

Донецкая Народная Республика  
Министерство образования и науки  
Государственное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Донецкий национальный университет»

*Литературоведческий сборник*

*Основан в 1999 году*

*Выпуск 55–56*

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ**

**Материалы международной научной конференции  
24 мая 2016 года**

Ответственный редактор А. А. Кораблев

Донецк  
ГОУ ВПО «ДонНУ»  
2016

УДК 82.0

**Редакционная коллегия:**

*Кораблев А. А.*, доктор филологических наук, профессор (отв. редактор);

*Федоров В. В.*, доктор филологических наук, профессор;

*Ларионова М. Ч.*, доктор филологических наук, профессор;

*Балашова И. А.*, доктор филологических наук, доцент;

*Кравченко О. А.*, доктор филологических наук, доцент;

*Попова-Бондаренко И. А.*, кандидат филологических наук, доцент;

*Квашина Л. П.*, кандидат филологических наук, доцент (отв. секретарь);

*Першина К. В.* (техн. редактор)

**Рецензенты:**

*Зырянов О. В.*, доктор филологических наук, профессор;

*Курьянов С. О.*, доктор филологических наук, доцент

**Литературоведческий сборник.** Вып. 55–56 : Актуальные проблемы филологии : материалы международной научной конференции, г. Донецк, 24 мая 2016 / Донецкий национальный университет. – Донецк : ДонНУ, 2016. – 156 с.

Посвящен актуальным проблемам развития современного литературоведения в поле единого филологического знания.

Для научных сотрудников, специалистов-филологов, аспирантов и студентов филологических факультетов, преподавателей-словесников.

УДК 82.0

## СОДЕРЖАНИЕ

### РАЗДЕЛ 1. ОНТОЛОГИЯ И ПОЭТИКА

ФЕДОРОВ В. В. Событие бытия автора и его цель.....	5
КОРАБЛЕВ А. А. Теоретические аспекты литературной криптографии .....	23
ПЕРШИНА К. В. Проблема эстетической дистанции в произведении неклассического типа .....	28
КАЛИНКИН В. М. Специфика функционирования собственных имен в драматическом произведении .....	36
ГОРОДЕСКИЙ А. Н. Средневековое поэтическое творчество как фасцинация .....	47
КОНЦУР Ю. О. Эволюция лирического субъекта в рамках элегического жанра .....	54
КРАВЧЕНКО О. А. Аристотель нашего времени .....	61

### РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА И АНАЛИТИКА

КВАШИНА Л. П. «Основа героев» в поэме «Кавказский Пленник» А. С. Пушкина.....	65
БАЛАШОВА И. А. Субъект «морских» сюжетов М. Лермонтова и А. Фета.....	74
ЖИТКОВА Л. Н. Метафизика в художественной философии Н. В. Гоголя.....	80
ЯРОШЕВИЧ І. А. Концепт «небо» в однойменному поетичному циклі М. Петренка.....	89
БОРОДІНОВА М. В. Палімпсестова організація поетичних творів М. Костомарова.....	93

КУПЦОВА О. Н. Система именования персонажей «Дела» А. В. Сухова-Кобылина и традиция jeux d'esprit .....	98
ПРАЦЕРУК Н. В. Об интертекстуальной составляющей рассказа И. А. Бунина «Кавказ» .....	109
ВАСЕЧКО В. Ю. Мистерия Владимира Соловьева «Белая лилия»: текст, контекст, интертекст .....	117
ХАЙРУЛИН Т. П. Взаимодействие слова и изображения в иллюстрациях Ю. П. Анненкова к поэме А. А. Блока «Двенадцать».....	126
РУБИНСКАЯ Е. С. Джазовая музыка и ее отсутствие в рассказах «Блюз Сонни» Дж. Болдуина и «Преследователь» Х. Кортасара .....	135
ХОРОШЕВСКАЯ Ю. П., АЛЕКСАНДРОВИЧ Д. А. Миф как сюжетобразующий элемент в современной фантастической литературе .....	141

### РАЗДЕЛ 3. ДИСКУССИИ

КОРАБЛЕВ А. А. Tergraphilologia: вопросы жизни и бытия (фрагмент). Научная конференция «Актуальные проблемы филологии» (Донецк, 24 мая 2016 года).....	147
---	-----

## РАЗДЕЛ 1. ОНТОЛОГИЯ И ПОЭТИКА

УДК 808.1

В. В. Федоров

### СОБЫТИЕ БЫТИЯ АВТОРА И ЕГО ЦЕЛЬ

В статье предпринимается попытка обосновать точку зрения на автора не как субъекта поэтической деятельности, результатом которой является художественное произведение, но как субъекта бытия словесного по своему типу и непрямого (превращенного) по способу осуществления. Таким образом мыслимый автор не отражает объективную действительность, а осуществляет свое бытие. Особенности этого бытия по сравнению с жизненным, а также его цель и условия ее достижения рассматриваются в статье.

**Ключевые слова:** целое человека; событие бытия автора; событие жизни; последняя цель; тектоника и архитектурника.

В предлагаемой статье мы преследуем две цели: во-первых, доказать, что автор не отражает в своем произведении чужую жизнь, а осуществляет свое бытие; во-вторых, охарактеризовать – в общих, разумеется, чертах, – это бытие: формы, его осуществляющие, и цели, им преследуемые.

#### 1

В центре внимания как читателя, так и литературоведа, находится «произведение»; автор энциклопедической статьи о литературном произведении выражает общее и традиционное мнение, утверждая, что произведение является формой существования литературы как словесного искусства. Сама наука о литературе как виде искусства сложилась вокруг произведения. Наша гипотеза весьма радикально отличается от общепринятого мнения: мы полагаем, что «художественное произведение» – ложный термин, обозначающий мнимую величину. Появляется вопрос: что же есть на самом деле и почему то, что есть на самом деле, воспринимается как литературное произведение? В науке об искусстве вообще и о литературе конкретно автор мыслится как субъект творческой деятельности, результатом которой и является произведение. При этом автор продолжает мыслиться как субъект жизненного существования. Мы же полагаем, что автор – *другой* субъект, чем жизненное существо, и его бытие – другое, чем жизненное существование. То же, что воспринимается как художественное литературное произведение, есть своего рода эклектическое образование, возникающее вследствие соединения двух потусторонних относительно друг друга событий, воспринимаемых различными субъектами.

Понятно, что существование таким образом мыслимого субъекта следует обнаружить, поскольку оно не является очевидным. Мы будем опираться на факт, указанный немецким эстетиком и искусствоведом

Бр. Христиансеном в книге «Философия искусства». «В пространстве» перед зрителем нет художественного произведения, – утверждает ученый, – а есть только «внешнее произведение»: «высеченная глыба мрамора», «раскрашенное полотно» и под. [1, с. 49]. Зададим вопрос: о чем говорит этот факт? – Об *онтологической ограниченности* пространственно-временной сферы. Оказывается, мы ошибаемся, полагая, что все совершающееся совершается в пространстве и времени. Этот ответ ставит нас перед вопросом о причине: *почему* в пространстве и времени художественное произведение не может осуществиться? – На этот вопрос мы (условно принимая понятие «художественное произведение») отвечаем так: пространственно-временная сфера есть сфера пребывания телесных, существующих непосредственно величин. Непосредственно существующие величины суть однопланные величины, тип организации которых является *тектоническим*. Но есть величины, существующие опосредствованно, вследствие чего они являются двупланнными. Тип организации двупланнных величин мы определяем как *архитектонический*. Пространственно-временная, тектонически организованная сфера не может осуществить архитектурно организованную величину, поэтому она преобразует ее во внешнее произведение. А «художественное произведение» считается двупланнной величиной, в которой различаются предметный план (сюжет) и план изобразительный (фабула).

Поскольку мы считаем художественное произведение онтологической мнимостью, мы должны ответить на вопрос: почему та величина, которая преобразуется пространством и временем во внешнее произведение, является не художественным произведением, но автором? Обратимся к статье Д. С. Лихачева «Внутренний мир художественного произведения» [2]. Пафос этой статьи выражается в тезисе: художественное произведение не отражает объективную действительность, но творит свой мир – со своими законами, могущими отличаться от законов того мира, в котором существует сам автор. Заслугу Д. С. Лихачева как автора статьи мы видим в том, что он реабилитирует слово «творить» («создавать»), вернул ему истинный смысл. Автор утверждает, что сотворение мира есть сотворение законов этого мира. «Написать» закон, который, например, делает пространство «вязким», в котором трудно передвигаться (таким он считает пространство в романах Достоевского), нельзя, его можно только создать. Возникает вопрос о субъекте творения. Этим субъектом Д. С. Лихачев считает «литературу», которая, по его мнению, «переигрывает» действительность. С таким утверждением трудно согласиться: ведь «произведение», как показывает «ближайший этимологический предок» этого слова, есть

производное от чего-то. Этим «что-то» является деятельность автора. На сцене, таким образом, появляется автор, но появляется как субъект деятельности, продуктом которого является произведение. Эта версия нами, как уже сказано, отвергается. На наш взгляд, автор есть субъект бытия. Поскольку автор есть внежизненный субъект, то он может осуществлять себя только опосредствованным (непрямым) образом – через существование субъекта телесного (преимущественно жизненного) субъекта (сюжетного персонажа). Таким образом, автор есть автор не «произведения», но той действительности, в которой пребывают действующие лица, и в которой осуществляется жизненное событие (или, по более точному выражению М. М. Бахтина, «событие жизни»). Сотворенная автором действительность определяется как «внутренняя» не по отношению к произведению, а по отношению к автору. Сюжетная действительность есть план организации автора, который, будучи, как сказано, двупланной величиной, организован архитектурно.

Итак, автор – другой субъект по сравнению с жизненным существом. Автор и есть собственно человек. Он соотнесен с субъектом жизненного существования и образует с ним *целое человека*. Человек, таким образом, это целое человека, а целое человека – это бытийное образование, составляющими которого являются собственно человек и жизненное – животное – существо. Жизненное существо пребывает в телесной – пространственно-временной сфере, которая является онтологически корректной по отношению к нему. Отсюда его бытийный приоритет по отношению к собственно человеку. Собственно человек и собственно животное существо адаптируются друг к другу. Результатом этого является *homo sapiens* – человек разумный. «Человек разумный» и есть тот субъект, происхождение которого исследовал Чарльз Дарвин. Он был вынужден таким образом корректировать свое исследование, чтобы оно в результате привело к заранее известному результату – «человеку разумному».

Итак, мы выяснили, что автор – другой субъект, чем жизненное существо. Тем не менее, жизненное существо является субъектом, причастным к собственно человеческому бытию. Вместе с субъектом собственно человеческого бытия он образует «третьего» субъекта – целое человека. Поскольку пространственно-временная сфера является приоритетной относительно жизненного субъекта, он становится основным в целом человека, а собственно человек – его «помощным зверем», т. е. некоторой дополнительной способностью, отличающей его от животного существа и являющаяся основанием для того, чтобы называть себя человеком.

Предметом нашего внимания становится целое человека. Это целое, как мы говорили, является онтологически неоднородным образованием. Субъект жизненного существования пребывает в пространственно-временной действительности, собственно человек – вне пространства и времени, за пределами телесной действительности. Собственно человек существует в двух формах – языковой и словесной (от Слова, которое было «в начале»). Первый случай является ординарным, второй – исключительным. Таким исключением является поэт – субъект бытия, словесного по своему *типу* и опосредствованному (непрямому) по *способу* осуществления.

Будучи субъектом словесного бытия, поэт осуществляет себя непрямым образом – через существование тех субъектов непосредственно телесного (главным образом жизненного) существования, в которых он воображает и превращает себя. То, что предстает нам как литературное произведение, есть событие бытия автора (поэта) как собственно человека в высшей форме его бытия. Исследование бытия поэта как бытие собственно человека в высшей его форме позволяет наилучшим образом представить своеобразие собственно человека и события его бытия.

Рассмотрим причины того, почему событие бытия целого человека трансформируется в специфический предмет (литературное произведение) и его восприятие. Превращая себя в субъектов жизненного существования, поэт приходит в состояние бытийной активности (является онтологически активным существом). Поскольку он является составляющей целого человека (целого поэта), его онтологическая активность приводит в состояние бытийного волнения целое человека. Это волнение захватывает и субъекта жизненного субъекта – другой составляющей целого человека. Событие бытия поэта трансформируется в пространстве и времени (через субъекта телесного существования) во внешнее произведение – событие звучания. «Внешнее произведение» есть событие бытия поэта, «свернутое» пространственно-временными формами в акустическое событие. Событие звучания не является моментом какого-то другого образования (знака); оно никуда не «отсылает» и ничего не «обозначает». В пространстве и времени оно есть только внешнее материальное образование: событие звучания или последовательность графических значков. Это материальное образование становится предметом восприятия субъекта жизненного существования как составляющей другого целого человека, которое конкретизируется как целое читателя. Воспринятое внешнее произведение в целом читателя для второй его составляющей – собственно человека – разворачивается как событие бытия



автора. Это событие, будучи внетелесным, т. е. внепространственным и вневременным, и воспринимается внетелесным образом: собственно человек как составляющая целого поэта онтологически *отождествляется* с собственно человеком как составляющей целого читателя.

Поэт воображает себя (в конечном счете) не только в субъектов жизненного существования, но и в специфического сюжетного персонажа, функция которого состоит в восприятии события жизни и участвующих в нем лиц. Мы обозначаем этого специфического сюжетного персонажа термином «созерцатель». Отождествляясь с поэтом, читатель отождествляется и с созерцателем, поэтому к событию жизни он относится как к персонально им воспринятому. Созерцатель как составляющая поэта осуществляет свою функцию через деятельность читателя, который, таким образом, не определяется как «другой» относительно автора. Событие восприятия жизненно определенных субъектов и их существования входит как составляющая в событие бытия автора.

Для созерцателя сюжетный персонаж является бытийно реальным существом. Те вопросы, которые задает себе читатель (почему Онегин принял вызов Ленского, да еще «с первого движенья»?), актуальны только в той пространственно-временной сфере, в которой сюжетные персонажи суть онтологически вменяемые субъекты. Литературоведы отказывают им в онтологическом статусе, исходя из чувства онтологической монолитности сферы бытия, которое оказывается ложным. В конце концов, аргументом, доказывающим несуществование, например, Онегина, является его несуществование в сфере существования ученого-литературоведа. Этот аргумент указывает только на самый факт: Онегина, действительно, нет в той сфере, в которой когда-то существовал Пушкин как жизненное существо. Но этот факт не может служить доказательством, что Онегина нет в своей – «онегинской» – действительности. Между действительностью, в которой существуем мы, и действительностью, в которой существует Онегин, нет непосредственной связи, нет общей границы. Наша действительность – план организации Слова как первичного субъекта бытия; действительность Онегина – план организации Пушкина-поэта как первичного субъекта бытия относительно Онегина. Подобно тому, как мы и наше существование суть формы бытия Слова, так существование Онегина и других суть формы бытия Пушкина-автора. Существование того, что мы воспринимаем как литературное произведение, доказывает своего рода относительность бытия: Онегин является в своей действительности таким же реальным существом, как и мы являемся реальными субъектами жизненного существования в своей действительности.

### 3

Целое человека является конфликтным субъектом «по определению»: как субъекты бытия, собственно человек и жизненное существо онтологически несовместимы. У жизненного существа – свои цели, у собственно человека – свои. Целое человека не может сбалансировать эти цели. Но целое человека не может примириться со своей онтологической разнородностью и стремится ее превозмочь, т. е. разрешить конфликт между собственно человеком и животным существом. В обычном состоянии онтологически господствующим субъектом является жизненное существо. Но в ситуации, когда онтологически первенствующим субъектом становится собственно человек, жизненное существо отходит на второй план. Это происходит тогда, когда собственно человек испытывает прилив бытийной энергии, что «в миру» воспринимается как «вдохновение».

Когда в целом человека онтологически актуальным становится собственно человек, в онтологически актуальное состояние приходит целое человека, и в этом случае противоречие между собственно человеком и жизненным существом из потенциального становится актуальным. Этот конфликт не может разрешиться победой одной из сторон, а это означает, что собственно человек и жизненное существо, должны преодолеть свою онтологическую односторонность и, говоря несколько образно, бытийно «растворится» в целом человека, которое в результате становится субъектом непосредственно словесного бытия. Своеобразие этого – поэтического – конфликта является не внутрижизненное противоречие, а противоречие *между* сюжетным персонажем (собственно жизненным существом) и поэтом.

### 4

Цель целого человека – сотворить себя, т. е. разрешить конфликт собственно человека и животного существа. Пока собственно человек и животное существо остаются субъектами своего специфического существования, конфликт не может разрешиться. Вывод – собственно человек и животное существо должны онтологически измениться, чтобы сформировать целое человека как единого субъекта непосредственно словесного бытия. Поэт как собственно человек (составляющая целого человека), как мы говорили, себя воображает (т. е. творит) в субъекта непосредственно жизненного существования. Сюжетный персонаж, в которого он превращает самого себя, нужен ему, во-первых, для осуществления своего непрямого – творческого – бытия; во-вторых, чтобы преодолеть свое превращенное состояние и стать субъектом непо-

средственно словесного бытия. Трудность, с которой встречается целое поэта в достижении этой цели, состоит в том, что, преодолевая свое превращенное состояние, поэт преодолевает жизнь и ее субъектов, через которое он осуществляет свое поэтическое бытие. Т. е., в сюжетной действительности должно произойти то самое катастрофическое событие, которое обычно обозначается как «светопреставление», «конец света» и т. п.

Чтобы внести ясность в эту проблему, рассмотрим более внимательно событие воображения. Напомним, что субъект воображения не просто воображает некоторую телесную величину, а *себя* воображает. Что дает это уточнение? – Прежде всего то, что воображающий субъект (собственно человек) остается в зоне нашего внимания. А это является основанием для предположения, что причина свершения акта воображения является не в намерении изобразить жизнь – хотя бы и в свете идеала, а в том, чтобы решить *свою* проблему. Пушкин воображает себя в Онегина и прочих не для того, чтобы изобразить жизнь дворянской молодежи первой четверти 19 века, но для того, чтобы осуществить *свое* бытие и решить *свои* проблемы. Правда, чтобы Пушкину как собственно человеку решить проблемы своего бытия, Онегину нужно решить проблемы своего бытия – и не как «представителю золотой дворянской молодежи» начала 19 века в России, но просто как субъекту человеческого бытия.

Автор, воображая того, через существование кого он совершает свое собственно человеческое бытие, во-ображает себя. Слово «воображать» («воображение») несколько искажает ситуацию, вследствие чего цель акта воображения осмысливается несколько односторонне. Так, цель Пушкина в ситуации воображения – не создать Онегина, а через созданного им Онегина осуществить себя. Это уточнение заставляет нас скорректировать и самый процесс (процедуру, событие) воображения. Воображая и тем самым изменяя себя (свое состояние), автор совершает усилие, которое изменяет его самого. Это изменение о-целено: событие непрямого бытия, независимо от того, отдает себе в нем отчет автор или не отдает, направлено на достижение некоторой цели. Мы полагаем, что эта цель – овладение собой и своим бытием. – Задаем естественный для предполагаемой ситуации вопрос: что позволяет удостовериться, что цель достигнута? – То, что ранее было целым человека (некоторым бытийным образованием, состоящим из собственно человека и жизненного существа), становится субъектом непосредственно словесного бытия. Однако мы вынуждены здесь внести оговорку (хотя и не имеющую принципиального характера). Эта оговорка сводит-

ся к следующему: так как автор «выпрямляется», отпадает необходимость в субъектах, через непосредственно существование которых поэт осуществлял свое бытие. Эти субъекты, представляющие собой поэта в его непрямом – поэтическом – состоянии, как бы возвращаются назад, т. е. они не уничтожаются, как можно подумать, а вновь становятся тем, кем они были, т. е. субъектом словесного бытия, правильно осуществляемого.

Здесь важно заметить, что поэт – как субъект словесного по типу бытия – есть *единственный* субъект – не потому, что произошла некоторая катастрофа (как с Робинзоном), а потому, что словесное бытие требует *единственного* субъекта. А из этого следует, что множество разнообразных существований есть бытийная ненормальность, вызванное некоторой важной причиной, и событие бытия поэта, завершающееся достижением непосредственно словесного бытия, который продолжал быть единственным субъектом, но в своем превращенном состоянии, теперь завершилось, причина перестала быть актуальной, вследствие чего поэт перестал быть поэтом, целое поэта перестало быть целым поэтом, а появился субъект непосредственно словесного бытия. Этот субъект отличается от исходного тем, что сотворенный субъект становится не номинальным, как «в начале», а действительным субъектом своего бытия.

Возвращаемся к ситуации воображения, но теперь (когда мы знаем, что он является единственным субъектом единственного бытия) мы не поддаемся «естественному» стремлению перевести свое внимание на творение (сотворенную величину, «тварь») и тем самым удерживаем в зоне своего внимания поэта, все дальнейшие изменения осмысливаем как осуществляющиеся с поэтом (собственно человеком в его сильнейшей бытийной позиции). Итак, что происходит с поэтом в начале? – Он разделяется на творящего и творимого. Это не означает, что появляются два субъекта, один из которых определяется как творящий, а другой – как творимый. Это *внутреннее* разделение. «Внутреннее» – некоторая односторонность, требующая противоположной односторонности, т. е. «внешнего». «Внешнее» конкретизируется как пространство и время. Пространство и время осуществляют несколько функций, из которых нам известна только одна, что и является причиной того, что поэт не может фиксироваться как субъект бытия.

Во-первых, пространство и время *отрешают* творимого поэта от творящего. Творимый поэт в своем отрешенном состоянии (как «вброшенный» – по выражению Кьеркегора – в пространство и время) становится субъектом жизненного существования. Во-вторых, пространство

и время *изолируют* творимого автора от творящего, что и позволяет творящему поэту осуществлять событие творения. Наконец, в-третьих, пространство и время формируют пространственно-временную сферу («землю») как сферу непосредственно жизненного существования. В терминах литературоведения эта действительность обозначается термином «сюжет» или «сюжетная действительность». Сюжетная действительность определяется как план архитектурной организации поэта.

Таким образом, пространственно-временная сфера («мир» Д. С. Лихачева), осуществляет несколько функций, главной из которых мы полагаем функцию отрешения творимого автора от творящего. «Хитрость» поэта и состоит в том, чтобы, с одной стороны, уверить сюжетного персонажа в том, что пространственно-временная – сюжетная – действительность есть единственная онтологическая сфера, а жизнь, в ней осуществляемая, есть высшая форма бытия; а с другой стороны, внушить сюжетному персонажу стремление к овладению ценностями, превышающими ценность жизни. Сюжетный персонаж, стремящийся овладеть ценностью, превышающую ценность жизни, должен прийти к заключению, что он есть кто-то иной, чем жизненно-прагматическое существо, пребывающее в пространстве и времени. Эта догадка наиболее определенно выразилась в «Гимне чуме» Вальсингама – героя последней «маленькой трагедии» Пушкина.

Поскольку автор, превращая себя в сюжетного персонажа, сохраняет тип своего бытия (речь идет только о способе осуществления бытия, продолжающего оставаться словесным по своему типу), возникает вопрос: может ли субъект жизненного существования онтологически корректно осуществить словесное по типу бытие? – Мы на этот вопрос отвечаем отрицательно: не может. Причина в том, что жизненное (вообще телесное) существование есть онтологическая односторонность, которая не может осуществить адекватно высшее по типу бытие. Для этого жизненное существо должно восполниться отрицательной односторонностью – субъектом «смертного» существования. Только субъект антиномического существования может осуществить высшее по типу бытие.

Таким образом, чтобы осуществлять словесное бытие – в его непосредственном состоянии – поэт превращает себя (в конечном счете) в субъекта телесного/антителесного существования. При этом вторая односторонность появляется «по требованию» первичной. Жизненное существо *нуждается* в своем оборотне. Творимый поэт в своем отрешенном и изолированном состоянии также становится субъектом антиномического бытия: по отношению к положительной односторонности

(субъекту жизненного существования) он определяется как «бог»; по отношению к отрицательной односторонности (субъекту смертного существования) он определяется как «дьявол». Бог и дьявол являются не только онтологическими, но и ценностными односторонностями: бог есть абсолютное добро, дьявол – абсолютное зло. Таким образом, организация поэта содержит в себе все фундаментальные моменты – как бытийные, так и ценностные. Из данного факта между прочим следует, что только организация Слова (бывшего в начале) является изоморфной по отношению к организации поэта и поэтому может ее осуществить. Простой факт существования поэта вполне удостоверяет бытие Слова как абсолютно первичного субъекта бытия (так как только организация Слова может осуществить организацию поэта).

## 5

Следующий наш шаг: мы должны рассмотреть организацию поэта. Мы говорили, что поэт может осуществлять свое бытие только прямым способом – через субъектов непосредственного существования. Но это – в конечном счете. Поэт, будучи субъектом словесного по типу бытия, превращает себя в субъекта языкового бытия. В традиционной терминологии – в повествователя (эпос), лирического субъекта (лирика). Драма находится в более неопределенном положении. Теоретики драмы как роде словесного произведения придерживаются тезиса, что в драме как литературном произведении отсутствует эквивалент эпического и лирического произведения, что этот эквивалент дается только сценой, т. е. что эквивалентом повествования или лирического высказывания является «спектакль», – событие, совершающееся на сцене. Однако ложность этого мнения подтверждается простым указанием на факт существования драматических произведений, не поддающихся сценическому воплощению. То, что способно производить эстетическое впечатление при отсутствии языкового плана, не производит такого впечатления при его наличии (спектакля). Языковой план в драме как роде литературы, конечно, присутствует, но присутствует как актер на сцене, т. е. невоспринимаемым образом. Если присутствие актера на сцене будет заметно, от такого артиста следует избавляться. В литературной драме герой также изображен, как и на сцене, т. е. сцена присутствует в литературной драме. Только ее следует увидеть и перенести на сцену театра, что не всегда получается. «Эквиваленту» повествователя и лирического субъекта в драме мы считаем возможным присвоить термин «исполнитель». Исполнитель – субъект языкового бытия, в которого превращает себя поэт – субъект словесного бытия.

Но и языковое бытие – внежизненное бытие, поэтому может совершаться только превращенным образом, т. е. повествователь (исполнитель, лирический субъект) свое бытие может осуществлять только превращенным образом – через субъекта (субъектов) непосредственно жизненного существования. Однако и тут та же проблема: повествователь воображает и превращает себя в человека, т. е. в целое человека. В организации повествователя целое человека конкретизируется как целое героя, составляющими которого являются сюжетный *персонаж* (субъект жизненного существования) и эпический (драматический, лирический) *герой*. Сюжетный персонаж пребывает в сюжетной – пространственно-временной – действительности, герой – в языковой сфере, совпадающей со сферой бытия повествователя (исполнителя, лирического субъекта). Герой (собственно человек) как субъект языкового по типу бытия, чтобы осуществлять себя и свое бытие, воображает и превращает себя во вторичного сюжетного персонажа, пребывающего во вторичной сюжетной действительности. Следует сказать, что событие воображения повествователя, эпического героя осуществляется так же, как и событие воображения поэта: т. е. и повествователь и герой *себя* воображают в некоторую величину, вследствие чего их организация содержит в себя все фундаментальные элементы, необходимые для единственного («одинокое») бытия. Так, в организацию Онегина как эпического героя входит и вторичный сюжетный персонаж, пребывающий во вторичной сюжетной действительности, а также внутренний *бог* и его антипод – *дьявол*. Так же, как в организации Пушкина-поэта имеются свой бог и свой дьявол, так и в организации Онегина-эпического героя есть свой бог и свой дьявол.

Целое героя находится, таким образом, в весьма сложной ситуации: как сюжетный персонаж, Онегин находится в первичной сюжетной действительности – вместе с Ленским, Татьяной, соседями и проч., как эпический герой, он – единственный субъект бытия; вся проблематика бытия является его персональной проблематикой. Он – не один из многих (как сюжетный персонаж), а *единственный* субъект единственного бытия, не «представляющий» Вселенную, но прямо являющийся единственным субъектом во Вселенной, потому что он и есть эта Вселенная.

## 6

Теперь мы можем сосредоточиться на событии поэтического бытия. Обращаем внимание на то весьма важное обстоятельство, что это событие, будучи единственным, является по этой причине всем бытием: поэт не от кого не наследует свое бытие и никому не завещает, но

осуществляет его вполне. Если же он его не осуществляет вполне (что и происходит постоянно), то оно остается незавершенным»: поэт не может никому его передать, поскольку он – единственный субъект словесного по типу бытия. С этим обстоятельством связано и другое – не менее существенное: если событие поэтического бытия осуществляется вполне, то вполне осуществляется и событие жизни: событие жизни начинается, продолжается и завершается. Хотя сюжетные персонажи пребывают как бы в середине события жизни, у них были пращурь и будут потомки, прошлое и будущее, но относительно внежизненного бытия событие жизни ориентируется не фрагментарно, но как род существования. Отсюда особенности поэтического конфликта как противоречия, движущего событие поэтического бытия. Если стороны жизненного конфликта являются одинаково жизненными, и победа одной стороны и поражение другой не затрагивают жизни как рода существования, то в событии поэтического бытия жизнь есть только сторона конфликта. Разрешение поэтического конфликта можно считать состоявшимся, если поэт преодолевает свое превращенное – поэтическое, творческое – состояние и «выпрямляется», становится субъектом непосредственно словесного бытия. Следовательно, преодолевается и жизнь как род непосредственно телесного существования. Именно слово «преодолевается» является здесь уместным, а не ожидаемое (предполагаемое) слово «прекращается».

Каким образом жизненное – сюжетное – существование и внежизненное – языковое и словесное – бытие вступают в конфликт? Ведь поэт вовсе не считает себя субъектом внежизненного, следовательно, и бессмертного, бытия, поэтому онтологическое основание конфликта хотя и существует, но неявно. Более очевидно, но все же не вполне, поэтический конфликт обнаруживает себя как противоречие между онтологическим статусом персонажа и статусом той ценности, которой он стремится овладеть. Высшей ценностью жизни является сама жизнь и то, что является ее причиной. Жизнь недаром охарактеризована как война всех против всех. Жизненному существу требуется пища, чтобы прожить самому, и «самка», чтобы продолжить свою жизнь в потомстве. Обладание тем и другим провоцирует ситуацию соперничества, и она никогда не оказывается разрешимой окончательно. Ситуация конкуренции – фундаментальный признак жизненного существования.

Собственно человек принимает участие в разрешении жизненного конфликта, но в качестве помощника, поскольку жизненные ценности для него не имеют значения. Однако собственно человек заявляет о себе в целом человека весьма своеобразным способом. А именно в идее



мирового господства, время от времени озаряющую голову «великого человека». Это стремление подчинить своей воле весь мир является, с одной стороны, своеобразным продолжением намерения овладеть жизнью, с другой стороны, проявлением намерения собственно человеком овладеть первой (низшей) внежизненной ценностью. Это сходство и вместе с тем различие весьма отчетливо проявляется при сопоставлении фольклорной сказки и сказки литературной. Сравним сказку «По щучьему велению» и «Сказку о золотой рыбке». Если Емеля вполне удовлетворен теми услугами, которые ему оказывает щука, то Старуха из пушкинской сказки стремится подчинить своей воле своего «помощного зверя» – золотую рыбку. Эта переходная ситуация свидетельствует о том, что собственно человек в целом человека онтологически укреп и стремится заявить о себе.

Своеобразие отмеченной ситуации проявляется в двойственности того впечатления, которое она производит. С одной стороны, в ней обнаруживает себя более или менее ощутительным образом сверхжизненность собственно человека. Он стремится обороть жизнь, овладеть ею. С другой – то весьма отрицательное отношение, которое обыкновенно производит очередной претендент на мировое господство. С одной стороны, сам помощный зверь как бы провоцирует героя на то, чтобы подчинить его себе. В этом, на наш взгляд, проявляется намерение автора: Пушкин как автор «Сказки о золотой рыбке» хочет, чтобы героиня – Старуха – им овладела. Но тогда возникает вопрос: почему Старуха не торжествует, а оказывается у разбитого корыта? – На этот вопрос мы можем сейчас дать только общий и потому невразумительный ответ: Старуха овладевает автором неправильно, т. е. не так, как он хочет, но само стремление к овладению, внушаемое автором герою, является серьезным. Пушкина весьма интересовала эта ситуация; различные ее варианты присутствуют, например, в «Пиковой даме», в «Скупом рыцаре», в «Борисе Годунове», в «Капитанской дочке». Менее всего Пушкин хочет отвлечь героя от намерения овладеть миром (сюжетной действительностью), хотя это представляется очевидным. Из его сказки довольно легко извлечь мораль: овладев миром (допустим, силами природы), человек окажется у разбитого корыта, следовательно, он не должен питать подобные намерения, но это, как мы должны убедиться, поспешный вывод.

Ситуация, в которой оказывается автор (поэт), является конфликтной «по определению»: цели субъектов жизненного существования и автора (собственно человека), будучи несовместимыми, вступают друг с другом в конфликт. И хотя созерцатель воспринимает событие жизни,

совершающееся в сюжетной действительности (а читатель воспринимает это за основное намерение автора), цель автора – в том, чтобы преодолеть свою превращенность. И намерение героя овладеть автором является первым движением, направленным на достижение этой цели. Обсудим это положение. Конкретно вопрос стоит так: каким образом цель поэта – преодолеть свое превращенное (поэтическое) состояние – соотносится с намерением героя овладеть автором, провоцируемое самим автором? Преодоление превращенного состояния и овладение собой и своим бытием – не различные цели, преследуемые поэтом, но различные ее проявления: овладеть собой поэт может, только преодолев свое превращенное состояние. И наоборот: преодоление превращенного состояния – признак овладения поэтом собой и своим бытием. Овладеть своим бытием поэт может только через овладение творением творцом. Ситуация: герой овладевает автором – условие овладения автором собой.

У Пушкина есть произведение, в котором он предпринимает попытку своего рода «ранжирования» ценностей, какими стремятся овладеть герои отдельных произведений (т. е. отдельных стадий события бытия поэта). Это «Маленькие трагедии». И в первой из них его герой (Барон) предпринимает попытку овладеть миром. Правда, у него нет золотой рыбки, т. е. нет гарантии того, что он достигнет своей цели. Тем не менее, сама цель – овладеть миром является «потусторонней»: идея овладеть жизнью не может быть жизненной, не может возникнуть в самой жизни. То есть: тот субъект, которого мы называем Бароном Филиппом, есть целое Барона; целое Барона есть бытийное образование, составляющие которого суть Барон-сюжетный персонаж и Барон-драматический герой. Драмматический герой может быть, рассуждая несколько отвлеченно, более или менее сильным в бытийном отношении. Барон-драмматический герой есть онтологически мощный субъект, который может поставить себе цель овладеть миром. Почему для того, чтобы овладеть миром, нужно быть мощным онтологически? – Потому, что овладеть миром можно только тогда, когда овладеешь творцом этого мира. «Завоевать» или «купить» мир нельзя, им можно овладеть, овладев его творцом, потому что мир и творец мира – одно и то же.

Возникает вопрос: почему Пушкин-автор заинтересован в том, чтобы Барон-драмматический герой поставил себе такую цель и достиг ее? – Барон не является привлекательным субъектом, и причина этого в значительной степени состоит в том, что он преследует цель, не могущую вызвать симпатии у читателя. Мы полагаем, что и у Пушкина-поэта она также не вызывает положительного к себе отношения. Однако в Бароне-драмматическом герое есть необходимость. Пушкин-

поэт может осуществлять свое поэтическое (превращенно-словесное) бытие только через антиномического субъекта языкового бытия. Исполнитель – субъект превращенно-языкового бытия есть положительная односторонность, не могущая адекватно осуществить словесное бытие автора, вследствие чего появляется необходимость в противоположной односторонности, которой и становится Барон-драматический герой. Барон-драматический герой «оборачивает» исполнителя, становится его «оборотнем» (отрицательным двойником). Бытие Пушкина-поэта осуществляется «правильным» образом: исполнитель как субъект односторонне положительного бытия есть бог (творец мира); Барон-драматический герой есть дьявол – творец антимира.

Эта ситуация становится исходной для второй стадии события бытия Пушкина-поэта. В литературном плане она представлена второй маленькой трагедией – «Моцартом и Сальери». В этой стадии своего бытия герой овладевает следующей по иерархии ценностью – эстетической, которая конкретизируется у Пушкина как гармония. Моцарт и Сальери овладевают даром неба – музыкальным гением, но каждый по-своему. Этот дар («золотая рыбка») есть Пушкин-автор, провоцирующий своих героев на то, чтобы им овладеть. Сальери овладевает им как «чадо праха», т. е. «трансформирует» его в умение сочинять мелодию. Он, таким образом, подчиняет себя-драматического героя себе-сюжетному персонажу и становится вследствие этого «чадом праха». (Это, заметим в скобках, идеал науки: овладеть законами мира и заставить их «работать» на благо субъекта животного существования.) Моцарт, подчинив себя-сюжетного персонажа себе-драматическому герою, становится «небесным херувимом». Таково соотношение Моцарта и Сальери как драматических героев: Моцарт-драматический герой – положительная односторонность, Сальери-драматический герой – отрицательная односторонность (антигерой). Моцарт как автор «Реквиема» – субъект словесного бытия, в котором положительная и отрицательная односторонности уравновесились: «небесный херувим» и «чадо праха» становятся «двумя сыновьями гармонии» – эстетической ценности. Эстетическая ценность, таким образом, в «табели о рангах» ценностей является высшей по отношению к субъекту обладающему «вышней властью» – властью над миром.

Моцарт как субъект гармонического бытия становится субъектом, через которого Пушкин-поэт осуществляет свое поэтическое бытие наиболее адекватным образом. Пушкин-поэт достигает своей цели – создает эстетическую ценность (Моцарта как автора «Реквиема»). Миссия Пушкина-поэта завершена, но, как выразился Е. А. Евтушенко, «поэт в России больше, чем поэт». Пушкин уже во второй стадии со-

бытия своего превращенно-словесного бытия осуществил цель поэта: создал эстетическую ценность, но его бытие не завершилось – впереди еще две стадии его словесного по типу бытия. Возникает вопрос: какова цель этого – послепоэтического – бытия?

Субъект словесного по типу и превращенного – опосредствованного – по способу его осуществления бытия стремится преодолеть не-прямое состояние, а с другой стороны: ценностной – овладеть высшей и потому последней ценностью – любовью. Существуют две трудности для осуществления этой цели: во-первых, нужно преодолеть (разрушить) гармоническое состояние; во-вторых, вовлечь в эту ситуацию другую составляющую целого поэта – субъекта жизненного существования. Эстетическая ценность относится к вечным ценностям, и разрушение ее является варварским поступком, но собственно человек идет на это, достигая последнюю цель – овладевая любовью. Субъект жизненного существования как вторая составляющая целого поэта не заинтересован – в качестве жизненного существа – в достижении собственно человеком последней цели, поскольку это является причиной завершения его жизненного существования. Собственно человек, «выпрямляясь», перестает нуждаться в субъекте непосредственно жизненного существования. Необходимость в нем отпадает, и жизненное существо в своей – жизненно-прагматической – действительности прекращает свое существование. Причем, в сюжетной действительности эта ситуация может принять экстремальные формы (например, в «Пире...») – последней из написанных Пушкиным маленьких трагедий – она принимает форму эпидемии чумы). То событие, которое в целом человека (поэта) является достижением последней цели, то в отдельном плане организации целого человека может осуществляться в катастрофической форме (хотя и не обязательно).

В цикле «Маленьких трагедий» ситуация, завершающая вторую стадию поэтического бытия Пушкина-поэта, становится исходной для третьей стадии, которая в литературном плане осуществляется как третья произведение цикла – «Каменном госте». В этой трагедии отношения Моцарта и Сальери переносятся на отношения Доны Анны и Дон Гуана: Дона Анна – Моцарт любви, Дон Гуан – Сальери любви. Но если во второй трагедии Моцарт и Сальери становятся двумя сыновьями гармонии, то в «Каменном госте» «небесный херувим» и «чадо праха» начинают сходиться. «Каменный гость», как мы полагаем, есть первая трагедия драматической трилогии о любви, являющегося своеобразный «подциклом» (термин А. Поворознюк) в цикле маленьких трагедий. В этой стадии события своего бытия Пушкин преодолевает бытийную

и ценностную односторонность Дон Гуана и Доны Анны как драматических героев, но преодолевается она отрицательным образом: живой Дон Гуан и ожившая статуя Дон Альвара «проваливаются» (а провалиться можно только в одно место – в ад); Дона Анна «падает», т. е. судя по тому, какой смысл имеет это слово в тексте трагедии как литературном произведении (Дон Карлос «падает», убитый в поединке Дон Гуаном), «умирает». Но «ад» – это не то место, которое как бы «ждет» Дон Гуана и статую Дон Альвара, а формируется (впервые появляется) их падением. «Ад» – вторичная сюжетная действительность, производная от Дон Альвара-драматического героя. «Прекрасная статуя» (мраморная статуя Дон Альвара в часовне – вторичной сюжетной действительности Доны Анны-драматической героини) начинает оживать с момента появления в часовне Дон Гуана, переодетого монахом («монах» – вторичный сюжетный персонаж, производный от Дон Гуана-драматического героя). Оживление Дон Альвара – не возвращение в жизнь, а следующая после смерти стадия бытия Дон Альвара как вторичного сюжетного персонажа, производного от него как драматического героя.

Эта «адская» действительность является реальной для «чумного города», который является вторичной сюжетной действительностью, производной от Дон Альвара как драматического героя, но первичной для Вальсингама как сюжетного персонажа. Вальсингам не избегает угрозы смерти («Гимн чуме»), а принимает ее (он повторяет дружеский жест Дон Альвара, обращенный к своему сопернику – Дон Гуану). Вальсингам-драматический герой и Дон Альвар как драматический герой сходятся «положительным» образом, создавая ситуацию для появления Иисуса Христа, будущего героя «маленьких трагедий», цикла, задуманного Пушкиным, по-видимому, еще в 1826 году. Если наша догадка подтвердится впоследствии, то «Маленькие трагедии» нельзя будет считать завершенным циклом. Трагедия, главным героем которой должен быть Иисус, не была написана Пушкиным-писателем и последняя стадия события своего бытия не была осуществлена Пушкиным как собственно человеком в высшей форме своего бытия – словесной.

Подведем итоги. Мы выяснили, что человек – это не *homo sapiens*, но целое человека, составляющие которого суть субъект жизненного (животного!) существования и собственно человек. Собственно человек в высшей – словесной – форме своего существования является поэтом. Поэт не отражает жизнь, но осуществляет событие своего бытия. Цель бытия поэта – овладеть собой и содержанием словесного по типу бытия, которым является любовь. Любовь есть высшая и последняя ценность; она осуществляется как содержание бытия субъекта, совер-

шаемого словесной формой в ее должном – прямом, непревращенном – состоянии. Поэт является единственным субъектом бытия, вследствие чего он осуществляет свое бытие вполне – от исходной ситуации и до завершающей.

### Список литературы

1. Христиансен Б. Философия искусства / Б. Христиансен; пер. Г. П. Федорова; под ред. Е. В. Аничкова. – СПб. : Шиповник, 1911. – 289 с.
2. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74–87.

V. V. Fedorov

### EVENT OF AUTHOR'S LIFE AND ITS AIM

An attempt to prove a view on an author not as on a subject of poetic activity, the result of which is artistic work, but as on a subject of verbal life is undertaken in the article. Such author does not reflect objective reality, but lives his life. In the article features, aim and terms of achievement of this life, are examined in comparison with the vital ones.

**Keywords:** unit of a human being; event from author's life; event of life; last aim; tectonics and architectonics.

#### **Федоров Владимир Викторович**

Доктор филологических наук, профессор

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет», г. Донецк

83017, г. Донецк, пр-т Б. Хмельницкого, д. 59, кв. 21

Тел.: +38–050–239–72–62

vagrikov@rambler.ru

#### **Fedorov Vladimir Viktorovich**

Doctor of Philology, Professor

Donetsk National University, Donetsk

## ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИПТОГРАФИИ

В статье определены и соотнесены основные теоретические аспекты и ключевые понятия литературной криптографии: смысл, целостность и системность, анализ и интерпретация, факты и гипотезы, научность и художественность, структура таинственного (секрет, загадка, тайна), криптографический анализ, адаптация и профанация.

**Ключевые слова:** литературная криптография; тайна; загадка; секрет; смысл; анализ; интерпретация.

Раскрытие тайн художественного произведения – одно из самых увлекательных интеллектуальных занятий. Над страницами, отмеченными даже легкой тенью неясности, ломают головы не только специалисты-филологи, но и представители самых разных профессий. Различие между профессиональным и любительским прочтением хотя и довольно условно, но все-таки существует. Оно лишь отчасти обусловлено базовым образованием. Главное, что предопределяет адекватность прочтения, – это поиски смысла и соблюдение двух основных аналитических принципов – целостности и системности.

**1. Смысл.** Каким бы сложным или странным ни казалось литературное произведение, оно представляет собой, прежде всего, высказывание, а значит, имеет некоторый смысл. Даже неотчетливый, угадываемый, смысл предопределяет единство и целесообразность авторского высказывания, поскольку является его онтологической первопричиной и основной художественной целью. Даже не всегда осознаваемый, именно смысл стимулирует, направляет и оправдывает авторские творческие усилия. Соответственно, и для читателя, какими бы ни были его предпочтения и представления, именно смысл становится на время чтения руководителем понимания. Смысл – главная трудность читательского восприятия, требующая не только внимательности и сообразительности, но также знания и опыта, поэтому именно готовность к постижению смысла устанавливает градацию читательских компетенций.

**2. Целостность и системность.** Смысл произведения выражен как во всем художественном целом, так и в каждой из его частей. Смысловые же соотношения целого и частей в литературном произведении устанавливаются и регулируются принципами целостности и системности.

Целостность – бытийное проявление целого в каждой из его частей. Любая часть классического произведения дает общее представление о его качестве и особенностях.

Системность – сущностное проявление целого в совокупности всех его частей. Все части классического произведения образуют необходимое и взаимосвязанное единство.

В силу своей принципиальности, целостность и системность могут служить критериями адекватности читательского восприятия. Если новая трактовка нарушает целостность художественного явления, то она, естественно, вызывает недоверие. Если же новый взгляд проясняет художественную целостность, тогда он столь же естественно признается адекватным. Такой же естественный отбор происходит и в плане системности. Если новая трактовка не вписывается в систему сложившихся представлений, она либо отвергается, либо изменяет эти представления.

**3. Анализ и интерпретация.** Целостное и системное прочтения предполагают две основные процедуры – анализ и интерпретацию. Целостное восприятие предвзвешивает и завершает прочтение, системное – контролирует адекватность прочтения, соотносит первичное впечатление («предпонимание») и версии осмысления. Анализ – прояснение системности художественного произведения, т. е. соотношения его частей. Интерпретация – прояснение целостности художественного произведения, т. е. соотношение его целых.

**4. Факты и гипотезы.** Анализ устанавливает факты, интерпретация строит гипотезы. Факт – достоверное знание, гипотеза – вероятное. Гипотеза – способ видеть факты целостно и системно; это «око ума» (П. А. Флоренский), оптика умозрения.

**5. Научность и художественность.** Гипотеза считается научно обоснованной, если она строится на проверенных фактах и корректных доказательствах. Научная гипотеза – это система фактов, согласованная с более общей системой научных представлений.

Гипотеза может быть облечена в художественную форму. В этих случаях дополнительным доказательством становится целостность – художественно предопределяемая возможность непосредственного, внесистемного восприятия. Художественная гипотеза – это целостность, апеллирующая к иррациональному пониманию.

Научная гипотеза доказательна, художественная – самоочевидна. Соответственно, различаются форматы исследования: научный (монография, статья) – научное изложение научно обоснованной гипотезы и художественный (стихи, проза) – художественное выражение художественной гипотезы. Возможности филологической аналитики основательно расширяются, когда удается совместить эти исследовательские форматы.



**6. Тайнопись.** Помимо прямых значений, в тексте содержится и множество не прямых и неявных. Различаются три уровня непроявленного смысла: секрет – уровень аналитически раскрываемых значений; это, как правило, авторские сознательные сокрытия, недомолвки, умолчания, кодировки и т. п.; загадка – уровень интуитивно постигаемого смысла; это художественные провокации, стимулирующие креативность восприятия; тайна – уровень непостижимого смысла, осознание его неисчерпаемости и невыразимости; это перспектива сверхавторского и сверххудожественного смыслопроявления.

**6.1. «Секреты»** – ближайший предмет научно-филологической деятельности, который представлен в комментариях и литературоведческой аналитике. Комментарии – старейшая обязанность филологии, они обеспечивают адекватное восприятие знаков, уточняя их значения. Комментатор призван разъяснить те слова и выражения, которые утратили культурно-историческую актуальность, а также, если необходимо, объяснить их художественное значение, обретаемое в составе комментируемого произведения и в контексте авторского творчества. Аналитический комментарий не ограничивается явными знаками, выраженными текстуально, его задача – опредмечивание неявных значений, выраженных в композиции, повторах, умолчаниях и т. д., т. е. во всех разнообразных формах непрямого высказывания. Криптографические значения – результат специальной кодировки, представляющий дополнительную, сознательно скрываемую текстуальность.

**6.2. «Загадки»** – это дивинативная форма неявности, требующая от воспринимающего не только соответствующих знаний, но и способности увидеть внутреннюю взаимосвязь разрозненных явлений и переключиться на образный, имагинативный уровень восприятия. Адекватность образного восприятия корректируется текстом, его прямыми и непрямыми значениями, но и закономерно превосходит текстуальную обусловленность. По существу, это другой тип адекватности – инаучный (С. С. Аверинцев, М. М. Бахтин), основывающийся на научности, но преодолевающий ее предопределенность. Образные значения целостны, не сводимы к понятийным дефинициям, это специфическое знание, проявляющееся как видение и активирующее в читателе не только интеллектуальную, но и чувственную реакцию.

Как и секреты, загадки неоднородны. Структурно-содержательную основу художественной энигматики составляют микрочастицы (детали, черты, жесты и т. д.), обладающие концентрированной информативностью, которые при восприятии самораскрываются в представимый образ. Более сложные загадки представляют иносказательные ком-

плексы, требующие от исследователя соответствующей мыслительной работы, которая бы подготовила концептуальную информацию для образно-смысловых обобщений.

Загадочность художественного текста иерархична и предопределяет иерархию разгадок: от однозначных образных идентификаций (например, в баснях) до бесчисленных интерпретаций. Среди множества возможных трактовок различаются и аналитически верифицируются преднамеренные, т. е. авторские, выражающие сознаваемую автором концепцию, и непреднамеренные, в которых выражается читательское сотворчество. Криптография – разновидность авторской концептуальности, когда условия загадки не только заданы, но и загаданы.

**6.3. «Тайна»** – это обозначение принципиальной неизъяснимости художественного смысла не только на языке понятийной определенности, но и с помощью образной символичности. При этом тайна не парализует познавательные интенции, а наоборот, целенаправленно их активизирует. Тайна притягательна, реальна, тотальна, она приоткрывается во всем, что испытывается человеческим познанием, и во всем проявляется как его предельность. Тайна обнаруживает себя как величайшая интрига человеческой жизни, побуждая познающего к поискам все более радикальных умственных и духовных трансгрессий и трансформаций.

**7. Криптографический анализ.** В тех случаях, когда в художественном или каком-либо ином тексте содержится засекреченная информация, применяется криптографический анализ. Цель криптоанализа – обнаружение и определение скрытых значений текста с последующим прояснением общего смысла. Криптоанализ – инструмент «детективного литературоведения» (Ю. М. Лотман), техническая разновидность герменевтики.

**8. Адаптация и профанация.** Бытует снисходительно-пренебрежительное отношение к криптографическим исследованиям как к низкому жанру, недостойному академического внимания. Объясняется такое отношение, прежде всего, профанацией филологического знания, происходящей тогда, когда исследователь, раскрывая тайны произведения, апеллирует к широкому кругу читателей или когда сами читатели, не дождавшись убедительных интерпретаций, берутся за исследовательскую работу. Ученый снобизм, наверное, неискореним, но он может быть несколько смягчен, если, подумав, согласиться, что всякое научное исследование – это криптология, приближение к таинственной сути явлений, а любая научная интерпретация – это адаптация к актуальному уровню познания, переходящая, по мере распростране-

ния, в профанацию. При передаче глубоких и тонких смыслов, действительно, происходит, с одной стороны, неизбежная их адаптация, упрощение до возможности их адекватного восприятия, а с другой – воспринимающий и сам адаптирует получаемую информацию в формате своих представлений. Адаптация – культурная неизбежность, способ и способность усвоения смысловой информации. В сущности, культура – это и есть адаптация, этнические, социальные, психические и прочие интеллектуально-эмоциональные и рецептивно-рефлексивные приемы восприятия и освоения духовного знания. Профанация – это адаптация, воспринимаемая с позиции более адекватного знания. В пределах любая попытка выразить невыразимое является профанацией: «Мысль изреченная есть ложь» (Ф. Тютчев). Однако сама изреченность мысли открывает возможность ее адекватного восприятия.

В русской литературе обозначились два различных отношения к художественной эзотерике – «пушкинское» и «гоголевское». В одном случае автор не посвящает читателя в тайные смыслы своего творчества («*Procul este, profani!*»), в другом – выстраивает произведение как таинство посвящения. Опыты криптографического прочтения – это духовно-эстетический тренинг в школе великих художников слова.

**A. A. Korablov**

#### **THEORETICAL ASPECTS OF LITERARY CRYPTOGRAPHY**

The article identified and correlated the basic theoretical aspects and key concepts of literary cryptography: meaning, wholeness and systemic, analysis and interpretation, the facts and the hypotheses, scientific and artistic, the mysterious structure (secret, enigma, mystery), cryptographic analysis, adaptation and profanity.

**Keywords:** literary cryptography; mystery; enigma; secret; meaning; analysis; interpretation.

**Кораблев Александр Александрович**

Доктор филологических наук, профессор

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет», г. Донецк

84637, г. Горловка, пр-т Ленина, д. 170, кв. 29

Тел.: +38–050–628–40–48

dikoeppole@rambler.ru

**Korablov Aleksandr Aleksandrovich**

Doctor of Philology, Professor

Donetsk National University, Donetsk

## ПРОБЛЕМА ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДИСТАНЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИИ НЕКЛАССИЧЕСКОГО ТИПА

Статья посвящена выявлению особенностей архитектоники произведений неклассического типа, в частности, проблемам поэтики документальной литературы. Рассматриваются возможности и особенности сохранения таких критериев художественного, как эстетическая дистанция, вменяемость автора, в документальной прозе.

**Ключевые слова:** классическое и неклассическое искусство; документальная проза; художественный субъект; эстетическая дистанция; вменяемость.

О разграничении типологических особенностей классического и неклассического искусства, классического и неклассического типов философского мышления и мироощущения как такового написано много теоретико-литературных, философских, культурологических работ. Для европейского искусства рубежом, отделяющим классику от неклассических форм, является романтизм как метод, в котором произошли наиболее значимые перемены в понимании субъекта, его сущности, активности и полномочий. Однако для отечественного культурного сознания, подразумевающего под классикой, прежде всего, золотой век реализма в русской литературе, такое разграничение не может быть абсолютным. Авторы «Теории литературы» С. Н. Бройтман, Н. Д. Тамарченко и В. И. Тюпа осмысляют классическое/неклассическое искусство в качестве двух этапов новой эпохи исторической поэтики, которую они определяют как поэтику художественной модальности (другие варианты определений: индивидуально-авторская эпоха (С. С. Аверинцев); эстетика противопоставления (Ю. М. Лотман); неканоническая эпоха; эпоха внутренней меры). Такой вариант периодизации и осмысления в ней смены поэтических законов плодотворен тем, что здесь классическое эстетическое сознание золотого века прозы и неклассическое эстетическое сознание серебряного века поэзии предстают взаимосвязанными этапами, стадиями проявления одних и тех же закономерностей поэтики\*. Этими закономерностями являются окончательное

---

\* В отечественном литературоведении существуют и альтернативные этому положению подходы, например, убеждение Л. В. Пумпянского в том, что классика русского реализма есть продолжение характерных черт античности, что соответственно ориентирует пласт этих текстов как отражающих эпоху рефлексивного традиционализма, канонической или эйдетической поэтики. См.: Пумпянский Л. В. Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы / Л. В. Пумпянский. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 770 с.

укрепление автономии личности по отношению к типологии «человека как такового»; не данность, а заданность смысла, «который создается человеком и не существует в готовом и отвлеченном от него виде» [1, с. 223]; автономия образа и идеи, которые уже не связаны только по принципу иллюстративности; и, в особенности, феномен усложнения и тончайшей дифференцированной организации субъектных структур в рамках художественного целого. Субъект, в том числе и субъект эстетический, глубоко осознается в качестве неразрывной связки «я» и «другого», в которой «я» либо самотождественно – и это будет классика, либо не тождественно себе, существует в некой туманной многовариативности, в беспокойной попытке осознать себя средствами художественного претворения, высокой игры с «другим» неклассического искусства. Художественный субъект классического искусства, авторское «я» пушкинской поэмы или толстовского романа выходит на границу своей вневходимости с ее смысловым полновластием и вступает во взаимодействие с «другим», чтобы вновь обеспечить искомые смыслы. В неклассической поэтике произошло «открытие автора и героя не как готовых и постоянных ролей в структуре произведения, а как перемежающихся нестационарных состояний» [1, с. 262].

Разрушению художественного целого классического типа в литературе рубежа XIX–XX веков посвящен ряд работ донецкого литературоведа В. В. Медведевой-Гнатко\*. Автор этих исследований полагает, что причины слома классической эстетики кроются в феномене всепоглощающей авторской рефлексии, характерной для прозы этого периода: «Своеобразие архитектоники названных произведений (ряд произведений рефлексивной прозы XX ст. – *К. П.*) определяется тем обстоятельством, что автор предпочитает видеть свое творение не столько в оформленном предмете, сколько в процессе созидания последнего <... > Так же, как и автор-творец, читатель рефлексивного произведения вынужден преодолевать постоянный хаос «случайных личин, фальшивых жестов, неожиданных поступков» этот хаос вторгается в читательское восприятие посредством черновика, который рефлектирующий автор не может и не желает упрятывать в готовый художественный продукт» [2, с. 157; 165]. Такую утрату эстетического тону-

---

\* См. Медведева-Гнатко В. В. «Автор» М. М. Бахтина и пути исследования русской рефлексивной прозы начала XX века / В. В. Медведева-Гнатко // Филологические исследования : Проблемы бахтинологии – 3 : Сб. науч. раб. – Вып. 9. – Донецк : Юго-Восток, Лтд, 2007. – С. 266–280; Медведева-Гнатко В. В. Стилеобразующая роль авторской рефлексии в исповедальной прозе В. В. Розанова («Опавшие листья») / В. В. Медведева-Гнатко // Литературоведческий сборник. – Вып.3. – Донецк : ДонНУ, 2000. – С. 233–243.

са исследовательница, кроме прочего, объясняет корневой переменной мировоззренческих установок культурного контекста этого периода: «<...> в ситуации религиозного ренессанса <...> всякая претензия на сакрализацию собственного творческого «я» мыслится как онтологически не обоснованная и не правомерная. Более того, процесс авторской десакрализации стремится к своей непосредственной самообнаружимости, что проявляется в неприкрытых для читателя имманентизации творчества, утрате позиции венаходимости, разрушении трансгредивентных моментов» [2, с. 158]. С последним аргументом нельзя вполне согласиться, так как в заглавный ряд мировоззренческих положений начала XX века непременно включалась идея теургии, сотворчества Богу в акте сотворения мира, который еще не сотворен, но создается непрерывно. С этой точки зрения, явление черновика в статусе художественного целого еще не обозначает десакрализации автора, так как черновик бытия как такового непрерывно становится чистовиком и наоборот. Эта ремарка тем не менее не отменяет того неоспоримого факта, что художественные структуры в литературе этого периода претерпевают ряд деформаций, связанных и с размыванием границы авторской внеположенности творимому миру, и с невозможностью завершения такого симбиоза автора и героя без венаходимой точки опоры.

Своеобразным смысловым парадоксом является то, что все эти признаки разрушения классических субъектных отношений автора и героя, автора и мира характерны для ведущих жанровых форм художественности, за этими руинами угадываются архитектурные очертания романа, повести, рассказа и т. д. Напротив, жанры, находящиеся на периферии художественного как такового – документальные жанры дневника, воспоминаний, мемуаров, только приобретающий свой художественный статус жанр эссе проявляют способность восстановить не искусственно-игровую, но онтологическую сущность эстетического. Документализм этих форм созвучен другой фундаментальной мысли, надежде, возникшей на сломе эпох и высказанной многими интеллектуалами этого времени – надежде на преодоление пропасти между искусством и жизнью, усталости от замкнутых форм эстетизма, которые непричастны текущему\*. Эта усталость ощущается в таких характер-

---

\* «В нач. 20 в. выход искусства за свои рамки – в жизнь почти одновременно, но с разных позиций, манифестировали на духовной основе символисты (с их творческим принципом теургии, на пути которой художник-теург должен в прямом контексте с божественными силами заниматься преображением самой жизни по законам искусства) и в сугубо материалистическом ключе – конструктивисты, требовавшие «смычки» искусства с производством товаров утилитарного потребления и преобразованием среды обитания

ных высказываниях О. Мандельштама как: «Должно быть, величайшая дерзость – беседовать с читателем о настоящем в тоне абсолютной вежливости, которую мы почему-то уступили мемуаристам» [3] или в замечании Дж. Фаулза о том, что роман «изо всех сил стремится к реализму в обыденном значении этого слова» [4]. Важно здесь еще и то, что начальная хронологическая точка неклассической эстетики и финальная на данный момент ее точка совпадают во внимании к документализму, известному в современной терминологии как литература «non-fiction». Круг литературоведческих проблем, связанных с последним понятием, очень широк – это и вопросы родо-жанровой классификации, и вопросы критериев художественности и документальности, вопросы взаимодействия литературы с другими областями человеческой деятельности и знания. Неизменным остается то, что в условиях кризиса автора и героя (который имеет место и в современном литературном процессе) возникает потребность в голосах, не облаченных в писательский мундир.

Первоочередным вопросом осмысления такого типа неклассической литературы является следующий: взаимоисключают ли друг друга художественность и формы документализма? Л. Я. Гинзбург отвечала на этот вопрос однозначно отрицательно: между этими двумя типами словесности нет закрытой границы, более того, художественность, по ее мнению, здесь обеспечивает только факт эстетической преднамеренности или, другими словами, воля текста к автореференции. «Для эстетической значимости не обязателен вымысел и обязательна организация – отбор и творческое сочетание элементов, отраженных и преобразованных словом» [5, с. 10] – пишет Л. Я. Гинзбург. Это положение можно абсолютно поддержать и дополнить в том, что также невозможно судить о мере художественности документальной прозы исходя из особенностей организации материала в чистом виде, то есть, опираясь на наличие сюжета, героя, образности и т. д. На наш взгляд, элемент эстетического в документальной прозе также соотносим только с возможностью и полноценностью внаходимой позиции автора по отношению к бытию в данный конкретный момент, оценить же эту возможность можно только проанализировав структуру (разумеется, не психологическую, но структуру эстетических взаимосвязей) художественного субъекта этой прозы, проанализировав механизмы создания эстетической дистанции.

---

(интенции, вскоре реализовавшиеся в дизайне, художественном конструировании, авангардно-модернистской архитектуре)» (Бычков В. В. Эстетика неклассическая / В. В. Бычков // Философия : Энциклопедический словарь / под ред. А. А. Ивина. – М. : Гардарики, 2004. – 1072 с.).

Если мы говорим о жанре дневника во всех его разновидностях (интимный и открыто-публицистический дневник, хронологически структурированный или фрагментарный) – возможность занять по отношению к описываемому миру внежизненную позицию подразумевает буквальность последней, то есть вневходимость своему собственному бытию. Как правило, субъектная архитектоника этого жанра, чаще всего подразумевающего весомые элементы автобиографичности, выстраивается в регистре «я-для-другого» («я» глазами «другого»). Этот другой в поэтике дневника может быть фиктивным «другим», то есть случайным субъектом, чья гипотетическая смысловая, познавательно-этическая и ценностная тенденциозность формируют субъекта дневникового текста (этот «фиктивный другой» в таком случае и является внутренним адресатом текста). Познавательно-этическая тенденциозность этого фиктивного объемлющего сознания искажает поэтику дневниковой прозы, лишая ее автореференциальности так же, как искажает лицо человека ориентация на «фиктивного другого», чьими глазами он себя видит, о чем писал М. М. Бахтин, рассуждая о пространственной форме героя. Однако у субъекта этой документальной прозы есть возможность избежать такого искажения, заняв по отношению к себе и миру дневника неслучайную и принципиальную позицию вневположенности своему собственному бытию. Это трудная задача, о которой также писал Бахтин, говоря о возможностях автопортрета: «Первой задачей художника, работающего над автопортретом, и является очищение экспрессии отраженного лица, а это достигается только тем путем, что художник занимает твердую позицию вне себя, находит авторитетного и принципиального автора, это автор-художник как таковой, побеждающий художника-человека. Мне кажется, впрочем, что автопортрет всегда можно отличить от портрета по какому-то несколько призрачному характеру лица, оно как бы не обымает собою полного человека, всего до конца: на меня почти жуткое впечатление производит всегда смеющееся лицо Рембрандта на его автопортрете и странно отчужденное лицо Врубеля» [6, с. 114]. Призрачность, прерывистость, поэтическое ощущение вдоха и выдоха в дневниковой прозе М. М. Пришвина, в особом дневниковом жанре В. В. Розанова говорят о возможном балансировании на этой вневходимой точке, проговаривание себя и мира с этой высокой точки, свойственной, во многом, архитектонике лирического целого.

Мир художественного дневника не менее сложная проблема, чем его субъект. Здесь чрезвычайно велик шанс включения механизмов вживания в «окружающую среду». Однако такое вживание также несет в себе потерю подлинной авторской позиции, так как подразуме-



вает потерю субъекта как такового («потерю себя»), ничего общего не имеющую с актом самоотречения, эстетического внеположения себя. М. М. Пришвин так характеризует свой дневниковый документализм: «У меня нет вымысла, я изображаю подлинную жизнь, русскую, повседневную... Но я уношу ее в вечно далекие пространства истинной жизни» [7, с 18]. То есть речь идет не только об отражении, осмыслении, вчувствовании, но о преобразении, в котором, благодаря возможности автора удержаться в этих «далеких пространствах», за фактической жизнью сквозит другая, истинная жизнь.

Отчасти для дневниковой прозы и в полном смысле для прозы мемуаристической, биографической, прозы воспоминаний эстетическая дистанция может быть продолжением дистанции исторической. Сама по себе историческая дистанция в такого рода документализме объективна и дана, ученому-историку, например, не нужно ею овладевать. Однако при всей декларируемой неангажированности исторической истины, понятно, что историю переписывают и что дистанция эта соответственно наполняется различными и сменяющимися друг друга интенциями в зависимости от того, кто и с какой целью излагает историческую истину. Историк или мемуарист говорит о прошлом с пристрастной познавательно-этической точки зрения, для современной мемуаристики и биографической прозы сюда добавляются еще игровой и коммерческий моменты. Однако историческая дистанция может стать эстетической в том случае, если ее исходной точкой является внеположенность исторического повествователя бытию (отвлекаясь от неклассической литературы можно сказать, что пространственной точкой такой внеположенности был, например, монастырь для Нестора Летописца). Кроме того, вероятно обретение исторической дистанцией эстетических возможностей и вне какой-либо авторской воли. Это происходит тогда, когда история и исторический факт лишаются того или иного «персонального намерения», содержание исторического факта становится разновекторным, эстетизованным, иногда, эклектичным. Так создается новая мифология и прецеденты «исторических персонажей»: Пушкин, Гагарин, Ленин и прочие.

Историческая документальность может стать приемом внутри художественного повествования – таков прецедент жанра мокьюментари, функционирующего по преимуществу как кинематографический жанр и подразумевающего повествование вымышленной истории, которая выдается за документальный факт. Кроме очевидного игрового компонента здесь присутствует и идея о гарантии художественной достоверности, основанной на достоверности исторического факта и ничем больше не подкрепленной.

Разновидностью исторической дистанции в ретроспективной документалистике становится дистанция памяти. Феномен памяти наиболее близок эстетической венаходимости, вспомним по этому поводу бахтинскую аналогию художественного завершения героя как тризны, поминок, позволяющих утвердить помилованную данность героя\*. Может показаться, что это наиболее пассивный способ осуществления эстетической деятельности, так как память сама по себе дает необходимые эстетические регистры изображения. Активное усилие здесь заключается именно в осуществлении упоминаемой уже теургической деятельности в условиях неготовности мира неклассического мироощущения. Усилие памяти простирается не только к восстановлению прошлого, но и к формированию будущего, поскольку эти хронологические векторы совпадают для непрерывно рождающегося мира: «...вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему <...>. Итак, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько редкостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер» [8].

Итак, подводя итоги, рассмотрение неклассических жанровых форм с точки зрения их субъектной организации прояснило, что феномен неклассической поэтики иллюстрирует не только процесс распада классической художественной формы, но и создание собственной неклассической. При этом венаходимость как необходимое условие эстетики не остается в прошлом классики, но обретает новые имманентные характеристики, позволяющие вернуть венаходимому автору человеческий облик.

### Список литературы

1. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 т. / под. ред. Н. Д. Тмарченко. – Т. 2 : Бройтман С. Н. Историческая поэтика. – М. : Академия, 2004. – 368 с.
2. Медведева-Гнатко В. В. Автор и читатель в состоянии рефлексии / В. В. Медведева-Гнатко // Литературное произведение : Слово и бытие : Сб. научн. трудов к шестидесятилетию М. М. Гиршмана – Донецк : ДОНГУ, 1997. – С. 157–173.
3. Мандельштам О. Путешествие в Армению / О. Мандельштам. – Режим доступа : <http://www.classic-book.ru/lib/al/book/576>
4. Фаулз Дж. Кротовые норы / Дж. Фаулз. – Режим доступа : [http://loveread.ec/read\\_book.php?id=16216&p=52](http://loveread.ec/read_book.php?id=16216&p=52)

---

\* «Из эмоционально-волевой установки поминования ушедшего существенно рождаются эстетические категории оформления внутреннего человека» [6, с. 173].

5. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Л. Я Гинзбург.– Л. : Худ. лит., 1977.– 443 с.
6. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Работы 20-х годов / М. М. Бахтин.– Киев : Next, 1994.– 384 с.
7. Пришвин М. М. Дневники 1905–1954 // Собр. соч. в 8 т. / М. М. Пришвин.– Т. 8 – М. : Худ. лит., 1986–759 с.
8. Мандельштам О. Слово и культура / О. Мандельштам.– Режим доступа : [http://rvb.ru/mandelstam/slovo\\_i\\_kultura/01text/01text/02.htm](http://rvb.ru/mandelstam/slovo_i_kultura/01text/01text/02.htm)

**К. V. Pershina**

**PROBLEM OF AESTHETIC DISTANCE  
IN THE LITERARY WORKS OF NON-CLASSICAL TYPE**

The article deals with revealing some features of architectonic in the literary works of non-classical type, in particular, the problems of documentary literary poetics. Nonfiction prose considered in such artistic terms as the aesthetic distance and extralocation of author.

**Keywords:** classical and non-classical art; documentary prose; artistic subject; aesthetic distance; extralocation.

**Першина Ксения Витальевна**

ассистент кафедры истории русской литературы и теории словесности  
ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет», г. Донецк  
83001, г. Донецк, ул. Университетская, 24  
Тел.: +38–062–302–92–85  
[ksenia11pershina@gmail.com](mailto:ksenia11pershina@gmail.com)

**Pershina Kseniya Vitalievna**

Teaching Assistant at the Department of History of Russian Literature and Theory of Literature  
Donetsk National University

В. М. Калинин

## СПЕЦИФИКА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ СОБСТВЕННЫХ ИМЕН В ДРАМАТИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Описаны различия, выявленные между функциями собственных имен в драме и других родах литературы. В анализе поэтонимии трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» сосредоточено внимание на специфических качествах имен и многоцелевом (в силу технических особенностей драматических текстов) их использовании.

**Ключевые слова:** действующее лицо; заглавие; идентификатор реплик; поэтоним; ремарка.

Возьму на себя смелость без кропотливых специальных сопоставлений утверждать, что большая часть обобщений, касающихся специфических свойств онимии драматических произведений, выведенная из наблюдений над творчеством А. С. Пушкина, приложима к драме как литературному роду в целом.

О специфике собственных имен, функционирующих в художественных произведениях, за последние три десятилетия написано так много, что только библиография вопроса может занять несколько сотен страниц. А вот особенностям поэтонимов в драме посвящены лишь отдельные работы. При этом следует признать, что и они, по сути, не учитывают качественные отличия собственных имен в произведениях разных литературных родов, а описание функций поэтонимов в драмах практически ничем не отличается от аналогичных описаний поэтонимии в художественной литературе.

Драматические произведения являются достоянием двух искусств – литературы и театра. Литературная ипостась драмы родилась из театральной, т. е. вначале это была пантомима, потом заговорил «хор», потом появился говорящий актер и т. д. Поскольку традиционно драму рассматривают как один из трех родов литературы, имеет смысл понять, что же отличает драму от эпоса и лирики? По мнению Гегеля, «драму следует рассматривать как высшую ступень поэзии и искусства вообще, поскольку как по своему содержанию, так и по своей форме она достигает в своем развитии наиболее совершенной целостности. <...> Драматическая поэзия <...> соединяет в себе объективность эпоса с субъективным началом лирики, поскольку она замкнутое в себе действие представляет в его непосредственной очевидности как действие реальное, проистекающее из внутреннего мира осуществляющего себя характера и предрешаемое в своем результате субстанциональной природой целей, индивидов и коллизий» [1, с. 537–538]. Добавим, что

в драматическом произведении, как правило, нет ни авторских характеристик персонажей, ни рефлексий по поводу происходящего.

В тексте драматического произведения отчетливо выделяется слой вспомогательного характера. К нему относятся заголовки сцен, вводные и другие ремарки, а также вспомогательные онимные средства: перечни действующих лиц, имена-идентификаторы реплик и монологов. Основное внимание исследователей-поэтонимологов, как представляется, должны привлекать три категории собственных имен: 1) дескрипции-идентификаторы, указывающие на лицо, которому принадлежит та или иная реплика; 2) поэтонимы в авторских ремарках и 3) поэтонимы, употребленные в речи персонажей. К тому же, в драматическом произведении сосуществуют как минимум два типа текста: диалоги действующих лиц представлены языком художественной литературы, а техническая сторона драмы – специфическим метаязыком. Иными словами, можно говорить, что текст драмы пишется двумя способами: кодом (языком художественной литературы) и метакодом (языком вспомогательным, «техническим»). При этом код и метакод предстают в произведении в единстве. Определив различие драмы «по цели»: для театральной постановки или для обычного чтения, – отметим и то, что в этом типе литературных произведений собственные имена используются, условно говоря, по-разному – «технически» и «художественно». С одной стороны, это необходимые, прежде всего, для театральных режиссеров, актеров и других профессионалов вспомогательные средства «постановочного» назначения, в которых важная роль отводится собственным именам, а с другой – поэтонимы, включенные автором в реплики диалогов или в монологи действующих лиц. Последние функционируют практически так же, как поэтонимы в любом другом художественном произведении, однако с существенным уточнением,» – только в прямой или косвенной речи *действующих* персонажей.

Традиционно драматическое произведение открывается списком, оповещающим о действующих лицах. О месте действия и характере обстановки, присутствии и поведении действующих лиц рассказывают разного рода ремарки. Наконец, каждая реплика диалога или полилога обязательно открывается информацией о лице, произносящем текст, т. е. идентифицируется, причем, как правило, собственным именем или другим маркирующим знаком. В ремарках собственные имена используются реже, а в остальных случаях – практически всегда. Все это вызывает массу вопросов, связанных с квалификацией собственных имен, функционирующих в тексте драматического произведения. Возникает и несколько частных вопросов: 1) Что такое комментированный список

действующих лиц в драматическом произведении? 2) В каких отношениях пребывают основной текст и перечень персонажей? 3) Как должна рассматривать означенный список поэтонимология? Каждая ли из перечисленных выше позиций может быть квалифицирована как собственное имя? И так далее. Вопросы отнюдь не праздные хотя бы потому, что от ответа на них зависит понимание сущности номинаций, идентифицирующих говорящий персонаж в структуре и поэтике драматического произведения.

Чтобы найти ответ, например, на вопрос о заглавии произведения, рассмотрим работу А. С. Пушкина над названием единственной «большой» трагедии. Сохранилось три варианта заглавия произведения. Поэт, высоко ценивший свой труд драматурга и считавший его «литературным подвигом, обращаясь к Вяземскому, 13 июля 1825 года писал: «Передо мной моя трагедия. Не могу вытерпеть, чтоб не выписать ее заглавия: „*Комедия о настоящей беде Московскому Государству, о ц. <аре> Борисе и о Гришке Отр. <епьеве> писал раб божий Алекс. <андр> сын Сергеев Пушкин в лето 7333, на городище Воронице*“. Каково?» [2, с. 188]. В автографе из собрания А. Ф. Онегина заглавие трагедии выглядит практически так же, однако автор представлен в совершенно ином стиле: «*Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве – писано бысть Алексаишкой Пушкиным в лето 7333 на городище Воронице*» [4, с. 290]. Два обозначения автора – «*Александр сын Сергеев Пушкин*» и «*Алексаишка Пушкин*» – различны принципиально. Если первое в определенном смысле «говорило» о пушкинском дворянстве, то второе имело характерную для челобитных (и подношений) самоуничижительную форму и в этом смысле как бы входило в противоречие с исполненным гордого достоинства замечанием Пушкина. Это был ответ К. Ф. Рылееву, который июньское письмо 1825 года закончил словами: «Прощай, гений. Твой Рылеев», – а в постскриптуме заметил: «Ты сделался аристократом; это меня рассмешило. Тебе ли чваниться пятисотлетним дворянством? И тут вижу маленькое подражание Байрону. Будь, ради бога, Пушкиным. Ты сам по себе молодец» [2, с. 183]. Отвечая Рылееву, Пушкин писал: «Ты сердисься за то, что я чванюсь 600-летним \* дворянством. (NB. мое дворянство старше). Как же ты не видишь, что дух нашей словесности отчасти зависит от состояния писателей? *Мы не можем подносить наших сочинений вельможам, ибо по своему рож-*

---

\* Рылеев писал о пятисотлетнем, а Пушкин, отвечая, говорил уже о 600-летнем дворянстве.

дению почитаем себя равными им. Отселе гордость etc» (курсив мой. – В. К.) [2, с. 219]. В беловом автографе и писарской копии значится: «*Комедия о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве. 1825*» [4, с. 290]. В одном из автографов сохранилось указание на жанр: «*Драмматическая повесть*». Работавший с рукописями «Бориса Годунова» Г. О. Винокур, указывает также, что в автографе из собрания А. Ф. Онегина «между заглавием и стилизованным означением автора написано: „*Летопись о многих мятежах и пр.*“» [3, с. 397]. По нашему мнению, все в конце концов отброшенные варианты заглавия трагедии \* вместе с тем или иным вариантом названия автора представляют собой идеонимы-стилилизации. В составе «Дел III Отделения собственной Его Императорского Величества канцелярии об Александре Сергеевиче Пушкине», имеется документ с названием «Замечания на Комедию о Царе Борисе и Гришке Отрепьеве». В нем есть и мнение относительно жанра произведения, и касающееся заглавия: «По названию *Комедия*, данному пиесе, не должно думать, что это комедия в таком роде, как называются драматические произведения, изображающие странности общества и характеров. Пушкин хотел подражать даже в заглавии старине. В начале Русского театра, в 1705 году, комедией называлось какое-нибудь происшествие историческое или выдуманное, представленное *в разговоре*. В списке таковых комедий, находившихся в посольском приказе 1709 года, мы находим заглавия: Комедия о Франталасе царе Эпирском и о Мирандоле сыне его и о прочих; комедия о честном изменнике, в нейже первая персона Арцух (то есть Герцог) Фридерик фон Поплей; комедия о крепости Грубетона, в нейже первая персона Александр царь Македонский \*\* и тому подобное. В подражание сим названиям Пушкин назвал свое сочинение «*Комедия о Царе Борисе и Гришке Отрепьеве*» [Цит. по: 3, с. 412]. Таким образом, на цензуру к царю трагедия поступила с названием, зафиксированным в писарской копии. С. А. Фомичев, редактор отдельного издания трагедии (1996 г.), в предисловии к публикации предположил, что уступка ожидаемым цензурным придиркам, приведшая к перемене названия, является одним из свидетельств «режиссерских» указаний Пушкина. В названии, представленном Вяземскому «содержалась уместная стилизация «под старину», намечался подлинный масштаб всего действия пьесы («о настоящей беде Мо-

---

\* Опубликовано в конце декабря 1830 г. с датой издания 1831 под заглавием «Борис Годунов».

\*\* 7 ноября 1825 г. в письме к Вяземскому, сообщая об окончании работы над трагедией, Пушкин шутил: «Поздравляю тебя, моя радость, с романтической трагедиею, в ней же первая персона Борис – Годунов!» (Курсив мой. – В. К.) [2, с. 239].

сковскому государству») и, наконец, акцентировалось смеховое начало произведения – не только в первом слове «комедия» (его можно было воспринимать и как родовое обозначение любого драматического представления), но и во всей огласовке первоначального названия» [4, с. 6].

В любом недраматическом художественном произведении собственные имена органично вплетены в текст и неотделимы от него. В драме же наблюдается несколько иное. Все, что автор говорит о том или ином имени от своего лица или от лица нарратора в литературных произведениях других родов, в драме исключено. И единственным местом, где «слышен» голос автора, является комментированный перечень действующих лиц.

По-видимому, так должно было быть и с трагедией «Борис Годунов». Во всяком случае, в бумагах Пушкина сохранился список действующих лиц девяти сцен первоначальной редакции, составлявших первую часть трагедии. Выглядел он так:

Действующие лица в I-ой части.

Борис Годунов, <i>царь</i>	
Патриарх Иов	
Игумен <i>Чудова монастыря</i>	
Пимен <i>летописец</i>	
Григорий Отрепьев	
В. Шуйский *	} <i>Князя Рюриковой крови</i>
Воротынский	
Василий Щелкалов, <i>верховный дьяк</i>	
Мисаил	} <i>монахи</i>
Варлаам	
Злой чернец	
Хозяйка <i>корчмы</i>	
Сторожевые приставы	
Народ.	

Однако в окончательной редакции трагедии списка действующих лиц нет, как не бывает его обычно в прозаических произведениях.

Структура вводной информации, относящейся к частям трагедии «Борис Годунов» и состоящей из заголовка, хронологических указаний, перечня действующих в сцене лиц и ремарок «театрального» характера, во-первых, не вполне однородна, а во-вторых, по сути, факультативна, о чем свидетельствует сопоставление с другими драматургическими опытами А. С. Пушкина. В трагедии «Борис Годунов» все сцены названы таким образом, что обозначают не только место, но иногда определяют своего рода хронотоп событий за счет дополнительных хронологических указаний. Так, одна из сцен «Кремлевские палаты» отне-

---

\* «В.» добавлено позднее [5, с. 283].



сена к «1598 года 20 февраля» (1), а другая (4) временного указания не имеет. Заголовком «Царские палаты» обозначены сцены (7) и (10). Происходящая в том же месте сцена (20) названа «Москва. Царские палаты». Названия остальных сцен не повторяются: «Красная площадь» (2), «Девичье поле. Новодевичий монастырь» (3), «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» (5), «Палаты патриарха» (6), «Корчма на литовской границе» (8), «Москва. Дом Шуйского» (9), «Краков. Дом Вишневецкого» (11), «Замок воеводы Мнишка в Санборе» (12), «Ночь. Сад. Фонтан» (13), «Граница Литовская» (14), «Царская Дума» (15), «Равнина близ Новгорода-Северского» (16), «Площадь перед собором в Москве» (17), «Севск» (18), «Лес» (19), «Ставка» (21), «Лобное место» (22), «Кремль. Дом Борисов. Стража у крыльца» (23).

Хронологические указания: 1598 года 20 февраля (1 сцена); 1603 года (5 сцена); 1604 года, 16 октября (14 сцена); 1604 года, 21 декабря (16 сцена) могут быть отнесены к разряду ремарок вместе с другими, занимающими то же место в структуре вводной информации к сценам трагедии: «*Шуйский, множество гостей. Ужин* (9 сцена) *Царевич чертит географическую карту. Царевна. Мамка Царевны.* (10 сцена), *(Ряд освещенных комнат. Музыка)* (12), *Князь Курбский и Самозванец, оба верхами. Полки приближаются к границе* (14 сцена), *Самозванец, окруженный своими* (18 сцена), *Басманов вводит Пушкина* (21 сцена), *Пушкин идет окруженный народом* (22 сцена), *Феодор под окном* (23 сцена)».

Изучение собственных имен тем или иным образом относящихся к драматическим произведениям нуждается, кроме прочего, в предварительном прояснении нескольких вопросов, связанных не столько с творчеством конкретного автора, сколько с принятием решения о материале исследования, квалификации явлений и т. д. В строгом смысле слова, исследователь поэтики собственных имен должен ограничиваться последним, опубликованным текстом драматического произведения. Однако такой подход имеет тот существенный недостаток, что за пределами внимания остаются и факторы, относящиеся к возникновению замысла, и «движущие силы», определившие в конечном итоге характер канонического текста.

Приблизиться к пониманию «движущих сил», «управлявших» пушкинским воображением в период работы над трагедией «Борис Годунов», к пониманию того, чем руководствовался Пушкин при использовании собственных имен, помогают многочисленные случаи авторской рефлексии. Неоднократно упоминая о влиянии Шекспира на выбор способа изображения действующих лиц в трагедии, Пушкин указывал

также, что по его примеру «ограничился изображением эпохи и исторических лиц, не гоняясь за сценическими эффектами, романтическим пафосом и т. д.» Между прочим, еще Аристотель заметил, что «все поэты, все художники брали и берут свой материал из действительности в ее прошлом или настоящем. Чувств, каких человек не переживает, и образов, каких он не видит, не может дать ни один поэт, как ни один музыкант не может дать звуков, переходящих за пределы нашего восприятия» [6, с. 1022–1023]. И вот быть может «неприличный» сегодня, но все-таки вопрос: создал ли Пушкин великое художественное произведение или ограничился изложением Карамзина стихами? Ведь тот же Аристотель утверждал: «Если историю Геродота переложить в стихи, то все-таки это будет история в метрах, так же как и без метров» [6, с. 1025].

В рассуждениях о «творческом бытии» как о «реальной и наиболее ценной форме Бытия» и о художественном событии в нем В. В. Федоров однажды заметил: «Вопрос о реальности героя и его действительности нельзя ставить в общем виде. Вопрос: есть ли Онегин «на самом деле?» – некорректен. Онегин есть в своей, «онегинской» действительности. Онегина нет в действительности Пушкина. Оба утверждения истинны, но каждое – в своей действительности. Единой же правды о его существовании нет. <...> О персонаже не может быть единой мысли, т. к. субъект одного утверждения пребывает в жизненном контексте Онегина, субъект второй – в жизненном контексте Пушкина» [7, с. 126].

По нашему мнению, несмотря на то, что в трагедии описаны события, имевшие место в действительности, а среди действующих лиц абсолютное большинство – личности исторические, трагедия А. С. Пушкина – в высшей степени художественное произведение. А все собственные имена в ней – суть поэтонимы.

В заключение приведу фрагмент наблюдений над функционированием собственных имен и других средств номинации в одной сцене трагедии. Они являются убедительным свидетельством того, что в конечном итоге А. С. Пушкин опубликовал произведение, предназначавшееся не для постановки на сцене, а для чтения.

Проследим и прокомментируем смену номинативных средств, которые использует А. С. Пушкин для обозначения персонажей в сцене «Ночь. Сад. Фонтан». С а м о з в а н е ц (входит) и произносит монолог, из которого читатель (или зритель) узнает, что он не на шутку влюблен: «*День целый ожидал / Я тайного свидания с Мариной, / Обдумывал все то, что ей скажу, / Как оболщю ее надменный ум, / Как назову московскою царицей*». Последняя фраза, кроме мысли о предложении руки и сердца, содержит косвенно и самоназывание. Назвать

или просто пожелать назвать даму *московскою царицей* может только *московский царь*. Затем появляется М а р и н а : «**Царевич!** <...> / **Димитрий!** Вы?». Исполненная честолюбивых надежд «странная красавица», авантюристка, пришедшая не столько на свидание, сколько на переговоры, во время которых главное – не продешевить, никого, кроме *царевича*, видеть не желает. Поэтому резко обрывает любовные излияния: «*Я здесь тебе назначила свиданье / Не для того, чтоб слушать нежны речи / Любовника.* / <...> *вправе / Я требовать, Димитрий,* / <...>, *чтоб ты души своей / Мне тайные открыл теперь надежды / <...> / Чтоб об руку с тобой могла я смело / Пуститься в жизнь / <...> как тебя достойная супруга,* / *Помощница московского царя*». Ожидать предложения руки и сердца ни к чему. Она уже все решила и потому «*слова не нужны*». Однако Самозванец не унимается: «*Забудь сама, что видишь пред собой / Царевича. Марина! зри во мне / Любовника, избранного тобою*». Марина властно возражает: «*Не время, князь*». И на отчаянный романтический возглас: «*Ты заменишь мне царскую корону*», – не только урезонивает потерявшего голову влюбленного, но и предупреждает: «*Стыдись; не забывай <...>. / Знай: отдаю торжественно я руку / Наследнику московского престола,* / **Царевичу,** *спасенному судьбой*». Последние сомнения Самозванца рассеивает категорический ответ: «*Скажи: <...> / Когда б я был не Иоаннов сын,* <...> / *Тогда б ... тогда б любила ль ты меня? / М а р и н а . Димитрий ты и быть иным не можешь; / Другого мне любить нельзя*». Это закрепление с помощью имени точки зрения Марины на собеседника подталкивает его к признанию. Желание окончательно удостовериться в искренности чувств возлюбленной лишает его природной осторожности. Добивавшийся того, чтобы в нем видели спасенного царевича, именовали Димитрием, Отрепьев, не открывая, однако, своего настоящего имени, признается Марине в самозванстве. Иными словами, он приглашает Марину, сменить точку зрения и на него и на Димитрия: «<...> *так знай же: твой Димитрий / Давно погиб, зарыт – и не воскреснет; / А хочешь ли ты знать, кто я таков? / Изволь; скажу: я бедный черноризец <...> / Под клобуком свой замысел отважный / Обдумал я <...>. / Явился к вам; Димитрием назвался, / И поляков безмозглых обманул*». Следующая реплика Самозванца оформлена Пушкиным по-театральному. О том, что он уже жалеет о сказанном, Самозванец, в соответствии с авторской ремаркой, сообщает *тихо* и весьма «объективно»: «*Что сделал я, безумец?*». А поскольку вторая часть реплики, согласно ремарке, произносится *вслух*, значит не просто тихо, а про себя. *Вслух* коленопреклоненный влюбленный взывает: «*В твоих*

*руках теперь моя судьба, / Реши: я жду». И добивается своего. Марина и смотрит на него, и видит его теперь иначе: «Встань, **бедный самозванец**». Попутно она называет его еще и *беглым монахом*, а в другом обращении «субстантививирует» прилагательное «*дерзкий*». Сменилась и позиция героя: «*Не презирай **младого самозванца***», – призывает он и, называя свою избранницу «*единственной святыней*», сознается: «*Любовь, любовь ревнивая, слепая, / Одна любовь принудила меня / Все высказать*». Однако обманутые хотят быть обманутыми: «М а р и н а . *Чем хвалится **безумец!** / Кто требовал признанья твоего?*» – и не желают знать, что они обмануты, и требуют лишь упрочения обмана: «*Уж если ты, **бродяга безымянный**, / Мог ослепить чудесно два народа; / Так должен / <...> свой обман отважный обеспечить / Упорною, глубокой, вечной тайной*». Внимая клятвам Самозванца, в том, что, кроме любви к ней, нет в мире силы, способной «вымучить» у него признанье, Марина наносит последний удар: «<...> *Клянешься ты? не именем ли бога, / Как **набожный приимыш езуитов?** / Иль честию, как **витязь благородный**, / Иль может быть единым царским словом, / Как **царский сын?** не так ли? *Говори*». Номинативные средства выстроены в реплике по правилам, предписываемым риторической фигурой, именуемой «климакс». Семантическая значимость их нарастает, попутно осложняясь дополнительными оттенками смыслов, содержащихся в только что возникшей общности апперцепционной базы говорящих. Назвать пусть беглого и бывшего, но все-таки православного, монаха «*набожным приимышем езуитов*» – значит окрестить его именем «*предатель*». Упоминание вслед за этим «*чести*» и сравнение-отождествление с «*витазем благородным*» окрашено злой иронией, и совсем уж издевательски воспринимается вопросительная интонация и последняя номинация «*царский сын*» в составе сравнительной конструкции. Намеренным ограничением анализа только онимными и апеллятивными номинациями мы стремимся показать, что иной трактовки здесь попросту не может быть. Марина, обливая презрением не оправдавшего ее честолюбивых притязаний кавалера, вольно или невольно подталкивает его к принятию окончательного решения.**

В этот момент происходит показательная смена в позиции автора произведения. Ответную реплику произносит Д и м и т р и й (гордо). То, что произошла замена идентифицирующей номинации может видеть и оценить *только читатель*. Зритель (если таковой и подразумевается) оказывается обделенным. Он об этой смене авторской точки зрения на персонаж не информируется. Но он, как и читатель, видит, что, возрождаясь подобно Фениксу, имя не только поднимает с колен,

но и возвышает отвергнутого любовника: *«Тень Грозного меня усыновила, / Димитрием из гроба нарекла, <...> / Царевич я»*. Но чтобы закрепиться на этой высоте нужно еще «поставить на место» зарвавшуюся собеседницу: *«Довольно, стыдно мне / Пред гордою полячкой унижаться»*. Теперь и попытка Марины припугнуть разглашением тайны: *«А если я твой дерзостный обман / Заранее пред всеми обнаружу?»* – легко парируется. Но это делает уже не Димитрий, а взявший себя в руки все трезво оценивающий Самозванец: *«Не мнишь ли ты, что я тебя боюсь? / Что более поверят польской деве, / Чем русскому царевичу?»*. Расставляя точки над «і», он (воспользуемся возможностями метаязыка) не только показывает Марине несущественность соотношения онима с определенным референтом, не только демонстрирует силу присвоенного им имени, способного быть орудием политической борьбы: *«Но знай, / Что ни король, ни папа, ни вельможи – / Не думают о правде слов моих. / Димитрий я, иль нет – что им за дело? / Но я предлог раздоров и войны»*, – но и делает последний победный выпад: *«Им это лишь и нужно, и тебя, / Мятежница! поверь, молчать заставят. / Прощай»*. Приходится менять позицию, иначе торг не состоится. Смена «точки зрения» подкрепляется номинативными средствами: *«М а р и н а . Постой, царевич. Наконец / Я слышу речь не мальчика, но мужа. / С тобою, князь – она меня мирит. / Безумный твой порыв я забываю / И вижу вновь Димитрия»*. Линия номинаций Самозванца «закольцовывается». Начав сцену обращением (*«Царевич! Димитрий! Вы?»*), Марина завершает ее удовлетворенной констатацией (*«вижу вновь Димитрия»*). Зато заключительная реплика Самозванца предсказывает покинувшей место свидания возлюбленной более чем лапидарное определение: *«И путает, и вьется, и ползет, / Скользит из рук, шипит, грозит и жалит. / Змея! змея! – недаром я дрожал»*. [5, с. 58–65].

### Список литературы

1. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. – Т. 3. – М. : Искусство, 1971. – 623 с.
2. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 17 т. / А. С. Пушкин. – Т. XIII. Переписка 1815–1827. – М. : Воскресенье, 1996. – 684 с.
3. Винокур Г. О. Борис Годунов (комментарий) / Г. О. Винокур // Полн. собр. соч. / А. С. Пушкин. – Т. 7. Драматические произведения. – Л. : Изд-во Академии наук СССР, 1935. – С. 385–505.
4. Фомичев С. А. Предисловие / С. А. Фомичев // Борис Годунов / А. С. Пушкин. – СПб. : Гуманитарное агентство «Академический Проект», 1996. – С. 5–22.

5. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. / А. С. Пушкин; гл. ред. М. Горький; ред. В. П. Волгин, Ю. Г. Оксман, Б. В. Томашевский, М. А. Цявловский. – [Л.] : Изд-во АН СССР, [1935]. – Т. 7. Драматические произведения / ред. Д. П. Якубович. – [1935]. – 728 с.
6. Аристотель. Поэтика // Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории / Аристотель. – Мн. : Литература, 1998. – С. 1016–1062.
7. Федоров В. В. Поэтический мир и творческое бытие / В. В. Федоров. – Донецк : Кассиопея, 1998. – 77 с.

**V. M. Kalinkin**

#### **SPECIFICITY OF FUNCTIONING OF PROPER NAMES IN DRAMA**

The distinctions revealed between functions of proper names in a drama and other sorts of the literature. In the analysis of poetonyms A. S. Pushkin's tragedies «Boris Godunov» the attention is concentrated to specific qualities of names and multi-purpose (owing to technical features of drama texts) their use.

**Keywords:** personag; title; identifier of cue; poetonym; stage direction.

**Калинкин Валерий Михайлович**

Доктор филологических наук, профессор

Донецкий национальный медицинский университет им. М. Горького

83003, г. Донецк, пр. Ильича, 16

Тел.: +38–050–297–42–20

kalinkin.valeriy@mail.ru

**Kalinkin Valeriy Michaylovich**

Doctor of Philology, Professor

Donetsk National Medical University of Maxim Gorky

А. Н. Городеский

## СРЕДНЕВЕКОВОЕ ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК ФАСЦИНАЦИЯ

Данная статья рассматривает средневековое поэтическое творчество как акт явления в мир священной воли, более того, как акт священнодействия, который проявляет в мире сакральную волю Бога, что в системе средневекового мировоззрения было центральным. Средневековый поэт, таким образом, приобретает иной онтологический статус, сопоставимый с онтологическим статусом героев древних эпосов.

**Ключевые слова:** фасцинация; нуменозность; сказитель; элегия; средневековая героическая эпопея; герой.

Данная статья является попыткой рассмотрения явления, которое, на наш взгляд, лежит в основе поэтического искусства, прежде всего, Раннего Средневековья. Рассмотрение это, думается, целесообразно начать с некоторых частных моментов, заложенных в конкретных произведениях словесного творчества Средних веков, с тем чтобы более или менее обоснованно подойти к пониманию глубинных процессов, определяющих специфику поэтического творчества той эпохи. Для этого лучше всего подойдет материал, явленный нам в виде древнеанглийских песней, достаточно условно причисляемых исследователями к элегиям, а также материал «Слова о полку Игореве».

Итак, какие же важные для нашего вопроса аспекты необходимо выделить, например, в древнеанглийских элегиях? Прежде всего, отметим, что в них есть песни, содержание которых – переживания женщины. Это связывает их с героическими элегиями «Старшей Эдды». В эддической поэзии если песнь о женщине, то это непременно героическая элегия. Грань между мужчиной, который описывается как свершитель славных деяний, и женщиной, которую можно охарактеризовать силой чувства и духа при ее событийном бездействии, является в «Эдде» четкой и последовательной. Подобная грань настолько же ясно очерчена и в «Беовульфе». И вот в чем важное отличие элегий от этих программных эпических произведений. Дело в том, что здесь исток лирического переживания, размышления находится, наряду с женщиной, и в мужчине – так называемом элегическом герое, который так же событийно бездейственен. В контексте эпоса это невероятный факт, но как бы там ни было, появляются песни, в которых удел мужчины теперь – словесные проявления силы его чувств и мощи его духа, теперь удел его – действие посредством песни и он, таким образом, должен быть поэтом.

Что же является причиной столь коренного переворота функций героя в элегиях? Прежде всего, в том, что в элегии герой предстает перед нами как изгнанник, который оторван от обитаемого мира, так сказать, «огороженного пространства». Кроме этого, важно то, что он скиталец, странник, и он идет по своему пути в одиночестве. Теперь он оторван от дома, от своего окружения, от «государя-златоподателя», и поэтому обречен на неучастие в событиях, на событийное бездействие, как говорилось выше. Это и обуславливает возникновение лирических песней, лирического взгляда на мир (заметим, что в эддических героических элегиях есть лирический взгляд лишь на события). И кардинальность этого переворота заключена в том, что в древней поэзии, в древнем сознании изгнанники – это люди, объявленные вне закона. Участь их, оставшихся за пределами огороженного и обустроенного мира, страшна – они вынуждены блуждать по враждебным культурному пространству пустынным местам.

Кроме того, вспомним, что за пределами огороженного мира обитали древние враги рода человеческого – в «Беовульфе», например, это Грендель с его матерью. Разумеется, они не могли стать центральными персонажами эпической поэзии, их образы – периферийны. Здесь вроде бы напрашивается отождествление героя как с людьми, объявленными вне закона, так и с миром демоническим, но такое отождествление было бы глубоко ошибочно. Сделать героем песни подобного рода сущность вряд ли было возможным в ту эпоху. Такая «героизация» подходит для литературы новейшего времени (вспомним в этой связи Д. Гарднера с его романом на сюжет «Беовульфа», в котором он построил повествование таким образом, что все происходящее мы видим глазами Гренделя). Дело здесь в том, что герой элегий, благодаря такому своему положению, в своих скитаниях приобретает иную мудрость, нежели та, которой обладает эпический мир (к которому он, кстати, испытывает почтение и скорбит о его утрате – это общая черта всех элегий).

В связи с этим отметим, что находясь на позиции изгнанника, элегический герой имеет свою точку зрения, отличную от монолитного понимания мира эпосом и для скитальца этот монолит делается доступным для спора, несогласия с ним, (впрочем, лишь в определенных моментах – в общем пиетет сохраняется). Мы предполагаем, что элегический герой в поэтике элегий был подобным герою эпоса, различными были только способы их действия. Эпический герой проявляет себя в ратоборстве, но элегический герой действует иначе. Именно в слово вкладывает он свою силу, и думается, что именно этим можно объяснить ту христианскую дидактику, которой изобилуют элегии,



и которую объясняют позднейшими вставками монахов-переписчиков. Так мы можем предполагать, потому что времена эпических героев ушли и ушли безвозвратно, и теперь их сменил элегический герой, который должен проявлять себя иначе – он должен действовать словом, бездействуя мечом. Таким образом, элегии, по форме будучи традиционными, исполнены духа христианства, исполнены им при создании, что может служить подтверждением теории единого замысла. Как следствие вышесказанного отметим, что наличие двух взглядов на мир порождает в элегиях два временных плана: в общем, монолитные твердыни прошлого и хаотического, полного печали и руин настоящего. Скиталец-изгнанник бродит среди опустошенного мира, либо терпит бедствия и лишения в буйстве морских стихий, ведя словесную битву, и в этих испытаниях он ищет поддержки в образах минувших героических времен.

Думается, что изгнанничество элегического героя не означает его реального положения, так сказать биографического изгнанничества. Обобщенный характер медитативности древнеанглийской лирики, и явное невнимание к себе как автору в современном смысле этого слова вряд ли позволили бы поэту посвящать песни своему бедственному положению. Аспект реальных бытовых событий еще не занял сколько-нибудь серьезного места в поэзии той эпохи, да и лирика обычно безлична. Есть лишь одна элегия, где сказитель называет себя по имени – «Деор», и это, возможно, единственная песнь, в которой мы можем предположить некую биографичность.

По словам О. Смирницкой «...лирический герой» древнеанглийской поэзии совершенно не индивидуализирован; он всюду остается одним и тем же, т. е. не имеет ни имени, ни лица, проходя из произведения в произведение одним и тем же «глашатаем истины» [1, с. 232]. Такое положение вещей, являясь следствием неосознанности авторства, косвенно говорит нам о важном: независимо от биографических обстоятельств, преодолевая их, поэт становится на позицию изгнанника и входит в некое поэтическое вневременное пространство. Это дает возможность выражать только всечеловеческие чувства, основополагающие аспекты бытия. Печаль элегического героя, таким образом, вырастает до соизмерения себя с печалью общечеловеческой, с трагедией всемирной истории.

Теперь, сообразуясь со всем сказанным об элегиях англосаксов, посмотрим на «Слово о полку Игореве». Прежде всего, попробуем увидеть, является ли сказитель героем поэмы, подобно героям элегий, введен ли он лично и его лирический голос в ткань произведения на правах персо-

нажа. Для этого обратимся сначала к тому высказыванию, в котором конкретно наличествует личное «я» поэта: «Что ми шумить, что ми звенить давеча рано предъ зорями?» [3, с. 61]. Это восклицание – единственные слова, которые формально вводят сказителя в событийную ткань произведения, относясь к конкретному эпизоду поэмы: «Игорь плъкы поворачивает» [3, с. 61].

На этом единственном явном примере мы можем предположить, что сказитель является соучастником действия. Нас не должно смущать то, что явное проявление личностного начала появляется в поэме один раз и в виде одной короткой фразы. Во-первых, в произведении настолько лаконичном одна фраза имеет особый объем, особое наполнение. В «Слове...» вообще одинаково важна и глубока каждая фраза (как и в любой древней поэзии, как и в любом истинно литературном произведении). Однако, как бы там ни было, эти слова дают нам возможность лишь допускать, что предположение наше верно.

Теперь, чтобы продолжить рассмотрение этого аспекта, обратимся к начальной части поэмы – к походу Игоря через степь и битве с половцами. Первое, что обращает на себя внимание здесь, это то, что происходящее показано, как совершающееся в настоящий момент, в настоящем. События проходят, как будто перед нашими глазами. Действительно, Див кличет на вершине дерева, Игорь к Дону воинов ведет, лисицы брешут на щиты русичей. Еще большее ощущение осязаемости вызывает картина вечерней природы накануне сражений. И, конечно же, восклицание: «О Руская земле! уже за шеломянемъ еси!». Кому оно принадлежит – явно сказителю. Но сказать так мог бы тот, кто находится в этом походе рядом с Игорем. Создается некий эффект присутствия. В научной литературе широко распространено мнение, что это некий художественный прием, примененный поэтом. Подобный прием неизбежно должен был опираться на художественный вымысел, однако было ли возможно применение какого-либо художественного приема и наличие художественного вымысла в ту эпоху, когда понятие об авторстве не было осознанным, и авторская воля не являлась движущей силой при создании поэтического произведения.

Такой подход – явная модернизация поэтического искусства Средневековья. Осмелимся предположить, что объяснение этого «эффекта присутствия» кроется в том, что сказитель «Слова...», подобно элегическому поэту, становится на позицию странника, причем мы видим, что эта позиция характеризуется всеведением. Подтверждение этому положению мы находим в древнеанглийской поэме «Видсид», в которой герой является странником и изгнанником (Видсид в буквальном

пребывание и означает «широкопространствующий»), и одновременно обладает всеведением. Автор «Слова...», подобно элегическому поэту, также входит в некое поэтическое вневременное пространство, в котором возможна передача свершившихся событий, как свершающихся на наших глазах. Именно это дает ему также возможность, как мы знаем из текста поэмы, озирая огромные пространства, что тоже считается в научной литературе художественным приемом, средством выражения монументально-исторического стиля древнерусской литературы.

Мы же осмелимся предположить, что всеведение и всевидение как древнеанглийских поэтов, так и сказителя «Слова...» являются следствием того, что в момент создания они выходят как бы на грань окружающего их бытия. Ими овладевает некая пророческая и всеведущая стихия, отдавшись которой они становятся теми самыми скитальцами и изгнанниками, о которых повествуют древнеанглийские элегии, и категории эти являются вненациональными, свойственными поэтам той эпохи, пусть они и принадлежат к представителям разных культурных традиций.

Этот переход, который осуществляется сказителем, переход его в иную реальность, а если быть точным, переход из мира реального в мир сакральный, на наш взгляд, соответствует мыслям, высказанным в свое время немецким теологом Рудольфом Отто в его книге «Сакральное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным», в которой он вводит понятие «нуминозность» (от лат. *numen* – божество, воля богов). «Нуминозность» есть особый духовный опыт переживания встречи с Божественным, который является одновременно и устрашающим (лат. *mysterium tremendum*) и очаровывающим (лат. *mysterium fascinans*). Причем Божественное в этом случае является человеку в виде так называемых малых богов, богов, которые могут встретиться в любое время и в любом месте.

В отличие от встречи с богами-вседержителями, которая коренным образом изменяет состояние человека, переводит его в иной онтологический статус, нуминозное переживание оставляет человека формально в прежнем состоянии, кардинально меняя при этом его мировосприятие. Это стихия пророческого безумия, экстатических состояний. Думается, всем известное дионисийское начало зиждется именно на соприкосновении с «нуменом».

В христианской культуре следствием нуминозного является молитвенный экстаз. Нуминозность же в свою очередь является частным случаем общего явления, которое Лео Фробениус определял как «фасцинация». Фасцинация по Фробениусу есть перводвигатель культу-

ры, это одержимость и очарованность, стихия творения, где божество действует так, что следует говорить не о божественной воле, но скорее о божественном произволе. Во всяком случае, фасцинация является толчком, определяющим все дальнейшее развитие культуры, которая в этом смысле есть лишь средство оформления фасцинативного перводействия, средство доведения до четкого и недвусмысленного понимания его результатов. В христианской культуре таким фасцинативным перводействием является Распятие и Воскрешение, поэтому средневековые сказители, как мы предполагаем исходя из специфики мировосприятия этой эпохи, в основе своего творчества имели не авторское, личностное начало, как это свойственно Новому Времени, фасцинативное основание, основание очарованности и одержимости, которое и делало их в духовном смысле изгнанниками и скитальцами.

Став же изгнанниками, эти поэты имеют свой взгляд на мир, свою точку зрения на мир эпический, и именно в их творениях, возможно, стоит искать истинное понимание процессов происходящих в ту эпоху. Та пресловутая политическая смелость, с которой Автор «Слова...» обличает князей и княжеские свары, является лишь проявлением отличной от идеалов героического мира точкой зрения, и обусловлена эта смелость именно фасцинативным состоянием поэта. Точно так же, как и в «Слове...», в поэме «Беовульф» со стороны сказителя имеет место осуждение несправедливого правителя Херемода и его «невзгодного владычества».

### Список литературы

1. Смирницкая О. Поэтическое искусство англосаксов / О. Смирницкая // Древнеанглийская поэзия. – М. : Наука, 1982. – С. 171–233.
2. Слово о полку Игореве / пер. и вст. статья А. Ю. Чернова – СПб. : Вита Нова, 2006. – 360 с.
3. Бюттнер Т. Лео Фробениус – исследователь Африки : Достижения и заблуждения / Т. Бюттнер // Изучение истории Африки : Проблемы и достижения / под ред. М. Н. Машкина, И. Е. Синицыной, Х. Штекер – М. : Наука, 1985. – С. 115–160.
4. Отто Р. Священное : Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным / Р. Отто. – Режим доступа : [http://rumagic.com/ru\\_zar/sci\\_religion/otto/0/](http://rumagic.com/ru_zar/sci_religion/otto/0/)

A. N. Gorodesky

### MEDIEVAL POETIC CREATIVITY AS A FASCINATION

This article deals with medieval poetry as an act of phenomena in the world of the sacred will, more as an act of sacredness, which manifests in the world of the sacred God's will that in the medieval worldview was central. Medieval poet thus acquires a different ontological status comparable to the ontological status of the heroes of ancient epics.

**Keywords:** fascination; numinosity; narrator; elegy; the medieval heroic epic; the hero.

**Городеский Александр Николаевич**

аспирант кафедры истории русской литературы и теории словесности

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет», г. Донецк

80004, г. Донецк, пр-т Киевский, д. 1 б, кв. 68

Тел.: + 38-095-094-98-73

bruno1975@yandex.ru

**Gorodesky Alexander Nikolayevich**

Postgraduate student at the Department of History of Russian Literature and Theory of Literature

Donetsk National University

## ЭВОЛЮЦИЯ ЛИРИЧЕСКОГО СУБЪЕКТА В РАМКАХ ЭЛЕГИЧЕСКОГО ЖАНРА

В статье рассматривается период разрушения жанрового сознания в русской литературе XVIII века и переход к субъективно-ориентированному творчеству. Элегия в силу своей медитативной направленности оказывается наиболее удобной формой для утверждения личностного начала.

**Ключевые слова:** элегия; субъект; лирический монолог; жанровое мышление; классицизм; сентиментализм.

Эволюция жанра элегии в XVIII веке иллюстрирует тенденцию к разрушению основ классицистической доктрины. Нарушается главный постулат «Рационалистического» искусства – незыблемость жанровых границ, как ипостаси утвержденной нормы, использующей «готовое риторическое слово» для воплощения (а, значит, и познания) объективно воспринимаемой действительности. Элегия в самом начале своего пути в русской литературе предстала уникальным жанром, заключающим в себе родовые признаки лирики и эпоса, и потому с готовностью, независимо от теоретических заявлений своих авторов, заимствующим элементы смежных литературных форм, таких как идиллия, послание, ода.

Ко второй половине XVIII века меняется, собственно, философская картина мира, чему в значительной мере послужило распространение взглядов английского философа Джона Локка, выдвинувшего идею сенсуализма, как единственно возможного источника познания. Суть теории Локка заключается в следующем: окружающий мир, несомненно, воспринимается человеком с помощью физиологических ощущений и вызывает соответствующие эмоции, которые, в свою очередь, играют значимую роль в процессе аналитической деятельности разума и возникновения мысли. Таким образом, признание за эмоцией права принимать участие в получении новых знаний, а значит и восприятие ее как предмета художественного осмысления, свидетельствует об изменении взглядов на сущность литературного искусства: постепенно центральное место в нем занимает личность, свободно выражающая свои чувства и переживания. О наметившемся уже во второй трети XVIII века переходе к субъективному творчеству, попытках утвердиться в нем личного начала пишут исследователи Б. О. Корман и В. И. Федоров. Они отмечают приметы субъективации уже в одах М. Ломоносова. Духовные оды (так иначе называют переложения псалмов) позволяют автору излить собственные переживания и жалобы. Обращение

к Богу предполагает максимальную откровенность в выражении своих чаяний; а значит, и делает возможным самораскрытие личности. В этом жанре «я» впервые обретает голос, во многом благодаря тому, что несет на себе отпечаток авторского восприятия библейских строк, отчетливо выражающихся в автобиографическом подтексте. Ломоносов считает возможным отступать от оригинала, вносить незначительные поправки, акцентировать проблемы, с которыми он сталкивается в своей жизни:

Они, однако, веселятся,  
Как видят близ мою напасть,  
И на меня согласно злятся,  
Готовя ров, где мне упасть.  
Смятенный дух во мне терзают,  
Моим паденьем лъстя себя;  
Смеются, нагло укоряют,  
Зубами на меня скрыпя [1, с. 378].

Исследователи сходятся во мнении, что уже в произведениях М. Ломоносова возможно наблюдать «такие ингредиенты, которые окажутся родственными некоторым характерным особенностям сентиментализма, предромантизма и даже самого романтизма» [2, с. 57], что знаменует собой стремление личного самосознания «облечься в слово и тем самым утвердиться как ценность» [3, с. 41]. Здесь стоит отметить, что элегия, в силу своей жанровой особенности, оказалась менее подвержена риторизации, чем сатира и ода. Исторически сложилось, что элегия никогда не имела четких границ и строго определенной тематики, напротив, «способность любовной лирики к воплощению значительного общественного подтекста, повторение и «снашивание» образных средств» служили «стимулом к обновлению круга и трактовки элегических тем» [4, с. 5]. Допускавшаяся в пределы элегического жанра вариативность, которая способствовала его постоянному развитию и трансформации, противоречила нормативной сущности риторики, признающей лишь единственную риторическую модель (канон).

Стремление личного, индивидуального начала утвердиться в творческом процессе побудило авторов обратиться к жанрам, в основу которых положена установка на изливание чувств – таких как песня, идиллия, элегия. Как следствие, художественную ценность приобретают до этого игнорируемые классицистическим искусством душевные переживания, вызываемые простыми радостями человеческой жизни: созерцанием природы, дружбой, чувством привязанности и любви. Свидетельство тому – необыкновенная популярность песенного творчества А. Сумарокова, в рамках которого герою произведения было позволено свободно самовыражаться, забыв на время такие абсолютные величины, как

общественный долг, социальная иерархия и т. п. Согласно провозглашенному поэтом требованию к художественному произведению быть стилистически простым и естественным ради подлинности изображения, в лирических формах предпринимается попытка не только описать любовное чувство, но и передать его психологию. И. Б. Александрова справедливо приходит к выводу о том, что Сумароков «впервые заговорил об эмоциональном воздействии звучащего стихотворного слова на читателя; способствовал появлению в поэтическом произведении лиризма, выразившегося в изображении «естественных» человеческих чувств» [5, с. 81]. Таким образом, перед нами предстает не просто механическое соединение слов-понятий на основе ассоциативных связей, то, что именуется «готовым словом риторической культуры», а открывается возможность для субъективного «я» посредством любовной лирики выражать *свое* отношение к окружающему миру (не традиционное «понимание и обобщение всего, что есть» [6, с. 510]).

Все чаще проявляются и симптомы перестройки типа лирического монолога. В стихотворениях Сумарокова на смену монологичности приходит многоголосие, еще условное, разъединенное, но сам факт присутствия потенциального диалога свидетельствует об обретении «я» нового качества. Допущение в произведение объекта, к которому обращена речь героя, еще подчинено субъекту и является одним из приемов передачи и обоснования его душевных переживаний. Примеры подобной ситуации находим в элегиях Сумарокова, положивших начало эволюции лирического объекта, что и привело к разрушению моноцентризма его произведений. Воплощением данной тенденции являются элегии «В болезни страждешь ты...» и «Уже ушли от нас игrania и смехи...»:

В болезни страждешь *ты*... В моем нет сердце мочи  
Без крайней горести воззрети на *тебя*...  
Умру, *любезная*, умру и я с тобою,  
Когда сокроешься *ты* вечно от меня.  
Пусть буду только я крушиться в сей любви,  
А *ты* в спокойствии и в радостях живи...  
Но что мне помощи что *ты* о мне вздыхаешь...  
[7, с. 157; 162. – Курсив наш. – Ю. К.]

Другой, не менее важной особенностью данной элегии является ее автобиографичность: в ней сам автор сокрушается о болезни, постигшей его жену. Здесь отчетливо звучит голос Сумарокова, его «я» сосредоточено на личных переживаниях, на трагических последствиях смерти его супруги и неотвратимости «злого рока». Автор пытается изобразить психологическое состояние героя, характеризуя его с помощью



лексики единой тематической группы – горе, слезы, страх, трепет, мука и т. д. Но перечисленные выше проявления трагического события лишь накладываются друг на друга, не позволяя наблюдать развитие эмоционального состояния. Таким образом, уже у Сумарокова «я» приобретает личностные качества, хотя о самостоятельном существовании, а тем более, о самосознании личности в данный период говорить неправомерно. По сути, элегия, на примере которой мы рассматриваем эволюцию лирического субъекта, демонстрирует борьбу жанрового мышления с каким бы то ни было проявлением авторской инициативы. По словам О. В. Зырянова: «На протяжении всего XVIII века элегия предстает по преимуществу как риторический жанр, имеющий далеко не прямые отношения с собственно лирическим родом литературы» [8, с. 103]. Вместе с тем, элегия развивается. Еще в творчестве Ф. Прокоповича наряду с элегиями, сочиненными в качестве примера для иллюстрации теоретических положений и являющихся по сути эпическими произведениями, четко вписывающимися в жанровые рамки, можно наблюдать парадоксальное для классицизма явление. В русскоязычном стихотворении «Плачет пастушок в долгом ненастии» сочетаются элементы элегии и идиллии, которые стирают границы художественных форм и тематически обогащают «печальное поэтическое произведение». В. Третьяковский, следуя путем, предложенным Прокоповичем, уже различает два вида элегии, в основу которых положены темы любви и смерти. А в исполнении А. Сумарокова она еще и заговорит языком любовных переживаний, с попыткой заглянуть во внутренний мир человека. Все это свидетельствует, безусловно, о стремлении индивидуального начала утвердиться в творческом, по сути, нормативном процессе.

В дальнейшем приобретение личностью качества высшей ценности становится признаком нового этапа литературного процесса – сентиментализма. Переходной характер этого направления обуславливает его эстетическое своеобразие. В нем совершается переход от рационалистической образной системы классицизма к эмоционально-чувственной системе романтизма.

В литературе складываются условия, благоприятные для выражения глубоко личностных сфер человеческого существования. Концепция личности, возникающая в сентиментализме, диаметрально противоположна классицистической. Если для классицизма идеал – человек разумный, то для сентиментализма – человек чувствительный. Более того, происходит осознание сложности человеческого характера. У поэтов-классицистов в каждом произведении выдерживается заданный автором эмоциональный тон. Одно посвящено описанию тоски по возлюбленной:

Мне кажется, как мы с тобою разлучились,  
Что все противности на мя вооружились,...  
Теките из очей, потоки горьких слез!  
Все наши радости сердитый рок унес [7, с. 162].

Другое посвящено радости взаимной любви (как, например, в песенном жанре). Но все эти чувства изображаются изолировано друг от друга. Когда же чувствительный человек оказывается носителем многих различных, порой противоречивых, чувств, в произведении сентименталистов стало возможным сочетать противоположные настроения героя. Как один из приемов создания усложненного образа Н. Карамзин использует в программном стихотворении сентиментальной поэзии «Меланхолия» противопоставление, нередко воплощенное с помощью союза *но*:

Отчаянье прошло... Но слезы осушив,  
Ты радостно на свет взглянуть еще не смеешь... [9, с. 74]

Подобное внимание к личности явилось следствием подмены объективной реальности субъективным мирознанием конкретного человека. По словам Г. А. Гуковского: «Эта личность заслонила перед ними (сентименталистами – Ю. К.) весь мир» [10, с. 267]. Иными словами, автор ставит себя в центр мира, искусственно созданного им самим. Чувство, как единственно реальная основа этого бытия, формирует мироздание поэта по законам его восприятия. Художественное произведение как понятие наполняется новым смыслом: оно уже мыслится, «как субъективная «вторая реальность», основанная на изображении мира чувств, души человека, текучей, страдающей, радующейся, мятущейся в сомнении, разуверившейся в обретении счастья на Земле» [5, с. 220].

Особого внимания заслуживает активация «поэзии сострадания». Это связано, прежде всего, с тем, что высшим проявлением личности теперь считается гуманизированное чувство, сообщившее литературе стремление постичь страдания человека.

Часто здесь в ядоли мрачной  
Слезы льются из очей;  
Часто страждет и томится,  
Терпит много человек... [9, с. 55]

Так пишет Н. М. Карамзин о мире, переполненном скорбью. В статье «Что нужно автору?» он теоретически обосновывает свою художественную позицию: «... читай историю несчастий рода человеческого – и если сердце твое не обольется кровию, оставь перо» [9, с. 121]. Страдания человеку приносит и жестокий свет, и осознание кратковременности жизни, и недостижимость счастья. Мотив стремления к сча-

стью антиномичен: признание его основным импульсом человеческой деятельности вступает в противоречие с ощущением невозможности его достижения при наличии чужого страдания. Поэтому Н. Карамзин так категоричен в своем утверждении:

Будь уверен, что здесь счастье  
Не живет между людей;  
Что здесь счастьем называют,  
То едина счастья тень [9, с. 56].

Таким образом, эстетическое своеобразие сентиментализма способствовало принципиальному изменению приоритетов художественного осмысления. Ценность субъективного, индивидуального начала, признание за личностью права на самовыражение, возникновение, в связи с этим, новых средств и приемов изображения «движений сердца» обусловило обращение сентименталистов к наиболее удобным для данной цели жанрам. «Сентиментальной поэзии оказывается близка личность, углубленная в мир чувств, созерцающая свою душу на лоне природе» [5, с. 23] следовательно, близки и такие жанры, как песня, элегия, послание, идиллия.

### Список литературы

1. Ломоносов М. В. Поэзия, ораторская проза, надписи 1732–1764 гг. // Полн. собр. соч. : в 11 т. / М. В. Ломоносов. – Т. 8. – М., Л. : Изд-во Академии наук СССР, 1959. – 1288 с.
2. Федоров В. И. Литературные направления в русской литературе XVIII века / В. И. Федоров. – М. : Просвещение, 1979. – 157 с.
3. Корман Б. О. Жанровое мышление и самосознание личности в русской лирике 30–60 гг. XVIII в. // Практикум по изучению художественного произведения / Б. О. Корман. – Ижевск : Изд-во Удмуртского ун-та, 1978. – 89 с.
4. Фрирман Л. Г. Жизнь лирического жанра : Русская элегия от Сумарокова до Некрасова / Л. Г. Фрирман. – М. : Наука, 1973. – 170 с.
5. Александрова И. Б. Поэтическая речь XVIII века : учебное пособие / И. Б. Александрова. – М. : Флинта, Наука, 2005. – 368 с.
6. Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // Языки культуры / А. В. Михайлов. – М. : Языки русской культуры, 1997. – 912 с.
7. Сумароков А. П. Избранные произведения / А. П. Сумароков. – Л. : Советский писатель, 1957. – 598 с.
8. Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания в русской лирике. Феноменологический аспект / О. В. Зырянов. – Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2003. – 548 с.

9. Карамзин Н. М. Избранные сочинения : в 2 т. / Н. М. Карамзин. – М., Л. : Художественная литература, 1964.
10. Гуковский Г. А. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII в. / Г. А. Гуковский. – Л. : Художественная литература, 1938. – 313 с.

**Yu. O. Kotsur**

#### **EVOLUTION OF THE LYRICAL SUBJECT WITHIN THE ELEGIAC GENRE**

The article considers the period of genre consciousness destruction in Russian literature of the XVIII century and transition to the subject oriented creativity. Elegy, being by virtue of its meditative directive turns to be the most convenient form for the establishment of a personal beginning.

**Keywords:** elegy; subject; a lyrical monologue; a genre consciousness; classicism; sentimentalism.

**Концур Юлия Олеговна**

аспирант кафедры истории русской литературы и теории словесности  
ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет», г. Донецк  
286132, г. Макеевка, ул. Успенского, д. 1, кв. 147  
Тел.: +38 099 911 47 73  
Kotsur.Yuliya@yandex.ru

**Kotsur Yuliya Olegovna**

Postgraduate student at the Department of History of Russian Literature and Theory of Literature  
Donetsk National University

## АРИСТОТЕЛЬ НАШЕГО ВРЕМЕНИ

В статье представлен полемический отклик на книгу екатеринбургского исследователя В. В. Короны «Работы по поэтике и морфологии поэтического текста». Предложенная В. В. Короной методика понятийной реконструкции образа осмыслена как продолжение намеченного в трудах Гете сопряжения естественно-научного знания и законов онтологии поэтического творчества. При этом отмечена аристотелевская по своей природе тенденция к каталогизации образов поэтического мира, не рассматривающая динамику автора как порождающего основания этого мира.

**Ключевые слова:** В. В. Корона; поэтика; образ; методология.

В контексте современных парадигм филологического знания особое место занимает научная позиция, представленная в изданной в Екатеринбурге книге В. В. Короны «Работы по поэтике и морфологии поэтического текста» [1]. Автор книги – «биолог по профессии и филолог по призванию» [1, с. 4], оригинальный, глубокий, разносторонний ученый, знакомство с которым уже само по себе может быть расценено как интеллектуальное событие. В. В. Корона, при всех неприемлющих его подходы взглядах, о которых он сам пишет со стоической иронией \*, – был не только уважаем, но любим коллегами-филологами. Вряд ли о многих ушедших по прошествии тринадцати лет так трепетно сохраняется память, как сохранена она в настоящем издании: с фотографиями, письмами, запечатлевшими живой голос вплоть до драматических интонаций предсмертной борьбы, с монографией, статьями и рецензиями, позволяющими увидеть аристотелевскую систематичность и строго выдержанное единство метода. Очевидно, благодаря этой любви, энергетика личности В. В. Короны продолжает пульсировать со страниц мемориального издания.

Однако, размышляя о книге, мы оказываемся в несколько неопределенном положении. Представленные в монографии «Поэзия Анны Ахматовой: поэтика автовариаций» теоретические предпосылки анализа порождают острое желание вступить в дискуссию с ее автором. Размышляя над логикой его схем, генеральной задачей понятийной реконструкции образа, мы постоянно держим в уме формулу М. Бахтина, утверждающую, что критерий гуманитарных наук – не точность позна-

---

\* В предисловии к монографии «Поэзия Анны Ахматовой: поэтика автовариаций» исследователь цитирует мнение, высказывавшееся учеными-филологами: «Эта работа – чистая беллетристика, несмотря на квазинаучный язык и отпугивающую терминологию» [1, с. 29].

ния, а глубина проникновения; мы, также, воспринимаем идеи Д. Лихачева в «донецком» векторе их разработки – как законы поэтической реальности, не сводимые на каталогизацию объектов внутреннего мира произведения. В подходе В. В. Короны вызывает возражение тот факт, что при выстраивании исторической динамики образа (так ахматовские розы – белые, алые, ослепительно-ледяные – цветут всем своим «смысловым пучком» на полувековом промежутке) предполагается статика Ахматовой-автора. Очевидно, что системность поэтического мира если и должна быть описана, то не в состоянии покоя, а с учетом ускорения измененных траекторий движения, запечатленных ахматовским признанием: «Меня, как реку, суровая эпоха повернула...» В. В. Корона же в своих построениях словно руководствуется любимым изречением Ахматовой из Т. Элиота: «In my beginning is my end», сводя исторические начала и концы в точку их неразличения.

Собственно, каждая из семи глав монографии задает дискуссионный импульс, однако нам представляется важным обозначить сам генезис возникающего «противостояния». Мы полагаем, что в его осмыслении актуализируется оценка методологии М. М. Бахтина, сорок лет назад данная С. С. Аверинцевым в небольшой публикации «Личность и талант ученого» [2]. С. С. Аверинцев обрисовал бахтинский «профиль» поэтики в ее противостоянии мощнейшей, 2400-летней традиции, восходящей к Аристотелю. Заложенный философом из Стагир метод классифицирующе-структурирующего описания «продуктов подражания» как раз и предполагает ту фундаментальную статику, на которой основываются и формальный метод, и структурализм, и «операции преобразования» В. В. Короны. «Бахтин выбрал себе очень большого, поистине великого противника, величие которого претворено тысячелетиями, и противник этот – Аристотель (вместе с порожденной им традицией)... Как бы то ни было, и в наше время любая поэтика, исходящая из таких категорий, как равный себе характер, выражающий себя через равное себе слово (через «речевую характеристику»), и равный себе образ, строяемый в рамках равного себе жанра, при соотнесении этих равных себе величин с однозначными координатами «верха» и «низа» («возвышенного» и «низменного»), – любая подобная поэтика может быть только вариантом... поэтики Аристотеля» [3, с. 60–61]. В монографии В. В. Короны А. Ахматова как автор и есть тот «равный себе характер», предстающий через набор «равных себе образов». При этом суть бахтинского подхода, с которым мы солидаризируемся, предполагает не отказ от указанных величин, а вовлечение их в перспективу бытийного становления. Как подчеркивает С. С. Аверинцев, «„по части“ Бахтина всегда было целое»

[2, с. 59]. Именно «целое» определяет собою принципиальное отличие бахтинской поэтики от поэтики пост-аристотелевской, ярчайшим выразителем которой и предстает В. В. Корона.

В предисловии к изданию метод В. В. Корона назван «поистине глобалистским» [1, с. 17]. Мы полностью разделяем этот тезис и согласны с Е. Созиной в том, что все возможности и пределы его применения до конца не осознаны. Глобализм метода становится очевидным, стоит лишь очертить линии преемственности, восходящие уже не только к Аристотелю, но и Гете. Речь в данном случае идет о морфологической концепции Гете, в обращении к которой В. Я. Проппом была обоснована морфология волшебной сказки, а несколько ранее О. Шпенглер применил морфологический принцип к описанию культур. Однако, если Пропп «филологически» развил естественнонаучную составляющую концепции Гете, то другой исследователь (также близкий В. В. Короне своей естественно-научной выучкой) – А. Белый актуализировал ее бытийный смысл: поиск первопринципа/первоэлемента и закона его вариаций. И у Гете, и у Белого этот первопринцип предстает как воплощение стиля – высочайшей ступени искусства, способного объять весь мир и найти ему выражение. Собственно, уже названием монографии – «поэтика автовариаций» – В. В. Корона обозначает вовлеченность её в сферу идей Гете.

Как ни покажется парадоксальным, все это позволяет говорить об авторе монографии как о гении, но с одной оговоркой: не о «гениальном ученом», поскольку в таком прочтении утрачивается та самая полнота, из которой разворачиваются вариации личностных форм. Мы в данном случае следуем за А. Белым, применившим идею иноформы как целого (как культуры – если мыслить глобалистски) к характеристике Гете и его предшественников: «Целое – это и есть культура. Данте – творец культуры. А Леонардо – кто он? Художник, мыслитель, анатом, механик? Творец культуры. И – Гете: биолог, поэт, классик, мыслитель, физик – кто больше? Никто. Выше ученого, поэта, мыслителя гений в Гете» [3, с. 24] Удивительно, как схож с гетевским обликом портрет В. В. Короны: биолог, литературовед, стиховед по совместительству, психолог, мистик – кто еще? Очевидно, и этим списком не объяснить того культурного свечения, которое исходит от обсуждаемой книги и личности ее автора.

Не разделяя идей структурализма, мы склонны считать монографию Короны весомым вкладом в разработку динамической «грамматики» ахматовского поэтического языка, в систематизацию основных его образных парадигм. Эта грамматика представляется нам основой даль-

нейшего изучения феноменологических уровней поэтики, требующих уже иной методологии. Но и здесь труды В. В. Короны будут эталоном в обосновании метода и противостоянии «интуитивному интерпретаторству».

### Список литературы

1. Корона В. В. Работы по поэтике и морфологии поэтического текста / В. В. Корона / сост. А. С. Бернштейн, Е. К. Созина; под ред. Е. К. Созиной. – М. – Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2014. – 696 с.
2. Аверинцев С. С. Личность и талант ученого / С. С. Аверинцев // Литературное обозрение. – 1976. – № 8. – С. 58–61.
3. Белый А. Основы моего мировоззрения / А. Белый [Вступ. ст., публ., прим. Л. А. Сугай]. – Литературное обозрение. – 1995. – № 4–5. – С. 10–37.

**О. А. Kravchenko**

### ARISTOTEL OF OUR TIME

This article presents the polemic respond to Yekaterinburg researcher V. V. Korona's book «Works on poetic and morphology of poetic text». Suggested by V. V. Korona method of conceptual reconstruction of poetic image is interpreted as continuation of Gete's idea to combine the scientific and ontological approaches to poetry. At the same time is noted that tendency to catalogue the images of poetic world is going back to Aristotle and this tendency doesn't consider the dynamic of author being as generating base of this world.

**Key words:** V. V. Korona; poetic; image; method.

#### **Кравченко Оксана Анатольевна**

Доктор филологических наук, доцент

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет», г. Донецк

83059 Донецк, пр-т Красногвардейский, 2, кв. 14.

Тел: +38–050–222–79–74

1234oksana@bk.ru

#### **Kravchenko Oksana Anatolievna**

Doctor of Philology, Docent

Donetsk National University, Donetsk



## РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА И АНАЛИТИКА

УДК 82–1

Л. П. Квашина

### «ОСНОВА ГЕРОЕВ» В ПОЭМЕ «КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК» А. С. ПУШКИНА

Изображение героев в «Кавказском пленнике» А. С. Пушкина анализируется в соотнесении байроновского литературного влияния и традиций элегического жанра. Противоречия в характере главного героя, вызвавшие критическую реакцию современников, а также совмещение идеального и реального планов в структуре персонажа и сюжета поэмы рассматриваются как особенности становящейся авторской поэтики.

**Ключевые слова:** герой; романтическая поэма; байронизм; элегическая поэтика; «Кавказский пленник» А. С. Пушкина.

«Кавказский пленник» стал самым резонансным произведением в творческой биографии Пушкина. Бурный отклик современников, большое число подражаний и вариаций утвердили на литературном Олимпе имя молодого поэта, а в русской литературе новый жанр – романтическую поэму.

Однако реакция критиков была все же очень неоднородной. Причем, разброс мнений обнаруживался не столько между разными критиками (поэму почти единодушно хвалили), сколько у одного автора в пределах одной статьи. С одной стороны, отмечался замечательный талант, художественная зрелость произведения, особенно – совершенство стиха: «зрелый плод труда» (М. П. Погодин), «степень зрелости совершенной» (П. А. Вяземский); с другой, указывались недостатки отнюдь не частного порядка: критиковали «организацию плана», собственно «рассказ», но особенно досталось главному герою. М. П. Погодин: «Характер кажется странен и вовсе не понятен» [1, с. 109]; П. А. Вяземский: «Он не всегда выдержан и, так сказать, не твердою рукою дорисован» [2, с. 45]. Суждения первых критиков поэмы и сегодня активно цитируются как значимые характеристики пушкинского героя.

Впрочем, и сам автор, кажется, готов был согласиться «с общим голосом критиков». Сразу после публикации поэмы, как бы предугадывая возможную реакцию, в письме к брату Пушкин пишет: «Надеюсь, что критики не оставят в покое характер Пленника, он для них создан». Через короткое время в письме к В. П. Горчакову он констатирует: «Характер Пленника неудачен» [3, Т. XIII, с. 51, 52]. Спустя несколько лет в неоконченной статье с показательным названием «Опровержение на критики...» как раз критику «Кавказского пленника» он и не «опровер-

гает»: «первый неудачный опыт характера, с которым я насилу сладил» [3, Т. XI, с. 145].

Отсутствие расхождений между критикой и автором в оценке героя, на первый взгляд, снимает любые вопросы, но ирония, которая нередко ощущается в самооценках Пушкина и в его реакции на замечания, а также характер последующего его творчества дают основания присмотреться к этой ситуации внимательнее. И еще один момент. Взгляд критика нацелен на живой литературный процесс. Новые явления рассматриваются им прежде всего в свете насущных задач литературы. Вне этой актуальности критические оценки начинают выглядеть несколько иначе, в данном случае, между формулами «степень зрелости совершенной» и «не твердою рукою дорисован» проступает реальное противоречие. Невольно возникает вопрос: об одном ли авторе и об одном ли произведении идет речь?

Задача, которая стояла перед Пушкиным, была столь же сложной, сколь и актуальной: «верно изобразить современного человека» (перефразируя его же слова о Шатобриане). Если судить по общей оценке, опыт этот получился не вполне удачным. По сути, это признал и сам поэт. В таком случае возникает вопрос: если признал, значит, этот урок в дальнейшем был им учтен? Так ли это?

В характере и поведении главного персонажа критики настойчиво отмечали несогласования и «беспрестанные противоречия»: «...Воображение то представляет человека, утомленного удовольствиями любви, то возненавидевшего порочный свет и радостно оставляющего родину, чтоб искать лучший край» [4, с. 123]; «непонятно, что составляет его основу – любовь или желание свободы» [1, с. 109]; «характер героя утрачивает цельность, а само произведение распадается на два содержания» [2, с. 46].

Для сравнения приведем характерное высказывание о произведении Пушкина (опустим пока его название) А. П. Чудакова, исследователя уже нашего времени: «в <...> нет единого образа – это соединение очень различных психологических феноменов, различных даже в пределах одной главы и слабо или никак меж собой не соотносимых» [5, с. 202]. Очевидно, что это суждение созвучно выводам критиков начала XIX века: в обоих случаях речь идет о несогласованности, об отсутствии единства в изображении персонажа. Но все дело в том, что А. П. Чудаков пишет вовсе не о первом романтическом опыте Пушкина, а о произведении, в котором стиль поэта раскрылся в полной мере и достиг классических высот, – это «Евгений Онегин», и пафос его работы не критический, а обобщающий.

Стремясь определить своеобразие пушкинского художественного мира, А. П. Чудаков в качестве фундаментальной его особенности называет «отдельность элементов» [5, с. 207]. Речь идет не просто об автономности образа, самостоятельности сцены, жеста или фразы, но о самоценности и выразительной значимости элементов художественного целого. В отношении персонажа это проявляется в отсутствии жесткой привязанности к тому, что уже было обозначено и зафиксировано в его характере и поведении. Если такую организацию «поверить» жизненным опытом и правилами логики, может остаться впечатление авторского просчета или слабости, но «изнутри» она вполне самозаконна. Иными словами, «беспрестанные противоречия», которые первые критики объясняли «нетвердостью руки» молодого автора, в дальнейшем его творчестве (и не только в романе в стихах) приобрели «принципиальный характер» и «ценностную значимость» (Ю. М. Лотман).

Общим местом в критических разборах поэмы стало также противопоставление двух главных персонажей. «Неудачному» Пленнику современники решительно предпочитали Черкешенку и в плане совершенства изображения – «характер Черкешенки отделан мастерски» [1, с. 137], и в плане концептуального единства образа – он «обдуманнее и совершеннее» [4, с. 123]. «Дева гор» оценивалась как истинная героиня поэмы. Пушкин и здесь вторил своим критикам, правда, опять не без иронии: «Конечно, поэму приличнее было бы назвать «Черкешенка» – я об этом не подумал» [3, Т. XIII, с. 52]. Но так ли самостоятельны и раздельны его герои? Проанализируем в этой связи сцену первого ночного прихода Черкешенки. Условно ее можно назвать «рождение героини». Многоплановый литературный контекст играет здесь важную роль.

В свое время В. М. Жирмунский заметил, что сцена ночного визита Черкешенки «находится в пределах прочно сформированной байронической традиции», имея в виду, прежде всего, композиционную и мотивную близость к эпизоду появления Гюльнлары у изголовья спящего Конрада в поэме «Корсар» [6, с. 50]. При базовой справедливости этого тезиса, он все-таки нуждается в уточнении: по «прочной» байронической канве в пушкинской поэме вышивается совершенно особый рисунок.

Наглядные байронические аллюзии – это не просто результат литературного увлечения («с ума сходил от Байрона»), но и сознательная установка: для Пушкина было важно, чтобы поэма прочитывалась на фоне Байрона и воспринималась как аналог его восточных поэм. Во многом это определялось литературной модой и ожиданиями читающей публики. Но своеобразие пушкинского байронизма этим не исчер-

пывается. Не владея к этому времени в достаточной мере английским языком, он как бы «реконструировал» байроновский стиль и дух из «прозаических парафраз» французского перевода... преромантического по своей природе [См. об этом: 7, с. 190]. Такое культурное опосредование не могло не актуализировать типологически родственный опыт русской элегической школы.

Механизм культурного заимствования невозможно представлять как транспонирование и внедрение элементов одной системы в другую. По отношению к культуре XIX века гораздо точнее определить его как «прикрепление актуального культурного имени» (В. Э. Вацуро) к тем образам и мотивам литературы-реципиента, которые оказались созвучны новым веяниям. Преломления и трансформации при таком освоении были неизбежны. Примером может служить «Погасло дневное светило...» – первая южная элегия Пушкина, которая по своей мотивной структуре и типу лирического героя представляет собой своеобразную увертюру к поэме «Кавказский пленник».

Ключевой мотив элегии – удаление утомленного суетой общества героя от «берегов отчизны» к «пределам дальным». Мотив странствия был широко распространен в легкой поэзии, откуда ее заимствовал, в частности, К. Н. Батюшков. Батюшковский план очень значим в пушкинской элегии. Но в поэзии Батюшкова («Таврида», «Разлука» и др.) призыв «сокрыться» всегда соотносится с движением «навстречу», а не «прочь» – навстречу мечте, желанному идеалу. Его герой не бунтарь, но разлученный со счастьем странник. Элегическая поэтика – это поэтика памяти, а не бегства и забвения.

Подзаголовок к элегии «Погасло дневное светило...» – «Подражание Байрону» – придает традиционному мотиву удаления новую окраску, он воспринимается как романтический жест – бегство разочарованного героя от мира, от прошлой жизни. Однако в лоне элегической топики романтический порыв существенно преобразуется: герой устремлен вперед, к «пределам дальным», но мысленно он обращен назад, к прошлому. Его пространственное удаление лишь усиливает горечь и драматизм положения: чем энергичнее движение вперед, тем острее притяжение пережитого, герой словно зажат между двумя «берегами» – памятью и свободой. Беглец оказывается пленником собственных заблуждений и ошибок. Именно в такой «редакции» мотив бегства «прикрепляется» к имени английского кумира.

Об элегическом плане «Кавказского пленника» писали серьезно и много. Б. Томашевский вообще определил южные поэмы как «монументальные элегии, инсценированные в речах и раздумьях героев и раз-

вернутые на фоне лирических описаний природы и «экзотической» местности, в которой разворачивается скудное действие» [8, с. 166]. Вряд ли такое глобальное обобщение справедливо в полном объеме, но оно акцентирует глубокие и разносторонние связи поэмы и элегии.

Элегический план задан уже «Посвящением» к поэме, которое строится вокруг темы «бедного поэта» и насыщено элегической лексикой («шепот клеветы», «кинжал измены холодной», «любви тяжелый сон»). Но элегический стиль – это не просто система психологического настраивания и эмоционального «тонирования», как уже было обозначено, он мировоззренчески насыщен. И еще одно, на наш взгляд, важное замечание.

Для читателя, воспитанного на опыте развитой прозы, в лироэпическом произведении первичной данностью является сюжет и герой. И в пушкинской поэме внимание современного читателя фокусируется прежде всего на эпическом аспекте: к этой основе мы «прибавляем лирические элементы и автора» (Ю. Манн). Для читателя же с базовым опытом поэтической школы приоритетной данностью была лирическая, авторская основа – именно к ней «прибавлялся персонаж» [См. 9, с. 147]. Учет этой особенности художественного сознания пушкинского времени позволяет лучше понять сложности, которые испытывал Пушкин при создании своего героя («я с ним едва сладил»), а также критически пристальное внимание к нему читающей публики. Как же происходило «прибавление» персонажа к лирической основе и почему уже в первой романтической поэме байроническая моногеройность была порушена, а Черкешенка стала важной партией в героинем ансамбле?

Элегический язык уже в двадцатые годы XIX века стал восприниматься как набор штампов. Его активное тиражирование вскоре вызовет волну резкой критики и приведет к кризису жанра. Но в системе творческой элегические приемы и формулы не просто воспроизводились, но выявляли свою художественную продуктивность.

Вернемся к интересующей нас первой встрече героев. Эта сцена, являясь важным звеном сюжетного развития, организована так, что может рассматриваться как цельный, завершенный внутри себя фрагмент, который, воспользуемся общей формулой Б. Томашевского, «легко выделить в самостоятельное произведение» [8, с. 166], и в то же время она позволяет понять «основу» пушкинских героев.

Открывает сцену пейзажная экспозиция – картина опускающихся сумерек, которая строится по законам элегической суггестии:

Уж меркнет солнце за горою;  
Вдали раздался шумный гул;  
С полей народ идет в аул... [3, Т. IV, с. 96]

Ср. у В. Жуковского:

Уже бледнеет день, скрываясь за горою;  
Шумящие стада толпятся над рекою;  
Усталый селянин медлительной стопою  
Идет, задумавшись, в шалаш спокойный свой [10, с. 24].

Процесс «затухания» прерывают шумовые и световые всплески («гул», «огни в домах», отблески «горного ключа» и т. д.), но лишь затем, чтобы окончательно замереть и поглотиться ночным мраком. Успокоение природы – это зримый процесс внутреннего собирания и сосредоточения лирического субъекта. У Жуковского – это ступени для достижения особого медитативного состояния и его высшей фазы – духовного откровения:

И ангел от земли в сиянье предо мной  
Взлетает; на лице величие смиренья;  
Взор к небу устремлен; над юною главою  
Горит звезда преображенья [10, с. 24].

В пушкинской поэме в урочный час в таинственном ореоле перед Пленником является «дева»:

Оделись пеленою туч  
Кавказа спящие вершины...  
Но кто, в сиянии луны,  
Среди глубокой тишины  
Идет, украдкою ступая?  
Очнулся русский [3, Т. IV, с. 96].

Одним из претекстов этой сцены была элегия К. Батюшкова «Выздоровление». К. Батюшков расширил область жанра, обыграв традиционный сюжет движения к смерти, – герой его элегии «выздоровливает». Стихотворение заканчивается эффектным пуантом в духе легкой поэзии: угроза жизни исходит теперь не от болезни, а от неразделенных чувств: «Мне сладок будет час и муки роковой: / Я от любви теперь увяну» [11, с. 214].

Одноименная элегия Пушкина 1818 г. («Тебя ль я видел, милый друг?») была парафразом батюшковского стихотворения. Но если возлюбленная у Батюшкова – это «бестелесный объект романтического томления» (В. А. Грехнев), то в пушкинской «деве нежной» угадывается реальное лицо и конкретная жизненная ситуация (посещение тяжело заболевшего поэта Елизаветой Шот-Шедель, которая переделалась в гусарскую форму).

Так, видел я тебя; мой тусклый взор узнал  
Знакомые красы под сей одеждой ратной:  
И слабым шепотом подругу я назвал... [3, Т. II, с. 55]

Поэт словно останавливается на границе лирического жанра – настолько его женский образ пластичнее и нагляднее батюшковского. Намеченный потенциал найдет свое воплощение в поэме.

В первый момент появление «девы» подобно «зыбкому виденью»: «... это лживый сон, / Усталых чувств игра пустая». Ситуация разворачивается как бы по элегическому сценарию. Пленник здесь – субъект лирического переживания, а не действия, а ночное видение – «игра чувств», в определенной мере, факт его сознания. Подобно тому, как элегическое «выздоровление» зависит от силы любовного стремления, «оживление» Пленника также наступает не от целебного напитка, а от внутреннего чувства:

Но он забыл сосуд целебный;  
Он ловит жадною душой  
Приятной речи звук волшебный  
И взоры девы молодой [3, Т. IV, с. 96].

И все же, удерживая в себе идеальный план, образ «девы молодой» выходит из круга переживания и обретает зримые черты – происходит, в буквальном смысле, «конкретизация стилевых явлений элегии в лицо» [12, с. 142]. «Выздоровление» героя разворачивается в событие «рождения» героини.

И долго, долго перед ним  
Она, задумчива, сидела;  
Как бы участием немым  
Утешить пленника хотела;  
Уста невольно каждый час  
С начатой речью открывались;  
Она вздыхала, и не раз  
Слезами очи наполнялись [3, Т. IV, с. 97].

Показательно, что намеченный любовный сюжет получает вполне идиллическое воплощение: сцену венчает пасторальная картина – при всей ее условности (герой «при стаде», хотя и в цепях), – как некая возможность (идеальная перспектива) в преддверии трагического финала.

Главную «ноту» в звучании пушкинской поэмы М. И. Каган определил как «трагическое недоумение»: «недоумение» перед тем, что свобода может быть безлюбой, а любовь неизбежно требует жертвы. Любовь и жертва оказываются неразрывно связанными [См. 13]. «Недоумение» «Кавказского пленника» отзовется в последующих произведениях Пушкина, в частности, в двупланности сюжета и героя в «Евгении Онегине».

В отличие от других ранних поэм, «Кавказского пленника» Пушкин перечитывал с удовольствием («признаюсь, люблю его сам не знаю

за что, в нем есть стихи моего сердца» [3, Т. XIII, с. 372]), видимо, относился к нему как к молодой поросли, которая не просто обещает, но гарантирует богатый урожай.

### Список литературы

1. Погодин М. П. Кавказский пленник. Повесть А. Пушкина / М. П. Погодин // Русская критическая литература о произведениях А. С. Пушкина : хронол. сб. критико-библ. ст. / собр. В. Зелинский : в 7 ч. – 2-е изд. – М., 1897–1905. – Ч. 1. – М. : Типография А. Г. Кольчугина, 1897.
2. Вяземский П. А. О «Кавказском пленнике», повести, соч. А. Пушкина / П. А. Вяземский // Эстетика и литературная критика. – М. : Искусство, 1984. – С. 43–47.
3. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 17 т. – М. : Воскресенье, 1997.
4. Плетнев П. А. «Кавказский пленник». Повесть. Соч. А. С. Пушкина / П. А. Плетнев // Пушкин в прижизненной критике, 1820–1827 / под. общ. ред. В. Э. Вацура, С. А. Фомичева, Е. О. Ларионовой. – СПб. : Государственный пушкинский театральный центр, 1996. – С. 116–124
5. Чудаков А. П. Структура персонажа у Пушкина / А. П. Чудаков // Сборник статей к 70-летию Ю. М. Лотмана / отв. ред. А. Мальтс. – Тарту : Тартуская тип., 1992. – С. 190–207.
6. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. – Л. : Наука, 1978. – 424 с.
7. Проскурин О. А. Комментарии. «Кавказский пленник» / О. А. Проскурин // Сочинения / коммент. изд. под ред. Дэвида М. Бетеа. – Вып. 1 : Поэмы и повести. – Ч. I. / А. С. Пушкин. – М. : Новое изд-во, 2007. – С. 145–250.
8. Томашевский Б. Пушкин А. С. : Биография / Б. Томашевский // Энциклопедический словарь библиографического ин-та «Братья А. и И. Гранат и К'». – Т. 34. – М., 1929.
9. Манн Ю. В. Динамика русского романтизма / Ю. В. Манн. – М. : Аспект-Пресс, 1995. – 385 с.
10. Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем : в 20 т. / В. А. Жуковский / гл. ред. А. С. Янушкевич. – Т. 2. Стихотворения 1815–1852 гг. / ред. О. Б. Лебедева, А. С. Янушкевич. – М. : Языки русской культуры, 2000. – 839 с.
11. Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе / К. Н. Батюшков. – М. : Наука, 1977. – 615 с.
12. Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. – М.: Наука, 1969. – 424 с.



13. Каган М. И. О Пушкинских поэмах / М. Каган // В мире Пушкина. Сб. статей – М. : Сов. писатель, 1974. – С. 85–119.

**L. P. Kvashina**

**«BASIS OF HEROES» IN POEM «THE PRISONER OF THE CAUCASUS»  
A. S. PUSHKIN**

Description of heroes in «The Prisoner of the Caucasus» A. S. Pushkin is analysed in correlation of Byronic literary influence and traditions of elegiac genre. Contradictions in the character of protagonist, that caused the critical reaction of contemporaries, and combination of ideal and real plans in the structure of personage and plot of the poem are examined as features of becoming authorial poetics.

**Keywords:** hero; romantic poem; Byronism; elegiac poetics; «The Prisoner of the Caucasus» A. S. Pushkin

**Квашина Людмила Павловна**

Кандидат филологических наук, доцент  
ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет, г. Донецк  
83112 г. Донецк, ул. Туполева, 27, кв. 126  
Тел: +38–066–072–054  
lyukva@bk.ru

**Kvashina Ludmila Pavlovna**

Candidate of Philology, Docent  
Donetsk National University, Donetsk

## СУБЪЕКТ «МОРСКИХ» СЮЖЕТОВ М. ЛЕРМОНТОВА И А. ФЕТА

На основе сравнительного анализа двух стихотворений М. Лермонтова и А. Фета «морской» тематики показано усвоение поэтом второй половины XIX века многоплановости субъекта, представленного в произведениях классика. Это позволило Фету выразить переживание остроты непостижимого, но предчувствуемого состояния неизбежного завершения жизни, драматизировавшего мироощущение героев произведений Лермонтова.

**Ключевые слова:** традиции; субъект; небытие; образ-ощущение.

Традиции М. Лермонтова в лирике А. Фета – не новая тема для отечественного литературоведения. К ней не раз обращались исследователи произведений поэта, невостребованного современниками. Осмысливая позднее творчество Фета, Д. Д. Благой упомянул о его «упоении» Лермонтовым и Байроном в ранней юности [2, с. 26], а Б. Я. Бухштаб опубликовал его отзыв о совершенной звукописи стихотворения «Русалка» в письме И. С. Тургеневу 1873 года [12, с. 38]. В. Д. Сквозников обнаружил образные и интонационные следования автора стихов «Опять незримые усилья...» Лермонтову, создателю стихотворения «Весна», которое было первой публикацией, появившейся весной 1830 года [11, с. 345–346]. Сходство выражения позиции автора увидел А. И. Лагунов, сравнив стихи Фета «Как в дни безумные...» и Лермонтова «Родина» [5, с. 69–70].

Обращает на себя внимание отсутствие масштабных соотнесений творчества двух поэтов, обобщений по поводу наследования Фета Лермонтову и осмысления развития этого диалога в поэзии XX века. Во многом такое положение дел объяснимо обусловленным методологией советского времени вниманием к трагедийно-критической стороне творчества Лермонтова. Оно, действительно, преобладало, а позже было актуализировано Д. Мережковским и Вл. Ходасевичем [7, с. 348–386; 14, с. 200–207]. Заметим, однако, что сосредоточенный на социальной содержательности творчества современников В. Белинский относил драматичные размышления Лермонтова о победной силе зла в конфликте с добром к возрастному этапу жизни молодого героя цикла повестей [1, с. 595].

Преимущественное изучение стихов наследующего предшественнику поэта в аспекте обращение его к отдельным образам, мотивам и интонациям классика оправдано в силу избирательности последователя и формирования его индивидуальной творческой системы. Однако если отмеченные им произведения значимы для творчества его на-

ставника, то обращения к ним являются именно системообразующими и должны быть восприняты как эстетически содержательные.

Наше изучение морских сюжетов двух поэтов вызвано желанием дополнить картину усвоения Фетом творческих находок Лермонтова введением немаловажной темы и необходимостью внести уточнения методологического характера в процесс осмысления проблемы.

На наш взгляд, поэзия Лермонтова стала особо значимым источником для космологических образов Фета и для его понимания красоты как одного из сущностных состояний одухотворяемой поэтом природы. Она значима также для его преодолевающего осознание неизбежности смерти восприятия мира как многозвучного и гармоничного, а художника – как со-творца, воспевающего совершенное мироустройство.

Обратимся к стихотворению Лермонтова «Парус» (1832) и произведению Фета «На корабле» (1856 или 1857). В отличие от многочисленных ноктюрнов Фета в этом стихотворении представлена иная картина моря. Образы Лермонтова в произведении узнаваемы: туман, свет, излучаемый морской стихией, воздушный океан, родственная герою земля. Образ воздушного океана, восходящий к поэме «Демон», появляется в строфе, где выражено осознание конца личного существования, сохраняющее испуг перед неизвестным, но одновременно подчиняющее закономерной неизбежности. Поэт развивает и важное для предшественника противопоставление светлой морской дали чувствам героя. Вместе с тем, эти мотивы озвучены в сюжете, где основным, обращаясь к Лермонтову, является не только мотив, образ, интонация, прием, но прежде всего субъект и его переживание, передаваемое с остротой непосредственной ощутимости. Лермонтов достигал того же, субъективируя образ паруса [8, с. 122–135; 3; 15, с. 58–59], к которому лирический герой, как и читатель, приближен второй строфой, оказываясь не в отдалении от него, но рядом, на борту, посреди бушующего моря:

Играют волны – ветер свищет,  
И мачта гнется и скрипит...

В следующей строфе происходит расширение времени, сменяющее пространственное сужение во втором четверостишии:

Под ним струя светлей лазури,  
Над ним луч солнца золотой... [6, Т. 1, с. 488]

Здесь буря улеглась, стихия спокойна, а парус «ищет бури». Образ поэмы А. Бестужева-Марлинского «Андрей, князь Переяславский» с ее строкой первой части «Белеет парус одинокой» [9, с. 614–639] получил

оригинальное развитие. Будучи поддержан собственными впечатлениями Лермонтова, отраженными в его акварельном рисунке конца 1820 – начала 1830-х годов [10, с. 127], поэме «Джюлио» (1830), романе «Вадим» (1833–1834) [4], он вновь предстает в балладе «Воздушный корабль» (1840), где воссоздан фантастический сюжет Цедлица о воскресающем для нового смотра своих мертвых героев императоре Франции, а также – в повести «Тамань» и завершении повести «Княжна Мери». В последней сюжет субъективирован обращением к впечатлениям матроса, душа которого «сжилась с бурями и битвами»: они понятны автору дневника, он сравнивает себя с тем, кому покой тягостен. Матрос, – пишет Печорин, – «скучает и томится, как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное солнце; он <...> прислушивается к однообразному ропоту набегающих волн и всматривается в туманную даль: не мелькнет ли там на бледной черте, отделяющей синюю пучину от серых тучек, желанный парус, сначала подобный крылу морской чайки, но мало-помалу отделяющийся от пены валунов и ровным бегом приближающийся к пустынной пристани...». Еще один сюжетный поворот той же темы в повести «Тамань»: буря, туман, Янко, не боящийся бури, и «маленький парус», под которым навсегда уплыли он и ундина от берега Тамани: «Долго при свете месяца мелькал белый парус между темных волн...». Печорин сочувствует героям, ему грустно, он сожалеет о том, что «встревожил» спокойствие «честных контрабандистов» [6, Т. IV, с. 125; 57].

А в стихотворении Фета субъектное начало ориентировано и на переживания лирического «я» и на те мотивно-образные структуры и создаваемую ими субъектность, которая выражает впечатления Лермонтова-автора и героев его разножанровых произведений. Фет передает настроение своего лирического героя:

Летим! Туманною чертою  
Земля от глаз моих бежит.  
Под непривычную стопую  
Вскипая белою грядою,  
Стихия чуждая дрожит.  
Дрожит и сердце, грудь заныла;  
Напрасно моря даль светла.  
Душа в тот круг уже вступила,  
Куда невидимая сила  
Ее неволей унесла.  
Ей будто чудится заране  
Тот день, когда без корабля  
Помчусь в воздушном океане  
И будет исчезать в тумане  
За мной родимая земля [13, с. 90].

Полет, который радует и одновременно пугает героя, – образ-ощущение, он содержит сравнение с устремлением птицы и движением корабля, подобным тому, которое сравнено с полетом в стихах Й. Цедлица, ставших основой «Воздушного корабля» Лермонтова. Само восклицание: «Летим!» – сразу обращает к объединяющему субъекта с внешними обстоятельствами чувству общего движения. Пространственный же образ земли, исчезающей из глаз в тумане, сменяется субъективным впечатлением человека, стоящего над водой, на воде, ощущающего ее дрожь, ее «кипение». Эта стихия чужда герою, а в такт ей дрожит сердце: открывшаяся взгляду даль моря «светла», но она пугает. Душа героя «летит», она «унесена», и в этом новом для нее круге, невидимом, как и сила, которой она стала подвластна, душа преисполнена предчувствия пока неизвестного, но ожидающего героя состояния. Потеря жизни как предощущаемое, пугающее и одновременно неотвратимое будущее обретает образное выражение полета в воздушном океане, где море и небо едины, где исчезает «в тумане» жизнь – «родимая земля», память о которой так важна для удаляющегося от нее лирического героя. В сравнении с осознанием одиночества и драмы антинормичности гораздо более напряженное трагическое предчувствие неизбежного ухода из мира, достижение личного небытия как итога жизни заключено в стихотворении «Парус», развито в близких ему сюжетах Лермонтова, и Фет обнаруживает его своим следованием классику. Оно содержалось и в письме поэта М. А. Лопухиной, посланном в 1832 году. После строк «Паруса», записанных в нем, молодой поэт рассказал об остром ощущении действительности жизни и существования своего «я»: «Dieu sait, si après la vie, le moi existera! Se terrible, quand on pense qu'il peut arriver un jour, où ju ne pourrai pas dire: moi!..» («Бог знает, будет ли существовать это я после жизни! Страшно подумать, что настанет день, когда не сможешь сказать: я!..») [6, Т. 4, с. 377, 378]. Трагедию навсегда утраченной жизни, ее щедрот обнажает также балладный сюжет «Воздушного корабля», к ней обращают и мотивы повестей «Журнала Печорина».

Повышенная субъектность стихотворения Фета восходит к необычной для поэзии ранних романтиков, но ставшей у Лермонтова уже в юные годы репрезентативной ощутимости переживаний субъекта. Его субъект легко, как это в стихотворении «Парус», меняет свое условное местоположение вне описываемого объекта и впечатлений по его поводу. При этом пространственно-временные планы стихов Лермонтова также подвижны, изоморфны. Это их свойство в стихотворении Фета предстает сюжетно организующим и, вместе, полно выражающим не-

обычное ощущение предстояния героя своему будущему, пришедшему предчувствием неизбежного исчезновения себя, переживаемому как удаление от родной земли и обретение себя в некоем необъятно-неопределимом «воздушном океане». Мерцания смыслов, ощущений и предощущений лирического «я» оказались основаны у Фета-романтика на вполне конкретном впечатлении приобщения субъекта миру наблюдаемому и чувствуемому, которым обогатил русскую лирику автор произведения «Парус», развивавший субъектную полифонию этих стихов в лиро-эпосе и в эпических сюжетах.

### Список литературы

1. Белинский В. Г. Герой нашего времени, сочинение М. Лермонтова // Собр. соч. : в 3 т. / В. Г. Белинский. – М. : ОГИЗ ГИХЛ., 1948. – Т. 1. – С. 551–630.
2. Благой Д. Д. Мир как красота. О «Вечерних огнях» Фета / Д. Д. Благой. – М. : Худ. лит., 1975. – 111 с.
3. Гиршман М. М. Парус / М. М. Гиршман // Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В. А. Мануйлов. – М. : Советская энциклопедия, 1999. – С. 366–337.
4. Ковалева Т. В. Стихотворение М. Ю. Лермонтова «Парус» и интерпретация его мотивов в лирике К. М. Фофанова / Т. В. Ковалева, М. Ю. Мишина – Режим доступа : <http://go.mail.ru/search?q=stihotvorenie-m-yu-lermontova-parus-i-interpretatiya-ego-motivov-v-lirike-k-m-fofanova&gp=mp4>
5. Лагунов А. И. Лирика Якова Полонского / А. И. Лагунов. – Ставрополь : Кн. изд-во, 1974. – 128 с.
6. Лермонтов М. Ю. Собр. соч. : в 4 т. / М. Лермонтов – М. : Худ. лит., 1990. – Т. IV. – 520 с.
7. Мережковский Д. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества / Д. Мережковский // Лермонтов : pro et contra. – СПб. : РХГИ, 2002. – С. 348–386.
8. Найдич Э. Э. М. Лермонтов. Парус / Э. Э. Найдич // Поэтический строй русской лирики. – Л. : Наука, 1973. – С. 122–135.
9. Семенов Л. П. К вопросу о влиянии Марлинского на Лермонтова / Л. П. Семенов // Филологические записки. – Воронеж, 1914. – Вып. 5–6. – С. 614–639.
10. Рисунки русских писателей XVII – начала XX века. – М. : Советская Россия, 1988. – 256 с.
11. Сквозников В. Д. Реализм лирической поэзии. Становление реализма в русской лирике / В. Д. Сквозников. – М. : Наука. 1975. – 368 с.

12. Фет А. А. Письмо И. С. Тургеневу. 5 марта 1873 г. / публ. Б. Я. Бухштаба // И. С. Тургенев. Материалы и исследования. – Орел : Изд-во Орлов. обл. совета депутатов трудящихся, 1940. – С. 37–38.
13. Фет А. А. Стихотворения. Проза. Письма / А. А. Фет. – М. : Сов. Россия, 1988. – 464 с.
14. Ходасевич Вл. Фрагменты о Лермонтове / Вл. Ходасевич // Знамя. – 1989. – № 3. – С. 200–207.
15. Черная Т. К. Человек в мировом пространстве М. Ю. Лермонтова / Т. К. Черная // Лермонтовские студии – 3. Венок поэту. – Ставрополь : Изд-во ФГАОУ ВПО «Северо-Кавказский федеральный университет», 2014. – С. 58–72.

**I. A. Balashova**

#### **SUBJECT IN MARINE SCENES BY M. LERMONTOV AND A. FET**

On the basis of a comparative analysis of two poems by M. Lermontov and A. Fet «sea» theme shows the absorption of a poet of the second half of the XIX century enigma of subject, appears in the works of the classics. This allowed to express Fet experience tangibility unattainable, but Premonition state of imminent completion life, dramatizing attitude of the heroes of Lermontov's works.

**Keywords:** tradition; the subject; nothingness; the image-feeling.

**Балашова Ирина Александровна**

Доктор филологических наук, доцент

Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета, Ростов-на-Дону

344038, Ростов-на-Дону, ул. Ленина, д. 121, кор. 1, кв.31

Тел.: 8988 544 96 84

Birin5@mail.ru

**Balashova Irina Aleksandrovna**

Doctor of Philology, Docent

Institute of Philology, journalism and communication intercultural Southern Federal University

Л. Н. Житкова

## МЕТАФИЗИКА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФИЛОСОФИИ Н. В. ГОГОЛЯ

В статье на материале основных произведений Гоголя анализируется проблема зла в его творчестве. Автор показывает, что мистико-фантастические образы в гоголевском творчестве, будучи стабильно-системным элементом художественного пространства, несут идею повсеместного присутствия зла в жизни человека, его неуловимость и неистребимость, что указывает на трагическую сущность представлений писателя об исторической судьбе человечества.

**Ключевые слова:** Гоголь; художественная философия; художественный мир; метафизика; проблема зла; эпичность; трагизм; мистицизм; открытая фантастика; завуалированная фантастика; индивидуализм.

По выходе в свет поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души» между В. Белинским и К. Аксаковым разразился спор по вопросу об эпической природе поэмы. В своей первой рецензии Белинский писал о ней как о произведении национально-эпическом, воплощающем, по его словам, «блаженствующее в себе национальное самосознание». Но, как известно, тогда же, желая размежеваться со своим идеологическим оппонентом – славянофилом К. Аксаковым, критик изменил позицию и стал говорить об историческом пафосе поэмы, что не перечеркнуло значения его первоначальной оценки, которая наиболее адекватно соответствовала писательскому замыслу о том, чтобы показать в «Мертвых душах» «всю Русь». Стремясь воссоздать целостно-полный образ России, писатель выстраивает единое текстовое пространство, как бы «нанализывая» один текст на другой: например, в подзаголовке «Миргорода» сказано, что это – «повести, служащие продолжением «Вечеров на хуторе близ Диканьки»». Действительно, каждая из частей этого единого текста в своем аспекте рассматривает фундаментальную проблему всего гоголевского творчества – «зло мира и человек».

В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» показано, что наивное архаическое сознание не распознает границы добра и зла и человек постоянно переходит эту границу, оказываясь, причем в кульминационные моменты своей судьбы, на поле зла, будь то Вакула, или Петрусь, или семья Данилы.

В первой повести цикла «Сорочинская ярмарка» развернута карнавальная картина всеохватного умопомрачительного веселья, которым как бы «правит» некая бесовская сверхэнергия. В «Миргороде» ставится вопрос о трагическом смысле времени в человеческой истории,



в «Петербургских повестях» – о губящей человека силе обстоятельств. Наконец, «Мертвые души» обобщают тему судьбы России, мчащейся, словно «тройка», в беспредельное пространство неизвестности.

Эпический образ русского мира развернут не только в пространстве, как принято считать, но и во времени. Причем время, характеризующее, как правило, длительные исторические отрезки, также эпично. Так, в произведениях Гоголя представлены различные эпохи: архаическая («Вечера...»), средневековая («Тарас Бульба») и новое время, близкое автору («Петербургские повести», «Мертвые души»).

Между тем, в эпической целостности систематически и последовательно возникают некие эстетические «разломы», когда на реально-достоверной поверхности жизни как бы вдруг появляются инферально-мистические, странные, исполненные тайны образы, которые воплощены в фантастических формах: в «Вечерах» это преимущественно открытая, по типологии Ю. Манна, фантастика [1], но в дальнейшем она становится скрытой, завуалированной. Хотя и в «Вечерах» уже встречается фантастика второго типа. Это, в частности, цыган, красная свитка, страшные старухи, которые молча смотрят на «поющий и пляшущий народ»: «Все неслось. Все танцевало, но еще страннее, еще неразгаданнее чувство пробудилось бы в глубине души при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушие могилы, толкавшихся между новым, смеющимся, живым человеком. <...> они тихо покачивали охмелевшими головами, подтанцовывая за веселящимся народом, не обращая даже глаз на молодую чету» [2, Т. I, с. 55].

В «Миргороде» открыто фантастичен «Вий» с его трагическим символом храма, набитого нечистью. В целом повествование в цикле изобилует образами и мотивами инферального значения. Это, в частности, мотив сакрального круга, который в храме очерчивает вокруг себя Хома. За чертой «круга» существуют миры старосветских помещиков и Запорожья. Но эти как бы спасительные для идиллической и эпической гармонии круги трагически разрушаются.

При описании безумного, мстительного метания Тараса по степи, когда он рубит беспощадно всех и сжигает всё, появляется ощущение того, что душа Тараса во власти злой воли – не случайно его носит по степи конь по кличке «Черт». Чертами инферального отмечен и образ прекрасной полячки. Он маркирован приметам, которые свидетельствуют о причастности ко злу: это сверкающая красота; портретная цветовая гамма – белый-красный-черный цвета; смех и молчание. Примечателен и образ татарки – «с длинными и черными, как уголь, волосами», в ее взгляде – «страшный блеск», а лицо – «мертвенной

смуглоты». Она напоминает «призрак» и приходит к Андрию от полячки по подземному переходу, заполненному гробами и человеческими костями (захоронения христиан-монахов). Этот образ вполне мистичен, если учесть, что восточные люди, люди «киного» мира, как правило, выполняют у Гоголя символическую функцию, несут злое начало (таков Петромихали в «Портрете», колдун в «Страшной мести» и др.).

В «Старосветских помещиках» беглая кошечка Пульхерии Ивановны, вернувшись из дремучего леса, населенного дикими котами, как будто та же, что и прежде, и в то же время – не та: «Серенькая беглянка почти в глазах ее растолстела <...>. Пульхерия Ивановна протянула руку, чтобы погладить ее, но неблагодарная, видно, уже слишком свыклась с хищными котами <...>; как бы то ни было, она выпрыгнула в окошко, и никто из дворовых не мог поймать ее» [2, Т. II, с. 30].

В повести «Невский проспект» сюжет, на первый взгляд, совершенно романтический и ничего странного и чудесного не содержит. Но вот в самом финале, в завершении описания Невского проспекта с лейтмотивной темой о его лживости происходит превращение Невского проспекта в фантазмагорический мираж, является образ превращенного мира, где творит свою волю демон: «<...> когда ночь сгущенною массою наляжет на него (Невский проспект – Л. Ж.) и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валятся с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде» [2, Т. III, с. 56–57]. Финал такого рода переиначивает всю картину обыденно-обжитого мира, выявляя его танствленную и непостижимую изнаночность.

В «Портрете» Гоголь отказался от фантастического сюжета первой редакции повести, но линия, связанная с образом Петромихали, с его портретом, остается и во второй редакции в качестве центрального компонента художественной концепции повести. Идея «Портрета» состоит в том, что если художник дурную натуру оставляет без нравственного осмысления, он тем самым умножает зло мира. В повести портрет ростовщика оказывается источником зла, каковым был в жизни и оригинал. В финале портрет бесследно исчезает с аукциона, символически подтверждая мысль о неуловимости и вездесущности зла.

В повести «Нос» фантастическое заложено в основание сюжета, в «Шинели» оно является концептуально значимым структурно-повествовательным элементом. В повести «Шинель» примечателен образ портного Петровича. В его облике есть черточки, дающие основания «вписать» его в ряд inferнальных персонажей. Он живет на «черной

лестнице», его зовут «одноглазым чертом», и Акакий Акакиевич видит его сидящим и подвернувшем «под себя ноги, как турецкий паша» [2, Т. III, с. 185]. Петрович, как дьявол, соблазняет и обольщает Башмачкина перспективой новой шинели, ради которой он закладывает свою душу, обреченную за это на вечные скитания по ночному Петербургу.

В «Мертвых душах» то тут, то там появляются жутковатые образы, помечая собой все жизненное пространство поэмы. Это, в частности, вдруг показавшийся на губернаторском балу «невиданный в мире чепец»; это и «чудные кони» Чичикова, ведающие тайну. Неслучайно М. Швейцер в экранизации поэмы показывает этих коней крупным планом, сказочно прекрасными, задерживая на них камеру. Иными они и не могли быть, коль скоро в финале, «вдохновенные богом», они мчатся в будущее. Смысл образа в результате уплотняется до символа России: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься?..». Однако загадка тройки в том, что она мчит в будущее Чичикова – главного «черта» мира Гоголя, по словам Мережковского.

В плане использования приема завуалированной фантастики интересен образ Ноздрева. Его чрезмерная вертлявость, «растительная сила» его обильной волосатости; его поместье, расположенное на болоте и кочках, не имеющее границ; символика времени (в доме зажигают лампу, когда Ноздрев привозит в имение гостя), – эти подробности рожают ассоциацию с чертом из «Ночи перед Рождеством».

Означенные особенности поэтики Гоголя дают основание для следующего заключения – писатель видит мир побежденным злом, которое непостижимо для человека и обладает абсолютной властью над ним. Вероятно, логично поставить вопрос о сугубо трагическом характере гоголевского мироощущения, трагическом смысле его художественной философии.

Ставит ли Гоголь вопрос о поступательном развитии человечества, его духовной эволюции? Известно, что он интересовался историей и имел опыт университетского чтения исторического курса.

Обратимся к повестям «Старосветские помещики» и «Тарас Бульба», сюжеты которых, что уже отмечалось выше, развертываются в разные исторические эпохи.

Внутри каждой из повестей также сопрягаются разновременные повествовательные дискурсы. В «Старосветских помещиках» мотив времени вводится в повествование образами наследника-реформатора и рассказчика, в «Тарасе Бульбе» – автором-повествователем. Последний активно проявляет точку зрения человека нового времени, облада-

ющего другим типом сознания, чем герои повести. Так, повествование в «Тарасе Бульбе» насыщено словами-маркерами, указывающими на существенно значимую историческую дистанцию между автором и героями («тогда», «в то время» и др.), открыто субъективными оценками событий, поступков и переживаний героев и текстуально обособленными лирическими пассажами.

Приведем примеры. События проводов Тараса Бульбы и его сыновей в Запорожскую Сечь буквально «погружены» в сострадательные сентенции автора-гуманиста по поводу горя матери, ее униженного положения в семье, жестокого равнодушия и т. д., что характеризует средневековую семью: «В самом деле, она была жалка, как всякая женщина того удалого века... Она терпела оскорбления, даже побои; она видела из милости только оказываемые ласки; она была какое-то странное существо в этом сборище безжизненных рыцарей, на которых разгульное Запорожье набрасывало суровый колорит свой» [2, Т. II, с. 170]. В то время как для запорожцев степь – это пространство, где гуляет вольница и совершаются военные подвиги.

Замечателен также в плане контрастного противопоставления автора-повествователя и героя фрагмент, описывающий степь во время пути Бульбы в Сечь. Она увиденна глазами человека утонченного, эстетически переживающего красоту природы: «Степь чем далее, тем становилась прекраснее. <...> Воздух был наполнен тысячью разных птичьих свистов. В небе неподвижно стояли ястребы <...>. Из травы подымалась мерными взмахами чайка и роскошно купалась в синих волнах воздуха. <...> Черт вас возьми, степи, как вы хороши!..» [2, Т. II, с. 64–65].

В повести «Старосветские помещики» помещики Товстогубы – исторические потомки запорожцев, что позволяют рассматривать тех и других в контексте объединяющих их мотивов. Таков мотив «круга», символически воплощающего смыслы закрытых миров старосветских помещиков и запорожцев, мотив еды. В «Тарасе Бульбе» описание казачества всегда связано с разгульными пиршествами: «<...> поднялась гуляня, какой еще не видали дотоле Остап и Андрий. Винные шинки все были разнесены <...>» [2, Т. II, с. 82]; «Кашевары варили в каждой курене кашу в огромных медных казанах» [2, Т. II, с. 100]; «Вся Сечь представляла необыкновенное явление. Это было какое-то непрерывное пиршество <...>» [2, Т. II, с. 72].

В усадьбе Товстогубов также совершается «беспрерывный» процесс ядения: кофе, коржики с салом, пирожки с луком, рыжики соленные, сушеные рыбки, водка, груши, арбуз, вареники с ягодами, кисель

и пр. и пр. Могучая сила жизни со временем утрачивается, свидетельствует Гоголь, и остаются лишь напоминания о ней, приобретающие значение инерционной привычки с изжитыми смыслами. Если в повести «Тарас Бульба» обильная еда – необходимый атрибут богатства, и тема пиршественного праздника естественно и органично вплетается в этот эпический образ, то в повести «Старосветские помещики» мотив еды теряет свой естественный, бытийный, характер, выявляя превращенную со временем природу жизни.

От мира «Тараса Бульбы» к миру «Старосветских помещиков» меняется и образ физического пространства. В «Тарасе Бульбе» человек показан в деятельном отношении к внешнему миру и к миру вещей: «Несколько плотников явились с топорами в руках. Старые, загорелые, широкоплечие, дюженогие запорожцы, с проседью в усах и черноусые, засучив шаровары, стояли по колени в воде и стягивали их (челны – Л. Ж.) с берега крепким канатом. Другие таскали готовое, сухое бревно и всякое дерево. Там обшивали досками челн; там, перевернувши его вверх дном, конопатили и смолили; там увязывали к бокам других челнов <...> связки длинных камышей, чтобы не затопило челнок морскою волною; там <...> по всему побережью, разложили костры и кипятили в медных казанах смолу на заливанье судов» [2, Т. II, с. 86]. В противоположность Сечи, усадьба Товстогубов во всем являет образ неподвижности и омертвения, где человек вписывается в контекст вещей как их аналог.

Вместе с тем мысль Гоголя о духовном регрессе человека не столь однозначна, в связи с чем имеет смысл обратиться к образу Андрия. Младший сын Тараса Бульбы, его поведение и внутреннее самоощущение нетипичны для казачьего коллектива: он выбирает иные ценности и нравственные приоритеты, нежели его отец и старший брат, – личную волю, любовь и счастье. «Выпадение» Андрия из целостного запорожского «круга» колеблет основополагающий принцип казачества и разрушает его спасительную целостность.

Убийство отцом сына свидетельствует о глубинной драме распада эпического мира, ценности которого (патриотизм, героизм, вера, товарищество) имеют, как это представляется Гоголю, абсолютное и непреходящее значение. Однако само событие обособления самоопределяющейся личности – это исторически закономерная ситуация, которая несет в себе неравнозначные смыслы. Русская культура всегда настроенно относилась к индивидуалистическим проявлениям личности – и Гоголь здесь не исключение. В связи с этим стоит обратить внимание на то, как описан Андрий: «Впереди перед другими несся витязь всех

бойчее, всех красивее. Так и летели черные волосы из-под медной его шапки; взвился завязанный на руке дорогой шарф, шитый руками первой красавицы» [2, Т. II, с. 170]. Блеск (медной шапки) и отмеченная чрезмерная красота – это приметы инфернального. Выбрав для себя иной, чем его сородичи, путь, Андрий связал свою судьбу с обворожившей его полячкой, он ступил в зону зла, которое ослепляет. Таким образом, нравственная история человека – это трагически противоречивый процесс, который не гарантирует выход в пространство устойчивого добра.

Диалектика Гоголя проявляется и в его размышлениях о формах человеческого мироустройства, о соотношении в нем постоянных и переменных величин, устоявшегося и исторического.

В обеих повестях представлены сложившиеся жизненные уклады, своеобразные «круги» жизни, по-своему гармоничные и целостные, заполненные Божьей благодатью любви и человеческой общности.

Казачий «круг» погружен в большую историческую жизнь, «круг» старосветской жизни – это отдельный космос, «сфера», куда «сходит» рассказчик. Все иное, пребывающее за пределами того и другого «круга», воспринимается персонажами обеих повестей как чужое и чуждое, следовательно, враждебное, угрожающее самому их существованию. В «Старосветских помещиках» это «иное» воплощено в символическом образе дремучего леса, где водятся дикие коты. Запорожцы в «Тарасе Бульбе» также воспринимают не-казаков и не-православных как своих врагов.

Как рассказчик в «Старосветских помещиках» «сходит» в идиллическую стихию старинных уголков жизни, умиляясь и восхищаясь ее спасительным покоем, так и Тарас Бульба везет в Запорожскую Сечь своих сыновей, где воплощается, как он это понимает, истинная жизнь и где осуществляется истинно богатырская статья: «<...> я вас на той же неделе, – говорит он сыновьям, – отправлю на Запорожье. Вот где наука так наука! Там вам школа, там только наберетесь разума» [2, Т. II, с. 44].

Очевидно, однако, что в самой закрытости и своеобразной завершенности представленных в повестях жизненных укладов таятся тенденции, разрушающие изнутри их целостности.

В «Тарасе Бульбе» это одержимость войной, которая приводит, в конечном счете, к гибели запорожской «республики». Глубоко знаменательно, что сюжет воинского братства в повести перетекает в финале в сюжет трагической судьбы Тарасовой семьи.

Высокая цель защиты отчизны и святынь веры сменяется в Тарасе и его товарищах жадной жестокого мщения: «Ничего не жалей-

те! – повторял только Тарас». И казаки жгли, убивали, не щадя женщин и детей: «Но не внимали ничему жестокие казаки и, поднимая копьями с улиц младенцев их кидали к ним же в пламя», где умирали их матери, заживо сжигаемые даже в алтарях, где хотели спастись. «Не одни белоснежные руки, – с состраданием и ужасом сообщает автор, – поднимались из огненного пламени к небесам, сопровождаемые жалкими криками, от которых подвинулась бы сама сыра земля и степная трава поникла бы долу» [2, Т. II, с. 204].

Идиллия же «Старосветских помещиков» таит тенденцию к умершвлению жизни окоснению. Лейтмотивные слова в повести «всегда», «по обыкновению» заостряют внимание на марионеточном характере поведения героев: если Афанасий Иванович «всегда» был одет в «бараний тулупчик, покрытый камлотом», и «всегда почти улыбался», то Пульхерия Ивановна, напротив, «всегда» была «несколько сурьезна, почти никогда не смеялась» [2, Т. II, с. 11], – это предполагает масочность и автоматизм, но не живую жизнь.

Логично думать, что эта жизнь требует реформирования, вмешательства энергичной инициативы. Так, в конце повести, наконец, является персонаж – «наследник-реформатор», который смело берется за «преобразования»: «Он увидел тотчас величайшее расстройство и упущение в хозяйственных делах; все это решился он непременно искоренить, исправить и ввести во всем порядок» [2, Т. II, с. 40]. Однако результаты этой деятельности заслуживают того, чтобы Гоголь описал их с саркастической язвительностью: «Избы, почти совсем лежавшие на земле, развалились вовсе; мужики распянствовались и стали большей частью числиться в бегах» [2, Т. II, с. 41].

Таким образом, статика, с чем связывается представление о гармонии и покое, и динамика жизни человечества, долженствующая обновить эту жизнь, устойчивое и временное в истории не формируют единого вектора общечеловеческой судьбы и разумных законов, миропорядок, как это следует из логики художественной философии Гоголя, управляется иррациональными стихиями и со временем обесценивается.

### Список литературы

1. Манн Ю. Поэтика Гоголя / Ю. Манн. – М. : Худ. лит., 1978. – 395 с.
2. Гоголь Н. В. Собрание художественных произведений : в 5 т. / Н. В. Гоголь – М. : Изд-во Академии Наук СССР, 1959.

**L. N. Zhitkova**

### **METAPHYSICS IN ARTISTIC PHILOSOPHY OF N. V. GOGOL**

In the article based on fundamental works of the author, analyses a problem of evil in his works. The author shows that mystical-fantastic figures in the Gogol's work, like a stable-systemic element of Gogol's art space, have an idea of an universal evil in a human life, his intangibility and indestructibility that points at a tragic essence of author's conceptions about humanity's historical destiny.

**Keywords:** Gogol; art philosophy; art world; metaphysics; problem of evil; epical style; tragedy; mysticism; open fiction; covert fiction; individualism.

**Житкова Людмила Николаевна**

Кандидат филологических наук, доцент

ФГБОУ ВПО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина»

620144, Екатеринбург, ул. В. Белинского, д. 156, кв. 23

pnv1108@gmail.com

**Zhitkova Ludmila Nikolayevna**

Candidate of Philology, Docent

Uralian Federal University, named after the first Russian President Boris Yeltsin



## КОНЦЕПТ «НЕБО» В ОДНОЙМЕННОМУ ПОЕТИЧНОМУ ЦИКЛІ М. ПЕТРЕНКА

В статті досліджується концепт «небо» в произведениях українського поета М. Петренка. Основное внимание сосредоточено на концепте как сложно оформленной ментальной структуре, в которой сфокусированы результаты художественного осмысления романтического бытия лирического героя.

**Ключевые слова:** концепт; образ; интерпретация; понятие; мотив; романтизм.

Для розуміння ідіостилі українського поета доби романтизму характерне не тільки дослідження культурної традиції, а й загально-людських духовних цінностей. Тому правомірним вбачаємо саме концептуальний підхід у дослідженні поетичних текстів М. Петренка, який О. Кагановська розглядає як «багаторівневий процес становлення смислу, «закодованого» автором» [1, с. 28].

Сам термін «концепт» у науковій літературі представлено в багатозначності тлумачень різних підходів. Н. Володіна трактує «концепт» як «основу одиницю свідомості; впорядковану сукупність ментальних одиниць; уособлення досвіду людини і її знань про світ» [2, с. 5]. К. Голобородько наголошує на розмежуванні «концепту» з термінами «поняття», «значення», «сема», «денотат», а також опису співвідношень концепту з такими поняттями, як «образ», «символ», «архетип», «міфологема» [3, с. 29].

І. Фісак узагальнює інтерпретації у сучасному науковому дискурсі і пропонує наступне визначення художнього концепту – «це втілена у стійких повторюваних образах і наділена культурно значущим змістом відкрита динамічна смислова структура, що може породжувати різні смисли і з часом нарощувати нові, має ментальну природу, відображаючи сутнісні ознаки дійсності та її сприйняття людиною певної доби, і є основою художньої картини світу письменника» [4, с. 75].

Проте дотримуємося і думки Д. Лихачова про заміщувальну функцію концепту, що є «результатом зіткнення словникового значення слова з особистим і народним досвідом людини» [5, с. 35].

Поетична картина світу М. Петренка у циклі «Небо» подається у специфічному словесно-образному вираженні, що відбиває реальність, пропущену крізь призму авторської уяви, та втілює сутність його творчих задумів.

М. Петренко належав до того естетико-психологічного типу митців, які свідомо вдавалися до нових принципів творчості [6, с. 73], йому, як і більшості українських романтиків, властиве загострене почуття патріотизму, сум за втраченими національними реаліями у суспільстві, розуміння високої естетичної цінності усної народної поезії, сирітство, прагнення відірватися від земної непривітної «буденщини», пізнати красу всесвіту, душевні страждання ліричного героя.

Цикл «Небо» – складова збірки «Думи та співи», яка видана А. Метлинським в «Южном русском сборнике» (1848 р.), містить три вірші. П. Хропко зазначає, що до першого з них «Дивлюсь я на небо та й думку гадаю...» взято епіграф з твору М. Лермонтова: «В минуту жизни трудную теснится в сердце грусть» [7, с. 429], що свідчить про вплив російської поезії на творчість М. Петренка.

Концепт «небо» для ліричного героя постає як явище незвідане, а значить краще, ніж буденне, земне, де в нього долі немає: «Чужий я у долі, чужий у людей: / Хіба ж хто кохає нерідних дітей?...» [8, с. 50]. Окреслюючи обставини життя героя, автор наголошує на тому, що «спонукає його шукати розради у небі» [9, с. 537], мріяти про «крилля», на яких міг би сягнути «далеко за хмари, подальше від світу» [8, с. 50].

На думку О. Гончара, поезія М. Петренка сповнена філософських роздумів про сенс життя людини і належить до зразків європейської медитативної лірики, для якої характерні «генералізація теми прагнення до небесних сфер, поєднання й розробка інших типово романтичних мотивів, філософська медитативність, психологізація» [10, с. 24]. Драматизм стану ліричного героя, його відчуженість у людському світі досягається найвищим рівнем емоційно-психологічної напруги – пориванням у безграничну небесну далечінь, поет це демонструє за допомогою використання фольклорного прийому триступеневого нарощування: «Чому я не сокіл, чому не літаю, / Чому мені, Боже, ти крилець не дав?» [8, с. 50]. Душевна рівновага у пізнанні й прийнятті «далекого неба», слугує ліричному героєві за його «сторону», а як «стане ще гірше, / Я очі на небо – мені веселіше!» [8, с. 50].

У безмірі неба, його фактичному розчиненні, злитті в умовно вимірному, алюзійному, дещо схожому на хворобливе марення світі опиняється і ліричний герой поезії «По небу блакитнім очима блукаю». До «далекого неба» герой прикутий «цепами» – «тяжкою неволею», а ще більше страждання він отримує від того, що «Душа моя в небі, як ніч, простяглася, / Глибоко, глибоко змією впилася / І п'є не нап'ється і серцем, й очами / Тій радості вволю, що вище над нами» [8, с. 20–21]. Автор співпереживає безвихідному становищу свого героя, і разом

з ним готовий розділити неминучу трагедію: «гину в небі, як в лютому горі», «як небо очима в тумані покину, / Душею у горі, в тумані загину» [1, с. 21].

У третій поезії циклу «Небо» – «Схилившись на руку, дивлюся я» представлено «гносеологічну картину задивлення в небо» [9, с. 538]. Концепт «небо» цієї поезії у розкритті нематеріальної субстанції і містичної дії на героя: «...дивлюся я / В вечірне крайнебо далеко і глибоко. / І чую: проситься душа моя / Туди, де потонуло в хмарах око» [8, с. 21]. Небо – це споріднена з душею стихія, яка накреслює свої шляхи пізнання не лише всесвіту, а можливості виходу із складних життєвих ситуацій, розв'язання за давнених конфліктів, у цілому проблем, пов'язаних з людським існуванням.

М. Петренко, розкриваючи внутрішній світ особистості, вдається до прийому уявного діалогу з ліричним героєм, тому у творах чітко окреслені запитальні й окличні інтонації: «Чого ж в душі становиться так смутно, / Коли дивлюсь, вечірне небо, на тебе?»; «Чи перші радості, чи тяжке горе / Ти шлеш самотньому мені?» [8, с. 21].

Концепт «небо» в однойменному поетичному циклі М. Петренка постає і як ідеал єдності людини з безміром простору і часу, що дослідники називають «космізмом» [9, с. 538] переживання романтичного героя, і як нерозділеність реальності й уяви «вечірне крайнебо», і як фізичний об'єкт, і як те, що відчуває вразлива душа «неначе небо все і хмари ті / Мені схилилися на груди».

### Список литературы

1. Кагановська О. Проблема інтерпретації текстових концептів у художньому прозаїчному творі / О. Кагановська // Мова і культура. – 2001. – Т. IV. – Вип. 3. – С. 114–121.
2. Володина Н. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения / Н. Володина. – М. : Флинта : Наука, 2010. – 256 с.
3. Голобородько К. Лінгвістичний статус концепту / К. Голобородько // Культура народів Причорномор'я. – Симферополь, 2002. – № 32. – С. 27–30.
4. Фісак І. Категорія «концепт» у сучасному науковому дискурсі / І. Фісак // Філологічні науки. – 2014. – № 17. – С. 69–77.
5. Лихачов Д. Концептосфера русского языка / Д. Лихачов // Известия РАН. Сер. лит. и яз. – М., 1993. – Т. 52. – № 1. – С. 3–9.
6. Ярошевич І. Місто як концепт малої Батьківщини у творчості М. Петренка / І. Ярошевич // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2011. – № 24. – Ч. 1. – С. 73–79.

7. Хропко П. Михайло Петренко / П. Хропко // Історія української літератури (Перші десятиріччя ХІХ століття) : Підручник / П. Хропко, О. Гнідан, П. Орлик та ін. – К. : Либідь, 1992. – С. 428–430.
8. Блакитне небо Михайла Петренка / упорядкування М. Фень (Петренко). – Слов'янськ : Видавництво «Друкарський двір», 2012. – 220 с.
9. Бондар М. Михайло Петренко / М. Бондар // Історія української літератури ХІХ століття : у 2 кн. : Підручник / за ред. М. Жулинського. – К. : Либідь, 2005. – С. 534–542.
10. Гончар О. Зачарований небом (Романтичний світ Михайла Петренка) / О. Гончар // Слово і час. – 1997. – № 11–12. – С. 21–26.

**I. A. Yaroshevich**

#### **THE CONCEPT OF «SKY» IN THE POETIC CYCLE OF M. PETRENKO**

The article examines the problem of the concept of «sky» in the works of ukrainian poet M. Petrenko. The focus is on the concept of how difficult it is executed mental structure, in which the focus of artistic understanding of being romantic lyrical writer.

**Keywords:** concept; image; interpretation; motive; romanticism.

#### **Ярошевич Ирина Андреевна**

Кандидат филологических наук, доцент

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет», г. Донецк

83050, г. Донецк, ул. Университетская, д. 24

Тел.: + (062) 302–09–45

kafukrfilipl@gmail.com

#### **Yaroshevich Irina Andreevna**

Candidate of Philology, Docent

Donetsk National University, Donetsk

ПАЛІМПСЕСТОВА ОРГАНІЗАЦІЯ ПОЕТИЧНИХ ТВОРІВ  
М. КОСТОМАРОВА

В статті розглядаються поетичні твори Н. Костомарова «Пантікапея», «Юпітер світлий пливе по зеленим водам киммерійським». Учитуються зв'язи між цими творами: «Юпітер світлий...» сприймається як своєобразний варіант «Пантікапеї». Пропонується інтертекстуальне «прочитання» цих творів по принципу палімпсестності.

**Ключові слова:** античність; інтерпретація; інтертекстуальність; палімпсест.

М. Костомаров, будучи істориком, автором досліджень із питань фольклору, літератури, ідеологом Кирило-Мефодіївського братства, відіграв важливу роль у становленні нової української літератури. Як митець виявив себе у різноманітних поетичних, драматичних, прозових жанрах. Поезія є значимою складовою творчого доробку. Він пише поетичні твори із яскраво виявленою романтичною стильовою домінантою на різних етапах творчого життя. Дослідники виокремлюють Харківський, Київський, Саратовський періоди. Досить цікавими щодо художніх особливостей є вірші, у яких наявний зв'язок із античною культурою: «Пантікапея» (1841), «Із антології: I. Еллада. II. Давнина» (1842), «Юпітер світлий пливе по зеленим водам киммерійським» (1852).

Предметом аналізу обираємо поетичні твори «Пантікапея» (1841), «Юпітер світлий...» (1852), які належать до різних періодів: Харківського та Саратовського. Між ними існує значна часова дистанція, але їх об'єднує «присутність» античних елементів, своєрідна їх трансформація. Враховуємо також думки дослідників і про іншу форму зв'язку між цими творами – «Юпітер світлий...» сприймається як своєрідний варіант «Пантікапеї».

Пропонуючи власний варіант «прочитання», інтерпретації цих художніх творів з урахуванням їх варіативності, дотримуємося методики інтертекстуального аналізу, основи якого сформульовані у працях Ю. Крістєвої [1], Р. Барта [2], Ж. Женетта, Н. Фатєєвої [3]. Виокремлюємо при цьому палімпсестність як узагальнений образ інтертекстуальності. Ця форма організації художнього тексту та його рецепції розглядається, зокрема, такими дослідниками як Ж. Женетт, В. Будний, М. Ільницький [4]. Окремі аспекти проблеми «Поезія Костомарова і антична культура» представлені у наукових працях М. Зерова [5], Д. Чижевського [6], В. Смілянської [7], Н. Чамати [8], але ця поезія ще не стала предметом спеціального дослідження.

Становлення М. Костомарова як поета і драматурга відбувається у 30–40-х роках ХІХ століття. Протягом 1833–1837 років навчаючись у Харківському університеті, захоплюється історією. Інтерес до фольклору, передусім українського, вплив І. Срезневського та очолюваного ним гуртка, перебування в літературному контексті (П. Гулак-Артемівський, А. Метлинський) – усе це сприяє активним заняттям українською, формуванню його як митця. Він пише поетичні та драматичні твори українською мовою, які мали яскраво виявлений романтичний характер. На цьому етапі дослідники розглядають творчість Костомарова в контексті Харківської романтичної школи.

М. Костомаров, навчаючись у Харківському університеті, цікавиться античною історією, літературою: «Воображение мое постоянно обращалось к Греции и Риму, к их богам, героям, к их литературе и памятникам искусств» [9, с. 92]. Перші поетичні спроби Костомарова – вірші російською мовою, наслідування античних авторів.

Своєрідним каталізатором, який ініціює включення «античного світу» у світ поезії Костомарова, стала поїздка до Криму. Він відвідав Феодосію, Ялту, Алушту, Бахчисарай, Керч. Як зазначив автор пізніше, «Здесь (у Керчі – М. Б.) я с любопытством осматривал боспорские могилы и музей, керченские могилы и найденные в них останки сильно заняли мое воображение» [9, с. 108]. Саме у Керчі він пише поезію «Пантікапея» (1841), яка була вперше надрукована в альманасі «Молодик» (1843).

Твір починається нічним пейзажем:

«Світло гасне; галас пісень  
На судах затих;  
Місяць блідий сумно пливе  
По водах морських...» [10, с. 105]

Це сприймається як своєрідна романтична декорація. Романтичний персонаж, якого автор називає «Странний» (подорожній), виходить із міста, потрапляє на кладовище, де зруйновані могили («порозорені, розриті царські тереми»). Входить у склеп і зустрічається з тінню боспорського царя. Автор називає цього персонажа «Марою». Між Странним і Марою відбувається діалог. Мара (тінь) презентує себе таким чином:

«Я сам був цар над берегом і морем:  
Покірний мій народ мене любив ...» [10, с. 107]

Він розповідає, що його дух не знаходить спокою після осквернення могили. У мовну партію цього персонажа Костомаров включає античні міфологічні образи, реалії (Тартар, Селена, вродлива Аврора,

амфори), щоб відтворити дух минулого. Странний виявляє співчуття: «Я / Жалкую об тобі, нещасний царю» [10, с. 108]. Твір завершується пейзажем, що виконує функцію своєрідного обрамлення. Ця поезія поступово набуває форми палімпсесту: у тексті проступають обриси античного повір'я, яке викликало інтерес автора-історика, і на основі цього тексту формується поетична художня версія. Костомаров, експериментуючи з формою, створює цікавий романтично-античний мікс.

На нашу думку, досить цікавою в аспекті античних впливів є поезія «Юпитер светлый плывет по зеленым водам киммерийским», написана під час перебування на засланні у Саратові. Заслугує на увагу такий факт: у 1852 році Костомаров отримав дозвіл виїхати на деякий час до Криму, щоб поправити здоров'я. Подібна ситуація – подорож до Криму – ініціює нову редакцію «Пантікапей», але вже російською мовою. Відбувається своєрідне «повернення» до античної тематики. І. Франко, високо оцінивши цей твір, переклав його українською мовою у 1815 році під назвою «На руїнах Пантікапей». Дослідники, характеризуючи цей твір, наголошують (належним чином не аргументуючи), що це «драматична поема».

Твір, як і поезія «Пантікапея», починається пейзажем: «Юпитер светлый плывет по зеленым водам киммерийским. / Сон туманный покрыл и город, и порт» [2, с. 133]. Далі автор-розповідач окреслює романтичну ситуацію: «в селеньях / Сильных Пантикапеи бродит странник унылый» [10, с. 133]. Подорожній («странник»), як і персонаж твору «Пантікапея», споглядає руїни на старовинному кладовищі й зустрічається з тінню (привидом): «Облик бесплотный, легкий, но темный, / струйке подобный / Дыма» [10, с. 134]. В образі тіні акцентується темний початок («но темный»), це має важливе смислове навантаження. Як і в творі «Пантікапея», між подорожнім і тінню відбувається діалог. Тінь, вдаючись до прийому самохарактеристики, говорить про себе: «Был я царем и приморья, и моря, и всей Меотиды, / Гордых жестокий каратель, смиренных благой утешитель» [10, с. 135]. Якщо порівняти цей твір з поезією «Пантікапея», то можна помітити, що характеристика боспорського царя поглиблюється. Виникає, як і у попередньому творі, мотив осквернення могил: цар після смерті не має спокою, бо «царственный склеп мой разрушен» [10, с. 135]. Автор-розповідач окреслює реакцію подорожнього на розповіді царя: «Весь потрясенный, проникся участием к царственной тени» [5, с. 135]. Через прийом діалогу виникає новий мотив: цар не має спокою, тому що «Роем грехи мои вышли из бездны забвенья...» [10, с. 136]. Подорожній зустрічається з іншим персонажем – тінню поета. У його зовнішності підкреслюється світлий по-

чаток. Тінь поета розповідає драматичну історію про те, як цар-тиран, повіривши доносу: «...тирану / Ложно донес на меня, будто я, старину воспеваю, / Ненависть к власти его разношу...» [10, с. 140], – страшно покарав його, замурувавши у башті-в'язниці. У творі «Юпитер светлый...» виразніше окреслюється антимонархічна тенденція. Слушними є міркування В. Смілянської про алюзійність, автобіографізм другої частини [10, с. 7]. В образі тіні поета розкривається сам М. Костомаров, Евфросина – його наречена Аліна Крагельська.

Твори М. Костомарова в аспекті палімпсестового прочитання демонструють цікаві форми синтезу античних і національних джерел, є значними художніми явищами.

### Список литературы

1. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика : от структурализма к постструктурализму. – М. : Прогресс, 2000. – С. 427–457.
2. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
3. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов / Н. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.
4. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могила. акад.», 2008. – 430 с.
5. Зеров М. Українське письменство ХІХ ст. // Твори : у 2 т. / М. Зеров. – Т. 2. – К. : Наукова думка, 1990. – 139 с.
6. Чижевський Д. Історія української літератури : Від початків до доби реалізму / Д. Чижевський. – Тернопіль : Феміна, 1994. – 470 с.
7. Смілянська В. Літературна творчість М. Костомарова / В. Смілянська // Твори : у 2 т. / М. Костомаров – Т. 1. – К. : Дніпро, 1990. – С. 5–37.
8. Чамата Н. Особливості раннього українського гекзаметра / Н. Чамата // Слово і час. – 2010. – № 6. – С. 105–116.
9. Костомаров Н. Автобіографія // Автобіографія. Бунт Стеньки Разина / Н. Костомаров. – К. : Наукова думка, 1992. – С. 8–327.
10. Костомаров М. Твори : у 2 т. / М. Костомаров. – Т. 1. – К. : Дніпро, 1990. – 535 с.



**M. V. Borodinova**

**PALIMPSESTIC ORGANIZATION OF WORKS BY N. KOSTOMAROV**

Poetic works of N. Kostomarov are reviewed in the article «Panticapaeum», «Yupiter svetlyj plyvet po zelenym vodam kimmerijskim». The connections between these works are taken into account: «Yupiter svetlyj...» is perceived as an original variant of «Panticapaeum». The intertextual «interpretation» of these works is offered on principle of palimpsest.

**Keywords:** antiquity; interpretation; intertextuality, palimpsest.

**Бородинова Маргарита Вениаминовна**

Кандидат филологических наук, доцент

ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет», г. Донецк

83050 г. Донецк, ул. Университетская, 24

Тел.: + (062) 302-09-45

kafukrfilipl@gmail.com

**Borodinova Margarita Veniaminovna**

Candidate of Philology, Docent

Donetsk National University, Donetsk

**СИСТЕМА ИМЕНОВАНИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ «ДЕЛА»  
А. В. СУХОВО-КОБЫЛИНА И ТРАДИЦИЯ JEUX D'ESPRIT**

Статья посвящена малоизученной проблеме – связи театральной драматургии с салонными играми (jeux d'esprit) на примере системы именования персонажей «Дела» А. В. Сухова-Кобылина – второй части трилогии «Картины прошедшего».

**Ключевые слова:** А. В. Сухово-Кобылин; «Дело»; драма; jeux d'esprit; языковые игры; система именования персонажей.

Связь салонных игр (jeux d'esprit) и театра – проблема все еще малоизученная. Традиционно jeux d'esprit рассматриваются либо как часть словесной культуры (в устном или письменном бытовании), либо реже как театрализованное развлечение [1].

Наиболее исследована в театральном отношении лишь «игра в пословицы», приведшая к созданию «драматической пословицы» (провербы), модной в европейской практике с середины XVII в. (начало моды было положено при дворе Людовика XIV), а в России в последнюю треть XVIII в. (считается, что провербы ввела в русскую аристократическую жизнь Екатерина II). Ставший популярным во Франции в XVIII – начале XIX в. благодаря Ш. Колле, Э. Госсе, Т. Леклерку, Г. де Латушу и др., жанр провербы был преобразован в 1830-е гг. А. де Мюссе, объединившим его с модификацией «благородной комедии», идущей от творчества П. Мариво («мариводажем») [2, с. 434–435].

Множество других салонных «игр в действии», то есть разыгрываемых как небольшое представление (театрализованные шарады, каламбуры, логогрифы, анаграммы, омонимы и пр.), практически никогда не рассматривались в их взаимосвязи с драматургией и сценическим искусством.

Являясь частью аристократической «культуры остроумия», салонные игры прежде всего использовались в придворной или домашней драматургии «на случай». В усложненных формах загадок (анаграммах, шарадах) привлекала необходимость увидеть и расшифровать тщательно или слегка спрятанные аллюзии; роль угадчика делала зрителей активными соучастниками (и в определенном смысле даже соавторами) действия; формировала «свой круг» – особое сообщество посвященных. Другие jeux d'esprit (каламбуры, логогрифы) воспринимались как дополнительные, утонченные комические приемы (в отличие от фарсового простонародного комизма).

Постепенно не только в пьесах для домашней сцены, но и в драматургии, рассчитанной на публичное представление, *jeux d'esprit* начинают пронизывать (и организовывать) различные уровни драматической структуры. Как пословицы, так и шарады, каламбуры образуют основу сюжета (в первую очередь, в комедиографии), проникают в заглавия и морализующие финалы, в эпитафы, а также в усложнившуюся систему «говорящих имен» действующих и внесценических лиц.

Выход за рамки «имени-афиши» (прямо и однозначно указывающего на особенности поведения персонажа, на характеризующие его свойства), наличие других одновременных стратегий именования наряду с классицистической – все это открыло в драматургии конца XVIII – начала XIX в. поле «имплицитно мерцающих смыслов» [3, с. 92], где само имя уже задавало объем и многослойность персонажу.

Одной из главных площадок для игр с именами стал водевиль, в котором несложность (даже примитивность) фабулы искупалась орнаментальностью, затейливостью деталей. Водевильные имена (а не только персонажи) вступали между собой в определенные, искусственные и системные отношения: рифмовки, контрастирования, взаимодополнения; образовывали группы (более сложные и прихотливые, чем прежнее деление на «отрицательных», «положительных» и «резонирующих» действующих лиц). В водевильной практике возникла рассогласованность частей именования персонажа: конфликтность/алогизм, драматизм сосуществования семантики имени, отчества и фамилии – свидетельство комической нецельности. Водевиль как своеобразный театральный «сериал» начала XIX в. (с одними и теми же героями, продолжающимися или перекликающимися историями) активизировал использование прецедентных имен, создавая у зрителей ощущение единого «водевильного мира». Французский оригинальный водевиль и его русские переводы-перделки в изобилии предоставляли также примеры разнообразных словесных игр (анаграмм, логогрифов, шарад и пр.), в целом эстетизировавших и «облагородивших» этот жанр, изначально вышедший из ярмарочного низового театра.

Следы салонных игр (и/или опосредованно водевильной традиции) можно обнаружить в именах персонажей русских «высоких комедий» А. С. Грибоедова, Н. В. Гоголя, в драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад», в пьесах И. С. Тургенева.

Но обратимся к более позднему и, может быть, не столь очевидному с точки зрения традиции *jeux d'esprit* примеру – центральной части трилогии А. В. Сухово-Кобылина «Картины прошедшего» драме «Дело» (первая редакция которой датируется 1861 г., вторая была завершена к 1868 г.).

Будущий драматург (как и многие его аристократические сверстники) в детстве и отрочестве принимал участие в «играх в действии» и театральных представлениях домашнего театра Сухово-Кобылиных и Шепелевых – родственников по материнской линии, в том числе и как автор проверб на французском и русском языках. В числе его любимых пьес – комедии-пословицы А. де Мюссе.

С провербами связана также история возникновения замысла первой части трилогии, хорошо известная со слов самого Сухово-Кобылина. Около 1851 или 1852 г. графиня Е. В. Турнемир де Салиас, сестра драматурга, написала «очень ловкую сценку из светской жизни» – провербу, рассчитанную на благородных любителей. Сухово-Кобылин, убеждая сестру поработать над драматургией для профессионального театра, начал тут же во время разговора набрасывать план (scenario) и первую сцену комедии. «Даровитый Преображенский офицер», «превосходный рассказчик и театрал» Этьен Сорочинский предложил Е. В. Салиас продолжить эту комедию вместе. И хотя коллективное творчество так и не состоялось, но Сухово-Кобылин, «имея массу свободного времени», «рядом с занятиями Гегелем» написал второй и третий акты пьесы, которая позже стала известна как «Свадьба Кречинского» [4, с. 234]. В этой комедии Сорочинский превратился в Кречинского – по ассоциативной «птичьей» связи (сорока-кречет): однако важна была не столько прототипичность героя (сам Сухово-Кобылин в ответ на многочисленные предположения о возможных прототипах указывал на автобиографические черты главного героя), сколько фиксирование события или повода (возникновение пьесы из светской забавы, спора – «шутки ради»), без которого комедия могла бы и не родиться. В первой публикации трилогии появилась еще одна отсылка к исходной традиции провербы – двойной «пословичный» эпитаф, в котором текст из Г. Гегеля («Wer die Natur mit Vernunft ansieht, den siecht sie auch vernünftig an») \* был как бы «переведен» с немецкого и философского языка и сведен к смыслу русской пословицы («Как аукнется, так и откликнется»). Эпитаф повторялся полностью (в своей немецкой и русской части) также и в послесловии к трилогии. Таким образом, генетическая связь «Картин прошедшего» с салонной паратеатральной культурой не только не скрывалась, но, можно сказать, специально акцентировалась Сухово-Кобылиным.

«Дело» – самая мрачная часть трилогии, драма в пяти действиях с настоящим (а не мнимым) гибельным концом, которую не раз и сам ав-

---

\* «<...> кто разумно смотрит на мир, на того и мир смотрит разумно» (нем.).

тор определял как трагедию. В то же время, быть может, именно в «Деле» наиболее проработана игровая природа именованная действующих лиц. «Философия имени» здесь комментирует философию жизни. На фоне тотальной жизненной безысходности игра (во всех ее вариантах: от карточной до умственной) горько представлена (но не оправдана) последним отчаянным средством человека. В имени и отчестве Муромского (Петр Константинович) автором заложены и негибкая твердость (каменность), и бескомпромиссность (постоянство). Но именно серьезность и твердость нравственных принципов Муромского приводит его к смерти, а игра «шулера» Кречинского (надежда на случай, циничная опора на всеобщую относительность) становится залогом выживания.

Списки действующих лиц в первой и второй редакции «Дела» несколько различаются. Часть имен драматургом позже была заменена (Розалион Тарелкин стал Кандидом, Николай Платонович Гарев превратился в Касьяна Касьяновича Шило). Лишились имен и отчеств Василий Васильевич Чибисов и Иван Иванович Ибисов. Сократились упоминания внесценических персонажей (исчез Василий Иванович Туш «по Ковылинскому делу», не упоминается «тятинька» Тарелкина – Кастор Никифорович). Есть во второй редакции и потерянное имя: курьер Кузьма Парамонов во второй редакции отсутствует в списке действующих лиц, однако в действии он остается. В произведенных переменах прежде всего заметен отказ от конкретности, напоминающей о реальных жизненных обстоятельствах самого Сухово-Кобылина, в частности, об уголовном «деле», фигурантом которого был автор, в пользу большего обобщения. Так, Николай Платонович Гарев, без труда опознаваемый как Николай Платонович (О)гарев, друг юности Сухово-Кобылина, получил впоследствии другое, уже не прототипическое имя, но при этом сохранил (в ремарке) все те же характерологические приметы, которые были приведены в ранней редакции.

И все-таки первое, что бросается в глаза в списке действующих лиц «Дела», – иерархичность и упорядоченность, напоминающие официальную табель о рангах с ее четырнадцатью классами чиновников (неслучайно драматург говорит о них в предисловии к пьесе). В этом списке выделены пять страт (начальства; силы; подчиненности – по одну сторону; частные лица, или ничтожества; не-лицо – по другую) – стройная картина социального устройства глазами чиновников.

Симптоматично, что на полюсах этого мира персонажи одинаково безымянны или почти лишены имен. Именования двух «главных» персонажей (из первой категории «начальств»), как у небожителей, эвфемистичны и описательны (Весьма важное Лицо и Важное лицо/

Князь), а настоящие их имена скрыты, остаются тайной. Единственный персонаж пятой последней категории («не-лицо») имеет только уничтожительно-пренебрежительный вариант личного имени (Тишка).

При чуть более внимательном прочтении списка действующих лиц становится ясно, что он представляет псевдо-структуру, пародию на бюрократическую мечту об идеальном миропорядке. Персонажи образуют группы, изнутри разрушающие правильность и четкость; они дwoятся и множатся, многократно зеркально отражают друг друга.

Само по себе существование «близнецных» пар в комедиографии, восходящее к мифологии и разработанное в сюжетах Плавта, Шекспира, Лопе де Вега и др., не является чем-то особенным или редким. Но у Сухова-Кобылина во второй и третьей части трилогии «близнецов»-двойников неестественно много. Больше же всего их в «Деле». Здесь Чибисов и Ибисов (ассоциирующиеся с гоголевскими Бобчинским и Добчинским) и тройственная группа чиновников: Герц, Шерц и Шмерц, которые в первой редакции были обозначены совсем безлико и численно неопределенно: «Чиновники А., Б., С. и т. далее до чиновника Омеги» [4, с. 196]. Однако это еще не все: настойчиво повторяется мотив «близнецов», как бы лишенных своей второй половины. Отчество Кандида Тарелкина (Касторович) напоминает о паре мифологических близнецов-«диоскуров»: Кастор – Полидевк/Поллукс. Именование Максима Кузьмича Вараввина дважды соотносится с близнецными парами: святыми Козьмой и Дамианом, а также Вараввой – одним из двух разбойников, приговоренных к казни вместе с Христом. Располовиненный близнец как бы явлен лишь отчасти, нецелен; в нем смутно угадывается иная, вторая ипостась. Но и на этом двоение персонажей не заканчивается: в разные моменты и при разных обстоятельствах близнецные пары распадаются, образуя другие, новые. Почти каждый персонаж «Дела» (и шире – трилогии) имеет нескольких «близнецов», между собой не связанных.

Двойники у Сухова-Кобылина, как и мнимые события, вынесенные в заглавия всех частей трилогии (несостоявшаяся «свадьба»; несуществующее «дело»; разыгранная «смерть»), – часть общей мнимости мира. Внешняя похожесть (в частности, в именах) не означает их внутренней одинаковости, но она путает, обманывает, сбивает с толку, лишает ориентиров (Сухово-Кобылин определял это состояние как «нравственную морскую болезнь»). Двоение, расщепление, утрата цельности – признаки распада и близящейся гибели, конца времен.

В «Смерти Тарелкина» это двоение не только продолжилось (добавилась пара с рифмующимися и семантически близкими именами

«мушкатеров» Шаталы и Качалы), но и приобрело другие формы. Один человек с помощью простого ряжения превратился в двух: Тарелкин, он же: Копылов; Вараввин, он же: капитан Полутатаринов (вторая половина «полутатарина» – сам Вараввин без военной шинели, зеленых очков и костыля). Потенциально тот же Тарелкин уже в «Деле» готов к такому «оборотничеству»: Сухово-Кобылин в первой же ремарке отмечает его парик (фальшивые волосы), вставную челюсть, любовь к маскарадам (читай: к переодеваниям и «самозванству»).

Именно этой линии обманности, иллюзорности, многоликости и, в конечном итоге, неподлинности служат, по-видимому, «игры с именами» в «Деле» Сухово-Кобылина. Персонажей, не скрывающих своей сути (какой бы она ни была), открыто носящих имя-афишу, в драме совсем немного.

Это управляющий Иван Сидоров Разуваев; слуга Тишка (Тихон), тишком, втихую устраивающий свои дела; внесценический (в первой редакции) полицейский чиновник Лапа (имевший, впрочем, реального прототипа с такой фамилией); правдолюб Шило, который всех «уязвить хочет и вывести на чистую воду». В одном случае, от которого Сухово-Кобылин позже отказался, имя-афиша было срифмовано с местностью: в мечтах Тарелкина о тихой (с)покойной жизни возникал московский адрес – квартирка у Успенья-на Могильцах в Мертвом переулке у купца Грובה. Как и в случае с полицейским Лапой, реальная топография здесь становилась условной и метафорической, но при этом не теряла и своего прямого значения.

Однако несоответствующих персонажу имен или имен со скрытым смыслом в «Деле» гораздо больше. На это обращает внимание сам Сухово-Кобылин, объясняя, в частности, в первой редакции, что Кузьма Парамонов «с Кузьмою Бессеребренником ничего общего не имеет» [4, с. 196].

Один из распространенных способов «шифрования» имен в драматургии этого времени – полилингвизм. Прием, вынужденный в переводческой практике (часть переводчиков русифицировала «говорящие имена», другая же оставляла оригинальные, включая таким образом зрителей в сотворчество), а в русскоязычной драматургии он, необязательный и добровольно избранный, служил различным целям. Чаще всего использовались общеевропейские театральные языки – французский и итальянский (первый как язык драматической сцены, второй – оперной). Участие Сухово-Кобылина в этой игре гораздо более скромно, чем у большинства драматургов-предшественников и современников. Владея несколькими европейскими языками, автор обратил-

ся лишь к немецкому (возможно, объяснение этому в том, что трилогия писалась параллельно с переводами Гегеля, и гегельянство – один из ее кодов). Но и немецких имен немного: чиновники Герц (Herz – сердце), Шерц (Scherz – шутка) и Шмерц (Schmerz – боль, страдание, печаль, горе, а по созвучию с русским языком в этом ряду допустима еще и «смерть»). Можно сюда же добавить лекаря из «Смерти Тарелкина» Кристиана Кристиановича Унмеглихкейта (Unmöglichkeit – невозможность), и этим перечнем использование приема ограничивается. В трилогии не встречаются макаронические имена-гибриды, аналогичные, например, фонвизинскому языковому «кентавру»: «немцу»-учителю Вральману (русское «враль» и немецкое Mann) из «Недоросля», или каламбурному гоголевскому лекарю Христиану Ивановичу Гибнеру, чья немецкая фамилия в русском сознании ассоциируется с «гибелью» не случайно: его больные «выздоровливали» (а подразумевалось: «гибли», «дохли») как мухи. Заметим попутно, что лекарь в «Смерти Тарелкина» не только Кристиан (Христиан), как у Гоголя, но и по отчеству – Христианович, то есть как бы литературный «сын», наследник Гибнера.

В «Деле» можно найти также лишь один пример комической языковой путаницы, основанной на незнании французского языка и реалий: Муромский принимает Сорбонну за имя какой-нибудь парижской гризетки.

Зато Сухово-Кобылин активно обращается к приему (часто встречавшемуся в водевилях) снижения прецедентных литературных имен. Так, во второй редакции «Дела» Тарелкин демонстративно стал Кандидом, что отсылало к хорошо известной философской повести Вольтера и открывало широкое поле диалогических, полемических смыслов, имеющих отношение не только к конкретному вольтеровскому тексту или вольтерьянству, но к культуре Просвещения в целом. Первоначально персонаж назывался Розалионом: имя было придуманным, искусственным, цветочным, «застенчивым», женственным (существовала, правда, такая малороссийская дворянская фамилия, но знал ли о ней драматург, неизвестно). Как и почему Розалион превратился в Кандида – это тема для отдельного исследования, пока еще лишь отчасти разработанная [3, с. 93–96].

Однако и фамилия персонажа – Тарелкин – также прецедентна, только игра с ней у Сухово-Кобылина получилась более хитрая, чем с именем Кандид. И для обнаружения этой прецедентности следует, по видимому, вначале остановиться на другой *jeux d'esprit* – логогрифах.

Логогриф – такая разновидность словесной игры, в которой при добавлении (или изъятии) одной буквы к слову новое образовавшееся



слово не теряет смысла. Искусные логогрифические цепочки состояли из трех и более звеньев. Остроловами высоко ценились логогрифические ряды со словами, образующими одну семантическую группу или создающими «фабульный» эффект.

В близнечных именовании Сухово-Кобылина логогрифы использованы дважды. Чибисов и Ибисов – красивый пример «птичьего» ряда (к Кречинскому-кречету таким образом добавляются чибис и ибис, а сами чиновники с орнитологическими фамилиями в некотором смысле становятся его двойниками). В сложном бестиарии трилогии (где есть и млекопитающие, и пресмыкающиеся, и прочие твари) птичник с помощью заметной логогрифической игры выделен в особую группу (в третьей части в ней появляется еще купец Попугайчиков). Во второй редакции Чибисов и Ибисов по своим характерологическим чертам, указанным в ремарках, не противоположны, но дополнительные по отношению друг другу. Чибисов имеет приличную, презентабельную наружность. А Ибисов – «бонвиван, супер и приятель всех и никого». Если первое французское слово бонвиван (*bonvivant*, то есть «прожигатель жизни») оказалось понятным читателям сразу и без затруднений, то второй части этой ремарки повезло гораздо меньше: «супёр» (*soûreur*, букв., сотрапезник, в переносном смысле – любитель ходить по чужим обедам, поживиться за чужой счет, прихлебатель) по комическому недоразумению был прочитан как «супер», что отразилось в комментариях к разным изданиям драмы.

Вторая, уже упоминавшаяся логогрифическая цепочка из трех слов Герц, Шерц и Шмерц сложнее и изощреннее первой, она даже выстраивается в некую историю, как будто бы связанную с Лидочкой Муромской, чье чувствительное *сердце пострадало от «шутки»* Кречинского.

Однако и фамилия Тарелкин имеет отношение к логогрифам, с одной стороны, и анаграммам, с другой. Прецедентным для ее создания, как можно предположить, стало имя Арлекина, которое с помощью перестановки двух букв в одном слоге (анаграммы) и добавления «т» (логогрифа) превратилось в Тарелкина, фамилию отнюдь не бессмысленную, в частности, вводящую в трилогию «мотив еды, т. е. жизни в ее плотском выражении» [3, с. 96]. Но позволим и другую догадку по поводу значения получившейся фамилии, связанную с вышеупомянутым *soûreur*’ом. Среди французских синонимов этого слова во времена Сухово-Кобылина достаточно часто встречалось выражение *rique-assiette* (прихлебатель, приживал, а буквально: таскающий/клюющий с чужой тарелки), само по себе ставшее именем персонажа (популярный фран-

цузский водевиль, шедший на русской сцене, назывался «Г-н Пик-Асьет, или Сытый голодного не разумеет», а также «Г-н Пик-Асьет, или Новый искатель обедов»; не исключено, что Сухово-Кобылин был знаком с этой пьесой). Таким образом, Ибисов может восприниматься двойником не только Кречинского, с одной стороны, но и Тарелкина, с другой, как еще одного «прихлебателя» в «Деле» (на то, что Тарелкин – «искатель обедов», указывает его первое появление: придя утром с визитом к Муромским, он сразу же просит «кофейку», затем «смакует его», а «поставив чашку», «развязно кланяется», «несколько теснит Муромского» и тут же уходит).

Распознавание же в Тарелкине Арлекина (маски итальянской народной комедии) многое объясняет в природе этого персонажа; арлекинада легко прочитывается как жанровая основа второй и третьей части трилогии (в «Деле» Тарелкин существует как «слуга двух господ», ведет двойную игру, всегда стремясь лишь к своей выгоде; в «Смерти Тарелкина» Тарелкин-Арлекин, будучи генетически связан с демоническими силами, бесстрашно имитирует собственную смерть и т. п.). Однако связь «арлекинады» с «Картинами прошедшего» в полном объеме – предмет будущих исследований.

Пока же продолжим эту тему, обратившись к еще одному персонажу. В «Деле» активному ухажеру и претенденту на руку богатой невесты Лидии Петровны Муромской должнику Тарелкину противопоставлен столь же безденежный соперник-фразер – Нелькин, который в первой части выступил разоблачителем Кречинского и положил начало бедствиям семьи Муромских. Фамилия эта давно вызывает беспокойство у комментаторов: так она загадочна и странна, так сложно поддается объяснению (И. М. Клейнер видел в ней «нечто от собачьей клички», а Л. З. Фрадкин, напротив, полагал, что она образована от слова «неличь» (то есть «нелицеприятный, беспристрастный, правдивый»), соответствующего роли резонирующего героя) [4, с. 333]. Но обратим внимание на то, как подозрительно срифмованы части фамилий соперников: (Тар)елкин и (Н)ел(ь)кин. Если в первом случае в анаграмматической комбинации появилась лишняя согласная, то второму «арлекину» не хватает целого начального слога (ар-), он – своего рода полуарлекин. Можем ли мы утверждать, что слог этот все же звуково присутствует (причем дважды: в имени Владимир и отчестве Андреевич), но эхом, тенью, намеком? Еще одна ускользающая, недоказуемая мнимость (как почти все у Сухово-Кобылина). Нелькин – вечный оппонент более удачливого соперника (вариант Пьеро): в первой части Кречинского, во второй – Тарелкина. Однако драма «Дело» – травестиро-

ванная арлекиада, в которой нет счастливого конца и заявленной еще в первой части свадьбы, и никто так и не достигает поставленной цели.

Кандид Тарелкин (простодушный арлекин) окаламбурен уже в своем имени. Так же, как Максим Вараввин: «правитель дел и рабочее колесо какого ни было ведомства» и одновременно разбойник, по сути – убийца Муромского. В еще большей степени трагический алогизм проявился в именовании частного пристава Антиоха Елпидифоровича Оха из последней части трилогии, чье имя отрицает фамилию (имя же по шарадному принципу как бы разделяется на две части), происходит аннигиляция персонажа, превращение его в ничто.

Обнаруженные в «Деле» игры с именами, очевидно, не исчерпывают всех возможных примеров и истолкований и ни в коем случае не закрывают темы. Герц, Шерц и Шмерц – не только «колеса, шкивы и шестерни бюрократии», они – также часть запущенного Сухово-Кобылиным игрового механизма, не останавливающегося до тех пор, пока зритель и читатель в меру своего воображения и внимательности, знаний и терпения захотят и смогут участвовать в этой игре. Драматург вовлекает в постоянное обнаружение скрытых смыслов, в открытие внутреннего, прячущегося за внешним; настраивает на отказ от иллюзий во имя истинного. О-чарование и раз-очарование, ряжение и раз-облачение, травестирирование, переворачивание и вы-ворачивание наружу – все эти приемы Сухово-Кобылин демонстрирует как на уровне сюжета и драматических ситуаций, реплик и ремарок, так и в играх с именами.

Однако вспомним, что «дело Лидии Петровны Муромской», повлекшее смерть ее отца, семейное разорение и горе, основано на «слове», неточно услышанном, неправильно понятом, неверно переданном и ложно истолкованном. Вся и разница в одном местоимении. «Это была ошибка», – говорит под занавес Лидочка в «Свадьбе Кречинского». «Это была моя ошибка», – так «услышали» и передали ее реплику слуга Петрушка и Расплюев. Одно слово стоило жизни. «Игры с именами», как и другие языковые игры в трилогии, хоть и восходят к салонной традиции, но преследуют иную цель: заостряют внимание к слову, воспитывают ответственность за него, приучают к словесной точности и аккуратности. И в этом отношении пьесы Сухово-Кобылина встанут в один ряд с другими «филологическими» пьесами мирового репертуара, например, с «комедией языка» «Пигмалионом» Б. Шоу или «трагедией языка» – «Лысой певицей» Э. Ионеско.

## Список литературы

1. Юнисов М. Маскарады, живые картины, шарады в действии. Театрализованные развлечения и любительство в русской культуре второй половины XVIII – начала XX века / М. Юнисов.– СПб. : Композитор – Санкт-Петербург, 2008.– 304 с.
2. Pierron A. Proverbe dramatique // Dictionnaire de la langue du théâtre. Mots et moeurs du théâtre / A. Pierron.– Paris : Le Robert., 2002.– P. 434–436.
3. Ищук-Фадеева Н. И. «Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина : парадоксы имен / Н. И. Ищук-Фадеева // Имя текста, имя в тексте : сб. науч. тр. / под ред. Н. И. Ищук-Фадеевой.– Тверь : «Лилия Принт», 2004.– С. 90–102.
4. Сухово-Кобылин А. В. Картины прошедшего / А. В. Сухово-Кобылин.– Л. : Наука, 1989.– 360 с.

**O. N. Kuptsova**

### NAMING CONVENTION OF «THE CASE» BY ALEXANDER SUKHOVO-KOBYLIN AND THE TRADITION OF JEUX D'ESPRIT

This article deals with insufficiently studied problem as the relations between the theatre, playwright and jeux d'esprit on example of naming convention of The Case by Alexander Sukhovo-Kobylin, the second and central part of his trilogy.

**Keywords:** Alexander Sukhovo-Kobylin; «The Case»; jeux d'esprit; drama; naming convention

**Купцова Ольга Николаевна**

Кандидат филологических наук, доцент  
МГУ им. М. В. Ломоносова, факультет журналистики  
119296, Москва, ул. Вавилова, д. 58, кор. 3 кв. 147  
Тел: +7-916-577-37-35  
okouptsova@yandex.ru

**Kuptsova Olga Nikolayevna**

PhD (Philology), Docent  
Lomonosov Moscow State University

Н. В. Пращерук

## ОБ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ РАССКАЗА И. А. БУНИНА «КАВКАЗ»

Бунинский рассказ рассматривается в статье в широком круге взаимодействий с сочинениями Толстого, Чехова, Достоевского, Леонтьева, в которых развертываются различные варианты архетипического сюжета любовного треугольника и супружеской измены. Показывается, что «Кавказ» создавался художником как обобщение, как итог интерпретации этого сюжета. Выдвигая фигуру мужа в центр истории и придавая ему статус высокого героя, Бунин, по существу, встает на защиту семьи и семейных ценностей.

**Ключевые слова:** Бунин; Достоевский; Леонтьев; рассказ; интертекстуальность; архетипический сюжет; традиция; повествование; статус героя; система персонажей.

Рассказ И. А. Бунина «Кавказ», безусловно, включен в широчайший контекст произведений мировой литературы, связанных – в той или иной мере – разработкой вечного сюжета о любовном треугольнике и супружеской измене. И это дает возможность для самых неожиданных и парадоксальных сопоставлений. Есть смысл говорить и о национальной специфике в интерпретации архетипической сюжетной коллизии, на что справедливо указывал Ю. В. Шатин. В частности, на примере произведений Чехова и Толстого он рассматривал вариант, при котором «преодолевая донжуанскую традицию, русская нарратология совершает своеобразную рокировку, уводя любовника с авансцены и заменяя его женщиной, которая организует дальнейшее развитие сюжета. Имя Анна, таким образом, остается единственным знаком, сигнализирующим о трансформации архетипической фабулы». Это достигается, в том числе, и за счет «перегрузки мужских фигур отрицательными коннотатами, причем главными негативными признаками снабжается муж героини» [1, с. 190–193].

Заметим, что «рокировка» осуществлялась русской литературой и в другом направлении. Я имею в виду трактовки, в которых центральная роль отводится не «Анне», а, напротив, мужу. И здесь как непосредственные предшественники «Кавказа» могут быть названы два произведения русской классики, написанные примерно в одно и то же время – это повесть К. Леонтьева «Исповедь мужа» и рассказ Ф. Достоевского «Вечный муж». Обоих авторов интересует именно ролевая принадлежность героев, что акцентировано уже заголовками произведений. А у Достоевского еще изначально закладывается архетипический смысл конкретной психологической драмы, составившей сюжетную основу рассказа. Выход во вневременной контекст осуществляется непосредственно – в оценочных суждениях любовника Вельчанинова:

«...сущность таких мужей состоит в том, чтоб быть, так сказать, «вечными мужьями» или, лучше сказать, быть в жизни только мужьями и более уж ничем. Такой человек рождается и развивается единственно для того, чтобы жениться, а женившись, немедленно обратиться в придаточное своей жены, даже и в том случае, если б у него случился и свой собственный, неоспоримый характер. Главный признак такого мужа – известное украшение. Не быть роконосцем он не может, точно так же как не может солнце не светить; но он об этом не только никогда не знает, но даже и никогда не может узнать по самым законам природы» [2, Т. 7, с. 27]. Подобная личностная зависимость подчеркивается в рассказе и фамилией героя – Трусоцкий, контрастирующей с фамилией любовника и даже именем – Павел Павлович (в переводе – малый). Вместе с тем суждение Вельчанинова, безусловно, грешит схематизмом, недооценкой и просто непониманием пронзительной сложности человеческой жизни, психологии людских отношений. И рассказ как раз во многом опровергает эту схему. Тип «вечного мужа» в трактовке Достоевского обретает новые черты, психологически усложняясь и фактически выходя из области комического содержания в сферу трагического. Следуя многовековой культурной традиции, художник прямо трактует тему супружеской неверности в соотнесении с вечной коллизией сопряженности любви и смерти. Женщина – центральная фигура любовного треугольника – умерла к моменту изображаемых событий, и герои-мужчины переживают ее смерть как своего рода «притягательное прибежище для эротического страдания». Поэтому символической приметой рассказа становится трансформация шутовского колпака роконосца в шляпу с черным крепом, которая становится постоянным атрибутом костюма Трусоцкого как знак неизменно присутствующей и сопровождающей героев смерти: умирает Наталья Васильевна, умирает Багаутов, умирает Лиза. Более того, рассказывая историю обманутого мужа, Достоевский как будто полемизирует с точкой зрения любовника, убежденного в том, что господа, подобные Трусоцкому, могут быть всем тем, что были прежде, «только при жизни жены, а теперь это была только часть целого, выпущенная вдруг на волю». Он усложняет и возвышает героя введением мотива отцовства: Трусоцкий – нежно и трогательно любящий единственную дочь Лизу – узнает после смерти жены, что настоящим отцом ее является Вельчанинов. Цельность отцовского чувства отравлена и разрушается мучительной ревностью, но сама привязанность к ребенку не ослабевает. Финальная сцена случайной встречи Трусоцкого с любовником красноречиво свидетельствует о силе его отцовской любви, о верности ее памяти, не позволившей про-

тянуть руку Вельчанинову для приветствия. Смерть ребенка делает невозможным его примирение с соперником. Герой-муж по-человечески оказывается более значительным и как личность очевидно выигрывает в сравнении с любовником и настоящим отцом Лизы.

Любопытно, что введение мотива отцовства напрямую соотносится Достоевским с карамзинской традицией, на что непосредственно указывает имя, внешность героини, а также ряд текстовых переключек. Сентименталистский сюжет о женщине-жертве под пером художника трансформируется в сюжет детского страдания и детской незащищенности перед жизнью.

В «Исповеди мужа» мотив отцовства разрабатывается совершенно нетрадиционным для русской литературы образом. Лиза (совпадение имен закономерно) становится женой главного героя из прагматических соображений по совместному решению героя и ее умирающей матери. Брак изначально фиктивен, герой-муж добровольно выбирает роль отца. Героиня ставится им в положение «женщины недозволенной». При этом герой оставляет за собой право «на отдачу ее» настоящему герою-любовнику. После заключения брака оба супруга ведут прежний образ жизни. При всей, казалось бы, идилличности ситуации текст намеренно насыщается приметам и символикой смерти. Лиза знакомится с молодым греком, который и становится подлинным героем ее любовного романа. Герой-муж убеждает ее забыть о нем как о муже и видеть в нем брата, отца, воспитателя и проч. В таком развитии традиционного сюжета Г. Мондри усматривает соотнесенность с социальными отношениями в примитивном обществе, которые устанавливались на принципе обмена женщинами: женщины при этом делились на «дозволенных» и «запрещенных» [3, с. 180]. Действительно, при всей, казалось бы, определенности выбранной для себя роли герой-муж вместе с тем не исключает и другой возможности развития дальнейших отношений: «благородно» разрешая Лизе пройти по пути страсти, он втайне надеется, что устав от бурной жизни с эллином, она вернется к нему «уставшей и успокоенной». «Одного молю, чтобы ее медовый месяц был без горечи и отравы, и еще об одном... чтобы он поскорее ее разлюбил!» [4, Т. 9, с. 300], – пишет он в дневнике. Примечательно, что в примитивных обществах благополучные отношения между мужчинами устанавливаются на основе обмена «дозволенными женщинами». Отсюда понятно, почему герой-муж, отдавая Лизу молодому греку, предлагает ему свою дружбу [3, с. 180]. Вероятно, так отразились в повести мышления писателя о влиянии архетипических структур на мышление и поведение современного ему мужчины.

Между тем опора на глубинную поведенческую традицию не защищает героя от катастрофы, а скорее, напротив, обрекает его на трагический финал. Любовники гибнут в кораблекрушении, а самому автору исповеди суждено закончить свои дни в мучениях опустошенного сердца, которые приводят его к самоубийству. Убежденный в значительности собственного «я», правомерности своего выбора, он оказывается поразительно инфантилен и близорук в понимании реальности и реальных отношений между людьми. А, кроме того, «оригинальность» устройства им личной жизни – своей и дорогого ему человека – носит не просто головной характер, она противоречит и национальным традициям, отдавая страшной архаикой и тривиальностью. Лиза платит за «эксперимент» собственной жизнью: она включается в традицию, удачно названную Шульце «традицией тонущих женщин в русской литературе» [3, с. 176].

Следовательно, и в том, и в другом случае – сила любви и благородство мужей-отцов никого не спасают – трагические развязки неизбежны, «бедная Лиза» обречена на смерть.

Бунинский «Кавказ» как будто снова возвращает нас к более традиционной расстановке персонажей в ситуации адюльтера. В безымянной героине Бунина безошибочно угадываются сразу две Анны – и чеховская, и толстовская. Эти аллюзии поддержаны организацией художественного пространства, прямо напоминающего произведения великих предшественников. Начинается рассказ с описания свиданий в номере гостиницы, а затем идет сцена прощания героини с мужем на вокзале со всеми узнаваемыми атрибутами (платформа, поезд, который «расходился, мотаясь, качаясь, потом стал нести ровно на всех парах», вагон, купе, носильщик, кондуктор и т. п.). Повествование ведется от лица любовника – и это обстоятельство тоже как будто затушевывает фигуру мужа. Однако текст так организован, что на протяжении всего рассказа, где бы ни находились возлюбленные (пространство ярко динамично), муж обязательно присутствует – явно или неявно. Так, эпизод в гостинице включает несоизмеримо большой – по сравнению со всем текстом и другими репликами героев – монолог героини о муже, в котором, в частности, не только намечен ведущий мотив его личности и поведения, но и содержится предчувствие трагической развязки: «...Я думаю, что он на все способен при его жестоком, самолюбивом характере. Раз он мне прямо сказал: «Я ни перед чем не остановлюсь, защищая свою честь, честь мужа и офицера» [5, с. 12]. В сцене на вокзале мы видим этого героя глазами любовника: «...был поражен его высокой фигурой, офицерским картузом, узкой шинелью и рукой в замшевой перчатке,



которой он, широко шагая, держал ее под руку» [5, с. 13]. Любопытно, что в этой короткой зарисовке негативные коннотации, связанные с оценками героини, практически снимаются. Любовник поражен, по-видимому, не только его высокой фигурой, но человеческим достоинством, «правильностью» поведения, основательностью. Ведь не случайно он достраивает в голове сцену прощания: «мысленно видел, как он хозяйственно вошел в него (вагон – *Н. П.*) вместе с нею, оглянулся, – хорошо ли устроил ее носильщик, – снял перчатку, снял картуз, целуясь с ней, крестя ее...» (здесь и далее выделено мной – *Н.П.*) [5, с. 13–14]. Удивительно емкая характеристика, тем более убедительная, что дана лицом, побуждаемым сложившимися обстоятельствами как раз скорее к отрицательным оценкам. Поведение мужа, подчеркнутое особо выразительными деталями, открывает читателю его как человека любящего, по-отечески заботящегося о своей жене.

В следующем, достаточно большом фрагменте, посвященном рассказу о пребывании любовников на Кавказе, в «месте первобытном», присутствие мужа, хотя и существенно редуцировано, из текста вполне и определенно прочитывается: «Из Геленджика и Гагр она послала ему по открытке, написала, что еще не знает, где останется» [5, с. 14].

Резкий финал подобен мощному аккорду, который неожиданно и трагически обнажает ситуацию и «взрывает», конечно, далеко не идиллическую, но уступающую по накалу переживания повествовательную интонацию рассказа в целом. Этой неожиданностью трагического обнажения случившейся катастрофы достигается эффект во многом нового видения, новой оценки изображенных событий и подчеркивается значительность личности героя: «Он искал ее в Геленджике, в Гаграх, в Сочи. На другой день по приезде в Сочи, он купался утром в море, потом брился, надел чистое белье, белоснежный китель, позавтракал в своей гостинице на террасе ресторана, выпил бутылку шампанского, пил кофе с шартрезом, не спеша выкурил сигару. Возвратясь в свой номер, он лег на диван и выстрелил себе в виски из двух револьверов» [5, с. 16]. За внешними действиями персонажа, которые так обстоятельно фиксируются глагольными формами, безошибочно угадывается внутренняя драма, тяжелое состояние, переживаемое героем. Завершается это «перечисление» действий выразительным повтором глаголов совершенного вида, подчеркивающих окончательность принятого решения и неотвратимость трагической развязки. Концептуально ключевыми становятся повествовательные детали – «надел чистое белье, белоснежный китель...». В соотнесении с «офицерским картузом» и пространным монологом героини еще очевиднее, что автор таким

финалом сознательно возвышает героя-мужа, переводя рассказанную историю в общенациональный контекст, очень лично им переживаемый. Ведь речь, по существу, идет о русском офицере, защищающем свою честь, честь своей семьи при всей проблематичности сделанного им выбора. И здесь, конечно, не обошлось без «тени» Вронского. Тот факт, что муж и любовник меняются ролями, и первый, в отличие от героя Толстого, уже не оставляет себе никакого шанса остаться в живых, сам по себе показателен именно в аспекте поведения русского офицера, дворянина, бескомпромиссно следующего кодексу чести.

Значение финала «Кавказа» в понимании бунинской трактовки традиционного адюльтера еще ярче обозначается при сопоставлении с формально сходным финалом повести Леонтьева. «Следы» леонтьевского текста «присутствуют» здесь вполне отчетливо. Они связаны с темой смерти, явленной, в целом, через оригинальный, редко встречающийся в русской литературе природный образ. Это образ черных кипарисов, трижды повторенный в «Кавказе» и ставший лейтмотивом: «...на всю жизнь запомнил те осенние вечера среди черных кипарисов, у холодных серых волн...» [5, с. 13]; «Мы нашли место первобытное... чернели кипарисы» [5, с. 15]; «Мы открывали окно, часть моря, видная из него между кипарисов... имела цвет фиалки...» [5, с. 15]. Кипарис – дерево печали, смерти, погребения [6, с. 242, 555]. «Входя» в уединенный мир убежавших от всех и всего любовников, оно (дерево) изначально «заражает» их короткое счастье предчувствием и близостью смерти. Не случайно непосредственно перед роковой развязкой герой рисует картину бури, пришедшей с гор, прямо называя черноту окружающих кипарисовых лесов «гробовой»: «Иногда по ночам надвигались с гор страшные тучи, шла злобная буря, в шумной гробовой черноте лесов то и дело разверзались волшебные зеленые бездны...» [5, с. 16].

Образ кипарисов прямо отсылает к Леонтьеву, очень близкому, кстати, Бунину и своим, как замечал В. Розанов, «эстетическим фанатизмом». Сравните, у Леонтьева: «морской ветер веет в моем саду, кипарисы мои печальны и безжизненны вблизи, но прекрасны между другой зеленью» [5, с. 25]; «Никто не возьмет моих кипарисов, моего дома, обвитого виноградом» [5, с. 26]. И в том, и в другом случае вечнозеленое южное дерево является не просто фоном для историй о любовном треугольнике. Это символическое обозначение того, что эти истории изначально разворачиваются «под знаком смерти». Логично вспоминается «Анна Каренина», в которой похожий смысл воплощался, правда, совсем другим образным рядом.

Следовательно, обращение к интертекстуальной составляющей одного из бунинских шедевров вырастает в литературоведческую историю про то, как шутовской колпак рогоносца оборачивается сначала respectable шляпой с траурным крепом («Вечный муж»), а потом – картузом русского офицера. Т. е., обычно самый жалкий фигурант извечного любовного конфликта, а именно муж – восстанавливается в своем человеческом достоинстве. (Вспоминается в этом контексте статья Ю. Н. Чумакова «Фуражка Сильвио», в которой блестяще проанализированы содержательность и функциональность детали такого рода [7, с. 141–148]).

Бунин, мысливший себя завершителем классической традиции, писал многие свои вещи как обобщение, как итог целого ряда тем русской литературы – (от судьбы «дворянских гнезд» до темы «маленького человека» – «Суходол», «Чаша жизни», «Последнее свидание», «Архивное дело» и мн. др.). «Кавказ» – той же природы. Выдвигая фигуру мужа в центр истории и придавая ему – при всех оговорках – статус высокого героя, Бунин, по существу, встает на защиту семьи и семейных ценностей. При этом он не изменяет ни на йоту подлинной художественности и не приближается ни на сантиметр к позиции какого бы то ни было дидактизма. Другое дело, что способ разрешения семейного конфликта – проблематический, этически небезупречный, хотя и возвращающий в прошлый русский мир. Но тут уже «приоткрывается дверь» в «студию русского самоубийства»...

### Список литературы

1. Шатин Ю. В. Три Анны : Нарратология русского адюльтера / Ю. В. Шатин // Архетипические структуры художественного сознания. – Вып. 3. – Екатеринбург : УРГУ, 2002.
2. Бунин И. А. Собр. соч. : в 9 т. / И. А. Бунин. – М. : Худ. лит., 1965–1967.
3. Мондри Г. Попытка типологизации творчества К. Леонтьева на примере анализа «Исповеди мужа» / Г. Мондри // Вопросы литературы. – 1992. – Вып. 2. – С. 166–186.
4. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука (Ленинградские отделение), 1972–1990.
5. Леонтьев К. Н. Египетский голубь. Роман, повести, воспоминания / К. Н. Леонтьев; авт. предисл. В. А. Котельников. – М. : Современник, 1991. – 527 с.
6. Керлот Х. Э. Словарь символов / Х. Э. Керлот. – М. : REFL-book, 1994. – 608 с.

7. Чумаков Ю. Н. Фуражка Сильвио / Ю. Н. Чумаков. // Материалы к словарю сюжетов и мотивов : сюжет и мотив в контексте традиции /под ред. Е. К. Ромодановской. – Новосибирск : Изд-во СО РАН, 1998. – С. 141–148.

**N. V. Prascheruk**

**ABOUT INTERTEXTUAL CONSTITUENT OF STORY «CAUCASUS» BY I. A. BUNIN**

In the article Bunin's story is considered in connection with Tolstoy's, Chekhov's Dostoyevskiy's and Leontyev's creations that unfold different variations of the archetypal plot of the love triangle and the breach of faith. «The Caucasus» was a generalization of this topic. Bunin stands up for protection of the family and family values, making husband a protagonist.

**Keywords:** Bunin; Dostoyevskiy; Leontyev; tale; intertextuality; archetypal story; tradition; narration; character's status; characters system.

**Пращерук Наталья Викторовна**

доктор филологических наук, профессор

ФГБОУ ВПО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина»

620147, Екатеринбург; ак. Бардина, 48а, кв. 167

pnv1108@gmail.com

**Prascheruk Natalya Viktorovna**

Doctor of Philology, Professor

Uralian Federal University, named after the first Russian President Boris Yeltsin

**МИСТЕРИЯ ВЛАДИМИРА СОЛОВЬЕВА «БЕЛАЯ ЛИЛИЯ»:  
ТЕКСТ, КОНТЕКСТ, ИНТЕРТЕКСТ**

В данной статье рассматривается малоизвестная работа выдающегося русского мыслителя Владимира Соловьёва, а именно его пьеса «Белая Лилия», жанр которой сам автор определил как «мистерия-шутка». Мы исследуем социально-эмпирические обстоятельства ее создания, мотивы, которыми руководствовался автор мистерии, обращаясь к новому, необычному для себя литературному жанру. Дается описание личности мыслителя, которая нашла выражение в тексте его произведения. Предложен такой анализ текста, который раскрывает богатство и разнообразие источников, использованных Соловьёвым. Особое внимание уделено Библии и специально книгам Ветхого Завета, чье влияние на данную работу явно недооценивалось ее исследователями.

**Ключевые слова:** Владимир Соловьёв; «Белая Лилия»; текст; Ветхий Завет; Книга Иова; Книга пророка Исаии.

Мистерия-шутка Владимира Соловьёва «Белая Лилия, или Сон в ночь на Покрова» – произведение достаточно маргинальное как для массовой, так и для специальной литературы. В электронных библиотеках (<http://bookre.org/>; <http://modernlib.ru/> и др.) ее авторство вообще приписывается старшему брату Владимира Сергеевича – Всеволоду, которого заодно объявляют и автором остальных его драматических текстов. В работах же специалистов (весьма немногочисленных) преобладает установка, наиболее четко выраженная, пожалуй, И. Роднянской: «„Белая Лилия“ – быть может, самый парадоксальный из текстов Соловьёва, как философских, так и поэтических» [1, с. 167].

Уже современники мыслителя весьма расходились здесь в своих оценках. Если для И. А. Аполлонской «Белая Лилия» – драматическое произведение с достаточно ясно выраженной христианской идеей [2, с. 64–81], то для С. Н. Булгакова это – «бравировующее выражение астрального флирта», «стихотворный фарс о Софии», «граничащий с мистической порнографией» и т. д. [3, с. 70]. С. М. Соловьёв, племянник и биограф автора мистерии, указывая на наличие в ней возвышенных идей, связанных с учением о Софии – Премудрости Божьей, признает, что они переплетаются здесь с грубыми и циничными шутками [4, с. 156]. Даже друг Владимира Соловьёва В. Л. Величко, весьма к нему расположенный, признает, что к жанру комедии «Белую Лилию» можно отнести только с вопросительным знаком и что юмор и шутка, смешанные здесь с мистицизмом, создают впечатление «странное», «малопонятное», «не вполне гармоничное» [5, с. 277–278]. Из современных авторов можно назвать З. Г. Минц [6, с. 413–419], И. Б. Роднян-

скую [1], Е. С. Шевченко [7], которые обращаются к жанровым и смеховым аспектам «Белой Лилии», что явствует уже из названий их работ.

На наш взгляд, адекватная интерпретация этого произведения требует серьезного текстологического анализа и выявления тех аллюзий, отсылок и коннотаций, которые автор предполагал вызвать у своих если не зрителей, то, во всяком случае, читателей и слушателей. Необходимо также и рассмотрение того социально-эмпирического контекста, в котором происходило создание соловьевской мистерии, того макро- и микросоциума, в которых действовал ее автор. Наконец, немаловажно изучить и уникальное сочетание культурно-психологических характеристик, формирующих духовный мир этого творца.

Период с 1877 по 1880 гг., когда создается «Белая Лилия», – это для Владимира Соловьева время интенсивной интеллектуальной работы. Публикуются фундаментальные «Философские начала цельного знания» и «Критика отвлеченных начал» (последние стали основой для защищенной в 1880 г. докторской диссертации). Читаются публичные «Чтения о богочеловечестве». Почти каждый день его видят в библиотеке за чтением авторов-мистиков [8, с. 139–141]. Он устанавливает и поддерживает близкие отношения с Ф. М. Достоевским, посетив вместе с ним летом 1878 г. Оптину Пустынь и старца Амвросия.

Однако это для Соловьева и время тяжелых личных переживаний. 1877 год – начало трудной и драматической любви его к замужней даме и матери четверых детей Софье Петровне Хитрово, продолжавшейся многие годы. Именно ей адресовано грустное «Посвящение к неизданной комедии», написанное в 1880 г., по окончании первого варианта пьесы:

Не жди ты песен стройных и прекрасных,  
У темной осени цветов ты не проси!  
Не знал я дней сияющих и ясных,  
А сколько призраков недвижных и безгласных  
Покинуто на сумрачном пути [9, с. 393].

В 1879 г. после тяжелой болезни умирает горячо любимый и уважаемый отец, а в письмах Владимира к родным появляются мысли о суициде [9, с. 201], весьма созвучные мрачным монологам Мортемира, главного героя «Белой Лилии». Кстати, в одном из снов того периода, содержание которых Соловьев любил рассказывать, он отправляется из Петербурга в... Индию – ту самую, где по его воле оказываются в конце мистерии Мортемир и его друзья-подруги [4, с. 161–162; 10, с. 195].

Нельзя не согласиться с замечанием Е. С. Шевченко относительно того, что сюжет «Белой Лилии» носит метатекстуальный характер

и «косвенным образом описывает ту атмосферу и те отношения, которые царили в близкой В. С. Соловьеву среде» [7, с. 154]. Курьезные ситуации, в которых оказываются Мортемир и его приятели, во многом списаны с реалий жизни самого Соловьева, человека весьма непрактичного и даже неуклюжего с обывательской точки зрения. Однако не будет натяжкой и утверждение, что почти каждая строчка здесь отсылает нас к текстам мировой классики, начиная с древности и кончая современным автору веком.

Так уже первое явление первого действия – олицетворение философского спора, длящегося около двух тысяч лет, и одновременно иронизирование над ним. Каждый из двух проходных персонажей представляет собой одну из полемизирующих сторон: N. N., «неумеренно плененный четвертым измерением» – *догматизм*, аксиоматически принимающий существование трансцендентной реальности, а М. М., не имеющий «ни цели, ни пути», не знающий, какую ему избрать дорогу, «Кого любить, чего искать? Идти ли в храм молиться богу, Иль в лес – прохожих убивать?!» [11, с. 215–216] – *скептицизм*, логично опровергающий претензии догматиков, но оказывающийся не в состоянии предложить альтернативные ориентиры для поисков смысла жизни. По сути, вся европейская философия, начиная, по крайней мере, с Канта, есть попытка разрешить эту дилемму и выработать концепцию, свободную от слабостей как той, так и другой стороны. Собственно, и сам Соловьев в своих серьезных сочинениях, стремясь к философскому синтезу, к «всеединой истине» и «цельному знанию», выступает и как антидогматик, и как антискептик.

Отчаянный поэт, присоединяющийся к N. N. и М. М., во многом дублирует не только самого Соловьева, но и Поэта из мистерии любимого Владимиром Сергеевичем Козьмы Пруtkова «Сродство мировых сил» [12]: все трое скорбят, тоскуют, замышляют самоубийство, причем прутковскому Поэту оно почти удастся. Если же сопоставить Поэтов из «Сродства» и из «Белой Лилии» с Поэтом из «Пролога в театре» «Фауста» Гёте, то легко обнаружится, что оба они – комически вульгаризированные модусы последнего.

Помимо «Сродства мировых сил», немало общего имеет мистерия Соловьева и с прологом драматической поэмы А. К. Толстого «Дон Жуан» (см.: 1, с. 168]. Подобно тому как у Толстого гармонию миропорядка восхваляют не только цветы и птицы, но и облака, озера и реки («Все ликуют без изъятья, / Все природы голоса!») [13, с. 9], а у Пруtkова в качестве действующих лиц выведены Солнце, два разных ветра, дуб, полевая мышь и прочие «мировые силы» (многие с правом голоса),

так и в «Белой Лилии» (второе действие) по очереди заявляют о себе и Солнце, и птицы, и растения, и львы с тиграми и т. д. И это не спорадический прием. Как отмечал Е. Н. Трубецкой, Соловьев вполне мог бы подписаться под изречением Фалеса «Все полно богов». И далее: «Мир сказочный с его водяными, русалками и лешими был ему не только понятен и сроден: внешняя природа была для него или иносказанием, или прозрачной оболочкой – средой, в которой господствуют деятели зрячие, сознательные» [14].

Хор полуслепых Кротов, роющих свои норы и гордящихся своей практичностью («Вниманья мы не удостоим / Того, что наш не видит глаз» [11, с. 232]) – это, наверняка, не только осмеяние утилитарной эстетики 60-х гг., и особенно Д. Писарева, кумира юности Соловьева [15, с. 264; 6, с. 415], но и камень в огород позитивистов, острая полемика с которыми в ходе защиты магистерской диссертации была еще свежа в памяти молодого философа. Критика сенсуализма и мнимонаучного эмпиризма, неотделимых от позитивистской гносеологии, продолжается и в упомянутой выше «Критике отвлеченных начал»: «<...> В огромном большинстве случаев существующая для нас действительность или объективное явление, представляет собою нечто гораздо большее, нежели простую объективацию наших ощущений» [16, с. 739].

Многими специалистами подчеркивается пародирование Соловьевым мало любимого им Лермонтова, которого автор «Белой Лилии» впоследствии объявит родоначальником демонизма и нищезанства в русской литературе и вообще духовности. «Презабавный юнкер Лермонтов» не только конкретно упоминается в рассказах генерала Х. [11, с. 277–278], но и присутствует инкогнито в речах другого персонажа: монолог Инструмента «Мне жарко потому, что я тебя люблю» [11, с. 220] – язвительное передразнивание известного стихотворения «Отчего» («Мне грустно потому, что я тебя люблю»).

Меньше обращается внимания на то, что здесь досталось и другому авторитету, который также часто и, по мнению Н. А. Бердяева [17, с. 373], несправедливо осуждался Соловьевым, – Льву Толстому. То, что граф с говорящей фамилией Многоблудов – прозрачный намек на другого графа, разгадывается легко, если сравнить признание персонажа «Белой Лилии» со словами юного Николеньки Иргеньева:

«Граф Многоблудов. <...> Я признаю только две категории людей: людей комильфо и тех, кто ими не являются» [11, с. 276].

«Мое любимое и главное подразделение людей ... было на людей *comme il faut* и на *comme il faut pas* (то есть «не комильфо».– В. В.)



<...> Людей comme il faut я считал достойными иметь со мной равные отношения; вторых – притворялся, что презираю, но, в сущности, ненавидел их, питая к ним какое-то оскорбленное чувство личности...» [18, с. 283].

Сходство будет еще сильнее, если принять во внимание предыдущие слова Многоблудова: «Пусть мне не рассказывают о христианах, о мусульманах, о фетишистах – все это мне ровно ни о чем не говорит» [11, с. 276], и вспомнить, как часто Лев Николаевич ставил христианство на один уровень со всеми прочими религиями.

Немало в «Белой Лилии» мотивов и образов Библии, текст которой был прекрасно знаком человеку, выросшему в интеллигентной православной семье. Уже сам символ Лилии взят из «Песни песней», в которой этот цветок многократно упоминается. А пролог мистерии – это не только ремейк прологов «Фауста» и «Дон Жуана», но и гораздо более древнего произведения – ветхозаветной Книги Иова, написанной около III в. до н. э. [19, с. 21–23]. Именно этот пролог (опущенный, к сожалению, Соловьевым при подготовке текста мистерии к печати) делает более понятными происходящие далее события, как и диалог Господа и сатаны в библейской книге объясняет злоключения «непорочного, справедливого и богобоязненного» праведника Иова (Иов 1:1) \*. Гедемон Соловьева вполне коррелируется с Господом из Книги Иова, «выдающий себя за черта» Китоврас – с сатаной, а лакеи, не пускающие Китовраса к Гедемону [11, с. 270–271], – с «сынами Божиими», между которыми сатана является пред лицо Господа (Иов 1:6).

Диалог текстов на этом не заканчивается. Гедемон, оправдывая кавалера Мортамира перед Китоврасом, замечает: «Нужно быть снисходительным. Ошибки молодости ..., увлечения страстей и т. д.» [11, с. 273], как бы отвечая заодно и Иову: «Ибо Ты пишешь на меня горькое и вменяешь мне грехи юности моей» (Иов 13:26). Иов скорбит о своей молодости, «когда милость Божия была над шатром его» и «когда еще Вседержитель» был с ним (Иов 29:4,5), и Мортмир, вторя ему, восклицает: «О боги вечные, возьмите / Мой горький опыт и верните / Всю силу первых внешних гроз!» [11, с. 228]. «Опротивела душе моей жизнь моя; предамся печали моей; буду говорить в горести души моей» (Иов 10:1), – признается своим строгим друзьям Иов, совсем как Мортмир – Галакtee: «Ах, как мне тошно, ты и не поверишь, Глядеть на мир!» [11, с. 227]. Иов готов прислушаться ко всем живым тварям и природным стихиям: «И подлин-

---

\* Здесь и далее в тексте ссылки на Ветхий Завет даются в круглых скобках в соответствии с требованиями оформления библейских ссылок

но: спроси у скота, и научит тебя, у птицы небесной, и возвестит тебе; или побеседуй с землею, и наставит тебя, скажут тебе рыбы морские. Кто во всем этом не узнает, что рука Господа сотворила сие?» (Иов 12:7–9). И для Мортимера «все голоса тоскующей природы» [11, с. 231] суть ясное подтверждение того, что не один он ждет свою «Лилию», но и все мироздание. Таким образом, фрагменты книги Иова, встраиваясь в текст мистерии, приобретают интертекстуальное значение: личность и судьба библейского праведника становятся для Соловьева (посредством его литературного alter ego, странствующего кавалера) средством и формой уяснения его собственного жизненного предназначения.

Неоспоримо влияние на «Белую Лилию» и Книги пророка Исаии, где описано то блаженное время, когда вся земля «будет наполнена ведением Господа»: «Тогда волк будет жить вместе с ягненок, и барс будет лежать вместе с козленком; и теленок, и молодой лев, и вол будут вместе, и малое дитя будет водить их. И корова будет пастись с медведицею, и детеныши их будут лежать вместе, и лев, как вол, будет есть солому» (Ис. 11:6,7–9). Это не просто идиллия в мире фауны, это вообще «новое небо и новая земля», которые окончательно придут на смену прежним и в которых повсеместно воцарятся веселье и радость: «И буду радоваться о Иерусалиме и веселиться о народе Моем; и не услышится в нем более голос плача и голос вопля» (Ис. 65:17–19). С учетом этих интенций иначе прочитываются и строки монолога Мортимера:

Явись она, и снежные вершины  
За облака ушедших гор пред ней  
Поникнут разом, пышные цветы  
Пред ней ковер широкий развернут,  
Кругом нее львы, барсы, носороги  
Счастливою и дружную семьей  
Все соберутся вместе и служить  
Ей будут... [11, с. 231]

А в «пергаменте из Пальмиры», который Мортимер зачитывает по предложению мудреца Неплюя, видно, что это космическое преображение охватит, как и в прототексте пророчества Исаии, не одну лишь «первую природу», но и все человечество, включая страдающего кавалера:

Лилей белой благодать  
Везде прольет свою тинктуру,  
И род людской, забыв страдать,  
Обнимет разом всю натуру;  
Повсюду станут лад и мир,  
Исчезнут злоба и мученье.  
Тогда и ты, о Мортимер,  
Найдешь душе успокоенье [11, с. 237].

В силу своей камерности, жанровой неопределенности и, можно сказать, оксюморности «Белая Лилия» изначально не могла претендовать на роль классического текста – ни для философского дискурса, ни религиозно-мистического, ни драматургического, ни даже чисто беллетристического. И в том, что произведение это до сих пор мало востребовано, есть своя логика. Но определенные следы в русской литературе оно все же оставило. Правда, здесь, как и относительно любого документа интертекстуального характера, иногда невозможно определить, что выступает в роли прототекста – «Белая Лилия» или же текст, сам ставший для Соловьева предметом рефлексии и источником вдохновения. Так, в волке из «Столбцов» Н. Заболоцкого можно разглядеть не только воспетого Мортемиром Медведя, в шкуре которого обитала Лилия, но и Луция-Осла из «Метаморфоз» Апулея, и «зверя лесного, чудо морское» из «Аленького цветочка» С. Т. Аксакова [1, с. 181–182], и многих других временно заколдованных персонажей. Декадентскую пьесу Треплева, которую читает в «Чайке» Нина Заречная («Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы...») и прочие живые существа, о которых говорится как о давно исчезнувших) можно трактовать как реакцию и на оптимистический монолог Мортемира («Я не один, река, и лес, и горы, / Деревья, звери, солнце и цветы...»), и на утопию пророка Исаии. Наконец, стихотворение Мирры Лохвицкой «Между лилий», относящееся к 1897 г., это парафраз и «Песни песней» (откуда взят эпиграф к нему), и стихов лично знакомого поэтессе Владимира Соловьева:

Лилии, лилии чистые,  
Звезды саронских полей,  
Чаши раскрыли душистые,  
Горного снега белей... [20, с. 339]

### Список литературы

1. Роднянская И. Б. «Белая Лилия» как образец мистерии-буфф : к вопросу о жанре и типе юмора пьесы Владимира Соловьева // Движение литературы: в 2 т. / И. Б. Роднянская. – М. : Языки славянских культур, 2006. – Т. 1. – С. 164–182.
2. Аполлонская И. А. (Стравинская) Христианский театр / И. А. Аполлонская [Стравинская]. – СПб. : [б.и.], 1914. – 191 с.
3. Булгаков С. Н. Владимир Соловьев и Анна Шмидт // Тихие думы : Этика, культура, софиология. / С. Н. Булгаков. – СПб. : Изд-во Олега Абышко, 2008. – С. 69–112.
4. Соловьев С. М. Владимир Соловьев : Жизнь и творческая эволюция. / С. М. Соловьев. – М. : Республика, 1997. – 432 с.

5. Величко В. Л. Владимир Соловьев : Жизнь и творения / В. Л. Величко // Вл. Соловьев : Pro et contra. Личность и творчество Владимира Соловьева в оценке русских мыслителей и исследователей : Антология: в 2 т. – Т. 1. – СПб. : РХГИ, 2000. – С. 233–294.
6. Минц З. Г. К генезису комического у Блока (Вл. Соловьев и А. Блок) // Блок и русский символизм : в 3 т. / З. Г. Минц. – СПб. : Искусство, 2000. – Т. 2. Александр Блок и русские писатели. – С. 389–442.
7. Шевченко Е. С. Шуточные пьесы В. Соловьева : у истоков символистской мистерии и символистского балагана / Е. С. Шевченко // Вестник Томск. гос. ун-та. – Вып. 4 (72). – 2009. – С. 148–155.
8. Лукьянов С. М. О Вл. Соловьеве в его молодые годы : материалы к биографии / С. М. Лукьянов. – Кн. 3. – Вып. 2. – М. : Книга, 1990. – 260 с.
9. Соловьев В. С. «Неподвижно лишь солнце любви...» : Стихотворения. Проза. Письма. Воспоминания современников / В. С. Соловьев. – М. : Моск. рабочий, 1990. – 445 с.
10. Лукьянов С. М. О Вл. Соловьеве в его молодые годы : материалы к биографии / С. М. Лукьянов. – Кн. 3. – Вып. 1. – М. : Книга, 1990. – 368 с.
11. Соловьев В. С. Стихотворения и шуточные пьесы / В. С. Соловьев. – Л. : Советский писатель, 1974. – 352 с.
12. Прутков К. Сродство мировых сил : Мистерия в одиннадцати явлениях / К. Прутков. – Режим доступа : <http://www.kozma.ru>.
13. Толстой А. К. Дон Жуан // Собр. соч. : в 4 т. / А. К. Толстой. – М. : Правда, 1980. – Т. 4. – С. 5–118.
14. Трубецкой Е. Н. Личность В. С. Соловьева / Е. Н. Трубецкой. – Режим доступа : <http://az.lib.ru>.
15. Минц З. Г. Блок и традиции русской демократической литературы // Блок и русский символизм : в 3 т. / З. Г. Минц. – СПб. : Искусство, 2000. – Т. 2. Александр Блок и русские писатели. – С. 261–336.
16. Соловьев В. С. Критика отвлеченных начал // Философское начало цельного знания / В. С. Соловьев. – Минск : Харвест, 1999. – С. 398–911.
17. Бердяев Н. А. Владимир Соловьев и мы / Н. А. Бердяев // Современные записки. Общественно-политический и литературный журнал. – Вып. XVIII. – Париж, 1937. – С. 359–373.
18. Толстой Л. Н. Юность // Собр. соч. : в 12 т. / Л. Н. Толстой. – М. : Гослитиздат, 1958. – Т. 1. – С. 185–338.
19. Рижский М. И. Книга Иова : Из истории библейского текста / М. И. Рижский. – Новосибирск : Наука. Сиб. отд-ние, 1991. – 248 с.

20. Мне нужен свет любви твоей : Любовная лирика 80–90-х гг. XIX века / сост., вступ. ст. и примеч. Н. В. Пращерук.– Екатеринбург : Сред-Урал. кн. изд-во, 1992.– 384 с.

**V. Yu. Vasechko**

**VLADIMIR SOLOVYOV'S MYSTERY «WHITE LILY»:  
TEXT, CONTEXT, INTERTEXT**

This article deals with undiscovered work of prominent Russian thinker Vladimir Solovyov, namely, his play «The White Lily», whose genre he himself has defined as «mystery-joke». We find out socio-empirical circumstances of its creation, the motives that guided the author of the mystery when he referred to the new, unusual for himself literary genre. The description of thinker's personality which represented itself in the text of his creation is given. It is proposed such textual analysis that reveals the richness and diversity of the sources used by Solovyov. Special attention is given to the Bible and especially books of the Old Testament, whose influence on the work is clearly underestimated by its researchers.

**Keywords:** Vladimir Solovyov; « The White Lily»; text; The Old Testament; The Book of Job; The Book of Isaiah.

**Васечко Вячеслав Юрьевич**

Доктор философских наук, доцент, ведущий научный сотрудник отдела права  
Институт философии и права Уральского отделения Российской Академии Наук  
г. Екатеринбург  
624090, г. Верхняя Пышма, ул. Чайковского, д. 20, кв. 2  
Тел.: +7–985–509–84–64  
vyacheslavpetro@narod.ru

**Vasechko Vyacheslav Yur'evich**

Doctor of Philosophy, Docent, Senior Researcher at the Department of Law  
Institute of Philosophy and Law, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences

## ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СЛОВА И ИЗОБРАЖЕНИЯ В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ Ю. П. АННЕНКОВА К ПОЭМЕ А. А. БЛОКА «ДВЕНАДЦАТЬ»

В статье рассмотрены семиотические последствия взаимодействия слова и изображения в цикле иллюстраций Ю. П. Анненкова к поэме А. А. Блока «Двенадцать», а также анализируется связь иллюстраций с актуальной визуальной культурой данного периода

**Ключевые слова:** семиотика; иллюстрация; слово и изображение; Ю. П. Анненков; А. А. Блок; поэма «Двенадцать».

Основная проблема, которую я хотел бы затронуть в этой статье, касается функционирования словесного знака в пределах иллюстрированного цикла Ю. П. Анненкова, созданного в 1918 г. для поэмы А. Блока «Двенадцать». Семиотическое прочтение, предполагающее рассмотрение объекта в прагматическом, семантическом и синтаксическом поле должно прояснить, каким образом слово, взятое в своей непринужденной материальности, преобразует пространство графического рисунка, расширяя его содержание.

Для начала, стоит отметить, что значимость и образцовость книги А. Блока, ее типографские достоинства были отмечены читателями сразу. А. А. Сидоров указывал на «конгениальность иллюстраций Блоку» [1, с. 105]. С ним соглашались и другие, находя «бесспорное созвучие» [2, с. 170] и гармонию в книге. Рецензии на поэму «Двенадцать» отражали общее восприятие ее как целостного явления, в котором сливаются воедино различные знаковые системы – словесная и изобразительная. Восторженное принятие блоковской поэмы, как показывает Войтекунас, экстраполировалось на рисунки Ю. Анненкова, благодаря чему их значимость и специфика не были оценены всерьез [3, с. 9].

### *Слово как таковое: рисунок и плакат*

Каким же образом функционирует словесный знак в работе Ю. Анненкова? Прежде всего, графические рисунки, выполненные Ю. Анненковым и представленные Блоку в ноябре 1918 г., имеют названия, которые либо просто указывали на тех, кто изображен на рисунке, например, «Старуха и поп», либо характеризовали сюжетную часть как завершенную сцену – «Грабежи», «Мировой пожар». Для названий Анненков подбирает цитаты из самого текста Блока, тем самым демон-

стрируя свою погруженность в поэму. Например, рисунок из 9-й главы называется «Буржуй на перекрестке». В тексте у Блока:

Стоит буржуй на перекрестке  
И в воротник упрягал нос [4, с. 314].

В то же время, слова, входящие внутрь пространства графического рисунка как составной его элемент, оказываются, по сути, вольностью художника. За исключением изображения плаката «Вся власть учредительному собранию!», все остальные слова не находят своего аналога в тексте поэмы, следовательно, их знаковый статус основывается на ином референциальном плане, который не связан непосредственно с блоковским миром. Собственно, возникает вопрос о том, к какой реальности в том или ином случае отсылает нас знак. Плакат «Вся власть учредительному собранию!», который Анненков вживую мог видеть в 1917 г. в Петербурге, изображается на основе блоковского фрагмента, в котором его размеры символически преувеличиваются:

От здания к зданию  
Протянут канат.  
На канате – плакат:  
«Вся власть Учредительному Собранию!» [4, с. 313].



Графический рисунок, на котором можно разглядеть отчетливо лишь три огромные буквы отсылает нас не столько к реальной ситуации, когда данный плакат был вывешен на одной из улиц Петербурга во время демонстрации, сколько к реальности «воображаемого» опыта поэтического высказывания.



Иллюстрация оказывается подчиненной поэтическому тропу – гиперболе: буквы-великаны довлеют над маленькими фигурками красногвардейцев, тем самым подчеркивается сакральность плакатного слова, риторическая власть революционного высказывания, которая реализуется и утверждается на знаковом уровне при помощи шрифта и его размера. Визуальная метафора Анненкова расширяет семантику блоковской поэтической метафоры «огромного лоскута».

Интересно, что к 1922 году пропорции значительно поменяются и уже с четырехлетней дистанции в иллюстрациях В. Н. Масютина красногвардейцы вырастут в дисциплинированных Гулливеров-Богатырей, идущих ровным строем по улицам Петербурга, а слова на плакате, соответственно, уменьшатся. Причем сами красногвардейцы, выстроившиеся в линию, явно уподобляются Масютиным поэтической строке, в которой «теснота стихового ряда» обеспечивает возникновение революционной семантики.





Стоит отметить, что иллюстрации Анненкова действительно использовались как самостоятельные изображения, которые проецировались на экран при чтении стихов. Сама книга 1918 года была издана в довольно объемном формате – 34 x 26 см. Возможно, в этом сказалась близость Анненкова футуристической эстетике, взаимодействовавшей с различными формами масскульта и использовавшей приемы коллажа.

***Вывеска и топика: пространство в рисунках Ю. Анненкова***

Рассмотренный пример использования слова в иллюстрациях Ю. Анненкова демонстрирует взаимодействие семиотических систем в плане референциальном: словесный знак, как часть изображенного мира, окружен текстовой реальностью, которую он призван означивать. В результате – изображение выступает как знак знака. Идеологическая функция плакатного слова не затрагивается Анненковым. Так как исходной реальностью для знаковой интерпретации является текст поэмы Блока, то на первый план выдвигается символическая функция «гипертрофированного слова», «огромного лоскута», который указывает на

то, что в революционный период вся реальность становится, в некоторой степени, риторически насыщенной. Но насыщенность эта в иллюстрациях Анненкова нигде больше не проявляется, а тема слова начинает развиваться в другом ключе. Слово, появляющееся в иллюстрациях, наполняется дейктическими свойствами – оно начинает указывать на конкретное пространство Петрограда, чего в «символическом» нарративе самой поэмы нет. Путь красногвардейцев пролегает через улицы города, но картографии Блок не предоставляет. Между тем, на рисунке Анненкова ко 2-й главе имеется точный адрес – Рыбацкая 12.



Данная примета является продолжением пейзажного мотива, который наделен узнаваемыми чертами Петербурга 1918-го года, с разводными мостами, каменными постройками, угловатыми улицами. Но этот пейзаж у Анненкова остался бы частью условного петербургского мифа, если бы он не был укрупнен и представлен в детализированном виде при помощи точного адреса. Действие поэмы Блока Анненков переносит на

Петроградскую сторону, в места, где жили, преимущественно, представители рабочего класса. Л. Долгополов на основе данной топонимики выстраивает гипотетический маршрут, по которому двигались красногвардейцы. По его мнению, их путь пролегал через мост на Крестовский остров, далее по улице Большой Зелениной, до Рыбацкой [5, с. 19].

Репрезентативная модель текста поэмы, смещающая обыденное пространство («мировой пожар») оказывается для художника недостаточной – его видение стремится семантически конкретизировать нарратив. Книга Блока-Анненкова благодаря иллюстрациям объединяет в себе символический и топографический план – мировое событие, сулящее всему человечеству неминуемый пожар, вдруг разместилось в петроградских закоулках.

### *«Язык» улицы: вывеска и семиотика города*

В этом смысле Анненков стремится уточнить, придать историческую достоверность тем событиям, которые происходят в поэме «Двенадцать». Хронотоп поэмы достаточно условен, в нем не названы конкретные пространственные точки, по которым передвигаются красногвардейцы, потому что их перемещение – это сдвиг абсолютного порядка, рождение новой истории. Анненков локализует фабулу, придает ей узнаваемый облик. Совершается это за счет включения в пространство изображаемого таких символических фигур, как вывески. На одном из рисунков слово «Трактир» размещено рядом с нарисованной пивной кружкой, причем шрифт повторяет формы стекающей пены.



Анненков воспроизводит иконографию улицы, которая базируется на взаимопроникновении слова в изображение. Возможно, в этом сказалась его увлеченность работами таких художников, как Ларионов, намеренно использовавших принцип «вывесочного» искусства в своих работах [6].

Хаотически разбросанные планы изображения на рисунке Анненкова отображают деформированную предметность живописных фигур, которые воплощают состояние «абсолютной свободы». Объектами грабежа становятся, в первую очередь, «питейные заведения» – символическое опьянение толпы передается при помощи изображения в крупном масштабе четырех бутылок. На этикетке можно прочесть «La cognac» с тремя звездочками, что указывает на качество и цену – закона больше нет, поэтому толпа может позволить себе дорогие спиртные напитки. Этикетка дана крупным планом, в приближении – слова должны быть прочитаны, так как они находятся в зоне повышенной информативности. Нарратив, который создает Анненков в иллюстративном цикле, опирается, с одной стороны, на апокалиптическую интонацию и символику поэмы Блока, с другой – на личный опыт художника, списавшего Катюку с одной из девиц в московском кабаке.

Как отмечал один из первых авторов критических заметок об иллюстрациях в поэме Блока М. Бабенчиков: «Футуризм – порождение большого города. Анненков – художник городской и непросто городской – столичный. Город следует за художником по пятам» [2, с. 169]. Представляется, что данный контекст и определил семантику, синтактику и прагматику композиционных решений в цикле иллюстраций Ю. Анненкова.



Слово, появляющееся у Анненкова, фиксирует исторически достоверные черты революционного Петрограда, в том числе и его визуальные характеристики. Проникновение слова в изображение, ставшее одним из основных сюжетов авангардного искусства, внедряется в композиционное строение иллюстрированного цикла, за счет чего и происходит семиотическое расширение поэмы. Впрочем, эта расширенность, не разделяющая блоковского стремления объединить революцию с христианской символикой, в финале приходит к неизбежному визуальному недоумению, которое вызывает образ Христа. В иллюстрациях Анненкова места для Бога-Слова не оказалось и потому цикл оканчивается иконографическим безмолвием и невнятицей – размытый силуэт не обещает ничего конкретного. Остается видимым Петроград, красногвардейцы, но той реальности, что стоит за ними, и которую разглядел Блок, художник предпочел не изображать. Чем не «минус-прием»?

### Список литературы

1. Сидоров А. А. Русская графика в годы революции / А. А. Сидоров // Печать и революция : Журнал литературы, искусства, критики, библиографии / под ред. А. Луначарского, Н. Мещерякова, М. Покровского. – Т. 7. – М., 1922. – С. 100–132.
2. Бабенчиков М. Ю. П. Анненков / М. Бабенчиков // Мастера современной гравюры и графики : Сборник материалов / под ред. Вяч. Полонского – М., Л. : Гос. изд-во, 1928. – С. 167–187.
3. Войтекунас В. А. Иллюстрации Ю. П. Анненкова к поэме А. Блока «Двенадцать» и их рецепция современниками : Выпускная аттестационная работа; Европейский университет в Санкт-Петербурге (СПб.). Факультет истории искусств / В. А. Войтекунас. – СПб, 2004. – 75 л.
4. Блок А. Собр. соч. : в 6 т. / А. А. Блок. – Л. : Худож. лит., 1980–1981. – Т. 2. Стихотворения и поэмы. 1907–1921. – 472 с.
5. Долгополов Л. К. «Двенадцать» Блока в издании «Алконоста» / Л. К. Долгополов // Двенадцать / А. Блок; рис. Ю. Анненкова. – М. : Книга, 1980. – Факс. изд. – С. 3–25.
6. Повелихина А. Русская живописная вывеска и художники авангарда. / А. Повелихина, Е. Ковтун – СПб. : Аврора, 1991. – 199 с.

**T. P. Khairulin**

**THE INTERACTION BETWEEN WORDS AND IMAGES IN THE ILLUSTRATIONS  
BY YU. P. ANNENKOV FOR ALEXANDER BLOK'S POEM «THE TWELVE**

The article focuses on the semiotic implications of the interaction between word and image in a series of illustrations Yu. P. Annenkov for the A. A. Blok's poem «The Twelve», and analyzes the relationship of images with the current visual culture of this period.

**Keywords:** semiotic; illustration; word and image; Yu. P. Annenkov; A. A. Blok, «The Twelve».

**Хайрулин Тимур Павлович**

аспирант кафедры истории русской литературы  
Санкт-Петербургский государственный университет  
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7–9  
Тел.: +7965 793 4066  
khairulin25@gmail.com

**Khairulin Timur Pavlovich**

Postgraduate student at the Department of History of Russian Literature  
St. Petersburg University

ДЖАЗОВАЯ МУЗЫКА И ЕЕ ОТСУТСТВИЕ В РАССКАЗАХ  
«БЛЮЗ СОННИ» ДЖ. БОЛДУИНА  
И «ПРЕСЛЕДОВАТЕЛЬ» Х. КОРТАСАРА

В статье производится сравнение роли джазовой музыки и приемов музыкализации в рассказах Дж. Болдуина и Х. Кортасара. Предполагается, что при тематическом и сюжетном сходстве наличие (Болдуин) и отсутствие (Кортасар) черт музыкальности служит дополнительным способом передачи авторского замысла.

**Ключевые слова:** музыкальность; музыкализация; джаз; интермедialность; художественная проза.

Одним из наиболее любопытных и проблемных вопросов для исследований музыкальности является вопрос связи «музыкальных» черт и приемов с композицией литературного произведения. В большинстве случаев музыкализация текста непосредственным образом влияет на его композиционное построение – вне зависимости от того, весь ли текст повторяет ту или иную музыкальную структуру или это касается только его части. Кроме того, обычно она ощущается не только «подготовленным» читателем (или, пользуясь терминологией В. Шмида, идеальным реципиентом), но и «обычным», без специальных музыкально-ведческих знаний. Ощущение музыкальности чаще всего создается при помощи системы повторов, использования необычных (часто сверхдлинных) синтаксических конструкций и более специфических способов имитации музыкального звучания. Однако может ли *отсутствие* типичных черт музыкальности там, где они предвкушаются читателем, также работать как сознательный авторский ход?

Рассказы «Блюз Сонни» Джеймса Болдуина и «Преследователь» Хулио Кортасара были написаны с разницей в два года (в 1957 и 1959 гг. соответственно), и их тематическая близость не вызывает сомнений. В обоих произведениях ключевую роль играет джаз – как на сюжетно-биографическом, так и на композиционном уровне. Повествование в рассказах ведется от первого лица, и рассказчик – человек, близкий джазовому музыканту (у Болдуина это брат пианиста, у Кортасара – писатель, работающий над биографией саксофониста). Несомненно сходными являются и образы героев-музыкантов. В первом случае это бывший наркоман Сонни, осознавший необходимость изменить свою жизнь и вернуться к музыке. Во втором – это Джонни Картер, гениальный исполнитель и «действующий» наркоман, чья зависимость не только провоцирует его на безумные музыкальные эксперименты, но и под-

талкивает к реальному сумасшествию. Оба героя растут в бедности, в условиях, где карьера музыканта выглядит безумием, но для обоих джаз становится спасением от реальности.

Позиции рассказчиков, на первый взгляд, тоже похожи. И безымянный повествователь «Блюза Сонни», и Бруно из «Преследователя» находятся в сложных, во многом конфликтных отношениях с музыкантами. Размолвка брата и Сонни происходит на фоне трагических семейных событий и тяжелой социальной ситуации, и ее катализатором как раз становится желание Сонни стать профессиональным джазовым пианистом. Близкие такую музыку не понимают и не принимают, что, в конце концов, приводит к его уходу из дома, долговременному разрыву всех контактов с семьей, наркомании и тюремному заключению. В свою очередь, у Кортасара Бруно стремится понять Джонни и его творчество как профессиональный музыковед, присутствуя в его жизни даже в неприглядные моменты и пытаясь осознать, почему именно этому неуравновешенному, нездоровому человеку достался такой талант.

Сходство проявляется даже в том, что в обоих рассказах присутствует образ знаменитого трубача Чарли Паркера, известного как своей революционной техникой игры, так и экстравагантным, богемным образом жизни. Для болдуиновского Сонни Паркер – это музыкальный идеал, авангардист, бросающий вызов «старому» джазу (и поэтому непонятный для части своих современников). У Кортасара же сам Джонни Картер – достаточно узнаваемая калька реального Паркера (неслучайно и посвящение Ch. P. в начале рассказа, и созвучие имен, и совпадение некоторых деталей биографии). Такая насыщенность околомузыкальными фактами позволяет предположить, что оба текста могут содержать черты музыкализации.

Исследователями отмечалось, что «Блюз Сонни» напоминает по своему построению джазовую композицию с четко выраженными разделами и лейтмотивами [1, с. 178]. В свою очередь, исключительная роль музыки в произведениях Кортасара (особенно его попытки музыкализировать собственную прозу) тоже позволяет предположить, что «Преследователь» будет содержать признаки музыкальности. Тем не менее, анализ показывает, что в вопросе музыкальности и обнаруживается главное различие внешне и тематически сходных текстов: Болдуин музыкализирует всю кульминационную сцену рассказа, наделяя джаз исключительной эмоциональной силой и насыщая текст звукоимитацией и повторами, а Кортасар не использует приемов музыкализации вообще. Хотя на первый взгляд это может показаться странным, такое различие неслучайно.



Хотя сопоставление всего текста «Блюза Сонни» с джазовым сочинением выглядит проблематично, как минимум одна его часть очевидно музыкализована. В этой сцене речь идет о выступлении джаз-бэнда, к которому впервые после долгих лет наркозависимости и тюремного заключения присоединяется Сонни. Музыкант какое-то время не может освоиться, боится погрузиться в музыку, в то время как руководитель бэнда Креол хочет, чтобы Сонни «оторвался от берега и вышел на глубокую воду» [2, с. 15]. Нервное и неровное звучание пианино особенно заметно в тексте оригинала: «He and the piano stammered, *started* one way, got scared, stopped; *started* another way, panicked, marked time, *started* again; then seemed to have found a direction, panicked again, got stuck» [3, с. 147]. И синтаксис, и аллитерации подчеркивают, что Сонни несколько раз пытается начать играть заново, но пугается и бросает начатое, не дав ему развиться (это описание вполне очевидно соотносится и с его жизнью в целом).

Важность сцены с игрой оркестра заключается не только в том, что герой, в конце концов, преодолевает себя и находит свой голос. Для повествователя, чьими глазами мы видим эту сцену, знакомство с игрой Сонни становится возможностью услышать его иначе. Если в молодости он не принимал его увлечение авангардистской музыкой, которое доставляло массу неудобств домашним и в итоге привело к многолетней ссоре братьев, то теперь игра Сонни почти буквально рассказала ему, «что такое блюз и о чем он» [2, с. 16]. Это не только импровизация, музыкальный эксперимент, но и смелое выражение радости и страданий. Повествователю, который привык скрывать свое горе и молчать о нем, такая эмоциональность внезапно оказывается близкой. «Пальцы Сонни наполнили воздух жизнью, его жизнью, но эта жизнь вмещала в себя так много других! И Сонни вернулся к самому началу и начал с простого и ясного – с первой фразы песни. А потом он начал делать ее своей» [2, с. 16].

Брат Сонни описывает звучание его музыки так подробно потому, что оно становится для него открытием, прозрением, в каком-то смысле – катарсисом. Неудивительно, что он вскоре перемещается от описания джазовой пьесы целиком в мир своих воспоминаний и переживаний, чувствуя, как блюз Сонни помогает ему вновь ощутить связь с ушедшими родными. Эта музыка в конечном итоге заставляет его примириться не только с Сонни, но и с жестокой несправедливостью их жизни. По Болдуину, страдание нельзя хранить в себе – напротив, ему нужно дать «перегореть», чтобы оно смогло переплавиться в нечто большее (будь то прекрасная музыка или временное внутреннее спо-

койствие). В целом, музыкальность помогает подчеркнуть, как отношения братьев в рассказе движутся от непонимания, обид и взаимной «глухоты» к стремлению понять и принять друг друга.

Тем временем, в рассказе Кортасара изображений музыки или игры Джонни Картера на удивление мало. Несколько раз повествователь упоминает его новаторскую манеру, но в основном уделяет время мало-осмысленному общению с Джонни, физически и психически нездоровым, и описанию его богемных приключений. Несомненно, Картер находится в таком состоянии, которое не позволяет ему по-настоящему играть музыку – поэтому и ее описания в рассказе все время как бы прерываются на полуслове, оставляя слушателей (и читателей) в растерянности. Джонни бесконечно откладывает музыку «на завтра», в то время как «все сыгранное им тотчас остается позади, в этом самом „сегодня“, из которого он легко вырывается с первыми же звуками музыки» [4, с. 2].

В начале рассказа Джонни объясняет творческий кризис тем, что потерял саксофон. Но когда инструмент у него появляется, несколько действительно удачно сыгранных им композиций упоминаются вскользь, в прошедшем времени, а подробнее описывается вот такая: «Джонни поднялся, расставил ноги, закачался, как в лодке, и стал выдавать такие штуки, что, клянусь тебе, в жизни подобного не слыхивал. Минуты три так играл, а потом как рванет жутким визгом... Ну, думаю, сейчас вся твердь небесная на куски разлетится, – и пошел себе в угол, бросив нас на полном ходу» [4, с. 7]. После этого «невероятного чуда», поразившего коллег-музыкантов и закончившегося демаршем, становится ясно, что он не способен на полноценное творческое усилие – на первый взгляд это напоминает ситуацию Сонни, который долго борется с собой, прежде чем начать играть по-настоящему. Джонни, однако, так себя и не преодолевает – пристрастие к наркотикам и внезапная смерть маленькой дочери (еще одна параллель с «Блюзом Сонни») становятся для него фатальными.

С другой стороны, как и в случае с «Блюзом Сонни», важной для воспроизведения черт музыкальности оказывается фигура рассказчика. Если вначале у читателя может сложиться впечатление (отчасти верное), что Бруно искренне восхищается талантом Джонни, по-настоящему пытается его понять, то по мере развития сюжета в нем все более и более проступают снисхождение и самолюбование. Оказывается, что Бруно вовсе не стремится правдиво или хотя бы равнодушно описать жизнь Джонни и его музыкальные достижения. Его главная задача – написать «красиво», не заботясь об истине, в чем сам Картер

в редкую минуту трезвости мысли его открыто упрекает. Сначала Бруно называет Джонни гением, явно пересказывая пассажи из написанной биографии, позже, в больнице, наблюдая за плачевным состоянием Картера, заявляет прямо противоположное: «Джонни не гений, он ничего не открыл, играет в джазе, как тысячи других белых и негров» [4, с. 12]. Далее Картер уже называется и «дикарем», и «обезьяной», якобы ничего не способный понять в рафинированных теориях Бруно.

Так к концу произведения оказывается, что для Бруно «хуже, если он [Джонни] возьмется конкретно опровергать мои основные идеи, мою эстетическую систему» [4, с. 11]. Опасения Бруно начинают повторяться все чаще и чаще: Джонни якобы хочет «потрясти весь эстетический фундамент, который я воздвиг для объяснения высшего смысла его музыки, для создания стройной теории современного джаза, принесшей мне всеобщее признание», «в конце концов... опровергнет мои основные выводы, заявит во всеулышание, что мои утверждения – ерунда и его музыка, мол, выражает совсем другое» [4, с. 12]. Рассказчик все более открыто намекает, что ждет смерти Джонни, которая оставила бы опубликованную биографию неприкосновенной и неоспоримой. Неудивительно, что в финале рассказа, получив новость о смерти Картера, Бруно бесцеремонно отмечает, что она совпала со вторым изданием его книги и что, «к счастью», ему удалось разместить в ней краткий некролог.

Таким образом, музыкализированный фрагмент в «Блюзе Сонни» появляется для того, чтобы максимально усилить гармонизирующую, очистительную роль музыки в жизни персонажей. Блюз в рассказе способен выразить то, что не выражается иными способами, и таким образом сближает повествователя и Сонни, позволяя обоим наконец примириться с их страданием. Приемы музыкализации служат для того, чтобы как можно более точно отобразить не только специфику джазового исполнения, но и внутреннее состояние музыканта. В свою очередь, отсутствие джаза у Кортасара отражает принципиальную невозможность понимания между Джонни и Бруно. Музыка не может гармонизировать их отношения, потому что одна из сторон равнодушна. Повторы у Кортасара необычным образом используются не в «музыкальных» фрагментах и сценах, а, напротив, как лейтмотивы сопротивления музыке – и вместе с тем сопротивления правде.

### Список литературы

1. Soto M. The Modernist Nation : Generation, Renaissance, and Twentieth-Century American Literature. / M. Soto.– Tuscaloosa, AL : University of Alabama Press, 2004.– 240 p.

2. Болдуин Дж. Блюз Сонни. / Дж. Болдуин.– Режим доступа : <http://www.rulit.me/books/blyuz-sonni-read-318751-1.html>
3. Baldwin, J. Sonny's Blues. / J. Baldwin.– Available at : <http://swcta.net/moore/files/2012/02/sonnysblues.pdf>.
4. Кортасар Х. Преследователь. / Х. Кортасар.– Режим доступа : <http://www.litmir.me/br/?b=18591>

**K. S. Rubinska**

**JAZZ MUSIC AND ITS ABSENCE IN JAMES BALDWIN'S «SONNY'S BLUES»  
AND J. CORTAZAR'S «CLONE»**

The article is dedicated to the comparison of musicality, musicalization, and the overall role of jazz in short stories by James Baldwin and Julio Cortázar. It is suggested that, with considerable thematic and plot similarities, the difference in their approach to musicalization becomes an additional tool for expressing each story's general idea.

**Keywords:** musicality; musicalization; jazz; intermediality; fiction.

**Рубинская Екатерина Сергеевна**

аспирант кафедры истории русской литературы и теории словесности  
ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет», г. Донецк  
86114, г. Макеевка, ул. Комарова, д. 4, кв. 30  
Тел.: +38-050-909-95-17  
[kei.no.more@gmail.com](mailto:kei.no.more@gmail.com)

**Rubinska Kateryna Sergiivna**

Postgraduate student at the Department of History of Russian Literature and Theory of Literature  
Donetsk National University

Ю. П. Хорошевская  
Д. А. Александрович

## МИФ КАК СЮЖЕТООБРАЗУЮЩИЙ ЭЛЕМЕНТ В СОВРЕМЕННОЙ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В статье рассматриваются особенности трансформации архаического мифа в современной фантастической литературе на материале романов Нила Геймана «Американские боги» и Г. Л. Олди «Герой должен быть один». Уделяется особое внимание роли мифа в формировании сюжета произведения.

**Ключевые слова:** миф; фантастическая литература; путешествие героя; Нил Гейман; Г. Л. Олди.

Мифологические мотивы играют значительную роль в создании литературных сюжетов, поэтому можно говорить о влиянии «поэтики» мифа на формирование поэтики литературы. «Пытаясь заново сотворить историю, прошлую или будущую, литература не просто берет на себя функции мифа, но действительно играет роль особого рода мифа в системе современной культуры» [1, с. 123]. В литературе не только широко используются древние мифы, но и предпринимаются попытки создания произведений, структурно и по содержанию сознательно на них ориентированных. Авторская интерпретация мифа, при этом, становится способом самостоятельного мифологизирования.

В силу синтетической жанровой природы постмодернистского текста, важную роль в нем играют те элементы, которые усвоены из мифа. Культура постмодернизма пытается вывести человека из повседневности в ситуацию мифа, то есть ставит его на пересечении целого ряда мифов. Архаические мифы служат источником вдохновения и черпания идей и для писателей-фантастов (например, борьба добра и зла в космическом масштабе, фигура спасителя, дорога испытаний, мифологема героя). Более того, фантастическая литература полна мифологических образов, поскольку она унаследовала от архаического мифа не только его структуру и образный ряд, но и сферу сакрального. Автор, пишущий фантастическое произведение, создающий вторичные миры, нуждается в мифе и использует миф, чтобы сделать эти воображаемые миры доступными и близкими читателю. «Истоки фантастики, – пишет В. С. Муравьев, – в мифотворческом народно-поэтическом сознании, выразившемся в волшебной сказке и героическом эпосе» [2, стб. 1120].

Можно выделить основные способы использования мифа в художественном тексте, характерные и для фантастической литературы:

- Преобразование мифа по законам поэтики литературного произведения, художественная трансформация мифологической картины мира, пространства и времени (мифологического хронотопа).

- Использование автором архаического мифа в качестве сюжетной основы своего произведения, при этом мифологический персонаж выступает в роли литературного героя.

- Воссоздание в художественном произведении героя с мифологическим типом мировосприятия, или же ориентация автора на структуру мифа.

- Создание внутри произведения вторичного авторского мифа, используя в качестве образца структуру архаического мифа.

- Использование автором мифологического подтекста с целью расширения смысловых возможностей повествования (поиск архаических архетипических основ для сюжетных ситуаций и образов персонажей).

Обращение к мифологическому наследию является характерной чертой поэтики фантастических произведений таких современных авторов как Нил Гейман и Г. Л. Олди.

Одной из главных особенностей авторской манеры Г. Л. Олди (псевдоним творческого тандема харьковчан Д. Громова и О. Ладыженского) является ориентация их произведений на миф. «В центре каждого из мифологических романов Олди, – отмечает И. Черный, – находится главная проблема: взаимоотношения людей и богов» [3, с. 505]. Авторы в разной степени используют мифологическую составляющую для создания художественной реальности. Даже если в основе их романов не лежит определенный мифологический сюжет или образ, героями произведений, так или иначе, являются носители мифологического мышления. Сами Олди свой индивидуальный стиль называют «мифологическим реализмом», не противореча в этом концепции С. М. Телегина, согласно которой мифореализм показывает «не миф в мире, а мир как миф, не мифологические события в реальном мире, а реальный мир как мифологическое событие» [4, с. 21].

Роман «Герой должен быть один» (1996 г.) [5], выбранный нами в качестве яркого образца мифологизма Олди, представляет собой эпическое полотно о богах и людях, так и не ставших богами, в основе которого лежит переосмысленный соавторами греческий миф о Геракле. Сохраняя сюжетную схему мифа (рождение, детство и 12 подвигов героя), авторы наполняют ее новым, общечеловеческим смыслом. Интерпретируя античный миф в соответствии с требованиями поэтики постмодернизма, Олди переосмысливают саму роль героя в мифологическом пространстве, равно как и предпосылки его подвигов – теперь это не сле-

дование повелению богов, а движение, направленное наперекор божественной воле, богоборчество и вызов. В произведениях Олди человек, бросающий вызов богам и судьбе, почти всегда выходит победителем.

Гераклу в романе, помимо сражения с хтоническими чудовищами, предстоит самый трудный из подвигов: победить самого себя, преодолеть угнездившееся в его душе безумие. И здесь даже всемогущие боги не могут, да и не очень-то стремятся помочь ему в этом, поскольку герой нужен богам лишь как оружие в предстоящей апокалиптической битве с гигантами, неуязвимыми для Олимпийцев, но уязвимыми для смертного. На юном Алкиде (настоящее имя Геракла) пересекаются интересы Олимпийской Семьи, свергнутых в Тартар титанов и таинственных Павших, разделивших участь старшего поколения бессмертных, а также многих людей – в результате чего герой и его брат-близнец Ификл становятся заложниками чужих интриг.

Здесь мы наблюдаем характерный признак отражения мифа в фантастической литературе – соотнесение жизненного пути одного, достаточно индивидуализированного, героя с судьбой всего человечества и, шире, одухотворенного мироздания в целом. От нравственного выбора героя (Геракла в данном контексте), оценки им собственного предназначения зависит гармония одухотворенной вселенной и разрешение вечного конфликта хаоса и космоса. Трагедия человека в таких произведениях, ориентированных на миф, зачастую выражается именно в конфликте с божеством, приобретающем глобальный, практически вселенский, характер. От того, сможет ли Геракл обрести внутреннюю гармонию, одолеть демонов своей души, зависит исход битвы богов и героев с хтоническими чудовищами.

Мифологический, архетипический герой-созидатель занимает в творчестве Г. Л. Олди центральное место, поскольку лейтмотивом их романов является идея о том, что развитие жизни на земле и возникновение цивилизации происходит в постоянной борьбе с наступающей на наш мир некросферой – «бездной голодных глаз». Независимо от своего социального статуса и даже от биологического происхождения, все без исключения их персонажи творят – или, по меньшей мере, кардинально изменяют мир, подтверждая гуманистический пафос того, что жизнь есть движение. Герой должен осознать, что быть неподвижным – это быть мертвым.

Если романы Олди основываются на мифологической сюжетной схеме, или ориентируются на мифологические образы и ситуации, то британский писатель Нил Гейман в своем творчестве использует миф как средство для расширения и углубления художественной реальности своих произведений. В контексте существующей классификации фантасти-

ки на формальную и содержательную (фантастика-цель и фантастика-средство) можно классифицировать мифологизм в творчестве Г. Л. Олди и Нила Геймана как миф-самоцель (Олди) и миф-средство (Гейман).

Гейман в своем творчестве следует постмодернистским тенденциям иронического переосмысления и снижения образов, в том числе мифологических и архетипических. Это можно хорошо проследить на примере его романа «Американские боги» (2001 г.) [6], который западная критика единодушно полагает квинтэссенцией мировоззренческой и философской позиций автора.

В основе романа «Американские боги» лежит не сюжет какого-либо отдельного мифа, но структура мифологемы героя, те универсальные этапы его пути, которые в своей работе выделил и теоретически обосновал Дж. Кэмпбелл [7]: исход – инициация – возвращение. Путешествие мифологического героя в романе совершает человек по имени Тень, сын бога Одина и смертной женщины. Его путь лежит как в горизонтальном, так и вертикальном пространстве, поэтому можно говорить о воспроизведении в романе хронотопа, совпадающего по своей характеристике с мифическими представлениями о времени и пространстве. Вся структура романа основывается на дихотомии сакрального и профанного (как времени, так и пространства).

Америка в произведении Геймана «наводнена» богами, фольклорными персонажами и прочими сверхъестественными сущностями. В качестве персонажей романа выведены боги и герои из скандинавской, египетской, индийской и многих других мифологических систем, равно как и создания авторской мифологии. Тень, благодаря своему полубожественному происхождению, выступает в роли медиатора между мирами. И, опять же, именно от его решения, его выбора зависит исход конфликта между старыми и новыми богами, хаосом и космосом.

Лейтмотивом через весь роман проходит идея профанации сферы сакрального в современном обществе: божеств, священных мест, ритуалов. Сама смерть, изначально входившая в области табуированного, предельно снижена, если даже не опошлена. Поэтому и боги у Геймана максимально «очеловечены», их изначальные архаические образы искажены, перевернуты, они лишены многих своих мифологических функций, но обладают несвойственными им характеристиками. Например, Один в «Американских богах» – это не Всеотец скандинавского мифа, не защитник своего воинства, не бог-шаман, но бог предателей, ловкий мошенник, заботящийся о собственной выгоде.

Боги в романе Геймана выступают в качестве постмодернистских симулякров, этих означающих без означаемых, того, что К. Хьюбнер [8]



в своей работе называл «нуминозными» субъектами (и объектами) – они воплощаются в эмпирическом пространстве только благодаря вере человека в их существование, а без этой веры – исчезают, превращаясь в пустой симулякр, имитацию сакрального.

Фантастическая литература, как мы видим, не просто пытается воссоздать миф, она претендует на роль «мифологии Будущего», представляя мифологию как систему этического единства мира: Космоса и Человека. Миф как бы возрождается в структуре различных форм фантастики, вступая с ними в глубокие смысловые связи.

### Список литературы

1. Кривонос В. Ш. Миф в литературе. / В. Ш. Кривонос // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н. Д. Тмарченко. – М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 123–124.
2. Муравьев В. С. Фантастика / В. С. Муравьев // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – Стб. 1119–1124.
3. Черный И. Ожидающие на перекрестке (Очерк творчества Г. Л. Олди) / И. Черный // Г. Л. Олди. Песни Петера Сьяледека – М. : Эксмо, 2004. – С. 488–542.
4. Телегин С. М. Словарь мифологических терминов / С. М. Телегин. – М. : УРАО, 2004. – 98 с.
5. Олди Г. Л. Герой должен быть один / Г. Л. Олди – М. : Эксмо, 2005. – 480 с.
6. Гейман Н. Американские боги / Н. Гейман – М. : АСТ, Астрель, 2009. – 637 с.
7. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой / Дж Кэмпбелл – СПб. : Питер, 2016. – 352 с.
8. Хьюбнер К. Истина мифа / К. Хьюбнер – М. : Республика, 1996. – 448 с.

**Yu. P. Khoroshevskaya**

**D. A. Alexandrovich**

### THE MYTH AS AN ELEMENT OF PLOT CREATION IN MODERN FANTASTIC LITERATURE

The article deals with the peculiarities of the archaic myth transformation in modern fantastic literature. Analyzed are the novels by Neil Gaiman (*American Gods*) and H. L. Oldie (*The Hero must be Alone*). We focus on the role of the myth in the plot formation process.

**Keywords:** myth; fantastic literature; hero's journey; Neil Gaiman; H. L. Oldie.

**Хорошевская Юлия Павловна**

Соискатель, Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации  
Южный федеральный университет, г. Ростов-на-Дону  
344090, г. Ростов-на-Дону, ул. Эдика Жмайлова, 4/10 кв. 67  
Тел.: +7906 421 48 25  
armaiti@inbox.ru

**Khoroshevskaya Yulia Pavlovna**

Applicant, Institute of Philology, journalism and communication intercultural  
Southern Federal University

**Александрович Данил Александрович**

Студент, Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации  
Южный федеральный университет, г. Ростов-на-Дону  
344114, г. Ростов-на-Дону,  
ул. Орбитальная, 50 кв. 63.  
Тел.: +7989 613 84 94  
daniel.jones.1994@mail.ru

**Alexandrovich Danil Alexandrovich**

Student, Institute of Philology, journalism and communication intercultural  
Southern Federal University

### РАЗДЕЛ 3. ДИСКУССИИ

#### TERRA PHILOLOGIA: ВОПРОСЫ ЖИЗНИ И БЫТИЯ

*(фрагмент)*

Научная конференция  
«**Актуальные проблемы филологии**»  
*Донецкий национальный университет*  
*24 мая 2016 года*

To be, or not to be, that is the question.

**А. А. Кораблев.** Дорогие коллеги и друзья! Открывая нашу конференцию, хочу кратко прокомментировать ее название: «Актуальные проблемы филологии».

*[Актуальные].* Мы не стали заранее обозначать, что именно сейчас актуально в филологии. Решили: пусть каждый исследователь приходит со своей актуальностью, и мы увидим, что нас более всего занимает.

*[Проблемы].* Желательно, чтобы выступления содержали реальные проблемы, тогда они станут маркерами переднего края науки.

*[Филологии].* Понятие «филология» в донецком контексте означает не просто номинальное единство языковедческих и литературоведческих дисциплин, а существенно иной тип знания, по отношению к которому языкознание и литературоведение являются его иноформами.

Если будут учтены эти три условия, то можно надеяться, что конференция состоится такой, какой она задумана. Поэтому и начнем мы с доклада, в котором эти три означенных качества соединяются органично, целостно и классически.

#### **В. В. ФЕДОРОВ:**

##### *Особенности поэтического бытия в сравнении с жизненным существованием*

– Для того, чтобы ввести в курс дела, я сначала скажу о том, как я представляю человека, чтобы потом уже судить, как существует жизненный субъект и как собственно человек. Буду говорить конспективно, т. е. не доказывать и приводить аргументы, а просто сформулирую, как-то выговорю некоторые тезисы.

Человек – это довольно сложное бытийное образование, составляющими которого являются собственно человек и животное существо.

Это животное существо называют, для того, чтобы не обижать человека, *жизненным* существом, но филологи знают, что «жизнь» и «живот» – это одно и то же.

Так вот, жизненное существо и субъект человеческого бытия устроены по-разному, т. е. у них разные организации, разные структуры. Жизненное существо является субъектом непосредственного существования. Поэтому оно является однопланнным, и тип его организации определяется как тектонический. Если есть непосредственное бытие, то, следовательно, предполагается, что есть и бытие опосредованное, не прямое. Такое существо, действительно, есть, и это существо – человек. Человек осуществляется через того субъекта бытия, в которого он воображает себя и превращает в себя, т. е. через субъекта жизненного существования.

Там, где собственно человек проявляет себя в более вневременных формах, как, например, литературное произведение, субъект жизненного существования обозначается сюжетными персонажами, а та действительность, в которой они пребывают, называется «сюжетная действительность», или сюжет. Сюжет является планом организации собственно человека, и поэтому организация собственно человека как субъекта опосредованного бытия является архитектурной. Он существует двупланно, потому что, кроме общей сферы, есть еще специальный план – это жизненная действительность.

Собственно жизненное существо пребывает в пространственно-временной действительности, а собственно человек есть вневременное и внепространственное существо, т. е. внежизненное. Ему не свойственны все те атрибуты, которые свойственны жизненному человеку, т. е. он не является ни мужчиной, ни женщиной, ему не свойственны те потребности, которые свойственны животным существам, и вот это обстоятельство – все то, что я говорил о жизненном субъекте собственно человеческого бытия – и определили, обусловили особенности этого бытия. Понятно, что я могу сказать только о тех особенностях, о которых я знаю в настоящее время. Возможно, их даже, наверное, и больше, чем я знаю, и они проявят себя со временем, я думаю.

Первая особенность собственно человеческого бытия – это его одиночество. Собственно человек, особенно в высшем его проявлении, в поэтическом статусе, это одинокое бытие. Поэт – это единственный субъект единственного бытия. Что имеется в виду: имеется в виду, что поэт своим бытием занимает всю сферу, всю ойкумену бытия вообще. Это только на первый взгляд может показаться странным и вообще неверным. Понятно, что Пушкин – автор «Евгения Онегина», а в «Евге-

нии Онегине» есть некоторое множество персонажей, и, следовательно, поэт не один субъект. Но поскольку все эти персонажи являются формами осуществления бытия Пушкина, то есть аспект, в котором Пушкин как поэт, как автор «Евгения Онегина», является единственным субъектом бытия. Для него не существуют не только, скажем, Чичиков или Хлестаков, или Гоголь как автор этих произведений, но для него не существует, например, сам Пушкин как автор «Маленьких трагедий» или «Повестей Белкина».

Какие существуют аргументы? Аргумент существует один, но, мне кажется, он имеет достаточно большую доказательную силу. Речь идет об онтологическом статусе персонажа. Несмотря на то, что все, абсолютно все литературоведы уверены в том, что никакого Онегина нет, но, тем не менее, дискуссия о том, существует ли персонаж, время от времени возникает. Очень редко, но все-таки бывает, что-то тревожит литературоведа, если этот вопрос его как бы достает, и он приходит в некоторую, так сказать, мыслительную активность, чтобы доказать, еще раз доказать, что нет никакого Онегина.

Аргумент в пользу существования Онегина – теоретически – такой: если мы признаем существование Пушкина как автора «Евгения Онегина» или «Капитанской дочки», то мы должны признавать и реальность тех персонажей, в которых Пушкин превратил себя, потому что они являются практическими формами его бытия. Если есть Пушкин, если он, так сказать, онтологически актуален, значит, онтологически актуальны и те, через которых он свое бытие осуществляет.

Это связано еще с одной особенностью, которая, в общем-то, довольно резко противоречит нашим обычным представлениям. Если задать вопрос, на каком основании опровергается существование Онегина, то ответ (ну, при всех его хитросплетениях...) сводится к следующему: Онегина нет, потому что его нет в нашей действительности. Кто-нибудь видел Онегина, кто-нибудь с ним разговаривал? Нет. Следовательно, если его нет в нашей действительности, его нет вообще. Вот это рассуждение, конечно, является неверным, потому что Онегину, чтобы существовать, не нужно быть отмеченным как существующим в нашей действительности. Ему достаточно существования в своей действительности. Онегин существует только в сфере бытия автора. В сфере бытия автора он есть, а кроме бытия автора, вне его, не существует ничего. Для Онегина его существование в своей действительности есть абсолютное существование.

Нам приходится вносить коррективы в наше обычное представление. Если мы думаем, что наша действительность, пространственно-

временная, является бесконечной как в пространстве, так и во времени, и где-нибудь существуют какие-нибудь космические существа, марсиане или кто там, то и на самой отдаленной планете Онегин все-таки при этом не будет. То, о чем я говорю, приводит к выводу об относительности бытия.

Нет сплошной сферы, в которой бытие рассеяно и находится в большем или меньшем отдалении от земли, но оно есть в той же сфере, в которой есть и мы. И у нас есть теоретическая хотя бы возможность когда-нибудь там встретиться, так сказать, подраться и разойтись. Но я думаю, что вот это «последнее целое» (это термин Бахтина) организовано иначе и моментом его организации является вот эта относительность. Здесь можно возразить: дескать, ну мы-то знаем, что есть Чичиков, есть Хлестаков... ну кто еще... Мастер есть, Маргарита есть, и прочие, прочие. И тут мы проблему переводим в иную плоскость и получаем иной результат, и результат этот довольно сомнительный, потому что... ну, для кого есть одновременно Чичиков и Онегин? Как для кого – для меня есть, например. Но в этом случае мы переносим проблему на меня, т. е. на субъекта, для которого Онегин и Чичиков есть одновременно. Или их одновременно нет. Это все равно в данном случае. Но в таком случае проблемой становлюсь я, потому что для меня как жизненного человека нет художественного произведения, есть только внешнее произведение, есть совокупность графических значков или акустическое событие. А если оно есть для меня как для собственно человека, то для меня как для собственно человека в данный момент есть или Онегин или Чичиков, а одновременно их нет, потому что Онегин существует в том мире, у которого нет «вне». Это «вне» есть «внутри».

Можно говорить об относительности бытия. Как Эйнштейн говорил об относительности, так можно говорить и об относительности бытия, потому что для созерцателя, который видит Онегина, нет Чичикова, для Чичикова нет Онегина, ну и так далее. Это одна особенность бытия собственно человека: он существует один, и для него есть все то, что есть для нас как для совокупности людей, составляющих человечество, рассеянное как во времени, так и в пространстве.

С этим связана вторая особенность бытия собственно человека: это свое бытие собственно человек осуществляет *вполне*. Это бытие не фрагментарно, как наше с вами бытие. Мы знаем свое время и свое пространство. Мы не знаем, например, досконально, воочию, как жили люди в средние века, в древнем мире и т. д., и т. д., хотя можем это как-то реконструировать или узнавать другие реконструкции. Но мы не являемся свидетелями. А собственно человек осуществляет все свое бытие,

начиная от исходной, или личной, ситуации, когда он появляется, и до завершающей, когда он заканчивает... вернее, не заканчивает, а завершает свое бытие. Он один проживает все то, что проживаем все мы. Наш собственный, личный, персональный опыт очень маленький по сравнению с опытом всего сущего, всего живущего, не только человека, а автор все основные фундаментальные ситуации переживает сам. Для него нет другого такого же существа, как он сам, другого субъекта, как он сам. В этом отношении поэт, или собственно человек, который является поэтом в эмбриональном состоянии, потому что поэт – это тоже собственно человек... Но, как и жизненное существо, собственно человек обладает различной онтологической энергией, различным онтологическим потенциалом. Например, Пушкин был очень маленьким: метр пятьдесят три, т. е. как живое существо он был почти что незаметным, особенно по сравнению с этим нашим боксером...

– Кличко?

– Да. Даже незаметным рядом с ним. Но зато он является, по крайней мере, среди русских собственно человек, самым мощным в онтологическом плане субъектом. Поэт – это не тот человек, который обладает всеми знаниями и способностями, которые дают ему возможность написать достойное произведение, даже замечательное, даже хорошее, даже по-своему гениальное. Например... вот такой классический пример, которым я побиваю всех возражающих: это «Три мушкетера». Замечательное произведение, да? Там сплошные приключения и прочее, прочее. Но Александр Дюма как собственно человек там меньше Пушкина. Его авторского бытия, поэтического бытия нет. Там только жизненные существования, которые сами по себе интересны, но этот интерес какой-то специфический. Поэтический интерес и жизненный интерес – это различные, конечно, интересы. То, что интересно по жизни, то не интересно для собственно человека. Читая эту книжку, не получаешь представления о том, каким субъектом является Александр Дюма как автор. Отсюда следует, что поэт – это субъект своего бытия, и это бытие обладает некоторой спецификой.

О двух особенностях я сказал. Это бытие, естественно, имеет свои цели, не совпадающие с жизненными целями. Особенности этого существования и его цели, и те формы, в которых оно осуществляется, являются предметом исследования филологии. Литературоведение как наука или как претендующая быть наукой форма знания, не может овладеть этим предметом, потому что наука, какие бы дифирамбы ей ни петь, довольно ограничена в своих возможностях. Она изучает (может изучать) только телесные, непосредственно существующие предметы

и величины. Предел ее компетентности – это биология, это живое существо. Автора она изучать не может, потому что она, будучи тектонически организованным знанием, не может вместить и не может исследовать архитектурно организованный предмет, которым является автор как субъект собственно человеческого бытия в его высшем проявлении. Спасибо за внимание. (*Аплодисменты*).

## ВОПРОСЫ И ОТВЕТЫ

**О. А. Кравченко.** По поводу рассуждений о науке. Герой моего доклада ссылается на такое суждение Фрейда: «Науку определяет не предмет, а метод». Предмет ваш за рамками науки, правильно я понимаю?

**В. Ф.** Да.

**О. К.** А метод ваш какой?

**В. Ф.** Метод может быть филологический. Это я, конечно, ускользаю от ответа, потому что пока не могу сформулировать его. Дело в том, что субъект-филолог должен уподобиться автору. Субъект, который изучает поведение Онегина, который задает себе вопрос, почему Онегин принял вызов Ленского, – это не филолог, который держит в руках ручку и пишет какой-то текст, это особый субъект в организации автора, в обязанности которого входит восприятие персонажа. Это созерцатель, для которого Онегин является реальным существом, которому можно задать вопрос: а почему он принял или на каком основании... в общем: почему... Только в данном случае, в этой сюжетной ситуации этот вопрос становится актуальным. Этот созерцатель, когда мы пишем научные или филологические исследования, когда создаем филологический текст, является производным от филолога. Этот, условно говоря, сюжетный план является планом организации вообще филологического высказывания, который аналогичен и подобен поэтическому тексту. Вот это высказывание (потому-то и потому-то Онегин принял вызов Ленского) является практической формой, осуществляющей филологический текст, у которого нет композиционных форм выражения, который не воспринимается, но, тем не менее, этот текст о сюжетном поведении персонажа является формой осуществления филологического высказывания. Это филологическое высказывание является многопланнным, и в разных моментах эти планы могут быть множественным планом, потому что у героя, у эпического героя, который тоже является собственно человеком и который осуществляет себя через тех персонажей, которых он воображает и превращает в себя (т. е. он тоже архитектурно организованный объект), у него могут быть свои планы и свой созерцатель, и свои персонажи.



Что я могу сейчас сказать... Метод – это то, что от него требует бытие автора, т. е. расслоение на разных персонажей, а то, что он создает (филологический текст), является как бы собиранием его как филолога. Вот так описательно я могу сказать о методе, но сформулировать кратко, понятно и на русском языке я не могу.

**О. Р. Миннуллин.** Вы часто приводите пример различного существования Дюма и Пушкина. Дескать, Пушкин – поэтическое бытие, а Дюма – беллетрист, развлекающий публику. У меня соответствующий вопрос: в чем различие между существованием Онегина и, например, д'Артаньяна?

**В. Ф.** Я бы на этот вопрос кратко ответил так: д'Артаньян существует как изображенный персонаж, а Онегин – существует не только как изображенный (он и как изображенный существует), но и как *воображенный*, и в этом смысле он является формой осуществления бытия Пушкина. А в первом случае такого осуществления не нужно. Это разница между Моцартом и Сальери. Дюма – это Сальери, который овладел искусством повествования, вымысла и т. д., но у него нет своего бытия. Как художник он только пишет, рисует – хорошо, замечательно, – но у него нет своего бытия. А у Пушкина – есть, потому что, как я уже сказал, разница между Онегиным и д'Артаньяном в том, что один изображен, а другой, кроме того, что изображен, он еще воображен. Пушкин себя воображает в Онегина.

**Л. П. Квашина.** У меня продолжение первого вопроса. Скажите, автор все-таки предполагает филолога, он приглашает филолога...

**В. Ф.** ...к пиршественному столу? Я тут рискую не согласиться с Бахтиным. Например, тот созерцатель, которого не может не заинтересовать, почему Онегин принял вызов Ленского. Пушкин намеренно убеждает читателя в том, что никаких оснований для этого вызова нет, но, тем не менее, Онегин принимает его с первого движения. Значит, у него что-то есть, есть какая-то причина, о которой, может быть, он сам не знает. Есть причина. И тут читатель не может не задавать себе вопрос (потому что Пушкин его провоцирует на это) – а это уже форма знания. И это знание может не быть каким-то образом зафиксированным, так как обычно читатель не создает никакого текста, а филолог – создает, отвечая на этот вопрос. Подобно тому, как читатель, или, вернее, созерцатель, является составляющим событие бытия автора, так и филолог. Филолог, хотя и ставит себе задачи исследовать бытие автора, но он этого не достигает, поскольку он становится составляющим этого бытия, потому

что познание является не познанием автора, а является составляющей бытия этого автора, т. е. автор самому себе задает вопрос через филолога.

**Л. К.** Значит, Пушкин нас предполагал?

**В. Ф.** Да, конечно.

**А. К.** Бахтин говорил о литературоведении, а не о филологии.

**В. Ф.** О литературоведении, да... Бахтин, вообще, говорил и о филологии, но тоже так же, как можно говорить о филологе. Скажем, если он говорил о непрямой речи, то это филологическая речь. Значит, автором этой речи является филолог, хотя там и нет филолога.

**С. А. Белоконов.** Собственно человек, который является и вневременным, и внепространственным, — является ли он духовной субстанцией? Он бестелесен?

**В. Ф.** (*подумав и вздохнув*). Я вообще-то затрудняюсь на этот вопрос ответить, потому что если сказать, что является, то, стало быть, есть и телесная субстанция, кроме духовной. Телесная инстанция является весьма авторитетной для нас, и мы думаем, что все идет от тела, а дух является производным. Но все происходит как раз наоборот: вначале было Слово, а потом уже, где-то в самом... ну, не в самом низу, а где-то там... является вторичное, телесное существо, и оно как раз мешает поэту осуществить свое поэтическое бытие. Поэт должен превозмочь не только телесное бытие автора, но и телесное свое собственное бытие, что и происходит с Пушкиным как автором «Капитанской дочки». Он вполне осуществляет свое поэтическое бытие только как автор «Капитанской дочки». Причиной смерти Пушкина является то, что он закончил, завершил «Капитанскую дочку». А Дантес является просто инструментом, так же, как и Сальери для Моцарта... ну, в некотором, конечно, смысле, специальном смысле.

**К. В. Першина.** У меня вопрос о существовании Онегина, конкретизирующий. Вы сказали, что он не является существующим в нашей жизненной реальности, но это не отменяет его онтологического статуса. Это понятно. Но представьте, что он был бы субъектом нашей жизненной реальности. Я не имею в виду прототип, а вот Евгений Онегин со всеми атрибутами, с биографией и т. д. Была бы ремарка: «на основе реальных событий», например. Это бы что-то поменяло для осуществления его онтологического бытия или это решительно все равно?

**В. Ф.** Нет, это означало бы то, что Пушкин является сотворцом, т. е. он является тем же самым, чем является для нас с тобой Слово. Я не знаю, Пушкин со Словом, может быть, и выяснили отношения, но,

во всяком случае, мы для Слова являемся тем же, чем Онегин является для Пушкина. И тогда происходит такая ситуация, в которой может разобраться только Пушкин и Слово.

**А. А. Кораблев.** Особенность реалистического искусства – узнаваемость: типичный герой, «герой нашего времени»... Есть разные степени узнаваемости: увидеть типаж или узнать в нем кого-то знакомого, но есть и высшая степень узнавания, когда читатель узнает в герое себя, до изумления: это же про меня написано! Как вы объясните этот эффект совпадения читателя с героем? Это иллюзия или не только?

**В. Ф.** Конечно, это не только иллюзия. Читатель – это тоже очень сложный субъект, в нем есть тот, кто созерцает внешнее произведение, в котором ничего нет, в котором нет ни Онегина, ни меня, ни его как какого-то живого или какого-то неживого, ну, сверхживого существа. Онегина он видит, уже как бы онтологически отождествившись с автором – с Пушкиным. И в этом случае Пушкин своим бытием подтягивает бытие читателя, который своей собственной онтологической энергией не может стать словесным существом. Он в этом случае становится тем же, чем является Пушкин, и самого себя он может узнать или увидеть в ком-то только в перспективе от себя как автора.

**В. М. Калинин** (*как бы в сторону*). Я не могу понять, как Владимиру Викторовичу удастся изучать человека, творческого, его методами, без того человека, которого анатомируют в медицинском институте.

**А. К.** Кажется, Бернард Шоу сказал, что для того, чтобы понимать, что такое яйцо, не обязательно быть курицей.

**П. Т. Тимофеев.** У Ильина есть хорошая работа – «Одинокый художник», и вы говорили об одиночестве художника... Тут можно было бы порассуждать, но я сокращу преамбулу. Вопрос: происходит ли в поэтическом мире автора одновременное присутствие героев из разных произведений: допустим, Гринева и Евгения Онегина или Ленского? Как он дальше живет, когда с ними расстался и расквитался? Они продолжают присутствовать или остались в своих мирах, а он дальше, в одиночестве, продолжает свое существование?

**В. Ф.** Ну, кратко на этот вопрос не ответишь... Вот, например, Пушкин писал «Капитанскую дочку» одновременно с «Дубровским», и там был один и тот же прототип. Только в одном случае этот прототип стал Дубровским, а в другом случае оказался Швабриным. Пушкин как писатель, у которого есть какие-то творческие замыслы, может держать в кругозоре и будущего Швабрина, и будущего Дубровского, но как ав-

тор он не знает никакого Дубровского, если пишет «Капитанскую дочку», и никакого Швабрина, если пишет «Дубровского».

**И. А. Кудрейко.** Можно мне? Буквально один вопрос. Я для себя хочу уточнить, поскольку часто слушаю Владимира Викторовича. В продолжение вопроса Олега Рамильевича. Если д'Артаньян – изображенный, а Онегин – воображенный, то Мересьев из «Повести о настоящем человеке» – это какой герой?

**В. Ф.** Какой герой... *(Усмехается)*. Я сейчас вам скажу. Сам Маресьев, например, не мог до конца дочитать «Повесть о настоящем человеке», его почему-то воротило от нее. Автор этого произведения все-таки не мог сравниться с творцом. Поэтому я думаю, что у Полевого получился какой-то такой карикатурный Маресьев, которого он назвал Мересьевым. Соперника из него не получилось. Понятно, что он создавал нечто... имел такой замысел... нечто параллельное тому, что создал не он. Но творческого потенциала у него не хватило для этого.

**И. К.** Я поняла, квалификация героя зависит от автора.

**А. К.**

Научное издание

**Литературоведческий сборник**

Основан в 1999 году

Выпуск 55–56

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ**  
Материалы международной научной конференции  
24 мая 2016 года

Технический редактор А. Ю. Муромцева

Подписано в печать 13.07.2016 г.  
Формат 60×84/16. Бумага офсетная.  
Печать — цифровая. Усл. печ. л. 9,07.  
Тираж 300 экз. Заказ № 16-Ил144.

Донецкий национальный университет  
83001, г. Донецк, ул. Университетская, 24.  
Свидетельство о внесении субъекта  
издательской деятельности  
в Государственный реестр  
серия ДК 1854 от 24.06.2004 г.