

Российский государственный гуманитарный университет  
Russian State University for the Humanities



RSUH/RGGU BULLETIN  
№ 8 (151)

Academic Journal

Series:  
*History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies*

Moscow  
2015

ВЕСТНИК РГГУ  
№ 8 (151)

Научный журнал

Серия  
«История. Филология. Культурология. Востоковедение»

Москва  
2015

Редакционный совет серий «Вестника РГГУ»

Е.И. Пивовар, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (председатель)

Н.И. Архипова, д-р экон. н., проф. (РГГУ), А.Б. Безбородов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Х. Варгас (Ун-т Кали, Колумбия), А.Д. Воскресенский, д-р полит. н., проф. (МГИМО (У) МИД России), Е. Вятр (Варшавский ун-т, Польша), Дж. Дебарделлебен (Карлтонский ун-т, Канада), В.А. Дыбо, акад. РАН, д-р филол. н. (РГГУ), В.И. Заботкина, д-р филол. н., проф. (РГГУ), В.В. Иванов, акад. РАН, д-р филол. н., проф. (РГГУ; Калифорнийский ун-т Лос-Анджелеса, США), Э. Камия (Ун-т Тачибана г. Киото, Япония), Ш. Карнер (Ин-т по изучению последствий войн им. Л. Больцмана, Австрия), С.М. Каштанов, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (ИВИ РАН), В. Кейдан (Ун-т Карло Бо, Италия), Ш. Кеукемети (Национальная Школа Хартий, Сорбонна, Франция), И. Клюканов (Восточно-Вашингтонский ун-т, США), В.П. Козлов, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (ВНИИДАД), М. Коул (Калифорнийский ун-т Сан-Диего, США), Е.Е. Кравцова, д-р психол. н., проф. (РГГУ), М. Крэммер (Гарвардский ун-т, США), А.П. Логунов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Д. Ломар (Ун-т Кельна, Германия), Б. Луайер (Ин-т геополитики, Париж-VIII, Франция), С. Масамичи (Ун-т Чуо, Япония), В.И. Молчанов, д-р филос. н., проф. (РГГУ), В.Н. Незамайкин, д-р экон. н., проф. (Финансовый ун-т при Правительстве РФ), Л. Новак (Ун-т Белостока, Польша), Ю.С. Пивоваров, акад. РАН, д-р полит. н., проф. (ИНИОН РАН), Е. ван Поведская (Ун-т Сантьяго-де-Компостела, Испания), С. Рапич (Ун-т Вупшертала, Германия), М. Сасаки (Ун-т Чуо, Япония), И.С. Смирнов, канд. филол. н. (РГГУ), В.А. Тишков, акад. РАН, д-р ист. н., проф. (ИЭА РАН), Ж.Т. Тощенко, чл.-кор. РАН, д-р филос. н., проф. (РГГУ), Д. Фоглесонг (Ун-т Ратгерс, США), И. Фолтыс (Политехнический ин-т г. Ополе, Польша), Т.И. Хорхордина, д-р ист. н., проф. (РГГУ), А.О. Чубарьян, акад. РАН, д-р ист. н., проф. (ИВИ РАН), Т.А. Шаклеина, д-р полит. н., проф. (МГИМО (У) МИД России), П.П. Шкаренков, д-р ист. н., проф. (РГГУ)

Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение»

Редакционная коллегия серии

Е.И. Пивовар, гл. ред., чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (РГГУ), А.Б. Безбородов, зам. гл. ред., д-р ист. н., проф. (РГГУ), С.И. Гиндин, зам. гл. ред., канд. филол. н., проф. (РГГУ), Г.И. Зверева, зам. гл. ред., д-р ист. н., проф. (РГГУ), П.П. Шкаренков, зам. гл. ред., д-р ист. н., проф. (РГГУ), М.Л. Андреев, д-р филол. н. (РГГУ; ИМЛИ РАН), Т.Г. Архипова, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Н.И. Басовская, д-р ист. н., проф. (РГГУ), А.Г. Васильев, канд. ист. н. (РГГУ), В.И. Дурновцев, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Е.Е. Жигарина, канд. филол. н. (РГГУ), С.В. Карпенко, канд. ист. н., доц. (РГГУ), В.Ф. Козлов, канд. ист. н., проф. (РГГУ), И.В. Кондаков, д-р филол. н., проф. (РГГУ), М.А. Кронгауз, д-р филол. н., проф. (РГГУ; РАНХиГС); Г.Н. Ланской, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Д.М. Магомедова, д-р филол. н., проф. (РГГУ; ИМЛИ РАН), Ю.В. Манн, д-р филол. н., проф. (РГГУ; ИМЛИ РАН), И.Г. Матюшина, д-р филол. н. (РГГУ), А.Н. Мешеряков, д-р ист. н., проф. (РГГУ), С.Ю. Неклюдов, д-р филол. н., проф. (РГГУ), Е.В. Пчелов, канд. ист. н., доц. (РГГУ), Н.И. Рейнгольд, д-р филол. н., проф. (РГГУ), Р.И. Розина, д-р филол. н., проф. (РГГУ; ИРЯ РАН), И.С. Смирнов, канд. филол. н., проф. (РГГУ), Н.Р. Сумбатова, д-р филол. н., проф. (РГГУ), Я.Г. Тестелец, д-р филол. н., проф. (РГГУ), В.И. Тюпа, д-р филол. н., проф. (РГГУ), П.Ю. Уваров, чл.-корр. РАН, д-р ист. н., проф. (РГГУ; ИВИ РАН), А.С. Усачев, д-р ист. н., проф. (РГГУ), В.И. Уколова, д-р ист. н., проф. (РГГУ; МГИМО (У) МИД РФ), И.О. Шайтанов, д-р филол. н., проф. (РГГУ), А.Л. Юрганов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), С.А. Яценко, д-р ист. н., проф. (РГГУ)

*Ответственные за выпуск:* В.В. Лазутин, канд. филол. н. (РГГУ), В.И. Тюпа, д-р филол. н., проф. (РГГУ)

## СОДЕРЖАНИЕ

### Поэтика и риторика

---

*Ю.В. Подковырин*

- Смысл литературного произведения в структуралистских и постструктуралистских литературных теориях (на материале работ Р. Барта «Критика и истина», «От произведения к тексту», «Смерть автора») . . . . . 9

*В.И. Федорова*

- Нарратологический потенциал нехудожественного повествования (на примере мемуаров поляков о России начала XX в.) . . . . . 21

*Г.А. Жиличева*

- Взаимодействие повествовательных инстанций в нарративной структуре романов 1920–1950-х годов . . . . . 30

*В.Л. Шуников*

- Драматизация эпоса и лирики в новейшей российской литературе. . . . . 43

*Н.Н. Кириленко*

- Композиционные формы речи в классическом детективе. . . . . 53

### Русская литература

---

*О.Л. Довгий*

- Стихотворение А.С. Пушкина «И.И. Пущину»: опыт микрофилологического анализа. . . . . 70

*Д.М. Магомедова*

- Мотив «картонности» и его генезис в драматургии и лирике Александра Блока (Блок – Лермонтов – Гоголь – Салтыков-Щедрин). . . . . 75

*А.В. Леоновичус*

- Бал как пляска смерти у А. Блока и русских романтиков . . . . . 85

*Ю.С. Морева*  
«Колье принцессы» И. Северянина и «Флейта Марсия» Б. Лившица:  
о способах формирования контекста в авторской  
лирической книге XX века ..... 100

*С.С. Бойко*  
«...В камере пыток». Человек на собрании в ранней  
и поздней прозе Юрия Трифонова..... 110

---

### **Зарубежная литература**

---

*М.А. Козлова*  
Литературная теория XVI в. о подражании «чужому» стилю  
(на материале трактата «О подражании» («De imitatione»)  
Себастьяна Фокса Морсильо)..... 120

*И.С. Судосева*  
Категория события и описания интерьеров в рассказе  
Ф. Кафки «Превращение»..... 129

---

### **Переводоведение**

---

*Е.А. Кузнецова*  
«Заблудившаяся» или «заблудшая»? Образы героев пьесы Дж.Б. Шоу  
«Дом, где разбиваются сердца» в русских переводах..... 136

---

### **Рецензии**

---

*Д.А. Зеленин*  
«Верна ли подпись?»: «Гамлет» в новой текстологической  
и художественной перспективе ..... 147

*Е.Ю. Козьмина*  
Жизнеописание фантастического (о книге Р. Лахманн  
«Дискурсы фантастического») ..... 155

Abstracts..... 160

Сведения об авторах ..... 166

## CONTENTS

### Poetics and Rhetoric

---

*Yu. Podkovyrin*

- The Meaning of Literary Work in The Structuralist and Poststructuralist  
Literary Theories (By the Example of Roland Barthes' Works "Criticism  
and Truth", "From Work to Text", "The Death of the Author") ..... 9

*V. Fedorova*

- Narrative Potential of a Non-Fiction Text  
(Through Memoires of the Poles about Russia  
in the Beginning of the XXth Century) ..... 21

*G. Zhilicheva*

- Interaction of the Narrative Instances in the Narrative Structure  
of the Novels of 1920–1950s ..... 30

*V. Shunikov*

- Dramatization of Epic and Lyric in Contemporary Russian Literature ..... 43

*N. Kirilenko*

- Compositional Speech Forms in the Classic Detective Story ..... 53

### Russian Literature

---

*O. Dovgy*

- Pushkin's Verse "To I. Pushchin".  
An attempt of Microphilological Analysis ..... 70

*D. Magomedova*

- The Motive of the "Cardboard" and Its Genesis in Drama and Lyric  
by Alexander Blok (Blok – Lermontov – Gogol – Saltykov-Shchedrin) ..... 75

*A. Leonavichus*

- A Ball as a Dance of Death by A. Blok and Russian Romantics ..... 85

<i>Yu. Moreva</i>	
“Princess’ Necklace» by Igor Severyanin and “The Flute Marcia” by B. Livshits. About the Methods of Forming the Context in the Lyrical Author’s Book of the XXth Century . . . . .	100

<i>S. Boyko</i>	
“...In the Torture Chamber”. The Man at the Meeting in Yu. Trifonov’s Early and Late Prose . . . . .	110

---

### Foreign Literature

---

<i>M. Kozlova</i>	
XVIth-Century Literary Theory about the Imitation of “Foreign” Style (on the Basis of Treatise “On the Imitation” (“De Imitatione”) by Sebastian Fox Morcillo) . . . . .	120

<i>I. Sudoseva</i>	
The Category of the Event and Descriptions of the Interiors in the Story “The Metamorphosis” by Franz Kafka . . . . .	129

---

### Translation Studies

---

<i>E. Kuznetsova</i>	
“Lost” or “Strayed”? Images of the Heroes in the Play “Heartbreak House” by G.B. Shaw in Russian Translations . . . . .	136

---

### Reviews

---

<i>D. Zelenin</i>	
“Is Signature True?” “Hamlet” in a New Textual and Artistic Perspective . . . . .	147

<i>E. Kozmina</i>	
The Biography of Fantastic (About R. Lachmann’s Book “Discourses Fantastic”) . . . . .	155

Abstracts . . . . .	160
---------------------	-----

General data about the authors . . . . .	168
--	-----



# Поэтика и риторика

---

Ю.В. Подковырин

## СМЫСЛ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В СТРУКТУРАЛИСТСКИХ И ПОСТСТРУКТУРАЛИСТСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТЕОРИЯХ

(на материале работ Р. Барта «Критика и истина»,  
«От произведения к тексту», «Смерть автора»)

В статье рассматриваются подходы к смыслу литературного произведения, представленные в работах Р. Барта структуралистского и постструктуралистского периодов. Выявляются сходства и различия между структуралистскими и постструктуралистскими представлениями о смысле литературного произведения.

*Ключевые слова:* смысл, литературное произведение, структурализм, постструктурализм, автор, читатель.

«Смысл» в современном литературоведении не является ключевым понятием; более того, попытки рассмотрения данного слова (несмотря на частотность его использования в литературоведческих работах) именно как *понятия* крайне редки. Одним из немногих исключений, только подтверждающих правило, является статья В.И. Тюпы «Смысл художественный» в книге «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий»<sup>1</sup>. Периферийность понятия «смысл произведения» подтверждается, в частности, и тем фактом, что в вузовских учебниках и хрестоматиях по введению в литературоведение, теории литературы, анализу художественного текста оно рассматривается, как правило, в связи с обсуждением других понятий<sup>2</sup>, если вообще рассматривается.

В предлагаемой статье мы обратимся к подходам к феномену смысла, сложившимся в рамках наиболее известных направлений гуманитарной мысли второй половины XX в. – структурализма и постструктурализма, – которые в дальнейшем мы будем определять как *неопозитивистские*. Разумеется, нас будут интересовать только те отрасли данных общегуманитарных методологий, кото-

рые связаны с изучением литературных текстов. Так как структурализм и постструктурализм складываются во Франции, наше внимание будет сосредоточено на работах французских авторов и в первую очередь – Р. Барта. Такой выбор материала вызван тем, что именно в творчестве известного литературоведа и семиолога (на разных этапах) структуралистские и постструктуралистские представления о природе литературного произведения (текста) и его смысла оформились с наибольшей отчетливостью.

Еще раз подчеркнем: в структуралистских и постструктуралистских литературных теориях нас, разумеется, будут интересовать не общие положения (которые уже неоднократно становились предметом научного обсуждения и критики<sup>3</sup>), а высказанные *явно* или, что еще актуальнее, *имплицитно* присутствующие в философских и критических работах представления о *смысле литературного произведения*.

Научной базой данного исследования является прежде всего фундаментальная монография Г.К. Косикова «От структурализма к постструктурализму»<sup>4</sup>, а также работы Н.С. Автономовой<sup>5</sup>, А.А. Грицанова<sup>6</sup>, С.Н. Зенкина<sup>7</sup> и других. В текстах перечисленных авторов выявляются научные и философские «корни» структурализма и постструктурализма, объясняются важнейшие методологические принципы, однако представления о смысле произведения в рамках названных направлений не становятся предметом специального рассмотрения<sup>8</sup>. Между тем именно взгляды на феномен смысла, как нам представляется, во многом определяют специфику как структуралистских, так и постструктуралистских научных штудий.

\* \* \*

Как уже было отмечено, структуралистские и постструктуралистские подходы к явлениям культуры мы определяем как «неопозитивистские», так как в них просматривается связь с позитивизмом XIX в. Попробуем обосновать данное трансторическое сопоставление с герменевтических позиций. Позитивизм (в литературоведении в первую очередь представленный трудами культурно-исторической школы – И. Тэна и других) не соотносит смысл явления с позицией субъекта. Для позитивистов характерно представление о том, что культура «полностью подпадает под действие абсолютных детерминант, всеобщих «естественных сил»<sup>9</sup>. Такие обезличенные «первоначальные силы» – «раса, среда и момент»<sup>10</sup>, – согласно И. Тэну, определяют мировоззрение человека и обнаруживаются (как в «отпечатке»<sup>11</sup>) в его творчестве, в том

числе – литературном. Следовательно, «толковать»<sup>12</sup> произведение литературы для Тэна – это двигаться *за его пределы: от* текста *через* «психологию души его создателя»<sup>13</sup> к психологии «целой расы»<sup>14</sup>, т. е. от *личного* (следствия) – к *сверхличному* (причине). Однако похожие тенденции характерны и для *структуралистских* научных подходов. Нам представляется справедливым указание Г.К. Косикова на «неизжитую связь»<sup>15</sup> структурализма с позитивизмом. Эта связь обнаруживается в основных принципах структуралистской методологии: идее «структурного объяснения» объектов и представлении о *бессознательном* характере структуры<sup>16</sup>. В другой работе<sup>17</sup> Г.К. Косиков более подробно говорит о связи структурализма и позитивизма: «Парадокс сциентистского структурализма заключался в том, что его рационалистическая утопия, стремившаяся отгородиться от любой философии, сама... превратилась в разновидность философского учения, состоящего в очевидном родстве с позитивизмом»<sup>18</sup>. Существующие различия между позитивизмом и структурализмом, по мнению ученого, только подчеркивают общее сходство методологий: «Разница заключалась лишь в том, что “старые” позитивисты онтологизировали каузальный детерминизм, а структуралисты – детерминизм имманентный, но в обоих случаях дело шло о “смерти субъекта” и о “смерти автора”: вопрос заключался лишь в способах их “умерщвления”»<sup>19</sup>. В основе неопозитивистского подхода структуралистов лежит «принцип “объяснения” (Дильтей, Дройзен), заимствованный из естественных наук»<sup>20</sup>, – «подведение индивидуальных явлений под общий закон»<sup>21</sup>. На первый план в структурализме выходит «антирефлексивный момент»<sup>22</sup>: признание *бессознательности* структур, редукция роли «мыслящего и волящего субъекта»<sup>23</sup>, что естественным образом ведет к уничтожению «оппозиции природа / культура»<sup>24</sup>, а точнее – к растворению культуры в природе (на чем, в частности, настаивает К. Леви-Стросс в «Первобытном мышлении»<sup>25</sup>).

Каким же образом феномен смысла литературного произведения открывается собственно позитивистским и структуралистским (неопозитивистским) методологиям? Смысл произведения в трудах представителей культурно-исторической школы редуцирован к *историко-культурному контексту*, предельно объективирован, не соотносен с осмысляющей позицией какой-либо конкретной личности (автора или созерцателя). Позитивистское отвлечение смысла от какой-либо конкретной позиции мыслящего в бытии приводит к его редуцированию, превращению в «сведения», *информацию* (о быте, нравах, событиях и т. п.). Но и структуралисты выявляют в произведении не *смыслы*, связанные с установками (интенция-

ми) конкретных субъектов, а *значения*, определяемые отношениями внутри структуры, функционирующей *бессознательно* (Рикёр определяет структурализм как «кантианство без трансцендентального субъекта»<sup>26</sup>) и имеющей *дореклексивную* природу.

Итак, для позитивистского литературоведения XIX в. и для неопозитивистской методологии структурализма характерны следующие общие представления о смысле произведения:

1) смысл *объективен*; эта объективность обусловлена тем, что смысл никак не соотнесен с *интенцией* – установкой творческого субъекта;

2) позиция читателя (реципиента) «выносится за скобки» научного анализа как предельно *субъективная* (смыслы, «привносимые» читателем, недоступны познанию);

3) смысл *пассивен*, поэтому им можно *овладевать* и *оперировать*;

4) смысл рассматривается *монологически*: соотнесен только с одной, при этом обезличенной, установкой ученого-исследователя.

Данные представления о смысле произведения в разной степени и различным образом проявляются практически во всех структуралистски ориентированных работах. Рассмотрим в качестве примера программную статью Ролана Барта «Критика и истина»<sup>27</sup>. В центре внимания ученого оказывается феномен *многосмысленности* произведения. Барт ставит вопрос о *соотношении* в произведении «буквального» (получаемого «с помощью словаря»<sup>28</sup>) и символического смыслов<sup>29</sup>. Именно «множественный смысл», по Барту, является основой всякой книги<sup>30</sup>.

Барт утверждает, что многозначность произведения определяется не читательским произволом (т. е. *субъективным* фактором), а предопределена самой структурой произведения (иными словами, *объективна*); в «предрасположенности» произведения к нескольким равноправным интерпретациям и состоит его «символичность»<sup>31</sup>. Следовательно, «символ – это не образ, это сама множественность смыслов»<sup>32</sup>. В своем определении символа Барт следует П. Рикёру, отрицая *семиотическое* определение: «Символ имеет место там, где язык создает сложно организованные знаки и где смысл, не довольствуясь указанием на предмет, одновременно указывает и на другой смысл, способный раскрыться только внутри и через посредство первого смысла»<sup>33</sup>. Таким образом, *символичность* текста, согласно Барту, определяется наличием у него *по крайней мере еще одного смысла, кроме буквального*.

Многосмысленность *произведения* Барт справедливо соотносит с «неопределенностью» и многозначностью самого обыденного

языка<sup>34</sup>. Вместе с тем в обыденной ситуации общения многозначность слова устраняется конкретностью ситуации, актуализирующей *определенный* смысл, а в произведении литературы, по мнению Барта, этого нет: оно «не ориентировано какой бы то ни было ситуацией»<sup>35</sup>. Однако неясно, почему произведение «изъято из... ситуации»<sup>36</sup>, а единственная привносимая в произведение ситуация – это ситуация *чтения*. Как же в этом случае быть с *авторской* установкой (интенцией)? С точки зрения Барта, многосмысленное («открытое» – У. Эко) произведение существует в истории как бы *само по себе* – в силу своей «символичности» является своеобразным *хранилищем информации*. В концепции французского ученого многосмысленность произведения никак не соотносится с его интенциональностью, скорее даже противопоставляется ей. По мнению Барта, именно освобождение произведения «от давления авторской интенции»<sup>37</sup> позволяет воспринять многозначность произведения («символический трепет его смыслов»<sup>38</sup>). Произведение рассматривается Бартом как частный случай реализации энергии «письма»: «Произведение – это всего лишь отправная точка анализа, горизонтом которого является язык»<sup>39</sup>. Иными словами, структуралиста Барта интересует не произведение как отдельное *высказывание* с его конкретным смыслом, а *язык* («дискурс»<sup>40</sup>). Существование некоего общего «языка» литературы невозможно отрицать, но в концепции Барта *высвечивание* языковой сферы оказывается возможным только ценой *затемнения* отдельной «фразы» – конкретного произведения как личностной концепции мира. Вопрос о соотношении дискурсивных законов (всеобщих правил порождения смысла) и конкретной авторской смысловой установки Бартом не ставится, так как, на его взгляд, постановка такого вопроса не входит в компетенцию «науки о литературе».

Литературоведение, согласно Барту, как раз призвано не выявлять возможные смыслы произведения («содержания»<sup>41</sup>), а лишь описывать «условия существования содержания», или «формы»<sup>42</sup>. Наука о литературе, таким образом, сближается с *лингвистикой*, а точнее – с *грамматикой* (в смысле «трансформационной грамматики» Н. Хомского<sup>43</sup>). Литературовед изучает не «полноту смыслов произведения», а только условия и возможности самой осмысленности произведения – «пустой смысл»<sup>44</sup>, само существование которого создает возможность для «наполнения» произведения разными историческими содержаниями. Эти смысловые формы, являющиеся, по Барту, объектом интереса литературоведов, конечно же, не соотносены с какой-либо конкретной установкой, творческой позицией личности – «индивидуальными волевыми устрем-

лениями»<sup>45</sup> автора, они формируются «за пределами авторского сознания»<sup>46</sup>. На место писателя ставится безличная сила «письма».

При этом читатель, по мнению Барта, *наделяет* произведение смыслом<sup>47</sup>, но смысл этот совершенно *субъективен и непостижаем*, он является «воплощенным вождением»<sup>48</sup> читателя. Барт не связывает интенцию читателя с авторской смысловой установкой, игнорирует ответный характер чтения.

Таким образом, в статье Барта обнаруживаются по крайней мере две из четырех выявленных нами особенностей неопозитивистского подхода к смыслу литературного произведения: 1) рассмотрение его вне связи с авторской интенцией; 2) несоотнесенность смысла с интенцией читателя, так как последняя субъективна и непознаваема («ни один человек в мире ничего не знает о том смысле ...которым наделяется произведение в процессе чтения»<sup>49</sup>). Как видим, две эти особенности, по сути, указывают на последовательное понимание смысла как *объекта*, что и характерно для позитивизма.

\* \* \*

Постструктурализм, как известно, в ряде существенных моментов представляет собой оппозицию структурализму. Так, Г.К. Косиков указывает на следующие различия между двумя направлениями гуманитарной мысли: 1) объект структурализма, готовый, налично-овеществленный и неподвижный / объект постструктурализма, динамичный и подвижный; в центре внимания уже не знак, а сам процесс «означивания», не «фенотекст», а «генотекст» (в терминологии Ю. Кристевой); 2) для структурализма характерен сциентизм, проявляющийся в том, что между языком-объектом и метаязыком существует определенная дистанция / по мнению постструктуралистов, метаязык гуманитарных наук не может отделиться от объекта, дистанция между ними отсутствует<sup>50</sup>.

Вместе с тем, несмотря на ряд существенных расхождений, постструктурализм представляет собой, по нашему убеждению, такую же современную «реинкарнацию» позитивистского подхода к гуманитарным феноменам, как и структурализм. Позитивистская природа данной гуманитарной методологии отчетливо просматривается, в том числе и в отношении к смыслу литературного произведения. Для обоснования данного тезиса рассмотрим более пристально две «постструктуралистские» статьи Барта, а именно – «От произведения к тексту» (1971) и «Смерть автора» (1968). В статье «От произведения к тексту»<sup>51</sup> Барт последовательно разграничивает два обозначенных в заглавии явления<sup>52</sup>. Прежде всего произведение *статично*, тогда как текст *динамичен* («Текст не мо-

жет неподвижно застыть»<sup>53</sup>). Статичность произведения, по мысли Барта, обусловлена его соотнесенностью с определенным «мнением» (*доксой*), тогда как текст всегда *парадоксален*<sup>54</sup>, не соотнесен с какой-либо интенцией (автора, читателя или критика)<sup>55</sup>. «Докса» («общее мнение»<sup>56</sup>) осмысливается Бартом как нечто насильственное, в конечном итоге как «цензура»<sup>57</sup>.

Наиболее последовательно (особенно в «Смерти автора»<sup>58</sup>) Барт «освобождает» *текст* от соотнесенности с *авторской* интенцией. Как утверждает французский философ, в «письме» «теряются следы нашей субъективности... исчезает всякая самотождественность... телесная тождественность пишущего»<sup>59</sup>. Существование автора Барт связывает с наличием (мнимым, по мнению философа) у произведения «окончательного смысла»<sup>60</sup>, некой «тайны»<sup>61</sup>. Именно устранение связи *текста* с авторской интенцией приводит к «высвобождению смысла»<sup>62</sup>, тогда как поиск авторского присутствия (для Барта ассоциирующегося с присутствием Бога) останавливает «течение смысла»<sup>63</sup>. Как видим, смысловая бесконечность текста для Барта возможна только как следствие его анонимности. Именно отсутствие связи с конкретной ценностной установкой (прежде всего творческой установкой *автора* – «отца и хозяина»<sup>64</sup> произведения), по логике Барта, предопределяет принципиальную («неустранимую»<sup>65</sup>) *множественность смыслов* текста; последний «не поддается даже плюралистическому истолкованию, в нем происходит взрыв, рассеяние смысла»<sup>66</sup>. Интенциональную природу произведения как высказывания Барт не увязывает с его смысловой многомерностью. Наоборот, одно *исключает* другое: «Текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл... но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным»<sup>67</sup>. Соотнесенность с авторской волей, свойственная произведению, предполагает, по убеждению Барта, смысловую ограниченность, несвободу (в первую очередь для воспринимающего субъекта). Текст же, в отличие от произведения, «можно читать, не принимая в расчет волю его отца» (автора)<sup>68</sup>. Правда, Барт не объясняет, как *реально* это можно делать, разве что редуцировать элементы текста к языковым *значениям*.

Смысл текста не увязывается Бартом и с интенцией читателя. Хотя в финале статьи «Смерть автора» может создаться впечатление, что именно читательская интенция ставится на место авторской в качестве оцеляющей: «целостная сущность письма» «обнаруживается» не автором, а читателем<sup>69</sup>. Вместе с тем читатель

понимается Бартом не как *личность*, а скорее как *место* схождения «цитат», «видов письма», некое условие (опять же *анонимное*) целостности текста<sup>70</sup>.

Таким образом, *текст* рассматривается Бартом как зона *свободы* от каких-либо установок, точек зрения на мир (культуру, социум). Но культурная реальность, свободная от связи с неким мнением (если таковую вообще возможно представить как нечто действительное!), неизбежно оказывается вне сферы смысла, превращается в бесконечно («символически») развертывающееся *информационное* полотно.

*Игра* как свободное соотнесение элементов структуры друг с другом противопоставляется Бартом герменевтическому «углублению в смысл»<sup>71</sup>. В тексте смысл («означаемое») «бесконечно откладывается на будущее»<sup>72</sup>, так как всякое осмысление, по логике Барта, это прекращение игры, замыкание структуры, т. е. некое насилие над *свободой* текста. Провозглашая *свободу* (*открытость*) *текста* в противоположность *закрытости произведения*<sup>73</sup>, Барт не объясняет, почему вообще всякое соотнесение культурной реальности с определенной осмысляющей позицией (творческой и/или рецептивной установками) обязательно должно восприниматься как *насилие*. Барт не замечает *онтологических* корней «центрированности» культуры, того, что всякое культурное явление изначально соотнесено с некой установкой (интенцией). Рассмотрение же культуры вне соотнесения с какими-либо установками (авторов, читателей, критиков и т. п.) является не чем иным, как позднейшей сциентистской абстракцией.

Итак, как мы это увидели на примере статей Барта, постструктурализм не может связать бесконечность смысла произведения с определенностью смысловой установки автора (или читателя); наоборот, одно исключает другое. Семантическая многозначность текста определяется, по Барту, тем, что в пространстве Текста «ни один говорящий субъект не остается в роли судьи»<sup>74</sup>. Однако такое пространство если и может существовать, то только в пределах *сциентистского* взгляда на мир, когда ценностная установка познающего субъекта сознательно не принимается в расчет. Именно подобный скрытый сциентизм позволяет нам рассматривать теорию литературы постструктурализма как неопозитивистскую.

Таким образом, наличие у произведения *множества смыслов*, утверждаемое в рамках и структурализма, и постструктурализма, не противоречит тому, что в данных литературных теориях смысл понимается *монологически*. Устранение связи смысла с конкретной позицией мыслящего (автора, читателя или критика) ведет к тому,



что на месте данных субъектов – *реальных* участников эстетического события – неизбежно оказывается *виртуальная*, латентная фигура обезличенного наблюдателя, всеми своими чертами напоминающего максимально абстрагированного субъекта научного исследования. Смысл же, в свою очередь, неизбежно *объективируется*, становится *информацией*, пусть и бесконечно множасьейся.

## Примечания

- <sup>1</sup> *Тюна В.И.* Смысл художественный // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 238–239.
- <sup>2</sup> Приведем два примера. В учебнике В.Е. Хализева (*Хализев В.Е.* Теория литературы. М.: Высш. шк., 2000. С. 109–110) понятие смысла кратко охарактеризовано в разделе, посвященном «функционированию литературы», отношению произведения к «воспринимающему сознанию» (С. 106). При этом речь идет о «смысле высказывания» (С. 109), а не о смысле литературного произведения. В пособии “Modern literary theory: a comparative introduction” (L.: V.T. Batsford Ltd, 1991) понятие смысла (meaning) рассматривается в рамках обзора герменевтических и рецептивно-эстетических подходов к литературному произведению (Р. 122–144).
- <sup>3</sup> Из исследований последних лет стоит отметить: *Беляева А.М.* Проблема интерпретации в деконструктивизме Ж. Деррида и его последователей: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2008. 23 с.; *Емельянова М.А.* Семиотика искусства в зеркале французского постструктурализма: Барт и Бодрийяр: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Белгород, 2009. 20 с.; *Автономова Н.С.* Философский язык Жака Деррида. М.: РОССПЭН, 2011; *Дьяков А.В.* Жиль Делез: Философия различия. СПб.: Алетейя, 2012. Работы, составляющие научную базу нашего исследования, будут перечислены далее.
- <sup>4</sup> *Косиков Г.К.* От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии) // Косиков Г.К. Собр. соч. Т. 2: Теория литературы: Методология гуманитарных наук. М.: Центр книги Рудомино, 2012. С. 243–436.
- <sup>5</sup> *Автономова Н.С.* Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках (Критический очерк концепций французского структурализма). М.: Наука, 1977.
- <sup>6</sup> Новейший философский словарь: Постмодернизм / Гл. науч. ред. и сост. А.А. Грицанов. Минск: Совр. литератор, 2007.
- <sup>7</sup> *Зенкин С.Н.* Работы о теории: Статьи. М.: Нов. лит. обозрение, 2012. С. 220–232.
- <sup>8</sup> Исключением является статья С.Н. Зенкина из упомянутого выше сборника работ, в которой рассматриваются взгляды на смысл авторов, заявлявших «о своей приверженности к структуралистской методологии» (*Зенкин С.Н.* Указ. соч. С. 220): М. Риффатера, А. Греймаса и Р. Барта. В данной статье

Зенкина прежде всего интересуют подступы упомянутых исследователей к явлению *релевантности* смысла. При этом ученый не рассматривает развернуто структуралистские подходы к смыслу и не затрагивает постструктуралистские литературные теории. Вместе с тем Зенкин, на наш взгляд, справедливо объясняет «методологические трудности», возникшие перед *абстрактно-рационалистическим* проектом структурной семиологии, тем, что она сталкивается с очевидностью (в том числе для самих ученых-структуралистов, как убедительно показывает автор статьи) следующего положения дел: «окончательной инстанцией, удостоверяющей релевантность смыслов культуры, остается не система, а традиция, *опыт* включенного наблюдения, осуществляемый субъектом культуры» (Там же. С. 231–232).

<sup>9</sup> Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). С. 258.

<sup>10</sup> Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М., 1987. С. 82.

<sup>11</sup> Там же. С. 73.

<sup>12</sup> Там же. С. 95.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). С. 283.

<sup>16</sup> Там же. С. 280.

<sup>17</sup> Косиков Г.К. «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики) // Косиков Г.К. Собр. соч. Т. 2. С. 553–602.

<sup>18</sup> Там же. С. 557.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). С. 280.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Там же. С. 283.

<sup>23</sup> Там же. С. 282.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1994. С. 308.

<sup>26</sup> Цит. по: Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). С. 282.

<sup>27</sup> Барт Р. Критика и истина // Барт Р. Избр. работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. М.: Прогресс, 1989. С. 319–374.

<sup>28</sup> Там же. С. 327.

<sup>29</sup> Там же. С. 345.

<sup>30</sup> Там же. С. 346.

<sup>31</sup> Там же. С. 350.

<sup>32</sup> Там же.

- 33 Там же. С. 350–351.
- 34 Там же. С. 353.
- 35 Там же.
- 36 Там же. С. 354.
- 37 Там же. С. 358.
- 38 Там же.
- 39 Там же. С. 359.
- 40 Там же.
- 41 Там же. С. 356.
- 42 Там же.
- 43 Там же.
- 44 Там же.
- 45 Там же. С. 357.
- 46 Там же.
- 47 Там же. С. 373.
- 48 Там же.
- 49 Там же.
- 50 См.: *Косиков Г.К.* От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). С. 375.
- 51 *Барт Р.* От произведения к тексту // Барт Р. Избр. работы. С. 413–423.
- 52 По наблюдению Г.К. Косикова, бартовская оппозиция *произведения и текста* примерно соответствует оппозиции *фенотекста и генотекста* Ю. Кристевой (см.: *Косиков Г.К.* От структурализма к постструктурализму... С. 395). Фенотекст, по Кристевой, – это «готовый... семиотический продукт, обладающий вполне устойчивым смыслом» (Там же. С. 394). Важно, что фенотексты связаны с авторской «субъективной интенцией» и «предназначены для прямого воздействия на партнеров по коммуникации» (Там же). Генотекст – «это неструктурированная смысловая множественность, обретающая структурную упорядоченность лишь на уровне фенотекста» (Там же. С. 395). По Барту, «текст» не отменяет «произведения»; «он просто находится “по ту сторону” произведения» (Там же). Главная особенность текста, определяющая специфику текстового анализа, – бессознательность его функционирования, отсутствие каких-либо связей с авторской интенцией. Но, строго говоря, утрачивая связь с какими-либо ценностными установками (автора, читателя, критика), генотекст представляет собой не что иное, как *хранилище информации*.
- 53 *Барт Р.* От произведения к тексту. С. 415.
- 54 Там же. С. 416.
- 55 Ср. у Ю. Кристевой: «Генотекст, не являясь структурой и ничего не структурируя сам, лишен субъекта» (*Кристева Ю.* Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004. С. 298). Кристева далее пишет: «Местопребывание генотекста — вне субъекта и вне времени» (Там же). Но именно положение вне

- времени и вне соотнесенности с конкретной ценностной установкой характеризует *объекты* научного познания.
- 56 *Барт Р.* От произведения к тексту. С. 416.
- 57 Там же.
- 58 *Барт Р.* Смерть автора // Барт Р. Избр. работы. С. 384–391.
- 59 Там же. С. 384.
- 60 Там же. С. 390.
- 61 Там же.
- 62 Там же.
- 63 Там же.
- 64 *Барт Р.* От произведения к тексту. С. 419.
- 65 Там же. С. 417.
- 66 Там же.
- 67 *Барт Р.* Смерть автора. С. 388.
- 68 *Барт Р.* От произведения к тексту. С. 419.
- 69 *Барт Р.* Смерть автора. С. 390.
- 70 Ср. справедливое, на наш взгляд, замечание А.А. Грицанова, относящееся к *постмодернизму*: «Постмодернизм вовсе не стремится увязать процесс генерации смыслов текста с фигурой Читателя в качестве ее субъекта или внешнего причиняющего начала» (*Грицанов А.А.* Смерть Автора // Новейший философский словарь. С. 617).
- 71 *Барт Р.* От произведения к тексту. С. 417.
- 72 Там же. С. 416.
- 73 Там же. С. 417.
- 74 Там же. С. 423.

В.И. Федорова

НАРРАТОЛОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ  
НЕХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ  
(на примере мемуаров поляков о России  
начала XX в.)\*

Цель статьи – выявить общие для литературоведов и историков нарратологические принципы анализа нехудожественного повествования, а именно мемуаров. В центре внимания статьи – работы В. Шмида, Х. Уайта и Ф. Анкерсмита. Предложенные к рассмотрению мемуары поляков о России начала XX в. анализируются с точки зрения нарратологии и дискурсивного подхода.

*Ключевые слова:* нарратология, нехудожественный нарратив, мемуаристика, биографический дискурс, историография.

Мемуаристика согласно «Словарю актуальных терминов и понятий поэтики» – это «разновидность автобиографического письма, по форме изложения (от 1-го лица) граничащего с автобиографией и дневником, а по предмету – с документально-историческим повествованием»<sup>1</sup>.

Что мы знаем о документально-историческом повествовании, иначе говоря, о нарративе? О нарративе вообще мы сейчас знаем очень много: современная нарратология представляет собой довольно четко структурированную систему и позволяет описывать текст как с точки зрения поэтики, так и с точки зрения риторики. Однако нарратология, определяя своим предметом нарратив вообще, на практике сосредоточена прежде всего на фикциональном, т. е. художественном нарративе. Применимы ли общие принципы наррато-

---

© Федорова В.И., 2015

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках проекта проведения научных исследований «Память о русско-польских отношениях в Российской империи в мемуаристике межвоенного периода», проект № 13-01-00070.

логии к нарративу нехудожественному, в нашем случае – документально-историческому? Как возможно это верифицировать?

Нам представляется, что было бы небесполезно рассмотреть и соотнести точку зрения нарратологов и точку зрения историков на нехудожественный нарратив и выявить моменты их пересечений.

Вольф Шмид, автор знаменитой «Нарратологии»<sup>2</sup>, в своей статье «История литературы с точки зрения нарратологии» пишет: «В самой действительности историй не существует. <...> В реальности имеет место только непрерывное течение изменений. Прерывные единицы, такие как истории, возникают исключительно в сознании субъекта, которым определяются в непрерывном течении начало и конец»<sup>3</sup>.

«Нарративным сырьем»<sup>4</sup> для историй являются происшествия, которые нарратор отбирает из «неисчерпаемого множества “атомов” происшествий»<sup>5</sup>, руководствуясь при этом «идеологической, или оценочной» точкой зрения: «Она в первую очередь решает, какие элементы и какие свойства к повествуемой истории относятся, а какие нет. Без идеологической или оценочной точки зрения, подразумевающей присуждение релевантности, отбор невозможен, а без отбора истории не получается»<sup>6</sup>.

По мнению Франклина Рудольфа Анкерсмита, автора исследований по философии истории, испытавшего на себе немалое влияние Хейдена Уайта, классика исторической нарратологии, история также сама по себе не является нарративом: прошлое не обладает нарративными структурами, они появляются только в историческом нарративе<sup>7</sup>. Нарративные субстанции, согласно Анкерсмиту, не могут быть охарактеризованы как истинные/ложные, историческое знание относительно. Шмид вторит исследователю: «Об истории мира и литературы можно написать любое количество нарративов»<sup>8</sup>. Мы же добавим: об истории жизни отдельно взятого человека тоже.

Сам же Уайт известен не только своими рассуждениями о «литературности»<sup>9</sup> и «текстуальном, дискурсном измерении текста историка»<sup>10</sup>, но и созданием терминологии для типологии историографических стилей. Исследователь выстраивает довольно непростую систему анализа историографических текстов, в качестве основы выделяя три типа стратегий, применяемых историками при построении своих текстов: «Я называю эти стратегии объяснением посредством формального доказательства [formal argument], объяснением посредством построения сюжета [emplotment] и объяснением посредством идеологического подтекста [ideological implication]»<sup>11</sup>. В рамках каждой стратегии Уайт выделяет четыре различных

модуса/тактики. Эти модусы в данной статье нас интересовать не будут, поскольку, во-первых, Уайт использует для характеристики сюжетосложения архетипы жанров, реализующиеся в одном из четырех видов тропов, использует условно, для собственного терминологического удобства, понимая их иначе, чем теория жанра, не как категорию поэтики, что может приводить к путанице; во-вторых, описанные им модусы и тактики действительно лучше всего применимы к историографическим текстам и лишь опосредованно могли бы использоваться при анализе иного нехудожественного нарратива. «Такие соображения слишком схематичны»<sup>12</sup> – так оценивает Шмид идею Уайта использовать жанрологию и тропологию для характеристики историографических стилей. Для нас важнее другое, а именно та почва, на которой ученый возводит свою систему. Несмотря на явные недостатки перевода «Метаистории» Уайта на русский, о чем неоднократно писалось в различных рецензиях<sup>13</sup>, мы угадываем в трех «стратегиях» классические понятия античной риторики: *inventio* (изобретение) – выбор предмета высказывания, *disposition* (расположение) – выстраивание этого материала в определенной последовательности, *elocutio* (украшение) – вербальное воплощение нарратива. *Inventio* у Уайта соответствует «объяснению посредством идеологического подтекста», т. е. отбору фактов/событий с идеологической точки зрения, *disposition* – сюжетосложению, выстраиванию нарратологической интриги<sup>14</sup>, а *elocutio* – «объяснению посредством формального доказательства» (возможно, «формальная аргументация» лучше передала бы смысл этой уайтовской «стратегии»). А ведь именно на этих трех понятиях – *invention*, *disposition*, *elocutio* – Шмид выстраивает свою четырехуровневую порождающую модель нарративного конституирования: события – история – наррация – презентация наррации (как результат триады: отбор – композиция – вербализация)<sup>15</sup>.

К историографическому повествованию, таким образом, могут быть успешно применимы нарратологические принципы. В конце концов, признает Шмид, «нельзя не согласиться с создаваемой Уайтом принципиальной аналогией между историком и нарратором, с его основным тезисом, что и Клио, муза историографии, сочиняет истории»<sup>16</sup>.

Итак, мы выяснили, что и литературоведы, и историки, придерживающиеся в своей работе принципов нарратологии, сходятся в том, что при анализе нехудожественного нарратива целесообразно говорить о точке зрения автора (о его кругозоре, картине мира), построении сюжета – последовательности эпизодов, построении нарратологической интриги – и, наконец, о «презентации наррации»,

состоящей «в композиционных членениях (начала и концы глав и текста в целом); в конфигурации внутритекстовых дискурсов; в стилистической гетероглоссии, или глоссализации (разноречие, конфигурация голосов); а также в ритмической организации текста»<sup>17</sup>.

Конечно, нельзя забывать, что далеко не каждый нехудожественный текст, так же как и не каждый художественный, представляет собой нарративное высказывание. И фикциональный, и нефикциональный текст может являть собой итеративную структуру («описание стабильных, повторяющихся или закономерно сменяющихся состояний»<sup>18</sup>), в то время как основная черта предмета нарратологии (нарратива) – событийность, опыт, изменение состояния – противопоставлена прецедентной процессуальности. При этом как нарратив может включать в себя описательные элементы, так и в итеративе могут присутствовать нарративные конструкции – по замечанию современной исследовательницы, границы описания и повествования очень расплывчаты и проницаемы<sup>19</sup>.

В то же время нехудожественный нарратив может балансировать на грани художественности, когда в повествовании приобретает особое значение начало, конец, деление на главы, мотивика и возникает целостный концепт «я-в-мире». Особенно это касается мемуаров, где расхождение между автором и нарратором все же существует – благодаря природе нарративности, разводящей событие, о котором повествуется, и событие самого повествования, хотя бы по причине временной дистанции.

Кроме того, следует помнить, что мемуары «выросли» из жизнеописания – особого речевого жанра, имеющего сложное комплексное происхождение (из анекдота, сказания и притчи)<sup>20</sup>.

В поле нашего внимания оказались четыре мемуарных нарратива: воспоминания Романа Дыбоского<sup>21</sup>, Бронислава Громбчевского<sup>22</sup>, Людвика Следзинского<sup>23</sup> и Станислава Ноаковского<sup>24</sup>. Здесь мы затронем лишь некоторые из вышеуказанных нарратологических аспектов этих произведений.

Свои повествования четыре очень разных (в том числе по социальному статусу) автора доводят примерно до одной и той же временной границы – до конца первого двадцатилетия XX в., однако начинают они их с совершенно разных событий своей жизни. «Я не собираюсь писать свою автобиографию, поскольку ничем не заслужил права на то, чтобы привлекать к себе внимание общества. Однако в течение моей долгой и полной путешествий жизни обстоятельства всегда складывались так, что я имел дело с выдающимися людьми, которые, занимая высокое положение в России в последние 30–40 лет, довели ее до нынешнего состояния. Поэтому я пола-



гаю, что рассказ о моих встречах с ними может дополнить картину событий недавнего времени»<sup>25</sup>, – сразу же заявляет Громбчевский и, единственный изо всех наших героев, начинает мемуары с воспоминаний далекого детства, подробно и неспешно описывает все этапы своей политической карьеры, особенное внимание посвящая тем моментам, когда благодаря его деятельности Россия если и не была спасена, то по крайней мере избежала серьезных опасностей.

В центре внимания Дыбоского – семь лет жизни в России, которые сделали его несомненным знатоком русской души и нравов, что он старательно подчеркивает при любой возможности. Чтобы читатель не сомневался в его «компетенции», уже с первого предложения он оглушает его своим опытом: «Попад в царскую неволю на реке Нице в 1914 г. в бытность свою австрийским офицером, а в большевистский плен на Енисее в 1920 г. уже в качестве польского офицера, на протяжении мировой войны пережив среди пестрых масс польских изгнанников все перипетии исторической драмы нашего народа, от общей дезориентации до последней трагедии легиона в Сибири, уже во время свободной Польши, исколесив в течение этих долгих семи лет Россию и Сибирь вдоль от Москвы и Волги до Ангары и Амура, познав на этих пространствах российский народ вширь и вглубь, от дворян, ученых и московских артистов в 1915 г. до сибирских крестьян, сахалинских каторжников, таежных разбойников и преступников, вышедших из тюрем в последние годы, вдоволь насмотревшись на многочисленные инородные племена от вотяков и татар по эту сторону Урала до китайцев и японцев на Дальнем Востоке, я имел право по своем возвращении получить от краковских приятелей приветствие в словах Одиссеи, что “много людей познал, и городов, и мыслей”»<sup>26</sup>.

В отличие от описаний двух предыдущих «путешественников», основное место действия в мемуарах Следзинского – тобольская каторга. Все герои его воспоминаний – в основном «товарищи» и «подруги», исключительно так он их называет, конечно, это не относится к отрицательным персонажам (у Следзинского практически нет полутонов) – начальнику тюрьмы и надзирателям.

«Когда-то один из товарищей подбросил идею написать сценическую картину под названием “Один день политических заключенных на царской каторге”. Думаю, что, если бы у кого-нибудь были такие способности и он достоверно нарисовал бы такую картину о жизни каторжников, он сделал бы большое дело для будущих поколений...»<sup>27</sup> – очевидно, что Следзинский примерно так же воспринимает свою задачу: именно как задачу, как дело, необходимое «будущим поколениям».

Ноаковский в своем биографическом очерке заявляет, обращаясь к читателю: «Из этого материала, Почтенный, Вы выберете то, что Вы посчитаете подходящим, не опуская главного. Я пишу так же, как рисую: криво, пятнами, беспорядочно – но человека невозможно отделить от художника»<sup>28</sup>. Следующее сразу за очерком повествование о том, как автор предотвратил бомбежку Кракова, оставляет читателя в недоумении: правда это или художественный вымысел? Очередная картина Ноаковского, который не сумел отделить в себе художника от человека?

Политический деятель, путешественник, топограф, этнограф, открыватель Бронислав Громбчевский пишет грамотнее и «литературнее» всех остальных, стилистически его текст практически никак не маркирован, неважно – повествует ли он о своем путешествии в Японию, на Тибет, в Афганистан, о беседах с российским императором или же об удачном решении революционных конфликтов в Астраханской губернии, губернатором которой он какое-то время являлся. Тем более на конкретные факты читатель вскоре перестает обращать внимание (Громбчевский нередко путает имена, фамилии, даты), приключения благородного политика увлекают и без того. «Амбивалентное единение легенды и анекдота» – «внутренняя норма» популярных историй о знаменитых авантюристах, чьи жизни (не вымышленные, но лишенные канонической достоверности) обрастают множеством сомнительных казусных подробностей, создающих нарративную интригу анекдотического свойства»<sup>29</sup>. Напомним, что некоторые историки действительно считают Громбчевского авантюристом: в своих путешествиях ему не раз приходилось прибегать к помощи весьма сомнительных личностей.

Профессор английской филологии Дыбоский пишет настолько витиевато, что к концу предложения читатель нередко забывает, с чего оно началось и что ему предшествовало. Интересует его в первую очередь «то, что может показаться занимательным и полезным для всех поляков»<sup>30</sup>, а также «избранные картины»<sup>31</sup> его ссылки. И действительно, картины и зарисовки русской жизни, рассуждения о русских нравах и русской душе составляют основную материю повествования. В этом дидактическом автобиографическом высказывании явно проглядывает притчевая компетенция.

Социалист Людвик Следзинский, в общей сложности побывший в заключении в России около 15 лет, описывает будни каторжника во всех подробностях: знакомит читателя с «товарищами», представляет ему мерзости «подлецов», при этом каждый эпизод пронизан «самоотверженным духом», «борьбой», «протестом»,

«идеей». Пишет Следзинский чрезвычайно коряво, не обращая особого внимания на нормы польского языка. Любопытно, что эпитеты, сопровождающие особо отличившихся в благородстве и борьбе «товарищей», на протяжении всего повествования практически не меняются («самоотверженный», «благородный», «честный»), равно как и эпитеты, которыми автор награждает противоположную сторону («гнилой», «омерзительный», «лживый»).

Очевидно, в этом нарративе реализуется контаминация стратегий сказания и притчи: «...происходит то, что и должно было происходить, но одновременно происходящее является не роковой судьбой, а результатом свободного выбора и образцом притчевого поведения...»<sup>32</sup>. При ближайшем рассмотрении мы обнаружим здесь сочетание стратегии «пропагандистских биографий политических деятелей»<sup>33</sup> и агиографического дискурса.

Повествование архитектора, художника и историка искусства Станислава Ноаковского стоит особняком в этом ряду мемуаров. С одной стороны, автор явно заигрывает с читателем, намекая ему, что, возможно, следующий за вполне традиционным биографическим очерком невероятный рассказ – это художественный вымысел; с другой стороны, про фикцию нет ни слова, сообщается лишь про «кривость» и «беспорядочность» повествования. Впрочем, кроме этого невинного замечания, оснований не доверять автору у нас нет. Дело здесь в другом: «...я задумал написать заметку об одном эпизоде времен мировой войны, в котором я сыграл (?) определенную роль...»<sup>34</sup>. Вот этот вопросительный знак заставляет нас сомневаться, но уже не в самом авторе, а в ситуации: как же все произошло на самом деле? Действительно ли разговор автора со старой графиней спас Краков? («Хорошо, я сейчас же телеграфирую Коле, чтобы пощадил Краков». <...> Говорила ли она об императоре Николае II или великом князе Николае Николаевиче, не знаю, знаю только, что говорила об одном из них, поскольку в руках этих людей была возможность пощадить или бомбить Краков»<sup>35</sup>.) Или же это была случайность? Этот автобиографический нарратив имеет явную анекдотическую природу.

«Отбирая элементы и свойства, входящие в создающуюся историю, – утверждает Шмид, – историк и нарратор пролагают сквозь нарративный материал собственную смысловую линию, которая выделяет определенные “атомы” и оставляет остальные в стороне, неотобранными»<sup>36</sup>. Этот отбор и прокладывание нарратором собственной смысловой линии являются одним из основных предметов интереса нарратологов, занимающихся как художественным нарративом, так и нехудожественным.

- 
- <sup>1</sup> *Савинков С.В.* Мемуаристика // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 118.
- <sup>2</sup> *Шмид В.* Нарратология. М.: Яз. славян. культуры, 2003.
- <sup>3</sup> *Шмид В.* История литературы с точки зрения нарратологии // Вопросы литературы. 2012. № 5. С. 160.
- <sup>4</sup> Там же. С. 159.
- <sup>5</sup> Там же.
- <sup>6</sup> Там же. С. 160.
- <sup>7</sup> *Анкерсмит Ф.* Нарративная логика: Семантический анализ языка историков. М.: Идея-Пресс, 2003.
- <sup>8</sup> *Шмид В.* История литературы с точки зрения нарратологии. С. 163.
- <sup>9</sup> *Уайт Х.* Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / Пер. под ред. Е.Г. Трубиной, В.В. Харитонова. Екатеринбург: Изд-во Уральск. ун-та, 2002. С. 8.
- <sup>10</sup> *Гавришина О.* Библиография: История как текст. Рец. на кн.: *Уайт Х.* Метаистория. Екатеринбург, 2002 // Новое литературное обозрение. 2003. № 59. С. 536.
- <sup>11</sup> *Уайт Х.* Указ. соч. С. 18.
- <sup>12</sup> *Шмид В.* История литературы с точки зрения нарратологии. С. 162.
- <sup>13</sup> См.: *Гавришина О.* Указ. соч.
- <sup>14</sup> См.: *Тюпа В.И.* Нарратологический минимум // Русский след в нарратологии. Балашов, 2012. С. 73; *Он же.* Нарратология и дискурсивные практики // Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. М.: Intrada, 2013. С. 24–40.
- <sup>15</sup> См.: *Шмид В.* Нарратология. С. 158–159.
- <sup>16</sup> *Шмид В.* История литературы с точки зрения нарратологии. С. 163.
- <sup>17</sup> *Тюпа В.И.* Нарратологический минимум. С. 73.
- <sup>18</sup> Там же. С. 69.
- <sup>19</sup> *Лобанова Г.А.* Повествование и описание в современной нарратологии // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2009. № 2. Т. 68. С. 56.
- <sup>20</sup> О жанровой природе биографического дискурса см.: *Тюпа В.И.* Жизнеописание как протороманный нарратив // Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. С. 79–91.
- <sup>21</sup> *Dyboski R.* Siedem lat w Rosji i na Syberii (1915–1921). Warszawa: Etc. Nakł. Gebethnera i Wolffa, 1922.
- <sup>22</sup> *Grabczewski B.* Na służbie rosyjskiej. Warszawa: Wydawnictwo Przedświt, 1990.
- <sup>23</sup> *Śledziński L.* Z Warszawy do Tobolska. Wspomnienia z katorgi w Tobolsku. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Józefa Piłsudskiego poświęcone badaniu najnowszej historii Polski, 1937.
- <sup>24</sup> *Noakowski S.* Szkic autobiograficzny. Bombardowanie Krakowa // Noakowski S. Pisma / Materiały zestawil M. Wallis. Warszawa: Budownictwo i Architektura, 1957. S. 157–168.

- <sup>25</sup> *Grąbczewski B.* Op. cit. S. 5.
- <sup>26</sup> *Dyboski R.* Op. cit. S. 1.
- <sup>27</sup> *Śledziński L.* Op. cit. S. 121.
- <sup>28</sup> *Noakowski S.* Op. cit. S. 163.
- <sup>29</sup> *Тюна В.И.* Дискурс / Жанр. С. 88.
- <sup>30</sup> *Dyboski R.* Op. cit. S. 2.
- <sup>31</sup> Ibid. S. 5.
- <sup>32</sup> *Тюна В.И.* Дискурс / Жанр. С. 86а–87.
- <sup>33</sup> Там же. С. 84.
- <sup>34</sup> *Noakowski S.* Op. cit. S. 165.
- <sup>35</sup> Ibid. S. 168.
- <sup>36</sup> *Шмид В.* История литературы с точки зрения нарратологии. С. 163.

## ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ИНСТАНЦИЙ В НАРРАТИВНОЙ СТРУКТУРЕ РОМАНОВ 1920–1950-х годов

В статье рассматривается соотношение формальных элементов нарратива и его смысловой интенции. Анализируется реализация нарративных стратегий романов постсимволизма (конфигурация субъекта, объекта и адресата дискурса) на уровне организации повествования. Рассматриваются варианты включения в наррацию от третьего лица фрагментов «я-повествования» и зависимость их функционирования от концепции личности, актуализированной в произведении. Материалом для исследования служат романы В. Катаева, К. Вагинова, Б. Пастернака, принадлежащие к разным парадигмам художественности.

*Ключевые слова:* нарратив, нарратор, повествовательная инстанция, «авторские вторжения», нарративная стратегия.

В современной нарратологии накоплен большой опыт исследования системы повествовательных инстанций художественного текста. Но вопрос о соотношении типа нарратора и смысловой сферы произведения остается открытым. В статье на материале произведений отечественной литературы эпохи постсимволизма мы рассмотрим функционирование одного из традиционных приемов романного нарратива – включения в повествование от третьего лица фрагментов «я-повествования».

Чередование «он» и «я» в системе нарративных инстанций – один из самых ярких способов акцентирования проблемы «своего» и «чужого» слова. Такие случаи маркируют либо переход повествовательной инициативы от нарратора к герою или «вставному» рассказчику (письмо, дневник, «текст в тексте»), либо цитирование текста другого писателя (вымышленного или существующего),

либо так называемые «авторские вторжения», т. е. вмешательство в историю вышестоящей нарративной инстанции<sup>1</sup>.

Эпоха постсимволизма проходит под знаком поиска новых форм воздействия на читателя. Преодоление «конца романа», «кризиса биографии» выражается, в том числе, в экспериментах в области представления авторской позиции, проводимых на разных эстетических, идеологических, прагматических основаниях. Поэтому даже «технические», формализованные приемы оказываются втянуты в поле «метарефлексии», т. е. размышления о том, как писать «новый» роман, включаются в сюжет произведения.

Более того, конвенциональные, стандартные приемы наррации часто используются нестандартно, поскольку понимание личности, статус автора и героя проблематизируются. Данная ситуация отражается и на представлении в нарративе образа творящего историю повествователя: отношения между «я» и «не-я», «своим» и «чужим» словом усложняются, что маркируется, в частности, чередованием местоимений. Вспомним, например, «дарение» повествователем набоковского «Дара» текста романа своему герою («Когда они пошли <...> Когда я иду так с тобой») или, наоборот, «присвоение» записок героя нарратором второй части «Зависти» («Я, Николай Кавалеров <...> Кавалеров отошел от зеркала»).

«Интригу чтения» образует не только описание судьбы персонажей, но и «событие рассказывания» (термин М. Бахтина. – Г. Ж.), в том числе взаимодействие нарраторов. Так, в пародийном романе Вс. Иванова «У» повествователи находятся в своеобразном «интеллектуальном» противостоянии: начинающий писатель Егор Егорыч неумело рассказывает о своих приключениях, повествователь вмешивается и комментирует его текст, фигуративный «автор»-редактор, говорящий о себе в первом лице, помещает в начало романа примечания к несуществующим страницам, задавая игровой характер коммуникации. Повествователь романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» в некоторые моменты текста также использует первое лицо, демонстрируя свою причастность повествуемому миру. Но повествовательные инстанции не находятся в конфликте: нарратив объединяет роман Мастера, фрагменты которого включены в голоса нескольких героев и нарратора.

Подобное разнообразие функций одного приема объяснимо реализацией в романах нарративных стратегий противоположной направленности. По определению В.И. Тюпы, нарративная стратегия – это общая характеристика нарратива, постулирование объекта, субъекта и адресата дискурса<sup>2</sup>. Такая характеристика дает воз-

возможность проследить взаимодействие нарративной картины мира, строения интриги и типа повествовательной модальности.

Рассмотрим взаимодействие повествовательных инстанций в произведениях, актуализирующих разные коммуникативные модели.

В романе В. Катаева «Время, вперед!» (1931–1932), построенном как дискурс агитации, «авторское вторжение» выполняет задачу регламентирования повествуемого мира. Фрагмент «я-повествования» имеет форму отсроченного предисловия или опережающего эпилога к книге («Глава первая» помещается в предпоследнюю главу романа). Несмотря на имитацию игрового композиционного приема, автор появляется для того, чтобы отказаться от авторства в традиционном смысле слова, т. е. от роли творца вымышленного мира. Например, повествователь признается, что из всех описанных деталей выдумал только слона, и предполагает, что за время написания романа слон уже появился на ударной стройке и привлечен к выполнению агитационных задач. Ирония в данном случае отменяется включением в кругозор читателя нормативной установки: вымысел в логике соцреализма возможен, только если он совпадает с «развитием реальности».

По наблюдению Н. Григорьевой, в романе «цирковая тема решена... таким образом, что “монтаж аттракционов” как бы переносится на строительную площадку, где механизмы соседствуют с дрессированными животными»<sup>3</sup>.

Однако цирк «лишается» карнавальная амбивалентности, становится «ступенью» к трудовому экстазу. Характерно, что именно бригадир-ударник разъясняет жене идеологическое значение зверинца, привезенного на стройку: «И зачем это, Костичка, на таком ответственном строительстве зверинец делают? <...> Как это зачем? Для культурного препровождения <...> Наша партия и рабочий класс занимаются детьми тоже в первую очередь»<sup>4</sup>.

Закономерно, что буря разрушает цирк в момент кульминации сюжета – установления рекорда производства. Слон тащит на ноге бревно, к которому был прикован в зверинце, словно тоже вовлечен в производственный процесс, останавливается напротив экскаватора («механического слона») и аллегорически уравнивается с ним. В свою очередь, трудовой акт-подвиг приобретает характер «правильного» агитационно-театрального зрелища: бетономешалка помещена на помост, по которому ходят, как по сцене («Он прошелся по новому настилу, как по эстраде» [С. 301]).

«Трансмутация» традиционных визуальных образов в новые идеологические знаки происходит и в других случаях. Инженер Тригер, например, в свой чертеж производственных мощностей



помещает бетономешалку в пентаграмму: «Это была пятилучевая звезда, в центре которой находилась бетономешалка. От бетономешалки шли радиальные линии» [С. 272]. Изобразив схему взаимодействия бетономешалки с цементным складом, электростанцией и всем остальным, что обеспечивает ее работу, Тригер буквально одушевляет ее, вписав имена конкретных рабочих в каждый элемент чертежа: «Маленький Тригер хлопотливо и обдуманно населил ее людьми <...> Имена людей стояли рядом с цифрами, давая им душу и смысл» [С. 273].

Однако автор сознательно блокирует культурные коннотации – читателю предлагается думать, что пентаграмма – это только советский символ (Красная звезда). Подобные эффекты связаны с необходимостью однозначной интерпретации идеологом. По наблюдению В. Паперного, «текст, обладающий партийностью, рассчитан на однозначность интерпретации ... для советского писателя не может быть “проблемы цензуры”, ибо в той мере, в какой цензурирование превращается из составной части “творческого акта” советского писателя во внешнюю для него проблему, он перестает быть советским писателем в прямом смысле слова»<sup>5</sup>. Поэтому эпизод с пентаграммой становится иллюстрацией главного вставного текста романа – газетной статьи о принципах ударного производства бетона, в которой строителей призывают к «ликвидации обезлички механизмов».

Подмена смысла традиционного знака новой риторикой приводит к тому, что сравнения стройки с Вавилоном (американцу Рай Рупу, смотрящему на панораму города, сразу же приходит в голову эта ассоциация) не останавливают энтузиазм повествователя, радостно отмечающего ускорение времени из-за грандиозного строительства. Бетонолитная башня («высоко в небо уходила <...> стрела <...> башни») не может разрушиться, поскольку бетон напрямую связан с идеологическим строительным сюжетом.

Текст соцреализма должен свидетельствовать о подвиге, и сам нуждается в инстанции, подтверждающей его легитимность. Анализируемая глава представляет собой письмо спецкору РОСТА, участвующему в освещении тех же событий, и называется «Письмо автора этой хроники в г. Магнитогорск, Центральная гостиница, № 60, т. А. Смолян, спецкору РОСТА». В соответствии с логикой стратегии агитации реальностью считается только то, что зафиксировано в газете. Неслучайно ключевые события романа происходят в присутствии корреспондентов.

Одним из самых часто повторяющихся приемов «ускорения» событий в романе В. Катаева является корреляция темпа работы

Уральского завода с публикуемыми в прессе данными. План по количеству замесов бетона не может быть перевыполнен без сверки с показателями других заводов страны, поэтому инженер Маргулиес с самого начала романа озабочен получением информации. Мечты рабочих связаны с упоминанием их имен в печати: «он спал и видел во сне свое имя напечатанным в “Известиях”» [С. 160]. Это упоминание – единственная награда, поэтому десятник Мося пытается добиться включения своей фамилии в телеграмму корреспондента с новостью о рекорде.

В финале романа, засыпая, инженер Маргулиес успевает увидеть свежий номер газеты с информацией о новом рекорде. Таким образом, увеличение темпов производства оказывается бесконечным. Но результатом рекордов оказывается не масштабное застраивание пустыни, а увеличение количества документов, фиксирующих рекорд.

Автор, который находится на «вершине» иерархии нарратива, поскольку обладает всей информацией о стройке, знает итог событий до того как его узнали герои (в анализируемой главе подчеркивается, что героев и повествующее «я» разделяет семь дней), но не является конечной инстанцией. Цитирование документов указывает на то, что «сакральное» внеположно тексту, а роман представляет собой трансляцию дискурса власти (т. е. «линии партии»).

Многочисленный повтор темы медиации подчеркивает идею мира-механизма, управляемого единой волей. Как мы уже говорили, все происходящее становится материалом для агитации: в стенгазете оцениваются события каждого дня, агитплакаты поощряют ударников и разоблачают отстающих (таким образом хроника событий в повествовании соотносится с хроникой событий в плакатах, вывешиваемых на стройке каждый день), информация о рекорде публикуется в центральных газетах и т. д. Даже помогающие «трудоустройству» сведения о способе увеличения производства персонажи получают из газеты «За индустриализацию!». Поскольку место действия удалено от Москвы, информация добывается очень сложным путем: сестра Маргулиеса в Москве покупает свежие издания и зачитывает их по телефону. Хотя Катя читает лишь фрагменты статьи «Ускорить изготовление и дать высокое качество бетона», указывающей героям спасительную идею, нарратор приводит ее текст целиком (со всеми расчетами и таблицами). Газетный (руководящий) дискурс подлжет только воспроизведению, его нельзя пересказать (изменить). Более того, текст статьи, «автором» которой является «группа инженеров Государственного института сооружений» [С. 252], подтверждает реальность про-

исходящего в романе, встраивая ее во внетекстовую действительность индустриализации.

Графические образы (таблицы, плакаты, чертежи) оказываются манифестацией «поднадзорной» коммуникации. Читатель втягивается в поток трансляции информации и «вписывается» в творимую реальность в качестве зрителя агитационного представления.

Тема надзора диктует композиционный прием анализируемой главы: в содержание посвящения включается развязка интриги – проверка качества бетона, произведенного героями. Кроме того, автор-повествователь отказывается и от своего пространства (он находится в Париже) ради прозрения идеологической истины (и возвращения на родину):

Пусть ни одна мелочь, ни одна даже самая крошечная подробность наших неповторимых, героических дней первой пятилетки не будет забыта.

И разве бетономешалка системы Егера, на которой ударные бригады пролетарской молодежи ставили мировые рекорды, менее достойна сохраниться в памяти потомков, чем ржавый плуг гильотины, который видел я в одном из сумрачных казематов Консьержери? [С. 424].

Включением фактов, изложенных в романе, в ряд исторических событий декларируется реальность повествуемого и нивелируется значимость воображения и оригинальности. Характерно, что негативное значение символа (бетономешалка-гильотина) блокируется. Таким образом, я-повествование превращается в самоагитацию, а отказ от личного мнения диктует исчезновение «я» в последней главе романа.

В романах, реализующих другие нарративные стратегии, «авторские вторжения» обычно связаны с метатекстовыми моделями коммуникации, обнаруживающими игровую природу дискурса. О. Шиндина высказывает интересную гипотезу о том, что в творчестве К. Вагинова соотношение хронотопов автора и персонажа является ключевым приемом, хотя тип такого соотношения меняется от романа к роману:

В прозе Вагинова проявляется одно из основополагающих качеств метапрозы – выдвигание образа автора и соответственно хронотопа образа автора по отношению к другим хронотопам текста... в повестях «Монастырь Господа нашего Аполлона» и «Звезда Вифлеема» он *выдвигается* на первый план; в романе «Козлиная песнь» в сопоставлении с иными пространственно-временными моделями текста он занимает

*равноправное* положение; в романе «Труды и дни Свистонова» «реальный» хронотоп образа автора (литератора Свистонова) *поглощается* «романным» хронотопом, внутри которого действуют герои его романа; в «Бамбочаде» и «Гарпагониане» хронотоп автора/повествователя занимает *периферийное* положение в художественном мире<sup>6</sup>.

Все перечисленные эквивалентности актуализируют вопрос о том, что первично для повествуемого мира – история героев или «творческая лаборатория» автора – и какая из реальностей может быть воспринята как достоверная.

Эта дилемма становится основой интриги в романе «Козлиная песнь» (1926–1929). Согласно названию, акцентирующему «драматургический» потенциал романа, эксплицитный диегетический нарратор появляется в двух предисловиях в качестве призрака-прологиста, обозначая пространство событий – гибнущий Петербург – и свою роль гробовщика. Названия предисловий («Предисловие, произнесенное появляющимся на пороге книги автором» и «Предисловие, произнесенное появившимся посередине книги автором») указывают на главный принцип наррации: авторские вторжения будут присутствовать в тексте постоянно.

Маркером активности повествователя является не только использование личных местоимений, но и фиксирование временных и пространственных координат («Но сейчас около девяти часов», «Сейчас третий час ночи», «Я подхожу к окну»), а также тема сверхзрения («Я снова вижу»). Большинство медитаций нарратора содержат обращения к воображаемому читателю. При этом нарратор не только риторически означает свою власть, но и постепенно воплощается в диегетический мир, становится участником событий. Таким образом, повествовательная модальность романа варьируется: аукториальное повествование о мире героев включает в себя фрагменты, данные от лица рассказчика – свидетеля событий, который называет себя словом «я», – и медитациями, данными от третьего лица и маркированными словом «автор».

Заметим, что переход от наименования себя в третьем лице к слову «я» означает разрушение границы между повествуемым миром и миром повествователя: в начале (первое предисловие, первая глава) и в конце текста (37-я глава) повествователь называет себя автором, означивая композиционную рамку нарратива. Но второе предисловие проблематизирует ситуацию: возникает пародийное самописание в третьем лице: «...автор по профессии гробовщик <...> любит он своих покойников»<sup>7</sup>. Внутри текста, в «Междисловиях» (так названы главы, в которых разворачивается «сюжет ав-

тора») и некоторых других фрагментах, появляются местоимения первого лица (10 раз). Расщепление повествовательной инстанции на «автора» и участника событий акцентирует одну из главных тем романа – иллюзорность реальности. (Неслучайно герои увлечены культурой барокко, одной из главных метафор которой являлось сопоставление жизни и театра, жизни и сна.)

Неясность того, кому принадлежит авторство истории (эксплицитному нарратору или имплицитному нарратору), приводит к игровой «акратической» коммуникации. Получается, что повествующее «я» выступает в роли метаавтора, относящегося к «авторству» как одной из своих «масок», существующих в том же ряду, что и героини-двойники (интересно, что в первом варианте роман заканчивался сравнением книги с балаганным представлением). Более того, в роман включены произведения (стихотворения, заметки, письма) главных героев романа, и, таким образом, «авторство» становится основной функцией личности. Фиктивный мир заменяет собой реальность, жизнь превращается в «жизнетворчество», подражание тексту.

«Геральдическая конструкция» оказывается замкнутой системой, где элементы подобны друг другу. Синхронность наблюдения над жизнью и созданием романа приводит к тождеству различного: роман рассказчика и роман автора «закончены» в разных главах, но идентичны по содержанию.

В первой главе романа дается медитация, эмблематизирующая подобное тождество:

Пусть читатель не думает, что Тептелкина автор не уважает и над Тептелкиным смеется, напротив, может быть, Тептелкин сам выдумал свою несносную фамилию, чтобы изгнать в нее реальность своего существа, чтобы никто, смеясь над Тептелкиным, не смог бы дотронуться до Филострата <...> и кто разберет, кто кому пригрелся – Филострат ли Тептелкину или Тептелкин Филострату [С. 19].

Диалог, декларируемый приемом обращения к читателю и указаниями на память культуры, оказывается псевдиалогом двойников и описывается в романе как путь, ведущий к катастрофе. Ситуация замкнутой автокоммуникации, когда автор отражается в герое, герой в авторе, а граница между эйдосом и профанной реальностью стерта (Тептелкин – Филострат), является единственно возможной в мире повествователя-гробовщика. Двойничество повествователя, героя и читателя (Тептелкин – профессиональный читатель, филолог) подчеркивает отсутствие подлинного Другого.

Деконструкция «эпической» дистанции соответствует стратегии нарратива, которую можно назвать стратегией провокации. По мнению М. Липовецкого, романы Вагинова изображают и «трагедию гибели культуры», и «комедию гибели творчества»<sup>8</sup>.

В начале текста рассказчик появляется лишь в качестве наблюдателя – первая глава завершается «Интермедией», где нарратор акцентирует временные координаты своего мира: «Но сейчас около девяти часов» [С. 19]. Слово «я» первый раз встречается в третьей главе («Междусловие»). Интересно, что это авторское вторжение предваряется фрагментами записей повествователя о биографии Неизвестного поэта. Заметки похожи по форме на воспоминания, дневник героя, но принадлежат нарратору, и этим акцентируется «завершенность» кругозора героя авторской волей. «Завершающий» взгляд приводит к превращению человека в персонажа книги: «Сейчас третий час ночи. Любимый час моих героев. Час расцвета неизвестного поэта...» [С. 25]. (В 24-й, 27-й и 29-й главах романа формула «мои герои» повторяется вновь.)

Далее в романе нарратор переходит границу между своим миром и повествуемой реальностью: в восьмой главе описан разговор «я-повествователя» с протагонистом – неизвестным поэтом, в 18-й главе есть косвенное указание на хронотоп нарратора – поэт приглашает Тептелкина посетить «лицо, создающее нас» [С. 78]. 19-я и 20-я главы посвящены описанию дома и жизни повествователя. При этом в 20-й главе («Появление фигуры») обнаруживается как сходство автора и героев, так и тождество действительности и языка: «... поднявшийся от языка мир совпал удивительным образом с действительностью» [С. 79].

В финале романа повествователь обнаруживает себя дважды. В 35-й главе дается информация о том, что рукопись закончена и герои переместились в эстетическую реальность: «мои герои возносятся над морем, пронизанные солнцем, я начинаю перелистывать рукопись и беседовать с ними» [С. 135]. Тем не менее повествование продолжается – лишь в 37-й главе смерть Марии Петровны и уход Тептелкина освобождают автора от его истории и он прощается с читателем.

Таким образом, повествователь «Козлиной песни» погружен в мир персонажей, создает героев, распадаясь на разные ипостаси, и в то же время является их коллективной проекцией. Нарратор не обладает позицией внеаходимости: он встречается с героями, живет в том же городе, читает те же книги, обладает теми же вещами, не может писать, когда герои лишаются творческого дара. Неслучайно

неизвестный поэт объясняет на воображаемом Страшном суде, что это он породил автора.

Поскольку нарратор обусловлен теми же принципами, которые он применяет к изображаемым героям, происходит отождествление их по признаку «призрачности», фиктивности. Отметим и то, что главным способом познания мира для повествователя и героев служит галлюцинация. Нивелирование различий между героями-симулякрами и ненадежным повествователем позволяет Вагинову исчерпать идею литературы-«кладбища». В этом случае читатель воспринимает мнение нарратора-гробовщика только как одну из интерпретационных возможностей. Тем самым смысл бытия в культуре утверждается апофатически – через указание на невозможность существования в мире бесконечно повторяющегося «я».

В отличие от тождества между «я» и «он» в текстах-провокациях К. Вагинова в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» (1957) актуализируется принцип «межсубъектного» взаимодействия героя и повествователя. В отличие от романов с авторскими вторжениями, где акцентируется фигуративность нарратора, в «Докторе Живаго» используется принцип вариативности форм повествования внутри одной доминирующей тенденции<sup>9</sup>.

В.И. Тюпа называет повествовательную модальность романа «модальностью понимания»<sup>10</sup>. Для многопланового изображения повествуемого мира недостаточно позиции «всеведующего повествователя», поэтому во многих ключевых композиционных участках текста нарратор лишен полноты знаний о событиях и внутренних мотивах героев, но обладает возможностью их интерпретации (отсюда характерные маркеры: «можно было подумать», «казалось», «может быть»). Например, в эпилоге нарратор, с одной стороны, проявляет свое всеведение, резюмируя последние годы жизни героя, но, с другой стороны, не обладает завершающей позицией по отношению к восприятию протагониста. (Вспомним парадоксальный вопрос к записям Живаго о городе: «Может быть, стихотворение “Гамлет” относится к этому разряду?»<sup>11</sup>.) Более того, в романе присутствуют многочисленные фрагменты, в которых внешняя фокализация уступает место внутренней, постулируется «двойное зрение», нарратор присоединяется к кругозору протагониста (отсюда случаи нарративной интерференции точек зрения, обозначенной следующими маркерами: «здесь», «сейчас», «кругом», «виднелось», «слышалось»).

«Конвергентное» взаимодействие объясняется особой позицией Живаго – он не только актант сюжета, но и лирический герой. Закономерно, что «я-повествование» относится не к авторскому

плану, а в большинстве случаев (кроме заметок Веденяпина) к обозначению смысловой сферы протагониста. Вставные тексты предваряют важнейший дискурсивный «сдвиг» нарратива – переход от прозы к стихам, от «он-повествования» к лирическому «я».

Характерно, например, что варыкинский дневник героя повествователь оставляет без комментариев, тем самым обнаруживая не только творческую свободу Живаго, но и значимое сходство идей. В формальном отношении это выражается в структуре повествования фрагмента, воспроизводящей структуру всего романа – в дневнике сохраняется разбивка на короткие главки и не указываются ожидаемые читателем даты. К первым записям есть вводные «рemarkи» («Несколько позднее доктор записал», «Ближе к весне доктор записал»), но начиная с третьей главы повествователь вообще перестает указывать временные координаты, и дневник, как и стихи героя, остается вне хронологии.

Варыкинские записи героя подобны основному повествованию и в плане содержания. Семантическим повтором оказывается, например, базовая дискурсивная метафора романа – метафора откровения. На протяжении всего романа, независимо от повествовательной модальности, доминирующей в том или ином фрагменте, она выражается однотипной риторической формулой «обнаружение тайны – ее разгадка».

Но в дневнике тематика откровения встречается наиболее часто, относится к описанию практически всех явлений жизни героя – беременности жены, «таинственной и скрытой части содержания» искусства, сновидения о Ларе, пушкинского четырехстопника, роли Евграфа. Таким образом, интенция «вставного» нарратива совпадает с задачей внешнего повествования, представляет его «концентрированную» модель – большинство записей посвящены чтению, интерпретации, пониманию мира.

Заметим, что в речи повествователя первое лицо употребляется лишь один раз, и это происходит в ключевой момент интриги – при описании гроба Живаго и цветов, окружающих гроб:

Они не просто цвели и благоухали, но как бы хором, может быть, ускоряя этим тление, источали свой запах и, отделяя всех своею душистою силой, как бы что-то совершали.

Царство растений так легко себе представить ближайшим соседом царства смерти. Здесь, в зелени земли, между деревьями кладбищ, среди вышедших из гряд цветочных всходов сосредоточены, может быть, тайны превращения и загадки жизни, над которыми мы бьемся. Вышедшего из гроба Иисуса Мария не узнала в первую ми-



нуту и приняла за идущего по погосту садовника. (Она же, мянши, яко вертоградарь есть...) [С. 369].

Важно, что нарратор выбирает не местоимение «я», а местоимение «мы», соотносимое и с автором, и с читателем (дается апелляция к воображению: «так легко себе представить»), и с героем. Данный металепис не является «провокационным», игровым, но устанавливает закономерную аналогию между композиционно маркированной рефлексией нарратора и всеми остальными фрагментами романа, написанными от первого лица (медитациями героя, варькинскими дневниками, московскими заметками об урбанизме). В анализируемой цитате повествователь не только обнаруживает свое присутствие, но и, по сути, указывает на свое сходство с протагонистом, пытается осмыслить его идеи, становится его читателем и интерпретатором, т. е. в какой-то степени уступает ему роль творца. Поэтому здесь присутствуют любимые категории героя («загадки жизни», «царство растений»).

Переход от нарративного прошедшего к глаголам настоящего времени позволяет создать впечатление, что данный фрагмент – это внутренняя речь Живаго. Вспомним, что одна из важнейших медитаций героя (тоже с глаголами настоящего времени), данная в косвенной форме, содержала слово «мы» и была посвящена соотношению мира растений и истории:

Он снова думал, что историю, то, что называется ходом истории, он представляет себе не совсем так, как принято, и ему она рисуется наподобие жизни растительного царства <... > Лес не передвигается <...> Мы всегда застаем его в неподвижности. И в такой же неподвижности застаем мы вечно растущую, вечно меняющуюся, неуследимую в своих превращениях жизнь общества, историю [С. 341].

Пастернак выстраивает тождество «озарений», приходящих в разное время в разные сознания. Диалог автора, повествователя и протагониста очевиден и потому, что образ сочувствующих растений, выходящих из земли, проецируется в анализируемом фрагменте на евангельскую историю, как и в стихах Живаго («На Страстной»), и на тему макбетовского движущегося леса, важную для Пастернака-переводчика.

Следовательно, взаимодействие «я» и «он»-дискурса предвосхищает принцип композиционного строения всего романа: «завершающий» голос нарратора исчезает, а роман кончается словами умершего героя.

В результате нашего исследования обнаруживается, что «технические» приемы повествования становятся ярким способом воздействия на читателя и индексируют нарративные стратегии разного типа, синхронно сосуществующие в литературе эпохи постсимволизма.

#### Примечания

---

- <sup>1</sup> Подробнее о термине «роман с авторскими вторжениями» см.: *Зусева-Озкан В.Б.* Поэтика метаромана. М.: РГГУ, 2012. С. 17–20.
- <sup>2</sup> *Тюпа В.И.* Нарративная стратегия романа // *Новый филологический вестник.* 2011. № 3 (18). С. 8–25.
- <sup>3</sup> *Григорьева Н.* Anima laborans: писатель и труд в России 1920–1930 гг. СПб.: Алетейя, 2005. С. 14.
- <sup>4</sup> *Катаев В.* Растратчики: повесть. Время, вперед!: роман-хроника. М.: АСТ, 2004. С. 296. В дальнейшем ссылки на это издание даются в скобках с указанием номера страницы.
- <sup>5</sup> Цит. по: *Добренко Е.* Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: Академический проект, 1999. 557 с.
- <sup>6</sup> *Шиндина О.В.* Творчество Вагинова как метатекст: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2010. С. 14.
- <sup>7</sup> *Вагинов К.* Полн. собр. соч. в прозе / Сост., вступ. ст. и примеч. Т.Л. Никольской, В.И. Эрля. СПб.: Академический проект, 1999. С. 15. В дальнейшем ссылки на это издание даются в скобках с указанием номера страницы.
- <sup>8</sup> *Липовецкий М.* Паралогии. Трансформация (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 116.
- <sup>9</sup> О типах повествования в романе см.: *Буров С.* Игры смыслов у Пастернака. М.: Азбуковник, 2011.
- <sup>10</sup> *Тюпа В.И.* Указ. соч.
- <sup>11</sup> *Пастернак Б.* Доктор Живаго / Вступ. ст. Е.Б. Пастернака. М.: Книжная палата, 1989. С. 336. В дальнейшем ссылки на это издание даются в скобках с указанием номера страницы.

В.Л. Шуников

## ДРАМАТИЗАЦИЯ ЭПОСА И ЛИРИКИ В НОВЕЙШЕЙ РОССИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В статье рассматривается взаимодействие конструктивных принципов разных литературных родов в художественном тексте. Автор выявляет приемы, обеспечивающие синтез черт эпоса, лирики и драмы в произведениях 1980–2000 гг. Анализ текстов эксплицирует как гетерогенность их структуры, так и реализацию художественных стратегий эпоса и лирики, обеспечиваемую драматизацией произведения.

*Ключевые слова:* новейшая российская литература, эпос, лирика, драма, драматизация.

Созданный в 1980–2000-х годах корпус текстов, в которых обнаруживается синтез конструктивных принципов разных литературных родов, позволяет рассматривать это явление как одну из тенденций в современной художественной словесности. Взаимодействие эпического, драматического и лирического начал в каждом из таких произведений формирует оригинальную конфигурацию приемов построения текста и образа мира, обеспечивая художественную целостность данного литературного сочинения, обуславливая его рецепцию читателем. В статье мы охарактеризуем приемы драматизации эпоса и лирики в новейшей российской литературе<sup>1</sup>.

Взаимодействие композиционных и архитектурных принципов лирики и драмы обнаруживается в так называемых «стихах на карточках» Льва Рубинштейна, например в произведении «Это я» (1995)<sup>2</sup>. Открывается оно высказываниями единственного субъекта, который ведет речь от первого лица, говорит о себе. Из-

начально признать этого субъекта лирическим едва ли возможно: его позиция не представлена как интимно близкая авторской/читательской. Нам достаточно быстро удастся понять логику сюжета, формируемого его высказываниями: представлена история детства говорящего. Интересно то, что он не рассказывает нам о своем прошлом, а показывает его. В произведении создается иллюзия, что субъект речи демонстрирует нам фотографии (вероятно, из семейного альбома). Оговоримся, что визуальный ряд отсутствует, в свете чего читатель волен вообразить себе эти фото как угодно. Важно другое: такое построение высказывания втягивает нас в некое действие, которое творится здесь и сейчас. Реципиент становится виртуальным зрителем – со-участником просмотра фотографий. Развитие событий в этом «представлении» определяется высказываниями субъекта речи: влияние его слова на сюжет функциональные сближает говорящего с действующим лицом драмы<sup>3</sup>.

Однако текст произведения складывается не только из высказываний героя. Параллельно с ними появляются комментарии, принадлежащие иной инстанции – некоему стороннему наблюдателю, чья точка зрения отлична от взгляда субъекта, говорящего от «я». Наблюдатель в своих комментариях сдвигает фокус читательского восприятия на другие элементы подразумеваемого фотографического образа (по сравнению с тем, на что наше внимание обращает герой)<sup>4</sup> или представляет нам иные картины (они, в отличие от фотографий, о которых говорит персонаж, словесно описаны):

14.

Сидят:

15.

Лазутин Феликс.

16.

(И чья-то рука, пишущая что-то на листке бумаги)

17.

Голубовский Аркадий Львович.

18.

(И капелька дождя, стекающая по стеклу вагона)

19.

Розалия Леонидовна.

20.

(И маленький розовый конверт, выпавший из женской сумочки)<sup>5</sup>.

Эти высказывания даны в скобках, чем графически уподобляются авторским ремаркам в драме. При этом наблюдатель позицио-

нирует себя так, что его точка зрения сближается с визуальной перспективой зрителей: «И мы видим одинокий листок, оказывающий отчаянное сопротивление ледяному осеннему ветру», «И мы видим падающие на пол золотые кольца состригаемых волос», «И мы видим заплаканное лицо итальянской тележурналистки»<sup>6</sup>.

Главная задача этих высказываний – представить иное, альтернативное персонажному восприятию мира. При этом точки зрения героя и «наблюдателя» не соотносятся иерархически – существуют как равноправные. Введение иной визуальной перспективы закладывает основание для увеличения числа субъектов речи, которое происходит далее по тексту. Упомянутые прежде герои, якобы представленные на фотографиях, обретают голоса. Звучат как отдельные их реплики, так и диалоги, при этом все они завершаются фразой о том, что героям надо уходить:

64.

Лазутин Феликс: «Спасибо. Мне уже пора».

65.

(Уходит)

66.

Мартемьянов Игорь Станиславович. Сезон откровений: Сб. лит.-критич. статей. – М.: Современник, 1987.

67.

Голубовский Аркадий Львович: «Ну что ж. Я, пожалуй, пойду».

68.

(Уходит)

69.

Толпыгин Геннадий Яковлевич. Крещенский зной: Стихотворения и поэмы. – Тула: Приокское кн. изд., 1986.

70.

Розалия Леонидовна: «Уже поздно. Мне пора».

71.

(Уходит)<sup>7</sup>.

Комментарии наблюдателя о том, что герои (откуда-то и куда-то) уходят, в еще большей степени усиливают ощущение сценичности происходящего, помещая нас в пространство виртуального театра, где совершается драматическое действие.

Появляются не только другие персонажи, но и другие – чужие – тексты: создается иллюзия, что в произведении Рубинштейна звучат цитаты из неких беллетристических опусов или стилизации под них:

57.

И дрожит дуэльный пистолет в руке хромого офицера.

58.

И дрожит раскрытый на середине французский роман в руке молодой дамы.

59.

И дрожит серебряная табакерка в руке бледного молодого человека.

60.

И дрожит оловянный крестик в руке пьяного солдата<sup>8</sup>.

При этом невозможно однозначно идентифицировать, кто их озвучивает, чью точку зрения они отражают.

Не все из высказываний тематически взаимосвязаны друг с другом, реплики объединены монтажно, благодаря чему мир произведения превращается в калейдоскоп образов, фрагментов историй, разных дискурсов<sup>9</sup>. Однако в этом калейдоскопе каждый элемент значим в равной степени со всеми остальными, как и каждое высказывание в этом тексте, следовательно, и архитектоника, и композиция произведения тяготеют к драме.

В финальной части сочинения герой вновь остается один – звучат лишь его реплики. Здесь позиция персонажа начинает восприниматься как близкая читателям (как минимум в силу того, что она более знакома, чем голоса и точки зрения других говорящих), тем самым герой претендует на статус лирического субъекта. Но эту лиричность «высвечивает» драматизация образа мира и текста.

Голоса других, звучащие наряду с репликами героя, помогают ему обрести себя самого. Неслучайно даже финальное высказывание героя формируется с помощью чужого слова:

113.

А это я.

114.

А это я в трусах и в майке.

115.

А это я в трусах и в майке под одеялом с головой.

116.

А это я в трусах и в майке под одеялом с головой бегу по солнечной лужайке.

117.

А это я в трусах и в майке под одеялом с головой бегу по солнечной лужайке, и мой сурок со мной.

118.

И мой сурок со мной.

119.

(Уходит)<sup>10</sup>.

Как отметили Н. Лейдерман и М. Липовецкий, «перед нами действительно явление “Я”, растворенное в знаках чужого бытия. И в финале текста впервые разворачивается фраза о “Я”, только о “Я”, – вполне адекватном самому себе, хотя и существующем в “чужих” словах и образах»<sup>11</sup>.

Альтернативный путь драматизации представляет текст, в котором звучат высказывания лишь одного субъекта от «я», но на протяжении всего нарратива сохраняется ценностная дистанция между героем и автором. Такое произведение по природе своей эпично, образ мира в нем формируется рассказом рассказчика, в пределе – сказовой манерой. Однако обратимся к произведению Валерия Кислова «Расклад»: в нем мы видим прямую речь некоего персонажа (как можно понять из ее содержания, успешного дельца наших дней). Герой рефлексировал по поводу своей жизни, при этом его высказывание строится в настоящем (грамматическом) времени. Фактически перед нами монолог персонажа, в котором образ мира разворачивается здесь и сейчас, совпадая по времени с вербальным актом. Обрамляющая нарративная ситуация отсутствует, точка зрения, объективирующая образ героя в произведении, не представлена. Особенности поэтики произведения В. Кислова сближают его с монодрамой.

Подтверждает данное заключение самоанализ персонажа в его монологе, формирующий сюжет: изначально герой воспринимает свою жизнь тотально позитивно: «Как все хорошо. Как все удачно. Как все складывается правильно. И раскручивается прилично. И разруливается плавно. И продвигается легко. И оформляется быстро и переоформляется немедленно. И делается четко, хоть и недешево. И реклама хорошая. И прибыль хорошая. И проценты хорошие. И ставки хорошие. И новости хорошие. И перспективы хорошие. И откат. И накат. И прикат. И прокат. И аренда. И субаренда. И этот, как его, бренд. И тренд. И лизинг. И консалтинг. И холдинг»<sup>12</sup>. Затем он проговаривается о скрытой дисгармоничности этого существования: «Но иногда бывает как-то нехорошо... Вдруг ни с того ни с сего что-то где-то там внутри как защемит... Как заночует... Как завоюет... Как заскулит... А потом зудит, зудит, зудит... И даже глушит привычное и точное тик-так, тик-так...»<sup>13</sup> – обозначается конфликт. Выбор, совершаемый героем, оказывается в буквальном значении выбором

судьбы: персонаж понимает опасность и даже неизбежность своей гибели, что и происходит далее в произведении.

Однако сюжетная динамика определяется не событиями в жизни персонажа, а, как уже было отмечено, его рефлексией и становлением его способности выразить себя в слове. Изменение мироощущения персонажа сопровождается переходом от лаконичных, по большей части номинативных конструкций в его речи к все более пространным, «полноценным» фразам. Мы видим не драматическую катастрофу персонажа, а эпическую эволюцию, но обеспечивается она посредством драматизации нарратива.

В произведениях, где представлены несколько субъектов речи и носителей действия, проявляющих себя на протяжении всего текста, открываются иные возможности для синтеза драматического и эпического начал. Интересен в этом отношении роман Антона Понизовского «Обращение в слух». В текст произведения включены стенограммы интервью, причем, как отмечено в аннотации к журнальному изданию, «подлинные... собранные в лечебных и торговых учреждениях РФ»<sup>14</sup>. Автор выбирает весьма предсказуемый сюжет, обосновывающий введение этих стенограмм: профессор из швейцарского университета проводит антропологическое исследование, изучая менталитет разных народов, в том числе русских (и шире – представителей иных наций, живущих в России); один из его русскоязычных аспирантов, Федор, помогает расшифровывать устные высказывания соплеменников. Принципы проведения интервью, изложенные в произведении, весьма традиционны для антропологических исследований:

Чтобы понять национальный характер – не важно, русский, турецкий или швейцарский – то есть именно чтобы понять «народную душу», «загадку народной души» – нужно было (по Хаасу) выслушать *les récits libres* («свободные повествования») подлинных «обладателей» или «носителей» этой самой «души», т. е. простых швейцарцев, или простых португальцев, или простых косоваров... Главное – с точки зрения д-ра Хааса – следовало организовать интервью таким образом, чтобы повествование (*le récit*) от начала и до конца оставалось «свободным» (*libre*). Ни в коем случае интервьюеру не позволялось влиять на ход разговора: разрешено было лишь поощрять говорящего («дальше, дальше», «ах, как интересно»), а также – при соблюдении ряда строгих ограничений (с французской дотошностью перечисленных Хаасом) – задавать «уточняющие» или «проясняющие» вопросы. *Le narrateur* (повествователь) должен был рассказывать исключительно то, что хотел сам, как хотел, и сколько хотел<sup>15</sup>.



Эта пространная цитата позволяет сделать вывод о том, что данные интервью эквивалентны драматическим текстам, созданным в технике *verbatim*. Вопросно-ответная форма в них редуцирована (вплоть до того, что не выделяется графически, в большинстве своем вопросы опущены, реконструируются из контекста), в силу чего эти фрагменты текста воспринимаются как монологи.

Сразу отметим и еще одно требование к интервью: «Другим “пунктиком” доктора Хааса была нелюбовь к рассказчикам-горожанам, и особенно к горожанам с высшим образованием. Профессор решительно предпочитал людей “простых”, выросших на земле – желательно в глухой деревне»<sup>16</sup>.

Ориентация на чужое слово в текстах интервью заметна с самого начала: в большинстве своем их стилистика и позиция субъекта речи значительно отличаются от высказываний нарратора и героев, обсуждающих эти записи. Респонденты многочисленны, каждый излагает историю своей жизни, посредством чего создается «пестрый» образ мира, складывающийся из разнородных сюжетов. Рассказ о своей жизни незаконнорожденной женщины, чье детство прошло в интернате; залихватская история замужества девушки из деревни; гневный монолог дяди Коли о бесправном положении рабочих на стройке; истории про Афган; рассказы беженцев, приехавших в Москву и т. д. Все эти монологи прежде всего интересны как манифестация разных индивидуальных точек зрения на мир, в связи с чем педалируются моменты, раскрывающие кругозор говорящего.

Данные фрагменты произведения создают своего рода центробежную силу: каждое следующее интервью вносит новый сюжет, представляет иную интерпретацию (по сравнению с прозвучавшими ранее) смысла человеческой жизни. Есть основания говорить о сближении такой конструкции произведения с новейшей драмой, где количество действующих лиц и их точек зрения мира может быть очень большим, тяготеющим к бесконечности.

Прослушивание интервью перемежается их обсуждением, которое ведет Федор с другими персонажами. Диалог героев имеет своей целью обнаружить «общий знаменатель» всех историй – рассмотреть говорящих как разные ипостаси «русской души», выявив ее универсальные черты. Между героями нет согласия, различием их позиций и обуславливается диспут, который ведется на протяжении всего произведения. Ключевыми антогонистами становятся Дмитрий Всеволодович Белявский и Федор, причем они последовательно непримиримы. Ни одна из позиций участников дискуссии не получает особого приоритета: казалось бы, больше сюжетных

возможностей для доминирования у Федора, так как он владеет записями, слышал их прежде. Но он не пользуется правом выбирать те или иные интервью волонтаристски, выстраивая стратегию обсуждения монологов. Напротив, многие из интервью включает по просьбе других слушателей. Федор выступает не понимающим как отдельные реалии, так и, что важнее, русского современника (герой несколько лет провел за границей), поэтому равная весомость позиций говорящих (характерная для драмы) сохраняется до конца произведения.

Развитие сюжета обуславливается динамикой соотношения позиций героев: все они раньше или позже формулируют свое мнение о русском человеке, тем самым меняется доминанта диспута, а то и его парадигма – русский менталитет рассматривается через призму современной морали, христианства, славянской языческой мифологии и проч.

Нельзя не сделать оговорку, касающуюся не конструктивных принципов произведения, а его художественного потенциала: позиции Федора и Белявского в силу своей радикальности выглядят весьма искусственными. Белявский воспринимает интервью критически, Федор же, напротив, стремится идеализировать образы респондентов. При всей своей колоритности персонажи-антагонисты начинают восприниматься как персонификация разных сторон единой человеческой личности<sup>17</sup>.

Помимо героев, в этих частях романа появляется иная повествовательная инстанция – имперсональный нарратор, в фокус восприятия которого включены образы персонажей и окружающий их мир. Этот субъект речи подробно характеризует хронотоп романа, демонстрирует свое всезнание, характеризуя внутренний мир героев (прежде всего Федора). Однако он уходит от прямой оценки диспута, определить, с кем из героев солидарен нарратор, невозможно.

Интервью предваряется оценочно индифферентными заглавиями, указывающими на предмет речи информанта, обозначающими его социальный, профессиональный статус и проч.<sup>18</sup> Фрагменты диспута озаглавлены так, что в них выделяются ключевые содержательные моменты этих частей – сюжетные, идейные<sup>19</sup>. Все «открытия», связанные с характеристиками русской души, совершают герои, в заголовках в лаконичной форме «регистрируются» самые главные выводы персонажей. Тем самым ни высказывания нарратора, ни заглавия частей романа не позволяют эксплицировать авторскую оценку героев и предмета их обсуждения.

Часто в заголовочных комплексах ощутима ирония: «Тунерзейский квартет», «Чуточку», «Два – один», «Исповедь пылкого разума. У камина», «Разоблачение Достоевского, или *Сoup du milieu*». Проявляется ироническая модальность и в ряде заглавий, предваряющих интервью: «Куда ведет тропинка милая, или Правдивый рассказ о том, как Михаил Ходорковский обманывал государство». Тем самым кредо автора можно определить следующим образом: безоценочная констатация ключевой идеи (для) персонажей – или ироническое дистанцирование, также отменяющее серьезную, «завершающую» оценку.

Все это демонстрирует тонкий баланс драматургических и эпических принципов: позиции героев могут быть восприняты читателем как взаимодополнительные, восходящие к единой и тем завершающей многообразие частных версий бытия, изложенных в диалогах. Однако это оцельнение лишь подразумеваемое, не вербализованное (ни героями, ни нарратором) в произведении.

Наиболее плотное взаимодействие принципов эпоса и драмы происходит в финале романа: с одной стороны, озвучивающая последний монолог героиня упоминает в нем нескольких информантов, которым принадлежали предыдущие интервью. Тем самым образы разных героев-респондентов включаются в орбиту восприятия одного из них. С другой стороны, дискуссия заканчивается самым главным выводом Федора (который автор выносит в заголовок произведения): важнейшая задача воспринимающего эти монологи – не завершить их своей интерпретацией, а услышать «такими, как есть»<sup>20</sup>. Нарратор констатирует, что героям удастся достичь этого эффекта: «И они обратились в слух»<sup>21</sup>. Причем звучит эта фраза после начала очередного интервью, так что может быть понята и как высказывание повествующего субъекта, и как фраза одного из респондентов.

Драматизация эпоса и лирики связана со сдвигом акцентов с высказывания повествующего субъекта на речь героя, с приумножением говорящих субъектов и отсутствием иерархии их речевых партий и точек зрения. Рассказ тяготеет к тому, чтобы трансформироваться в показ – образ мира формируется синхронно с актом его вербализации. Множественность точек зрения и речевых партий делает этот образ мира калейдоскопическим, складывающимся из множества фрагментов. Драматизация эпоса и лирики определяет гетерогенность структуры произведения – и вместе с тем позволяет более эффективно реализовать художественные стратегии этих родов литературы.

- 
- <sup>1</sup> Безусловно, мы не претендуем на исчерпывающую полноту описания особенностей художественной структуры произведений, которыми обеспечивается синтез черт разных литературных родов. Рассматриваем лишь наиболее интересные в этом отношении прецеденты.
- <sup>2</sup> *Рубинштейн Л.* Это я [Электронный ресурс] // Вавилон: современная русская литература. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/rubinstein/1-14.html> (дата обращения: 27.11.2014).
- <sup>3</sup> В связи с этим данного субъекта речи мы будем именовать далее героем.
- <sup>4</sup> «Это родители. Кажется, в Кисловодске. Надпись: “1952”» (*Рубинштейн Л.* Указ. соч.).
- <sup>5</sup> Там же.
- <sup>6</sup> Там же.
- <sup>7</sup> Там же.
- <sup>8</sup> Там же.
- <sup>9</sup> В который включены даже библиографические описания книг.
- <sup>10</sup> Там же.
- <sup>11</sup> *Лейдерман Н.* Современная русская литература – 1950–1990 годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т. 2. 1968–1990 / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. М.: Академия, 2006. С. 443.
- <sup>12</sup> *Кислов В.* Расклад // Звезда. 2013. № 2. С. 39–41.
- <sup>13</sup> Там же.
- <sup>14</sup> *Понизовский А.* Обращение в слух // Новый мир. 2013. № 1. С. 7.
- <sup>15</sup> Там же. С. 12.
- <sup>16</sup> Там же.
- <sup>17</sup> Способствуют этому и литературные аллюзии, рождающиеся у читателя в связи с образом Федора: герой живет в Швейцарии, слаб, беден, наивен и искренен, плохо знает Россию, другие персонажи отмечают его «необычный русский язык». В нем легко узнаваемы персонажи Ф.М. Достоевского (а имя роднит героя с самим автором). Вполне логично, что и воспринимает все интервью Федор через призму идей почвенничества.
- <sup>18</sup> «Рассказ незаконнорожденной», «Рассказ о матери», «Рассказ стриптизера», «Рассказ о трех сравнениях», «Рассказ со счастливым концом» и т. д.
- <sup>19</sup> «Ключ», «Боль», «Быдло», «Большевик», «Пора!».
- <sup>20</sup> *Понизовский А.* Указ. соч. С. 107.
- <sup>21</sup> Там же.

Н.Н. Кириленко

## КОМПОЗИЦИОННЫЕ ФОРМЫ РЕЧИ В КЛАССИЧЕСКОМ ДЕТЕКТИВЕ

В статье обосновывается положение, что классический детектив и на уровне композиционных форм речи подтверждает себя самостоятельным жанром криминальной литературы расследования.

*Ключевые слова:* жанр, композиционные формы речи, диалоги, описания, классический детектив, криминальная литература, гротеск, драма, авантюрное расследование, полицейский роман, норма.

В начале нынешнего века появилось множество отечественных работ, в которых рассматриваются аспекты, имеющие отношение к речевым формам в криминальной литературе<sup>1</sup> (при этом не всегда говорится именно о *композиционных формах речи*). Среди них: «Грамматика и поэтика детективного нарратива (на материале английских и русских коротких рассказов) Д.В. Чулкиной<sup>2</sup>; «Структура и семантика детективного нарратива на материале текстов английских и русских рассказов» Н.Ю. Филистовой<sup>3</sup>; «Особенности реализации лингвокультурного типажа “детектив” в английском языке» А.В. Гвоздевой<sup>4</sup>; «Дискурсивное пространство детективного текста на материале англоязычной художественной литературы XIX–XX вв.» И.А. Дудиной<sup>5</sup>; «Стратегии детективного дискурса (на примере романов А. Кристи)» О.А. Мельничук и Т.А. Мельничук<sup>6</sup>; «Концептосферы английских и русских текстов детективов и их языковое представление» Р.Р. Теплых<sup>7</sup>; «Использование фразеологических единиц в языке детективного жанра (на примере творчества Агаты Кристи)» А.Е. Ивановой<sup>8</sup> и др.

Как видно из названий данных исследований, они носят преимущественно лингвистический характер. В интересной работе

Герасименко «Детектив глазами современных лингвистов», в которой даны подробный обзор и классификация, автор, подчеркивающий разницу между подходами, упрекает литературоведов в пренебрежении речевым аспектом: «Известные ученые-литературоведы из самых разных стран и самых разных национальностей... изучали историю возникновения и эволюцию детектива, особенности его жанра и структуры, правила написания детективных историй. Вопросы языка и стиля детективных произведений очень редко становились предметом исследования, что объяснялось (тут Герасименко приводит цитату из статьи И.А. Банниковой<sup>9</sup>. – Н. К.) “усредненностью стиля детектива, шаблонностью его языка, запрограммированностью его персонажей и сюжетных ходов”»<sup>10</sup>.

В вышеперечисленных работах зачастую ставится проблема жанра, например задача обозначить «то типологическое, что определяет жанр детективного романа или рассказа»<sup>11</sup>.

*Проблема жанра* иным исследователям-лингвистам «проблемой» вовсе не кажется, судя по тому, что ее можно решить задолго с еще несколькими, достаточно серьезными: «В первой главе “Текст детектива и его составляющие” дается обзор литературы о современном состоянии исследования текста, а именно, современные подходы и трактовки, понимание многоаспектности феномена “текст”, освещается проблема классификации и типологии текстов, описываются основные характеристики текста вообще, и текста детектива в частности. Кроме того, раскрывается литературоведческая специфика жанра “детектив”, а именно: определение, признаки, функции, структура и классификация детективов»<sup>12</sup>.

На наш взгляд, перечисленные работы имеют ряд существенных недостатков. Прежде всего, это неразличение понятий некоего *детектива вообще* и собственно классического детектива<sup>13</sup> (впрочем, это встречается не только в лингвистических работах), иногда подменяемое разграничением по «национальному» признаку: «английский детектив (рассказ)» – «русский детектив (рассказ)»<sup>14</sup>.

Результат такого смешения проявляется прежде всего в том, что относится к *типу героя*: «Эркюль Пуаро, Мисс Марпл, Шерлок Холмс ради частных расследований жертвуют созданием своей собственной семьи. Задача сыщика – расследование, а не создание семьи. Таким образом, у английских авторов любовь и семья – это своего рода табу для детектива-мастера»<sup>15</sup>. (При этом английские авторы, не вписывающиеся в эту схему, такие как Рут Ренделл с ее *семейным* инспектором Уэксфордом, игнорируются.) Заметно это и на уровне собственно речевых форм: «Анализ зон caracteriza-

ции свойств денотата сыщика в английских и русских текстах детективов позволил выявить следующие закономерности: описание внешности, личности, характера и манер имеет место как в английских, так и в русских текстах детективов. Например, упоминание имени Шерлок Холмс моментально вызывает образ худощавого джентльмена с тросточкой или трубкой во рту, в сдвинутой шляпе, с лупой в руке.

Что касается описания советских оперативников (инспектор Лосев, следователь Тихонов, полковник Гуров), в зонах характеристики подобные ассоциации они у читателя не вызывают<sup>16</sup>. Из приведенной цитаты видно, что различия на уровне характеристики героев все-таки осознаются, однако они объясняются не разницей жанров, а национальной спецификой.

Другим недостатком вышеназванных работ является вольное обращение с *традиционной системой жанров*: это не только весьма распространенное смешение понятий «новелла» и «рассказ» (например, новеллы «Трагедия в Эбби-Грейндж» Конан Дойля и «Трагедия в Масдон Мэйно» Кристи называются рассказами<sup>17</sup>), но, более того, «Убийства по алфавиту» Кристи, несомненный роман, также называется рассказом<sup>18</sup>.

В-третьих, как правило, эти работы страдают или отсутствием широкого материала и рассматривают вопрос о речевых формах жанра на весьма ограниченном количестве текстов, или, наоборот, неоправданным его, материала, расширением.

В первом случае, как в работе О.А. Мельничук и Т.А. Мельничук «Стратегии детективного дискурса», рассматриваются только три романа единственного автора – Агаты Кристи («Сверкающий цианид», «Убийство в Месопотамии» и «Смерть на Ниле»), из которых, на наш взгляд, классическим детективом в чистом виде является лишь последний. Таким образом, и выводы вызывают сомнение. С другой стороны, такое расширение материала, как в диссертации Дудиной, делающей свои выводы на материале 17 новелл Э. По, большую часть которых («Лигейя», «Падение дома Эшеров» и др.) традиционно не причисляют к криминальной литературе (мы относим к ней «Убийство на улице Морг», «Тайну Мари Роже», «Похищенное письмо» и «Ты еси муж, сотворивый сие»<sup>19</sup>), также неубедительно. Поэтому, несмотря на то что Дудиной проделана большая работа по выделению в текстах именно речевых форм, в частности описаний и диалогов, а также на то, что данный автор, единственный из вышеперечисленных, использует понятие «композиционно-речевые формы», и ее работа мало что дает с точки зрения жанра.

И наконец, самое главное – это сама специфика лингвистического подхода к художественному тексту, при котором, как подчеркивал Бахтин, художественный текст не воспринимается как *высказывание* и может использоваться в качестве примера<sup>20</sup>. Соответственно для примера используется и жанр: «дальнейшее исследование концептов “преступление”, “расследование”, “наказание” возможно в диахронии сравниваемых языков, а также с применением данных ассоциативного эксперимента и в сопоставительном рассмотрении особенностей объективации исследуемых концептов на материале большего количества языков, например в славянской группе языков»<sup>21</sup>.

Следствие такого подхода – полное безразличие как к тому, кому принадлежит *слово* (повествователю, рассказчику или персонажу, или использованы фрагменты чужих текстов), так и к тому, кому оно адресовано (персонажу или читателю). По нашему убеждению, не принимая во внимание *субъект высказывания*, решить проблему любого жанра, в том числе и классического детектива, невозможно.

Именно с опорой на *субъект высказывания* осуществлена классификация основных типов композиционных форм речи Н.Д. Тамарченко<sup>22</sup>. Мы будем проводить исследование исходя из данного понимания композиционных форм речи.

*1. Изображенные высказывания. Внешняя речь/внутренняя речь.* Для классического детектива характерно значительное преобладание внешней речи.

*Диалоги/монологи.* Классический детектив *диалогичен*; диалоги эти преимущественно *игровые*: между Дюпеном и рассказчиком, Холмсом и Уотсоном, Пуаро и Гастингсом (Шеппардом), а также между любым классическим сыщиком и полицией, клиентами, свидетелями, преступниками, – неотъемлемая часть жанра. Когда нет диалогов с рассказчиком, полицией, преступником, свидетелями, сыщик разговаривает сам с собой, что в той или иной степени характерно для всех классических детективов с мисс Марпл (исключение – «Убийство в доме викария», где викарий выступает рассказчиком), особенно в «Немезиде».

В отличие от авантюрного расследования предмет диалогов в классическом детективе обязательно имеет отношение к преступлению и расследованию. Если в авантюрном расследовании возможен разговор *мужчины с женщиной* (например, краткий диалог жены доктора с Фандориным в «Левиафане» Акунина, заканчивающийся ее замечанием о румянце красавца-сыщика: «У Вас прекрасный эпителий»), то в «Собаке Баскервилей» любой разговор



Холмса и (или) Уотсона с мисс Стэплтон и миссис Лайонс имеет отношение к основной теме.

О роли диалогов в «Собаке Баскервильей» убедительно написал Фаулз: «Гений Конана Дойла проявился в том, что он сумел решить проблему, знакомую всем романистам, то есть проблему природной несовместимости диалога с повествованием»<sup>23</sup>. Пренебрежительно отзываясь об описаниях и прочих средствах удлинить произведение, Фаулз пишет, что Конан Дойлу удается сочетать большое количество диалогов с напряженным действием с помощью «трех принципиальных приемов»:

– исключения из диалогов практически всего, «что не имеет прямого отношения к поступательному ходу рассказа или к тем чертам персонажа, которые поддерживают этот ход»;

– осознания «того, что, если ты собираешься прочно опираться на беседу как средство повествования, тебе придется обходиться двумя четко охарактеризованными и по темпераменту противоположными друг другу выразителями твоих идей, а не одним центральным “Я” или не одним наблюдателем происходящего. <...> Одна из ролей подающей реплики должна быть суррогатом зрительного зала, а острое кульминационного высказывания должно быть направлено не только на козла отпущения на сцене, но и всем тем в зале, кто не ожидал удара»;

– «диалог – вещь глубоко и напряженно непосредственная. Могло бы показаться, что визуальное представление о происходящем в романах дают лишь описательные тексты, но беседа оказывается гораздо ближе к непосредственной реальности образа, чем мы себе обычно представляем».

Отсюда Фаулз делает важнейший вывод: «Конану Дойлу гораздо лучше удавался движущий действие диалог, чем прямое описание (то есть скорее драма, чем проза)». Мы полагаем, что диалоги в классическом детективе свидетельствуют о его в значительной мере *драматической* природе. Подчеркнем, драматической, продолжающей традицию драматического театра, в противоположность *театральности* авантюрного расследования, идущей от театра кукольного<sup>24</sup>.

В *монологической* речи классического детектива велика роль по объему и значению *ораторских выступлений* сыщика и преступника (реже полицейского) и *монологов-рассказов* клиентов. Есть такой часто встречающийся элемент, как лекция сыщика, как правило, на экзотическую тему. Внутренние монологи сыщика крайне редки, так как события показываются с точки зрения сыщика только при отсутствии рассказчика, но даже в этом

случае их доля невелика и они не проясняют тайну преступления для читателя.

*Использование профессиональной лексики, жаргона* для классического детектива нехарактерно, сыщик не употребляет их в процессе расследования. Более того, даже полиция в классическом детективе не пользуется профессиональной лексикой! Также не употребляют ее клиенты сыщика, свидетели и преступники. Например, морской волк в «Черном Питере» Конан Дойля говорит самым обычным образом, без каких-нибудь «компасов»<sup>25</sup>. Персонажи различных профессий и слоев общества в классическом детективе говорят одинаково (или, наоборот, дается намеренно гротескная речь). Этим классический детектив отличается как от авантюрного расследования, так и от полицейского романа<sup>26</sup>, в которых люди различных профессий и слоев общества говорят по-разному. Соответственно для *классического* сыщика в отличие от героев авантюрного расследования и полицейского романа определение статуса остальных персонажей по данному признаку нехарактерно.

*Использование иностранной речи*, неправильная речь, акцент в классическом детективе служат усилению гротескности, как намеренное утрирование Пуаро своего акцента в «Немом свидетеле» и «Хикори-Дикори-Док»: «Он делает “ге кемпинг”, понимаете, – сказал Пуаро, нарочно усиливая акцент (at his most foreign)»<sup>27</sup>. Недалом при этом он задает, на сторонний взгляд, «экзотические и необязательные вопросы»<sup>28</sup>.

В то же время в авантюрном расследовании такого рода речь изображается как национальная специфика, создающая комический эффект (Маса из цикла Акунина о Фандорине), а в полицейском романе она может создавать комический эффект, а может не создавать, но в любом случае носитель чужой речи является одновременно представителем определенного социального слоя.

Таким образом, в классическом детективе необычная, *странная* и/или *смешная* в том или ином смысле (жаргон, иностранная) речь всегда связана или с преступлением, или с его расследованием, а также способствует усилению свойственной классическому детективу гротескности; не отражает путешествие героя по разным странам и социальным слоям (как в авантюрном расследовании) и не свидетельствует о профессиональной, социальной, национальной принадлежности персонажа (как в полицейском романе). Здесь нет ни *чужого* слова, подчеркивающего всяческие *границы*, в том числе и социальные (национальные), ни соответственно проблемы преодоления этих границ.

*Разноречие и разноязычие*, а следовательно, *разнооценочность* совершенно нехарактерны для классического детектива; после нарушения нормы даются две оценки (что соотносится с его субъектной структурой) – *нормального* человека (рассказчика и т. д.) и Великого сыщика, которые в конце максимально сближаются.

*Вставные тексты.*

*Записки, дневники.* Эта форма нехарактерна для классического детектива как вставной элемент, хотя произведение в целом может быть представлено как записки (записки Уотсона о Шерлоке Холмсе и «Убийство Роджера Экройда» А. Кристи). Исключение – повесть «Собака Баскервилей», где Уотсон приводит страницы из своего дневника. Усложнение формы, наличие нескольких рассказчиков разрушают жанр классического детектива («Убийство в Месопотамии» А. Кристи).

В качестве вставной форма дневника/записок, наоборот, очень распространена в авантурном расследовании: дневник сэра Юстаса Педлера, чередующийся с рассказом главной героини («Человек в коричневом костюме» А. Кристи), рукопись с исповедью жертвы («Преступление в Орсивале» Э. Габорио) и др.

*Письма* (как вставной текст) имеют большое значение для криминальной литературы расследования. В классическом детективе в начале текста они, как правило, содержат призыв о помощи. В любом случае в отличие от авантурного расследования и полицейского романа, где письма бывают какого угодно содержания, которое может иметь отношение к преступлению и расследованию, а может и создавать контраст с ними, например письма близких («Момент истины» В. Богомолова, «Петровка, 38» Ю. Семенова), в классическом детективе их содержание обязательно имеет отношение к преступлению и его расследованию.

Помимо перечисленных выше изображенных форм речи, во всех видах криминальной литературы распространена такая вставная форма, как *записки*. Мы подразумеваем не «литературное произведение в форме дневника, воспоминаний и т. д.»<sup>29</sup>, и даже не «листок бумаги, содержащий короткое письмо, вопрос, объявление и т. п.»<sup>30</sup>, а краткий текст на листе бумаги, чаще всего с предостережениями и угрозами.

В классическом детективе, так же как и в авантурном расследовании, важнейшую функцию выполняют *статьи в газетах*. В классическом детективе они не только доносят, но и фиксируют ложную точку зрения, от которой двигаются рассказчик и читатель. А в авантурном расследовании может приводиться полемика между различными изданиями, представляющими различные точ-

ки зрения, в том числе сыщика и преступника («Полая игла» М. Леблана, «Тайна Желтой комнаты» Г. Леру).

Итак, в классическом детективе вставные тексты обязательно имеют отношение к преступлению и расследованию, в то время как в авантюрном расследовании участвуют в формировании «события рассказывания»<sup>31</sup>.

II. *Изображающие формы речи. Описание.* Для классического детектива, как для большинства жанров криминальной литературы, одним из основных является неперенное *описание места преступления*. Нам кажется верным наблюдение Филистовой: «Описание характерно для той части рассказа, где происходит осмотр места преступления, даются свидетельские показания, описываются персонажи»<sup>32</sup>. В то же время со следующим положением: «Описание больше представлено в русских детективах, где дается, как правило, изображение и характеристика главных героев»<sup>33</sup> – мы не согласны, поскольку, во-первых, как говорилось выше, автор подразумевает полицейские романы. Во-вторых, ниже будет показано, что описание значимо для всех данных жанров (встретилось нам во всех текстах<sup>34</sup>), но выполняет разную функцию.

1. *Пейзаж.* Для классического детектива характерен условный пейзаж: местность в «Серебряном» и «Рейгетских сквайрах» Конан Дойля; парк в «Убийстве Роджера Экройда» А. Кристи. Особенно сжаты описания местности в тех случаях, когда она является местом преступления, здесь описание строго функционально: «Несколько минут ходьбы через торфяник привели нас в лощину, в которой было обнаружено тело. На ее краю был куст дрока, на котором висела куртка»<sup>35</sup>. Исключением может быть только детективная повесть. (См. подробное описание окрестностей Баскервиль-Холла, притом что аллеи, примыкающие к дому, в частности тисовая аллея, где погиб сэр Чарльз, описаны очень кратко.)

Отличия от пейзажа в авантюрном расследовании здесь принципиальны. При том, как много написано о гротеске, тому вопросу, что пейзаж в литературе также может быть гротескным, уделено очень мало внимания, нам даже не встретилось сочетание «гротескный пейзаж»<sup>36</sup>. Между тем для пейзажа авантюрного расследования типичны не только несколько фантастические определения, сравнения и т. д., но и переходы из одного состояния в другое, совершенно нехарактерные для пейзажа реалистического: «Мы пересекли старый мостик, перекинутый через Ров [в оригинале с заглавной буквы], и вошли в ту часть парка, которая называлась “Дубравой”. Здесь были столетние дубы. Осень уже сморщила [покоробила] их пожелтевшие листья, и их высокие черные и извивающиеся ветви

напоминали отвратительные космы, изгибы гигантских переплетенных рептилий, которые античный скульптор скрутил на голове своей Медузы»<sup>37</sup>. К тому же пейзаж здесь часто четко не отграничен, описание местности «перетекает» в описание здания, рассказ об истории места и т. д. Это значимые отличия – как от «застывшего» и примитивного пейзажа классического детектива, так и от реалистического и определенного пейзажа полицейского романа.

В отличие от *гротескного пейзажа* авантюрного расследования, где возможны, и реального пейзажа полицейского романа, где даже обязательны приметы конкретного времени года и исторического периода, пейзаж классического детектива часто выглядит как декорация.

2. *Интерьер*. Для классического детектива характерен условный интерьер, в котором, как правило, подчеркивается близость к театральным декорациям. Часто, так же как и в авантюрном расследовании, дается подробное описание расположения помещений с указанием того, жилые они или нет, их назначения, размера и т. д. К такого рода описаниям часто прилагаются схемы, планы расположения комнат в доме или же предметов мебели внутри комнаты, где произошло убийство.

Интерьер выполняет здесь самую распространенную в литературе функцию, т. е. «служит косвенной характеристикой его хозяина»<sup>38</sup>, только в том случае, если это описание жилья сыщика. В отношении интерьера места преступления это не так. В отличие от *гротескного интерьера* авантюрного расследования<sup>39</sup> и реального интерьера полицейского романа интерьер здесь редко отражает черты характера персонажа и никогда его социальную (национальную) принадлежность. (Ср. интерьер в классических детективах и подробные описания внутренних помещений замка в «Преступлении в Орсивале» Габорио, замка и флигеля в «Тайне Желтой комнаты» Леру, жилища Таша в «Убийстве на Эйфелевой башне» Изнера.)

Если до совершения преступления какая-то деталь интерьера подробно описывается, например каминная полка («Загадочное происшествие в Стайлзе» Кристи), то впоследствии обязательно изменения на/в ней окажутся связанными с преступлением и его расследованием.

Описание никогда не дается глазами сыщика (отличие от полицейского романа), но рассказчиком или повествователем.

3. *Портрет*. В портрете *классического* сыщика выделяются гротескные черты: худоба и острый нос Холмса или гротескная полнота Пуаро, а также атрибуты, приближающие к маске: усы, трубка, сигара, скрипка. Недаром перечисленные предметы часто

находятся у рта. В портретах персонажей распространены бледные и багровые лица, оскаленные рты. (Это не касается изображения влюбленных.) Портреты жертв, как правило, даны глазами рассказчика. При этом мы мало что знаем о внешности самих рассказчиков – Уотсона, Гастингса, не говоря уже о рассказчике Э. По.

Многие, писавшие о Шерлоке Холмсе, подчеркивали роль портретных деталей других персонажей для заключений сыщика об их профессии и т. д. Интересно, что читатель узнает об этих деталях от Холмса, поскольку из описаний Уотсона мы этого не видим.

Портрет *авантюрного* сыщика может быть комичным (Рультабий), реже откровенно гротескным (Браун). Может быть и красивым: Лекок в ложных образах комичен, на самом деле красив, высокий брюнет. Фандорин – высокий красавец-брюнет с синими глазами (при переодеваниях может выглядеть как угодно). Внешность может быть или вполне определенной (Рультабий, Изидор Ботреле, Фандорин, Пелагия), или неуловимой (Лекок, Люпен). Портрет может быть как условным, так и подробным. Очень важным нам кажется наблюдение О.В. Федуниной, что в тех случаях, когда авантюрный сыщик красив, это «красота, доведенная до предела, что также гротескно».

Закономерен вопрос: если гротеск присущ и портрету классического, и портрету авантюрного сыщика, то каковы же отличия? Они здесь принципиальны, но прежде чем их сформулировать, необходимо остановиться на исходном пункте – *гротеск в драме*, по нашему убеждению, отличается от *гротеска в романе*. Свойства последнего, такие как *незавершенность*, непрерывный *переход* из одного состояния в другое, описаны Бахтиным<sup>40</sup>. Но в «замкнутой», «определенной» и «завершенной» классической драме такого рода переходы просто невозможны. Подробнее этот вопрос должен быть рассмотрен в отдельной работе. Здесь же, возвращаясь к разнице между портретами классического и авантюрного сыщиков, скажем, что в первом случае речь идет о *драматическом гротеске*: это застывший гротеск маски, здесь нет места для движения, изменчивости. Во втором случае – *романный гротеск*, противостоящий не гротеску в драме, а другой линии в эволюции романа, т. е. гротескный портрет авантюрного расследования полемичен не гротескному реалистическому портрету полицейского романа<sup>41</sup>.

Обратим внимание, что портреты жертв в авантюрном расследовании могут быть вообще не гротескными («Гайна Желтой комнаты» Леру), а могут меняться: не гротескный портрет до преступления и гротескный после него («Преступление в Орсивале» Габорио). Как правило, они даются повествователем.

В отличие от классического детектива в портретах персонажей авантюрного романа есть черты как характера, так и социальные; интересна внешность помощников (Фламбо, Маса, помощники судьи Ди).

4. *Экфрасис*. Коснемся еще этого, более редкого типа описания, поскольку во многих жанрах криминальной литературы данная форма играет заметную роль. В классическом детективе это чаще всего портрет. Описание его приводится лишь для того, чтобы сыщик увидел в нем черты фамильного сходства, объясняющие мотив преступления («Собака Баскервилей» Конан Дойля; «Убийство на рождество» Кристи), в отличие от авантюрного расследования, где могут быть самые различные произведения искусства в самой различной функции. Это и портреты, помогающие установить фамильное сходство («Грехи графа Сарадина» Честертона), и произведения искусства, в том числе картины, показывающие вкус Арсена Люпена и его способность украсть что угодно откуда угодно («Полая игла» Леблана).

Описание фотографий, часто фигурирующее в полицейском романе, для классического детектива нехарактерно.

В авантюрном расследовании описания зданий снаружи также подробны и гротескны: «Я еще не встречал [буквально: видел] ничего столь оригинального, ни, возможно, столь уродливого, ни в особенности столь странного в архитектуре, как это причудливое сочетание разнородных стилей. Это было чудовищно и пленительно»<sup>42</sup>. В отличие от авантюрного расследования и полицейского романа с его почти обязательным реалистическим взглядом на здание полицейского участка в классическом детективе такого рода описания либо отсутствуют, либо носят характер театральных декораций.

III. *Высказывания, в которых пересекаются формы 1-го и 2-го типа*. Несобственно-прямая речь в классическом детективе встречается редко, когда у сыщика нет собеседника («Немезида» Кристи).

*Фрагменты чужой речи, цитируемой героем*, в первую очередь имеют отношение к преступлению и его расследованию (повторение сыщиком отдельных фраз свидетелей, подозреваемых и т. д.). Реже могут встречаться цитаты из литературы и т. д., демонстрирующие эрудицию героя.

IV. *Формы, с помощью которых вводятся фрагменты речи, не приписанные ни повествователю или рассказчику, ни персонажу*.

*Эпиграфы* мало распространены в классическом детективе. Когда они есть, их роль – подчеркивание игровой составляющей

жанра. Так, в «Убийстве на улице Морг» *игровой* эпиграф перед *рациональным* вступлением задает двойственный рационально-игровой характер новеллы По.

*Заглавия* в криминальной литературе особо значимы, мы рассмотрим их подробно<sup>43</sup> и также в соотношении с жанром<sup>44</sup>. Слова «убийство» и «смерть» встречаются чрезвычайно часто в классическом детективе («The Murders in the Rue Morgue» По; «The Murder of Roger Ackroyd», «Death on the Nile», «Lord Edgware Dies», «Mrs McGinty's Dead» Кристи), так же как и в авантюрном расследовании («The "Canary" Murder Case» Ван Дайна; «A Man Lay Dead» Марш; «Смерть Ахиллеса» Акунина), и в полицейском романе («Death of an Expert Witness», «A Taste for Death» Ф.Д. Джеймс; «From Doon with Death» Ренделл; «Death Du Jour» К. Райх; «Убийца поневоле», «Смерть ради смерти» Марининой).

При этом слово «преступление», насколько мы можем судить, встречается только в заглавиях авантюрного расследования («Le Crime d'Orcival» Габорио; «The Worst Crime in the World» Честертон; «Partners in Crime» Кристи<sup>45</sup>).

Слова «тайна», «загадка» и т. д. невероятно распространены в заглавиях классического детектива («The Boscombe Valley Mystery» Конан Дойля; «The Mysterious Affair at Styles», «The Mystery of the Hunters Lodge» Кристи и др.) и авантюрного расследования («The Secret Garden» Честертон; «The Layton Court Mystery» Э. Беркли; «The Secret of Chimneys», «The Seven Dials Mystery» Кристи; «Le Mystère de la chambre jaune» Г. Леру). Для полицейского романа они нехарактерны.

Слова «дело», «досье» классическому детективу несвойственны. В авантюрном расследовании они встречаются нередко, иногда с порядковым номером («L'Affaire Lerouge», «Le Dossier n° 113» Габорио; «The Benson Murder Case», «The "Canary" Murder Case» Ван Дайна, «Inspector French's Greatest Case» Крофтса). В полицейском романе встречаются, иногда с порядковым номером («Дело пестрых» Адамова).

Ни для одного из данных жанров слова со значением подозрения в заглавиях нехарактерны.

Слова «дом», «усадьба» (и их названия) и т. д. в классическом детективе появляются часто («The Adventure of Abbey Grandge» Конан Дойля; «The Murder at the Vicarage» Кристи), в авантюрном расследовании иногда («At the Villa Rose» Мейсона). Редко встречаются в полицейском романе («The Lighthouse» Джеймс).

Слова «игра», «играть» и названия игр, строки «игровых текстов», а также слова, имеющие отношение к театру, в заглавиях



классического детектива можно увидеть очень часто («Three Act Tragedy», «Cards on the Table», «Hickory Dickory Dock» Кристи). Иногда они встречаются в авантюрном расследовании («The Actor and the Alibi» Честертона; «Турецкий гамбит» Акунина) и полицейском романе («Похоронный марш марионеток» де Фелитта; «Игра по системе» Бекрюста; «Игра на чужом поле» Марининой).

Необходимо особенно подчеркнуть распространенность такого слова, как «adventure», в заглавиях классического детектива («The Adventure of Abbey Grandge», «The Adventure of Black Peter» Конан Дойля; «The Adventure of the Western Star», «The Adventure of the Egyptian Tomb» Кристи) и авантюрного расследования («The Adventure of the Sinister Stranger» Кристи), традиционно опускаемое при переводах на русский язык. Это характерно для игровых жанров и невозможно для полицейского романа.

*Справочники/энциклопедии* в классическом детективе фигурируют часто, функция их при этом отличается от авантюрного расследования и полицейского романа. В классическом детективе это представление о чем-то экзотическом, чуждом нормальному миру (статья об обезьяне в «Убийстве на улице Морг» По; статья об аборигенах в «Знаке четырех» Конан Дойля) или сведения о каком-либо клиенте. В авантюрном расследовании такие фрагменты способствуют созданию картины многообразного и разомкнутого мира. В полицейском романе это научные статьи по проблеме, связанной с преступлением и его расследованием.

Таким образом, на уровне композиционных форм речи классический детектив предстает *игровым* и *гротескным* жанром, в значительной степени драматической природы. В этом отношении он принципиально отличается как от *игрового* авантюрного расследования, так и от *неигрового* полицейского романа, *романных* жанров, которые соотносятся с *карнавальной* и *риторической* линиями в эволюции романа (по Бахтину<sup>46</sup>). А следовательно, и на уровне композиционных форм речи классический детектив подтверждает себя самостоятельным жанром криминальной литературы расследования.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> В нашей совместной с О.В. Федунинной работе мы ограничиваем криминальную литературу расследования, т. е. ту, в которой основу сюжета составляет именно расследование, от других видов криминальной литературы. См.: Кириленко Н.Н., Федункина О.В. Жанры криминальной литературы как теоре-

- тическая проблема // Поэтика литературных жанров. Генезис и типология. М.: РГГУ, 2013 [в печати].
- 2 *Чулкина Д.В.* Грамматика и поэтика детективного нарратива (на материале английских и русских коротких рассказов) [Электронный ресурс] // Молодежный научный портал «Ломоносов». URL: [http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov\\_2007/10/Chulkina.pdf](http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2007/10/Chulkina.pdf) (дата обращения: 18.12.2014).
  - 3 *Филистова Н.Ю.* Структура и семантика детективного нарратива на материале текстов английских и русских рассказов: Дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2007.
  - 4 *Гвоздева А.В.* Особенности реализации лингвокультурного типажа «детектив» в английском языке [Электронный ресурс] // Молодежный научный портал «Ломоносов». URL: [http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov\\_2009/diskurs/gvozdeva.pdf](http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2009/diskurs/gvozdeva.pdf) (дата обращения: 18.12.2014); *Она же.* Лингвокультурный образ *детектив*: Дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2009.
  - 5 *Дудина И.А.* Дискурсивное пространство детективного текста на материале англоязычной художественной литературы XIX–XX вв.: Дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2008.
  - 6 *Мельничук О.А., Мельничук Т.А.* Стратегии детективного дискурса (на примере романов А. Кристи) // Вопросы психолингвистики. 2012. № 15. С. 156–167.
  - 7 *Теплых Р.Р.* Концептосферы английских и русских текстов детективов и их языковое представление: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Уфа, 2007.
  - 8 *Иванова А.Е.* Использование фразеологических единиц в языке детективного жанра (на примере творчества Агаты Кристи) [Электронный ресурс] // Allbest. URL: <http://knowledge.allbest.ru/languages/d-2c0a65635a3ac68a5c43b89421306c27.html> (дата обращения: 27.11.2014).
  - 9 *Банникова И.А.* Парадокс в стилистическом контексте детектива // Вопросы романо-германского языкознания. Вып. 11. Саратов, 1995. С. 17–23.
  - 10 *Герасименко Э.Н.* Детектив глазами современных лингвистов // Культура народов Причерноморья: Научный журнал. 2011. № 209. С. 123–125 (Вопросы духовной культуры – филологические науки).
  - 11 *Дудина И.А.* Указ. соч.
  - 12 *Теплых Р.Р.* Указ. соч. Сохранено оформление цитируемого текста.
  - 13 В этом плане выгодно отличаются работы Е.А. Варлаковой и Е.В. Сухиной. См.: *Варлакова Е.А.* Портретное описание протагониста в различных типах детективного текста // Вестник Череповецкого государственного университета: Научный журнал. 2011. № 4 (34). С. 49–52; *Она же.* Текстотипологические характеристики англоязычного детектива XX века: Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2012; *Она же.* Художественная деталь как средство создания образа персонажа в различных типах детективного текста // Известия Санкт-Петербургского университета экономики и финансов. 2010. № 3. С. 66–69; *Сухина Е.В.* Спортивная и игровая метафора в тексте американ-

ского юридического триллера и особенности их передачи на русский язык // Вестник Московского государственного областного университета. 2011. № 4. С. 178–183 (Лингвистика). Также см. сопоставление У. Кларк романов «Встреча выпускников» («Gaudy night») Дороти Сейерс и «Комната убийств» Ф.Д. Джеймс как образцов классического детектива и процедурного романа: *Clark U. Discourse Stylistics and Detective Fiction: a Case Study // Literature and Stylistics for Language Learners. Theory and Practice. N. Y., 2007.* Сопоставление «whodunit» и крутого детектива см.: *Lamkin T.A., Mccarthy Ph. The Hierarchy of Detective Fiction: Gramulator Analysis. Memphis, TN, 2011.*

- <sup>14</sup> Там же. Также см.: *Филистова Н.Ю.* Указ. соч.; *Чулкина Д.В.* Указ. соч.
- <sup>15</sup> *Теплых Р.Р.* Указ. соч.
- <sup>16</sup> Там же.
- <sup>17</sup> *Дудина И.А.* Указ. соч.
- <sup>18</sup> *Теплых Р.Р.* Указ. соч.
- <sup>19</sup> Часто, на наш взгляд, без всяких оснований сюда же относят новеллу «Золотой жук», Л.П. Дмитриева расширяет список до девяти, включая «новеллы самообличения» «Сердце-обличитель» и др. См.: *Дмитриева Л.П.* К вопросу о составе цикла детективных новелл Э. По // Вестник ТГПУ. 2009. Вып. 4 (82). С. 143–147.
- <sup>20</sup> См.: *Бахтин М.М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 297–325.
- <sup>21</sup> *Чулкина Д.В.* Указ. соч. Характерна в этом смысле работа У. Кларк в учебнике для изучающих язык. Невозможным с точки зрения литературоведа выглядит задание переписать параграф романа Дороти Сейерс, заменив третье лицо на первое. См.: *Clark U.* Op. cit. P. 71. Также см.: *Lin S.* Teaching Detective Fiction in a University classroom. Tunghai, 2008.
- <sup>22</sup> *Тамарченко Н.Д.* Композиционные формы речи // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 102.
- <sup>23</sup> *Фаулз Дж.* Конан Дойл [Электронный ресурс] // Артур Конан Дойль. URL: <http://www.acdoyle.ru/about/fowles-kn.htm> (дата обращения: 23.11.2014). В дальнейшем все ссылки даются на это издание.
- <sup>24</sup> См.: *Тамарченко Н.Д.* «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М., 2011. С. 94, 114.
- <sup>25</sup> См.: *Doyle A.C.* The Adventures of Black Peter (The return of Sherlock Holmes. P. 71–73) [Электронный ресурс] // Project Gutenberg. URL: <http://www.gutenberg.org/files/108/108-h/108-h.htm> (дата обращения: 12.11.2014).
- <sup>26</sup> Жанровая концепция полицейского романа разработана нами совместно с О.В. Федудиной. См.: *Кириленко Н.Н., Федудина О.В.* Указ. соч.
- <sup>27</sup> *Cristie A.* Hickory Dickory Dock [Электронный ресурс] // BookReader. URL: <http://bookre.org/reader?file=209765> (дата обращения: 17.11.2014). Пер. с англ. наш.

28 Ibid.

29 Записка [Электронный ресурс] // Энциклопедии & Словари. URL: <http://enc-dic.com/academic/Zapiska-7247.html> (дата обращения: 27.11.2014).

30 Там же.

31 О различной роли вставных текстах в двух стилистических линиях романа см.: *Волкова Т.Н.* Вставной текст: композиционные и сюжетные функции («Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского и «Воскресенье» Л.Н. Толстого) // Новый филологический вестник. 2010. № 12 (1). С. 33–42.

32 *Филистова Н.Ю.* Указ. соч.

33 Там же. Также см.: *Чулкина Д.В.* Указ. соч.

34 См. списки литературы по криминальным жанрам расследования, составленные совместно с О.В. Федунинной: *Кириленко Н.Н., Федунина О.В.* Указ. соч.

35 *Doyle A.C.* Silver Blaze. P. 6 [Электронный ресурс] // The Complete Sherlock Holmes Canon. URL: <http://sherlock-holm.es/stories/pdf/a4/1-sided/silv.pdf> (дата обращения: 12.11.2014). Пер. с англ. наш.

36 Так в статье о Маяковском: «гротескное изображение городского пейзажа (например, в стихотворении «Адище города»)». См.: *Эвентов И.С.* Маяковский // История русской литературы: В 10 т. Л., 1954. Т. 10. С. 720.

37 *Leroux G.* Le Mystère de la chambre jaune. P., 2011. P. 51. Пер. с фр. О.В. Федунинной.

38 *Лобанова Г.А., Гурович Н.М.* Описание // Поэтика литературных жанров... С. 153.

39 Нам не встретилось понятие «гротескный интерьер», но, по нашему убеждению, интерьер, так же как и портрет, и пейзаж, может быть гротескным.

40 *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963; *Он же.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1963.

41 О двух типах портрета в эпике см.: *Гурович Н.М.* Портрет персонажа в структуре эпического произведения: «гротескный» и «классический» типы (на материале романов Н.В. Гоголя «Мертвые души» и М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2009.

42 *Leroux G.* Op. cit. P. 47.

43 Наблюдения, касающиеся заглавий, сделаны совместно с О.В. Федунинной. См.: *Кириленко Н.Н., Федунина О.В.* Указ. соч. Соотношение между заглавием и жанром рассмотрено в статье: *Федунина О.В.* К вопросу о функциях заглавия в детективе («Неподходящее занятие для женщины» Ф.Д. Джеймс в контексте традиции) // Вестник РГГУ. 2011. № 7 (69). Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». С. 59–66. См. также ее доклад «Заглавие и жанровая структура полицейского романа (“Розы красные” и “Фиалки синие” Дж. Паттерсона)», прочитанный на научной конференции «Феномен заглавия. Заглавие произведения в составе заголовочно-финального комплекса» (РГГУ, 5–6 апреля 2013 г.). (На наш взгляд, данные произведения Паттерсона полицейскими романами не являются, а относятся к «расследованию мстителя». – Н. К.)

- <sup>44</sup> В работах И.А. Банниковой сопоставляются заголовки произведений разных авторов: Гарднера, Френсиса, Ф.Д. Джеймс, Кристи. См.: *Банникова И.А.* О стилистическом контексте детектива и методах его исследования и приложения [Электронный ресурс] // Библиотека Гумер – гуманитарные науки. Классический детектив: поэтика жанра. URL: <http://detective.gumer.info/text01.html> (дата обращения: 17.10.2014); *Она же.* Парадокс в стилистическом контексте детектива. С. 17–23.
- <sup>45</sup> Заглавие не отдельного произведения, а сборника произведений об авантюрных сыщиках Томми и Таппенс.
- <sup>46</sup> См.: *Бахтин М.М.* Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 72–233; *Он же.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 63; *Тамарченко Н.Д.* «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина... С. 87–116.

## СТИХОТВОРЕНИЕ А.С. ПУШКИНА «И.И. ПУЩИНУ»: ОПЫТ МИКРОФИЛОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Статья посвящена анализу стихотворения А.С. Пушкина «И.И. Пущину» на микрофилологическом уровне.

*Ключевые слова:* А.С. Пушкин, «грамматика поэзии», личные и притяжательные местоимения, микрофилологический анализ.

Мой первый друг, мой друг бесценный!  
И я судьбу благословил,  
Когда мой двор уединенный,  
Печальным снегом занесенный,  
Твой колокольчик огласил.

Молю святое провиденье:  
Да голос мой душе твоей  
Дарует то же утешенье,  
Да озарит он заточенье  
Лучом лицейских ясных дней!<sup>1</sup>

Пушкинское послание «И.И. Пущину» (1826) относится к числу хрестоматийных; его разбор обычно сводится к пересказу биографических подробностей. А между тем оно принадлежит к числу произведений, где проявляется «яркая актуализация грамматических противопоставлений, особенно четко сказавшаяся в пушкинских глагольных и местоименных формах»<sup>2</sup>.

Графически текст делится на две строфы, семантически находящиеся в отношении зеркальной симметрии: это сферы действия местоимений 1-го и 2-го лица, причем даже не личных, а притя-

жательных: *мой* и *твой*. Именно отношения между *я* и *ты* (*мой* и *твой*) являются драматическим стержнем стихотворения. В первой строфе *ты* является действующим лицом, а *я* получателем благодарений; во второй роли меняются. Отметим, что личное местоимение *ты* не употреблено ни разу, область его действия определяется притяжательным местоимением *твой*.

Первая строка может быть поделена на две синтагмы: *мой первый друг; мой друг бесценный*. Слова *мой* и *друг* повторены дважды; определения *первый* и *бесценный* благодаря перестановке внутри синтагмы воспринимаются как контекстуальные синонимы, а притяжательное местоимение *мой* – и в силу начального положения в стихе, и благодаря повтору – приобретает особую власть, позволяющую возвысить человека, потенциально именуемого *ты*. Личное имя адресата вынесено в сильную позицию – в заглавие. Все это прочно закрепляет в сознании формулу «Пущин – лучший друг Пушкина».

Рассмотрим сферу действия каждого из местоимений.

*Твой.*

Из всей лексики стихотворения сюда относятся только два существительных – *колокольчик* (композиционно в зоне «действителя *ты*»), *душа* (находится в зоне «действителя *я*» и стоит в косвенном падеже) – и глагол *огласил* (стоит в прошедшем времени, причём формально действие *ты* передано его колокольчику).

*Мой.*

Его сфера влияния гораздо обширнее: за редким исключением вся лексика стихотворения попадает в нее. Здесь существительные *друг* (дважды в первой строфе), *двор*, *голос*, *снег*; прилагательные *уединенный*, *печальный*; глаголы *благословил*, *молю*, *да дарует*, *да озарит*.

Именно *я* дает обозначение второму действующему лицу стихотворения через притяжательное местоимение. Таким образом, все, что относится к *ты*, по сути, все равно оказывается в сфере действия притяжательного местоимения *мой*; *мой друг* принадлежит к той же грамматической области, что и *мой голос*, и *мой двор*.

Глаголы *я* стоят в разных временах: прошедшем (*благословил*), настоящем (*молю*), в повелительной конструкции, обращенной к будущему (*да дарует*, *да озарит*). Два глагола из четырех имеют религиозную семантику – и они тоже зеркально распределены по двум сферам. *Благословил* (*судьбу*) – это ответ на голос колокольчика *ты*; *молю* (с дополнением *святое провиденье*) – это ответный посыл голоса на помощь страдающему в заточении *ты*. Фонетическая переключка (*благословил* – *молю*) и даже инверсия на буквенном уровне подчеркивают эту зеркальность.

Союз *и* во второй строке первой строфы имеет семантику присоединения, включения *я* в число славящих Бога. Находясь в одиночестве, в глуши, в ссылке, *я* мог начать роптать, но звук колокольчика друга вернул ему веру в справедливость Создателя. Во второй строфе уже *я* ответно молит святое провиденье о наделении его голоса такой же силой воздействия, какая была у колокольчика.

В стихотворении три временных плана: настоящее (ссылка Пущина); прошедшее (ссылка Пушкина), давнопрошедшее, смыкающееся с вечным (Лицей). Композиционно они даны в такой последовательности: прошедшее (вся первая строфа) – настоящее – давнопрошедшее (вечное).

В тексте есть несколько слов, формально не относящихся к сфере влияния притяжательного местоимения *мой*: *судьбу, Лицейских ясных дней. Лицейские дни* – это общая территория *я* и *ты*, здесь нет деления на *твое* и *мое*. Эту общую ценность можно использовать обоим – неслучайно все слова стоят в косвенных падежах.

По сути, стихотворение является иллюстрацией риторического аргумента взаимности: сколько *я* получил от *ты*, столько и стремится ему отдать. Осью симметрии является сочетание местоимения *то* с частицей *же*: *дарует то же утешенье*.

Зеркальность проявляется в описании жизненных невзгод: *двор уединенный, печальным снегом занесенный* (принадлежащий *я*) соответствует *заточенью* (связанному с *ты*). Лингвистически ссылка Пушкина описана более пространно – при помощи эпитетов *двор уединенный; печальным снегом занесенный*; отметим эналлагу (эпитет *печальный* перенесен с поэта на снег). Одиночество лингвистически возведено в степень: двор, и без того уединенный, к тому же дополнительно занесен печальным снегом – как бы похоронен под еще одним слоем печали.

Ссылка Пущина, наоборот, описана всего одним существительным: *заточенье*. Но оно оказывается сильнее расширенного описания пушкинского затворничества (безусловно, знание биографических подробностей здесь играет свою роль).

*Я* и *ты* на протяжении всего стихотворения метонимически замещены: *мой двор – твой колокольчик; голос мой – душе твоей*.

*Колокольчик ты* соответствует *голосу я*. Если вернуться на биографический уровень, и это окажется неслучайным: Пушин не писал стихов, не мог отправить другу спасительного текста; друг приехал лично. Одиночество Пушкина победил колокольчик Пущина; приезд Пущина включает *слух*.

Пушкин тоже посылает голос с целью скрасить заточенье Пущина. Его голос обращается напрямую к душе (это более тесный



контакт, чем в случае *двор-колокольчик*). Отметим фонетическое эхо: *душе – утешенье*, тоже работающее на усиление действия голоса. Но у поэта в распоряжении нет эффекта личного присутствия, поэтому его голос должен включить дополнительные рычаги: *зрение* и *память*. Так аргумент взаимности оказывается нарушенным: Пушкин дает не просто столько же, но больше.

*Память* включается призыванием на помощь двух временных пластов: прошедшего (вся первая строфа есть напоминание другу о спасительном действии его колокольчика; она нужна как аналогия, настраивающая на такой же результат) и давно прошедшего (вечного). *Зрение* включается глаголом *озарит* в повелительном наклонении и связанными с ним существительным *луч* и эпитетом *ясных*.

Вся эта группа *освещения-озарения* фонетически оркестрована (голос – лучом – лицейских) и отзывается на фонетическую звукопись первой строфы, изображающую действие голоса: колокольчик огласил.

Здесь важна *оппозиция единственного-множественного числа*. Все существительные в тексте даны в единственном числе, кроме одного: *дней*. Но оно поддержано двумя сильными определениями – тоже во множественном числе: *лицейских ясных*. Связывает с ними один-единственный *луч* – но его достаточно. Создается ощущение подъема по лучу голоса – из подземелья настоящего к свету давнопрошедшего. Луч лицейских ясных дней способен проникнуть в подземелье и осветить его.

Аллитерационный отсвет этого луча виден у А. Блока в стихотворении «Девушка пела в церковном хоре»: И голос был сладок, и луч был тонок... Как белое платье пело в луче... Блок доведет этот прием до большего обнажения, но налицо те же инструменты, что у Пушкина, – *голос* и *луч*.

Стихотворение заканчивается мощной кодой: анафорическое троекратное *да*: *да* голос мой – *дарует* – *да* озарит – звучит как заклинание: да будет так. Три финальных слова во множественном числе (*лицейских ясных дней*) и количественно, и грамматически побеждают упоминания обо всех печалях (неслучайно стоящих в единственном числе).

Кроме того, финальная строка возвращает нас к первой строке – круг лицейской семантики замкнулся, создав своеобразное кольцо-оберег: *Мой первый друг, мой друг бесценный... – Лучом лицейских ясных дней*.

В сочетании первой и последней строк содержится энергетическая квинтэссенция стихотворения, его семантическая пружина.

Подведем итоги. Анализ микроуровня текста: роли местоимений, особенно притяжательных; грамматических оппозиций единственного/множественного числа, прямых/косвенных падежей; смены времен – позволяет увидеть в хрестоматийном пушкинском тексте мощное заклинание, созданное при помощи грамматики.

Анализируемый текст является вторым вариантом послания И.И. Пущину. Первый вариант был более пространным и изобиловал бытовой конкретикой<sup>3</sup>. В окончательном тексте Пушкин убрал все слишком личные приметы и оставил слова-эмблемы «друг», «голос», «душа», «колокольчик»; пошел по пути снижения бытовой конкретики и усиления роли драматургии грамматики, что выводит стихотворение за рамки школьного биографического толкования, придавая ему универсальность.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> *Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 10 т. М.: Гослитиздат, 1959–1962. Т. 2. С. 156.

<sup>2</sup> *Якобсон Р.* Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 462.

<sup>3</sup> *Пушкин А.С.* Указ. соч. Т. 2. С. 690–691.

Д.М. Магомедова

МОТИВ «КАРТОННОСТИ» И ЕГО ГЕНЕЗИС  
В ДРАМАТУРГИИ И ЛИРИКЕ АЛЕКСАНДРА БЛОКА  
(БЛОК – ЛЕРМОНТОВ – ГОГОЛЬ –  
САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН)\*

Статья носит характер дополнения к комментарию знаменитых фрагментов пьесы А. Блока «Балаганчик», в которых невеста Пьеро Коломба превращается в картонную куклу. В его задачу входит выяснение генезиса самого мотива «картонности» в литературной традиции и его трансформации в пьесе и других блоковских текстах. Среди возможных источников – поэзия М.Ю. Лермонтова, драматургия Н.В. Гоголя, проза М.Е. Салтыкова-Щедрина.

*Ключевые слова:* А.А. Блок, М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь, М.Е. Салтыков-Щедрин, драматургия, символ, мотив, гротеск, картонный, кукольный.

Впервые мотив «картонности» появился у Блока, когда о пьесе он еще не помышлял, в 1905 г. в стихотворении «Балаганчик». Превращение подлинных страстей в балаганное действие, их обесценивание символизирует в этом стихотворении паяц, истекающий клюквенным соком, в картонном шлеме и с деревянным мечом:

Вдруг паяц перегнулся за рампу  
И кричит: «Помогите!  
Истекаю я клюквенным соком!  
Забинтован тряпицей!  
На голове моей – картонный шлем!  
А в руке – деревянный меч!»<sup>1</sup>

---

© Магомедова Д.М., 2015

\*Статья написана при поддержке Российского научного фонда, грант № 14-18-02709 «“Вечные” сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма» (2014–2016).

Иронически снижена в этом стихотворении вся героическая атрибутика – кровь, шлем, меч. Позднее Блок еще вернется к ней в высоком варианте. В «Песне Судьбы» (1908) появление героя Герман опишет так: «Вот он идет... идет герой – в крылатом шлеме, с мечом на плече» [Т. 6. Полутом 1. С. 157].

Параллельно с работой над пьесой в январе 1906 г. Блок пишет рецензию на книгу стихов В. Брюсова «Στέφανος». Характеризуя иронические стихотворения, входящие в сборник, Блок использует образы будущей пьесы, отсутствующие у Брюсова: «Вот и вступили мы в царство *веселья*: в царство безумного хохота, неудержимого; в царство балагана, за ширму паяца, нечаянно встряхнувшего невесту за шиворот в минуту первого любовного объяснения. Он встряхнул и бросил ее, так что она шлепнулась об пол, и вот, склонившись над павшей невестой, с удивлением услышал картонный звук: темечко-то у невесты было картонное! Разливается по полу пятнышко клюквенного сока» [Т. 7. С. 182].

Как видно из процитированного фрагмента, теперь обесценивается, снижается, становится балаганной куклой и героиня, до сих пор бывшая воплощением Вечной Женственности. В пьесе же участвуют и «картонная невеста», и герой в картонном шлеме с деревянным мечом:

Пьеро о картонной невесте:

Ах, сетями ее он опутал  
И, смеясь, звенел бубенцом!  
Но, когда он ее закутал, –  
Ах, подруга свалилась ничком!

Он ее ничем не обидел,  
Но подруга упала в снег!  
Не могла удержаться, сидя!..  
Я не мог сдержать свой смех!..

И, под пляску морозных игол,  
Вкруг подруги картонной моей –  
Он звенел и высоко прыгал,  
Я за ним плясал вкруг саней!

И мы пели на улице сонной:  
– «Ах, какая стряслась беда!»  
А вверху – над подругой картонной –  
Высоко зеленела звезда.  
[Т. 6. Полутом 1. С. 12]

<...>

Ах, как светла – та, что ушла  
(Звенящий товарищ ее увел).  
Упала она (из картона была).  
А я над ней смеяться пришел.

Она лежала ничком и бела.  
Ах, наша пляска была весела!  
А встать она уж никак не могла.  
Она картонной невестой была.

И вот, стою я, бледен лицом,  
Но вам надо мной смеяться грешно.  
Что делать! Она упала ничком...  
Мне очень грустно. А вам смешно?  
[Т. 6. Полутом 1. С. 20–21].

Герой в картонном шлеме участвует в одной из пар и описан в ремарке: «В среде танцующих обнаружилась третья пара влюбленных. Они сидят среди сцены.

Средневековье. Задумчиво склонившись, она следит за его движениями. – Он, весь в строгих линиях, большой и задумчивый, *в картонном шлеме* – чертит перед ней на полу круг *огромным деревянным мечом*» [Т. 6. Полутом 1. С. 18]<sup>2</sup>.

Несмотря на то что мотив «картонности» – не только сквозной в пьесе, но и неоднократно используется в лирических и прозаических текстах Блока этого периода, вопрос о его генезисе никогда не ставился, вплоть до научного издания тома драматургии Блока. О нем говорили – вполне уместно – в связи с мотивами «куклы», «автомата», «маски». Однако вопрос о том, есть ли у этого мотива какая-то «память традиции», не рассматривался.

Между тем один из источников, по времени – самый ранний, хорошо известен. Это – стихотворение М.Ю. Лермонтова «Не верь, не верь себе, мечтатель молодой...» (1839), завершающееся необычным противопоставлением «поэта» и «толпы» с многозначительной перестановкой акцентов. Реальные удары судьбы, трагедии, пережитые обычными людьми, оказываются значительно более страданий молодого поэта-мечтателя.

Какое дело нам, страдал ты или нет?  
На что нам знать твои волнения,  
Надежды глупые первоначальных лет,  
Рассудка злые сожаленья?

Взгляни: перед тобой играючи идет  
Толпа дорогою привычной;  
На лицах праздничных чуть виден след забот,  
Слезы не встретишь неприличной.

А между тем из них едва ли есть один,  
Тяжелой пыткой не измятый,  
До преждевременных добравшийся морщин  
Без преступления иль утраты!..

*Поверь: для них смешон твой плач и твой укор,  
С своим напевом заученным,  
Как разрумяненный трагический актер,  
Махающий мечом картонным...*

С «Балаганчиком» перекликается не только непосредственно образ «картонного меча», но и сама «сценическая», театральная тема. Обращает на себя внимание и мотив «румян» (ср. реплику Пьеро: «Нарумяню лицо мое, лунное, бледное, Нарисую брови и усы приклею»). Наконец, строчке «Поверь: для них смешон твой плач и твой укор» отвечают финальные слова Пьеро:

И вот, стою я, бледен лицом,  
 Но вам надо мной смеяться грешно.  
 Что делать! Она упала ничком...  
 Мне очень грустно. *А вам смешно?*  
 [Т. 6. Полудом 1. С. 22].

В стихотворении «Не верь, не верь себе, мечтатель молодой...» есть и еще одна никем не замеченная переключка с Блоком, но не с пьесой, а со стихотворением «Балаган» (ноябрь 1906). Речь идет о третьей строфе:

Закрадется ль печаль *в тайник души твоей,*  
 Зайдет ли страсть *с грозой и вьюгой,*  
 Не выходи тогда на шумный пир людей  
 С своею бешеной подругой;  
 Не унижай себя. Стыдися торговать  
 То гневом, то тоской послушной  
 И гной душевных ран надменно выставлять  
 На диво черни простодушной.

Финальные строки стихотворения «Балаган» выглядят полемическим ответом не только лермонтовскому отчуждению поэта от людей (и даже «черни»), но и собственной опустошительной иронии, пронизавшей пьесу «Балаганчик»:

Тащитесь, траурные клячи!	<i>В тайник души проникла плесень,</i>
Актеры, правьте ремесло,	Но надо плакать, петь, идти,
Чтобы от истины ходячей	Чтоб в рай моих заморских песен
Всем стало больно и светло.	Открылись торные пути.

[Т. 2. С. 88–89].

Творческая рецепция этого стихотворения в творчестве Блока затронута вскользь лишь в одной работе, – в книге Д.Е. Максимова «Поэзия Лермонтова», в которой сопоставляется образ «разрумяненного актера» с «Ямбами» («румяна жирные сотри»). Но о его

роли для «балаганных» стихотворений и пьесы «Балаганчик» не говорится ни в одной статье о Блоке и Лермонтове<sup>3</sup>.

Однако стихотворение Лермонтова – первый, но не единственный текст, в котором встречается мотив «картонности» как ложных, фальшивых ценностей.

Тот же мотив использован Н.В. Гоголем в пьесе «Театральный разезд после представления новой комедии» (1836–1842), которую роднит с «Балаганчиком» прием введения фигуры Автора, объясняющегося с публикой, а также поочередного обсуждения содержания пьесы несколькими парами эпизодических персонажей. Ср.:

«П е р в ы й. Но это выходит уж придавать комедии какое-то значение более всеобщее.

В т о р о й. Да разве не есть это ее прямое и настоящее значение? Уже в самом начале комедия была общественным, народным созданием. По крайней мере, такую показал ее сам отец ее, Аристофан. После уже она вошла в узкое ущелье частной завязки, внесла любовный ход, одну и ту же неперемнную завязку. Зато как слаба эта завязка у самых лучших комиков! *как ничтожны эти театральные любовники с их картонной любовью!*»<sup>4</sup>

И здесь мотив «картонности», как и у Лермонтова, как и у Блока, связан с темой театра, а также с темой «театральных любовников», уже непосредственно перекликаясь с текстом «Балаганчика».

Наконец, тема «картонной куклы» играет важную роль в двух произведениях М.Е. Салтыкова-Щедрина: в цикле фельетонов «Наша общественная жизнь» (1863), а также в книге сатирических очерков «Круглый год» (1879). Первым на возможность сопоставления этих текстов с «Балаганчиком» Блока обратил внимание еще В.В. Гиппиус в работе «Люди и куклы в сатире Салтыкова-Щедрина», сделав сноску: «Как и следовало ожидать, мотив куклы возник в символизме. См.: “Я заводжусь на тридцать лет” Инн. Анненского, особенно же, конечно, “Балаганчик” Блока – с картонной Коломбиной (ср. картонную Nathalie в «Круглом годе») и бумажным “окном в мир”, что прямо соответствует таким образам Салтыкова-Щедрина: “не убивайся, ибо небо это картонное, земля картонная и вода картонная” в “Нашей общественной жизни” (“Современник”, 1863 г., № 12, стр. 240; ср. статью “Картонные копы – картонные речи”)»<sup>5</sup>.

Это замечание В.В. Гиппиуса нуждается в дальнейшем развитии и продолжении сопоставительных наблюдений.

«Картонная Натали», на которую указал В.В. Гишпиус, – гротескный образ легкомысленной и глупой 46-летней светской героини серии очерков «Круглый год». Сначала она именуется «сахарной куколкой», затем, когда героиня пытается добиться протекции в литературном мире для своего протеже, появляется эпитет «картонная»:

*Куколка, куколка! да ведь ты картонная! как это язычок твой выговорил: ли-те-ра-ту-ра? <...> Но тем-то именно и сильны куколки, что они ничего не понимают. И ежели, при этой силе непонимания, найдется мудрец, который овладеет ею и добьется, что куколка что-нибудь затвердит, то она, в пользу этого затвержденного, способна будет на всякие доступные куколке подвиги. Будет с утра до вечера повторять одно и то же слово, будет сердиться, ронять слезки, жаловаться на судьбу<sup>6</sup>.*

Последний фрагмент – куколка, затвердившая и повторяющая чужие слова, – несомненно, напоминает диалог третьей пары в сцене бала в «Балаганчике», где героиня, как эхо, повторяет слова, сказанные герою:

Он  
Вы понимаете пьесу, в которой мы играем не последнюю роль?

Она (как тихое и внятное эхо)

Роль.

Он

Вы знаете, что маски сделали нашу сегодняшнюю встречу чудесной?

Она

Чудесной.

Он

Так вы верите мне? О, сегодня вы прекрасней, чем всегда.

Она

Всегда.

Он

Вы знаете все, что было и что будет. Вы поняли значение начертанного здесь круга.

Она

Круга.

Он

О, как пленительны ваши речи! Разгадчица души моей! Как много ваши слова говорят моему сердцу!

Она

Сердцу.



Он  
 О, Вечное Счастье! Вечное Счастье!  
 Она  
 Счастье.  
 Он (со вздохом облегчения и торжества)  
 Близок день. На исходе – эта зловещая ночь.  
 Она  
 Ночь.  
 [Т. 6. Полутом 1. С. 18].

В мартовском фельетоне из цикла «Наша общественная жизнь» Салтыков-Щедрин рисует мир человека «переходного возраста», утратившего детскую веру и переживающего обесценивание юношеских идеалов: «...в нем утрачены все правдивые тоны жизни, что в нем многое потеряно и ничего не приобретено? Не оттого ли, что здесь истинной жизни временно делается ее ложь? Желания не уяснились, мысль не просветлела, а отроческая наивность и впечатлительность исчезла уже безвозвратно. *Происходит нечто смешное и вместе с тем горькое; является холодная, картонная восторженность, являются деланные чувства, деланные мысли, сквозь которые слышатся чьи-то беззвучные голоса, чье-то непонятое, неусвоенное, не обратившееся в плоть и кровь слово...*»<sup>7</sup>.

Нечто подобное писатель усматривает и в общественной атмосфере. Один из разделов этого фельетона так и называется: «Картонные кушанья, картонные копыя, картонные речи». При этом разрабатывается та же «картонная» метафорика, как и у Лермонтова и Гоголя. Прежде всего речь идет о сценических мотивах, распространяемых на всю современную жизнь:

Часто приходит мне на мысль, что все мы, сколько нас ни есть, живем и действуем *на каких-то бесконечно обширных театральных подмостках, которые почему-то называем ареною жизни*; что над нами стелется холстинное небо, освещаемое промасленным бумажным кругом, сквозь который тускло светится мерцание стеаринового огарка; что вокруг нас простираются холстинные леса, расстилаются холстинные луга, ходуном ходят холстинные волны; что хотя на нас падает снег и дождь, но снег этот бумажный, дождь шнурковый; что *мы питаемся картонными кушаньями, пьем примерное вино, воюем картонными копыями и произносим картонные речи*<sup>8</sup>.

Перекличек с текстом «Балаганчика» оказывается неожиданно много. Помимо указанного В.В. Гишпиусом бумажного «окна в

мир», в которое выпрыгивает Арлекин, приняв его за подлинную «весну в вышине», появляются персонажи, напоминающие Мистиков из первой картины пьесы, в какой-то степени – Пьеро, и даже пьяного Поэта, не умеющего любить, из «Незнакомки»: «...*Все мы сидим между двух стульев и то и дело шлепаемся на пол. Все мы раздражаемся только физически, радуемся и негодуем только окончностями языка, все ежесекундно прообразуем любовь пьяного человека, который и любит-то словно не за себя, а за кого-то постороннего*»<sup>9</sup>. Ср.: « – Пьеро свалился навзничь и лежит без движения в белом балахоне. Арлекин уводит Коломбину за руку. Она улыбнулась ему. Общий упадок настроения. *Все безжизненно повисли на стульях. Рукава сюртуков вытянулись и закрыли кисти рук, будто рук и не было. Головы ушли в воротники. Кажется, на стульях висят пустые сюртуки*» [Т. 6. Полутом 1. С. 14].

Финальная сцена «Балаганчика», в которой все театральные декорации рушатся и улетают вверх, также переключается с текстом Салтыкова-Щедрина: «*Понятно, что при первом дуновении невзгоды вся эта картонная обстановка падает сама собою, падает без шума, среди самого обидного равнодушия; понятно, что при первом дожде, сколько-нибудь не шуточном, все эти кой-как набросанные краски мгновенно смываются, все эти кой-как склеенные частицы картонного здания разлетаются врозь*»<sup>10</sup>.

Ср.: «Автор хочет соединить руки Коломбины и Пьеро. Но внезапно *все декорации взвиваются и улетают вверх. Маски разбегаются*» [Т. 6. Полутом 1. С. 20].

Но самой глубокой переключкой текстов Блока и Салтыкова-Щедрина является констатация утраты веры в то, что еще недавно казалось неизблемыми истинами, а также в собственную призванность к их воплощению. «Слова «происходит нечто смешное и вместе с тем горькое» прямо соотносятся со словами Пьеро «Мне очень грустно. А вам смешно?». Едва слышимые сквозь «картонную восторженность» «чи-то беззвучные голоса» напоминают свечение подлинного неба и зари в разорвавшемся бумажном окне. Мысль о том, что эти голоса несут «*че-то непонятое, неувоенное, не обратившееся в плоть и кровь слово*», не только соответствует образу «клюквенного сока» вместо крови, проходящему сквозь почти все «балаганные» тексты Блока, но и отзывается позднее в серьезной статье «Три вопроса», написанной через два года после «Балаганчика». Размышляя о соотношении «красоты» и «пользы» в современном искусстве, Блок пишет: «Для того чтобы вопрос перестал быть прозаическим, бледным, утренним вопросом, потребно чудо, вмешательство какого-то Демиурга, который истолчет в одном

глубоком чане душу красивой бабочки и тело полезного верблюда, чтобы явить миру новую свободную необходимость, сознание прекрасного долга. *Чтобы слово стало плотью, художник – человеком*» [Т. 8. С. 10–11].

Нет сомнения, что Блок хорошо знал все названные источники. И Лермонтов, и Гоголь, и Салтыков-Щедрин были прочитаны еще в отрочестве, входили в круг «бекетовского» домашнего чтения, Щедрин был другом деда Блока, его имя постоянно упоминается Блоком в связи с традициями «шестидесятничества», ему посвящены строки в поэме «Возмездие».

Восстановленная здесь история метафоры «картонности» показывает, что ее неотъемлемыми смыслами были «театральность», «фальшь», «обесценивание». Строго говоря, у Лермонтова «картонный» – еще не метафора, а свойство театрального реквизита, у Гоголя эта характеристика переносится уже на фальшивые чувства – «картонные страсти», и лишь у Салтыкова-Щедрина эта метафора получает полное развитие, персонификацию, универсализацию, превращаясь в реалистический символ. Семантический сдвиг, который происходит с этой метафорой в творчестве Блока, заключается в том, что она вводится в мифопоэтический контекст: обесцениваются не романтические юношеские мечты, не общественные идеалы, а глубинные сакральные смыслы, что и породило болезненную реакцию на эту метафору ближайших единомышленников Блока по символизму.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М.: Наука, 1997. Т. 2. С. 58. Далее все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.
- <sup>2</sup> Автореминисценция из раннего стихотворения Блока «Свет в окошке шатался...»: «Он – мечом деревянным / Начертал письмена». (Курсив здесь и далее мой. – Д.М.)
- <sup>3</sup> См.: Шувалов С.В. Блок и Лермонтов // О Блоке. М.: Никитинские субботники, 1929. С. 95–126; Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. Л., 1964. С. 247–265; Пометы <Блока> на Полном собрании сочинений М.Ю. Лермонтова (СПб., 1910–1913) / Публ. О. Миллер // Русская литература. 1975. № 3. С. 214–218 (расширенный вариант: В мире Блока. М., 1981. С. 503–516); Герасимов Ю.К. Блок // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 65–66; Усок И.Е. Александр Блок – редактор «Избранных сочинений» М.Ю. Лермонтова // Александр Блок и мировая культура. Великий Новгород, 2000. С. 162–173.

- <sup>4</sup> *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1949. Т. 5. С. 143.
- <sup>5</sup> *Гиппиус В.В.* От Пушкина до Блока. М.; Л.: Наука, 1966. С. 330.
- <sup>6</sup> *Салтыков-Щедрин М.Е.* Круглый год // Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1972. Т. 13. С. 488–489.
- <sup>7</sup> *Салтыков-Щедрин М.Е.* Наша общественная жизнь. <II. Март 1863 года> // Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч. М., 1968. Т. 6. С. 28.
- <sup>8</sup> Там же.
- <sup>9</sup> Там же.
- <sup>10</sup> Там же. С. 29–30.

А.В. Леоновичус

## БАЛ КАК ПЛЯСКА СМЕРТИ У А. БЛОКА И РУССКИХ РОМАНТИКОВ\*

Цель статьи – сопоставление мотива плясок смерти на балу у русских романтиков и А.А. Блока. Основным объектом анализа являются стихотворение А.И. Одоевского «Бал», рассказ В.Ф. Одоевского «Бал» из «Русских ночей», стихотворение А.А. Блока «Как тяжело мертвецу среди людей» из цикла «Пляски смерти». В статье делаются выводы о связи мотива пляски смерти на балу с «петербургским текстом» русской литературы и о переосмыслении Блоком романтической традиции изображения этого мотива.

*Ключевые слова:* русская литература XIX–XX вв., хронотоп бала, пляска смерти, «петербургский текст», А.А. Блок.

Мотив пляски смерти – танца смерти в образе скелета с новопреставленными или еще живыми, но обреченными на скорую смерть – возник в западноевропейской культуре XIV в. и с тех пор бытовал в разных видах искусства: театре, иконографии, скульптуре, литературе<sup>1</sup>. На европейских фресках и гравюрах смерть-скелет танцует с представителями самых разных общественных состояний и профессий, она приходит ко всем: и к бедным и слабым, и к богатым и знатным. Традиционно средневековую пляску смерти исследователи интерпретируют в качестве напоминания о равенстве всех перед смертью, конечности и бренности человеческого бытия, проповеди необходимости раскаяния и следования религиозным заповедям. Художник в изображении этого мотива мог сосредотачиваться как на описании будущего загробного существования

---

© Леоновичус А.В., 2015

\*Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда, проект №14-18-02709.

персонажа, усиливая в зрителях страх перед смертью и потусторонним, так и на его посюсторонней жизни, обличая ее порочность, неумеренность и суетность. Постоянным и, вероятно, главным элементом этого мотива было оксюморонное соединение в танце живого с мертвым, голого скелета и человека из плоти и крови, да к тому же в одежде, характеризующей его положение в общественной иерархии. Одежда, тело и момент, в который смерть застаёт персонажа, служили знаками его земного образа жизни. Танец мертвеца с явными следами разложения или скелета с живым человеком иллюстрировал идею парадоксально-одновременного торжества жизни и смерти, когда в одном художественном пространстве соседствуют апогей жизни тела и торжество смерти над этой жизнью. Контрастный образ усиливает непостижимость соединения двух несовместимых состояний, таинственность сопряжения в человеке страстной любви ко всему земному и мучительного осознания своей неизбежной кончины, лишаящей человеческий мир и земное существование какой бы то ни было гармоничности.

По наблюдению В.Б. Мириманова, исследователи образа смерти сходятся во мнении, что повышенный интерес к теме смерти в культуре Средневековья возникает в связи с открытием «смерти как разложения, – осознание *реальной* смерти... в результате потрясения, вызванного эпидемией чумы, первая волна которой в 1348–1350 гг. унесла, как считают, треть населения Европы»<sup>2</sup>. С этого времени, считает ученый, смерть осознается прежде всего как катастрофа:

Открывая смерть как катастрофу, распад, гниение, – демонстрируя биологический аспект смерти, – стилистика макабр не отменяет прежних, с которыми она сосуществует. Однако ее соответствие реальности (соответствие требованиям разума) решительно перекрывает идеальные образы: Успения – Преображения, образ благополучного перехода в иные формы Бытия. Отныне смерть – это не отлаженный *rite de passage*, теперь это конкретная индивидуальная смерть – то, с чем связана наибольшая глубина и острота страдания; ожидание неведомого, небытия делают мысль о смерти невыносимой<sup>3</sup>.

В свою очередь, мотив пляски смерти как бы отождествляет все бытие человека с жизнью его тела, смерть ассоциируется с потерей тела, всей сферы чувств и человеческой индивидуальности. Логика мотива тем самым предполагает отсутствие или недостаточность духовного бытия, как будто в земной жизни изображенных персонажей не существует духовное, невещественное измерение.

Интерес к этому мотиву в культуре отмечается в моменты сильнейших исторических потрясений (И. Хейзинга): масштабных эпидемий чумы, разрушительных войн, кризиса коренных ценностей и идеалов. Популярность плясок смерти угасает к концу XVI в., чтобы с новой силой возобновиться в искусстве романтизма. В мировой литературе мотив встречается в это время в балладе И. Гёте «Пляска мертвецов» (1813), в «Сновидениях» Г. Гейне (1827), в повести Оноре де Бальзака «Сарразин» (1830), в стихотворении «Костры и могилы» (1858) Теофиля Готье, в стихотворении Ш. Бодлера «Пляска смерти» (1859). Мотив находим позже и в символистско-декадентской литературе, например, в «Ночных впечатлениях» (1866) П. Верлена, в стихотворении «Равенство-братство» Анри Казалиса, вдохновившись которым Ш.-К. Сен-Санс создал симфоническую поэму «Пляска смерти» (1874), в «Бале повешенных» (1891) А. Рембо. В русской культуре мотив танца смерти встречается в романтической литературе, в вокальном цикле М.П. Мусоргского «Песни и пляски смерти» (1875–1877) на стихи А.А. Голенищева-Кутузова, в лирическом цикле «Dances Macabres» (1903) К. Бальмонта, в цикле «Пляска смерти» (1910) В. Брюсова.

На позднейшей волне интереса к пляске смерти этот мотив появляется в 1910-х годах и в творчестве А.А. Блока. Впервые он возникает в его стихотворении 1912 г. «Как тяжело мертвецу среди людей...». В 1916 г. Блок включает это стихотворение с заглавием «Пляска смерти» в состав третьего тома «Стихотворений» в раздел «Страшный мир». (Позже Блок объединит «Как тяжело мертвецу...» с другими текстами, в том числе и с печатавшимися ранее самостоятельно «Ночь, улица, фонарь, аптека...» и «Пустая улица. Один огонь в окне...», в цикл «Пляски смерти».) В интересующем нас стихотворении мотив танца смерти разворачивается на балу.

Бал в литературе превращается в пляску смерти, когда танцующие пары или один-несколько персонажей в восприятии героя/повествователя предстают танцующими скелетами или сравниваются с ними. В России бал как пляску смерти впервые изображает А.И. Одоевский в стихотворении «Бал» (1825). Затем этот мотив встречается у В.Ф. Одоевского в «Русских ночах», во вставном рассказе «Бал» (1833). Два текста связаны между собой: В.Ф. Одоевский, безусловно, не мог не знать стихотворение троюродного брата, с которым в 1821–1825 гг. он состоял в переписке, к тому же текст А.И. Одоевского был напечатан в том же номере альманаха «Северные цветы» 1830 г., в котором печатался и «Последний квартет Бетховена» В.Ф. Одоевского. Блок, в свою очередь, совершенно точно читал «Русские ночи» В.Ф. Одоевского, так как имел

эту книгу в своей домашней библиотеке<sup>4</sup> и оставил в ней пометы карандашом.

Связь стихотворения Блока с романтической традицией очевидна с первых же строк:

Как тяжко мертвецу среди людей  
Живым и страстным притворяться<sup>5</sup>.

В русской романтической литературе образ живого мертвеца встречается в лирических текстах В.А. Жуковского, М.Ю. Лермонтова, А.И. Полежаева, П.П. Ершова, Н.Ф. Щербина и других. Живой мертвец для романтиков являлся знаком наиболее крайнего, непримиримого отчуждения героя от окружающего его социума («Всем постылый, чужой, / Никого не любя, / В мире странствую я, / *Как вампир гробовой* (здесь и далее курсив мой. – А. Л.)»<sup>6</sup>) или служил описанием внутреннего состояния героя после пережитых им страданий и несчастий («Все, что любил, я схоронил / Во мраке двух живых могил. / *Живой мертвец между живыми*, / Я отдыхал лишь на гробах»<sup>7</sup>). При этом живой мертвец не являлся самостоятельным образом, а служил метафорой враждебных отношений романтического героя и толпы, погрязшей в мире грубой вещественности, или метафорой горького разочарования героя в идеалах любви, счастья и радости. Поэтому в текстах зачастую сохраняется связка *как* живой мертвец, либо ее легко можно восстановить.

Блок использует, как видим, устойчивый романтический образ мертвеца среди живых, чужого среди людей, кому тяжело и утомительно их общество. Но в отличие от романтических бунтарей мертвецу Блока для чего-то «Надо, надо в общество *втираться*, / Скрывая для карьеры лязг костей». А значит, перед нами уже не романтический герой, пренебрегающий благами общества, наоборот, герой Блока по неназванным в тексте причинам желает вписаться в общество людей и, более того, преуспеть в нем. И уже первая строфа с ее зарифмованными оценочными «*притворяться*» – «*втираться*» (а в третьей строфе еще более сильное «*нашептывает он, веляя задом*») позволяет говорить о том, что если в герое и осталась романтическая смертельная скука от участия в земной жизни, то он все же утратил позицию *над* мелкими дрязгами людского мира, он более не имеет права этот мир презирать или обличать, потому что погружен в самую что ни на есть рутину материального. И здесь я позволю себе поспорить с объяснением, предложенным И.В. Фоменко в статье «Цикл стихотворений



Блока «Пляски смерти». Заметки к интерпретации», где исследователь определяет блоковского мертвеца в качестве морального мерила земной жизни:

...мертвец оказывается критерием, которым измеряется и оценивается окружающий поэта мир. Живые – главный предмет баллады. И потому она развивается в двух планах: традиционный мертвец и детализированный, *современный Блоку город, который как бы проверяется привычным романтическим образом-персонажем. Романтический прием становится способом оценки реальной действительности, и она представляется мелкой, суетливой, недостойной жизни*<sup>8</sup>.

Действительно, при такой интерпретации видим, что Блок не отходит от романтической традиции, а следует ей. Однако далее мы убедимся, что это далеко не всегда так.

Мертвец, изображенный Блоком, кажется, ничуть не лучше живых. Он не является критерием оценки современного поэту мира, скорее, наоборот, его замешанность в мелкий, подлый, низкий строй жизни бросает тень на него самого и лишает его ореола благородного героя романтизма.

Мертвец у Блока, кроме того, не служит метафорой, а является частью гротескной художественной реальности. С самого начала в текст вводится сознательное нарушение правдоподобия: герой Блока умер не как будто, не духовно или не только духовно, но и буквально: он входит в этот мир из небытия: «Живые спят. *Мертвец встает из гроба / И в банк идет, и в суд идет, в сенат*». Неправдоподобное «оживление» мертвеца может получить частичное объяснение, если предположить, что мертвец – демон, посланный в мир с тем, чтобы дискредитировать земную жизнь и любовь.

Надо сказать, что в романтической традиции, кроме героев с «мертвой» душой, «живых мертвецов», были и другие промежуточные персонажи между бытием живых и мертвых: например, герои, призывающие смерть для освобождения от земных страданий («Мне тошно здесь, как на чужбине...» К.Ф. Рылеева), герои-самоубийцы («Живой мертвец» А.И. Полежаева), герои, рассуждающие о загробной жизни («Привидение» К.Н. Батюшкова, «Больной» Е.А. Баратынского, «Гроб юноши» А.С. Пушкина, «На кладбище» И.Э. Губера, «Эолова Арфа» В.А. Жуковского и т. д.), или мертвецы, повествующие уже из другого мира о своем потустороннем существовании («Любовь мертвеца» М.Ю. Лермонтова). Но во всех этих случаях граница двух миров оставалась нерушимой, умерший герой не мог существовать наравне с живыми в земном мире, как, в свою

очередь, живой не мог, оставаясь живым, попасть в мир мертвых на продолжительное время, не меняя модуса собственного существования. Между мирами мог произойти лишь временный контакт, часто трагический для героев реального мира. Блок же разрушает именно эту границу миров: мир живых больше не отличается от мира мертвых, мертвец только и встает из гроба в отличие от живых, но дальше он живет наравне с людьми и как живой, а реальность, в которой он активно действует, становится трудно отличить от небытия.

Конечно, нельзя не заметить, что в тексте воспроизводится балладный сюжет. В балладе пришелец из иного мира возвращался в этот мир чаще всего за своей возлюбленной, связанной с ним любовной клятвой верности «до гроба». Так или иначе, балладный потусторонний герой контактировал не со случайными живыми, а лишь с теми, с кем он был связан в земной жизни. У Блока же мертвец является в мир не для встречи с определенным человеком и не для восстановления нарушенной любовной клятвы.

О сходстве стихотворения с балладой писал еще И.В. Фоменко; исследователь подчеркивал, с одной стороны, повторение Блоком традиционного для жанра сюжета, а с другой – отмечал отсутствие характерной для баллады финальной катастрофы:

Сначала «мертвец» дан как образ традиционный: ночью встает из гроба, чтобы «втираться» в «общество», потом «трудится над докладом, нашептывает... виляя задом, Сенатору скабресный анекдот». А покончив со службой, верный цели, спешит «к другому безобразью»: «В зал многолюдный и многоколонный спешит мертвец... А там NN уж ищет взором страстным Его, его с волнением в крови». *Эта линия развивается точно по канону: мертвец, притворяющийся живым, должен совершить нечто ужасное. И не совершает.* Нет в балладе ни страшного обмана, ни преступления (как в балладах Жуковского), ни собственно даже тайны, обязательной для этого жанра. Больше того, мертвец оказывается критерием, которым измеряется и оценивается окружающий поэта мир<sup>9</sup>.

Минус-катастрофа делает финал открытым и еще более напряженным: неопределенны жертвы мертвеца, вина кого бы то ни было перед ним, неопределенна степень его угрозы земному миру, кроме того, неясен и круг мертвецов, и на балу он встречает мертвую подругу, а это значит, что среди людей «живут» неузнанные мертвецы. Такая неопределенность увеличивает неразрешимый и не снятый лирическим сюжетом страх читателя, который в отличие от контролируемого традицией страха не находит выход в катастрофе.

Сюжетное напряжение возрастает и в связи с тем, что мертвец в тексте неотличим от живого. Собственно слов, означающих мертвое, и художественных примет, относящих мертвеца к иному миру, в тексте немного: во-первых, это само именование «*мертвец*», во-вторых, это «*лязг костей*», который мертвец пытается скрыть, в-третьих, это «*гроб*», из которого он встает, в-четвертых, это наличие мертвой подруги и упоминание «*могилы*» в разговоре с ней и, наконец, в-пятых, эпитеты «*нездешний*» и «*странный*», относящиеся к лязгу костей мертвеца. В тексте гораздо больше художественных реалий, объединяющих мертвеца с живыми, включающих его в их мир. Так, мертвец заражен их пороками: он честолюбив, лицемерен, лжив и угодлив.

Однако он ищет карьеры и заискивает перед начальством не только как большинство простых смертных в любые времена, но, например, как значимые для русской литературы герои Гоголя и Достоевского. Описание «чиновной скуки» и деловой обстановки у Блока совпадает в деталях с описаниями быта чиновников гоголевской «Шинели» и «Двойника» Достоевского. Сравним «*перья торжествующе скрипят*» Блока с цитатами из Гоголя и Достоевского:

Даже в те часы, когда совершенно потухает петербургское серое небо и весь чиновный народ наелся и отобедал, <...> – когда все уже отдохнуло после *департаментского скрипенья перьями*, беготни, своих и чужих необходимых занятий и всего того, что задает себе добровольно, больше даже, чем нужно, неугомонный человек, – когда чиновники спешат предать наслаждению оставшееся время: кто побойчее, несется в театр; кто на улицу, определяя его на рассматриванье кое-каких шляпенек; кто на вечер <...> – словом, даже тогда, когда все стремится *развлечься*, – Акакий Акакиевич не предавался никакому развлечению<sup>10</sup>.

(Любопытно, что Блока сближает в этой цитате с Гоголем не только мотив скрипенья перьев и монотонной работы, но и упоминание о вечернем досуге петербургского служащего, который после однообразного отправления службы спешит развлечься в театр, на вечер или в другое приятное общество.)

Господин Голядкин оглянулся кругом, – ничего, все тихо; слышен лишь *скрип перьев*, шум переворачиваемых листов и говор в уголках поотдаленнее от седалища Андрея Филипповича<sup>11</sup>.

Другое совпадение стихотворения Блока с «Двойником» Достоевского впервые отмечено З.Г. Минц в статье «Блок и Достоевский»:

В «Двойнике» «младший» господин Голядкин (существо полумистическое, что тоже напоминает блоковского «Мертвеца») в час, когда «кончилось присутствие», «нашептывал на ушко» его превосходительству что-то, от чего его превосходительство «изволят шутить и смеяться», почти точным соответствием блоковского «виляя задом» оказываются и такие постоянно повторяющиеся характеристики героя, как «вертлявый», идет «семена и вьюня», «вертясь и увиваясь», «юлил»<sup>12</sup>.

Заметим, что и у Гоголя, и у Достоевского атмосфера чиновничьего быта коренным образом связана с атмосферой гибельного, обманчивого, противоестественного Петербурга. Так, «Шинель» входит в петербургские повести Гоголя, а «Двойник» имеет подзаголовок *Петербургская поэма*. И у Блока в стихотворении отчетливо видны следы «петербургского текста». Это, как уже отмечено, в первую очередь активная чиновничья жизнь, затем белая ночь («Чем ночь белее, тем чернее злоба»), а также мелкий дождь и грязь как характерные приметы унылого петербургского пейзажа. А превращение петербургского служащего, по наблюдению З.Г. Минц, в фантастических двойника или мертвеца необходимо авторам для передачи «картины нелепого “страшного мира”»<sup>13</sup>, где мертвец служит персонификацией этой нечеловеческой среды.

Легко заметить в стихотворении Блока отсылку и к Петербургу «Евгения Онегина». Блок изображает целый день мертвеца с последовательностью основных его занятий и действий, что, конечно, напоминает описание дня Онегина из первой главы пушкинского романа в стихах. С «Евгением Онегиным» совпадают не только Петербург как место действия и похожая композиционная структура (описание дня через последовательность дел), но и тот факт, что изображение и того и другого дня завершается балом. Героев, кроме того, объединяет характерная тоска и равнодушное участие в забавах света. «Мостиком» к Пушкину служит и размер блоковского стихотворения, пятистопный ямб, который в традиции воспринимался именно как размер пушкинский.

Таким образом, блоковский текст резонирует с целым пластом предшествующей литературной традиции. Этот факт подталкивает к осознанию, что мертвец Блока не просто герой-современник, герой-петербуржец, но он своеобразный представитель целой русской культуры, большого массива ее художественных текстов, и это сближение мертвеца с литературными героями прошлого не только делает его обобщающей фигурой, представляющей в какой-то мере всю культуру через эволюцию ее литературного героя, но и по-но-

вому высвечивает тех же романтических персонажей, Онегина, чиновников Гоголя и Достоевского: не то они сразу были мертвы, а читатели не воспринимали их столь радикально, не то они эволюционировали один в другого, а венцом этого развития оказался мертвец?

Важно, что у Блока мертвец не совпадает с лирическим «я», как это было, например, в случае изображения живых мертвецов у романтиков. Он так же, как живые персонажи стихотворения, объективирован в тексте взглядом повествователя. Повествователь при этом обладает всевидящим знанием: он отличает мертвеца от живых, всюду следует за ним, изображает его с внешней визуальной и аудиальной точки зрения, проникает в его внутренние состояния и мысли: знает о его усталости («Он изнемог от дня чиновной скуки»), о том, что ему «надо, надо в общество втираться» и «живым, живым казаться должен он». Повествователю же принадлежит оценочная, идеологическая точка зрения на мир живых как механический, мелкий и бездуховный: «Чем ночь белее, тем *чернее злоба*, / И перья *торжествуяще скрипят*», «Мелкий дождь зашлепал грязью / Прохожих, и дома, и *прочий вздор*, / А мертвеца – к другому *безобразью* / Скрежещущий несет таксомотор». Это повествователь отличает настоящие речи мертвеца с мертвой подругой от условно-светских речей на бале, он передает диалог мертвеца с подругой, а затем и мысли NN о мертвеце («Как он умен! Как он в меня влюблен»). Это он изображает бал после службы как «другое безобразие», ему же принадлежит оценка земной любви NN к мертвецу («*Бессмысленный* восторг живой любви»), а также передача психологической точки зрения NN на мертвеца («А там – NN уж ищет взором страстным / Его, его *с волнением в крови...*»).

Композиция в тексте выстроена симметрично. Она кольцевая. Стихотворение начинается с психологической точки зрения мертвеца, которому тяжело быть среди людей и скрывать от них лязг костей. Лязг костей становится основной и единственной приметой мертвеца, по которой его можно отличить от живых. Далее этот мотив повторяется в шестой строфе в том же смысле удачной маскировки мертвой природы («Но лязг костей музыкой заглушен»), и этот стих оказывается 22-м по счету, а значит, он близок к композиционному центру текста из 45 стихов, и наконец, в последнем 45-м стихе – «То кости лязгают о кости» – последний лязг костей слышит, не понимая природы странного звука, ослепленная любовью к мертвецу NN: ««Как он умен! Как он в меня влюблен!» / В ее ушах – нездешний, странный звон: / То кости лязгают о кости». О том, что мертвец – мертвец, знают, кроме него самого, его подруга, всевидящий пове-

ствователь и читатель, но не знают ни в департаменте, банке, суде или сенате, ни на балу, ни NN (т. е. все «живые» персонажи стихотворения). Этот контраст ограниченной и просто ложной точки зрения NN на мертвеца с действительным положением дел порождает самое сильное сюжетное напряжение: живые не понимают собственного ада, того, что их жизнь рутинна и мертва, она не предъявляет человеческих требований к проживающему ее, и с ней справится и мертвец. А вокруг вдобавок неизвестное количество других угрожающих мертвецов. И в этом смысле у них есть преимущество перед живыми: их, как и романтических героев, от остальных отличает глубина и тяжесть познанного. «Живые спят», и можно добавить, что спят они не только обыкновенным сном, но и сном ложной гармоничности и блаженного неведения. Им только предстоит катастрофа познания (если вообще предстоит), мертвые уже ее пережили, возможно, именно она сделала их мертвыми, но самое ужасное с ними уже случилось. Это неприятное пробуждение вместе с мертвецами и повествователем переживает и читатель, потому, наверное, текст производит такое гнетущее, мрачное впечатление.

Любопытно, что день мертвеца протекает в двух хронотопах – карьеры и бала, и если карьерная стезя как царство материальной выгоды и расчета согласуется с механическим мертвым телом, то на балу, где мертвецом разыгрывается любовная «карта», казалось бы, жизнь имела шанс победить смерть.

В литературе бал традиционно изображался как место развития любовных отношений. Бальная толпа представляла собой как бы все людское сообщество в миниатюре, с его достоинствами и пороками, и в этом обществе герой совершал выбор не только в отношении своего места среди людей, но, влюбляясь, он выбирал и женщину, соединение с которой подключало его ко всему человеческому роду не только в социальном и романтическом, возвышенно-духовном смысле, но и, возможно, в биологическом смысле тоже, в отношении дальнейшего соединения в браке и продолжения рода. Союз же мертвеца и NN не может привести ни к чему, кроме как к распространению заразы омертвения на других.

И если у романтиков любовь в отличие, например, от карьеры была наравне с искусством, творчеством и природой той силой, которая способна оживить омертвелую душу героя, то Блок изображает любовь заранее бесплодную. Мертвец, вообще говоря, не испытывает любви: с мертвой подругой его объединяет общая усталость от людей, явное взаимопонимание и, возможно, желание вернуться в свой мир («Усталый друг, мне странно в этом зале». – «Усталый друг, могила холодна»).

Собственно любовные мотивы стихотворения связаны с NN, но ее любовь, обращенная к мертвецу, – заведомый обман. Интересно, что описания NN в анализируемом тексте сплошь телесны: подчеркивается ее красота («В ее лице девически прекрасном»), важное место занимает мотив крови (NN «ищет взором страстным / Его, его с волнением в *крови...*»; «И смотрит он, как *розовеют плечи*, / Как на плечо склонилась голова»). В контексте иконографической традиции изображения пляски смерти подчеркнутая плотскость живого на фоне костей и опустошенности мертвого является общим местом. А повторяющийся мотив крови, с одной стороны, означает живой и чувственный характер героини, а с другой – отсылает к мотиву опасного контакта с вампиром. Скорее всего, жажда крови, которая нужна мертвецу, чтобы продолжать свое существование, и заставляет героя задержаться на бале после разговора с подругой («Уж полночь”. – “Да, но вы не приглашали / На вальс NN. Она в вас влюблена”»). А если принять версию о том, что мертвец – это посланник ада на земле, то, возможно, именно в этом контакте с NN и заключается возложенная на него миссия.

Кстати, именно в разговоре мертвеца с подругой оказывается, что мертвецы парадоксально честны и бескорыстны друг с другом (они встречаются «очами», используют «настоящие слова», не разыгрывают ролей). Диалог с подругой – единственное подлинное, что происходит с мертвецом, он противостоит остальному «безобразью», в которое мертвец вовлечен, и противостоит как раз тем, что в разговоре с ней ему впервые за весь день не нужно притворяться, не приходится имитировать жизнь.

Мотив пляски смерти у Блока, как видим, осложняется сочетанием с другими важными устойчивыми мотивами. И если пляска смерти у Одоевских является чуть ли не единственным мотивом-ключом к главному смысловому центру их текстов, то в стихотворении Блока с ним самым тесным образом сплетаются мотивы карьеры, живого мертвеца, вампиризма, а также приметы сходства блоковского героя с героями русской литературы. Прогнорировать этот пласт анализа невозможно, и только совершив необходимый круг, мы возвращаемся к сравнению собственно плясок смерти у Блока и Одоевских.

В отличие от изображенной Блоком пляска смерти Одоевских служит именно обличением светского общества (т. е. других, не меня), погрязшего в суете и гедонизме. Этот мотив вносит в тексты романтиков этическое измерение: порочное бальное «собрание» осуждается либо с точки зрения сравнения его с вечной, несуетной природой, либо с помощью сопоставления бала и его светской тол-

пы с молитвой священника и церковной службой. При этом в обоих текстах лирическое «я» А.И. Одоевского и рассказчик В.Ф. Одоевского не смешаны с превращающейся в скелеты толпой, они наблюдатели, прозревающие демонический характер безумного веселья. С их точкой зрения совпадает и точка зрения читателей, а это значит, что читатели Одоевских остаются на стороне героя, не вовлеченного в коллективное помешательство, представляющего собой как бы островок чувства и совести в порочном Петербурге. В отличие от них читатели Блока вынуждены воспринимать изображенный мир через повествователя и близкого ему мертвеца, поэтому у них не остается никакой надежды на негибельный ход развития петербургских событий.

Взгляд лирического героя А.И. Одоевского меняется после наблюдения ночной природы (река, луна). В стихотворении А.И. Одоевского хотя и нет идеальной реальности, зато во всей своей наготе представлен антиидеал – светский образ жизни на фоне тишины и спокойствия Невы и луны:

Усталый, из толпы я скрылся  
И, жаркую склоня главу,  
К окну в раздумье прислонился  
И загляделся на Неву.  
Она покоилась, дремала  
В своих гранитных берегах,  
И в тихих серебряных водах  
Луна, купаясь, трепетала.  
Стоял я долго. Зал гремел...  
Вдруг без размера полетел  
За звуком звук. Я оглянулся  
<...>  
Свет меркнул... Весь огромный зал  
Был полон остовов...<sup>14</sup>

Точка зрения рассказчика В.Ф. Одоевского изменяется от воздействия на него «страшной музыки» и впечатления от утренней церковной службы в сравнении с «беснованием» бальной толпы. Церковная служба, таким образом, являясь «узкими», но спасительными вратами для непогибших персонажей, становится ценностной осью изображенной в рассказе действительности. В художественной реальности блоковского текста не просто нет этического центра, примиряющего земные противоречия, у героев стихотворения вообще нет никакого другого мира, кроме это-



го, материального. Беда не в том, что человек смертен и без страха смерти и осознания собственной конечности он погрязает в безумии вещественности, оказывается, что загробный мир – это то же самое наказание злой и роковой материальностью. Мертвец к тому же именно наказан влачить существование на земле или вынужден это делать как посланный в мир демон, что подтверждает повторяющийся в тексте мотив обреченности притворяться и быть среди живых («*Надо, надо* в общество втираться», «*Живым, живым казаться должен он*»).

Объединяет описание пляски смерти у Одоевских и Блока, кроме ситуации бала и танца живого с мертвым, повторяющийся мотив стука костей:

Свет меркнул... Весь огромный зал  
 Был полон остовов... Четами  
 Сплетясь, толпясь, друг друга мча,  
 Обнявшись желтыми костями,  
 Кружась, *по полу стуча*,  
 Они зал быстро облетали.  
 Лиц прелесть, станов красота –  
 С костей их все покровы спали<sup>15</sup>.  
 (А.И. Одоевский)

Свечи нагорели и меркнут в удушливом паре. Если сквозь колеблющийся туман всмотреться в толпу, то иногда кажется, что пляшут не люди... в быстром движении с них слетает одежда, волосы, тело... и *пляшут скелеты, постукивая друг о друга костями...*<sup>16</sup> (В.Ф. Одоевский).

У Блока лязг костей имитируется еще и на уровне фоники стихотворения, особенно в первой его части, которая отличается скоплением неблагозвучных согласных. Неблагозвучным оказывается уже само слово *мертвец*, а дальше «*скрывая для карьеры*», «*перья торжествующе скрипят*», «*скабрезный*», «к другому безобразью», «*скрежещущий* несет таксомотор» и т. д. Этот прием напоминает звукоподражательный рефрен «*zig et zig et zig*» и «*zig et zig et zag*» макабрического стихотворения Анри Казалиса, а также прием музыкального воспроизведения стука костей, использованного, например, К. Сен-Сансом в «Плясках смерти» и Г. Берлиозом в «Фантастической симфонии».

Одоевские изображают классическую пляску смерти в привычном для нас смысле напоминания о конечной природе человека,

призыва к очищению от грехов и более вдумчивой, духовной жизни. Традиционен и визуальный образ макабрической пляски – во время бального танца с танцующих спадают телесные покровы и в восприятии рассказчика танцуют скелеты, «сборище костей»<sup>17</sup>. Пляска смерти случается в петербургском свете в наивысший момент бального безумства (особенно у В.Ф. Одоевского на фоне известия о военной победе и 10 000 погибших русских воинов). Это ослепление и существование толпы в единственном измерении словно запускает апокалиптический сценарий развития петербургской истории.

Пляска смерти у Блока присутствует не столь фронтально, мотив обнаруживается скорее по ассоциативной связи с названием стихотворения. Здесь пляска смерти – это прежде всего вальс NN и мертвеца. Мертвец при этом угрожает небытием не только влюбленной партнерше, но и всей культуре, которая как будто сама породила этого разрушающего себя и других героя. В отличие от Одоевских, где в танце смерти кружатся только другие, порочные и бездушные, у Блока омертвление является не внешним по отношению к герою, но внутренним состоянием. И так как точки зрения повествователя и мертвеца часто совпадают и мертвец отличается от живых более широким кругозором, то невольно читателю кажется, что мертвые – лучшие представители этого мира.

Таким образом, изображенная Блоком «страшная» реальность сближается с адским хронотопом. Если в первой части стихотворения мертвец реализуется на уровне занятия, профессии, успешно встраивается в бездушную корпорацию петербургских чиновников, то и на балу он благосклонно принят всеми, что не может не угрожать будущим омертвлением не только влюбленной в него молодой и прекрасной героине, но и всему обществу. Сопоставление реализации мотива плясок смерти у русских романтиков и Блока позволяет сделать вывод, что этот мотив в литературе традиционно связывается с петербургским периодом русской культуры, и если у романтиков лучшие ее представители обличали пороки толпы через литературную инфернализацию и таким образом предостерегали общество от погружения в одномерную, грубочувственную реальность, то стихотворение Блока «Как тяжело мертвецу среди людей» можно рассматривать как отражение последней фазы развития петербургского этапа русской истории, когда реальность в литературе не просто сравнивается, она максимально сближается с адом, а ее чуть ли не лучшим героем становится мертвец, угрожающий внутренним опустошением и прижизненной смертью всему земному.

- <sup>1</sup> См. научные исследования, посвященные образу смерти в европейской культуре и пляске смерти как одному из вариантов реализации этого образа: *Аръес Ф.* Человек перед лицом смерти. М.: Прогресс; Прогресс-академия, 1992; *Иоффе И.И.* Мистерия и опера: Немецкое искусство XVI–XVIII вв. Л.: Гос. муз. науч.-исслед. ин-т, 1937; *Мириманов В.Б.* Приглашение на танец. Danse macabre // *Arbor mundi.* Мировое древо. Междунар. журн. по теории и истории мировой культуры. Вып. 8. М.: РГГУ, 2001. С. 39–73; *Нессельштраус Ц.Г.* «Пляски смерти» в западноевропейском искусстве XV в. как тема рубежа средневековья и Возрождения // *Культура Возрождения и средние века.* М.: Наука, 1993; *Рейтин М.Ю.* Пляска смерти // *Словарь средневековой культуры.* М., 2003. С. 360–364; *Он же.* «Пляска смерти» в средние века // *Arbor mundi.* Мировое древо. Вып. 8. С. 9–38; *Хейзинга Й.* Осень средневековья. М.: Наука, 1988; *Kaiser G.* Der Tanzende Tod. Frankfurt am/M., 1999.
- <sup>2</sup> *Мириманов В.Б.* Указ. соч. С. 39.
- <sup>3</sup> Там же. С. 45.
- <sup>4</sup> Библиотека А.А. Блока: В 3 кн. / Под ред. К.П. Лукирской. Л.: БАН, 1985. Кн. 2. С. 178.
- <sup>5</sup> *Блок А.А.* Собр. соч.: В 20 т. М.: Наука, 1997. Т. 3. С. 22.
- <sup>6</sup> *Полежаев А.И.* Стихотворения / Ред., библиогр. очерк и примеч. В.В. Баранова. М., Л.: Academia, 1933. С. 146.
- <sup>7</sup> *Ершов П.П.* Стихотворения / Сост., автор вступ. ст. и примеч. В.П. Зверев. М.: Сов. Россия, 1989. С. 178.
- <sup>8</sup> *Фоменко И.В.* Цикл стихотворений Блока «Пляски смерти». Заметки к интерпретации // *Вопросы романтического миропонимания, метода, жанра и стиля: Межвуз. темат. сб. науч. тр.* Калинин, 1986. С. 63.
- <sup>9</sup> Там же.
- <sup>10</sup> *Гоголь Н.В.* Шинель // *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. Л.: Изд-во АН СССР, 1938. Т. 3. С. 146.
- <sup>11</sup> *Достоевский Ф.М.* Двойник // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972. Т. 1. С. 147.
- <sup>12</sup> *Минц З.Г.* Блок и Достоевский // *Минц З.Г.* Блок и русские писатели. СПб.: Искусство-СПб, 2000. С. 106.
- <sup>13</sup> Там же.
- <sup>14</sup> *Одоевский А.И.* Полн. собр. стихотворений и писем. М., Л.: Academia, 1934. С. 108.
- <sup>15</sup> Там же.
- <sup>16</sup> *Одоевский В.Ф.* Русские ночи / Отв. ред. Е.Ф. Егоров. Л.: Наука, 1975. С. 46.
- <sup>17</sup> *Одоевский А.И.* Указ. соч. С. 109.

«КОЛЬЕ ПРИНЦЕССЫ» И. СЕВЕРЯНИНА  
И «ФЛЕЙТА МАРСИЯ» Б. ЛИВШИЦА:  
О СПОСОБАХ ФОРМИРОВАНИЯ КОНТЕКСТА  
В АВТОРСКОЙ ЛИРИЧЕСКОЙ КНИГЕ XX века

Цель статьи – рассмотреть две авторские лирические книги с точки зрения художественной циклизации и выделить основные приемы, используемые поэтами в этих поэтических книгах для формирования контекста и особой организации художественного внимания. Объектом анализа становятся ранние поэтические книги И. Северянина и Б. Лившица. Делается предположение о том, что совокупность определенных приемов дает возможность говорить о понятии художественной формы применительно к лирической циклизации.

*Ключевые слова:* лирическая циклизация, контекст, художественная форма, постсимволизм, поэтический сборник.

XX век и, в частности, постсимволисты продемонстрировали, что стройность и единство сборника, которые читатель обнаруживал как у поэтов XIX в., так и у символистов, больше не являются необходимой составляющей книги. Авторский лирический сборник перестал быть «книгой стихов» в символистском понимании: теперь стало возможным и сочетание циклических схем, и разрушение единства лирического героя, и невозможность проследить сюжет. На первый план выходит кажущаяся неупорядоченность сборника. Однако книги, скажем, Маяковского все же обнаруживали смысловую целостность и предоставляли возможность выделить приемы циклизации, которые эту целостность формировали. Оказалось, что их немало и стихотворения на самом деле тесно связаны между собой даже на лексическом уровне.

Обратимся к двум сборникам: «Колье принцессы» И. Северянина и «Флейта Марсия» Б. Лившица. Кажется, что какая бы то

ни было связь между стихотворениями этих сборников полностью отсутствует: настолько разнообразны темы, мотивы и формы. Попробуем выяснить, стоит ли за этой фрагментарностью какое-то единство, которое непросто обнаружить, и если да, то можно ли выделить некие универсальные для такого типа сборников законы, это единство формирующие.

За несколько лет до знаменитого «Громокипящего кубка», предварявшегося восторженным вступлением Федора Сологуба и принесшего в 1913 г. Северянину известность, в 1910 г. поэт за свой счет издал целый ряд небольших поэтических сборников, которые сам он именовал «брошюрами». «Колье принцессы» – брошюра под номером 27, 1 тетрадь 3 тома, как следует из надписи на обложке. Это небольшой поэтический сборник, изданный Северяниным в Петербурге, как и другие брошюры, малым тиражом (100 экземпляров) на собственные деньги. Сборник этот посвящен памяти Амбруаза Тома, одного из любимых композиторов Северянина, и включает в себя 24 стихотворения. Интересно, что 10 из 24 текстов – почти половина – позднее вошли в состав «Громокипящего кубка»: «Русская», «Пасхальный гимн», «Маргаритки», «Стансы», «Секстина», «Это было у моря», «Зизи», «Сонет», «Призрак», «Врубелю».

В отличие от «Громокипящего кубка», композиция которого чрезвычайно сложна, «Колье принцессы» не делится на разделы. Открывается сборник стихотворением «Увертюра», в котором появляется ключевой образ – кольцо. И заглавие первого стихотворения, и этот образ чрезвычайно важны для композиции и смысла сборника в целом. Заглавие первого стихотворения наряду с посвящением Тома настраивает читателя на восприятие музыкальной тематики, которая достаточно ярко проявляется в текстах «Колье принцессы». Обратившись к ключевому образу сборника, нетрудно обозначить его роль: исследователями уже неоднократно отмечалась регулярность использования поэтами образов бус, колец и других предметов, напоминающих круг, при составлении поэтических книг. Леонид Яницкий, например, среди прочих архетипических функций этих образов выделяет следующую: «идея нераздельности-неслиянности множественных явлений, континуального коммуникативного процесса как формы существования многочисленных феноменов»<sup>1</sup>. Это суждение как нельзя лучше проясняет роль ключевого образа сборника. Если рассматривать лишь стихотворение «Увертюра», то оказывается, что поэт уподобляет драгоценному украшению поэзию вообще, а поэтов – ювелирам:

Колье принцессы – аккорды лиры,  
 Венки созвездий и ленты лье.  
 А мы, эстеты, мы – ювелиры,  
 Мы ювелиры таких колье.

Будучи же вынесенным в заглавие, колье уподоблено самому поэтическому сборнику. Эта аналогия достаточно очевидна: согласно толковым словарям, колье – это не просто любое шейное украшение, а такое ювелирное изделие, которое состоит из последовательно прикрепленных к нити драгоценных камней и подвесок. Таким образом, выстраивается следующая связь: колье принцессы метафорически состоит из «аккордов лиры», которые выступают в роли драгоценных подвесок, связанных общей нитью, но и каждое стихотворение можно рассматривать как камень, вставленный в оправу украшения.

Если говорить о сборнике в целом, то следует заострить внимание на видимой неупорядоченности текстов, отсутствии какой бы то ни было заметной – сюжетной, мотивной, тематической – связи, которая прослеживалась бы между стихотворениями. Связано это не в последнюю очередь и с чрезвычайно разнообразным материалом. Так, «Колье принцессы» содержит два стихотворения на смерть («Реквием», «Врубелю»), перевод из Анри де Ренье, пейзажную лирику («Амулеты», «Русская»), любовную лирику («Стансы», «Сонет»), эксперименты поэта над твердыми формами («Рондолет», «Секстина»), стихотворения совершенно разной эмоциональной окраски – от возвышенно-трагичных («Рыцарь духа») до наивно-беспечных («Маргаритки»).

Можно выделить несколько сквозных образов и сходных тем, но в целостную систему они не выстраиваются. Тем не менее кажется важным упомянуть эти образы и темы, поскольку в дальнейшем некоторые из них перейдут в другие сборники поэта, в том числе в «Громокипящий кубок». Одним из самых явных и распространенных образов сборника является образ «принцессы» – женщины, в которую влюблен лирический герой. Интересно, что в данном случае это не цельный образ, к которому обращается поэт в разных произведениях, а ряд совершенно разных, но одинаково пленительных героинь – о большом количестве муз говорит и сам герой сборника: «С тех пор она в рядах *моих принцесс*» (курсив мой. – Ю. М.). «Принцесса» предстает то в образе амазонки из одноименного стихотворения, то в образе русской красавицы («Русская»). В некоторых случаях читателю предлагаются лишь характеристики героини или какая-то деталь, а не цельный образ: например, в стихо-

творении «Сонет» говорится о «душистой перчатке», а в «Тебе, моя красавица!» – о вуали, глазах и губах. Женские образы также связаны в сборнике с цветочной метафорикой: лилии, выступающие и в роли метафоры (лилии души), и в роли эпитета для описания дамы («взор лилеен» – в стихотворении «Призрак», «бутончатая» Зизи); маргаритки, восхваляемые героем, с которыми отождествляются девушки:

Готовь, земля, цветам из рос напитков,  
Дай сок стеблю...  
О, девушки! о, звезды маргариток!  
Я вас люблю...

Говоря о женских образах, стоит отметить и особенность любовной лирики в этом сборнике. Между «принцессами» прослеживается некоторое сходство, по крайней мере тогда, когда в стихотворении дан конкретный женский образ, а не образ девушки вообще, как в стихотворении «Русская». Почти все «принцессы» поэта так или иначе связываются с грехом и порочностью: героиня «Стансов» «вся святая когда-то, развратна»; принцесса из «Сонета» описывается «одалиской из гарема»; «бесчестья паутина» на Зизи, у Амазонки – «раздетый взор». Можно также отметить следующую деталь: эта порочность всегда оправдывается лирическим героем, это своего рода негреховная порочность, непременный атрибут притягательности, загадочности и недостижимости; она сродни порыву из стихотворения «Январь»:

Пусть душу грех влечет к продаже:  
Всех разжигает старец, – даже  
Небес полярную звезду!

Интересно также, что, несмотря на разную эмоциональную окраску, главное настроение сборника – благоговение; это ощущение задает уже заглавие сборника и его первое стихотворение «Увертюра»: как восхищаются тонкой ювелирной работой и великолепными драгоценными камнями, так восхищаются и самыми разными сторонами жизни, отраженными в сборнике. Благоговение проявляется повсюду: и в описаниях природы («Русская», «Амулеты»), и в любовной лирике – независимо от того, описывается ли мимолетное увлечение, роковая страсть или несчастная любовь, герой испытывает благоговейный восторг перед своей возлюбленной («Колье принцессы», «Стансы», «Маргаритки»,

«Сонет», «Зизи» и др.), и в философских размышлениях о сущности человека и бытия («Из Анри де Ренье», «Рыцарь духа», «Секстина»), и даже в стихотворениях, где речь идет о смерти («Реквием», «Врубелю»). Единственное, пожалуй, стихотворение, выбивающееся из общего настроения и наполненное, скорее, негодованием, презрением и издевкой, – «Монолог». Здесь описываются слезы у гроба человека, которому при жизни никто из ныне плачущих не оказал поддержки. На фоне других стихотворений, исполненных восторга и благоговения, «Монолог» кажется жестоким, в особенности его резкий, ритмически выделенный последний стих: «тебе плюнуть в лицо». Однако это стихотворение, кажется, все же связано с другими «минус-приемом»: уродливо и отвратительно все то, где нет восторга и благоговения. Слезы из «Монолога» оскорбительны по сравнению со слезами из стихотворений «Реквием» и «Врубелю». Несмотря на наличие сквозных образов и общего настроения, тексты из «Колье принцессы» все же обладают большой независимостью друг от друга, и в данном случае внимание привлекает скорее именно кажущаяся неупорядоченность сборника, а не его смысловое единство. Говорить о чисто механическом объединении стихотворений под общим заглавием, конечно, не приходится, однако циклообразующие связи здесь не так ощутимы.

Рассмотрим теперь сборник Б. Лившица «Флейта Марсия», вышедший в 1911 г. в Киеве тиражом 150 экземпляров<sup>2</sup>. Этот сборник получил одобрительные отклики современников. Среди них, например, слова Н. Гумилева о том, что «книга Бенедикта Лившица ставит себе серьезные и, что важнее всего, чисто литературные задачи и справляется с ними, если не всегда умело, то вдохновенно. <...> Гибкий, сухой, уверенный стих, глубокие и меткие метафоры, умение дать почувствовать в каждом стихотворении действительное переживание, — все это ставит книгу в разряд истинно ценных и делает ее не только обещанием, но и достижением. В книге всего 25 стихотворений, но видно, что они являются плодом долгой, подготовительной работы»<sup>3</sup>. Действительно, если обратить внимание на заглавия стихотворений, можно убедиться в том, что для Лившица очень важно было решение именно литературных задач, например возрождение и активное использование твердых форм: рондо и секстины. Но, помимо этого, очевидно обращение к мифологическим сюжетам и образам.

Обратимся к первому стихотворению книги, давшему ей заглавие, а именно «Флейте Марсия». Для прояснения смысла этого стихотворения следует обратиться к античной мифологии, в ко-



торой существует сюжет о флейтисте Марсии, вызвавшем на состязание кифареда Аполлона<sup>4</sup>. Подобрав выброшенную Афиной флейту, Марсий упражняется в игре и достигает больших успехов. Решив состязаться в искусстве игры с самим Аполлоном, Марсий проигрывает и подвергается страшному наказанию: с него сдирают кожу. Исследовательница бытования этого сюжета в литературе А. Моисеева пишет: «Как это обыкновенно происходило с образами мифологических музыкантов, образ флейтиста Марсия, будучи вовлеченным в сферу поэтического слова, стал восприниматься в качестве одного из символических воплощений поэта. Интересно то, что сложилось два прямо противоположных понимания символической наполненности этого образа: 1) Марсий как родоначальник графоманов, псевдопоэт, кичливо бросающий вызов поэту истинному, и 2) Марсий как поэт-богоборец, пожертвовавший жизнью во имя права на свободное творчество»<sup>5</sup>. У Лившица сюжет о Марсии явно осмысливается во втором ключе: «...Ты победил фригийца, кифаред, / Но злейшая из всех твоих побед – / Неверная. О Марсиевых ранах / Нельзя забыть».

С точки зрения Лившица, потомки Марсия живут и сегодня, олицетворяя искусство новое и настоящее, и поэт пророчит, что наступит час, когда «зловеще запоет / отверженная Марсиева флейта».

Учитывая расположение стихотворения в авторском сборнике, можно предположить, что оно выполняет функцию вступления и предлагает посмотреть на другие стихотворения сквозь призму истории о Марсии, т. е. поэт, в сущности, бросает вызов царящим образцам поэзии и предлагает свои. Заглавие сборника также указывает на особенную значимость образа отверженного поэта и темного донисийского начала, воплощенного в звуках флейты Марсия. Вслед за этим стихотворением в сборнике располагаются пять рондо: «лунатическое», «первое закатное», «второе закатное», «провинциальное» и «нимфоманическое». Во всех случаях Лившиц соблюдает особенности этой твердой формы, кроме «Провинциального рондо», которое описывает М.Л. Гаспаров: «Нерифмованные короткие строчки в рондо раздражали слух многим читателям и писателям с недостаточно изощренным вкусом. Им хотелось вставить и эти строчки в общий ряд рифм. <...> Так, у того же Бенедикта Лившица... имеются и рондо со сквозной рифмовкой»<sup>6</sup>. Лившиц вносит в твердую форму новое наполнение, используя эпатирующие образы, свойственные поэтике футуризма («...огромные фаллические трубы / Вздываются к Селене, но она – / Как мертвая медуза... »), и обращаясь к эротическим темам. В сборнике встречается также

«Сентиментальная секстина», написанная с соблюдением особенностей формы.

Говоря об устройстве сборника, кажется уместным привести высказывание А.А. Урбана: «В книге Бенедикта Лившица выявляли себя сразу три плана: историко-культурный (мифологический), индивидуально-лирический и современный философский. Это не было приведением в систему фрагментов мертвых культур. Он пытался через историко-культурный космос взглянуть на современность, на ее противоречия и конфликты, на собственное положение в ней»<sup>7</sup>. Важным здесь становится именно выделение планов, а не, например, тем. В большинстве случаев в одном стихотворении сочетаются планы, а не присутствует только один. Еще в стихотворении «Флейта Марсия» говорится о неразрывной связи прошлого и настоящего, и это становится лейтмотивом сборника. Связь времен и культур подчеркивается в текстах сборника с помощью включения в тексты мифологических и исторических образов и лексики из разных культур: от мифов о Марсии и Пана до образа Валькирии, от санкюлотов до хитона (соседствующих в одном стихотворении). Так, в стихотворении «Стодвадцатилетняя», где идет речь о марсельезе, лирический герой рассуждает о том, что «песня крови и железа» до сих пор живет, но она обесценена, она принесена «на посмешище зевак», под нее танцует дрессированная собачка; но у героя стихотворения в воображении при звуках марсельезы оживают события Великой французской революции. Если в «Стодвадцатилетней» связь времен осуществляется посредством воображения героя, то в «Ночи после смерти Пана» и «Освободителях Эроса» поэт проецирует античные мифологические образы на окружающую реальность, что создает эффект нерасчлененности временных пластов:

Нас месть увлекала вперед сатурналиями:  
Сомкнувши стеною щиты,  
Мы шли, как чума, и топтали сандалиями  
Земные соблазны – цветы.

*Освободители Эроса*

В сборнике содержатся также стихотворения, посвященные любовной тематике и интимным переживаниям лирического героя. Эти стихотворения зачастую повествуют о любви не вполне счастливой, омрачаемой осознанием неизбежного расставания. Любовные стихотворения связываются между собой не только на

тематическом, но и на образном уровне, который обеспечивает и целостность всего сборника. Поэт снова включает в тексты образы, заимствованные из других культур и мифологий (Офелия, лощины Брокена, Икарии, вакханалия...).

Как уже было сказано, заглавие сборника формирует читательское восприятие авторского лирического сборника, т. е., читая, мы должны соотносить образ лирического героя с образом поверженного, униженного, испытывающего боль Марсия. Действительно, эти черты становятся главными характеристиками лирического героя сборника:

Отделенный от мертвых одной лишь ступенью,  
 Упиваюсь болезненным сном наяву...  
 Убежав от живых, предаюсь утешенью:  
 Пусть где жизнь, я – мертвец, но где смерть – я живу!  
*Утешение*

Такому лирическому герою соответствует видение мира в черных красках, что также прослеживается в текстах сборника:

Все аллеи как будто устелены шкурою тигровою...  
 Это – желтое кружево листьев на черной земле.  
 Это – траур и скорбь...

*На бульваре*

Впрочем, лирический субъект не во всех стихотворениях одинаков: это лирическое «я» («Приобщение», «В кафе»), повествователь («Флейта Марсия»), герой ролевой лирики («Валкирия»). Лирическое «я» при этом тоже неоднородно: герои «Первого закатного рондо» и «Стодвадцатилетней» – совершенно разные образы, первый из них – влюбленный и восторженный, второй – едкий и мудрый, для них важны разные аспекты окружающего мира.

Итак, рассмотрев авторский лирический сборник Б. Лившица «Флейта Марсия», можно сделать выводы о его важнейших особенностях. Во-первых, виден интерес автора к возрождению твердых форм, т. е. отчасти единство сборника обеспечивает именно формальный принцип, однако говорить о его доминировании, на наш взгляд, некорректно. Во-вторых, во «Флейте Марсия» не идет речь о сюжете как таковом. Сборник представляет собой развернутую картину мира во многих его проявлениях, вызывающих у лирического субъекта те или иные переживания, т. е. мы имеем дело, скорее, с лирическим сюжетом. В-третьих, лирический субъект

меняется от стихотворения к стихотворению в зависимости от его позиции по отношению к миру. Четвертой важной особенностью сборника становится невозможность говорить о конкретной «фигуре циклизации» (в терминологии Р. Фигута). С одной стороны, здесь обнаруживается концентрическая схема, в центре которой – тема отверженного поэта, ждущего часа отмщения, с другой – линейная, прослеживаемая в последовательной связи стихотворений «Ночь после смерти пана» и «Освободители Эроса» или стихотворений, связанных темой любви, которые, в свою очередь, могут также подчиняться концентрической схеме. Пятая черта, характерная для этого сборника, – межстиховые лексические скрепы.

Итак, есть ли нечто общее между сборниками двух поэтов? Как видно, да. Сходство сборников заключается, во-первых, в ведущей роли образа, появляющегося уже в заглавии; во-вторых, в том, что образ этот раскрывается в первом стихотворении; в-третьих, в разнообразии тем и интересе к твердым формам; наконец, в кажущейся фрагментарности и объединении стихотворений за счет общего ощущения: у Северянина – благоговения, у Лившица – чувства нерушимости связи времен. Все перечисленное выше – способы формирования внутри сборника контекста, безусловно, свидетельствующие о том, что авторы стремятся особым образом выстроить читательское восприятие. Поскольку речь здесь идет о соотношении сознаний творящего и воспринимающего и об особой работе со стихотворным материалом, уместно вспомнить о понятии художественной формы, предложенном М.М. Бахтиным в культурно-эстетическом контексте. Вероятно, на основании сходства между этими сборниками и конкретного ряда приемов, использованных в них, можно говорить об одной из художественных форм авторской лирической книги XX в.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Яницкий Л. Циклизация как коммуникативная стратегия в современной культуре // Критика и семиотика. 2000. Вып. 1–2. С. 170–174.
- <sup>2</sup> Урбан А.А. Метафоры ожившей материк: вступ. ст. // Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Стихотворения, переводы, воспоминания. Л.: Советский писатель, 1989. С. 6.
- <sup>3</sup> Гумилев Н. 20 книг стихов: М. Цветаева и др. [Электронный ресурс] // Николай Гумилев: электронное собрание сочинений. URL: <http://gumilev.ru/clauses/27/> (дата обращения: 18.10.2014).

- <sup>4</sup> *Кун Н.А.* Мифы и легенды Древней Греции. М.: Гос. учеб.-пед. изд-во м-ва просвещения РСФСР, 1954. С. 39–40.
- <sup>5</sup> *Моисеева А.* Две интерпретации мифа о Марсии: прародитель графоманов или отец поэтов? [Электронный ресурс] // *Филолог: Электрон. журнал.* 2010. Вып. 13. URL: [http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub\\_13\\_267](http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_13_267) (дата обращения: 18.10.2014).
- <sup>6</sup> *Гаспаров М.Л.* Русский стих начала XX века в комментариях. М.: Фортуна-Лимитед, 2001. С. 200–202.
- <sup>7</sup> *Урбан А.А.* Указ. соч. С. 7.

«...В КАМЕРЕ ПЫТОК».  
ЧЕЛОВЕК НА СОБРАНИИ В РАННЕЙ И ПОЗДНЕЙ  
ПРОЗЕ ЮРИЯ ТРИФОНОВА

Цель статьи – на материале сюжетной ситуации собрания, инвариантной для произведений разных периодов творчества Ю. Трифонова, подвести итог его творческого развития. Ранние произведения связаны с революционной идеологией, зрелые – с поиском гуманистических ценностей. Пафос инвектив смягчается поэтикой неоднозначности. В период итогов это дополняется образом мрака-призрака – страшного и непостижимого прошлого. Значимо отсутствуют мотивы, которые разрешили бы проблему вины.

*Ключевые слова:* Трифонов, «Студенты», «Дом на набережной», «Опрокинутый дом».

Ты людям все Расскажи, на собрании!

*А. Галич*

Блажен муж, иже не иде на совет нечестивых.

*Пс 1: 1*

Развитие литературы второй половины XX в. происходит в СССР на фоне глубинных изменений, начало которых связывают с *оттепелью*. «В общественном и культурном сознании эта метафора стала обозначать не только восстановление в правах душевного мира человека, но и либерализацию общественной жизни, реабилитацию и возвращение из лагерей невинно осужденных, и снятие запретов на ряд значимых имен и тем в искусстве, и появление новых журналов <...>»<sup>1</sup>. В связи с либерализацией в подцензурной литературе частично отразились изменения, происходившие в ту пору в сознании, связанном прежде с коммунистической доктриной.

Эволюция Юрия Трифонова известна как яркий пример развития в направлении от «коллективного» к «личностному» мировосприятию. Однако в силу пресловутой *неоднозначности* трифоновской прозы до настоящего времени не сделан вывод о том, к какому результату привел писателя путь его исканий – все итоги, говоря его словами, являются лишь *предварительными*. Чтобы подводить подлинные итоги, надо изучить инвариантные мотивы поэтики, а главное – изменение их роли на разных этапах творческого развития.

Важным сюжетным инвариантом трифоновской прозы является ситуация собрания: заседания НСО и ученого совета, бюро, комсомольские, партийные собрания и проч. Анализ их роли в ранних, поздних и не опубликованных при жизни произведениях позволит обозначить направление эволюции и подвести ее итог.

В качестве материала выбираем три произведения, каждое из которых ярко характеризует свою эпоху: повесть «Студенты» (1950), любимицу молодых современников, повесть «Дом на набережной» (1976), предмет пристального интереса интеллигенции 1970-х, рассказ «Недолгое пребывание в камере пыток» из цикла «Опрокинутый дом» (1980), напечатанный лишь в 1986 г.

Соцреалистическая повесть «Студенты» «была очень точным, правдивым свидетельством времени (конец сороковых годов)»<sup>2</sup>. В ней отразилось представление о том, что события общественной жизни могут решающим образом влиять на жизнь частную. Характер этого влияния часто проявляется в ходе собраний. К этому относятся положительно: участие в собраниях есть включенность в общество. В жизни главного героя Вадима Белова, который был, по мнению одного из мемуаристов, «своеобразным “Альтер эго” Трифонова»<sup>3</sup>, собрания и другие формы коллективного общения занимают центральное место:

Теперь лучшими минутами <...> были не одинокие вечерние занятия в читальне <...> а шумные собрания в клубном зале, или веселые субботние вечера, или жаркие споры в аудиториях, которые продолжались потом в коридорах и во дворе. Лучшие минуты были те, когда он бывал не один<sup>4</sup>.

На собрания приходят в качестве ораторов, слушателей, гостей. Воспринимают их как ристалища, ведут принципиальные споры о важных делах. Здесь могут проясниться сложные взаимоотношения людей:

<...> Это смутное раздражение и мешало Вадиму говорить с Лагоденко начистоту: за что-то осудить, а с чем-то согласиться, ободрить спокойно, по-дружески <...> Пусть все решится на собрании.

Собрания воспитывают, тут можно отрезвить зазнавшегося товарища:

– <...> И я видел, что вещь слабая <...> А обсудить повесть надо было. Для того чтобы продрать уважаемого Сережу с песочком. Полезно ему это. Видишь ли, он что-то последнее время занесся.

К собраниям готовятся, как к исповеди, тщательно обдумывая свои прежние слова и поступки: «– Послезавтра комсомольское собрание. Ты спи сейчас, ладно, Андрей? А мне тут подумать надо», – говорит Лагоденко, намереваясь признать перед товарищами свое недостойное поведение (грубил профессору на экзамене), а также поднять вопрос о позиции профессора-схоласта.

На заседании бюро узнают, что Сергей Палавин при подготовке реферата воспользовался чужими уникальными наработками. К этому же времени Вадим слышит рассказ молодой женщины, брошенной Сергеем. Бюро становится кульминацией – истинное лицо персонажа освещено теперь всесторонне.

Наконец, разоблаченный Палавин после обсуждения тщательно обдумывает свою жизнь и решает ее исправить:

– Я был ошеломлен сначала, перестал соображать... И прошло несколько дней, пока я в чем-то разобрался <...> я понял, что хоть и здорово мне досталось... да, крепко... но в общем как будто за дело <...> Одним словом, я пришел к тебе посоветоваться – что мне делать?

Итак, в повести «Студенты» на собрания стремятся, в ходе их выясняется истина, итоги заслуживают доверия; в нравственной жизни собрания выполняют роль совести, пробуждая в человеке чувство недовольства своими плохими делами; в жизни общества собрания способствуют устранению отрицательных явлений и стимулируют рост положительных. Все это воспринимается героями позитивно.

Возможно, «роль “Студентов” в творчестве Трифонова состояла в том, что от этого произведения он всю жизнь избавлялся»<sup>5</sup>. Дело не только в соцреализме. Дело в особом нравственном векторе этих сцен. Совесть, нравственное чувство находятся не внутри личности, а вовне (собрание заставляет «вспоминать свои ошибки



и все это»). Представление о внеположной совести, делегирование личной ответственности обществу становятся свойствами человека, если он внутренне согласен на это.

Со временем, изучая историю, связанную с деятельностью своего отца («Отблеск костра»), а затем – с «освободительным движением» XIX в. («Нетерпение»), Трифонов углубляется в сложные мотивы поведения, становится *неоднозначным Трифоновым*. Он возвратится к сюжету<sup>6</sup> «Студентов», коллизиям и героям того же типа<sup>7</sup>, чтобы запечатлеть их иными красками: «Написал “Антистудентов”, ты не поверишь. Но название другое, еще не решил. Возможно, “Дом на набережной”... Было трудно»<sup>8</sup>.

В повести «Дом на набережной» собрания показаны как события, на которые герою хотелось бы вовсе не ходить. От Глебова требуют выйти на трибуну, предать своего учителя и свою невесту-любовницу. Он хотел бы устраниваться:

Чтоб не мучили, не приставали. Могут ли во всей этой свистопляске обойтись без него? Неужели непременно надо человека унижить <...> А как потом? Как с Соней? Выскажись! Легко сказать. Язык-то не поворачивается <...> *Приди и вымажись*<sup>9</sup> (здесь и ниже курсив Ю.Т. – С.Б.).

Шулепников отвечает: «Другие пусть мажутся, а я в стороне постою, а? Так, что ли? Хорош гусь!» Он оценивает ситуацию аналогично, но собирается действовать так, чтобы не повредить себе: «Но если нужно выступить, значит, нужно, старик-то маразмирует, время его давно ушло...» Для большинства участие в событиях является недобровольным: «...были главные *толкальщики бочки*, остальные преподаватели подчинялись неуверенно или даже втайне ропща».

Сторонники Ганчука, как и противники, оказывают давление на участников:

Этот натиск, это сверканье глаз и грозное тыканье пальцем напомнили Глебову друзьяевское: *более чем обязательно*. По сути, это было одно и то же, тот же террор.

Ожидание событий показано как крайне мучительное. Необъяснимое утешение приносят лишь слова бабы Нилы: «– Коли все равно ничего нельзя, тогда не думай... Как оно выйдет само, так и правильно...», – но в контексте и они не кажутся правдой. Бабушка выручила не словами: ее смерть стала *уважительной причиной* неавки.

Аргументы *толкальщиков бочки* недобросовестно подтасованы. Например, чтобы обвинить профессора Ганчука в низкопоклонстве перед Западом, вынуждают Глебова описать интерьер его квартиры:

Он решил не называть некоторых книг и фотографий <...> проявил осмотрительность. А вот о гипсовых бюстках, стоявших в солдатском строю под потолком, он упомянул как о детали полуанекдотической. Однако аспирант Ширейко посуровел и жестким голосом спросил: «Интересно, каких философов держит профессор Ганчук на своем книжном шкафу?»

Последствия собрания ужасны: Ганчуки повержены, они страдают, будут тяжело болеть и умирать. Внешне благополучный Глебов стремится все забыть, хотя на протяжении долгого времени случайные встречи с каждым из пострадавших показывают, что воспоминания живы и это невыносимо.

Следующее, второе собрание (подобные проработки шли каскадом) описано кратко, как событие, которое изглаживают из памяти:

Никогда не было второго собрания, многолюдного, в марте, когда уже не имело смысла самоугрызаться <...> Кажется, он там что-то сказал. Что-то очень короткое, малосущественное.

Победа торжествующей стороны показана как бессмысленная, эфемерная:

И Друзяев, так смело и хитроумно затеявший этот дальний подкуп <...> не догадывался, что ровно через два года он, вышибленный отовсюду и сраженный инсультом, будет сидеть в кресле у окна во двор и, тряся скрюченными руками, мыком объяснять жене, что хотел бы закурить сигарету <...> А возник он как будто только затем, чтобы выполнить какую-то быстролетную миссию.

Итак, в повести «Дом на набережной» собрания суть события, на которые желательно не попадать. В ходе подготовки и проведения истина искажается, зло разрастается и торжествует, человек проявляет и приумножает худшие свои качества, в пределе – попирает совесть; люди терпят унижение, заболевают, гибнут. В жизни общества эти события деструктивны, даже инициаторам они не приносят блага.

Действительно – антитезис, «Антистуденты».

Если бы речь шла лишь о том, чтобы заклеить иуд и проработчиков<sup>10</sup>, повесть не воспринималась бы с той остротой. *Эскапистски* настроенный интеллигент 1970-х подпишется под словами Глебова: «Могут ли во всей этой свистопляске обойтись без него?».

Многие разделяют желание забыть о своих поступках, хотя бы и совершенных не по собственной инициативе, порой под сильнейшим давлением. Вина *друзьяевых*, источников зла, очевидна, а те, кто им подчинился, ответственны как бы лишь за свой конформизм и стремятся забыть о происшедшем (Глебов) или попытаться оправдать себя (Шулепников). Мотив забвения связан с подавленными упреками совести.

Название позднего рассказа Трифонова – «Недолгое пребывание в камере пыток» – содержит каламбур. Собрания сталинской поры были истинной камерой пыток, а в 1964 г. журналисты «в Зальцбурге поехали на экскурсию: поблизости в замке помещалась средневековая камера пыток». Тут герой встречает бывшего знакомого. Четырнадцать лет назад – т. е. во времена «Студентов» – тот выступил с критикой на собрании, грозившем рассказчику исключением из комсомола:

Он говорил, что у него мучительно двойственное отношение ко мне <...> вот, например, что я говорил когда-то об Ахматовой <...> Был случай, я издевался над ним, когда он хотел петь революционные песни<sup>11</sup>.

Каждый из его аргументов был плодом недобросовестной трактовки приятельских разговоров:

Н. все время тихо напевал: «Вихри враждебные веют над нами...» Он стал меня раздражать <...> всю ночь ворчали и спорили. Помню, ругались из-за Ахматовой.

Сам «процесс исключения» рассказчик связывает со своим ранним успехом, т. е. видит в инициаторах – завистников, а в приятеле – иуду. Но основной аргумент проработчиков был правдой:

Слабая книга внезапно получила премию. Поэтому было сладко меня исключать. И было за что: я скрыл в анкете, что отец враг народа, во что никогда не верил.

Этим вопросом интересовались и после смерти писателя. В действительности Юрий Трифонов «не скрывал *имя отца* <...>

при поступлении в Литинститут: в анкете он написал, что В.А. Трифонов умер (как и было в справке НКВД)<sup>12</sup>, – но не упоминал о приговоре, который делал сироту парией. Ситуация двусмысленна с самого начала: чтобы честно учиться и работать, он вынужден скрывать ту напраслину, которую возвели на отца.

Фоном рассказа является и более горькая часть истории. Как показали изыскания сына, отец в Гражданскую войну был комиссаром-расстрельщиком. Подойдя к этому вплотную, Ю. Трифонов в «Отблеске костра» останавливается на том, что Валентин Трифонов утверждал лишь обоснованные смертные приговоры врагам революции, а остальные дела возвращал на следствие, спасая невинно осужденных. «Врагом народа» – в том смысле, который вкладывали в эти слова, – В. Трифонов действительно не был.

На давнем собрании, как в средневековой камере пыток, героя *топили*. И вот 14 лет спустя, на экскурсии, он спрашивает приятеля о личных мотивах:

«Послушай, давно хотел полюбопытствовать, зачем ты меня тогда топил? <...> Исключали меня. Помнишь?» Мы стояли перед громадной бадьей, в которую сажали преступника, и с помощью ворота опустили бадью в колодец, где была тухлая вода со змеями и жабами. Там его топили <...>.

Как и в повести «Дом на набережной», собрания суть события, в ходе которых истина искажается, люди совершают недостойные поступки, жертвы страдают – и никто не выигрывает.

Но тут неожиданно выясняется, что противник не считает себя виноватым, а, напротив, утверждает, что самоотверженно выручал друга:

«Старик, ты все забыл. Я не топил тебя, а спасал <...> я же повернул ход собрания. Тебя хотели исключить, а после моего выступления дали строгача. Ты меня благодарил. Неужели не помнишь?» – «Я помню другое: ты говорил что-то об Ахматовой, о том, что я двойственный...» Он уставился на меня как на сумасшедшего, выпучив глаза, а потом схватил за плечи, затряс: «Да нет же! Я тебя спас! <...>».

Этот мотив – неожиданное полуоправдание по итогу обвинительной речи на собрании – и эта двойственность объяснений – то ли губил, то ли спасал – возвращают нас к ситуации, запечатленной в повести «Студенты». Палавин заслуженно критиковал поведение Лагоденко (зазнайство, грубость на экзамене...).

Но в конце длинной обвинительной речи неожиданно сказал: «Однако давать Лагоденко строгий выговор я считаю преждевременным. Я – за выговор», – так и было решено. Вадим подозревает Палавина в неискренности:

– Ты выступал сегодня нечестно <...> сначала ты очернил его, как мог, а потом учуял, чем дышит собрание, и сделал сальто.

А Сергей искренне возражает: «Да вот уж нет! <...> Я же был против строгого».

Итак, в «Недолгом пребывании в камере пыток», как и в «Студентах», поступок получает разные объяснения.

1. Обвинитель говорил правду, был искренен, руководствовался принципиальными соображениями. Былая правота позволит ему в будущем спокойно смотреть в глаза бывшей жертве: «Я знал, что он скажет: “Старик, клянусь тебе: я поступал искренне! <...> Я верил, что тебя надо покарать, что твой отец враг <...> надо жалеть не тебя, а нас, искренних дураков”».

2. Обвинитель хотел очернить жертву, «утопить», руководствуясь не проясненными, но некрасивыми мотивами (антипатия? соперничество? зависть?). Тогда неясно, как ныне он может не опускать глаз.

3. Обвинитель, руководствуясь искренним сочувствием к жертве, хотел по возможности смягчить неотвратимую кару. Действительность была такова, что только эта тактика – ругать, призывая исправиться, – могла принести желаемый результат.

4. Обвинитель на собрании проявил конформизм, плыл по течению. Впоследствии он либо искренне забывает о своих недостойных мотивах ради самооправдания, либо в глаза лжет, будто их не было.

Эти объяснения могут быть верны одновременно (например, желание рассказать правду и стремление очернить соперника), в пределе – хоть все разом.

Итак, в итоговом рассказе само возвращение к ситуации собрания и связанным с ней мотивам (взаимные обвинения, двоякая трактовка их, конформизм) говорит о том, что проблема остается актуальной, но ее пытаются решить на тех же путях.

«Недолгое пребывание в камере пыток» как синтез «Студентов» и «Антистудентов» обладает *неоднозначностью*, давно провозглашенной Трифионовым<sup>13</sup>. Неопределенность возросла от ранней повести к позднему рассказу. Теперь каждый чувствует себя жертвой и винит обидчиков. Носителем совести когда-то считался

коллектив – ныне она не подает голоса. К развязке спор не решен, никто не понял и не простил другого. Забвение – в образе мглы – создает лишь видимость примирения:

Да, я забыл, не помнил, перепутал, все ушло *во мглу*. Он протянул неуверенную руку, и я неуверенно пожал ее. Мы поднялись из подземелья на волю <...> (курсив здесь и ниже мой. – С. Б.).

Мир вне камеры описан как яркий – и совершенно чуждый героям; рядом с его сверканием, как привидение, стоит мрак – тень страшного и непонятого прошлого:

Я подумал о толстых книгах в отеле «Штубенталь»: в самом деле, нет ничего в этом мире, кроме снега, солнца, музыки, девушек и *мглы*, которая *наступает* со временем.

Итак, проблема связана с виной и ответственностью *другого*, понять которого все труднее. Она может разрешаться в мотивах прощения и покаяния – но их находили не сразу. Б. Окуджава в 1964 г. написал о прощении («<...> но горести моей прекрасной мамы / прощаю я неведомо кому»). В середине 1970-х в его рассказах зазвучали покаянные мотивы и самоирония. Личную причастность к исторической вине отцов он покажет только к началу 1990-х («Упраздненный театр»).

Ю. Трифонов, автор «Отблеска костра» и «Старика», как бы не дожидаясь покаяния, остановившись на справедливых инвективах сталинизму, – и в последнем романе «Время и место», и в неоконченном «Исчезновении» (работа над ним затянулась по причинам, о которых спорят). Это связано и с тяжестью вины отцов, которую слишком трудно взять на себя (см. «Покаяние» Т. Абуладзе).

Древняя мудрость гласит: «Блажен муж, иже не иде на совет нечестивых». Но в итоговой прозе Трифонова рассказчик вновь «идет» туда же. Каждый справедливо обвиняет других: в двуличии, иезуитской жестокости, забывчивости... Но уже «Дом на набережной» показал, что *в совете нечестивых* нет и не может быть истины.

- <sup>1</sup> *Магомедова Д.М.* О генезисе литературно-политической метафоры «оттепели» // Социокультурный феномен шестидесятых / Сост. В.И. Тюпа, О.В. Федунина. М.: РГГУ, 2008. С. 80.
- <sup>2</sup> *Баруздин С.* Неоднозначный Трифонов // Дружба народов. 1987. № 10. С. 256.
- <sup>3</sup> *Оклянский Ю.* Юрий Трифонов: Портрет-воспоминание. М.: Совет. Россия, 1987. С. 17.
- <sup>4</sup> *Трифонов Ю.* Студенты [Электронный ресурс] // Электронная библиотека Modernlib.ru. URL: [http://modernlib.ru/books/trifonov\\_yuriy/studenti/read/](http://modernlib.ru/books/trifonov_yuriy/studenti/read/) (дата обращения: 14.09.2014). Далее текст цитируется по этому ресурсу.
- <sup>5</sup> *Иванова Н.* Проза Юрия Трифонова. М.: Совет. писатель, 1984. С. 13.
- <sup>6</sup> См.: *Бойко С.* Повтор сюжета в русской прозе второй половины XX в.: Ю. Трифонов, А. Приставкин, Б. Окуджава // Вестник РГГУ. 2010. № 11 (54). Серия «Филологические науки. Литературоведение. Фольклористика». С. 179–186.
- <sup>7</sup> См.: *Кожин В.* Проблема автора и путь писателя: на материале двух повестей Юрия Трифонова // Контекст 1977. М.: Наука, 1978. С. 23–47.
- <sup>8</sup> *Злобин А.* Прыжки в высоту без разбега... // Рус. богатство. 1993. № 1. С. 304–305.
- <sup>9</sup> *Трифонов Ю.* Дом на набережной [Электронный ресурс] // Электронная библиотека Modernlib.ru. URL: [http://modernlib.ru/books/trifonov\\_yuriy/dom\\_na\\_naberezhnoy/](http://modernlib.ru/books/trifonov_yuriy/dom_na_naberezhnoy/) (дата обращения: 23.09.2014). Далее текст цитируется по этому ресурсу.
- <sup>10</sup> Ср.: «Мысль повести не такая уж и новая: не бойся врагов, бойся равнодушных, но тревожащая нас сейчас, когда от советского человека особенно требуется действенность, общественная активность <...> В <...> приспособленце Вадиме Глебове читатель узнает потомка горьковского Клима Самгина, интеллигента “средней стоимости”» (*Сознова И.* Внутри круга // Литературное обозрение. 1976. № 5. С. 54).
- <sup>11</sup> *Трифонов Ю.* Опрокинутый дом [Электронный ресурс] // Электронная библиотека Modernlib.ru. URL: [http://modernlib.ru/books/trifonov\\_yuriy/orokinutiy\\_dom/read/](http://modernlib.ru/books/trifonov_yuriy/orokinutiy_dom/read/) (дата обращения: 20.09.2014). Далее текст цитируется по этому ресурсу.
- <sup>12</sup> *Шитов А.* О парадоксальности и остроумии: Открытое письмо Юрию Дружникову // Вопросы литературы. 2000. № 2. С. 296.
- <sup>13</sup> Ср.: «Так вот, сомнения и колебания – это чисто человеческие качества. И да здравствуют они, пока существует человек с его сложной, многослойной душой» (*Трифонов Ю.* Сопряжение истории с современностью / Публ. О. Трифоновой-Мирошниченко // Вопросы литературы. 1987. № 7. С. 173).

ЛИТЕРАТУРНАЯ ТЕОРИЯ XVI в.  
О ПОДРАЖАНИИ «ЧУЖОМУ» СТИЛЮ  
(на материале трактата «О подражании» («De imitatione»)  
Себастьяна Фокса Морсильо)

В настоящей статье освещается вопрос подражания, основного понятия литературной практики, в частности, испанской литературы XVI в., изнутри эпохи. Приводится краткий обзор положений дидактического трактата Себастьяна Фокса Морсильо «О подражании» (1554) в сравнении с работами теоретиков Хуана Мальдонадо и Луиса Вивеса.

*Ключевые слова:* подражание древним, подражание, риторика, стиль, теория подражания, imitatio, imitatio auctorum, aemulatio.

Путь гуманистической риторики на испанской почве повторял (пусть и с некоторым запозданием) в общих очертаниях итальянскую линию – однако с рядом особенностей. В XV в. Алонсо де Картахена переводит первую книгу риторики «О нахождении» (De inventione), а также ряд трактатов («Об обязанностях» (De officiis), «О старости» (De senectute), «По поводу возвращения Марка Клавдия Марцелла» (Pro Marcello)). В XV в. появляются еще три перевода (два из них своим выбором повторяют предыдущие): «Об обязанностях» и «О дружбе» (De amicitia) Гонсало де ла Кабайерия и «По поводу возвращения Марка Клавдия Марцелла» Альвара Гарсии де Санта Мария. Все пятнадцатое столетие идет, через опосредованное влияние Италии, подготовка почвы для расцвета в XVI в. ренессансных гуманистических идей, в частности идеи подражания образцам. Арагонский двор в Неаполе открывает дверь в Италию, и начинается движение в обоих направлениях. В Испанию начинают приезжать учителя латыни: Панормита, Филельфо, Лоренцо Валла, Энеас Сильвио и другие; в Италию едут учиться такие будущие видные гуманисты, как Антонио Небриха и Хуан Собраиас.



Антонио Небриха (1441–1522), возвратившись в 1473 г. из Италии, где жил в течение десяти лет, привозит с собой итальянского Цицерона и других классические образцы гуманизма. Из-под его пера выходит сначала первый гуманистический учебник латыни (*Introductiones Latinae*, 1481), а потом и первая грамматика испанского языка (*Gramática de la lengua castellana*, 1492). При его непосредственном участии появляются новые риторические школы, в которых красноречие и латынь преподаются как лучший способ вступить на верный путь в любых науках и искусствах. В 1515 г. Небриха заканчивает сборник цитат из классиков (*Artis rethoricae compendiosa coaptatio ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano*), к которому предпосылает вступительное слово о риторике. По его словам, путь к совершенству выглядит следующим образом: чтобы достичь в искусстве вершин, нужна риторика, лучшие риторы – греки и римляне, а значит, нужно подражать им и соревноваться с ними, изучив искусство красноречия<sup>1</sup>.

В настоящей статье мы рассмотрим дидактико-философский трактат Себастьяна Фокса Морсильо, испанского теоретика XVI в., посвященный проблемам стиля и методам его формирования<sup>2</sup>, и сравним его теорию с близкими по времени написания трактатами – «Увещание» (*Paraenesis*) (1529) Хуана Мальдонада, сторонника «простого подражания», и «О науках» (*De disciplinis*) (окончен в 1531) Луиса Вивеса, известного эразмиста и педагога.

Новаторство трактата Фокса Морсильо (написанного в 1554 г.), которое подчеркивает сам автор, заключается в том, что до него никто не писал об искусстве формирования стиля через категорию «подражания»<sup>3</sup>. А в то же время именно *imitatio* предоставляет лучшие из инструментов для оттачивания мастерства учеников и зрелых авторов. Философ хочет упростить задачу тем, кто хочет начать писать и кто еще не приобрел обширного багажа знаний и метода благодаря прочитанным книгам и собственной практике. Морсильо предлагает свой личный опыт в качестве ориентира для тех, кому он может быть полезен.

Трактат написан на латыни, в популярной для теоретических сочинений форме диалога. Разговор идет между братом автора Франсиско, обучающимся в Левене, и его другом Габриэлем Энвесией, который является выразителем точки зрения автора, т. е. выполняет функции учителя. В том, как Энвесия обосновывает необходимость подражания, сказываются философские воззрения Морсильо: кроме традиционной ссылки на древних, подражавших древним, а также аргумента о чужом языке, из уст персонажа звучит неоплатоническое описание создания мира Богом, который подражал своему собственному замыслу.

Энвесия обещает рассказать о том, как подражать стилю таких авторов, к которым нельзя приблизиться с помощью простого следования правилам; необходимо читать, изучать и размышлять. Под правилами Морсильо подразумевает предписания школьной риторики, от которой он желает отмежеваться<sup>4</sup>, несмотря на то что его трактат полностью лежит в русле риторического пособия (если понимать риторику как искусство формирования художественной манеры изложения, стиля на латыни).

Похожее неприятие высказывает Хуан Мальдонадо, но по отношению к грамматике. Полнее всего его взгляды на подражание отражены в трактате «Увещание» (*Paraenesis*), написанном в форме послания к Гутьерре Карденасу, молодому аристократу-ученику<sup>5</sup>. Гуманист высказывается против тиранической грамматики Небрихи, хотя во многом наследует ту же самую линию, линию обновления схоластического образования. Неприемлемыми для него являются такие нормы и предписания, которые заменяют собой сами образцы, не позволяя учиться непосредственно на материале лучших литературных произведений. Мальдонадо заявляет о себе как о стороннике итальянской системы образования, где после знакомства с базами латинской грамматики ученики берут в руки латинские тексты и из них самих извлекают правила.

Что касается образования в Испании той эпохи, то у С. Фокса Морсильо школьное обучение оставило гнетущее впечатление: учитель риторики предписывал в качестве упражнения выбирать из текстов древних авторов целые фразы и периоды или же брать их из специальных цитат и составлять потом из них новый текст. Такая установка, считает Морсильо, в корне неправильна. Дело не в подражании форме речи, а в подражании природе, духу пишущего, что само по себе сложно объяснить словами: «...todo método de imitación se halla no sólo en palabras o en la forma del discurso, sino también en la semejanza de naturaleza, *la cual yo puedo más sentir que explicar con palabras*» (...любой способ подражания основывается не только на словах или внешнем виде речи, но и на схожести естества, которое я больше чувствую, нежели могу объяснить словами) [12r]. Подражание может начинаться с изучения «привычек», внешнего, но главным должно стать впитывание и как бы вхождение в чужую индивидуальность: «...asumir la personalidad de éste a través de un impulso natural, una vez que haya estudiado apropiadamente sus costumbres. <...> imitar no es otra cosa que meterse en el espíritu, las costumbres y la naturaleza del autor que uno haya aprobado, y al mismo tiempo, reproducir su forma de pensar y hablar» (...и после того, как надлежащим образом были изучены привычки, [следует] принять

*чужую индивидуальность посредством естественного порыва* [12v]. Морсильо разрабатывает сложную, в сравнении с другими теоретиками, теорию стиля. Стиль в его интерпретации оказывается не абстрактным регистром и не выработанной с помощью практики манерой выражаться, а связанной с характером, природой, темпераментом<sup>6</sup> и национальностью<sup>7</sup> склонностью к тем или иным частным характеристикам речи: краткостью, плавностью, серьезностью и т. д., которые, в свою очередь, определяют доминанту регистра («стиля» в средневековой терминологии) в словесной продукции того или иного автора<sup>8</sup>. Сколько людей, столько и разных дарований, поэтому нельзя заставить совпасть все манеры думать и выражаться, как нельзя и предположить единственный возможный образец для подражания. Поскольку красноречие, по классической теории древних, питается из трех источников: природного дара, теоретического обучения и практического упражнения (*ingenium, ars, exercitatio*), то первым и обязательным условием становится совпадение (примерное) природных способностей ученика и мастера-образца.

Очень похожие мысли о естественных склонностях высказывает Луис Вивес в шестой главе третьей книги второго тома «О науках» (*De disciplinis*)<sup>9</sup>. Выбор образца происходит непосредственно после определения естественной склонности ученика к тому или иному типу красноречия, тем или иным стилистическим характеристикам, будь то краткость и лаконичность или же пространность и пышность<sup>10</sup>. Учитель должен проследить за этим определением склонностей, предостеречь от разработки недостатков, принятых за достоинства, и указать на образцы, подходящие в каждом случае<sup>11</sup> (подчеркнем педагогический ракурс, с которого Вивес после многих лет преподавания описывает подражание и обосновывает его необходимость).

Главное условие удачи подражания – это природный дар (*ingenio*). Если природный дар ученика недостаточен для того, чтобы подражать, учителю рекомендуется перенаправить его с пути подражания на «запасной» путь оригинального, как мы бы сейчас сказали, творчества. Если же начинающий оратор способен подражать образцам, то сначала пусть воспроизводит то, что может, а то, что не может, разрешается копировать без изменений, но при обязательном условии осознания этого отхода от нормы.

Вторым важным условием подражания, согласно теории Морсильо, является наличие здравого смысла (в противовес догматическим правилам), который помогает определять уместность определенной разновидности стиля (классический *decorum*) по отношению

к определенной теме и предмету. Морсильо в лице Эневсии приводит в пример древних авторов, которые обладали индивидуальным стилем (*estilo personal*), но вместе с тем этот стиль лежал в рамках подходящего к их предмету регистра<sup>12</sup>. Таким образом, совпадение «природных дарований» должно быть дополнено сочетаемостью выбранных стилистических характеристик с предполагаемой темой, которая выбирается в первую очередь, до выбора автора-образца<sup>13</sup>. На вопрос, как быть, если природа автора не лежит к торжественному размеренному стилю, а в качестве темы выбрано размышление о судьбах государства, Морсильо отвечает просто: существуют естественные склонности, ведущие к узкому набору тем, но практика и упражнение постепенно помогут изъясняться в нужном регистре (не теряя всех индивидуальных качеств, а в разных случаях редуцируя одни и подчеркивая другие) на любую тему.

Что касается множественного подражания, то здесь философ находит средний путь: подражать полноценно, впитывая дух автора, нужно только одному из великих, но при этом можно и даже нужно брать от других мелкие детали, будь то слова, выражения или отдельные риторические достоинства<sup>14</sup>. А чтобы избежать «рабского» подражания, рекомендуется дополнять подражание собственными силами, главным образом с помощью амплификации: «*Es más, al hablar se debe usar de una cierta libertad moderada, para no estar amarrados, ya que el querer seguir siempre los pasos ajenos es extremadamente servil; es mucho más distinguido añadir nosotros algo a lo que imitamos y decir algo a nuestra propia manera, al agregar cosas, amplificar la imitación*» (*Более того, чтобы не чувствовать себя связанными, при составлении речей необходимо располагать определенной степенью свободы: потому как желание всегда следовать по чужим следам всегда рабленно; гораздо достойнее будет добавить к тому, чему мы подражаем, что-то свое, сказать что-то на собственный лад, амплифицировать подражание, введя новые предметы*) [48v].

Заключение Морсильо звучит так: «*Así que, al hablar, sean la dicción y el cuerpo del discurso similares a los de Cicerón, Salustio u otro autor; y la cosa que se ha de tratar, el modo y la variedad, acordes con el lugar, el tiempo, la persona, la ocasión y el asunto*<sup>15</sup> propuesto» (*Таким образом, тело и словесное выражение речи должны походить на то же у Цицерона, Саллюстия или друго автора, а та вещь, о которой говорится, способ и разнообразие – соответствовать месту, времени, персонажу, случаю и поставленной теме*) [50r]. Наконец, автор *De imitatione* советует не рассогласовывать содержательный материал (*res*) произведения и способ его передачи. Приспособивший

поэтическую манеру для рассказа в буквальном смысле «прозаических», неподходящих для этого событийх Апулей выступает здесь как отрицательный пример: «...hay que guardar el decoro propio de la cosa tratada y que no debemos, a la ligera, hacer poético al orador, como hizo Apuleyo, ni oratorio al poeta» (*нужно сохранять уместность описания той вещи, о которой говорится, и нельзя легкомысленно представлять в поэтическом виде оратора, как это сделал Апулей, или поэта – в виде оратора*) [50v].

Таким образом, Фокс Морсильо противопоставляет свою риторическую доктрину букальному пониманию овладения искусством слова, которое можно назвать «школьным», грамматическим, или «лингвистическим». В отличие от Вивеса и Мальдонадо, он видит риторику как ученическое умение следовать правилам и копировать готовые тексты-«образцы». Морсильо в своем философско-риторическом размышлении подходит непосредственно к границам литературного: по его собственным словам, его целью является высказывание не о риторике, а о стиле.

Своеобразная психологическая теория автора трактата *De imitatione*, несмотря на введение «субъективного» (в отличие от «объективной», т. е. предзаданной каноном «гармонии» образца Мальдонадо) критерия выбора образца, все равно отсылает к системе регистров, регламентированных для сочинений текстов на латыни. Морсильо держится более канонической точки зрения и в том, что касается количества образцов: «душевное сродство» двух авторов не терпит стилистического вмешательства третьего. Тем не менее разрешается заимствовать у других детали, не формирующие стиль непосредственно (отдельные слова, эрудицию). Сам автор совершенно свободен в использовании такой риторической фигуры, как амплификация. Область же содержательного материала зависит исключительно от здравого смысла сочинителя, а также от его владения концептом уместности (*decorum*).

Мальдонадо, сторонник «простого подражания», проявляет похожую свободу в отношении того, что не относится к «чистоте речи» (*dicción*). По сути, его «цицеронианизм» является таковым только в приложении к педагогике: согласно теоретику, начинающий мастер после освоения азов слова может и должен пользоваться эклектичным подходом к подражанию, заниматься поиском собственной манеры. Мальдонадо, как и два других наших автора, говорит о многосторонней функциональности образцов (то, что не годится для указания идеала речи, может быть использовано в плане эрудиции или мнения). Для Вивеса собственно подражательными в отрицательном смысле, не состязательными момен-

тами являются все свободные ресурсы, идущие отдельно от стиля (упомянутые выше эрудиция и проч.). Состязание с сильнейшими рождается из ясного понятия об идеале красноречия, способности найти качества идеала у автора, отвечающего тебе по принципу склонностей (*ingenio*), и, наконец, из умения ориентируясь на этот идеал и опираясь на избранный текст(ы) идти к нему. Потому педагог и ритор специально оговаривает момент выбора языка: он советует писать на родном языке, так как именно он дает больше возможностей для того, кто им владеет.

Все три доктрины, «психологически-стилистическая» теория Морсильо, дидактическая система гармоничного языкового выражения на литературной латыни Мальдонадо и учение о состязании Фокса Морсильо, совпадают в том, что существует ряд разнородных элементов, так или иначе участвующих в создании литературного произведения, но не принадлежащих целевой области подражания-состязания (в которую входит «дух», или «стиль», понимаемый близко к такому индивидуальному «духу»). Одним из таких элементов признается нахождение *res*, материи речи. Этот компонент принадлежит «юрисдикции» здравого смысла, и автор может выбрать тот или иной сюжет, руководствуясь правилом уместности или же опираясь в логике выбора на «совершенный» по этому признаку образец.

#### Примечания

- 
- <sup>1</sup> *García Galiano A.* La imitación poética en el Renacimiento. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto, 1992. P. 341.
  - <sup>2</sup> Мы пользуемся изд.: *Pineda Victoria.* La imitación como arte literario en el siglo XVI español, con una edición y traducción del diálogo *De imitatione* de Sebastián Fox Morcillo. Sevilla: EXCMA. Diputación Provincial de Sevilla, 1994.
  - <sup>3</sup> «...yo, por primera vez entre muchos, me he hecho cargo de un asunto nunca inventado ni escrito en reglas, el cual aunque no se acerque en absoluto a la promesa, de ninguna manera hay que descuidar, por estar colmado de opiniones de hombres sapintísimos...» [3v]. Здесь можно выделить сразу два общих места, используемых в exordio, вступлении: 1) автор собирается говорить о никогда не слышанных вещах; 2) авторитет автора поддерживается авторитетом известных и уважаемых фигур. В качестве примера первого топоса можно привести горацианское «hunc ego, non alio dictum prius ore, Latinus» (*Epistulae*, X, 19, v. 32). Подробней о топосах см.: *Curtius E.* Literatura europea y Edad Media latina: In 2 vol. México: Fondo de Cultura Económica, 1955. Vol. 1. P. 131–132.

- <sup>4</sup> «...todo lo que sea usurpar el territorio de los rétores ha de ser omitido aquí» [25r].
- <sup>5</sup> *Asensi E., Alcina J.* Paraenesis ad litteras. Juan Maldonado y el humanismo español en tiempo de Carlos V. Madrid: FUE, 1980.
- <sup>6</sup> «Se puede reconocer muy bien por la naturaleza de cada hombre y la variedad de ingenios que cada uno de los temperamentos del cuerpo humano, como afirman los médicos, da forma a un ingenio diferente. También cada discurso tiene su genio casi peculiar, y los hombres ásperos y malhumorados, por así decir, poseen violencia en el lenguaje y estilo hórrido, tal como Terencio muestra en el personaje de Demea. Sin duda, los afables y graciosos tienen un estilo fluido, claro y florido; los severos y graves, sombrío y grave. En pocas palabras, todos los melancólicos son concisos, elevados y precisos; los flemáticos, rápidos, fluidos y humildes. Y esa fuerza común al hablar, que es natural a cada hombre, se halla en casi todos del modo que dijimos, y por eso, de la opinión de los médicos de que el ingenio de un hombre es semejante a la naturaleza de su cuerpo, se sigue que también la expresión verbal en consonancia con el ingenio de cada uno» [15v].
- <sup>7</sup> Жители юга обычно склонны к более цветистой и украшенной речи, жители севера – напротив, к более краткой и лаконичной.
- <sup>8</sup> Кроме того, личное дарование определяет способность и желание подражать лучшим и стремиться к вершине. Есть люди, которые по естеству своему довольствуются немногим, такие пусть подражают тем образцам, которые окажутся им по духу ближе остальных [17v, 18r].
- <sup>9</sup> *Vives J.L.* Las disciplinas / Trad. y notas Marco Antonio Coronel Ramos et al. Valencia: Ajuntament de Valencia, 1997 [Электронный ресурс] // Generalitat Valenciana. URL: <http://bv2.gva.es/es/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1&idUnidad=11438&posicion=1&forma=#> (дата обращения: 15.10.2014).
- <sup>10</sup> «Conviene, por lo tanto, que se examine con suma atención a qué cosas o a qué clase de discursos se acomoda, a fin de cuentas, el talento del joven estudiante, algo que los sabios aconsejan hacer en cualquier etapa formativa de la vida, de manera que cada cual se consagre a aquel estilo hacia el que es empujado por una cierta inclinación de la propia naturaleza, siempre y cuando no tenga propensión a algún vicio situado en las fronteras de ese estilo. Así, por ejemplo, recurrirá a Cicerón si se inclina por la abundancia; a Demóstenes y Ático si prefiere la sobriedad de las palabras; a Salustio si busca la brevedad y la concisión y casi el laconismo».
- <sup>11</sup> Для простого стиля лучшими образцами будут стиль Цезарь и стиль Цицерона в его посланиях; для изящного – стиль Плиния Цицилия Младшего и Полициано; для объяснения исторических событий и их причин – Тацит; для простых исторических рассказов – Светоний и Флор. Аристотель будет образцом стиля и метода при рассказе о теории искусств; Квинтилиан – образцом обращения со словами и манеры выражаться (dicción). К Темистию и Эразму следует обращаться в случае склонности к парафразе; к Гомеру и Вергилию – если приступаешь к сочинению эпической поэмы; к Еврипиду и Сенеке – если склонен к трагедии, а если к комедии – то к Аристофану и Теренцию. Как мы

видим, естественная склонность может быть проявлена не только к регистру, стилю в современном понимании слова и отдельным стилистическим характеристикам, но и к содержательным темам (причины исторических событий), а также к жанрам и родам литературы. Кроме того, есть образцы того, как сочинять «версии» (versiones) и как переводить таким образом, чтобы перевод становился новым произведением (Эразм, Полициано и, лучший из образцов перевода, Цицерон – «О всеобщности», перевод «Тимея» Платона). Напоследок приведем еще несколько примеров ассоциации автора и его пользы: Платон и Цицерон полезны в сочинении изящных диалогов (Платон отдельно выделяется за методы убеждения противника), Аристотель – в эффективной аргументации, Цицерон и Лактанций – в использовании литературного языка, а Сенека – в разубеждении оппонента.

- <sup>12</sup> «...continuaré con el de los temas y asuntos, y en especial con el de los escritores que tienen un estilo personal, a los que conviene prestar atención. <...> De esa manera, Terencio y Plauto se acomodaron a un lenguaje vulgar que pienso no convendría a asuntos graves; Salustio, Livio y César usaron el estilo histórico, que torpemente se podría llevar a los discursos forenses o al lenguaje popular; Varrón y Columela, cuando trataron de asuntos rústicos, siguieron el estilo de ese género, que se consideraría inculto en filosofía o en temas cultivados» [23r].
- <sup>13</sup> «Entonces, éste es, a mi entender, el procedimiento común para imitar: igual que hay tres géneros de decir trazados y cultivados por los eruditos, uno humilde (el de las cartas y las comedias), otro medio (el de la historia y la filosofía) y otro sublime (el de los discursos y declamaciones), si se quiere imitar correctamente el estilo ajeno, se deberá observar ante todo la naturaleza del asunto propuesto y a ella se aplicará esa misma forma de decir. Es decir, a las cosas moderadas, que no se han de tratar ni con vulgaridad ni con violencia, se acomoda el estilo medio; a las vulgares, como cartas familiares y coloquios, el humilde; a las elevadas vehemente. Es de sentido común que lo sublime se trate gravemente; lo humilde, humildemente; y lo medio, moderadamente» [24r, 24v].
- <sup>14</sup> «Sin embargo, como dije, conviene tomar prestado algo de cada uno: las palabras de unos, las buenas expresiones de otros, la brevedad u otro tipo de virtud oratoria de otros, etc. Con todo, la forma esencial del estilo siempre debe ser semejante a la de aquél a quien se imita» [47v].
- <sup>15</sup> Отметим нетождественность понятий темы текста как некоего заложенного послания (asunto) и темы повествования как содержательного материала речи (о чем будет идти рассказ, кто действующие лица и т. д.) – «cosa» (res).



И.С. Судосева

## КАТЕГОРИЯ СОБЫТИЯ И ОПИСАНИЯ ИНТЕРЬЕРОВ В РАССКАЗЕ Ф. КАФКИ «ПРЕВРАЩЕНИЕ»

Цель статьи – попытка осмысления литературного интерьера с точки зрения его конструктивной значимости для создания эстетически завершенного целого на материале рассказа Франца Кафки «Превращение».

*Ключевые слова:* литературный интерьер, композиционные формы речи, описание, нарратив, итератив.

При всем многообразии исследований о таких разновидностях описания, как пейзаж, портрет и экфрасис, в современном литературоведении крайне затруднительной окажется попытка найти хотя бы одну работу, посвященную описаниям интерьера. Не существует отдельных исследований этого вопроса, а «меж тем мир воплощенных в слове предметов, расселенных в пространстве, созданном творческой волею и силой художника, есть не меньшая индивидуальность, чем слово»<sup>1</sup>. Сложно представить себе произведение, в котором не было бы ни одного интерьера или хотя бы упоминания о таковом. А потому представляется неверным пренебрегать этим «оптическим прибором» в ходе анализа литературных текстов. При игнорировании такого пласта организации текста от взгляда исследователя зачастую ускользают значимые нюансы его построения.

Цель данной статьи – попытка показать, сколь существенную роль литературный интерьер может играть в строении художественного целого, как анализ этой единицы рассказывания становится ключом к пониманию поэтики некоторых произведений.

Например, в рассказе японского автора Кэндзи Маруяма «Плач по луне» нарратив буквально движется интерьером. Крупные

фрагменты текста, посвященные описанию ширмы и всей комнаты героя, предшествуют каждой части рассказа (определенные десятилетия в жизни героя), как бы предугадывая все важные события в его жизни, определенные предметы интерьера также непосредственно «присутствуют» во время этих событий, что тоже весьма значимо.

Любой вид описания в нарративном тексте является «итеративом» (термин, введенный Жераром Женеттом) и выполняет служебную относительно «сингулятивного повествования»<sup>2</sup> роль. Здесь стоит оговориться, что нарратив мы понимаем как род дискурса, который характеризуется тем, что рассказывает некую историю, т. е. характеризуется прежде всего событийностью<sup>3</sup>.

Интерьер, также будучи видом описания, по природе своей бессобытиен. Но он создает ситуацию, определенные рамки восприятия, расставляет приоритеты и придает значимость некоторым элементам так, что создается потенция для будущего события. Создается такой информационный фон, в рамках которого может произойти определенное событие. Существуют произведения и чисто итеративные. В качестве примера рассмотрим небольшую миниатюру Франца Кафки «Белый шум»:

Я сижу в своей комнате, в обиталище шума всей квартиры. Слышу, как хлопают все двери, из-за их шума я избавлен только от шагов тех, кто в них проходит, даже когда в кухне захлопывается печная заслонка, я это слышу. Отец прорывается через двери моей комнаты и проходит в волочащемся сзади халате; из печи в соседней комнате выгребают золу; Валли, выкрикивая через переднюю слово за словом, спрашивает, вычищена ли уже отцовская шляпа; чье-то шипение, которое хочет быть в дружбе со мной, только вызывает крик какого-то отвечающего голоса. Отпираемая нажимом на ручку входная дверь скрипит, как катаральное горло, затем, отворяясь, воеет женским голосом и, наконец, запирается с глухим, мужским толчком, который на слух бесцеремонней всего. Отец ушел, теперь начинается более легкий, более рассеянный, более безнадежный шум, возглавляемый головами двух канареек. Я уже раньше думал об этом, канарейки напоминают мне это снова – не следует ли чуть приоткрыть дверь, проползти как змея в соседнюю комнату и так, на полу, попросить тишины у моих сестер и их гувернантки<sup>4</sup>.

Вся миниатюра представляет собой описание некой ситуации. Главным тематическим полем являются шум и его источники, причем шум живой и изменяющийся: он то рассеянный, то легкий.

Хотя источники шума находятся за пределами комнаты героя, она является его «обиталищем», так как сам рассказчик, воспринимающий этот шум, находится внутри. Источниками шума являются голоса, шорохи и в огромной степени двери. Для столь малого объема частотность упоминания дверей просто поразительна. Это особенно интересно ввиду особенности последнего предложения. В контексте ситуации, созданной в этом небольшом по объему произведении, «приоткрытие» двери собственной комнаты и выход из нее рассказчиком вполне мог бы претендовать на статус события. Но так как в рамках миниатюры читатель так и не узнает, произошло ли это, данный отрывок в принципе бессобытиен, а последнее предложение лишь содержит намек на потенциальное событие, которого в самом рассказе так и не происходит.

Гораздо более интересным с точки зрения соотношения роли нарративных и итеративных единиц в тексте является более крупный и широко известный рассказ Кафки «Метаморфозы» («Преобразование»).

Рассказ поделен на три части, и в каждой из них так или иначе появляется описание комнаты и тех метаморфоз, которые она претерпевает вместе со своим жильцом. Мотив дверей и окон играет здесь ключевую роль. На первых страницах первой части читаем: «Его комната, настоящая, разве что слишком маленькая, но обычная комната, мирно покоилась в своих четырех хорошо знакомых стенах. Над столом, где были разложены распакованные образцы сукон – Замза был коммивояжером, – висел портрет, который он недавно вырезал из иллюстрированного журнала и вставил в красивую рамку»<sup>5</sup>.

Уже в этом небольшом отрывке очевидно преобладание точки зрения Грегора в ходе повествования. Несмотря на то что рассказ ведется от третьего лица, точка зрения нарратора очевиднейшим образом большую часть времени совпадает с видением Грегора; об этом свидетельствуют и большое количество оценочной лексики, и суждения, которые могут быть присущи только ему, и, наконец, тот факт, что со смертью Грегора его родители именуется не иначе как г-н и г-жа Замза, вместо «отец» и «мать», как это было на протяжении всего рассказа. Таким образом, наблюдается наличие двух принципиально важных инстанций. Это, во-первых, то, что Вольф Шмид называет имплицитным нарратором<sup>6</sup>. Он является субъектом речи на всем протяжении рассказа (повествование от третьего лица), он осуществляет отбор элементов и отвечает за композицию повествовательного текста (деление рассказа на три части; упоминается, что между частями проходит определенное время от нескольких дней до

месяцев). Во-вторых, это Грегор, являющийся субъектом видения, фокализатором<sup>7</sup> внутреннего пространства. Вплоть до трагической гибели главного героя все происходящее в рассказе описано нарратором с «внутренней» точки зрения, т. е. согласно классификации Б.А. Успенского<sup>8</sup> нарратор принимает оценочную и психологическую позицию Грегора. Мир изображается в соответствии с его видением. Детализация и конкретизация подобранных элементов, так же, как и их оценка, осуществляются именно сквозь призму точки зрения Грегора. В дальнейшем эта дихотомия окажется принципиально важной для понимания произведения.

Итак, для исходной ситуации первой части важен «первозданный» вид комнаты Грегора. Кроме того, здесь появляется важный элемент, который «конструирует» внутреннее пространство, – двери. С помощью нескольких фраз, встречающихся на первых пяти-шести страницах, читателю становится понятно расположение комнаты Грегора: «в дверь у его изголовья постучали», «из комнаты справа <...> шептала сестра» и «в комнате слева наступила мучительная тишина». В комнате самого Грегора есть окно – «в такие моменты он как можно пристальнее глядел в окно»<sup>9</sup>.

Таким образом, уже с первых страниц, с помощью таких вкраплений, которые, кстати сказать, встречаются неоднократно, читателю имплицитно показано устройство всей квартиры (прекрасный пример имплицитного архитектурного интерьера<sup>10</sup>). Уже здесь, до того как мы узнаем, что семья Грегора в буквальном смысле на нем паразитирует, читателю даны подсказки. Грегор *окружен* в собственной комнате. Единственное его отдохновение – это окно, в которое он подолгу любит смотреть. Со всей очевидностью роль окна как выхода во внешний мир проявляется во второй части рассказа: «...он часто <...> не жалея трудов, придвигал кресло к окну, вскарабкивался к проему и, упершись в кресло, припадал к подоконнику, что было явно только каким-то воспоминанием о чувстве освобождения, охватывавшем его прежде, когда он выглядывал из окна» (3, 135). Также важным в первой части является всем хорошо известный эпизод с открыванием Грегором двери.

Интересно, как изменение ситуации во второй части (постепенное изменение отношения к Грегору всей семьи) также отображается в теме дверей. В начале второй части Грегору еще удается сквозь щель наблюдать за происходящим в комнате. Затем все двери постепенно запираются: «...утром, когда двери были заперты, все хотели войти к нему, теперь же, когда одну дверь он открыл сам, никто не входил» (3, 127), далее двери уже отпирают ключом, когда приносят еду.

Важным представляется упоминание о том, что Грегор гордится фактом, что «добился для своих родителей и сестры такой жизни в такой квартире» (3, 127) (в конце рассказа, после смерти Грегора, вся семья найдет эту квартиру очень неудобной и начнет подыскивать новую). Что касается комнаты, то, несмотря на то что жил он в ней уже пять лет, она кажется ему «высокой и пустой», он «вынужден был плашмя лежать на полу» (3, 128), она пугает его. К концу второй части комната становится объектом действий сестры и матери Грегора, в ней начинается перестановка мебели.

Этот эпизод является ключевым для сюжета рассказа. Во-первых, в нем сконцентрирована вся важность комнаты для Грегора. Сначала эту мысль высказывает мать, потом ей вторит и сам Грегор в своих мыслях: «Неужели ему и в самом деле хотелось превратить свою теплую, уютно обставленную наследственной мебелью комнату в пещеру, где он, правда, мог бы беспрепятственно ползать во все стороны, но зато быстро и полностью забыл бы свое человеческое прошлое?» (3, 140); «Ничего не следовало удалять; все должно оставаться на месте; благотворное влияние мебели на его состояние было необходимо»; «без шкафа Грегор, на худой конец, еще мог обойтись, но письменный стол должен был остаться». Интересно, как, все обдумав, Грегор реагирует на действия своих сородичей: «Они опустошали его комнату, отнимали у него все, что было ему дорого; шкаф, где лежали его лобзик и другие инструменты, они уже вынесли; теперь они двигали успевший уже продавить паркет письменный стол, за которым он готовил уроки <...>» (3, 142). То есть лишая комнату мебели, Грегора лишают самого себя, остатков его человечности. Во-вторых, этот эпизод значим тем, что его последствием становится тяжелая травма, нанесенная Грегору отцом.

В третьей части рассказа перемены становятся еще более очевидными. Семья сетует на то, «что эту слишком большую по теперешним обстоятельствам квартиру нельзя покинуть», к Грегору приходит осознание собственной ненужности. Комната приходит в полное запустение: «по стенам тянулись грязные полосы, повсюду лежали кучи пыли и мусора», «все они (лишние вещи. – И. С.) перекочевали в комнату Грегора. Равным образом – ящик для золы и мусорный ящик из кухни. Все хотя бы временно ненужное служанка, которая всегда торопилась, просто швыряла в комнату Грегора» (3, 155). В итоге комната превращается в склад рухляди и хлама.

И, самое главное, теперь Грегору *хочется*, чтобы дверь к нему закрывали, дабы избавиться от шума, царящего в квартире, так как его слышно из-за приоткрытых дверей. После инцидента с жильцами дверь в комнату запирается окончательно: «Как только он (Гре-

гор. – И. С.) оказался в своей комнате, дверь поспешно захлопнули, заперли на задвижку, а потом и на ключ» (3, 163). Его фактически замуровали. Примечательно, что уже после смерти Грегора «служанка закрыла дверь и распахнула настежь окно» (3, 166)...

Интерьер явным образом связан с характером и человечностью Грегора. Будучи объектом манипуляций сестры и матери, он становится важным двигателем сюжета (травма от яблока). И, наконец, вполне очевидно символическое значение мотива дверей. Двери символизируют общение, коммуникацию между людьми или отсутствие таковых. Закрытая дверь – прежде всего отказ от общения, отсутствие взаимопонимания. Желание открыть двери – стремление к единению с людьми, в буквальном смысле человеческая «открытость». Окно же – портал во внешний мир, выход на эфемерную, ничем не представленную «свободу», свободу, в частности, от других людей.

Очевидно, что интерьер крайне значим в данном произведении, ему уделяется огромное внимание. Это тем более интересно на фоне того факта, что самого события превращения в тексте нет; его нет даже в сознании героя (Грегор толком на свое превращение не реагирует, лишь испытывает некоторые физические неудобства, но упорно собирается на работу). Согласно формуле Артура Данто, событие – это то, что произошло в t-2, при условии, что t-1 и t-3 неотжественны<sup>11</sup>. T-1 и t-3 – это исходная ситуация и конечная (после того как событие произошло). В нашем случае получается, что t-2 просто опущено, если t-1 – Грегор лег спать, а t-3 – он проснулся в собственной комнате, уже будучи насекомым. Весь рассказ в то же время – результат события превращения, это «эхо события».

Событие неотделимо от определенной точки зрения на него, поэтому ввиду того, что субъектом речи является все-таки именно нарратор, согласно Шмиду, событие самого превращения присутствует в пласте «истории», но отсутствует на уровне «дискурса». В данном контексте, используя концепцию М.Ю. Федосюка об имплицитной предикации в русском языке<sup>12</sup>, можно говорить о своего рода имплицитном событии, которое, будучи поводом для появления всего рассказа, в тексте непосредственно никак не выражено.

При этом, как бы в качестве противовеса, эксплицитным и важным оказывается интерьер. Те изменения, которые происходят во второй части по отношению к ситуации, так или иначе сложившейся в первой, и в третьей части по отношению ко второй, событиями не являются, но для Грегора – это событийно значимые изменения. И хотя само событие превращения героя опущено, читатель становится свидетелем превращения его комнаты. То есть изменения интерьера начинают приобретать событийный статус с точки зрения

фокализатора данного пространства (Грегора). Вспомним эпизод с перестановкой мебели в комнате Грегора во второй части рассказа. Благодаря «незримому присутствию» повествователя мы понимаем, что происходит вполне бытовая перестановка мебели, но для Грегора она событийна. В то же время смерть Грегора не является событием для нарратора (в отличие от превращения), рассказ еще какое-то время продолжается. Его смерть нивелируется и как бы утрачивает статус событийности. Исчезает фокализатор, «глаза» нарратора – без них нет и события, уходит воспринимающий субъект.

Получается, что при имплицитном событии интерьер в данном случае становится эксплицитным. Помимо самого героя, именно интерьер приобретает главный вес. Очевидно, что в подобных случаях литературный интерьер играет исключительно важную конструктивную роль в создании художественного текста. Анализ этой единицы рассказывания может пролить свет на поэтику произведения во всей его целокупности.

#### Примечания

---

- <sup>1</sup> *Чудаков А.П.* Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. М.: Современный писатель, 1992. С. 5.
- <sup>2</sup> *Женетт Ж.* Фигуры: работы по поэтике: В 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. С. 143.
- <sup>3</sup> См.: *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008.
- <sup>4</sup> *Кафка Ф.* Превращение: Рассказы, афоризмы. СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 104.
- <sup>5</sup> Там же. С. 105.
- <sup>6</sup> *Шмид В.* Указ. соч. С. 70.
- <sup>7</sup> Там же. С. 112.
- <sup>8</sup> *Успенский Б.А.* Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы // Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. С. 25.
- <sup>9</sup> *Кафка Ф.* Указ. соч. С. 110.
- <sup>10</sup> Подробнее о структурных особенностях и характеристиках литературного интерьера см.: *Судосева И.С.* Функции литературного интерьера // Вестник РГГУ. 2013. № 20 (121). Серия «Филологические науки. Литературоведение. Фольклористика». С. 89–99.
- <sup>11</sup> См.: *Шмид В.* Указ. соч. С. 23.
- <sup>12</sup> *Федосюк М.Ю.* Неявные способы передачи информации в тексте. М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1988.

### «ЗАБЛУДИВШАЯСЯ» ИЛИ «ЗАБЛУДШАЯ»? ОБРАЗЫ ГЕРОЕВ ПЬЕСЫ ДЖ.Б. ШОУ «ДОМ, ГДЕ РАЗБИВАЮТСЯ СЕРДЦА» В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ

В статье проводится сравнительный анализ переводов на русский язык пьесы Джорджа Бернарда Шоу «Дом, где разбиваются сердца» на уровне микроструктуры. Особое внимание уделяется переводческим решениям, которые определяют образы героев пьесы в переводах.

*Ключевые слова:* Джордж Бернард Шоу, «Дом, где разбиваются сердца», художественный образ, перевод драматических произведений, переводческая трактовка.

На данный момент опубликовано пять переводов пьесы Джорджа Бернарда Шоу «Heartbreak House: A Fantasia in the Russian Manner on English Themes» (1917) на русский язык: четыре перевода для чтения и один перевод для постановки произведения на сцене Московского театра Сатиры. «Классическим» по праву считается перевод Марии Павловны Богословской и Сергея Павловича Боброва, впервые опубликованный в 1946 г. Автор статьи предлагает обратиться к этому и другим переводам произведения Шоу с вопросом: «Как складываются и почему трансформируются образы действующих лиц в переводах?».

Прежде чем перейти к анализу переводческих трактовок образов героев, остановимся на именах действующих лиц. Автор список действующих лиц пьесе не предпослал. Приведем имена героев, которые встречаются в тексте произведения:

Ellie Dunn, miss Ellie;  
Mazzini Dunn;  
Captain Shotover;  
Mrs Hushabye, miss Hussy, Hesione;



Hector Hushabye;  
 Lady Utterword, miss Addy, Ariadne;  
 Randall Utterword;  
 Boss Mangan, Alfred, Alf(y);  
 Nurse Guinness;  
 Billy Dunn.

Интересно, в какой завуалированной форме Шоу выражает свое мнение об отношениях ирландцев и британцев в пьесе: фамилии героев, имевшие ирландские корни, начали писаться на английский манер, а сами герои стали гостями в доме британского капитана Шотовера, чья фамилия повторяет название местности в графстве Оксфордшир. (Лишь одну фамилию автор оставил без изменений: «Guinness» – это ирландская марка пива.)

Так, фамилию Dunn можно трактовать как английское написание ирландской фамилии Dunne (или O'Duinn, или O'Doinn)<sup>1</sup>. Известно, что Бернард Шоу написал роль Элли для актрисы ирландского происхождения Эллен О'Мэйли и настоял на том, чтобы роль досталась именно ей, отказав даже самой Стелле Кэмпбелл<sup>2</sup>. Тем самым драматург стремился подчеркнуть дистанцию между неотразимыми и коварными дочерьми капитана и невинной молодой девушкой. Кроме Элли, фамилию Dunn в пьесе носят двое мужчин, что становится причиной забавного недоразумения:

CAPTAIN SHOTOVER [to Mazzini]. You are not Billy Dunn. This is Billy Dunn. Why have you imposed on me?

THE BURGLAR [indignantly to Mazzini]. Have you been giving yourself out to be me? You, that nigh blew my head off! Shooting yourself, in a manner of speaking!

MAZZINI. My dear Captain Shotover, ever since I came into this house I have done hardly anything else but assure you that I am not Mr William Dunn, but Mazzini Dunn, a very different person.

THE BURGLAR. He don't belong to my branch, Captain. There's two sets in the family: the thinking Dunns and the drinking Dunns, each going their own ways. I'm a drinking Dunn: he's a thinking Dunn. But that didn't give him any right to shoot me<sup>3</sup>. [Shaw; 1919; pp. 78–79]<sup>4</sup>

Обыгрывается в пьесе и имя Mazzini:

MRS HUSHABYE [to Lady Utterword]. Her father is a very remarkable man, Addy. His name is Mazzini Dunn. Mazzini was a celebrity of some kind who knew Ellie's grandparents. They were both poets, like the Brownings; and when her father came into the world Mazzini said,

“Another soldier born for freedom!”. So they christened him Mazzini; and he has been fighting for freedom in his quiet way ever since. That’s why he is so poor. [Shaw; 1919; p. 13]

Имеется в виду итальянский политик и философ Джузеппе Мадзини (1805–1872). Миссис Хэшебай и далее не перестает интересоваться именами и подтрунивает над Боссом Менгеном (отметим также, что фамилия Mangan, как и Dunn, ирландского происхождения и изначально писалась O’Mongan или Ó Mangáin)<sup>5</sup>:

MANGAN [shortly]. If you want to know, my name’s Alfred.

MRS HUSHABYE [springs up]. Alfred!! Ellie, he was christened after Tennyson!!!

MANGAN [rising]. I was christened after my uncle, and never had a penny from him, damn him! What of it? [Shaw; 1919; p. 70]

Думается, что Шоу не случайно так настойчиво возвращался к теме наречения и называния: возможно, автор тем самым приглашал читателя и зрителя задуматься над соотношением в человеке внешнего, наигранного, и внутреннего, подлинного. Несовпадение личности и коннотаций, которые несет имя, в пьесе Шоу показал как в комическом, так и в «полутрагическом»<sup>6</sup> свете.

Фамилия Utterword, которую Ариадна приняла, выйдя замуж, отражает ее напыщенную манеру речи: обильно приправляя свою речь сентенциями, героиня стремится манипулировать другими героями, не показывая своего истинного лица. Ту же фамилию носит и брат мужа героини: как и Ариадна, Рендел стремится говорить высокопарно, но тщетно – или его подавляет Ариадна, или он сам не выдерживает своей роли.

Имена Ariadne, Hesione и Hector Бернад Шоу мог почерпнуть из греческой мифологии. Ариадна – дочь критского царя Миноса и Пасифаи, спасшая Тесея из лабиринта с помощью клубка ниток<sup>7</sup>. В пьесе Шоу Ариадна вместо нитей плетет интриги. Гесиона – героиня трех греческих мифов; самый известный из них рассказывает о том, как отданную на съедение чудовищу дочь троянского царя Лаомедонта Гесиону спасает Геракл<sup>8</sup>. Имя Гектора, как известно, носил прославленный герой Троянской войны.

В сочетании с фамилией героев и рассказами Гектора о несовершенных подвигах имена супругов в пьесе становятся говорящей характеристикой персонажей. Исследователи творчества драматурга, ссылаясь на его личный архив, утверждают, что в 1917 г. Шоу планировал дать пьесе название «The Hushaby Play»<sup>9</sup>. Несоответствие имен, некогда данных героям мифов, и фамилии («hushaby» можно

перевести как «баюшки-баю») передает недвусмысленное отношение автора к чете Хэшебай.

Автор пьесы, как мы видим, подобрал имена с большим тщанием. Приведенная ниже таблица сводит воедино решения русских переводчиков.

<p><b>[Аксенов; 1921; с. х]</b>          «Действующие:          Капитан Шотовер          Мистрисс Гессиона Хешбай          Лэди Ариадна Уттерворд          Гектор Хешбай          Менген          Маццини Дэн          Элли Дэн          Билли Дэн          Няня Генéсс»<sup>10</sup>.</p> <p>Выше воспроизведен список действующих лиц, чернилами от руки добавленный перед текстом перевода. Составитель списка обошел вниманием одного героя, имя которого имеет в переводе следующее написание: Рэндолль Уттерворд. В тексте перевода Менген получает имена Альфред, Альф, Сам Менген; Лэди Ариадна Уттерворд – Адди; Мистрисс Гессиона Хешбай – Гезиона.</p> <p><b>[Мятежный; 1928; с. 5]</b>          «ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:          1 – Капитан ШОТОВЕР          2 – ГЕЗИОН ДОДО, его дочь          3 – ЛЭДИ УТТЕРВУД, тоже          4 – ГЕКТОР ДОДО, муж Гезион          5 – МАЗЗИНИ ДЮНН          6 – ЭЛЛИ ДЮНН, его дочь          7 – АЛЬФРЕД МАНГАН          8 – РАНДАЛЬ УТТЕРВУД          9 – НЯНЯ ГИННЕС          10 – ВОР»<sup>11</sup>.</p> <p>Выше воспроизведен список действующих лиц, добавленный переводчиком. В тексте перевода также встречаются следующие переводы и варианты написания имен (согласно номерам списка):          2: мистрис Додо          3: мис Ризнет(т), Ариана          7: Фред, патрон Манган          9: Гинес          10: Гильом Дюнн</p>	<p><b>[Левидов; 1933]</b>          Элли Денн, мисс Элли          Мадзини Денн          капитан Шотовер          миссис Хэшбай, мисс Хесси, Хэзайон          Гектор Хэшбай          леди Эттерворд, мисс Адди, Ариадна          Рэндаль Эттерворд          босс Менджмен, Альфред          няня Гиннесс          Билли Денн</p> <p><b>[Бобров, Богословская; 1946]</b>          Элли Ден, мисс Элли          Мадзини Дэн          капитан Шотовер          миссис Хэшебай, мисс Гесси, Гесиона          Гектор Хэшебай          Леди Эттеруорд, мисс Эдди, Ариадна          Рэнделл Эттеруорд          Босс Менген, Альфред, крошка Альф          Няня Гинес          Билли Дэн</p> <p><b>[Гольшева; 1962]</b>          Элли Данн, мисс Элли          Мадзини Данн          капитан Шотовер          миссис Хэшебай, мисс Хесси,          Хизиона          Гектор Хэшебай          леди Аттеруорд, мисс Адди, Ариадна          Рэндол Аттеруорд          босс Манган, Альфред, Альфик          няня Гиннесс          Билли Данн</p>
---	--

Очевидно, что переводчики в основном отдали предпочтение приему транскрипции имен собственных и не стремились передать их прагмастилистику. В общем ряду выделяется решение Сергея Мятёжного перевести фамилию Hushabye как «Додо». Возможно, переводчик решился на такую замену, будучи не уверен, как правильно передать фамилию и коннотации, окружающие ее, на русский язык.

Следует также сказать несколько слов об определениях, данных переводчиками герою Billy Dunn, которого Шоу назвал «the burglar». Самый распространенный и ожидаемый вариант перевода – «вор». Михаил Юльевич Левидов предложил «взломщик». Иван Александрович Аксенов по-своему интерпретировал текст оригинала, окрестив Билли Дэна жуликом. Если остальные переводчики, последовав за автором, констатировали внешнее поведение героя, то Аксенов продемонстрировал вдумчивую работу над текстом оригинала: ведь подлинная цель героя Шоу – не украсть, а, дав себя поймать на месте «преступления», одурачить хозяев и выманить у них деньги. Но, несмотря на то что интерпретация переводчика верна, согласиться с таким переводческим решением трудно, так как определение «the burglar» появляется в тексте до того, как читатели узнают тактику поведения героя. Назвав героя жуликом, Аксенов внес в текст перевода свою субъективную оценку и разрушил интригу.

Самоидентификация героев в художественном мире драматических произведений часто реализуется через характеристики других персонажей в речи. Продолжим анализировать переводы определений, взяв в качестве примера следующий отрывок:

THE YOUNG LADY. A wild-looking old gentleman came and looked in at the window; and I heard him calling out, "Nurse, there is a young and attractive female waiting in the poop. Go and see what she wants." Are you the nurse? [Shaw; 1919; p. 3]

МОЛ. ДАМА. Старый господин дикого вида подходил и заглядывал в окно и я слышала, как он звал "Няня, тут вот молодая, привлекательная женщина ждет на корме. Идите посмотреть, чего ей надо". [Аксенов; 1921; с. 4]

ЭЛЛИ - Какой-то пожилой джентельмен подошел, посмотрел в окно, потом я слышала, как он кому то крикнул: "Нянька, на корме дожидается молодая и привлекательная особа. Спросите ее, чего она хочет"... так это вы няня. [Мятёжный; 1928; с. 7]

Молодая женщина. Подходил какой-то старый джентельмен страшного вида и заглянул в окно. Я слышала, как он крикнул: «Няня! На корме сидит и чего-то ждет молодая привлекательная женщина. Подите посмотрите, чего ей нужно». Вы и есть няня?<sup>12</sup> [Левидов; 1933; с. 192]

Девушка. Какой-то странного вида джентельмен подошел и посмотрел в окно. И я слышала, как он крикнул: «Няня, тут у нас на корме молоденькая хорошенькая женщина, подите-ка узнайте, что ей нужно». Это вы няня?<sup>13</sup> [Бобров, Богословская; 1946; с. 357]

ДЕВУШКА. В окно заглянул какой-то безумный старик. Я слышала, он кричал: «Нянька! На полуюте сидит молодая, смазливая особа женского пола. Ступай, спроси, чего ей надо». Нянька это вы?<sup>14</sup> [Гольшева; 1962; с. 4]

Процитированный фрагмент состоит из двух реплик, в каждой из которых содержатся взаимные характеристики героев. Наибольшую трудность для переводчиков представила характеристика капитана из уст Элли: «a wild-looking old gentleman». Данное составное определение не поддается буквальному переводу («старый господин дикого вида» или «старый джентельмен страшного вида») и в устах молодой девушки звучит оскорбительно и, кроме того, ввиду допущенной нормативно-узуальной ошибки, нелепо. Стилистически нейтральный вариант был предложен Мятезным, который перевел лишь одно из определений. Наиболее резкая формулировка принадлежит Елене Михайловне Гольшевой, которая, как это ни удивительно, была сохранена постановщиками Московского театра Сатиры. Резкость в ответной реплике няни («Я слышала, как он орал, но думала, это не мне») тем не менее была снята в сценической версии – все высказывание опущено целиком.

Характеризуя Элли, капитан употребляет слово «female» (а не «woman», например). Таким образом, Бернард Шоу еще до появления капитана Шотовера на сцене уже прочерчивает контуры его портрета: его внешне грубоватую, отрывистую манеру речи. Только два переводчика попытались передать авторский прием. Мятезный предложил «молодая и привлекательная особа», Гольшева – «молодая, смазливая особа женского пола». Пожалуй, уточнение пола в сочетании с определением «смазливый» придадут переводу Гольшевой излишнюю грубоватость, однако попытки перевода как можно ближе к тексту, несомненно, заслуживают внимания.

Обратимся к еще одной характеристике Элли капитаном Шоттовером.

THE CAPTAIN [advancing to the drawing-table]. Nurse, who is this misguided and unfortunate young lady? [Shaw; 1919; p. 4]

КАПИТАН ШОТОВЕР. [подходя к чертежному столу]. Няня, кто это заблудившаяся и несчастная молодая дама. [Аксенов; 1921; с. 5]

КАПИТ. ШОТОВЕР /подойдя к столу рисования/ – Нянька, что это за несчастная молодая особа, неудачно здесь заблудившаяся. [Мятежный; 1928; с. 7]

Капитан (*направляется к рисовальному столику*). Няня, кто эта заблудшая и несчастная молодая женщина? [Левидов; 1933; с. 192]

Капитан Шоттовер (*подходит к чертежному столу*). Няня, кто эта заблудившаяся юная особа? [Бобров, Богословская; 1946; с. 357]

КАПИТАН /подходя к чертежному столу/. Нянька, кто эта бедная заблудшая особа? [Гольшева; 1962; с. 5]

При переводе реплики наибольшую трудность представило определение «misguided». Вариант перевода, предложенный Сергеем Мятежным, невольно вызывает улыбку ввиду допущенной нормативно-узуальной ошибки в лексической сочетаемости. Хотя если опустить причастный оборот, то перевод Мятежного в таком случае можно было бы назвать самым удачным.

Михаил Юльевич Левидов и Елена Михайловна Гольшева употребили прилагательное «заблудший». Перевод Гольшевой был принят и постановщиками спектакля в Московском театре Сатиры. Приведем словарные толкования:

ЗАБЛУЖДАТЬСЯ – ошибаться, погрешать, иметь ложное мнение или понятие... <...> ...Заблудший, -ся – совратившийся с прямого и должного пути<sup>15</sup>.

ЗАБЛУДШИЙ, -ая, -ее (книжн.) Сбившийся с правильного жизненного пути, опустившийся<sup>16</sup>.

Переводы Левидова и Гольшевой, таким образом, сообщают высказыванию совершенно чужеродный тексту оригинала смысл.

Если в других переводах капитан предполагает, что героиня попала в дом по ошибке, то в переводах Левидова и Гольшевой он указывает на сомнительный моральный облик гостыи. В сочетании с существительным «особа» определение звучит еще более пренебрежительно.

Из двух предложенных переводческих решений наименее искажающим смысл текста оригинала и, соответственно, образ героини все же кажется первый вариант. Варианты перевода Левидова и Гольшевой неприемлемы еще и потому, что они вступают в противоречие с авторской характеристикой Элли в ремарке, открывающей первый акт. Рассмотрим ее.

*She is a pretty girl, slender, fair, and intelligent looking, nicely but not expensively dressed, evidently not a smart idler. [Shaw; 1919; pp. 2–3]*

Это хорошенькая девушка, стройная, белокурая, с интеллигентным видом, но очевидно не праздная щеголиха. [Аксенов; 1921; с. 3]

Это молодая девушка, стройная, белокурая, с умным видом, хорошо, но отнюдь не дорого одетая. Само собой вид ее не вид элегантной бездельницы. [Мятежный; 1928; с. 6]

Это – хорошенькая девушка, стройная, с светлыми волосами и умным выражением глаз; одета она хорошо, но не изысканно. Очевидно, она не принадлежит к типу франтоватых бездельниц. [Левидов; 1933; с. 192]

Это хорошенькая девушка, стройная, белокурая, с вдумчивым лицом, она одета очень мило, но скромно, — по всей видимости, это не праздная модница. [Бобров, Богословская; 1946; с. 356]

Она хорошенькая, хрупкая, белокурая, с умным личиком, мило, но недорого одета и явно не из богатых франтих и бездельниц. [Гольшева; 1962; с. 3]

Обращает на себя внимание ошибочный вариант перевода прилагательного «intelligent», предложенный Иваном Александровичем Аксеновым: «с интеллигентным видом». Напомним, что предположительная датировка перевода – 1921 год. Безусловно, для русского читателя перевода определение приобретало круг коннотаций гораздо шире, чем было задумано Бернардом Шоу. Образ героини, следовательно, принимал иные черты,

чем в тексте оригинала, где постоянно подчеркивается дистанция между аристократическим домом и его гостями (семейством Денн и Боссом Менгеном). В ремарке Шоу подчеркнул ум, милость, активную жизненную позицию и вкус, присущие девушке. Автор также дал понять читателю, что героиня не из богатой семьи – что ни в коей мере не отменяет ее достоинств. В переводе Аксенова также присутствует противопоставление, но проведено оно по другому основанию: интеллигентный – праздный. Вариант перевода Аксенова дает понять, что переводчик соотнес персонажей пьесы с русским языковым и культурным явлением. Это далеко не случайно, ведь автор текста оригинала приглашает читателя задуматься, что представляют собой и чем заняты представители современного высшего общества. Во втором и третьем актах пьесы читаем:

LADY UTTERWORD. Perhaps I do, Hector. But let me warn you once for all that I am a rigidly conventional woman. You may think because I'm a Shotover that I'm a Bohemian, because we are all so horribly Bohemian. But I'm not. I hate and loathe Bohemianism. No child brought up in a strict Puritan household ever suffered from Puritanism as I suffered from our Bohemianism. [Shaw; 1919; p. 38]

HECTOR. All heartbroken imbeciles.

MAZZINI. Oh no. Surely, if I may say so, rather a favorable specimen of what is best in our English culture. You are very charming people, most advanced, unprejudiced, frank, humane, unconventional, democratic, free-thinking, and everything that is delightful to thoughtful people.

MRS HUSHABYE. You do us proud, Mazzini.

MAZZINI. I am not flattering, really. Where else could I feel perfectly at ease in my pyjamas? I sometimes dream that I am in very distinguished society, and suddenly I have nothing on but my pyjamas! Sometimes I haven't even pyjamas. And I always feel overwhelmed with confusion. But here, I don't mind in the least: it seems quite natural.

LADY UTTERWORD. An infallible sign that you are now not in really distinguished society, Mr Dunn. If you were in my house, you would feel embarrassed.

MAZZINI. I shall take particular care to keep out of your house, Lady Utterword. [Shaw; 1919; pp. 113–114]

Цитату можно было бы и продолжить, ведь весь третий акт пьесы Шоу представляет собой жаркие дискуссии о современном человеке. Однако и приведенных отрывков достаточно, чтобы



убедиться, что для ошибочного переводческого решения Аксенова существуют основания.

Переводческая трактовка, таким образом, имеет решающее значение в формировании образов действующих лиц в переводах. В ряде случаев допущенные переводчиками (и редакторами) неточности и нормативно-узусальные ошибки приводят к обеднению образов героев и искажению прагмастилистики текста оригинала в текстах переводов. Кроме того, зачастую переводчик, по-своему интерпретируя произведение, привносит новые, отсутствующие в тексте оригинала смыслы в свой перевод. Сравнение переводов и редакций, созданных на протяжении XX в., дает возможность проследить изменение переводческих стратегий, и, положив рядом подчас буквалистические переводы начала XX в. и классический перевод Боброва и Богословской, нельзя не согласиться с утверждением Иржи Левого о том, что переиздание драматического произведения в новых переводах для развития театра поистине благотворно<sup>17</sup>.

#### Примечания

---

- <sup>1</sup> *MacLysaght E.* Irish Families: Their Names, Arms, and Origins. Dublin: Hodges; Figgis, 1957. P. 132.
- <sup>2</sup> *Образцова А.Г.* Бернад Шоу и русская художественная культура на рубеже XIX и XX вв. М.: Наука, 1992. С. 139.
- <sup>3</sup> *Shaw G.B.* Heartbreak House, Great Catherine, and Playlets of the War. N. Y.: Brentano's, 1919. P. 78–79 [Электронный ресурс] // Internet Archive. URL: <http://archive.org/stream/heartbreakhouse01shawgoog#page/n9/mode/2up> (дата обращения: 31.10.2014). Здесь и далее текст оригинала цитируется по данному первоизданию. Здесь и далее первое цитирование издания текста источника и текста перевода сопровождается его библиографическим описанием. Здесь и далее при цитировании сохранены орфография и пунктуация издания.
- <sup>4</sup> Здесь и далее текст источника и текст перевода сопровождаются указанием фамилии автора или переводчика, года издания и, при возможности, номером(-ами) страниц(ы). Данные заключаются в квадратные скобки и помещаются в тексте статьи после каждой цитаты.
- <sup>5</sup> *MacLysaght E.* Op. cit. P. 220.
- <sup>6</sup> «Я представлял себе, что написал спокойную, полную мыслей полудрагическую пьесу в манере Чехова...». Цит. по: *Образцова А.Г.* Указ. соч. С. 146.
- <sup>7</sup> Мифы народов мира. М.: Директ Медиа Паблишинг, 2006. С. 104.

- <sup>8</sup> Там же. С. 299.
- <sup>9</sup> *Образцова А.Г.* Указ. соч. С. 127.
- <sup>10</sup> *Шоу Дж.Б.* Дом, где разбиваются сердца. Фантазия в русской манере на английские темы [машинописный текст] / Пер. И.А. Аксенова. М.: [б. и.], 1921 (?). С. х. Здесь и далее текст перевода И.А. Аксенова цитируется по данному изданию.
- <sup>11</sup> Дом усталых сердец. Русская фантазия на английские темы. Сатира-комедия в 3-х актах = Дом разбитых сердец. Сатира Бернарда Шоу в трех актах [машинописный текст] / Пер. С. Мятёжного. [Б. м.]: [Б. и.], 1928 (?). С. 5. Здесь и далее текст перевода С. Мятёжного цитируется по данному изданию.
- <sup>12</sup> *Шоу Б.* Дом, где разбиваются сердца / Пер. М. Левидова // Шоу Б. Избр. соч. М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1933. С. 192. Здесь и далее текст перевода М. Левидова цитируется по данному изданию.
- <sup>13</sup> *Шоу Б.* Дом, где разбиваются сердца. Фантазия в русском стиле на английские темы / Пер. М.П. Богословской и С.П. Боброва // Шоу Б. Избранное. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1946. С. 357. Здесь и далее текст перевода М.П. Богословской и С.П. Боброва цитируется по данному изданию.
- <sup>14</sup> *Шоу Б.* Дом, где разбиваются сердца. Пьеса в трех действиях [машинописный текст] / Пер. с англ. Е. Гольшевой. М.: ВУОАП, 1962. С. 4. Здесь и далее текст Е. Гольшевой цитируется по данному изданию.
- <sup>15</sup> *Даль В.И.* Толковый словарь русского языка. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. С. 248.
- <sup>16</sup> *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1977. С. 182.
- <sup>17</sup> «Для развития театра полезно, чтобы даже наиболее часто исполняемые классические пьесы издавались в нескольких переводах с различными трактовками» (*Левый И.* Искусство перевода / Пер. с чеш. и предисл. Вл. Россельса. М.: Прогресс, 1974. С. 216).

## Рецензии

---

Д.А. Зеленин

«ВЕРНА ЛИ ПОДПИСЬ?»:  
«ГАМЛЕТ» В НОВОЙ ТЕКСТОЛОГИЧЕСКОЙ  
И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ  
(Рецензия на книгу: *Пешков И.В.* Автор «Гамлета»  
оставил нам свою подпись. М.: Лабиринт, 2011. 288 с.)

Рецензируемая книга известного российского литературоведа и шекспироведа И.В. Пешкова посвящена, с одной стороны, новым аспектам так называемого «шекспировского вопроса», а с другой стороны – текстологическим, литературоведческим и переводоведческим проблемам трагедии Шекспира «Гамлет». Об этом читателю красноречиво сообщают названия двух разделов книги: первый озаглавлен «Шекспировский вопрос. Попытки ответа» и посвящен «сенсационному» открытию ученого – таинственной «подписи» автора бессмертного шедевра. Второй, более объемный, раздел книги – «“Гамлет”: переосмысления и переводы» – представляет собой плод «многолетней переводческой и комментаторской работы» (С. 3) Игоря Пешкова над этой пьесой. Эта глава фокусирует внимание на самом дискуссионном произведении всей мировой литературы и на его переводах на русский язык. Наряду с этим в ней представлена авторская реинтерпретация ряда наиболее обсуждаемых проблем шедевра Шекспира, например определение роли Горацио в пьесе, проблема времени, в частности «распавшегося времени», рассмотрение влияния на пьесу культурных традиций античности и Средневековья, проблемы этических установок Гамлета, вопрос о любви.

Первый раздел открывается главой «Эпизод из новейшей истории шекспировского вопроса в России», которая представляет собой разгромную рецензию на книгу М.Д. Литвиновой «Оправдание Шекспира». Эта глава, в отличие от всех последующих, написана живым языком, подчеркивающим эмоциональную насыщенность авторской оценки. Так, И.В. Пешков постоянно призывает читателя изумиться тому или иному парадоксу опуса М.Д. Литвиновой: «...правда, почему Уильям Шекспир, по вытекающему из самого за-

главля мнению автора, нуждается в оправдании, не очень понятно. <...> Ну разве что он виноват вот в чем: не оставил ни юридических, ни иных надежных свидетельств своего авторства, написал бы, например, четкое завещание: я, такой-то и такой-то, под псевдонимом “Шекспир” написал то-то и то-то, наследников других подданных британского монарха прошу не беспокоиться» (С. 6). Главный тезис писательницы о том, что под именем «Шакспера» скрывался граф Ратленд, оказывается совершенно несостоятельным после того, как И.В. Пешков последовательно развенчивает всю систему неубедительной аргументации сторонника «ратлендовской теории»: «автор и сама признается, что не определилась с жанром своего произведения», «это скорее мемуары Литвиновой», «автор с самого начала отдает приоритет психологии как методу решения поставленной проблемы, зачастую эта психология под ее пером превращается в проповедь, едва ли не доходящую до прямой хулы <...> стратфордианцев» (С. 9–10).

Отталкиваясь от априорно недостоверного метода Литвиновой, автор переходит к своей сенсационной находке во второй главе «Автор шекспировского канона оставил нам свою подпись», которая является первой «серьезной рецензией» на First Folio 1623 г., никогда ранее тщательно не рецензировавшегося. Суть авторского «открытия» той самой «подписи» состоит в замеченном им несоответствии при нумерации страниц: предпоследняя страница этого Фолио – 398, а на последней стоит так называемая «обыкновенная опечатка» – число 993. Автор приходит к выводу, что это не случайная опечатка, а зашифрованная подпись Эдуарда де Вера, 17-го графа Оксфорда. Посредством нехитрых манипуляций ученый составляет таблицу буквенно-числовых соответствий, в которой убедительно показывается, что число 993 можно представить в виде имени Эдуарда де Вера (правда, немного искаженного: Edward de Vere). Вынесенные в заглавие данной рецензии слова «Верна ли подпись?» принадлежат в тексте пьесы Лаэрту. Зададимся тем же вопросом и насчет конспирологического анализа автора, который для вящей убедительности выстраивает систему нумерологических соответствий с именем «Shakespeare» и также приходит к убедительным, по его мнению, выводам о практически идеальном соответствии чисел и букв. Однако следует заметить, что в стремительности своих выводов автор, как представляется, доходит и до весьма странных и в чем-то расплывчатых обоснований, которые рецензенту непросто осознать и при повторном прочтении: «Вспомним о предполагаемой живой маске. William Shaksper, искомая сумма – 833;  $8+3+3=14$ . По числам получается, что этот че-

ловека действительно был живой маской Шекспира. *Тринадцать находится в тени четырнадцати, если предположить, что солнце светит в сторону единицы. В тени живого псевдонима легко было скрыться натуральному автору»* (С. 34) (здесь и далее курсив и подчеркивание мои. – Д. З.).

Методология открытия представлена автором в ходе следующего рассуждения: «Для этого потребовалось: 1) увидеть анаграмму на листе оглавления (*а «сенсационное» открытие И.В. Пешкова начинается с обоснования того, что слово «severall» на титульном листе – это на самом деле «(e).iere’s all» – Д.З.*); 2) усомниться, что 993 вместо 399 – простая опечатка; 3) *найти алфавитный код перевода слов в числа*, приводящий к обозначенному в оглавлении автору при сумме 993; 4) применить этот код к псевдониму и признать, что Edward de Vere = Shakespeare» (С. 35). Что касается этого самого «кода», этой таблицы соответствий, то автор изумительно честен, признавая следующее: «А откуда взялась сама таблица? В принципе, с точки зрения чистой логики поиска автора, *отвечать на этот вопрос необязательно. Главное, код работает, а кто и как его составил, это уже к делу не относится*», однако он все же предпринимает попытку сослаться в качестве объяснения на французский «Трактат о шифрах или тайных способах письма», который вышел в Париже в 1586 г., *через 11 лет после посещения* этого города Эдуардом де Вером. В этом трактате приводится таблица соответствия чисел неким геометрическим построениям, однако с тем, что нам показал сам И.В. Пешков несколькими страницами выше, это кажется и вовсе не связанным как в числовом (ведь в таблице «шифров» представлены числа от 1 до 27, тогда как в таблице И.В. Пешкова счет идет на сотни), так и в буквенном отношении (ибо последних в этом загадочном трактате и вовсе нет!), а это порождает серьезные сомнения в обоснованности методологии числового анализа самого автора. Зачастую в конспиративных теориях нумерология служит автору лишь поводом для субъективных построений.

Однако в связи с выстроенной автором теорией необходимо отдать должное любопытной логике еще одного «открытия» – что объем фолио был намеренно увеличен, а ряд страниц был даже пропущен для того, чтобы последняя страница оказалась именно 398, требуя после себя числа, искажение которого легко будет принять за опечатку. На основе широкого текстологического материала исследователь предоставляет весьма убедительные аргументы намеренной конспирации рассматриваемого им манускрипта. Таким образом, хотя глава местами и походит на субъективно-нумероло-

гические упражнения самого И.В. Пешкова, а основательность его претензий иногда может вызывать недоумение, в целом же раздел производит впечатление увлекательного и в достаточной мере логичного «детективного» расследования авторства таинственной «подписи» Шекспира.

Второй раздел книги – «Гамлет»: переосмысления и переводы – содержит четыре главы, первая из которых называется «Кто там?» (это первая реплика акта I пьесы «Гамлет»). Именно этот вопрос, по мнению И.В. Пешкова, является ключевым вопросом трагедии, даже более глубоким, чем «быть или не быть?». Эту главу открывает авторская постановка таких весьма оригинальных теоретических проблем, как «Бахтин и Шекспир» – тема «не то чтобы совсем не открытая» – и «Бахтин и “Гамлет”» – «проблема непоставленная вовсе» (С. 55). Пешков интересно применяет бахтинскую терминологию к семантике шекспировской трагедии: «Бахтинская модель романного слова работает в Гамлете, где на каком-то срезе произведения – его-то и можно назвать романным – есть демиург (сам Гамлет), который провоцирует-порождает речи других героев, входя с ними в интимные диалогические отношения, зеркально адаптируясь к ним и тем самым адаптируя их к своему произведению. Этот полифонический роман Гамлет создает с помощью действий, которые можно охарактеризовать другим бахтинским понятием – карнавальность. Он сознательно впадает в шутовское настроение <...> в конце первого акта и выходит из него только в начале пятого, когда кончается его личный роман (с Офелией) – омонимия (или полисемия), безразличная для развития этого жанра» (С. 57). Хотя в то же самое время для Пешкова неприемлемым в отношении Шекспира оказывается употребление термина «мениппея» исследователем Альфредом Барковым: «...у него куда ни кинь, всюду мениппея – и многие пьесы Шекспира, и “Евгений Онегин” А.С. Пушкина, и “Белая гвардия” М.М. Булгакова» (Там же).

В ходе научного переводоведческого анализа, который и составляет большую часть всех глав второго раздела книги, И.В. Пешков тщательно и последовательно уточняет многие неточности в предшествующих переводах трагедии Шекспира и предлагает свои варианты. В результате, из сопоставления около десятка переводов Пешков извлекает новые уровни актуализации, казалось бы, таких знакомых и не вызывавших вопросов мест «Гамлета». Обращают на себя внимание, если не сказать: «бросаются в глаза», любопытные предпочтения самого автора, кстати говоря, имевшего возможность сравнить не один десяток переводов, включая и переводы трагедии

на французский, итальянский и испанский языки. Пешков прямо сообщает, что из всех «профессиональных переводов» ему ближе всего перевод Анны Радловой (С. 87), в ряде других мест он восхищается переводом Бориса Пастернака, о чем будет сказано ниже. Общепризнанный точным перевод Михаила Лозинского исследователь не раз называет «слабым» (Там же) и «давно устаревшим» (С. 220), что вызвало у рецензента, как у человека, также имевшего возможность тщательно сличать переводы Пастернака и Лозинского, по меньшей мере недоумение.

Автор книги прекрасно отдает себе отчет как в том, что его мнение идет вразрез с общепринятым, так и в том, что переводы Пастернака и Лозинского, в сущности, нельзя противопоставлять, поскольку «нельзя противопоставлять понятия точности и поэтичности ни с точки зрения простой формальной логики (нет общего признака для такого противопоставления), ни с точки зрения взаимной дополнительности этих качеств в переводах Лозинского и Пастернака» (С. 230). Однако Пешков всё же «рискнул утверждать, что текст Пастернака и точнее, и поэтичнее» и что *только он* может быть назван в XX в. «каноническим» (Там же). Однако, по нашему мнению, с Пешковым здесь можно поспорить. Если суждение о «большей или меньшей поэтичности» перевода Пастернака может в любых устах оставаться лишь субъективной позицией, то с уверенностью в «большей точности» перевода хотелось бы не согласиться на основании хотя бы того общеизвестного факта, что некоторые фрагменты оригинального текста у Пастернака не просто, так сказать, «скрыты за поэтичностью» («not a mouse stirring» – «всё, как мышь, притихло»), но и вовсе не отражены в русском варианте его перевода (кстати говоря, ключевые для целостного научного анализа самого Пешкова слова Горацио о самом себе: *A piece of him* – у Пастернака: «да, в некотором роде»). Научная традиция переводоведения, как нам кажется, в достаточной мере обосновала, что текст Лозинского, если и не абсолютно безупречен в точности (ибо И.В. Пешков приводит ряд мест, где переводчика, по его личному мнению, можно было бы упрекнуть в недостатке точности), то, несомненно, не уступает в этом смысле переводу Пастернака. Ввиду всего этого превознесение Пешковым перевода Пастернака как «канонического» текста выглядит в некоторой степени надуманным. Пристрастие исследователя объясняется тем, что он ведет свою мысль к весьма неоднозначному выводу о том, что «русскому <...> нужен <...> недоперевод, чтобы иметь возможность самостоятельного проникновения в трагедию Шекспира» (Там же), а ярким примером такого «недоперевода» автором и объявляется тот самый

«канонический» текст Пастернака, от чего и возникает некоторое непонимание самого критерия «каноничности» текста перевода, который устанавливает автор данного исследования.

Хотя языковой анализ составляет значительную, если не большую часть авторской интерпретации произведения, попробуем, отстранившись от него, дать обзор тематического содержания глав.

Третья глава фокусирует внимание на различных вопросах, среди которых толкование ключевого для разгадки трагедии вопроса «Who's there?», вопрос о распавшемся сочленении времен («time out of joint») и проблема «открытия себя», образованная из реплики «stand and *unfold yourself*». По весьма любопытному мнению Пешкова, Гамлет «исследует оба вопроса параллельно <...> и последовательно: две реплики буквально раскалывают трагедию на две половины. Первая (до завершения мышеловки) посвящена главным образом проблеме “кто там”, вторая – выполнению гуманистического императива “открой себя”» (С. 101).

Оригинальным и очень любопытным нам представляется содержание четвертой главы «Что там?», написанной автором совместно с Г.Н. Шелогуровой. Одной из ключевых проблем реинтерпретации смысла пьесы является фигура Горацио, осмысления и интерпретации которого в отечественном литературоведении кажутся авторам недостаточно исчерпывающими, а зачастую и просто невероятными (Горацио как враг Гамлета и убийца беременной Офелии в трактовке Альфреда Баркова). Вывод Игоря Пешкова о роли Горацио формулируется следующим образом: «Мы предполагаем, что в трагедии <...> отношения заглавного героя и Горацио структурно соответствуют модели отношений протагониста с хором или корифеем хора древнегреческой трагедии» (С. 118). Здесь необходимо сделать оговорку, что в одном месте исследования Горацио определяется Пешковым как «редуцированный хор» (С. 137), в других местах (например, в анализе начала I акта трагедии) он представлен как корифей (руководитель хора), а этому, по всей видимости, мало противоречат слова Офелии в адрес *Гамлета*: «Вы прекрасный хор, мой принц», тогда как в конце главы исследователем утверждается, что «Горацио *отчасти человек (piece of him)*. – Д.З.), потому что отчасти он – функция, структура трагедии» (С. 213). Хотя данная разноголосица – это, в сущности, не более чем неувязки неоднозначного толкования, потому что во всем остальном исследовательский анализ представляется весьма глубоким и убедительным. На основе такой характеристики отношений Горацио и Гамлета, как «соучастие-сострадание», автором проводится прямая отсылка к взаимоотношениям хора / корифея с протагонистом.



Нельзя не упомянуть о такой важной составляющей данной главы, как компаративный анализ «Гамлета» и античных трагедий Эсхила, Софокла и Эврипида на сюжет мифа об Оресте («Орестея», «Электра»). На основании тщательного сопоставления трагедии Возрождения с трагедиями античности ученый выявляет целые пласты сходств (в большей степени так называемое «цитирование» проявляется в отношении трагедий Эсхила и, вопреки распространенному мнению, трагедии Софокла, а не Еврипида!). «Гамлет» Шекспира даже провозглашается «первым в европейской литературе опытом воспроизведения канона (основ) античной трагедии», но не в классицистическом ключе «штудирования образцов и выработки жестких правил, направленных на консервацию жанровой структуры» (С. 171), а в «процессе переплавки античной трагедии <...> в совершенно новую театральную-литературную реальность», что «приводит в “Гамлете” к рождению нового трагического героя» (С. 181).

Пятая глава содержательно выделяется из всех предшествующих, поскольку она представляет собой еще одну разгромную рецензию автора, в этот раз – на выросшую из докторской диссертации книгу Алексея Семененко о переводах «Гамлета» на русский язык. Не вполне понятно занимаемое ею место в структуре всей книги, потому что рассуждение о бездарности работы стокгольмского ученого и анализ собственных предпочтений, возможно, логичнее было бы предпослать всему содержимому второго раздела книги.

Тем более в содержании книги непонятно место шестой главы, которая скорее продолжает обзор концептуальных проблем трагедии, начатый в четвертой главе, нежели представляет собой связку с пятой главой, целиком посвященной проблемам перевода. Во вступительном 11-м параграфе этой главы ученый (как представляется, опять же не вполне своевременно) возвращается к начатому в третьей главе вопросу о течении времени в трагедии, привлекая материал «Риторики» Аристотеля с его тремя типами речи, условно соответствующими временным планам: судебной речью (условно «прошлым»), эпидейктической, или показательной (условно «настоящим»), и совецательной речью (условно «будущим»). Исследователем три типа речи применяются к содержанию шекспировской трагедии, в которой от начала до конца они следуют одно за другим.

Слабомотивированным нам кажется переход и в следующем 12-м параграфе к проблемам мужских качеств Гамлета: «Мужчина в кризисном времени». Автор приходит к выводу о том, что

«Гамлет – это трагедия преодоления в себе мужчины как гиперсоциальной маски. Вопрос “быть” (к чему его толкает социальная роль мстителя) или “не быть” (к чему его склоняет эстетическая ненависть к женщинам) мужчиной превращается в конце концов в альтернативу: стать или не стать человеком» (С. 294).

По не вполне ясной причине заключительным параграфом книги о реинтерпретации смыслов трагедии «Гамлет» является вопрос о «любви и смерти (мести)». Интересно здесь рассуждение Пешкова о соотношении трех любовных пар трагедии с тем же тройственным соотношением времен у Аристотеля: «Пара отравленный король Гамлет – Гертруда олицетворяет собой прошлое любви, Клавдий – Гертруда – ее настоящее, а принц Гамлет – Офелия – будущее. И вся история потому-то и трагична, что в результате выявляется: у любви нет будущего, создать его Гамлет с Офелией так и не сумели» (С. 295). Автор книги очень внимательно исследует взаимоотношения трех любовных пар и приходит к выводам о том, что «любовь Гертруды и Клавдия – это любовь в политическом поле настоящей, текущей жизни. Это любовь состоявшаяся. Данная. И поэтому уже <...> неинтересная зрителям...» (С. 299). В то же время любовь Гамлета и Офелии «не замечается» из-за ее «нездешности, неприкаянности, чистой заданности и полной несовершенности» (Там же). Но любовь Гамлета – это основа его гуманизма, заключает Пешков. А после смерти Офелии, без любви для него «всё в мире потеряло смысл» (С. 304).

В заключение отметим, что, несмотря на отмеченные замечания, работа, безусловно, читается с большим интересом. Книга отличается несомненной новизной и «сенсационностью» для читателя, а в кругу специалистов-шекспироведов она, скорее всего, будет воспринята и как любопытное исследование «шекспировского вопроса», и как оригинальный переводо- и литературоведческий анализ великой трагедии Шекспира.

Е.Ю. Козьмина

ЖИЗНЕОПИСАНИЕ ФАНТАСТИЧЕСКОГО  
(О КНИГЕ Р. ЛАХМАНН  
«ДИСКУРСЫ ФАНТАСТИЧЕСКОГО»)

(Рецензия на книгу: *Лахманн Р.* Дискурсы фантастического / Пер. с нем. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 384 с.: ил.)

В 1998 г. Б. Дубин в рецензии на книгу Цв. Тодорова «Введение в фантастическую литературу» писал: «Место фантаста в культуре XX в. занимает психоаналитик. Экспериментальное и поисковое искусство уходит от “чистой” фантастики: попробуйте экстрагировать ее, скажем, из новелл Борхеса, гротесков Ионеско, а потом – романов Павича»<sup>1</sup>.

Книга Р. Лахманн «Дискурсы фантастического» как раз и пытается «экстрагировать» фантастику (если и не «чистую» фантастику, то «фантастическое») из текстов, иногда к фантастике и вовсе не относящихся. Материалом для анализа становятся не только действительно фантастические произведения («Песочный человек» Гофмана, «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром» Э. По), но и новеллы Борхеса, упоминаемые Б. Дубинным, и даже реалистические произведения, например фрагмент романа И.А. Гончарова «Обломов». Тексты, экстрагирование фантастического из которых, по мнению Б. Дубина, практически невозможно, в наибольшей степени интересуют Р. Лахманн: «Особенно важным с этой точки зрения представляется нарративное развитие предложенных фантастикой семантических структур в текстах, не относящихся к классическому канону фантастической литературы в том виде, как он был представлен в литературе романтизма»<sup>2</sup>. Отметим попутно принятое автором рецензируемой книги разделение этапов развития фантастической литературы: предромантический, романтический (классическая фантастика) и постромантический – научная и неофантастика.

В целом книга Р. Лахманн есть некое «жизнеописание» фантастического: его происхождения, становления и перспектив дальнейшей жизни. В книге последовательно рассматриваются

рождение фантазма и его отграничение от подобных или смежных явлений; расцвет фантастики в эпоху романтизма; функции фантастического в послеромантический период; новые условия и формы в «неофантастике» XX в. (связанные во многом с обращением к генетически смежным явлениям, в частности к парадоксу. Этому явлению исследовательница вообще уделяет много внимания).

Книга, в сущности, отвечает на глобальные для исследования фантастики вопросы: «Как появилось фантастическое?», «Где обнаруживается фантастическое?», «Каким образом создается фантастическое?». Названия частей книги и есть предметы перечисленных вопросов: 1) «История понятий и порождение фантазма»; 2) «Территории фантастического»; 3) «Фантастический поэзис».

Р. Лахманн так определяет цель своего сочинения: «Здесь ставится прежде всего акцент на генезисе фантастики и ее семантике в разножанровых нарративных текстах, принадлежащих к различным литературным эпохам. Данная работа представляет собой попытку проанализировать “модальность письма”» (С. 10).

Истоки фантастического, или фантазма, Р. Лахманн видит в мениппее и в карнавальной литературе в целом. Именно в ней, по мысли автора книги, заложены элементы парадоксального и экспериментального, обозначившие фантастическую линию вплоть до неофантастики XX в. Однако стоит заметить, что М.М. Бахтин, анализируя жанр мениппеи, писал о появившемся в этом жанре *особом* типе «экспериментирующей фантастики»<sup>3</sup>, а не всей фантастики в целом.

Р. Лахманн представляет подробнейший анализ поэтических трактатов античности и XVII–XIX вв., характеризующих смежные с фантастикой категории и понятия. Особенное внимание уделяется таким риторическим понятиям, как *pseudos* и связанным с ним *phantasia*, *phantasma*, *simulacrum*, *fictia* и др., составляющим «поэтологию ложной образности». Здесь же отмечаются оценки фантастического в критике, поэтике и в «общественной морали», а также сделан краткий, но очень емкий анализ теорий фантастического В. Скотта, Л. Кастекса, Р. Кайюа, Л. Вакса, Цв. Тодорова, В. Соловьева, Л. Луньяни.

Важным для фантастической литературы концептом предстает категория случая. В книге сделан обзор поэтики случая начиная с XVII в., с кончеттизма. Случай, как считает Р. Лахманн, – это некий «жизненный фактор», который способен создать фантастический эффект наряду с «фигуральностью» (т. е. с помощью риторических средств). Освоение «жизненного» по происхождению случая в литературе рассматривается в двух вариантах: 1) в так называемом

«автопоэзисе», связанном в первую очередь с алеаторикой, автоматическим письмом и компьютерным искусством; 2) в поэтике, где случай является «предметом в концептуальном и структурном плане» (С. 79). В области поэтики важно определение функции случая в фантастике – создание напряжения между возможным и невозможным. Если нефантастическая литература разъясняет «невозможное» и делает его понятным, ясным, то фантастическая сохраняет напряжение и колебания читателя и героя между двумя трактовками случая. Именно это положение в качестве дифференцирующего признака фантастики сформулировал еще Цв. Тодоров: «Фантастическое – это колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным <...> Фантастическое существует, пока сохраняется эта неуверенность; как только мы выбираем тот или иной ответ, мы покидаем сферу фантастического и вступаем в пределы соседнего жанра – жанра необычного или жанра чудесного».

Категория случая проблематизирует конститутивную для фантастики тему границы. Немаловажным в этом плане представляется наблюдение Р. Лахманн о фантастике, работающей «с ситуациями вторжения непредсказуемого» (С. 86). Такого рода произведения должны разрешить актуальную для них невозможность изменить характер границ постижимого и непостижимого: фантастика в этом случае «не может удовлетвориться ни сдвижением границы в ходе прогрессирующего постижения неизвестного, ни сохранением границы в неприкосновенности. Для фантастики актуальна, скорее, проницаемость границы, возможность ее пересечения, позволяющая интерпретировать случай (случайное, счастливое, несчастное происшествие) как контингентное событие или как веление судьбы, то есть как бессмысленность или как осмысленность» (С. 86–87).

Вторая часть книги «Территории фантастического» посвящена рассмотрению вопроса о том, какие аспекты произведения могут быть фантастическими и каковы в каждом случае функции этого фантастического.

Во-первых, «местообитание» фантастического – это особый хронотоп – мир по ту сторону реальности, потустороннее. Чтобы проникнуть в него или вызвать нечто оттуда, необходимы тайные знания («агсапе») – алхимия, месмеризм, каббала, масонство – или «отайняемые» знания – медицина, психология, биогенетика. Эта «знаниевая» подкладка и рассматривается в анализируемых произведениях. В частности, в «Песочном человеке» Гофмана подробнейшим образом вскрывается алхимическая подоплека («Текст Гофмана подобен алхимическому пробирному тигелю», – пишет

Р. Лахманн [С. 117]), а особенности месмеризма – в «Пиковой даме» Пушкина. Медицинское или психофизическое знание позволяет в основу произведения положить эксперимент – например, по превращению собаки в человека («Собачье сердце» Булгакова).

Во-вторых, фантастическими могут быть изображаемые знаки, в частности письмо и буквы. Чрезвычайно интересен анализ тех текстов, в которых герой явлен пишущим (если не автором, то переписчиком, как Акакий Акакиевич из «Шинели» Гоголя). Внедрение фантастического в сущность букв как знаков искажает последние; знаки приобретают новое значение, «становятся носителями тайных посланий», «уподобляются арабескам, начинают репрезентировать собою фантазм» (С. 146).

Третья «территория фантастического» – точка зрения, т. е. фокус и характер зрения (героя, рассказчика, повествователя), которые позволяют нефантастическое увидеть в фантастическом свете (анализируемые произведения – «Петербургские повести» и «Рим» Гоголя).

В-четвертых, часть текста (такая композиционно-речевая форма, как сон; например, «Сон Обломова» в романе Гончарова) может рассматриваться как фантастическая в составе реалистического произведения.

И наконец, в-пятых, носителем фантазма становится медиум между реальностью и потусторонним, миром смерти (к примеру, фотография умершей героини, как в «Кларе Милич» Тургенева).

Процесс создания фантастического (часть «Фантастический поэзис») Р. Лахманн видит в сюжете (мотиве) «повторного творения», который приводит к метаморфозе, пересозданию тела (персонажа), знания или действительности. Каждому из типов метаморфозы посвящена отдельная глава.

Хочется отметить глубочайшую проработку автором книги «Дискурсы фантастического» всех понятий, так или иначе связанных с фантастикой. Но почему-то Р. Лахманн обошла исследовательским вниманием такую важную проблему, как жанровый состав фантастики, хотя думается, что жанровая проблематика фантастики напрямую связана с заглавным предметом исследования – дискурсом. Р. Лахманн лишь приводит список жанров фантастики (авантюрно-фантастический жанр, жанр готического романа, менипейно-карнавальный, научно-фантастический, паралогический [«церебральный»]), а также различные основания для деления произведений на жанры: семантические доминанты, аллегоричность, абсурдность (не поясняя этих терминов). Свое невнимание к жанровой проблеме фантастики Р. Лахманн объясняет

тем, что «чисто жанровое определение фантастической литературы упускает из виду существование гибридных форм» (С. 19). Однако представляется, что именно строгость жанровых дефиниций, четкая их дифференциация как раз и позволяет выявить и должным образом объяснить разнообразные способы сочетания жанров (в том числе и гибридные формы) в художественном целом.

В связи с этим книга не дает ответа на вопрос: а какое собственно произведение можно считать фантастическим? В случае с романом И.А. Гончарова «Обломов» автор книги специально оговаривает не-фантастичность романа в целом, в то же время фантастический/нефантастический статус других произведений не всегда прояснен. Так, например, Р. Лахманн, анализируя повесть М. Булгакова «Собачье сердце», фиксирует булгаковские «забавные (и не только) намеки на советскую повседневность» (С. 144), что позволяет говорить о сатирической направленности и иносказательности «Собачьего сердца». Но иносказательные произведения чаще всего строго фантастическими не бывают; во всяком случае, соотношение «фантастического» и «иносказательного» требует отдельного анализа.

В заключение рецензии отметим более чем внушительный список использованной литературы, в котором приводятся научные труды на русском, итальянском, английском, немецком, испанском, французском, чешском и польском языках.

#### Примечания

---

- <sup>1</sup> Дубин Б.В. Обращенный взгляд // Дубин Б.В. Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 46.
- <sup>2</sup> Лахманн Р. Дискурсы фантастического / Пер. с нем. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 10. Далее страницы указаны в тексте в круглых скобках по этому изданию.
- <sup>3</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 134.

## Abstracts

S. Boyko

### “...IN THE TORTURE CHAMBER”. THE MAN AT THE MEETING IN YU. TRIFONOV’S EARLY AND LATE PROSE

By the material of complicated plot situation of the meeting, invariant for Yu. Trifonov’s different periods of work, the article summarizes creative evolution of his writing. Early works are related to the revolutionary ideology, mature – to the search of humanistic values. Pathos of invectives is softened by the poetics of ambiguity. During the summing up period all that is completed with an image of obscurity ghost of the past dreadful and incomprehensible. Reasons to resolve the problem of the guilt are significantly absent.

*Key words:* Trifonov, “Students”, “House on the Embankment”, “Overturned House”.

O. Dovgy

### PUSHKIN’S VERSE “TO I. PUSHCHIN”. AN ATTEMPT OF MICROPHILOLOGICAL ANALYSIS

The paper deals with the analysis of A.S. Pushkin’s Verse “To I. Pushchin” at the microlevel of the text.

*Key words:* A.S. Pushkin, “grammar of poetry”, personal and possessive pronouns, microphilological analysis.



V. Fedorova

NARRATIVE POTENTIAL OF A NON-FICTION TEXT  
(THROUGH MEMOIRS OF THE POLES ABOUT  
RUSSIA IN THE BEGINNING OF THE XXth CENTURY)

The aim of the article is to reveal the narrative principles of a non-fiction text analysis common for both historians and literature critics, memoirs were taken as the sample of such text. The article is focused on the works by W. Schmid, H. White, F.R. Ankersmit. The memoirs of the Poles about Russia in the beginning of the XXth century, suggested for this study, are analysed from the point of view of narrative studies and discourse approach.

*Key words:* narrative studies, non-fiction narrative, memoirs studies, biographic discourse, historiography.

N. Kirilenko

COMPOSITIONAL SPEECH FORMS  
IN THE CLASSIC DETECTIVE STORY

The main thesis of the article is that, at the level of compositional speech forms, the classic detective story also proves itself as a separate genre of investigative crime fiction.

*Key words:* genre, compositional speech forms, dialogs, descriptions, classic detective story, crime fiction, grotesque, drama, adventure investigation, police novel, norm.

M. Kozlova

XVth-CENTURY LITERARY THEORY ABOUT  
THE IMITATION OF "FOREIGN" STYLE (ON THE BASIS  
OF TREATISE "ON THE IMITATION" ("DE IMITATIONE")  
BY SEBASTIAN FOX MORCILLO)

The article highlights the issue of the imitation (imitatio) as the basic concept in literary practice, in particular, in the Spanish literature of the XVth century, inside the epoch. A brief review of the provisions of the didactic treatise by Sebastian Fox Morcillo "Imitation" ("De

imitatione”, 1554) is conducted in comparison with the works of theorists Juan Maldonado and Luis Vives.

*Key words:* imitation to ancients, imitation, rhetoric, style, theory of imitation, imitatio, imitatio auctorum, aemulatio.

E. Kuznetsova

“LOST” OR “STRAYED”? IMAGES OF THE HEROES IN THE  
PLAY “HEARTBREAK HOUSE” BY G.B. SHAW IN RUSSIAN  
TRANSLATIONS

The article includes a comparative analysis of Russian translations of ‘Heartbreak House’ by G.B. Shaw. Special attention is paid to the translators’ decisions which form the characters’ images.

*Key words:* George Bernard Shaw, “Heartbreak House”, image in literature, drama translation, translator’s interpretation.

A. Leonavichus

A BALL AS A DANCE OF DEATH BY A. BLOK AND RUSSIAN  
ROMANTICS

The purpose of this article is to compare the realization of the dance-of-death-on-a-ball motif in works by Russian romanticist poets and A. Blok. The main objects of analysis are “Ball” by A.I. Odoevsky, “Ball” by V.F. Odoevsky from “The Russian Nights” and a first rhyme of the poetic cycle “The Dance of the Death” by A. Blok. Two main conclusions of the article are: 1) the dance-of-death-on-a-ball motif is connected with “Petersburg text” of Russian literature; 2) A. Blok considerably changed romanticist tradition of depicting the dance of death.

*Key words:* Russian literature of the XIX–XXth centuries, the ball chronotope, the dance of death, “Petersburg text”, A.A. Blok.

D. Magomedova

THE MOTIVE OF THE “CARDBOARD” AND ITS GENESIS  
IN DRAMA AND LYRIC BY ALEXANDER BLOK  
(BLOK – LERMONTOV – GOGOL – SALTYKOV-SHCHEDRIN)

This article is an addendum to the comment on the well-known fragments of the Alexandr Blok’s play “Balaganchik” in which Piero’s bride Colombina turns into a cardboard doll. The addendum clarifies the genesis of the motive of the cardboard (“kartonnost”) in literary tradition and its transformation in Blok’s play and poetry. Among possible sources – M.Yu. Lermontov’s poetry, N.V. Gogol’s dramatic art, M.E. Saltykov-Shchedrin’s prose.

*Key words:* A.A. Blok, M.Yu. Lermontov, N.V. Gogol, M.E. Saltykov-Shchedrin, dramatic art, symbol, motive, grotesque, cardboard, doll.

Yu. Moreva

“PRINCESS’ NECKLACE» BY IGOR SEVERYANIN AND “THE  
FLUTE MARCIA” BY B. LIVSHITS. ABOUT THE METHODS  
OF FORMING THE CONTEXT IN THE LYRICAL AUTHOR’S  
BOOK OF THE XXth CENTURY

The purpose of the article is to consider two author’s lyrical book in terms of artistic cyclization and to highlight the main devices used by poets in these books for forming the context and for the special organization of artistic attention. Early poetic books by I. Severyanin and B. Livshits become the object of attention. The assumption is made that the complex of certain methods allows to speak about the concept of the artistic form applied to the lyrical cyclization.

*Key words:* lyrical cyclization, context, artistic form, postsymbolism, poetry collection book.

Yu. Podkovyrin

THE MEANING OF LITERARY WORK IN THE  
STRUCTURALIST AND POSTSTRUCTURALIST LITERARY  
THEORIES (BY THE EXAMPLE OF ROLAND BARTHES'  
WORKS "CRITICISM AND TRUTH", "FROM WORK TO  
TEXT", "THE DEATH OF THE AUTHOR")

The article considers approaches to meaning of the literary work, presented in R. Bart's works of the structuralist and post-structuralist periods. Similarities and distinctions between structuralist and post-structuralist ideas of meaning of the literary work come to light.

*Keywords:* meaning, literary work, structuralism, post-structuralism, author, reader.

V. Shunikov

DRAMATIZATION OF EPIC AND LYRIC IN CONTEMPORARY  
RUSSIAN LITERATURE

The article is devoted to the interaction of the genre principles in the contemporary Russian literature. The author describes epic, drama and lyric terms fusion in the literary works 1980–2000s. Analysis shows as heterogeneity of the literary structure, so and explication of the epic or lyric strategy thanks to text and internal world dramatization.

*Key words:* contemporary Russian literature, epic, lyrics, drama, dramatization.

I. Sudoseva

THE CATEGORY OF THE EVENT AND DESCRIPTIONS OF  
THE INTERIORS IN THE STORY "THE METAMORPHOSIS"  
BY FRANZ KAFKA

This article is an attempt of understanding the phenomenon of literary interior in terms of its importance for the creation of aesthetical integrity of the text by the example of analysis of "The Metamorphosis" by Franz Kafka.

*Key words:* literary interior, compositional forms of speech, description, narrative, iterative.

G. Zhilicheva

INTERACTION OF THE NARRATIVE INSTANCES  
IN THE NARRATIVE STRUCTURE  
OF THE NOVELS OF 1920–1950s

The article deals with the correlation between formal elements of narrative and its semantic intention. The article analyses the implementation of narrative strategies of novels in postsymbolism (configuration of the subject, object and recipient of discourse) at the level of the narrative's organization. The variants of inclusion in the third-person narrative fragments "I-narrative" and their dependence on the operation of the concept of personality, actualized in the work are considered. The research is based on the novels by V. Kataev, K. Vaginov, B. Pasternak, belonging to different paradigms of the literariness.

*Key words:* narrative, narrator, narrative instance, "author's intrusion", narrative strategy.

## Сведения об авторах

*Бойко Светлана Сергеевна* – доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы новейшего времени ИФИ РГГУ. Автор работ по истории русской и советской литературы, svetlana-boyko@yandex.ru

*Довгий Ольга Львовна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской классической литературы ИФИ РГГУ, intrada1@yandex.ru

*Жилочева Галина Александровна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы и теории обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета, gali-zhilich@ya.ru

*Зеленин Даниил Андреевич* – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ, 25hoursday@gmail.com

*Кириленко Наталья Натановна* – соискатель кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ. Область научных интересов – историческая поэтика (в особенности поэтика сюжета); поэтика антидетектива и детектива; русская и англо-американская проза XIX–XX вв., nkirilenko466@gmail.com

*Козлова Мария Алексеевна* – аспирант кафедры сравнительной истории литератур ИФИ РГГУ, mellen@mail.ru

*Козьмина Елена Юрьевна* – кандидат филологических наук, завкафедрой гуманитарных дисциплин Екатеринбургской академии современного искусства, klen063@gmail.com

*Кузнецова Евгения Александровна* – аспирант кафедры истории и теории театра и кино ИФИ РГГУ, evgeniya.kuznetsova90@gmail.com

*Леонавичус Анна Витальевна* – аспирант кафедры истории русской классической литературы ИФИ РГГУ, ania.fmd@gmail.com

*Магомедова Дина Махмудовна* – доктор филологических наук, профессор, завкафедрой истории русской классической литературы ИФИ РГГУ, dinamagom@yandex.ru

*Морева Юлия Сергеевна* – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ, zergi\_89@mail.ru

*Подковырин Юрий Владимирович* – кандидат филологических наук, доцент, докторант кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ, mail1981@list.ru

*Судосева Ирина Сергеевна* – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ, i.sudoseva@gmail.com

*Федорова Виктория Игоревна* – преподаватель кафедры иностранных языков ИАИ РГГУ, vittka@mail.ru

*Шуников Владимир Леонтьевич* – кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ, vlshunikov@mail.ru

## General data about the authors

*Boyko Svetlana S.* – Dr. in Philology, professor, Department of History of Modern Russian Literature, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities. The author of papers on history of Russian and Soviet literature, svetlana-boyko@yandex.ru

*Dovgy Olga L.* – Ph.D. in Philology, associate professor, Department of History of Russian Classical Literature, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, intrada1@yandex.ru

*Fedorova Victoria I.* – lecturer, Department of Foreign Languages, Institute for History and Archives, Russian State University for the Humanities, vittka@mail.ru

*Kirilenko Natalia N.* – applicant, Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities. Research interests: historical poetics (particularly plot poetics); anti-detective and detective poetics; Russian and English American prose of the XIX–XXth centuries, nkirilenko466@gmail.com

*Kozlova Maria A.* – postgraduate student, Department of Comparative Literary History, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, mellen@mail.ru

*Kozmina Elena Yu.* – Ph.D. in Philology, head, Department of Humanities, Ekaterinburg Academy of Contemporary Art, klen063@gmail.com



*Kuznetsova Evgeniya A.* – postgraduate student, Department of History and Theory of Theatre and Cinema, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, evgeniya.kuznetsova90@gmail.com

*Leonavichus Anna V.* – postgraduate student, Department of History of Russian Classical Literature, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, ania.fmd@gmail.com

*Magomedova Dina M.* – Dr. in Philology, professor, head, Department of History of Russian Classical Literature, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, dinamagom@yandex.ru

*Moreva Yulia S.* – postgraduate student, Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, zergi\_89@mail.ru

*Podkovyrin Yuriy V.* – Ph.D. in Philology, associate professor, doctoral candidate, Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, mail1981@list.ru

*Shunikov Vladimir L.* – Ph.D. in Philology, associate professor, Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, vlshunikov@mail.ru

*Sudoseva Irina S.* – postgraduate student, Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, i.sudoseva@gmail.com

*Zelenin Daniil A.* – postgraduate student, Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, 25hoursday@gmail.com

*Zhilicheva Galina A.* – Ph.D. in Philology, associate professor, Department of Foreign Literature and Literature Teaching Theory, Novosibirsk State Pedagogic University, gali-zhilich@ya.ru



Заведующая редакцией *И.В. Лебедева*

Художник *В.В. Сурков*

Художник номера *В.Н. Хотеев*

Корректор *О.К. Юрьев*

Компьютерная верстка *Я.Р. Качалова*

Формат 60×90<sup>1/16</sup>.  
Усл. печ. л. 10,8. Уч.-изд. л. 11,3.  
Тираж 1050 экз. Заказ № 66

Издательский центр  
Российского государственного  
гуманитарного университета  
125993, Москва, Миусская пл., 6  
[www.rggi.ru](http://www.rggi.ru)  
[www.knigirggi.ru](http://www.knigirggi.ru)