

ВЕСТНИК РГГУ

Серия
«Литературоведение.
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

RSUH/RGGU BULLETIN

“Literary Theory.
Linguistics. Cultural Studies”
Series

Academic Journal

Основан в 1996 г.
Founded in 1996

2
2019

VESTNIK RGGU. Seriya «Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya»

RSUH/RGGU BULLETIN. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series
Academic Journal

There are 10 issues of the journal a year.

Founder and Publisher

Russian State University for the Humanities (RSUH)

RSUH/RGGU BULLETIN. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series is included: in the Russian Science Citation Index; in the List of leading scientific journals and other editions for publishing PhD research findings.

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

10.01.00 Philology:

10.01.01 Russian literature

10.01.03 Foreign literature

10.01.08 Literary theory. Textology

10.01.09 Folkloristics

10.02.00 Linguistics:

10.02.14 Classical philology, Byzantine and Modern Greek Studies

10.02.01 Russian language

10.02.02 Languages of the Russian Federation

10.02.19 Theoretical linguistics

10.02.20 Historical-comparative, typological and contrastive linguistics

24.00.00 Culturology:

24.00.01 Cultural history and theory

24.00.03 Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects

Goals of the journal: Presentation of the results of the latest researches in the field of philology, linguistics and cultural studies and oriental studies, which have an unquestionable theoretical and practical value and are promising for the development of research in these fields of knowledge.

Advancement of empirically oriented linguistic research and high-quality studies of Russian, languages of the Russian Federation, and languages of the world within a variety of theoretical frameworks and in comparative, historical and typological perspectives.

Objectives of the journal: implementation and development of expertise of scientific articles taking into account the dominance of modern interdisciplinary and integrated approaches; presentation of the most significant achievements important for the development of science and capable of being introduced into the educational process as examples of correct scientific work; attraction of new authors, researchers, showing high theoretical culture and undeniable scientific achievements; strengthening the interaction of academic and university science; translation of scientific experience between generations and between institutions.

RSUH/RGGU BULLETIN. “Literary Theory. Linguistics. Culturology” Series is registered by Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Certificate on registration: PI No. FS77-61883 of 25.05.2015

Changes were made to the record of media registration in connection with the name change, renaming of the founder, clarification of the subject – registration number FS77-74270 of 09.11.2018

Editorial staff office: 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125993

Tel.: 8(495)250-6844

e-mail: domanskii@yandex.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»

Научный журнал

Выходит 10 номеров печатной версии журнала в год.

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология» включена: в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ); в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

10.01.00 Литературоведение:

10.01.01 Русская литература

10.01.03 Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)

10.01.08 Теория литературы. Текстология

10.01.09 Фольклористика

10.02.00 Языкознание:

10.02.14 Классическая филология, византийская и новогреческая филология

10.02.01 Русский язык

10.02.02 Языки народов Российской Федерации

(с указанием конкретного языка или языковой семьи)

10.02.19 Теория языка

10.02.20 Сравнительно-историческое типологическое и сопоставительное языкознание

24.00.00 Культурология:

24.00.01 Теория и история культуры

24.00.03 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов

Цель журнала: Представление результатов новейших исследований в области литературоведения, языкознания, культурологии и востоковедения, имеющих несомненное теоретическое и практическое значение и перспективных для развития исследований в этих областях знания.

Продвижение эмпирически-ориентированных исследований по русскому языку, языкам Российской Федерации и языкам мира в рамках разнообразных теоретических подходов и в сопоставительной, исторической и типологической перспективе.

Задачи журнала: осуществление и развитие экспертизы научных статей с учетом господства современных междисциплинарных и комплексных подходов; представление наиболее значимых достижений, важных для развития науки и способных быть внедренными в образовательный процесс как примеры правильной научной работы; привлечение новых авторов, исследователей, показывающих высокую теоретическую культуру и неоспоримые научные достижения; усиление взаимодействия академической и университетской науки; трансляция научного опыта между поколениями и между институтами.

Журнал принимает к публикации оригинальные статьи, комплексные исследования российских и зарубежных авторов, ранее не публиковавшиеся научные доклады.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций, свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-61883 от 25.05.2015 г. В запись о регистрации СМИ внесены изменения в связи с изменением названия, переименованием учредителя, уточнением тематики – регистрационный номер ПИ № ФС77-74270 от 09.11.2018 г.

Адрес редакции: 125993, Москва, Миусская пл., 6

Тел.: 8(495)250-6844

электронный адрес: domanskii@yandex.ru

Founder and Publisher
Russian State University for the Humanities (RSUH)

Editor-in-chief

P.P. Shkarenkov, Dr. of Sci. (History), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Editorial Board

D.I. Antonov, Cand. of Sci. (History), Assistant professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

P. M. Arkadiev, Cand. of Sci. (Philology), Institute of Slavic Studies RAS/Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (deputy editor)

O.L. Akhunova, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

S.I. Baranova, Dr. of Sci. (History), The Moscow State Integrated Art and Historical Architectural and Natural Landscape Museum-Reserve, Moscow, Russian Federation

L.V. Belovinskiy, Dr. of Sci. (History), Professor, Moscow State Art and Cultural University, Moscow, Russian Federation

V.V. Gudkova, Dr. of Sci. (art studies), State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

N.P. Grintser, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Yu.V. Domanskiy, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

A.V. Dybo, RAS corr. memb., Dr of Sci. (Philology), Professor, Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation

I. Rzepnikowska, Dr. of Sci. (Philology), Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland

G.I. Zvereva, Dr. of Sci. (History), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (deputy editor)

I.I. Isaev, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

G.I. Kabakova, Dr. of Sci. (Philology), Université de Paris-Sorbonne, Paris, France

N.V. Kapustin, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation

V.I. Kimmelman, PhD, Bergen University, Bergen, Norway

J.D. Clayton, PhD, University of Ottawa, Ottawa, Canada

I.V. Kondakov, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

G.Ye. Kreidlin, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

L.I. Kulikov, Cand. of Sci. (Philology), PhD, Ghent University, Ghent, Belgium

M.N. Lipovetskiy, Dr. of Sci. (Philology), Professor, University of Colorado, Boulder, USA

D.M. Magomedova, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

- I.V. Morozova*, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.G. Mostovaya*, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.Yu. Neklyudov*, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Podlesskaya*, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Polovinkina*, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- E.Yu. Protasova*, Dr. of Sci. (Pedagogy), University of Helsinki, Helsinki, Finland
- R.I. Rozina*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- J. Sadowski*, Dr. of Sci. (History), Jagellonian University, Kraków, Poland
- A.Yu. Sorochan*, Dr. of Sci. (Philology), Assistant professor, Tver State University, Tver, Russian Federation
- Ya.G. Testelets*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Togoyeva*, Dr. of Sci. (History), Institute of General History RAS, Moscow, Russian Federation
- V.I. Tyupa*, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.A. Kholikov*, Dr. of Sci. (Philology), Moscow State Lomonosov University, Moscow, Russian Federation
- O.B. Khristoforova*, Dr. of Sci. (Philology), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.O. Shaytanov*, Dr. of Sci. (History), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.A. Yatsenko*, Dr. of Sci. (History), Professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Editor responsible for the current issue

Yu.V. Domanskiy, Dr. of Sci. (Philology), professor (RSUH)

Учредитель и издатель

Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор

П.П. Шкаренков, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Редакционная коллегия

Д.И. Антонов, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

П.М. Аркадьев, кандидат филологических наук, Институт славяноведения РАН, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (заместитель главного редактора)

О.Л. Ахунова, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

С.И. Баранова, доктор исторических наук, Московский государственный объединенный музей-заповедник, Москва, Российская Федерация

Л.В. Беловинский, доктор исторических наук, профессор, Московский государственный институт культуры, Москва, Российская Федерация

Н.П. Гринцер, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

В.В. Гудкова, доктор искусствоведения, Государственный Институт искусствознания, Москва, Российская Федерация

Ю.В. Доманский, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

А.В. Дыбо, член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, профессор, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

И. Жетниковска, доктор филологических наук, Университет Николая Коперника, Торунь, Республика Польша

Г.И. Зверева, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (заместитель главного редактора)

И.И. Исаев, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Г.И. Кабакова, доктор филологических наук, университет Сорбонны, Париж, Французская Республика

Н.В. Капустин, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация

В.И. Киммельман, PhD, Берген, Королевство Норвегия

Д.Д. Клейтон, доктор филологических наук, Оттавский университет, Оттава, Канада

И.В. Кондаков, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Г.Е. Крейдлин, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

- Л.И. Куликов.*, кандидат филологических наук, PhD, Гентский университет, Гент, Королевство Бельгия
- М.Н. Липовецкий*, доктор филологических наук, профессор, Университет Колорадо, Болдер, Соединенные Штаты Америки
- Д.М. Магомедова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.В. Морозова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.Г. Мостовая*, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.Ю. Неклюдов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Подлеская*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Половинкина*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Е.Ю. Протасова*, доктор педагогических наук, Хельсинкский университет, Хельсинки, Финляндская Республика
- Р.И. Розина*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Я. Садовский*, доктор исторических наук, Ягеллонский университет, Краков, Республика Польша
- А.Ю. Сорочан*, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет, Тверь, Российская Федерация
- Я.Г. Тестелец*, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Тогова*, доктор исторических наук, Институт всеобщей истории РАН, Москва, Российская Федерация
- В.И. Тюпа*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- А.А. Холиков*, доктор филологических наук, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российская Федерация
- О.Б. Христофорова*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.О. Шайтанов*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.А. Яценко*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Ответственный за выпуск

Ю.В. Доманский, доктор филологических наук, профессор (РГГУ)

CONTENTS

Literary Theory

<i>Valerij I. Tiupa</i> Borderline states in fictional narrative	10
<i>Alexander E. Makhov</i> Poetological topics in Novalis' fragments	19
<i>Ekaterina V. Titova</i> The dramaturgic paratext. Towards the definition of an issue	30
<i>Tatyana V. Kovalevskaya</i> Western European Philosophy as the Source of Shatov's Theory of Russians as the God-Bearing People	41
<i>Maria A. Berdnikova</i> "Simultaneous coexistence" of events in eternity in the novel "The Brothers Karamazov"	55
<i>Alexey A. Kholikov</i> Literary-critical and journalistic texts of D.S. Merezhkovsky, written in the 1880–1890s and not included in the "Eternal Companions". Towards the question of author's self-representation	68
<i>Tatiana V. Levitskaia, Maria V. Mikhailovaa</i> An unexpected turn. The role of NA. Likhmanova in closing of the magazine "Novy Put' "	84
<i>Victoria Ya. Malkina</i> The city as an image and a concept in S. Krzhizhanovsky's story "The Stamp: Moscow"	101

СОДЕРЖАНИЕ

Литературоведение

<i>Валерий И. Тюпа</i> Пограничные состояния в литературном нарративе	10
<i>Александр Е. Махов</i> Поэтологическая топика во фрагментах Новалиса	19
<i>Екатерина В. Титова</i> Драматургический паратекст: к постановке проблемы	30
<i>Татьяна В. Ковалевская</i> Западноевропейская философия как источник теории народа-богоносца Шатова	41
<i>Мария А. Бердникова</i> «Одновременность сосуществования» событий в вечности в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»	55
<i>Алексей А. Холиков</i> Литературно-критические и публицистические выступления Д.С. Мережковского 1880–1890-х годов за пределами «Вечных спутников»: к вопросу об авторской саморепрезентации	68
<i>Татьяна В. Левицкая, Мария В. Михайлова</i> Неожиданный поворот: роль Н.А. Лухмановой в закрытии журнала «Новый путь»	84
<i>Виктория Я. Малкина</i> Город как образ и понятие в повести С. Кржижановского «Штемпель: Москва»	101

УДК 82.0

Пограничные состояния в литературном нарративе

Валерий И. Тюпа

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия; v.tiupa@gmail.com*

Аннотация. В статье рассматриваются случаи нарративного использования так называемых пограничных состояний сознания, раздваивающегося между ориентацией на внешнюю и внутреннюю реальности, в русской классической литературе (Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой, Чехов). Если в психиатрии такого рода раздвоение может рассматриваться как один из симптомов безумия, то в классическом литературном дискурсе оно применяется как одна из модификаций нарративности, исполняющая определенную художественную функцию. В рассмотренных примерах нарративность пограничных состояний репрезентирует сформированную романтизмом культуру «уединенного» Я-сознания в кризисных ее проявлениях. Выявляется зарождение в петербургских повестях Гоголя абсурдной нарративности, широко распространившейся в литературе XX в.

Ключевые слова: пограничное состояние, нарративность, безумие, абсурд.

Для цитирования: Тюпа В.И. Пограничные состояния в литературном нарративе // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 2. С. 10–18.

Borderline states in fictional narrative

Valerij I. Tiupa

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia; v.tiupa@gmail.com*

Abstract. The article considers cases of narrative using of the so-called borderline states of consciousness, bifurcated between the orientation toward the external and internal reality in Russian classics (Pushkin, Gogol, Dostoevsky, Tolstoy, Chekhov). If in psychiatry this type of splitting in

© Тюпа В.И., 2019

psychiatry can be considered as a symptom of insanity, then in classical literary discourse it is used as a narrative modification that performs a certain artistic function. In the examples considered, the borderline states narrative represents the culture of the “secluded” self-consciousness formed by romanticism in its crisis manifestations. The origin of the absurd narrative in Petersburg’s novels by Gogol that was widely spread in the literature of the twentieth century is revealed in the article.

Keywords: borderline state, narrative, insanity, absurd.

For citation: Тиупа VI. Borderline states in fictional narrative. *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, 2019;2: 10-8.

Введение

После философии экзистенциализма в гуманитарных науках широко распространилось понятие «пограничная ситуация». В такой ситуации некий выбор для оказавшегося в ней субъекта становится неизбежным: «или – или», как было сформулировано Сёренем Киркегором. Подобные ситуации нередко оказываются интригообразующими в нарративных высказываниях, особенно в литературных произведениях.

Понятие «пограничного состояния», к которому мы обращаемся ниже, пришедшее из психиатрии, из диагностики безумия, знаменует нечто иное. В психиатрическом контексте это измененное состояние сознания, балансирующее на грани между нормой и патологией. В нарратологическом аспекте состояния литературных персонажей, заслуживающие именоваться «пограничными», также весьма значимы, однако природа их здесь художественно функциональная и не обязательно патологическая.

Предметом специального нарратологического исследования данная проблематика в отечественном литературоведении практически еще не становилась. В качестве исключения можно указать на диссертацию белорусской исследовательницы О.А. Иоскевич [1], внимание которой было сосредоточено в основном на тематическом (патологическом) аспекте литературы о безумцах. В предлагаемой ниже статье акцент смещается с темы безумия на художественную функциональность нарративно репрезентируемых пограничных ситуаций.

Тема безумия у романтиков и Пушкина

Безумие становится объектом осмысления еще в мифологических глубинах культуры. Безумие Геракла или Нарцисса первоначально мыслится вполне однозначно – как катастрофическое отступление от норм человеческого поведения. Однако начиная с эпохи романтизма однозначность в осмыслении сумасшествия пропадает. Если ограничиться русской литературой, можно вспомнить «Блаженство безумия» Н.А. Полевого, где пограничное состояние оказывается условием человеческого существования. В немецкой литературе яркий пример переосмысления сюжета о безумце являет Фридрих Шлегель в «Люцинде», где состояние залюбовавшегося собою Нарцисса оценивается как божественное состояние «креативного гения, сконцентрированного на своей самости» [2].

Эгоцентрическая культура романтизма сформировала и сделала аксиоматичным представление о том, что каждая человеческая личность (в той мере, в какой она действительно является личностью) выступает центром собственного автономного мира. Если внешне человек принадлежит общему миру «других», то внутренне он способен уходить от него, замыкаться в субъективном мире представлений и ценностей своего «уединенного» (Вяч. Иванов) сознания. Безумие начинает мыслиться как игнорирование границы между этими мирами – как *пограничное* состояние сознания.

При этом в художественном творчестве такие состояния нередко трактовались отнюдь не в медицинских категориях. Напомню тютчевское:

О вещая душа моя,
О сердце, полное тревоги,
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!..
Так, ты — жилища двух миров.

Но мы обратимся не к лирическим, а к нарративным формам и возможностям освоения пограничных состояний человеческого сознания.

В неоконченном лермонтовском «Штоссе» ирреальная ситуация игры с inferнальным партнером ставит героя в пограничную ситуацию на меже двух миров: действительного и фантастического. Однако его сознание не представлено читателю как пребывающее в пограничном состоянии. Тема безумия здесь не актуализирована.

В классической русской литературе первыми нарративами о безумцах явились «Пиковая дама» и «Медный всадник». В обоих случаях мы имеем дело с пограничными состояниями персонажей на рубеже внешнего и внутреннего миров:

И во всю ночь безумец бедный,
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.

Обезумевший от горя Евгений бегаёт по затопленному Петербургу и тем самым принадлежит общему (внешнему) пространству. Погоня же Всадника совершается во внутреннем (субъективном) пространстве героя, который при этом принадлежит одновременно обоим этим мирам. Данный казус можно назвать классическим случаем «пограничного состояния».

Погоня выступает фактом *имплицитного автонарратива* Евгения. Так именуется не структурированный и не вербализованный событийный опыт личности, который она могла бы изложить в эксплицитном повествовании от первого лица (эгонарративе). Но процедура рассказывания существенно трансформирует наш личностный опыт, составляющий фундамент нашей самости. Последняя может быть определена как нарративная идентичность «для себя». В герое имплицитного автонарратива («правильного», на мой взгляд, рассказа обо мне) я вижу себя со стороны именно таким, каков я кажусь себе изнутри, чем и достигается виртуальная самоидентичность. Тогда как эгонарративное рассказывание о себе кому-то иному, а тем более рассказывание обо мне в третьем лице преломляют, искажают нашу самость, попадающую в кругозор «других»¹.

В пушкинском тексте нарратор незаметно переступает границу между гетеронарративным рассказыванием о герое как «другом» среди «других» (в собственном сознании Евгений отнюдь не является *безумцем бедным*) и автонарративным переживанием самого героя.

Аналогичным образом Пушкин поступает и в «Пиковой даме». Видение прихода к Германну умершей графини передается ровно в той же модальности, в какой перед этим было рассказано о его поведении на похоронах и в какой в конце повести сообщается о его сумасшествии. Аномальное сновидение снимает грань, разделяющую внутреннюю кажимость (о подмигиваниях мертвой старухи и карточной дамы говорится: «показалось») и внешнюю данность общего с остальными людьми мира.

¹ Подробнее см.: [3–5].

*Пограничные состояния сознания
в реалистических нарративах*

После Пушкина снятие границы между имплицитной автонарративной и эксплицитной гетеронарративной становится в русской литературе весьма распространенным способом репрезентации пограничных состояний. Но в произведениях классиков нарративность такого рода не выступает ни самоцельным литературным экспериментированием, ни психиатрическим исследованием.

«Двойник» Достоевского весь построен на эффекте пограничной неопределенности. За первой фразой о пробуждении Якова Петровича Голядкина следует вторая: «Минуты две, впрочем, лежал он неподвижно на своей постели, как человек, не вполне еще уверенный, проснулся ли он, или все еще спит, наяву ли и в действительности ли все, что около него теперь совершается, или – продолжение его беспорядочных сонных грез». Все дальнейшее изложение развивается в этом же ключе, не обозначая границ между гетеронарративным повествованием «от автора» и автонарративным «продолжением беспорядочных грез». Такая поэтика нарратива позволяет глубже проникнуть «за кулисы» уединенного сознания, чем этого достигают как внешнее повествование от третьего лица, так и эгоцентрическое рассказывание о себе.

С нарратологической точки зрения, в подобных произведениях мы имеем дело не с феноменом «ненадежного нарратора» (термин Уэйна Бута), как в гоголевских «Записках сумасшедшего», а с феноменом *ненадежного фокализатора*, который в своей патологической обособленности видит то, чего никто из людей видеть не может. Таковы наши сновидения, которые мы рассказываем отстраненно, не отождествляя настоящее свое дневное «я» с тем его состоянием, которому открылось происходившее во сне (типичное рассогласование позиций нарратора и фокализатора, описанное Жераром Женеттом).

К пограничным состояниям сознания своих героев Достоевский неоднократно прибегал и позднее – в романских шедеврах. Классический случай – беседа Ивана Карамазова с чертом.

Предсмертные видения Свидригайлова, не обозначаемые нарратором переходы от бодрствования ко сну и обратно знаменуют пограничную патологичность предельно обособленного от мира других, поистине уединенного «я» героя. Экстравагантные сны Раскольникова подаются иначе, хотя эти два героя внутренне аналогичны по своей уединенности (Свидригайлов это ясно понимает, хотя Раскольников не желает с ним соглашаться). Дело в том, что внутренняя уединенность Раскольникова не абсолютна, створки его «я» не до конца еще замкнулись, для него все еще возможен выход

к «ты» (иному личностному «я»), а через него – к Богу и миру других людей. Тогда как безнадежный эгоцентризм Свидригайлова ценностно уподобляется безумию: поглощению ирреальным миром потусторонней «Америки».

В рассказе Л.Н. Толстого «Записки сумасшедшего» припадки ужаса грядущей смерти, протекавшие как пограничные состояния, когда «мучительно разрывалась душа с телом», приводят героя к моральному просветлению. Правда, именно просветления такого рода и воспринимаются окружающими как свидетельства его безумия.

В произведениях Чехова пограничные состояния сознания встречаются весьма широко и значимо, хотя к теме безумия он обращался нечасто. Мера личности чеховского человека есть мера напряжения между внешней и внутренней сторонами его бытия, между его социальным функционированием и «личной тайной». В жизни учителя словесности Никитина такое напряжение возникает и обостряется, в жизни Ионыча, напротив, ослабевает и исчезает. Только в «магнитном поле» этого напряжения герой чеховского рассказа действительно становится субъектом целостного духовного самоопределения – личностью.

Личностная самоактуализация в чеховском мире так или иначе связана с моментом выхода «я» из своих берегов, с моментом ухода из вязкой инертности жизненного уклада. Однако избыточное напряжение чеховского драматизма способно ввергать сознание героя в патологически пограничное состояние. Среди наиболее ярких примеров – «Спать хочется», «Черный монах», «Архиерей». Однако ценностная значимость такого рода состояний у Чехова может быть различной.

В одном из героев «Черного монаха» (отце Тани, начинающем жить «в каком-то волшебном полусне») «сидело как будто бы два человека: один был настоящий Егор Семеныч <...> и другой, не настоящий, точно полупьяный». Однако Коврин идет гораздо дальше. Безумие Коврина состоит в том, что его уединенное сознание углубляется в свою «личную тайну» настолько, что порой вовсе порывает с действительной жизнью – жизнью среди других. В предсмертном пограничном состоянии Коврин «не мог уже от слабости выговорить ни одного слова, но невыразимое, безграничное счастье наполняло все его существо <...> а черный монах шептал ему, что он гений».

Предсмертное пограничное состояние преосвященного Петра (бывшего мальчика Павлуши) раскрывается иначе: не как безумие, а как детское непонимание: «Катя, бледная, суровая, стояла возле и не понимала, что с дядей <...> А он уже не мог выговорить ни слова, ничего не понимал, и представлялось ему, что он, уже простой,

обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица <...>. Принципиальное отличие архиерея от Коврина в том, что он не обособляется от других, а напротив, страдает от своей невольной обособленности: «Хоть бы один человек, с которым можно было бы поговорить, отвести душу!»

Зарождение абсурдной нарративности в петербургских повестях Гоголя

Гоголевские петербургские повести – вопреки мнению О.А. Иоскевич – стоят в этом ряду особняком и открывают иную линию русской нарративной традиции.

«Записки сумасшедшего» при отсутствии внешнего нарратора вербализуют патологический автонарратив героя, вполне уже принадлежащего запредельному миру его уединенного сознания. Повесть же «Нос» разворачивает перед нами не эпизод (как у Пушкина), а целый сюжет пограничных состояний и не чьего-то единичного сознания, но самого повествуемого мира – мира петербургской жизни как жизни аномальной. Оба главных персонажа становятся героями невероятных историй, разыгрывающихся на грани яви и сна, якобы уже завершившегося, но, может быть, и нет (как в «Пиковой даме»).

Перед лицом петербургской жизни в неопределенности пограничного состояния оказывается сам нарратор, вынужденный дважды прерывать свое повествование («вновь все происшествие скрывается туманом, и что было потом, решительно неизвестно») и, наконец, констатировать: «Чепуха совершенная делается на свете. Иногда вовсе нет никакого правдоподобия». Пограничное состояние нарратора, аналогичное состояниям его персонажей, разрушает его основную нарративную функцию организатора истории и гаранта ее событийности: «Просто я не знаю, что это...»

Можно сказать, что Гоголь впервые в русской литературе обращается к *абсурдной нарративности* всеобъемлющего пограничного состояния. Абсурдность такого рода О.Д. Буренина удачно определяет как «экстремальный тип отношений между человеком и исчерпавшим динамику своих возможностей миром – миром в состоянии кризиса» [6]². В таком диегетическом мире места для «нормы», составляющей фон патологических отклонений, уже не остается. Зародившееся в древнегреческой

² Буренина О.Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. СПб., 2005. С. 51.

философии понятие абсурда было эквивалентно Хаосу в его антиномичности Космосу.

В символизме и ряде постсимволистских практик художественного письма абсурдистская наррация распространяется как едва ли не наиболее знаменательный симптом ментального кризиса зародившейся в эпоху предромантизма и романтизма культуры Я-сознания. Такова, например, природа нарративности у Хармса, Пелевина, Сорокина.

Заключение

Пограничные состояния героя в качестве субъекта существования были рассмотрены как порождение эгоцентрической культуры уединенного сознания. В литературе романтического и постромантического периодов обращение к такого рода состояниям сознания проявляется в особой нарративности «ненадежного фокализатора» и способно нести на себе различную смысловую нагрузку. Углубление нарративности такого рода в петербургских повестях Гоголя приводит к эффекту нарративного абсурда, широко распространившемуся в литературе XX века.

Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 16-24-49006.

The article was prepared in boundaries of scientific project No. 16-24-49006 supported by the RSSF

Литература

1. *Иоскевич О.А.* На пути к «безумному нарративу» (безумие в русской прозе первой половины XIX века). Гродно: ГрГУВ, 2009. 161 с.
2. *Лаврова Н.Л.* Историческая поэтика мотива: Смысловый потенциал мотивного комплекса Нарцисса: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: РГГУ, 2011. С. 21.
3. *Тюпа В.И.* Кризис идентичности как нарратологическая проблема [Электронный ресурс] // Narratorium. 2017. № 1(10). URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2637243> (дата обращения 23 дек. 2018).
4. *Тюпа В.И.* Нарративная идентичность: характер и самость // Белые чтения: к 85-летию Галины Андреевны Белой. М.: Эдитус, 2016. С. 285–296.
5. *Тюпа В.И.* Чеховский герой: между характером и самостью // Труды и дни: Памяти В.Е. Хализева. М.: МАКС Пресс, 2017. С. 387–394.
6. *Буренина О.Д.* Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. СПб.: Алетейя, 2005. 344 с.

References

1. Ioskevich OA. Na puti k "bezumnomu narrativu". On the way to the "crazy narrative" (madness in Russian prose of the first half of the 19th century). Grodno: Grodnenskii gosudarstvennyi universitet imeni Yanki Kupaly Publ.; 2009. 161 p. [In Russ.]
2. Lavrova NL. Istoricheskaja poetika motiva. Historical poetics of the motive. The semantic potential of the motive complex of Narcissus. [Avtoreferat dis. ... kand. filol. Nauk]. Moscow: RGGU Publ.; 2011. 21 p. [In Russ.]
3. Tiupa VI. Krizis identichnosti kak narratologicheskaja problema. [Internrt]. *Narratorium*. 2017;1. [data obrashcheniya 23 Dec. 2018]. URL: <http://narratorium.rgggu.ru/article.html?id=2637243> [In Russ.]
4. Tiupa VI. Narrative identity. Character and selfness. V: Belaya Scientific Conference. Towards the 85th anniversary of Galina Andreevna Belaya. Moscow: Editus Publ.; 2016. p. 285-96. [In Russ.]
5. Tiupa VI. Chekhov's hero. Between character and selfness. V: Works and Days. In Memory of V.E. Khalizev. Moscow: MAKS Press Publ.; 2017. p. 387-94. [In Russ.]
6. Burenina OD. Symbolist absurdity and its traditions in Russian literature and culture of the first half of the 20th century. Sankt-Peterburg: Aleteiya Publ.; 2005. 344 p. [In Russ.]

Информация об авторе

Валерий И. Тюпа, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; ГСП-3, 125993, Россия, г. Москва, Миусская пл., д. 6; v.tiupa@gmail.com

Information about the author

Valerij I. Tiupa, Dr of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya sq., Moscow, GSP-3, Russia, 125993; v.tiupa@gmail.com

Поэтологическая топика во фрагментах Новалиса

Александр Е. Махов

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, takhov636@yandex.ru*

Аннотация. В настоящей статье предпринимается попытка соотнести фрагменты Новалиса с доромантической поэтологической традицией, которая отнюдь не отвергалась Новалисом, но скорее использовалась как материал для собственных теоретических построений. На нескольких примерах демонстрируется, что топика европейской поэтики сохраняет свою значимость для Новалиса, хотя и трансформируется различными способами. Так, Новалис обращается к топосу «поэзия – отражение космической музыки», когда постулирует одноприродность поэтических метров и ритмов мироздания. Он создает свою вариацию топоса «поэзия – сумма всех наук», имеющего античные корни и часто встречающегося в ренессансных защитах поэзии. Реализацию этого топоса Новалис относит к будущему, когда поэзия станет универсальной формой для всех наук.

В размышлениях о поэте Новалис осциллирует между противоположными поэтологическими полюсами, склоняясь порой к горацанскому топосу поэта-мудреца и приписывая поэту дар всезнания, а порой – к платоновскому топосу поэта, одержимого музами (в случае Новалиса поэт оказывается во власти «великого ритма» бытия, бессознательно подчиняясь неким космическим законам). Наконец, восходящее к Платону представление о мимесисе как «драматическом» перевоплощении в другую личность претворяется во фрагментах, где гению приписывается способность вбирать в себя другие личности, быть одновременно несколькими людьми.

Ключевые слова: Новалис, поэтологическая топика, романтизм, фрагмент, ритм, космическая музыка, гений, мимесис.

Для цитирования: Махов А.Е. Поэтологическая топика во фрагментах Новалиса // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 2. С. 19–29.

Poetological topics in Novalis' fragments

Alexander E. Makhov

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia; makhov636@yandex.ru*

Abstract. In the present article an attempt is made to bring Novalis' fragments into correlation with pre-romantic poetological tradition. This tradition was not rejected by Novalis, but rather was used as a material for his own theoretical constructions. A few examples demonstrate that the European poetological topoi, though variously transformed, retain significance for Novalis. Thus, Novalis turns to the topos "poetry is a reflection of cosmic music" when he asserts the unity of the poetic meters and the rhythms of the universe. He also creates his own variation on the topos "poetry is the sum of all sciences" which has ancient roots and is often found in Renaissance "Defences of poetry". Realization of this topos Novalis refers to the future when poetry becomes the universal form for all sciences.

In thoughts of the poet Novalis oscillates between opposite poetological poles, sometimes leaning towards the Horatian topos of the poet-sage and attributing to the poet the gift of omniscience, and sometimes varying Platonic topos of the "poet possessed by the Muses" (in Novalis' case the poet is taken by the "great rhythm" of the universe unconsciously obeying to some cosmic laws). Finally, the idea of mimesis as a "dramatic" immersion in another personality (the idea which goes back to Plato) is translated into fragments where the genius is credited with the ability to absorb other personalities and to be simultaneously several people.

Keywords: Novalis, poetological topics, romanticism, fragment, rhythm, cosmic music, genius, mimesis

For citation: Makhov AE. Poetological topics in Novalis' fragments. *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, 2019; 2:19-29.

Введение

Необычная для истории поэтики форма фрагмента, в которую Новалис облекал свои идеи, мешает осознать связь его текстов с многовековой поэтологической традицией. В большинстве работ по поэтологии Новалиса она рассматривается в ближайшем современном контексте – в сопоставлении с идеями Ф. Гемстергейса, И. Канта, И.Г. Фихте, Ф. Шлегеля¹. Вследствие такого подхода

¹ См., например, главу о Новалисе в монографии Э. Белера [1 с. 181–221]; статью Р. Филлингер о принципах теоретического мышления Новалиса [2].

отношение литературно-теоретических конструкций Новалиса к традиции остается непроясненным. Чаще всего оно описывается как «революционный» разрыв, тотальное обновление; однако очевидные следы поэтологических топосов во фрагментах Новалиса показывают, что традиция не столько отвергалась, сколько трансформировалась различными способами.

В настоящей статье предпринимается попытка на нескольких примерах показать, что топика европейской поэтики сохраняет свою значимость для Новалиса, хотя и не в качестве набора канонических идей, а скорее как материал для собственных теоретических построений.

Поэзия и космическая музыка

Поэзии Новалис придает высший онтологический статус: «Поэзия – поистине абсолютно реальное. Это ядро моей философии. Чем поэтичнее, тем истиннее» [3 с. 647]. Функция поэзии в мире состоит в том, чтобы усиливать и поддерживать его единство: «Посредством поэзии возникает высшая симпатия и совместная деятельность (Koaktivität), самое тесное единство конечного и бесконечного» [3 с. 533].

Статус поэзии как «абсолютно реального» обусловлен ее причастностью к базовому свойству мира – ритму. Поэтический метр и ритмы мироздания для Новалиса – одной природы: «Времена года, времена дня, жизнь и судьбы – все это <...> насквозь ритмично – метрично – подчинено такту (taktmäßig). Во всех ремеслах и искусствах, во всех машинах – в органических телах, в наших повседневных отправлениях – повсюду – ритм – метр – биение такта – мелодия. Все, что мы делаем с определенной сноровкой, – мы делаем, не замечая этого (unvermerkt), ритмически – ритм присутствует повсюду...» [3 с. 612].

Творчество может начинаться именно в тот момент, когда поэт ощущит в себе ритм мироздания. «Музыка и ритмика. <...> Великий ритм. Тот, в чьей голове поселился этот великий ритм, этот внутренний поэтический механизм, тот пишет без преднамеренного содействия с собственной стороны, чарующе прекрасно, и когда высочайшие мысли сами присоединяются к этим чудесным колебаниям (великого ритма – А. М.) и выступают в богатейших многообразнейших последовательностях, то открывается глубокий смысл и древней орфической легенды о чудесах музыкального искусства, и таинственного учения о музыке как созидательнице и успокоительнице (Besänftigerinn) мирового целого» [4 с. 308–309].

В этих фрагментах Новалис модифицирует топос поэзии как отображения космической музыки (космического ритма, гармонии и т. п.), особенно характерный для ренессансных поэтик. Поэзия, которая, по утверждению Джованни Боккаччо, «пребывает на небесах (*cum celos inhabitet*)» [5 с. 687], несет в себе пропорции, интервалы, ритмы космической музыки сфер, и потому поэзия – не что иное, как «планетоподобная музыка» («*planet-like music*») в определении Филипа Сидни [6 с. 157]. У Новалиса эта планетарная музыка заменена всемирным ритмом; однако и ренессансные тексты говорят то о музыке, то о гармонии, то о ритме, то о пропорции, заключенных в мироздании и отображаемых в поэзии, – в любом случае поэзия оказывается связанной с космической музыкой сфер (ведь и Новалис эксплицитно связывает «ритмику» с «музыкой»). Космическому пониманию поэтического ритма у Новалиса созвучны рассуждения Колуччо Салутати о космической гармонии, воплощенной в поэзии. «В инструменте поэзии заключена небесная гармония...»; «Поэтическое искусство среди прочих наук о речи – как бы некое возвышенное небо, заключающее в себе согласие всех тех музыкальных гармоний, которые платоники приписывали небу или небесным сферам» [7 с. 23, 19]. У другого ренессансного поэтолога, Джорджа Патнема, в том же духе трактовано понятие пропорции, которая одновременно и космична (поскольку «все вещи держатся пропорцией» и «без нее ничто не может быть хорошим и красивым»), и музыкальна; свою «пропорцию» музыка разделяет с поэзией как «искусством говорить и писать гармонично», т. е., по сути дела, музыкально [8 с. 78, 79].

У Новалиса эта топика облечена в современную ему фразеологию и связана с новейшими поэтологическими разысканиями в области генезиса поэтического метра (возводимого, например, к телесным ритмам в «Письмах о поэзии, метре и речи» А.В. Шлегеля [9]), но отсылка к «орфической легенде» показывает, что Новалис осознавал древность развиваемой им идеи: в поэзии заключены ритмы космоса, сама космическая музыка.

Поэзия – «сумма всех наук»

Поэзия рассматривается Новалисом в ряду других духовных практик, прежде всего философии, связь которой с поэзией – одна из древнейших тем европейской поэтики². Наиболее подробно соотношение поэзии и философии анализируется в следующем фрагменте: «Поэзия возвышает каждое единичное посредством его

² См. об этом: [10 с. 210–220].

особой связи со всем остальным целым – и если философия своим законодательством лишь готовит мир к действительному влиянию идей, то поэзия – это как бы ключ к философии, ее цель и ее значение; ибо поэзия формирует прекрасное общество – мировую семью (Weltfamilie) – прекрасное домохозяйство универсума (die schöne Haushaltung des Universums)...» [3 с. 533]. Философия – законодательница мира; поэзия – его хозяйка, которая поддерживает в мире отношения «высшей симпатии» на основе философского законодательства.

Во многих фрагментах Новалис устанавливает корреляции между поэзией и другими искусствами, отношения обратимости между ними; например: «Если некоторые стихотворения кладут на музыку, то почему музыку не кладут на поэзию» [4 с. 360]. Часто алгоритм для всех искусств (в т. ч. и для поэзии) задает музыка, причастная к столь любимой Новалисом комбинаторике, в которой он порой бывает склонен видеть модель творчества. «Разве в музыке нет чего-то от комбинаторного анализа, и наоборот. <...> Язык – это музыкальный инструмент идей (ein musikalisches Ideen-Instrument). Поэт, ритор и философ играют и сочиняют грамматически. Фуга всецело логична – или научна – ее можно обработать поэтически...» [4 с. 360].

Но в конечном итоге именно поэзия должна, по Новалису, стать некой метанаукой, которая инкорпорирует в себя все прочие духовные практики; поэзия предоставит универсальную форму для всех наук. «Всякая наука станет поэзией...» [4 с. 396]; «Совершенная форма наук должна быть поэтической...» [3 с. 527], прочие формы станут ненужными: «настанет прекрасное время, когда будут читать лишь прекрасные композиции, литературные художественные произведения. Все прочие книги лишь средство; они будут забыты, когда они уже перестанут быть подходящим средством...» [4 с. 276,277]. Проект тотальной поэзии Новалис доводит до предела, утверждая, что в конечном итоге в поэзию превратится абсолютно всё: «В высшей степени понятно, почему в конце концов всё станет поэзией – разве мир в конце концов не станет душой (Gemüt)?» [4 с. 592]. Смысл последнего фрагмента станет понятным, если вспомнить, что для Новалиса именно «душа» – единственный предмет поэзии: «В настоящем стихотворении нет иного единства, кроме единства души» [4 с. 683]. Но если мир станет душой, то науки о мире неизбежно должны стать частью поэзии как своего рода науки о душе.

В этих построениях Новалис варьирует топос «поэзия – сумма всех наук», имеющий, как показал Э.Р. Курциус, античные корни [10 с. 213, 441], но особую популярность получивший у ренессансных гуманистов. Так, Колуччо Салутати на рубеже XIV и XV вв.

описывает поэзию как соединение основных атрибутов семи свободных искусств: «мудрейшие мужи», создатели поэзии, «соединив грамматическую соразмерность, логическую правильность, риторическую украшенность, заимствовали у арифметики – числа, у геометрии – меры, у музыки – мелодии, у астрологии – уподобления, создав из всего этого повествование, или искусство поэтическое...» [7 с. 19]. Э.Р. Курциус отметил наличие того же топоса в испанских поэтологических текстах XVI–XVII вв., в том числе в анонимном «Панегирике поэзии» (1627 г.), где утверждается, что «поэзия охватывает все науки и искусства» [10 с. 534,537]. В 1645 г. та же мысль появляется у немца Иоганна Клая, утверждающего: поэзия «содержит в себе все прочие искусства и науки» [11 с. 387].

Привносимый Новалисом нюанс состоит в том, что топос проецируется в будущее – в соответствии с общей установкой Новалиса на создание некоего «учения о будущем (Zukunftslehre)». Это относится и к поэтике как части энциклопедистики: она также акцентирует будущее состояние поэзии, когда она станет настоящей суммой всех наук и их универсальной формой.

Поэт – мудрец или одержимый?

В размышлениях о поэте Новалис обращается к противоположным поэтологическим полюсам. Порой он склоняется к восходящему по крайней мере к Горацию топосу поэта-мудреца: «истинный поэт всезнающ – он настоящий мир в миниатюре» [3 с. 592]. Порой же ему оказывается близок платоновский топос поэта-одержимого, творящего по неведомым ему самому законам: «Дар поэзии тесно родственен с даром пророчества, с даром религиозным, даром ясновиденья вообще. Поэт упорядочивает, соединяет, выбирает, изобретает – и ему самом непостижимо, почему именно так и не иначе» [3 с. 686]. Соответственно психология поэтического творчества у Новалиса балансирует между двумя полюсами: творчество понимается то как сознательное, произвольное и рефлексивное действие, то как результат захваченности поэта неким высшим началом. Конечно, развивая эту топику, Новалис очень далеко уходит от исходных образов гораацианского поэта-мудреца, полагающего, что «мудрость – вот настоящих стихов исток и начало» [12 с. 391], и платоновского поэта-одержимого (обрисованного в диалоге «Ион»), наполняя схему топоса современными ему идеями.

В первой версии творческого процесса творчество отождествляется с мышлением, поэт – с мыслителем: «Поэтическое искусство, возможно, лишь – произвольное, деятельное, продуктивное использование наших органов – и, пожалуй, само мышление мало

чем от него отличается – мышление и поэтическое творчество, таким образом, одно и то же. Ведь в мышлении богатство наших впечатлений используется чувствами для создания нового рода впечатлений – то, что при этом возникает, мы называем мыслями» [4 с. 563]. В другом фрагменте поэт и мыслитель объединены своей свободой и способностью «из всего делать всё» (напоминающей способность художника к бесконечному внутреннему перевоплощению, о которой пойдет речь ниже): «...По мере формирования и роста мастерства мыслителя растет свобода <...> Увеличивается многообразие методов – в конце концов мыслитель умеет из всего делать всё. Философ становится поэтом. Поэт – лишь высшая степень мыслителя. <...> Разделение поэта и мыслителя лишь видимое – и приносит ущерб обоим...» [4 с. 406].

Во второй версии творческого процесса произведение создается непреднамеренно, благодаря резонансу мыслей творца с великим мировым ритмом, который может «поселиться», как сказано в цитированном выше фрагменте, в голове поэта, пишущего в этом случае «без преднамеренного содействия с собственной стороны». В другой вариации на тему творчества как одержимости поэт захвачен не мировым ритмом, но диалогом с неким высшим существом, который он ведет помимо своей воли: «Есть в нас некие поэтические произведения, которые, кажется, отличаются характером от прочих, поскольку сопровождаются чувством их необходимости, но не имеют никакой внешней причины. Человеку кажется, что он втянут в некий разговор (*in einem Gespräch begriffen*) и некое незнакомое духовное существо чудесным образом побуждает его к развитию наивысших мыслей. Это существо, несомненно, высшее существо, ибо оно устанавливает с ним связь такого рода, которая невозможна для любого существа, привязанного к миру явлений...» [3 с. 528,529].

Представление о пассивности творца, втянутого в мировой ритм или в диалог с «высшим существом», конечно, не отвечает идеалу трансцендентальной поэзии в духе Ф. Шлегеля, понимаемой как торжество сознательной иронии и рефлексии. Еще яснее это расхождение выражено в следующем фрагменте: «С каждой завершающей чертой произведения удаляется от творца, в более чем пространственные дали, – и после того, как положена последняя черта, мастер видит, что мнимо принадлежащее ему произведение отделено от него мысленной пропастью, ширину которой он сам едва осознает <...> В мгновение, когда оно должно было бы полностью принадлежать ему, оно стало больше своего творца – он же стал несведущим (*unwissend*) органом и собственностью высшей силы. Художник принадлежит произведению, а не произведение – художнику» [4 с. 411].

Если у Ф. Шлегеля поэт в акте иронии поднимается над произведением, то у Новалиса – по крайней мере в этом фрагменте – произведение, наоборот, поднимается над художником, полностью отделяясь от него и оставляя ему статус лишь органа высшей силы, которой, видимо, это произведение и принадлежит. По сути, мы имеем здесь развитие платоновской мысли из диалога «Ион»: поэзия принадлежит не людям, но богам.

Гений как «мим»: вариации на тему подражания

Во фрагментах о гении многократно повторяется идея, которую можно считать базовым представлением Новалиса о сущности творческого дара: гений – особая «синтетическая» личность, которая включает в себя несколько личностей: «Учение о личности. Настоящая синтетическая личность – та личность, которая одновременно является многими личностями, – гений. Всякая личность – зародыш бесконечного гения» [4 с. 250, 251]. Гений, таким образом, представляет собой своего рода металичность, личность второго порядка: «Всякая личность, которая состоит из личностей, – личность второй степени – или гений» [3 с. 645].

Гениальность, понятая как способность включать в себя несколько личностей, может быть выработана в процессе сознательного, волевого самосотворения. «Учение о формировании человека. Чтобы сформировать голос, человек должен сформировать у себя несколько голосов – тем самым его вокальный орган станет основательнее. Чтобы вырабатывать свою индивидуальность, он должен принимать в себя и уметь ассимилировать всё больше индивидуальностей, – тем самым он становится субстанциональным индивидуумом. Гением» [4 с. 290].

По крайней мере в одном фрагменте эта «многоличность» гения трактована как своего рода внутренняя диалогичность – Новалис говорит здесь не о «личностях», ассимилированных гением, но о наличии у него «внутреннего Ты (innerliches Du)»: «Подлинную любовь к неодушевленным вещам, пожалуй, можно представить – также и к растениям, к животным, к природе – и да, к самому себе. Если только человек обладает истинным внутренним Ты – возникает высшее духовное и чувственное общение, и самая сильная страсть становится возможной – гений, возможно, не что иное, как результат такой внутренней множественности (innern Plurals)» [4 с. 577].

В следующем фрагменте эта внутренняя множественность гения истолкована как дар интроспективного «представления» чужих мыслей: «Поэт должен обладать способностью представлять

себе иные, нежели собственные, мысли <...> Как композитор представляет в своей душе различные тоны и инструменты, дает им двигаться перед собой и может связывать их различными способами, так что становится как бы жизненным духом этих звуков и мелодий <...> так поэт должен уметь представлять себе говорящий дух (*den redenden Geist*) всех вещей и действий в их различных облачениях...» [4 с. 689].

Итак, поэт должен обладать даром внутреннего перевоплощения, способностью воссоздавать в душе «иные мысли», т. е. фактически становиться другим человеком. Новалис, по сути, трансформирует платоновское представление о мимесисе как «драматическом» перевоплощении. Подражать – значит «уподобиться другому человеку – голосом или обличьем», пишет Платон в 3-й книге «Государства» [13 с. 158]. Однако у Новалиса перевоплощение совершается не во внешнем действии, но интериоризировано – в душе поэта, представляющего себе чужие мысли и речи.

Еще яснее эта идея выражена во фрагменте, где появляется и понятие подражания – по-немецки (*Nachahmung*), а также в изначально греческом слове «мим» (у Новалиса – «*Mimus*»), родственном слову «мимесис»: «Мим произвольно оживляет (*vivifiziert*) в себе принцип определенной индивидуальности. <...> Эта способность на самом деле пробуждать в себе чужую индивидуальность – а не обманывать поверхностным подражанием – пока еще остается совершенно неизвестной и основывается на в высшей степени удивительном проникновении и духовной мимике. Художник делает себя всем, что он видит и чем он хочет стать» [3 с. 535].

Заключение

Даже из приведенных нами немногочисленных примеров видно, что Новалис в своих поэтологических конструкциях не порывает с традиционной топикой европейской поэтики, но интенсивно работает с ней. Новалис ведет диалог с предшественниками, хотя чаще всего и не называемыми поименно: он модифицирует их базовые идеи и некоторые приемы, используемые для этих модификаций: таковы инверсия во времени (топос «поэзия – сумма всех наук», в доромантической поэтике ассоциировавшийся с прошлым или современным состоянием поэзии, у Новалиса проецируется в будущее), интериоризация (миметический акт перевоплощения у Новалиса совершается не внешне, но во внутреннем «представлении» поэтом чужих мыслей и речей). Более полное описание приемов модификации поэтологической топика

в текстах Новалиса и стало бы исчерпывающим ответом на вопрос о его отношении к традициям поэтики; однако такое описание – предмет особой работы.

Литература

1. *Behler E.* German romantic literary theory. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 344 p.
2. *Villinger R.* Gedankenstriche. Theorie und Poesie bei Novalis // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.* 2012. Jg. 86, Heft 4. S. 547–577.
3. *Novalis.* Schriften. 5 Bde. Bd. 2: Das philosophische Werk. I. Stuttgart: Kohlhammer, 1965. XVI, 784 S.
4. *Novalis.* Schriften 5 Bde. Bd. 3: Das philosophische Werk II. Stuttgart: Kohlhammer, 1968. VII, 1076 S.
5. *Boccaccio G.* Genealogie deorum gentilium libri. 2 vol. Bari: Laterza, 1951. Vol. 2. 482 p.
6. *Sidney Ph.* The Defence of Poesy // *Sidney Ph. Selected Prose and Poetry.* Madison: University of Wisconsin Press, 1983. P. 99–160.
7. *Salutati C.* De laboribus Herculis / Ed. by B. Ullman. 2 vol. Zürich: Artemis, 1951. Vol. 1. XIV, 352 p.
8. *Puttenham G.* The Arte of English Poesie / Ed. by E. Arber. London: Bloomsbury, 1869. 320 p.
9. *Schlegel A.W.* Briefe über Poesie, Silbenmaß und Sprache // *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart / Hrsg. von L. Völker.* Stuttgart: Reclam, 1990. S. 131–143.
10. *Curtius E.R.* Europäische Literatur und lateinische Mittelalter. 8 Aufl. Bern; München: Francke, 1973. 608 S.
11. *Klaj J.* Lobrede der Teutschen Poeterey // *Klaj J. Redeoratorien und “Lobrede der Teutschen Poeterey”.* Tübingen: Niemeyer, 1965. S. 384–411.
12. *Гораций.* Наука поэзии / Пер. М.Л. Гаспарова // *Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания.* М.: Художественная литература, 1970. С. 383–395.
13. *Платон.* Государство / Пер. А.Н. Егунова // *Платон. Собрание сочинений:* В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1994. С. 79–420.

References

1. Behler E. German romantic literary theory. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 344 p.
2. Villinger R. Lines of thought. Theory and poetry in Novalis. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.* 2012;4:547-77.
3. Novalis. Complete works. 5 Vol. Vol. 2: Philosophical texts. Werk. I. Stuttgart: Kohlhammer, 1965. XVI, 784 S.
4. Novalis. Complete works. In 5 Vol. Vol. 2: Philosophical texts. Werk II. Stuttgart: Kohlhammer, 1968. VII, 1076 S.

5. Boccaccio G. Genealogy of gods. 2 vol. Vol. 2. Bari: Laterza, 1951. 482 p.
6. Sidney Ph. The Defence of Poesy. V: Sidney Ph. *Selected Prose and Poetry*. Madison: University of Wisconsin Press, 1983. p. 99-160.
7. Salutati C. Hercules' labours. 2 vol. Vol. 1. Zürich: Artemis, 1951. XIV, 352 p.
8. Puttenham G. The Arte of English Poesie. London: Bloomsbury, 1869. 320 p.
9. Schlegel A.W. Letters on Poetry, Meter, and Language. V: Völker L., Hrsg. *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 1990. S. 131–143.
10. Curtius E.R. European Literature and the Latin Middle Ages. 8 Aufl. Bern; München: Francke, 1973. 608 S.
11. Klaj J. Praise of German Poetry. V: Klaj J. *Redeatorien und "Lobrede der Teutschen Poeterey"*. Tübingen: Niemeyer, 1965. S. 384–411.
12. Horace. The art of poetry. V: Horace. *Odes. Epods. Satire. Messages*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ.; 1970. p. 383-95. [In Russ.]
13. Plato. The republic. V: Plato. *Collection of Works*. 4 vol. Vol. 3. Moscow: Mysl' Publ.; 1994. p. 79-420. [In Russ.]

Информация об авторе

Александр Е. Махов, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; ГСП-3, 125993, Россия, г. Москва, Миусская пл., д. 6; Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия; 121069, Россия, г. Москва, ул. Поварская, д. 25а; makhov636@yandex.ru

Information about the author

Alexander E. Makhov, Dr of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya sq., Moscow, GSP-3, Russia, 125993; A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; bld. 25a, Povarskaya st., Moscow, Russia, 121069; makhov636@yandex.ru

Драматургический паратекст: к постановке проблемы

Екатерина В. Титова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, 015820@mail.ru*

Аннотация. Предметом рассмотрения в статье является проблема паратекста, сформулированная Ж.-М. Томасо и Ж. Женеттом. Монографию «Пороги» Ж. Женетт строит как перечисление и подробный разбор каждого из возможных паратекстуальных элементов, сопровождающих текст. Женетт описывает каждый из элементов паратекста через определение его функциональных, локальных и темпоральных черт, а также формулирует исходный постулат единства паратекста с собственно текстом произведения.

Драма, в отличие от нарратива, имеет дело с речью самих персонажей, а автор заявляет о себе лишь в паратексте (в заглавии, ремарках, списке действующих лиц, номинации персонажей перед репликой, в рубрикационном членении). Паратекст образует семантическое ядро драмы, зачастую именно в нем формируются базовые установки восприятия.

Основными вопросами, затронутыми в статье, являются проблема соотношения двух уровней драматургического текста, проблема разграничения состава паратекста, терминологические дискуссии вокруг понятия «паратекст». Для обозначения паратекста драматургического произведения в отечественном литературоведении существует ряд понятий: дидакалии, сценические указания, рамочный текст, субъектная сфера в драматургии, формы авторского присутствия. Использование термина «паратекст» вместо соотносимых с ним понятий означает не только описание формальной структуры произведения путем деления его на текст реплик и его окружение, но их соотношение и конечную цель воздействия на реципиента.

Ключевые слова: паратекст, драма, дидакалии, ремарка, рамка текста, Жерар Женетт.

Для цитирования: Титова Е.В. Драматургический паратекст: к постановке проблемы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 2. С. 30–40.

The dramaturgic paratext. Towards the definition of an issue

Ekaterina V. Titova

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia; 015820@mail.ru*

Abstract. The article considers an issue of the paratext formulated by J.-M. Tomasso and G. Genette. The monograph “Thresholds” by Gerard Genette is built as a detailed analysis of each of the possible paratextual elements accompanying the text. Genette describes each of the elements through the definition of its functional, local and temporal features. He also formulates the initial postulate of the paratext unity with the text itself.

The drama, in contrast to the narrative, deals with the speech of characters themselves and the author puts his comments only in paratext (in the title, remarks, the list of characters, the nomination of characters before the replica, in the rubric division). So paratext is a semantic core of the drama and it is often in it that the basic attitudes of perception are formed.

The main issues raised in the article are the correlation of the two levels of dramaturgic text and the distinguishing constitute parts of paratext, the terminological discussions around the concept of paratext. There are a number of concepts in Russian literary criticism for denotation the paratext of a dramatic work: didaskalia, stage directions, a framework text, a subject sphere in drama, forms of authorial presence. The use of the term “paratext” instead of the others means not only a description of the formal structure of the work by dividing it into text and behind-text elements, but also the correlation of the two components, and the purpose of their impact on the recipient.

Keywords: paratext, drama, didaskalia, author’s remark, text frame, Gerard Genette.

For citation: Titova EV. The dramaturgic paratext. Towards the definition of an issue. *RSUH/ RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, 2019;2: 30-40.

Введение

Термин «паратекст» впервые был упомянут в статье французского лингвиста Жана-Мари Томассо («Pour une analyse du paratexte théâtral», 1984) и предназначался для замены таких узкоспециальных терминов как «дидаскалии» и «сценические указания». Паратекст в формулировке исследователя, перешедшей затем в ряд словарей, означает «текст (набранный курсивом или другим шрифтом, всегда зрительно отличающим его от другой части произведе-

ния), который сопровождает диалоги театральной пьесы»¹ [1 с. 79]. Томасо вводит разделение текста драмы на текст диалогов и паратекст для того, чтобы обозначить равноправие элементов дихотомии, поскольку в более ранние периоды изучения наблюдался значительный перевес аналитического интереса в сторону собственно текста драмы (семантического наполнения реплик). Патрис Пави в статье о паратексте в «Словаре театра» пишет, что данное обозначение было предложено вместо прежней, более нормативной концепции текста как основного и второстепенного, сформулированной Р. Ингарденом [2 с. 217, 373]. Исследователь отмечает принципиальное визуальное отличие текста, окружающего реплики диалогов драматургического произведения: паратекст напечатан иными шрифтами, разрядкой, регистром. Внешние особенности паратекста находят отражение в его внутренней структуре. По своим ключевым функциональным характеристикам он отличается от собственно текста произведения. Паратекст не предназначен для «озвучивания» при значимой родовой перекодировке текста драмы в театральную постановку. Исторически так называемые сценические указания исполняли служебную функцию кинесического и проксемического комментария для актеров, однако нельзя однозначно занижать их статус в эпоху рефлексивного традиционализма [3 с. 3–11]. Патрис Пави трактует функции «второстепенного» текста как руководство и надзор по отношению к основному тексту [2 с. 373].

Как известно, режиссерский театр возник довольно поздно, а до его появления актеры сами выстраивали игру, следуя указаниям драматурга. Паратекст являлся служебным элементом организации сценического действия. Такие функции он частично сохраняет и до сих пор, например, в понимании приверженцев «верной тексту» постановки – режиссеров и зрителей, поддерживающих концепцию максимально адекватной тексту перекодировки драмы в другие виды искусства. Этой точке зрения противостоит избегающий буквализма современный взгляд на спектакль как на единичную интерпретацию текста драмы, способную реализовать лишь часть содержащихся в тексте смыслов. Смысл паратекста усложняется в такой концепции, он не всегда является прямым словом, требующим непосредственной реализации. Элементы паратекста в креативистской парадигме художественности [4 с. 92–104] зачастую становятся интерпретационными, то есть предоставляют постановщику простор для фантазии. Их функция – не назвать предмет или действие, а создать образ, вариации воплощения которого могут быть разнообразными.

¹ Перевод приводится по изданию: *Пави П.* Словарь театра. М., 1991. С. 217.

Уже применительно к драматургии креативистской парадигмы художественности исследователи отмечают перераспределение внутри системы «текст–паратекст» и передвижение паратекста к смысловому ядру драмы: «Ремарка не выполняет своей прямой функции, то есть не организует сцену, соединяя воедино слово, жест, паузу, сценографию. Ремарка не исполняет своего “драматического” долга потому, что сыграть написанное невозможно, как невозможно сыграть реализованную метафору. <...> То, что было откровенной пародией на традиционный театр, вскоре оформилось в новую эстетическую систему» [5 с. 12]. Однако опережая возможность совершенной «эмансипации» паратекста, последователи наиболее авторитетного исследователя в этой области Ж. Женетта констатируют: «Паратекст, разумеется, может обладать самостоятельной эстетической и идеологической ценностью, щегольством и парадоксальностью, но он всегда подчинен “своему” тексту, и эта функциональность определяет, в конечном итоге, его суть» [6 с. 189]. Таким образом, паратекст как самоценная эстетическая система или как служебный элемент с возможностью наделения его некой эстетической ценностью – вот две крайние позиции, между которыми должно балансировать современное исследование в этой области. В итоге необходимо сделать оговорку, что можно подразделить паратекст на условно классический, т. е. нормативный, номинативный, с небольшим количеством ремарок и строго иерархизированным списком действующих лиц, и противоположный ему неклассический, использующий эпитеты, метафоры, сравнительные и условные конструкции.

Жерар Женетт как основоположник паратекстуального дискурса

Представление о паратексте как непосредственном предмете филологического анализа было сформировано в работе «Пороги» (1987) Жерара Женетта. Здесь термин трактуется как комплекс вербальных и невербальных компонентов художественного произведения, которые, не будучи частью текста, оказывают значительное влияние на его восприятие. Женетт отмечает: «Паратекст эмпирически состоит из гетерогенной группы практик и дискурсов, относящихся к различным типам и периодам, которые я объединяю под термином “паратекст” во имя общего интереса, или конвергенции воздействий, которая кажется мне более важной, чем их внешние различия» [7 с. 2] (перевод мой. – Е. Т.). Таким образом, функциональные сходства элементов паратекста оказываются весомым аргументом для их группировки. Именно поэтому Женетт строит

свою книгу на перечислении составляющих паратекста в качестве отдельных глав: издательский перитекст, имя автора, заглавия, предисловия, посвящения и надписи, эпитафии, префаториальная ситуация общения, к которой относятся время, место, предыстория, адресат и прочие. Таким образом, автор приводит классификацию и создает типологию паратекстуальных элементов, подчеркивая, что методологически его исследование сосредоточено на синхроническом подходе, а не на истории паратекста [7 с. 13]. Перечисленные группы элементы вовсе не предполагают свое неизменное и закрепленное в определенной последовательности присутствие вокруг текста: «...В некоторых книгах отсутствует предисловие, некоторые авторы против интервью, а в некоторые периоды было необязательно записывать имя автора или даже название произведения. Виды и средства паратекста постоянно изменялись в зависимости от периода, культуры, жанра, автора, произведения и издания, испытывали различную степень давления и иногда широко варьировались...» [7 с. 3] (перевод мой. – *Е. Т.*). Анализ паратекста, согласно Женетт, должен строиться на рассмотрении пространственных, временных, прагматических, функциональных и субстанциональных характеристик паратекстуального объекта.

Женетт использует метафору порога, а также заимствованную у Борхеса метафору вестибюля для функционального описания таких частей текста художественного произведения, как заглавие, имя автора, жанровый подзаголовок и прочих. По мысли исследователя такие элементы дают время для паузы в восприятии произведения. Наиболее удачный перевод французского заглавия книги «*Seuils*» – это «преддверия». Читатель должен остановиться, задуматься о том, что его ожидает, где он видел нечто подобное, что он знает об авторе произведения и принять решение идти ли дальше, переступить ли через порог, ведущий в художественный мир, или нет. Нужно отметить, что исследователь определяет функциональные, локальные и темпоральные особенности паратекстуальных элементов именно по отношению к собственно тексту произведения, подчеркивая тем самым исходный постулат связи текста и паратекста, или, выражаясь словами М.М. Бахтина, их нераздельности и неслиянности.

Методология, разработанная Ж. Женеттом, оказывается продуктивной для исследования драматургии, потому что именно этот род литературы отличается особым околотекстовым пространством. Женетт разделяет исходное понятие паратекста на две составляющие – перитекст и эпитект. В исследовании поэтики паратекста драматургии перитекстом будет считаться тот самый паратекст в узком смысле, то есть то, что находится в ближайшем окружении реплик диалогов от имени автора и заглавия до места и даты напи-

сания произведения. Предисловие и послесловие тоже в него входят. Эпитекст, как дальнейшее окружение текста драмы (афиша, воспоминания автора и его современников по поводу произведения, режиссерские постановки и прочее), оказывается за пределами нашего исследовательского кругозора. Наличие и наименование тех или иных элементов могут варьироваться. Некоторые исследователи относят к паратексту положение текста на странице, шрифт, наличие или отсутствие определенного оформления (обложку, иллюстрации, колонтитулы), даже тип и качество бумаги [8 с. 149]. Подобные невербальные элементы, входящие в окружение текста, с одной стороны, в паратекст не входят, так как не вербализованы, сомнительна их текстуальная природа, по определению являющаяся необходимым условием. С другой стороны, Ж. Женетт относился к термину предельно широко и считал, что любой контекст – это паратекст [6 с. 188].

Терминологические дискуссии вокруг паратекста

Вопрос терминологических дискуссий был открыт в предыдущем разделе, поскольку в основополагающей статье Ж.-М. Томассо термин «паратекст» призван был заменить устаревшие аналоги – «дидакалии» и «сценические указания». Сценические указания как наименование текста, сопровождающего диалоги, является скорее формальной стороной паратекста. Данный термин не может заменить «паратекст», поскольку это обозначение узкоспециально и включает в себя далеко не все элементы паратекста. Только ремарки и список действующих лиц можно назвать сценическими указаниями. Такое наименование паратекста было актуально на рубеже XIX–XX вв. с возникновением режиссерского театра, тогда оно бытовало в мемуарах, переписке, литературных произведениях и разговорной речи.

Термин «дидакалии» является наиболее древним, употреблялся со времен античности, однако это послужило причиной его выхода из современного словоупотребления, приобретения архаического оттенка значения. Толкование термина практически не входит в словарь русского языка на протяжении последнего столетия. В широком смысле термин понимается как указание, наставление. Исследователь теории языка драмы Ю.А. Львова оперирует термином «дидакалии» в своих работах. В рамках этих исследований дидакалии соотносятся с ремарками и сценическими указаниями и означают «элементы драматургического текста, выделяемые на основании графических и топографических маркеров» [9 с. 4]. Работа Ю.А. Львовой затрагивает аспекты понимания и рефлексии

реципиента, автор приходит к выводу о телеологичности и системности драматургического текста, однако использование термина не вполне соответствует избранному предмету. Помимо оттенка архаичности термин «дидаскалии», как видим, обладает широким спектром значений (от критического отзыва до наставления апостолов) и применим не только к исследованию драматургии. Соотношение его с ремарками и сценическими указаниями не удовлетворяет требованиям полноты и системности представлений о паратекстуальной организации драматургического произведения.

Еще одно наименование исследуемого объекта в отечественном литературоведении – рамка произведения. Рамку в целом можно понимать как границу художественного пространства, отделяющую текст от нетекста [10 с. 255]. Анализу рамочного текста в пьесах главных драматургов второй половины XIX века – А.Н. Островского и А.П. Чехова – посвящено исследование Ю.В. Кабыкиной. В нем вместо понятия «паратекст» используется термин «рамочный текст», однако оговорено, что концепт паратекста относится к западному литературоведению и включает «более широкую группу явлений, чем рамка текста» [11 с. 9].

В данном случае, как представляется, происходит смешение разных значений термина «паратекст». В широком смысле он может включать в себя обширный круг внетекстовых объектов. Однако в узком смысле, наиболее подходящим для исследования драматургии, автор термина Ж. Женетт трактовал паратекст как «ориентированный внутрь основного текста» [12 с. 306] и здесь ограничивал его состав посвящением, заглавием, вступлением, названием глав. Следовательно, понятия рамки и паратекста, который включает все тот же ограниченный круг элементов текста, оказываются соотносимыми применительно к драматургии. Терминологическая предпочтительность понятия «паратекст» заключается в том, что оно не содержит в себе коннотации отграниченности, а наоборот, подчеркивает однородность и взаимодействие внетекстовых элементов с текстом драмы. Поэтому целесообразно сужение понятия драматургической рамки, ранее соотносимой с паратекстом, до рамочной функции паратекста, актуальной наряду с информативной, структурообразующей, метатекстуальной, оценочной и другими функциями.

Применимым к драматургии понятие «паратекст» становится в лингвистическом исследовании К.В. Толчеевой «Семантико-структурные и функциональные особенности паратекста в модернистской и постмодернистской драматургии: на материале французского языка». Автор концентрируется на диалогической природе драмы, которая помогает осмыслить сущность драматургического текста. Так, обосновывая актуальность паратекстуальных исследо-

ваний, К.В. Толчеева пишет: «Изучение драматургического паратекста сводится в ряде работ к изучению драматургического диалога как вида художественного диалога, в основе которого – стилизация естественной разговорной речи... При этом отсутствует системное описание диалогической структуры авторского дискурса в драматургическом тексте, а также способов его реализации, в частности, на паратекстуальном уровне, т. е. в авторских ремарках» [13 с. 5]. Нельзя не признать справедливость вышеизложенных рассуждений, однако в этом и других фрагментах работы заметно, что автор включает в состав паратекста только ремарки, что не сообразуется с полнотой понимания паратекстуальной организации драмы. В обосновании объекта исследования указано, что паратекст понимается как «совокупность авторских ремарок в драматургическом тексте» [13 с. 7].

Смежной проблемой, связанной с паратекстуальной организацией драмы, можно назвать субъектную сферу драмы, исследуемую Л.Г. Тютеловой. Исследователь предпринимает попытку подойти к исследованию драмы с позиций исторической поэтики и эстетики М.М. Бахтина, рассмотреть автора как субъект эстетической деятельности. При этом Л.Г. Тютелова для обозначения материального выражения субъектной активности автора драмы активно пользуется термином «паратекст». В подобном обозначении ей предшествует исследование Т.Г. Ивлевой, которая в своей монографии на материале драматургии А.П. Чехова доказывает гипотезу о том, что основное средство выражения авторской позиции в его пьесах это именно паратекст. В соответствии с точкой зрения М.М. Бахтина Т.Г. Ивлева говорит о появлении в чеховском паратексте точки зрения автора: «Она трансформирует традиционный функционально-вспомогательный фрагмент драматического текста, “мертвое слово ремарки” (М.М. Бахтин), в самостоятельный художественный элемент» [14 с. 54]. Ремарки в драматургии Чехова, по мнению исследователя, больше не являются функциональным элементом, ориентированным на свое сценическое воплощение, но становятся главным выразителем авторской оценки и характеристики персонажей, приобретая качество метафоричности. Л.Г. Тютелова, концентрируясь в своем исследовании на другой проблеме и ином материале, делает тем не менее сходные выводы: «Существенные диалогические отношения автора – героя – читателя в драме указывают на то, что паратекст перестает играть роль служебного текста и только по традиции сохраняет свое название» [15 с. 22].

Возвращаясь к исследованию Л.Г. Тютеловой, нужно сказать, что найденное ею соотношение рамы текста и паратекста созвучно вышеизложенным выводам об их отношении как части к целому: «Отграничение художественной реальности оформляется драма-

тической рамой. Ее создает паратекст, “аксессуар” (Ж. Женетт), делающий текст книгой и в то же время оформляющий не только внешние, но и внутренние границы произведения» [15 с. 21]. Расширяя проблему автора до дискурсного триединства «автор – герой – читатель», Л.Г. Тютелова делает значимые для исследования поэтики русской драматургии второй половины XIX в. выводы: «Об авторском выборе свидетельствует название пьесы (особенно пословичное у Тургенева, Островского, Льва Толстого, Потехина и др.). Оно, как любой элемент паратекста, направляет восприятие читателя/зрителя и обозначает положение автора как положение вне художественного пространства (название часто воспринимается как прямая авторская интенция) и внутри (название указывает на видение и оценку ситуации, закрепленную за внутренней, принадлежащей пространству события, позицией героя)» [15 с. 31]. Поскольку эмоционально окрашенный паратекст создает параллельное действию драмы видение, комментирует это действие, формирует художественное восприятие читателя, читатель в «драматических» условиях отсутствия повествователя является единственным носителем точки зрения.

Заключение

В отечественном литературоведении паратекст драматургического произведения является объектом малоисследованным. Сам термин стал востребованным сравнительно недавно, советское и российское литературоведение рубежа XX–XXI вв. использовало для обозначения текста, сопровождающего реплики, другие наименования: дидакалии, сценические указания, рама, рамочный текст, субъектная сфера произведения, формы авторского присутствия. Справедливо замечает один из исследователей паратекста С.О. Носов: «Недифференцированное включение в состав паратекста всех без исключения затекстовых элементов произведения, а также факт существования, помимо данного термина-понятия, иных терминологически-понятийных конструкций, относящихся к сфере затекстовых элементов драматургии, привели к терминологической разногласии» [16 с. 8]. Использование термина «паратекст» вместо других соотносимых с ним понятий означает не только описание формальной структуры произведения путем деления его на текст и затекстовые элементы, но и соотношение двух уровней драматургического текста, а также цель их взаимодействия – воздействие на реципиента.

Литература

1. *Thomasseau J.-M.* Pour une analyse du para-texte théâtral: quelques éléments du para-texte hugolien // *Littérature* [Paris]. 1984. № 53. p. 79-103.
2. *Пави П.* Словарь театра: Пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
3. *Аверинцев С.С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // *Поэтика древнегреческой литературы* / Ред. С.С. Аверинцев. М.: Наука, 1981. С. 3–14.
4. *Тюпа В.И.* Парадигмы художественности // *Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1.* М.: Академия, 2008. С. 92–104.
5. *Ищук-Фадеева Н.И.* Ремарка как знак театральной системы: К постановке проблемы // *Драма и театр: Сб. науч. тр. Вып. 2.* Тверь: Тверской государственный университет, 2001. С. 5–16.
6. *Женетт Ж.* Посвящения / Пер., вступ. ст., примеч. Л. Семеновой // *Антропология культуры* / Отв. ред. В.В. Иванов. Вып. 2. М.: Вердана, 2004. С. 187–218.
7. *Genette G.* Paratexts: Thresholds of Interpretation. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997. 427 p.
8. *Миловидов В.А.* Введение в семиологию. М.: Директ-Медиа, 2015. 195 с.
9. *Львова Ю.А.* Функции дидактики в освоении содержательности драматургического текста: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2006. 15 с.
10. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
11. *Кобыкина Ю.В.* Рамочный текст в драматическом произведении (А.Н. Островский и А.П. Чехов): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. 26 с.
12. *Соколова Е.В.* Паратекст // *Западное литературоведение XX в.: Энциклопедия.* М.: Intrada, 2004. С. 306.
13. *Толчеева К.В.* Семантико-структурные и функциональные особенности паратекста в модернистской и постмодернистской драматургии: на материале французского языка: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2007. 24 с.
14. *Ивлева Т.Г.* Автор в драматургии А.П. Чехова. Тверь: Тверской государственный университет, 2001. 131 с.
15. *Тютелова Л.Г.* Поэтика субъектной сферы русской драмы XIX века: от драматургии романтиков к драматургии А.П. Чехова: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Самара, 2012. 43 с.
16. *Носов С.О.* Паратекст как средство конструирования художественного пространства в драме: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2010. 18 с.

References

1. *Thomasseau J.-M.* For an analysis of the theatrical paratext. *Littérature* [Paris]. 1984;53: 79-103.
2. *Pavie P.* Dictionary of Theater. Moscow: Progress Publ.; 1991. 504 p. [In Russ.]
3. *Averintsev SS.* Ancient Greek poetics and world literature. V: *Averintsev SS., ed. Poetics of Ancient Greek Literature.* Moscow: Nauka Publ.; 1981. p. 3–14. [In Russ.]
4. *Тюпа VI.* Paradigms of artistry. V: *Tamarchenko ND., ed. Theory of Literature.* 2 vol. Vol. 1. Moscow: Akademiya Publ.; 2008. p. 92-104. [In Russ.]
5. *Ishchuk-Fadeeva NI.* Remark as a sign of the theater system. Towards an issue definition. // *Drama and Theatre. Collection of scientific papers. Iss. 2.* Tver: Tverskoi gosudarstvennyi universitet, 2001. p. 5-16.

6. Genette G. Dedications. V: Ivanov VV., ed. *Anthropology of Culture*. Iss. 2. Moscow: Verdana Publ.; 2004. p. 187-218. [In Russ.]
7. Genette G. Paratexts: Thresholds of Interpretation. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997. 427 p.
8. Milovidov VA. Introduction to semiology. Moscow: Direkt-Media Publ.; 2015. 195 p. [In Russ.]
9. Lvova YA. The functions of didascalía in mastering the meaningfulness of dramatic text: [avtoreferat dis. ... kand. filol. nauk]. Tver', 2006. 15 p. [In Russ.]
10. Lotman YuM. The structure of the artistic text. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1970. 384 p. [In Russ.]
11. Kabykina YV. Frame text in dramatic work (A.N. Ostrovskii and A.P. Chekhov): [avtoreferat dis. ... kand. filol. nauk]. Moscow, 2009. 26 p. [In Russ.]
12. Sokolova EV. Paratext. V: *Western Literary Studies 20th c. Encyclopedia*. Moscow: Intrada Publ.; 2004. p. 306. [In Russ.]
13. Tolcheeva KV. Semantic-structural and functional features of paratext in modernist and postmodernist dramaturgy: based on the French language. [avtoreferat dis. ... kand. filol. nauk]. Voronezh, 2007. 24 p. [In Russ.]
14. Ivleva TG. The author in the dramaturgy by AP. Chekhov. Tver': Tverskoi gosudarstvennyi universitet Publ.; 2001. 131 p. [In Russ.]
15. Tyutelova LG. Poetics of the subject sphere of the Russian drama of the 19th century: from the dramaturgy of the romantics to the dramaturgy of AP. Chekhov: [avtoreferat dis. ... kand. filol. nauk]. Samara, 2012. 43 p. [In Russ.]
16. Nosov SO. Paratext as a means of constructing artistic space in drama: [avtoreferat dis. ... kand. filol. nauk]. Tver, 2010. 18 p. [In Russ.]

Информация об авторе

Екатерина В. Титова, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; ГСП-3, 125993, Россия, г. Москва, Миусская пл., д. 6; 015820@mail.ru

Information about the author

Ekaterina V. Titova, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya sq., Moscow, GSP-3, Russia, 125993; 015820@mail.ru

Западноевропейская философия как источник теории народа-богоносца Шатова

Татьяна В. Ковалевская

*Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Россия, tkowalewska@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматривается работа Жан-Жака Руссо «Об общественном договоре» как источник теории народа-богоносца Шатова в романе «Бесы». Трактат Руссо анализируется в сопоставлении с «Левиафаном» Т. Гоббса как проявление типичной для Просвещения политической идеологии – антихристианской по своей сути, хотя и сохраняющей внешне уважение и даже приверженность к христианской вере. Рассматривается фактическое наделение народа божественными правами у Гоббса как модификация «божественного права королей» и описание бога как коллективной народной идентичности у Руссо. Показывается, что теория Шатова является доведением до логического завершения идей Руссо, высказанных в «Общественном договоре».

Ключевые слова: Руссо, общественный договор, Гоббс, Левиафан, договор, божественное право королей, народ как божество, бог как национальная идентичность

Для цитирования: Ковалевская Т.В. Западноевропейская философия как источник теории народа-богоносца Шатова // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 2. С. 41–54.

Western European Philosophy as the Source of Shatov's Theory of Russians as the God-Bearing People

Tatyana V. Kovalevskaya

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, tkowalewska@yandex.ru*

Abstract. The article considers Jean Jacques Rousseau's *Social Contract* as a source of Shatov's idea of god-bearing people in Dostoevsky's *Demons*. Rousseau's treatise is juxtaposed with Thomas Hobbes' *Leviathan* manifesting the typical Enlightenment ideology that is in essence anti-Christian even though it professes outward respect for the Christian faith. The article considers the

transformation of the idea of the divine right of kings in Hobbes where the people are endowed with the power to vest their sovereign with essentially divine authority. The article also considers Rousseau's descriptions of gods as nations' collective identities. Shatov's theory is demonstrated to be a logical continuation of the ideas proposed in Rousseau's *Social Contract*.

Keywords: Rousseau, Social Contract, Hobbes, Leviathan, covenant, divine rights of kings, people as deity, god as national identity

For citation: Kovalevskaya TV. Western European Philosophy s the Source of Shatov's Theory of Russians as the God-Bearing People. *RSUH/ RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, 2019;2:41-54.

Идеологемы Достоевского представляют собой богатое поле для споров и поисков. Дополнительную сложность при их анализе создает то, что Достоевский, отдавая героям свои собственные идеи, зачастую при этом тонко *переформулирует* их так неожиданно, что читатель, улавливая некие «ключевые слова», механически отождествляет мысль героя с мыслью Достоевского.

В данной статье будут прослежены европейские корни одной из подобных идей, высказанных самим Достоевским в своей публицистике, а также отданных сразу нескольким своим героям в разных формах. Речь идет об идее народа-богоносца. Она появляется у Достоевского неоднократно. В «Бесах» ее излагает Шатов. Сам Достоевский высказывает ее в «Дневнике писателя». В «Братьях Карамазовых» старец Зосима утверждает, что «народ встретит атеиста и поборет его, и станет единая православная Русь. Берегите же народ и оберегайте сердце его. В тишине воспитайте его. Вот ваш иноческий подвиг, ибо сей народ богоносец» [1 т. 14, с. 285]. В статье будет показано, что эта идея в интерпретации Шатова является искажением мысли самого Достоевского в духе идей философии Просвещения и их некоторых их предшественников.

От своего лица Достоевский высказывает идею народа-богоносца в статье «Примирительная мечта вне науки» в январском выпуске «Дневника писателя» за 1877 г.:

Всякий великий народ верит и должен верить, есть только хочет быть долго жив, что в нем-то, и только в нем одном, и заключается спасение мира, что живет он на то, чтоб стоять во главе народов, приобщить всех к себе воедино и вести их, в согласном хоре, к окончательной цели, всем им предназначенной. <...> национальная идея русская есть <...> всемирное общечеловеческое единение [1 т. 25, с. 17, 20].

За семь лет до этой статьи Достоевский пишет «Бесов», где отдает Шатову все ту же идею народа-богоносца, и в отдельных

моментах язык, которым он излагал свои взгляды в «Дневнике писателя», настолько похож на язык Шатова, что возникает искушение практически полностью отождествить героя и автора.

Народы слагаются и движутся силою иною, повелевающею и господствующею, но происхождение которой неизвестно и необъяснимо. <...> «Искание **Бога**» – как называю я всего проще. Цель всего движения народного, во всяком народе и во всякий период его бытия, есть единственно лишь искание **Бога**, **Бога** своего непременно собственного, и вера в него как в единого истинного. **Бог** есть синтетическая личность всего народа, взятого с начала его и до конца. Никогда еще не было, чтоб у всех или у многих народов был один общий **Бог**, но всегда и у каждого был особый. Признак уничтожения народностей, когда **боги** начинают становиться общими. Когда **боги** становятся общими, то умирают **боги** и вера в них вместе с самими народами. Чем сильнее народ, тем особливее его **бог**.

– <...> вы **Бога** низводите до простого атрибута народности <...>

– Низвожу **Бога** до атрибута народности? <...> Напротив, народ возношу до **Бога**. <...> Народ – это тело **Божие**. Всякий народ до тех пор только и народ, пока имеет своего **бога** особого, а всех остальных на свете **богов** исключает без всякого примирения; пока верует в то, что своим **богом** победит и изгонит из мира всех остальных **богов**. <...> Если великий народ не верует, что в нем одна истина (именно в одном и именно исключительно), если не верует, что он один способен и призван всех воскресить и спасти своею истиной, то он тотчас же перестает быть великим народом и тотчас же обращается в этнографический материал, а не в великий народ. Истинный великий народ никогда не может примириться со второстепенною ролью в человечестве, или даже с первостепенною, а непременно и исключительно с первою. Кто теряет эту веру, тот уже не народ. Но истина одна, а стало быть, только единый из народов и может иметь **Бога** истинного, хотя бы остальные народы и имели своих особых и великих **богов**. Единый народ-«богоносец» – это русский народ.... [2 с. 113-115]

Казалось бы, сходство высказываний очевидно, но при этом между мыслью Достоевского и мыслью Шатова различий больше, чем сходства. Монолог из «Бесов» цитируется не по Полному собранию сочинений, но по первой публикации в «Русском вестнике», поскольку советские издания не сохранили заглавные и строчные буквы, расставленные Достоевским в слове «Бог». Просто «поднять» эти буквы также было бы ошибкой, поскольку их расстановка указывает, где Достоевский расходится с Шатовым. Они оба согласны с теоретической частью: все народы ищут Бога, но они не соглашаются по самому главному вопросу: по вопросу о природе

этого Бога. Достоевский верит в личного и трансцендентного Бога, тогда как Шатов утверждает безличное синтетическое божество, которое есть «синтетическая личность всего народа, взятого с начала его и до конца». Если бог – это коллективная личность народа, то естественно, что «признак уничтожения народностей, когда боги начинают становиться общими», потому что принять бога другой нации значит принять идентичность другой нации, т. е. слиться с другой нацией.

Между Достоевским и Шатовым есть и другие различия. Самое название статьи «Примирительная мечта вне науки» уже устанавливает разницу между Достоевским и его героем, который отрицает самую возможность примирения. Достоевский не говорит о завоевании и изгнании, об уничтожении других народов; «согласный хор» и «всемирное общечеловеческое единение» далеки от «своим богом победит и изгонит из мира всех остальных богов». Впрочем, такое различие естественно. Бог Достоевского – Христос, единый истинный Бог. Бог Шатова – народная идентичность, синкретическая идея национальной особенности, которая так отталкивает Достоевского в европейских нациях.

Но идея бога как синтетической личности народа, идея, воплощающаяся в войне и нетерпимости, не есть изобретение Достоевского специально для Шатова. Он только развил и довел до своего логического завершения те идеи, которые уже присутствовали в западноевропейской философии, в частности, у Жан-Жака Руссо и Томаса Гоббса¹. С творчеством Руссо Достоевский был знаком

¹ В отзыве на ранний вариант этой статьи А.Ф. Филиппов заметил, что идеи для Шатова Достоевский заимствовал у Огюста Конта и Пьера-Жозефа Прудона. Однако ни у Конта, ни у Прудона нет представлений о божественности народа как этноса или культурно-религиозной сущности. Поздний Конт утверждал позитивную религию как религию человечества, но говорил именно о человечестве, а не о религии конкретной нации. При этом в работах Конта война, в которой у Руссо сталкиваются боги разных народов, фигурирует очень мало. В изложениях системы позитивной философии война как категория практически отсутствует, а в позднем «Катехизисе позитивной религии» война есть одно из оснований предыдущих систем, которые позитивизм призван заменить [6 с. 230]: «Позитивная религия приведет людей к тому, чтобы решать свои даже самые бурные споры без войны, заслуживающей такого названия, даже между согражданами» [6 с. 244]. Война – это предварительное состояние человечества, пусть и необходимое для становления больших государств [6 с. 257–258]. Прудон прославлял войну, но не как высшее проявление пассионарности народа, а как условие формирования этой самой пассионарности, что следует, например, из его рассуждений о том, что война может

непосредственно. Собственно творчество Гоббса Достоевскому было скорее всего неизвестно, но Гоббса подробно цитирует Прудон, о нем пишет Руссо, и он повлиял на идеи женева-ского мыслителя, отразившись затем косвенным образом в философии Достоевского².

Философскому диалогу и полемике Достоевского и Руссо посвящен ряд работ, в частности [3 с. 270–279; 4, 5]. Однако, насколько мне известно, не было отмечено влияние Руссо на идею народа-богоносца в том ее виде, в каком ее излагает Шатов.

Подобно всем философам эпохи Просвещения, Руссо полагает, что государство основывается на общественном договоре. В этом он следует в русле рассуждений Гоббса и Локка. Именно Гоббсу Руссо, как представляется, обязан идеей подчинения религиозной власти светской и, более того, идеей наделения народа божественными качествами, не проводимой у Гоббса прямо, но вытекающей из логики его рассуждений.

Всем известны слова Гоббса о том, что естественное состояние людей есть война всех против всех. Однако он исходит из мысли о том, что все люди равны («Природа создала людей равными в отношении физических и умственных способностей...» [9 с. 85]) и все имеют право на все (в естественном состоянии «каждый человек имеет право на все, даже на жизнь всякого другого человека» [9 с. 90]). Война всех против всех есть попытка утвердить это право силой. Поскольку все равны в своих правах, но не равны в своих возможностях, возникает государство, утвержденное договором людей, желающих сохранить свою жизнь, и возникает оно с единственной целью – сохранять жизнь подданных. Как только возникает договор, возникает суверен (человек или собрание, суверен Гоббса не тождествен монарху), который не является частью договора. Суверен имеет полную и абсолютную власть над подданны-

помочь Америке сформироваться как нации [7 т. 2, с. 51]. Оба мыслителя полагают войну необходимой, Прудон даже называет ее божественной, но если для Шатова война – высшее проявление и утверждение идентичности народа, то у французских философов такие представления отсутствуют.

² Такаяси Симидзу проводит типологические параллели между Гоббсом и Достоевским, особенно выделяя главу «Царство тьмы» в «Левияфане» и сосредотачиваясь на отрицательном отношении как Гоббса, так и Достоевского к католической церкви [8]. При этом Симидзу не обращает внимания на тот факт, что для Гоббса не только католическая, но и любая (!) церковь неприемлема прежде всего в силу притязаний на земную власть, что нарушает права суверена. Для Достоевского же католическая церковь неприемлема по метафизическим причинам, из которых уже вытекают соображения земного устройства.

ми за одним исключением – он не может приказать им убить себя, ибо это нарушает цель договора. Однако сам суверен властен над жизнью подданных [9 с. 147–148] Договор не подлежит пересмотру или отзыву, он прекращает свое действие только тогда, когда суверен не исполняет свои обязанности сохранять жизни подданных. Суверен также утверждает гражданское исповедание религии, ограниченное каждым индивидуальным государством. Подданный имеет право на личные убеждения, но не имеет права высказывать их публично. Таким образом, суверен обладает полной властью над подданными.

Как и Руссо, и Локк, и другие политические философы, Гоббс кладет общественный договор в основу своего государства, но, в отличие от Руссо и Локка, отрицает всякую возможность его пересмотра и расторжения, а также любую возможность восстания или тираноубийства. Подданные не имеют права упрекать суверена ни в чем, потому что, раз заключив договор, они ставят свой *imprimatur* на все деяния суверена и несут за них ответственность: «Подданные монарха не могут без его разрешения свергнуть монархию и вернуться к хаосу разобщенной толпы или перевести свои полномочия с того, кто является их представителем, на другого человека или другое собрание людей, ибо они обязались каждый перед каждым признавать именно его действия своими и считать себя ответственными за все, что их суверен будет или сочтет уместным делать» [9 с. 120].

Таким образом, суверен располагает практически неограниченной властью над подданными и нулевой ответственностью, ибо ответственность также возлагается на подданных. Ф. Копплстон писал, что Гоббса упрекали в том, что он уничтожил божественное право королей [10 с. 40]. В созданной им системе координат божественное право королей невозможно хотя бы за отсутствием доступного человеку в какой-либо форме познания (разумной, данной в откровении, мистической) Бога. (Гоббс, не отрицая существования Бога, полагает Его полностью непознаваемым и отвергает не только католическое богословие, но и, как представляется, основные догматы христианской веры [9 с. 56, 57].) Но Гоббс, как и Шатов и Кириллов у Достоевского, заменяет Бога на человека или, в данном случае, на людей в целом. В «Левиафане» есть следующая фраза: «И ...каждый человек или собрание, обладающие верховной властью, представляют два лица (*Persons*) или... имеют два качества (*Capacities*): одно – естественное (*Natural*), а другое – политическое (*Politique*) (курсив мой. – Т. К.)» [9 с. 166].

Категории, которыми мыслит Гоббс, удивительным образом напоминают тексты, которые считаются одной из основных формулировок божественного права королей начиная с классического

исследования этого положения «политической теологии» у Эрнста Канторовича в работе «Два тела короля». Канторович отталкивается от так называемых записок Плаудена (1588), где о королях утверждается следующее:

For the King has in him two Bodies, *viz.*, a Body *natural* and a Body *politic*. His Body *natural*... is a Body mortal, subject to all Infirmities that come by Nature or Accident, to the Imbecility of Infancy or old Age ... But his Body *politic* is a Body that cannot be seen or handled, consisting of Policy and Government, and constituted for the Direction of the People, and the Management of the public weal, and this Body is utterly devoid of Infancy, and old Age, and all other natural Defects and Imbecilities, which the Body *natural* is subject to, and for this Cause, what the King does in his Body *politic*, cannot be invalidated or frustrated by any Disability in his natural Body [11 p. 7]³.

The King has two *Capacities*, for he has two Bodies, the one whereof is a Body *natural*... the other is a Body *politic*, and the Members thereof are his Subjects (курсив мой. – Т. К.) [11 с. 13]⁴.

Обложка «Левиафана» Гоббса представляет собой буквальную иллюстрацию к тезисам Плаудена: суверен, изображенный в короне, состоит из множества маленьких человечков, его подданных (см. рисунок). Вокабуляр Гоббса также напоминает Плаудена. Он тоже говорит о *capacities* (качествах), которые также именуется лицами (*persons*) и подразделяет их, как и Плауден, на естественные (*natural*) и политические (*politique/politic*)⁵. Все то, что Плауден говорит о политическом теле короля, применимо и к полити-

³ Ибо у короля два тела, а именно тело естественное и тело политическое. Его естественное тело... смертно, подвержено всем недугам природы и случая, неразумию младенчества или старости <...> Но его политическое тело – это тело, которое нельзя увидеть или потрогать, оно состоит из политики и управления и создано, дабы направлять людей и руководить общественным благом, и у этого тела совершенно нет ни младенчества, ни старости, ни иных природных недостатков и неразумия, которым подвержено естественное тело, и по этой причине то, что король совершает в своем политическом теле, нельзя признать недействительным или испорченным какой бы то ни было недееспособностью естественного тела.

⁴ У короля есть два качества, поскольку него есть два тела, одно – тело естественное, состоящее из естественных членов <...> второе тело – тело политическое, и его члены – это подданные короля.

⁵ *Corps natural* и *corps politike* у Плаудена. Его оригинальный текст был написан по-французски.



Томас Гоббс. Левиафан. Фрагмент обложки издания 1651 г.

ческому качеству суверена Гоббса, потому что суверен не может ошибаться, а он не может ошибаться, потому что все его действия – это действия его подданных, он, как и монарх Плаудена, состоит из них, как тело состоит из отдельных членов.

Гоббс не отнимает у королей божественное право. Он оставляет его за суверенами по сути (они не могут приказать подданным убить себя, но так как самоубийство запрещено христианским учением, Гоббс только номинально ограничивает верховную власть; это могло бы быть реальным ограничением, например, в Римской империи), распространяет с королей на суверенов вообще и *меняет его источник*. Теперь источником божественного по сути своей права суверена (не равного монарху) становятся его подданные. Суверен Гоббса получает свою безграничную власть от подданных.

Для русского читателя трактатов Гоббса, Локка и Руссо теряется разница в словоупотреблении, а она значительна. Руссо использует термин *contrat* (Du contrat social). Локк предпочитает термин *agreement* (соглашение). Гоббс же в основном

использует термин *covenant*, прилагаемый обычно к завету Бога и человека. В Библии короля Иакова слово *covenant* используется 280 раз, по большей части применительно к завету Господа и людей⁶. Таким образом, у Гоббса люди заключают *завет*, поставляющий над ними суверена, не связанного этим заветом и имеющего над ними полную власть. Бытие человека по Гоббсу оказывается ироническим парадоксом: будучи наделенными возможностью самостоятельно, без Бога, заключить завет, люди в своем абсолютном равенстве заключают завет, который создает не связанного заветом суверена, обладающего над ними полной властью. Их завет оказывается заветом абсолютного духовного рабства. Если монарх, обладающий божественным правом, был подотчетен Всевышнему, то суверен Гоббса неподотчетен никому, включая тех, кто наделил его властью. Гоббс, разумеется, не планировал обожествлять народ, наделяя его полномочиями давать суверену фактически безграничное право. Но в его описании возникновения государства получается, что люди могут без Бога заключить между собой завет, подобный завету Бога с человеком, и этим заветом наделить своего суверена безграничными, т. е. практически божественными полномочиями без какой бы то ни было подотчетности. Но никто не может даровать другим то, чего у него нет. Следовательно, если собрание людей может наделить суверена практически божественными полномочиями, это собрание само изначально ими обладает. Таким образом, собрание людей, заключающих завет/договор у Гоббса, можно назвать телом «божиим» – со строчной буквы, потому что это не христианский Бог, а богохульная пародия на Него, отнимающая у людей их свободу.

И здесь мы снова возвращаемся к «Бесам», а именно к Шигалеву с его «Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом» [1 т. 10, с. 311]. К.А. Степанян подробно разбирает теологические последствия руссоизма в теории Шигалева [3 с. 273], но теология Шигалева – теология не только Руссо, но и его предшественника Гоббса. В «Левиафане» не просто описывается государственная машина, обладающая полной и безграничной властью над человеком. Эта машина есть создание самого человека, то, на что он только и оказался способным создать, отодвинув Бога в непознаваемую трансцендентность и присвоив себе все Его полномочия, в том числе заключение завета.

Отрицая Гоббса и возражая против его взглядов на человека, Руссо тем не менее наследует ему в отношении к христианству. Руссо

⁶ Исключения – Мф 26:15 и Лк 22:5, где речь идет о договоре Иуды и священников предать им Иисуса.

точно следует Гоббсу, которого хвалит за подчинение религии власти светской [12 с. 232], и, как и Гоббс, который позволял подданным частным образом верить во что угодно, Руссо допускает частный теизм, но для государства утверждает особую гражданскую веру:

Если рассматривать религию в ее зависимости от общества, то она является либо общей, либо частной; кроме того, ее можно разделить на два вида, а именно: на религию человека и на религию гражданина. Первая <...> является чистой и простой религией Евангелия, подлинным теизмом и может быть названа естественным и божественным правом. <...> Но эта религия <...> оставляет за законами только ту силу, которой они обладают сами по себе, не добавляя к ним никакой другой; и по этой причине важнейшие узы отдельно взятого общества остаются неиспользованными. И более того, не привязывая сердца граждан к государству, она их отделяет от остальных земных привязанностей. Я не знаю ничего более противоречащего духу общества. <...> Так значит, существует чисто гражданский символ веры: его догматы именно суверену надлежит устанавливать, но не как догматы религии, но как суждения о том, что есть общежитие, не веря в которые невозможно быть хорошим гражданином и верным подданным. Не имея власти обязать кого бы то ни было верить в них, суверен может изгнать из государства любого, кто в них не верит; он вправе его изгнать, но не как безбожника, а как неспособного к общежитию и к искренней любви к законам, правосудию, к тому, чтобы пожертвовать при необходимости своей жизнью ради долга [12 с. 232–234, 237].

В «Бесах» есть любопытный фрагмент, где Верховенский пересказывает Шигалева: «Каждый принадлежит всем, а все каждому. Все рабы и в рабстве равны» [1 т. 10, с. 322]. Здесь в тексте Достоевского Руссо встречается с Гоббсом. Почему Верховенский выбирает такое необычное слово «принадлежать»? Ведь речь идет о *политической власти*. Это слово получает свое объяснение из трактата Руссо, где он именно так рассуждает о сути власти у Гроция и Гоббса, утверждая, что люди в понимании этих мыслителей – рабы: “Il est donc douteux, selon Grotius, si le genre-humain appartient à une centaine d’hommes, ou si cette centaine d’hommes appartient au genre-humain, & il paroît dans tout son livre pencher pour le premier avis: c’est aussi le sentiment de Hobbes” [13; курсив мой. – Т. К.].

Кроме того, у слова «принадлежать» во французском языке есть и библейские коннотации. “Et quiconque vous donnera à boire un verre d’eau en mon nom, parce que *vous appartenez à Christ*, je vous le dis en vérité, il ne perdra point sa recompense” [Мк 9:41; курсив мой. – Т. К.]. В русском переводе этот оттенок теряется: «И кто

напоит вас чашею воды во имя Мое, потому что вы Христовы, истинно говорю вам, не потеряет награды своей».

Шигалев и Верховенский следуют Руссо и Гоббсу во всем, в том числе и в безграничном деспотизме, который выходит из безграничной свободы. При всем пафосе Руссо в пользу свободы он замечает: «У греков <...> народ <...> жил при мягком климате, не был алчным, *на него работали рабы, а его основным делом стало сохранение своей свободы.* <...> Как! Свобода становится прочной, лишь опираясь на рабство? Возможно. Крайности сходятся» [12 с. 199, 200; курсив мой. – Т. К.].

То, что «прекраснодушному» Руссо и не столь прекраснодушному Гоббсу следуют Верховенский и Шигалев, неудивительно. Но и теория Шатова, казалось бы, узконациональная, также в основе своей, сводящей Бога до народа (как оценивает это Ставрогин) или народ возносящей до Бога (как оценивает ее сам Шатов), тоже восходит (в интерпретации Ставрогина) к Руссо, а через него (в интерпретации Шатова) к Гоббсу. Заметим, что здесь Достоевский пишет «Бог» с заглавной буквы, потому что речь действительно идет о трансцендентном христианском Боге, фактически отвергаемом у обоих европейских мыслителей.

Размышляя о первоначальной теократии, Руссо говорит следующее:

Поначалу у людей не было ни иных правителей, кроме богов, ни иного правления кроме теократического. Они руководствовались соображением Калигулы и при этом размышляли правильно. Лишь вследствие долговременного искажения мыслей и чувств люди решились признать своим хозяином себе подобного и тешили себя надеждой на то, что все будет хорошо. Поскольку именно богов ставили во главе политического сообщества, из этого последовало то, что богов стало почти столько же, сколько народов. Два чуждых друг другу народа, почти враждебных, долго не могли признать одного и того же господина; две армии, вступившие в битву, не желали подчиниться одному и тому же правителю. Итак, благодаря разделению на нации возник политеизм, а из него религиозная и гражданская нетерпимость: последняя, как будет показано ниже, является естественным образом также и религиозной [12 с. 228, 229].

Оставляя в стороне тот факт, что Руссо весьма своеобразно понимает политеизм, боги у него тракуются как воплощение национальной идентичности народов. Война в понимании Руссо всегда есть предприятие религиозное, и подчиниться другому народу – значит подчиниться его богам. При этом Руссо, опять же, искажает историческую истину. Любимый им Древний Рим мог

принять культы других богов, например, Митры, Изиды и т. д. Но каковы бы ни были факты истории, Руссо выстраивает отношение «бог = народ», и поэтому подчинение одного народа другому также равняется подчинению богам народа-победителя. Весь пафос описания войны, каковая, по Руссо, является непременно религиозной, весьма напоминает пафос теории Шатова, где утверждение народа равняется утверждению его бога.

В монологе Шатова Достоевский восстанавливает логику, на самом деле отсутствующую в рассуждении Руссо. Рассмотрим последовательность утверждений Руссо: 1) первоначальное правление было теократическим и правильным; 2) искажение привело к тому, что людьми стали править люди; 3) христианство, пришедшее на смену язычеству, хорошо, но годится только для внутреннего употребления каждой отдельной личности, потому что отрывает человека от государства; 4) государству требуется гражданская религия.

Как только Руссо делает шаг (3), отрицая пригодность христианства для государства, на шаге (4) он должен вернуться либо к шагу (2), но этот шаг есть извращение мыслей и чувств, либо к шагу (1), т. е. правильному теократическому государству, где суверен есть бог, воплощающий в себе идентичность народа. Не делая этого шага в своем трактате, Руссо лукавит, но за него этот шаг сделают другие. В частности, именно этот шаг делает Шатов в своей теории. Крайняя националистическая теория Шатова естественным образом вытекает из рассуждений прекрасногодушного просветителя Руссо.

Герои-теоретики Достоевского не берут свои идеи из воздуха и не берут их из русской мысли. Эти идеи принадлежат европейским мыслителям, которые в своих трудах позволяют себе логические пропуски, упущения, противоречия. Достоевский безжалостно отмечает эти пропуски и противоречия, восстанавливает пропущенные логические связи и шаги и показывает единственно возможный логический вывод ровно из тех построений, которые изложили европейские мыслители. Даже идея народа-богоносца Шатова в той форме, в какой он ее излагает, коренится во французском Просвещении, а не в славянофильских и почвеннических воззрениях Достоевского.

У почвенничества Достоевского были свои проблемы, но проблемы иного рода. О них писал, в частности, Н. Бердяев [14 с. 71]. Но взгляды самого Достоевского резко отличаются от идеологов его героев, построенных исключительно на пылко воспринятой и логически продуманной и развитой философии европейского Просвещения. Достоевский действительно был, по выражению А.Л. Бема, гениальным читателем, который, не останавливаясь на броских

фразах, к которым сводятся для многих знаменитые философские трактаты, делал глубинные выводы из провозглашаемых прекрасных фраз. Достоевский также видел, что в европейской культуре ни одна идея не остается не доведенной до абсурда и иногда до своей противоположности. Но в случае с Руссо теория Шатова представляет собой строго логический вывод из его слов.

Литература

1. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1991.
2. Достоевский Ф.М. Бесы. СПб.: Типография К. Замысловского, 1873. Ч. 2. 358 с.
3. Степанян К.А. Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. СПб.: Крига, 2009. 400 с.
4. Кришицын А.Б. Творчество Достоевского в контексте европейской литературы [Электронный ресурс] // Образовательный портал «Слово». URL: <https://www.portal-slovo.ru/philology/42345.php> (дата обращения 17 октября 2018 г.).
5. Лукьянец И.В. Миф о Ж.-Ж. Руссо и «Неточка Незванова» Ф.М. Достоевского // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2003. № 1. С. 87–91.
6. Comte A. The Catechism of Positive Religion. London: Kegan Paul, Trench, Trübner, & Co. Ltd., 1891. 307 p.
7. Прудон П.-Ж. Война и мир: В 2 т. 1864.
8. Shimizu Takayoshi. Two Kingdoms of Darkness: Hobbes and Dostoevsky // Dostoevsky Studies. 2006. Iss. 10. P. 115–122.
9. Гоббс Т. Левиафан. М.: Мысль, 2001. 478 с.
10. Copleston F. A History of Philosophy. Vol. 5: Modern Philosophy. The British Philosophers from Hobbes to Hume. New York: Doubleday, 1994. 440 p.
11. Kantorowicz E. The King's Two Bodies. Princeton: Princeton University Press, 1997. 632 p.
12. Руссо Ж.-Ж. Политические сочинения. СПб.: Восток, 2013. 640 с.
13. Rousseau J.-J. Du contrat social, ou Principes du droit politique [Электронный ресурс] // Rousseau Online/ URL: <https://www.rousseauonline.ch/pdf/rousseauonline-0004.pdf> (дата обращения 17 октября 2018 г.).
14. Бердяев Н.А. Духи русской революции // Из глубины: Сборник статей о русской революции. М.: Изд-во Московского университета – СП «Ост-Вест Корпорейшен», 1990. С. 55–89.

References

1. Dostoevskii FM. Complete Works. 30 vols. Leningrad: Nauka Publ., 1972–1991. [In Russ.]
2. Dostoevskii FM. The Devils. Sankt-Peterburg: K. Zamyslovsky's Press, 1873. Part 2. 368 p. [In Russ.]
3. Stepanian KA. The Appearance and the Dialog in F.M. Dostoevsky's Novels. Sankt-Peterburg: Kriga, 2009. 400 p. [In Russ.]

4. Krinitsyn A.B. Dostoevsky's works in the Context of European Literature [Internet]. [data obrashcheniya Oct. 17, 2018] . URL: <https://www.portal-slovo.ru/philology/42345.php>
5. Lukianets IV. The Myth of J.-J. Rousseau and Dostoevsky's "Netochka Nezvanova". *Vestnik Sankt-Petersburgskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv.* 2003;1:87-91. [In Russ.]
6. Comte A. The Catechism of Positive Religion. London: Kegan Paul, Trench, Trübner, & Co. Ltd., 1891. 307 p.
7. Proudhon PJ. War and Peace. 2 vols. 1864. [In Russ.]
8. Shimizu Takayoshi. Two Kingdoms of Darkness: Hobbes and Dostoevsky. *Dostoevsky Studies.* 2006;10:115-22.
9. Hobbes T. Leviathan. Moscow: Mysl' Publ.; 2001. [In Russ.]
10. Copleston F. A History of Philosophy. Vol. 5: Modern Philosophy. The British Philosophers from Hobbes to Hume. New York: Doubleday, 1994. 440 p.
11. Kantorowicz E. The King's Two Bodies. Princeton: Princeton University Press, 1997. 632 p.
12. Rousseau J.-J. Political Works. Sankt-Peterburg: Vostok, 2013. 640 p. [In Russ.]
13. Rousseau J.-J. Du contrat social, ou Principes du droit politique [Internet] // Rousseau Online. [data obrashcheniya Oct. 17, 2018]. URL: <https://www.rousseauonline.ch/pdf/rousseauonline-0004.pdf>
14. Berdiaev NA. The Spirits of the Russian Revolution. V: *From the Depths. A Collection of Articles about the Russian Revolution.* Moscow: Moscow University Press – JC Ost-West Corporation Publ.; 1990. p. 55-89. [In Russ.]

Информация об авторе

Татьяна В. Ковалевская, доктор философских наук, кандидат филологических наук, PhD (Yale University), доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; ГСП-3, 125993, Россия, г. Москва, Миусская пл., д. 6; tkowalewska@yandex.ru

Information about the author

Tatyana V. Kovalevskaya, Dr. of Sci. (Philosophy), Cand. of Sci. (Philology), PhD (Yale University), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya sq., Moscow, GSP-3, Russia, 125993; tkowalewska@yandex.ru

«Одновременность сосуществования» событий
в вечности в романе Ф.М. Достоевского
«Братья Карамазовы»

Мария А. Бердникова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, naulibra@yandex.ru*

Аннотация. Автор обосновывает необходимость изучения категории «одновременности сосуществования» событий в вечности для изучения художественного пространства, рассмотренной на эксплицитном и имплицитном уровнях. События «одновременности сосуществования» несут цель утверждения реальности события в соотношении с вертикалью. Ярким примером данной категории становятся речевые оксюморонные конструкции, явленные в формуле «concordia discors» (несогласное согласие), описанной Аланом Лилльским в отношении средневекового куртуазного романа. Через призму этой формулы в романе выявлены оппозиции «любовь – ненависть», «высокое – низкое», «дурное – хорошее», «веселое – грустное», «жизнь – смерть». Краткость переживаемого напряжения между двумя оппозициями (одновременность маркирована в тексте сочинительными союзами «и... и...», речевыми конструкциями «одновременно», «в ту минуту», «миг», «именно в то время, когда» и т. п.), краткий момент сосуществуют с относительно постоянными моделями поведения героев; можно сказать, что данные формулы становятся наглядным примером сжатости «вечности» в моменте. Вывод обосновывает, почему «одновременность сосуществования» событий в вечности в полифоническом романе определяет специфику его художественного пространства. Выстраивание художественного пространства зависит от типа героя и его желания выходить на уровень высшей реальности вертикального хронотопа, роль повествователя при этом вторична.

Ключевые слова: художественное пространство, хронотоп, полифонический роман, одновременность сосуществования, concordia discors, Достоевский, Бахтин, «Братья Карамазовы»

Для цитирования: Бердникова М.А. «Одновременность сосуществования» событий в вечности в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 2. С. 55–67.

“Simultaneous coexistence” of events in eternity in the novel “The Brothers Karamazov”

Maria A. Berdnikova

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia; nauibra@yandex.ru*

Abstract. The author justifies the necessity to include the category of “simultaneous coexistence” (Bakhtin) of events in eternity for the research of artistic space, this simultaneity is considered through explicit and implicit levels. Events of “simultaneous coexistence” aim to instate the reality of the event in its correlation with a vertical chronotope. An important example of such a category the author finds in oxymoron constructions, revealed in the formula “concordia discors”. This formula was described by Alain de Lille, applying to the medieval courteous novel. Through the prism of this formula, in the novel “The Brothers Karamazov” such oppositions, as “love-hate”, “high-low”, “evil-good”, “cheerful-sad”, “life-death” were revealed. The brevity of the tension between two oppositions, a brief moment coexists with relatively constant models of characters behavior. One may say that those formulas become examples of contraction of “eternity” in the moment. In conclusion the author gives an explanation, why “simultaneous coexistence” of events in eternity determines the specificity of its artistic space in a polyphonic novel. The artistic space creating depends on the type of character and his desire to reach the level of a supreme reality of the vertical chronotope; the narrator plays a secondary role.

Keywords: artistic space, chronotope, polyphonic novel, simultaneous coexistence, concordia discors, Dostoevsky, Bakhtin, The Brothers Karamazov

For citation: Berdnikova MA. “Simultaneous coexistence” of events in eternity in the novel “The Brothers Karamazov”. *RSUH/ RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, 2019;2: 55-67.

Введение

В литературоведении «одновременность сосуществования» событий в вечности как принцип поэтики Достоевского наиболее полно была осмыслена М.М. Бахтиным. В книге «Проблемы поэтики Достоевского» Бахтин пишет о «сосуществовании и взаимодействии» [1 с. 52] как основной категории художественного видения Достоевского. Подобный принцип построения художественной реальности Бахтин находит у Данте. Вертикальный мир Данте – «чистая одновременность всего», в которой время лишается «реальной и осмысливающей силы», поскольку мир становится вневременным, борется с «исторической горизонталью» [2 с. 307].

Исследователи интересуются теорией полифонии Бахтина в отношении «одновременного сосуществования» [3 с. 234] в плане вечности. Подробно об этом в соотнесении со средневековой традицией писал А.Е. Махов в работе «Музыка слова: из истории одной фикции» [4 с. 101–123]. Исследователь подчеркивает, что мотив одновременности и мотив вечности неслучайно перекликаются с идеей полифонии, поскольку «оба они были и до Бахтина вовлечены в ее смысловое развитие» [4 с. 120].

Так или иначе, исследователи творчества Достоевского, описывая некоторую одновременность сосуществования событий, останавливаются на соединении в произведениях двух планов действительности (Т.А. Касаткина пишет о «двусоставности образа» [5], В. Шмид – о принципе осцилляции образа автора [6 с. 171–194.]).

Одновременность как совмещение двух противоположностей описывается и в другой работе А.Е. Махова «Структура средневекового образа и изобретение полифонии» [7]. Исследователь полагает, что у Алана Лилльского «появляется в точном виде формула *concordia discors*», связывающая «музыкальный опыт Средневековья с иными сферами его культуры» [7 с. 123]. Формула исторически переосмысливается: если во времена античности она наделяется негативной коннотацией, то в эпоху Средневековья формула получает широкое распространение с тенденцией позитивной эстетической оценки. Формула «отражает присущую средневековому воображению склонность искать и находить красоту в соединении противоречий, контрастов, диссонансов» [7 с. 126]. В словесной сфере сосуществование противоположного проявляется в средневековом куртуазном романе, когда герои одновременно переживают противоположные чувства, (например, Изольда «одновременно “хотела и не хотела (*si wolte unde enwolte*)” *убить Тристана в отместку за гибель ее дяди*» [7 с. 127] (выделено А.Е. Маховым. – М. Б.). «Подобное “разделение” души сродни “разделению голосов” (*divisio vocum*) в полифонической музыке <...>. Цельное разделено, и все же цельно <...> полифоническая музыка – *concordia*, полученная в результате разделения – *divisio*» [7 с. 127]. Опираясь на исследование А.Е. Махова, рассмотрим, как одновременность сосуществования событий соприкасается с теорией полифонии, в том числе и на лексическом уровне через формулу *concordia discors*, корнями уходящую в средневековый куртуазный роман.

¹ А.Е. Махов цит. по: *Gottfried von Strassburg. Tristan* / Hrsg. von R. Krohn. Stuttgart, 1990–1991. Bd. 1–3; (10274, 10267–10268); в скобках указываются номера строки [8].

Для начала договоримся, что мы понимаем под одновременностью сосуществования в романах Достоевского. Одновременность – связь двух и более событий, основанная на единстве эпизодов, мотивов, сюжетных линий между собой, с одной стороны, с другой – соотнесение этого с событиями, внеположенными романной действительности и выводящими ее на уровень вертикального хронотопа, подкрепляемого главным образом за счет прямых, не прямых, имплицитных цитат и аллюзий на христианские тексты и события.

В нашей работе мы в большей степени обратим внимание на то, как внутренняя связь событий между собой в «Братьях Карамазовых» соотносится с комплексом христианских текстов. На наш взгляд, по характеру связи между событием романной действительности и значимым событием христианских текстов можно выделить в отдельную группу события «истинной» одновременности.

Разберем несколько примеров. За основу возьмем проблему цитирования и толкования корпуса христианских текстов героями. Цитата (точная/неточная/односложная) из библейских текстов будет маркером соотнесения с претекстом, но не обязательным его условием, поскольку одновременность сосуществования происходит не только за счет словесного цитатного уровня, но и за счет детального, мотивного, сюжетного, композиционного соотнесения с претекстом. Итак, на уровне «истинной одновременности» обратимся к эксплицитной цитате в речи героя для соотнесения события с библейским, упомянем и о некоторых имплицитных соотнесениях.

Эксплицированная цитата в речи героя для соотнесения события с библейским

Среди прочих историй просителей и почитателей, приходящих к старцу Зосиме в скит, выделим историю женщины, похоронившей малолетнего сына Алексея. Зосима просит женщину не печалиться, обращаясь сразу к нескольким христианским текстам: Ветхому и Новому завету, «Житию Алексея человека Божия», истории о некоем святом и тоскующей матери, в которой комментаторы произведения видят «Повесть преподобного отца Даниила о Андронике и о жене его». Прежде всего Зосима упоминает о Рахили – «Рахиль плачет о детях своих и не может утешиться, потому что их нет»² [т. 14, с. 46]; приводит не прямую цитату из Евангелия

² Здесь и далее текст цитируется по изданию: *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений [Текст]: в 30 т.: т. 30, кн. 1 / Ф.М. Достоевский. Л.: Наука, 1972–1990. В скобках указан номер тома и страница.

о скорби, которая сменится радостью. Имплицитно в приведенном примере присутствует и отсылка к воскресению Христа, поскольку Зосима говорит женщине, что «жива душа вовеки» [т.14, с. 47], что само по себе становится возможным только после воскресения Христова. Зосима намеренно рассказывает о христианских событиях, чтобы помочь женщине, он становится субъектом, для которого эксплицитное соотнесение истории тоскующей матери с библейскими событиями и христианскими текстами принципиально значимо, такая одновременность переводит взаимосвязь двух планов реальности во вневременную действительность.

Маленькая деталь – у матери после ребенка остался только позументный поясочек как доброе воспоминание о сыне и как факт его бывшего присутствия в материальном мире. Деталь, с одной стороны, имплицитно отсылает к истории Алексея человека Божия, который, перед тем как уйти в странствие, оставил жене брачное золотое кольцо (по некоторым версиям, также и пряжку от пояса). И пряжка от пояса, и кольцо – те атрибуты материальной жизни, которые сковывают человека на пути его духовного становления. Оставленное кольцо и пряжка от пояса становятся знаками ухода Алексея от жизни материальной к жизни духовной, а также знаком сохранения целомудрия и верности Богу. Поясочек мальчика, который показывает мать Зосиме, в параллель истории об Алексее человеке Божиим – маркер того, что мальчик оставил мир материальный и приобщился к миру иному.

В качестве дополнения отметим, что подобная деталь значимого отсутствия ребенка в материальном мире появится в романе еще один раз. Капитан Снегирев после похорон Илюшечки видит сапожки мальчика, бросается к ним, жадно целует сапожок, выкрикивая: «Батюшка, Илюшечка, милый батюшка, ножки-то твои где?» [т. 15 с. 194]. Вещь и в этом случае становится означаемым без означающего, иллюзорным замещением человека. Илюши нет в этом мире, но он перешел в мир иной; подобно Алексею человеку Божию, оставившему жене кольцо, мальчик Алексей оставляет матери позументный поясок, а Илюша оставляет отцу сапожки.

Таким образом, эксплицитно выраженная цитата из христианских текстов, приведенная героями с целью соотнесения событий своей жизни с событиями библейскими, подчеркивает одновременность их сосуществования. Две ситуации романа коррелируют друг с другом на уровне цитатного обращения к библейским текстам, на уровне значимой детали, на уровне мотива воскресения и вечной жизни.

Формула *concordia discors*

Формулу *concordia discors*, несогласного согласия, многократно в виде оксюморонов представленного в романе также можно отнести к «истинной одновременности», хотя она в большей степени соотносится с внутренней раздвоенностью героев. В упрощенном виде она явлена в непосредственной близости двух взаимоисключающих признаков или действий – «*Влюбиться можно и ненавидя*» (здесь и далее курсив мой. – М. Б.) [т. 14 с. 96], «*завтра жизнь кончится и начнется*» [т. 14 с. 97], «с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны» [т. 14, с. 100], «от иного восторга можно убить себя» [т. 14, с. 106]. В усложненном виде – в составе описания, например, Смердякова-созерцателя, который может «*уйдет в Иерусалим, скитаться и спастись, а может, и село родное вдруг спалит, а может быть, случится и то, и другое вместе*» [т. 14, с. 117], или описания Дмитрия, когда «иные, видевшие в его глазах что-то задумчивое и угрюмое, случалось, вдруг поражались внезапным смехом его, *свидетельствовавшим о веселых и игривых мыслях, бывших в нем именно в то время, когда он смотрел с такою угрюмостью*» [т. 14, с. 63]. Отметим, что в романе больше всего подобных описаний касается Дмитрия. Так, Петр Ильич подметил переменчивость настроения Дмитрия перед его отъездом в Мокрое: «был <...> *очень рассеян, а в то же время как будто и сосредоточен*, точно об чем-то думал и добивался и решить не мог. Очень торопился <...> мгновениями же был *как будто вовсе не в горе, а даже весел*» [т. 14, с. 359]; во время беседы с Петром Ильичом «Митя был хотя и *восторжен*, и раскидчив, но как-то *грустен*» [т. 14, с. 366]. Дмитрий на суде говорит Катерине Ивановне: «За многое мы друг друга ненавидели, Катя, но клянусь, клянусь, *я тебя и ненавидя любил, а ты меня – нет!*» [т. 15, с. 120].

Характерно, что двойственность присуща также и Ивану, когда тот выражает свое отношение к восторженному «гимну» Мити, о чем читатель узнает через Катерину Ивановну: «<...> *если б вы знали, как он любил этого несчастного в ту минуту, когда мне передавал про него, и как ненавидел его, может быть, в ту же минуту!*» [т. 15, с. 182].

О двойственности Дмитрия говорит и прокурор: «О, мы непосредственны, *мы зло и добро в удивительнейшем смешении, мы любители просвещения и Шиллера и в то же время мы бушем по трактам и вырываем у пьянчужек, собутельников наших, бороденки*» [т. 15, с. 128]; «...мы природы широкие, карамазовские <...> способные вмещать всевозможные противоположности и разом созерцать обе бездны, бездну над нами, бездну *высших идеалов, и бездну под нами, бездну самого низшего и зловонного падения*» [т. 15, с. 129];

«*Две бездны, две бездны, господа, в один и тот же момент – без того мы несчастны и неудовлетворены*» [т. 15, с. 129]. Но если прокурор ставит подобную широту души Мити в качестве косвенной психологической улики против него, то адвокат Фетюкович напротив, показывает, что психология «о двух концах» и вполне может быть использована в защиту подсудимого: «...эти сердца весьма часто жаждут нежного, прекрасного и справедливого, и именно *как бы в контраст* себе, своему буйству, своей жестокости, – жаждут бес-сознательно, и именно жаждут. *Страстные* и жестокие снаружи, они до мучения способны полюбить, например, женщину, и непременно *духовною* и высшею любовью» [т. 15, с. 169].

Подобные речевые конструкции близки и Грушеньке: «*страх* я тебе *рада*» – Груша о первом приходе Алеши [т. 14, с. 314], «Только все-таки хорошо оно, что так произошло. *И дурно оно было и хорошо оно было*, – вдумчиво усмехнулась вдруг Грушенька...» [т. 14, с. 316] – Груша о скандальной сцене у Катерины Ивановны. Отметим, что и повествователь двойственно оценивает отношения Груши с Дмитрием: «Грушенька хоть и любила его часочек истинно и искренно, это правда, но и мучила же его в то же время иной раз действительно жестоко и беспощадно» [т. 14, с. 329]. В Мокром, подвыпив, Груша признается Дмитрию: «Зверь я, вот что. А молиться хочу. Я луковку подала. Злодейке такой, как я, молиться хочется! <...> Хоть и скверные мы, а хорошо на свете. *Скверные мы и хорошие, и скверные и хорошие...*» [т. 14, с. 397]. Примечательно, Дмитрий и Груша похожи в своих признаниях, впоследствии Дмитрий скажет на суде: «Беспутен был, но добро любил. Каждый миг стремился исправиться, а жил дикому зверю подобен» [т. 15, с. 175].

Близка к формуле *concordia discors* и одновременность противоположных признаков в речи как самой Лизы Хохлаковой, так и в предложениях, связанных с характеристикой героини другими персонажами. Лиза говорит Алеше: «Послушайте, теперь вашего брата судят за то, что он отца убил, и все любят, что он отца убил. <...> *Все говорят*, что это ужасно, но про себя ужасно любят» [т. 15, с. 21]. Здесь актуализируется двойная пара противоположностей: говорят – ужасно / про себя – любят, причем «любят» тоже «ужасно». Или другой пример двойного оксюморона – Лиза говорит Алеше: «Я вас ужасно буду любить за то, что вы так скоро позволили мне вас не любить» [т. 15, с. 21]. На рассуждения Лизы о том, что Алеша ей в мужа не годится, поскольку даже после свадьбы будет относить записки тому, кого Лиза полюбит после него, Алеша отвечает: «В вас что-то злобное и в то же время что-то простодушное, – улыбнулся ей Алеша» [т. 15, с. 21].

Отметим, что, на наш взгляд, данная формула отличается от выделенного Р. Бэлнепом приема «соположения противоположно-

стей» в рамках линейного построения, поскольку, во-первых, такое соположение не связано с полифоническим романом, и во-вторых, в его работе не подчеркивается важная для Достоевского «одновременность сосуществования», хотя и соединяется противоположное (в качестве примера приводится рассказ Ивана о жестокости турок и их любви к сладкому) [9 с. 71].

Таким образом, одновременность противоположных признаков и действий входит в лексическую характеристику таких героев, как Дмитрий, Груша, Лиза Хохлакова, Иван. «Одновременность сосуществования» противоположных признаков, вошедших в характер героев, становится маркером жизни в постоянном напряжении, между двумя противоположностями. Больше всего примеров встречается на совмещении оппозиций «любовь-ненависть» (отношение Дмитрия к Катерине Ивановне, отношение Ивана к Дмитрию), «высокое-низкое» (поведение Дмитрия, две бездны, «идеал Мадонны» и «идеал содомский» в душе), «дурное-хорошее» (Грушенька о своем поведении в отношении Катерины Ивановны), «зло-исправление/спасение» (Грушенька сравнивает себя с зверем, который хочет молиться, Дмитрий так же говорит о себе как о звере, каждый миг стремившемся исправиться; косвенно в этой оппозиции и характеристика Смердякова как созерцателя, но если в случае Дмитрия и Груши намечен вектор поведения от зла к исправлению, то у Смердякова это неопределенное состояние), «любовь-мука» (любовь Груши к Дмитрию), «внутреннее одобрение-внешнее порицание» (отношение к убийце в обществе, по словам Лизы Хохлаковой, впоследствии об этом же будет говорить Иван Карамазов на суде), «веселое-грустное» (встречается три раза описание настроения; иные несовместимые эмоции, восходящие к оппозиции «жизнь-смерть» («страх рада», «от восторга убить себя» и завтра жизнь «кончится и начнется»). Маркером одновременности становятся сочинительные союзы «и», «и... и...», «но», «а», «и то, и другое», лексемы с указанием краткого действия во времени – «именно в то время, когда», «в то же время как будто», «в ту минуту», «в один и тот же момент», «миг», «и в то же время». Так на лексическом уровне краткость переживаемого напряжения между двумя оппозициями, краткий момент сосуществует с относительно постоянными моделями поведения героев на протяжении всего романа; можно сказать, что данные формулы становятся наглядным примером сжатости «вечности» в моменте, подразумеваемая под «вечностью» романную действительность с ценностным центром «я» героя с ее хронотопом незавершенного настоящего.

Добавим, что к «истинной одновременности» относятся и такие эпизоды, как одновременное соприкосновение героев с «мирами иными», когда они ведут диалог с высшей реальностью: Алеша

плачет и целует землю, в то время когда Дмитрий молится на пути в Мокрое, молитва Димитрия в сенях о чаше («Боже, оживи поверженного у забора! Пронеси эту страшную чашу мимо меня!» [т. 14, с. 394]); «басенка» о луковке и сон Алеши, соотносящий все с событиями Каны Галилейской. Это и мысли старца Зосимы, которые на имплицитном мотивном уровне соотносятся с разноудаленными эпизодами в романе (например, мысли о невозможности любить человечество, рассказанные одним доктором Зосиме, и собственные мысли Ивана на этот счет, мысли о слугах и хозяевах и мотив хамства, отсылающий к ветхозаветным истокам, соотносимым со всей семьей Карамазовых).

Эксплицированная цитата в речи повествователя для соотнесения события с библейским

Интересным примером такой цитаты служит следующий пример: «Это уже в третий раз шел Иван Федорович говорить со Смердяковым по возвращении своем из Москвы» [т. 15, 41]. О. Меерсон пишет о точном воспроизведении синтаксической цитаты Евангелия от Иоанна, доступной во времена Достоевского: «*Это уже в третий раз явился Иисус ученикам Своим по воскресении Своём из мёртвых*» (Ин 21:14) (выделено О. Меерсон. – М. Б.). Написание маркированной цитаты на русском, а не церковнославянском языке, по мнению О. Меерсон, маскирует эту цитату в достаточной степени, чтобы увести ее «из читательского сознания в подсознание» [10 с. 583]. Контраст нужен для подчеркивания параллелизма смысловой функции в своих контекстах, отношений учительства и ученичества в обоих случаях. Иван становится мишенью пародии, «на каком-то уровне у него есть подозрения, что отношения со Смердяковым его к чему-то обязывают» [10 с. 583]; «Иван – отнюдь не Иисус, но Смердяков ему всё равно <...> ученик» [10 с. 583]. Через данную характеристику героя Меерсон показывает, что и у Смердякова есть голос и «способность наделять смыслами собственное *молчание* и *умолчания*» [10 с. 585]; однако этот аспект недоступен рассказчику, ввиду чего недоступен и читателю. Интересное сопоставление, на наш взгляд, должно также учитывать, что происходило во время трех встреч Иисуса в Евангелии и во время трех свиданий Ивана со Смердяковым. В тексте маркирована именно третья встреча, являющаяся последней встречей Христа с учениками и одновременно последним свиданием Ивана со Смердяковым. Данное предложение стоит в начале главы, потому и читателю становится очевидно, что эта встреча героев будет решающей, и Иван, и Смердяков после этого перейдут в новое для себя качество; можно сказать, что данная глава станет метафизическим порогом в самоопределении персонажей.

По сути, об этом точно впоследствии подумает Алеша, рассуждая о болезни Ивана и его будущем поведении на суде: «– Бог победит! – подумал он. – Или восстанет в свете правды, или... погибнет в ненависти, мстя себе и всем за то, что послужил тому, во что не верит» [т. 15, с. 89. Однако это новое качество губительно для героев: Иван узнает правду об убийстве, а значит, и о себе, его болезнь прогрессирует, Смердяков вешается. Тем не менее для Ивана еще не все решено, он так и остается на границе между верой и безверием, жизнью и смертью. В этом примере при внешнем совпадении романских событий и библейских, происходит инверсия заданных текстами векторов: в Евангелии это движение к спасению, воскресению и вере в Учителя, в случае с Иваном и Смердяковым – движение к саморазрушению, безумию и смерти, нахождению в неопределенном состоянии, на границе между жизнью и смертью.

На имплицитном уровне мотивное соотнесение не всегда предполагает наличие эксплицированной цитаты из корпусов христианских текстов. Так, история Рахили, потерявшей своих детей, история Богоматери, потерявшей Сына, на мотивном уровне актуализирует все события в романе, связанные с потерей матерью детей. В широком смысле это и мать мальчика Алексея, которая пришла к Зосиме, и мать из рассказов Ивана о затравленном собаками мальчике, отчасти это и мать Илюши.

Заключение

«Одновременность сосуществования» подчеркивает силу внутренней связи с высшим миром и необходимость выхода на вертикальный хронотоп в целом, что отображается через эксплицитно выраженные цитаты, приведенные героями, и цитаты, введенные в текст повествователем.

При эксплицитно выраженной цитате из христианских текстов, приведенной героями с целью соотнесения событий своей жизни с событиями библейскими, подчеркивается одновременность их сосуществования. При эксплицитно выраженной цитате в речи повествователя отсылка к вертикальному хронотопу замаскирована таким образом, что читатель может ее не заметить. Описанный нами пример соотнесения последнего свидания Ивана со Смердяковым и последнего прихода Христа к ученикам при внешнем совпадении параллелизма «ученик – учитель» содержит скрытую инверсию заданных текстами векторов, когда в претексте есть движение к спасению, воскресению и вере в Учителя, а в романе – движение к саморазрушению, безумию и смерти, нахождению в неопределенном состоянии, на границе между жизнью и смертью.

Имплицитный уровень не предполагает наличие эксплицированной цитаты из корпусов христианских текстов, но включает в себя рассмотрение комплекса мотивов.

В целом категория «одновременности сосуществования» событий может быть представлена: 1) за счет общей отсылки к корпусу христианских текстов (как в случае матери у Зосимы, потерявшей ребенка, и отсылок к Рахили, истории об Алексее человеке Божию); 2) за счет мощного, с точки зрения сконцентрированности, внутритекстового смыслового ядра, соединенного на лексическом, мотивном уровне с разноудаленными событиями в романе (прежде всего таким центром будет речь Зосимы, соотносимая со множеством разноудаленных событий, а также новозаветная история Христа, имплицитно соотносимая с рядом событий в романе). Оксюморная формула *concordia discors* показывает, как одновременность сосуществования противоположных признаков, характеризующих героев, представлена в кратком моменте.

«Одновременность сосуществования» событий подчеркивает силу внутренней связи с высшим миром и необходимость выхода для героев на вертикальный хронотоп в целом. При этом роль повествователя в выстраивании пространственных отношений становится вторичной по сравнению с определяющей ролью героя, поскольку, несмотря на важность эксплицированной или имплицитной отсылки к вневременным событиям со стороны повествователя, позволяющей читателю иногда не заметить этой связи, она не будет определять специфику полифонического романа. Герой полифонического романа свободен в выстраивании отношений с вневременными евангельскими событиями, в то время как повествователь зачастую подводит к необходимой параллели в соотношении событий романной действительности со знаковыми христианскими аллюзиями, реминисценциями, цитатами. На наш взгляд, полифонизм романного целого достигается за счет совмещения свободной позиции конкретного героя по отношению к принципиально важному для Достоевского вертикальному хронотопу и предопределяющей, направляющей, но не разрешающей все противоречия роли повествователя/хроникера, который имплицитно подводит читателя к необходимости соотношения событий романной действительности с высшей реальностью.

Литература

1. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1972. 472 с.
2. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.
3. *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского. Проблемы поэтики Достоевского. Киев: Next, 1994. 511 с.
4. *Махов А.Е.* Музыка слова: из истории одной фикции // Вопросы литературы. 2005. № 5. С. 101–123.
5. *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.
6. *Шмид В.* Часть вторая: Ф.М. Достоевский // Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб.: Инапресс, 1998. 354 с.
7. *Махов А.Е.* Структура средневекового образа и изобретение полифонии // Одиссей. Человек в истории: альманах: 2010–2011 / Ин-т всеобщей истории РАН. М.: Наука, 2012. С. 117–143.
8. *Gottfried von Strassburg.* Tristan / Hrsg. von R. Krohn. Stuttgart, 1990–1991. Bd. 1–3; (10274, 10267–10268).
9. *Бэллен Р.Л.* Структура «Братьев Карамазовых»: Пер. с англ. СПб.: Академический проект, 1997. 144 с.
10. *Меерсон О.* Четвертый брат или козел отпущения ехmachina? // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения / Под. ред. Т.А. Касаткиной; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. М.: Наука, 2007. С. 565–604.

References

1. Bakhtin MM. Issues of Dostoevsky's Poetics. Moscow: Sovetskaya Rossiya Publ.; 1972. 472 p. [In Russ.]
2. Bakhtin MM. Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. V: Bakhtin MM. *Questions of Literature and Aesthetics*. Moscow: Khudozhestvennaya literature Publ., 1975. 504 p. [In Russ.]
3. Bakhtin MM. Issues of Dostoevsky's Art. Issues of Dostoevsky's Poetics. Kiev: Next Publ., 1994. 511 p. [In Russ.]
4. Makhov AE. The "Music" of the Word: From the History of a Certain Fiction. *Voprosy Literaturny*. 2005;5:101-23. [In Russ.]
5. Kasatkina TA. Sacred in everyday. Two-part image in the works of F.M. Dostoevsky. Moscow: IMLI RAN Publ., 2015. 528 p. [In Russ.]
6. Schmid W. Part Two. Dostoevsky. V: Schmid W. *Prose as Poetics. Pushkin–Dostoevsky–Chekhov–Avangard*. Sankt-Peterburg: Inapress Publ., 1998. 354 p. [In Russ.]
7. Makhov AE. The Structure of Medieval Images and the Birth of Polyphony. V: *Odysseus. The man in history. The almanac 2010–2011*. Moscow: Nauka Publ., 2012. p. 117-43. [In Russ.]
8. Gottfried von Strassburg. Tristan / Hrsg. von R. Krohn. Stuttgart, 1990–1991. Bd. 1–3; (10274, 10267–10268).

9. Belknap RL. The structure of the “The Brothers Karamazov”. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt Publ., 1997. 144 p. [In Russ.]
10. Meerson O. Fourth brother or ex-machina scapegoat? V: Kasatkina T.A., ed. *F.M. Dostoevsky Novel “The Brothers Karamazov ”. A Current State of Studies*. Moscow: Nauka Publ., 2007. p. 565-604. [In Russ.]

Информация об авторе

Мария А. Бердникова, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; ГСП-3, 125993, Россия, г. Москва, Миусская пл., д. 6; naulibra@yandex.ru

Information about the author

Maria A. Berdnikova, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya sq., Moscow, GSP-3, Russia, 125993; naulibra@yandex.ru

Литературно-критические и публицистические
выступления Д.С. Мережковского 1880–1890-х годов
за пределами «Вечных спутников»:
к вопросу об авторской саморепрезентации

Алексей А. Холиков

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия; aakholikov@gmail.com*

Аннотация. Автор статьи исследует обстоятельства (биографические, мировоззренческие, историко-литературные, текстологические), по которым Д.С. Мережковский, неоднократно менявший состав книги «Вечные спутники» (в ее основе, как известно, ранние публикации писателя), часть своих литературно-критических и публицистических работ 1880–1890-х гг. (за исключением брошюры «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы») «забраковал» и никогда не включал в свои прижизненные сборники и собрания сочинений. Впервые, с опорой на многочисленные эгодокументы («Автобиографическую заметку» писателя, его эпистолярное наследие, в том числе архивное, и воспоминания современников), с привлечением откликов рецензентов ранних статей Мережковского, разбросанных по периодике и по большей части никогда не переиздававшихся, предлагается взглянуть на тексты, оказавшиеся в конечном счете на обочине авторского внимания, не имманентно и не в рамках его обширного литературно-критического наследия, которое содержательно уже неоднократно обсуждалось учеными, а в связи с вопросом о *саморепрезентации* писателя. В результате обосновывается вывод о том, что эти «забытые» выступления Мережковского, с одной стороны, дают богатый материал для их сопоставления с тем «парадным» автопортретом, который писатель создавал в прижизненных изданиях, а с другой – выводят на новый уровень разговор о «тотальном единстве художественного мира» Мережковского и справедливости данного тезиса вне контекста авторских сверхциклических образований.

Ключевые слова: Д.С. Мережковский, литературная критика, публицистика, саморепрезентация в тексте

Для цитирования: Холиков А.А. Литературно-критические и публицистические выступления Д.С. Мережковского 1880–1890-х годов за пределами «Вечных спутников»: к вопросу об авторской саморепрезентации // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 2. С. 68–83.

Literary-critical and journalistic texts
of D.S. Merezhkovsky, written in the 1880–1890s
and not included in the «Eternal Companions».
Towards the question of author's self-representation

Alexey A. Kholikov

*Lomonosov Moscow State University (MSU),
Moscow, Russia; aakholikov@gmail.com*

Abstract. The author of the article investigates the circumstances (biographical, ideological, historical, literary, textual), according to which D.S. Merezhkovsky, who repeatedly changed the composition of the book «Eternal Companions» (based, as it is known, on the writer's early publications), discarded and never included any part of his literary-critical and journalistic works of the 1880s-1890s (with the exception of the brochure «On the causes of decline and on new trends of modern Russian literature») in his lifetime books and collected works. For the first time, based on numerous ego documents («Autobiographical note» of the writer, his epistolary, including the archival, legacy and the memoirs of contemporaries), with the involvement of responses from reviewers of Merezhkovsky's early articles scattered around periodicals and for the most part never republished, it is proposed to look at the texts that turned out to be ultimately on the sidelines of the author's attention, not immanently and not within the framework of his extensive literary-critical heritage, which was repeatedly discussed by scholars, but in connection with the self-representation of the writer. As a result, the conclusion is substantiated that those «forgotten» speeches of Merezhkovsky, on the one hand, provide rich material for comparing them with the «ceremonial» self-portrait that the writer created in his lifetime publications, and on the other hand, bring to a new level the conversation about the correctness of the thesis on the “total unity of the artistic world” of Merezhkovsky beyond the context of the author's supercyclical formations.

Keywords: D.S. Merezhkovsky, literary criticism, journalism, self-representation in the text

For citation: Kholikov AA. Literary-critical and journalistic texts of D.S. Merezhkovsky, written in the 1880–1890s and not included in the «Eternal Companions»: to the question of author's self-representation. *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, 2019;2: 68-83.

Введение

Давать целостный обзор литературно-критических и публицистических выступлений Д.С. Мережковского 1880–1890-х гг. в отрыве от сборника «Вечные спутники» – задача насколько трудновыполнимая, настолько и бессмысленная. По точному утверждению Е.А. Андрущенко, подготовившей этот сборник для нового «Собрания сочинений» писателя [1], «именно в “Вечных спутниках” отразилось то, что определило облик Мережковского» [1 с. 432]. От себя добавим – Мережковского-критика. По крайней мере коллеги по цеху, прежде относившиеся к этой грани его творческого дарования пренебрежительно, вынуждены были с ней примириться, продолжая в большинстве своем ругать автора («...это была одна из традиций – бранить Мережковского» [2 с. 87]). О востребованности книги среди непрофессиональных читателей свидетельствуют ее многочисленные прижизненные переиздания тиражом от трех до десяти тысяч экземпляров. З.Н. Гипшиу вспоминала, что «в последние годы перед войной 14 года эта книга была особенно популярна и даже выдавалась, как награда, кончающим средне-учебные заведения» [2 с. 87]. И хотя Мережковский неоднократно менял состав «Вечных спутников» (последнее прижизненное издание появилось во втором «Полном собрании сочинений» [1914]), основой для книги послужили ранние статьи писателя, часть которых он специально для нее переработал, а другую – забраковал. Зная об этом и учитывая, что в предисловии к сборнику была выражена авторская надежда на то, что за соединением «столь различных, по-видимому, чуждых друг другу, имен в одну семью, в одну галерею портретов» читателю откроется «не внешняя, а субъективная связь в самом я, мирозерцании критика» [3 с. 6], целесообразно взглянуть на «отбракованный» Мережковским материал не имманентно и не в рамках его литературно-критического наследия, которое содержательно уже неоднократно обсуждалось исследователями [4], а в связи с вопросом о *саморепрезентации* писателя.

Вопросы авторской самопрезентации

Важно разобраться, почему часть ранних литературно-критических и публицистических работ (за исключением текста «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», о котором – особый разговор) оказались в конечном счете на обочине авторского внимания. И здесь в первую очередь необходимо напомнить, что до середины 1890-х гг. Мережковский своим

главным призванием видел не критику, а поэзию. Когда П.П. Перцов уговаривал его написать статью об А.С. Пушкине для сборника «Философские течения русской поэзии» (1896), Мережковский «отнекивался: этот чужак считал себя тогда прежде всего поэтом – чуть ли в самом деле не преемником Надсона, а на критическое свое амплуа смотрел, как на случайное и вполне второстепенное» [5 с. 157]. Однако выпустив три авторских сборника, а также два «Собрания стихов», он перестал осознавать себя в качестве поэта. «Вы знаете, я до чего дошел, – в 1900 г. признавался Мережковский. – Мне стихи чем-то лишним кажутся. Мне пищу для души подавай, а стихи что́, детское» [6 с. 116]¹. Стоит ли после этого удивляться, что писатель не отнесся к своей поэзии с академическим вниманием?! И уровень подготовки стихотворных книг для второго прижизненного «Полного собрания сочинений», и отношение их к трем последним томам этого издания, т. е. на периферию собственного творчества², как нельзя лучше отражают позднее отношение Мережковского к своему поэтическому амплуа. Не менее репрезентативен применительно к разговору о писательской самоидентичности тот факт, что в «Автобиографической заметке» (1913) Мережковский представляет читателю истоки личной творческой биографии и как поэта, и как критика в их нерасторжимом единстве: «Лет 13-ти начал писать стихи. <...> Тогда же (курсив наш. – А. Х.) написал первую критическую статью, классное сочинение на “Слово о полку Игореве”, за которое учитель русского языка Мохначев поставил мне пятерку. Я чувствовал такую авторскую гордость, которой потом уже никогда не испытывал» [9 с. 109–110].

В отличие от школьного учителя рецензенты ранних статей Мережковского были куда как строже к начинающему литератору и далеко не сразу признали в нем талант критика. Они пишут о

¹ Несмотря на явный отход от поэзии, Мережковский продолжал рифмовать. «В последние годы своей жизни, – пишет мемуарист, – он, лежа по вечерам у себя на кушетке, исправляет свои старые стихи – переставляет запятые, меняет слова, что-то вычеркивает, что-то прибавляет, потом отдает их в переплет» [7 с. 337].

² Ср. с высказыванием А.С. Долинина в связи с первым собранием сочинений писателя: «По-видимому, Мережковский сам знает слабые стороны своей поэзии и относится к ней довольно пренебрежительно. В полном собрании сочинений он счел нужным поместить такие мелочи, как “Предисловие к одной книге” или “Открытое письмо Бердяеву”, а поэзию свою почти всю исключил, отверг: из всей массы стихов едва выбрал несколько десятков стихотворений, которым еще можно придавать значение, и то, кажется, не с художественной стороны» [8 с. 282].

нем как о поэте, который неожиданно для всех решил выступить в новом качестве. «Г<-н> Мережковский, – сказано в «Новом времени», – накропавший целых два тома посредственных и холодных стихов, вздумал обратиться к прозе и накропал посредственную статейку...»³. Рецензент другого периодического издания отмечает, что автор, известный своими стихотворениями, «гонится за двумя зайцами, появляясь еще и в критическом отделе»⁴. На страницах «Русского богатства» читаем: «Д. Мережковский, небезызвестный поэт, кроме двух стихотворений, напечатал в майской книжке “Северного Вестника” критический очерк...» [10 с. 328].

Не будем забывать о том, что в 1880–1890-е годы Мережковский позиционирует себя не только как поэт, но и как переводчик. Прежде всего – греческих трагедий. В письме к знаменитой русской актрисе М.Н. Ермоловой от 24 августа 1892 г. он признается: «Воскресить Греческий Театр (который до сих пор – тайна) – значит воскресить идеализм, чистейший и бессмертный идеализм среди царства В. Крылова и оперетки... Я буду переводить и, если доживу до 30 или 35 лет, – переведу все эти лучшие трагедии греческого театра» [11 с. 96]. К тридцати пяти годам Мережковский перевел трагедии Софокла («Антигона» 1892; «Эдип-царь», 1894; «Эдип в Колоне», 1896), Еврипида («Ипполит», 1893; «Медея», 1895), Эсхила («Скованный Прометей», 1891). К истории театральных постановок одной из них имеет непосредственное отношение открытое письмо Мережковского в редакцию «Нового времени» (1900. № 8571. 7 (19) января). В том же ряду – переводы «Дафниса и Хлои» (1896), «Ворона» (1890) и «Лигейи» (1893) Э. По, «Святого Сатира» (1895) А. Франса, избранных стихотворений Ш. Бодлера и т. д. Не говоря уже о текстах, впоследствии составивших цикл «Итальянские новеллы» (впервые – под названием «Любовь сильнее смерти. Итальянская новелла XV века» [1902])⁵. Для его

³ Буренин В. Критические очерки // Новое время. 1893. № 6126. 19 (31) марта. С. 2.

⁴ А.П. Литературные заметки // Волжский вестник. 1889. № 136. 6 (18) июня. С. 2–3.3.

⁵ «Цикл “Итальянские новеллы”, – утверждает в предисловии к недавнему переизданию, – включает прежде всего переводы пяти изящных новелл XV в., в том числе шедевра новеллистики Возрождения – анонимной “Новеллы о Грассо, инкрустаторе и резчике по дереву” (под названием “Превращение”). Затем следует написанная самим Мережковским по итальянским источникам эпохи Возрождения повесть “Микель-Анжело”. Завершает цикл, как бы замыкая тему “золотого века” истории человечества, первый по времени перевод на русский язык новеллы Анатоля Франса “Святой Сатир»» [12 с. 5–6]; об источниках переложений см. в примечаниях к этому изданию.

изучения самостоятельной ценностью обладает другое открытое письмо Мережковского (Новости и биржевая газета. 1896. № 342. 11 (23) декабря), отправленное в ответ на обвинения Е.А. Соловьева (псевд. – Скриба) в том, что одна из новелл – «буквальный перевод итальянского текста на русский»⁶ – не сопровождается указанием на источник заимствования. Несмотря на кажущуюся эпизодичность, развернувшаяся полемика важна как иллюстрация отношения Мережковского к чужому тексту, которое побуждает исследователей говорить о том, что писатель «в каком-то смысле предвосхитил некоторые особенности постмодернистской поэтики» [13 с. 243]. По мнению В.В. Бычкова, в обращении с историческим и культурным материалом Мережковский опередил «почти любого “продвинутого” писателя постмодернистской ориентации» [14 с. 137].

Наконец, в начале 1890-х годов Мережковский пробует себя в жанре романа. Гиппиус вспоминала: «...Дм<итрий> С<ергеевич> пришел ко мне и объявил, что наше условие нарушается. Какое? А такое, что я буду писать только прозу, но не стихи. А он – стихи. <...> И вдруг Д<митрий> С<ергеевич> объявляет, что он намерен заняться прозой! Да, он уже начал роман. Какой? Оказывается – исторический, об Юлиане Отступнике» [2 с. 53–54]. Многие из тех, кто критиковал поэзию Мережковского, к его художественной прозе отнеслись более сочувственно. Так, А.Н. Майков, не одобрявший ранние стихотворные опыты писателя и даже посвятивший ему эпиграмму в 1888 г. («В вас есть талант – какой тут спор! / Но, чтобы свет ему увидеть, / Пошли, господь, весь этот вздор, / Что вы писали до сих пор, / Вам поскорей возненавидеть!» [15 с. 353]), одобрительно отзывался о первом романе: «Добросовестное изучение, воображение в пользовании богатым материалом, оригинальные картины. Очень рад, что из него выходит кое-что – нашел свою дорогу. Сбылось то, что я когда-то давно написал про него...» [15 с. 508].

Для работы над второй книгой будущей трилогии «Христос и Антихрист», которая принесет Мережковскому славу родоначальника символистского романа в России, писатель отправился в путешествие «по следам Леонардо да Винчи» вместе с З.Н. Гиппиус и А.Л. Вольнским весной 1896 г. В ходе этой поездки был написан очерк «Селение Винчи (Из путевого дневника)» (Cosmopolis. 1897. № 2. С. 94–106). Его значимость определяется несколькими обстоятельствами, прежде всего биографическими. При поддержке Вольнского на страницах «Северного вестника» появ-

⁶ Скриба. Что сей сон значит? (Нечто удивительное и нравоучительное) // Новости и биржевая газета. 1896. № 340. С. 2.

вился «Отверженный» («Юлиан Отступник»), и Мережковский рассчитывал опубликовать там же вторую часть трилогии. Однако Волынский сам заинтересовался Леонардо да Винчи и вскоре разместил в журнале собственную серию статей о нем (впоследствии выпустил книгу), а вдобавок без предупреждения исключил имена Мережковских из списка сотрудников «Северного вестника». «Смердяковская у него сущность» [16 с. 172], – возмущался таким поступком Мережковский, будучи убежден, что Волынский воспользовался его материалами для своего исследования. К слову сказать, в одном из номеров «Нового времени» за 1899 г. В.П. Буренин изложил содержание полученного им анонимного письма за подписью «Доброжелатель г. Мережковского», который указывал, что «почтенный беллетрист задумал и написал свой роман гораздо ранее статей г. Волынского, что он собрал обширные материалы для этого романа, высказывал свои суждения о личности Леонардо да Винчи и читал отрывки из своего романа в разных кружках. Все это – и материалы, и суждения г. Мережковского, и отрывки из романа были будто бы известны г. Волынскому, и он воспользовался всем этим при составлении своих статей»⁷. В итоге первые главы романа «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» вышли в журнале «Начало» (1899. № 1–4), а полностью произведение увидело свет в «Мире Божьем» за 1900 г. (№ 1–12).

Кроме того, в ходе детального текстологического анализа очерка «Селение Винчи» в полном объеме раскрывается его эстетический потенциал как подготовительной работы для романа «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)». Доказательством служат выявляемые трансформации текста на пути от эгодокументального жанра к художественной прозе. В то же время довольно большой процент текстуальных совпадений очерка с одиннадцатой книгой романа («Будут крылья»), где подробно воссоздается поездка Леонардо в родное селение Винчи, объясняет, почему автор не включил его в свои прижизненные сборники и собрания сочинений, в отличие от двух других образцов того же жанра: путевые воспоминания «Флоренция и Афины» (Наше время. 1893. № 32. 21 ноября; № 33. 28 ноября; № 34. 5 декабря) с изменениями вошли в «Вечные спутники» под заглавием «Акрополь», а рассказ о поездке в Константинополь, озаглавленный «Св. София» (Русское слово. 1905. № 217. 12 августа), включен в книгу статей «Грядущий Хам» (1906).

Еще одно объяснение пренебрежительного отношения Мережковского к части своих ранних статей – отход от народнических устремлений, под очевидным влиянием которых написаны такие

⁷ Буренин В. Критические очерки // Новое время. 1899. № 8275. 12 (24) марта. С. 2.

тексты, как «Рассказы Вл. Короленко» (Северный вестник. 1889. № 5. С. 1–29), «Руссо» (Русское богатство. 1889. № 11. С. 63–81), «Крестьянин во французской литературе [Очерки. I. Бальзак. II. Мишле]» (Труд. 1894. № 7. С. 185–202; 1895. № 9. С. 600–613). Последний – по заказу Н.К. Михайловского, который, однако, не принял статью, «потому что она оказалась очень слабою и не в духе журнала» [9 с. 112]. «Я смутно почувствовал, – признается Мережковский, – что позитивное народничество для меня еще не полная истина. Но все-таки намеревался по окончании университета “уйти в народ”, сделаться сельским учителем. Помню, Н.М. Минский смеялся, дразнил меня и держал пари, что этого не будет. Он, конечно, выиграл. В “народничестве” моем много было ребяческого, легкомысленного, но все же искреннего, и я рад, оно было в моей жизни и не прошло для меня бесследно» [9 с. 113]. Несмотря на отход от былых идеалов, Мережковский всегда сочувственно отзывался о народническом движении, а тяга к простым людям (в особенности – раскольникам и сектантам) дала о себе знать (хотя и в другой форме) во время подготовки к написанию последней части трилогии «Христос и Антихрист». О вере в силу религиозного сознания «простых мужиков и баб» говорят слова Мережковского из более поздней статьи «Революция и религия» (1907): «Все, с чем шли мы к ним из глубины всемирной культуры, от Эсхила до Леонардо, от Платона до Ницше, было для них самое нужное не только в идеальном, но и в жизненном смысле, – нужное для первой нужды, для “земли и воли”, ибо “вся воля” над “всею землею” есть для народа “новое небо над новою землею”» [17 с. 89]. Таким образом, эти ранние тексты, не вошедшие в «Вечные спутники», помогают если не объяснить, то проиллюстрировать постепенный и судьбоносный для Мережковского (но революционный – в масштабе всей русской литературы) отход от народничества к исповеданию идей символизма.

К причинам, обусловившим авторское «забвение» ряда публикаций 1880–1890-х гг., следует отнести и чрезмерную реферативность некоторых из них – показатель незрелости и вторичности. В утрированном виде они выражают одну из конституирующих особенностей всего творческого наследия Мережковского – зависимость писателя от чужого слова. Наиболее показательны в этом отношении «Неоромантизм в драме» (Вестник иностранной литературы. 1894. № 11. С. 99–123) и «Новейшая лирика» (Вестник иностранной литературы. 1894. № 12. С. 143–160), где цитаты из критиков (Ф. Брюнетьер, Ж. Леметр), драматургов (М. Бобур, М. Метерлинк, Г. Гауптман) и поэтов (Сюлли Прюдом, П. Верлен, Ж. Ришпен, граф Монтескью) преобладают над оригинальными авторскими рассуждениями. Однако не будем приуменьшать

просветительскую направленность таких текстов: Мережковский знакомил массового читателя в России с новыми зарубежными именами.

Наконец, следует принять во внимание случайный характер некоторых из собранных нами публикаций. «Случайны» они в том смысле, что написаны по случаю. Будь то уход из жизни А.Н. Плещеева («Памяти А.Н. Плещеева» [Театральная газета. 1893. 3 октября. № 14. С. 1–2]), Я.П. Полонского («Я.П. Полонский» [Мир искусства. 1899. № 1–2. С. 2–3]), А.И. Урусова («Памяти А.И. Урусова» [Мир искусства. 1900. № 15–16. С. 36–37]), личными воспоминаниями о которых делится Мережковский, или же десятилетие со дня смерти И.С. Тургенева («Памяти Тургенева» [Театральная газета. 1893. 22 августа. № 8. С. 1]), а также столетие со дня рождения А.С. Пушкина («Праздник Пушкина» [Мир искусства. 1899. № 13–14. С. 11–20]). К последнему очерку примыкает одно из открытых писем в редакцию (Новое время. 1899. № 8347. 25 мая [6 июня]), которое проливает свет на программу Пушкинских торжеств в Святых Горах и отношение к ним Мережковского.

В 1913 г. писатель шутил, что и сам «мог бы справить 25-летний юбилей критических гонений безжалостных» [9 с. 114]. Обращаясь до этого к Н.А. Бердяеву, Мережковский говорил об отношении к себе современников более откровенно: «В России меня не любили и бранили; за границей меня любили и хвалили; но и здесь и там одинаково не понимали *моего*» [18 с. 166–167]. «Непонимание» исходило со всех сторон: и от откровенно враждебного Буренина, и от либеральных народников (Н.К. Михайловский, А.М. Скабичевский), и от наиболее близкого по эстетическим установкам А.Л. Вольнского, который, как и Мережковский, выступал против всякого позитивизма в искусстве. И те и другие обвиняли начинающего критика в бессвязности суждений, неточности и отсутствии сильных аргументов. Даже те, кого Мережковский хвалил, как, например, А.П. Чехова в своей дебютной статье «Старый вопрос по поводу нового таланта» (по оценке самого критика – «едва ли не первая сочувственная статья о Чехове, только что выступившем тогда и почти никем еще не признанном» [9 с. 112]), не принимали его комплиментарности: «Мережковский пишет гладко и молодо, но на каждой странице он трусит, делает оговорки и идет на уступки – это признак, что он сам не уяснил себе вопроса... Меня величает он поэтом, мои рассказы – новеллами, моих героев – неудачниками, значит, дует в рутину. Пора бы бросить неудачников, лишних людей и проч. и придумать что-нибудь свое» [19 с. 54].

Итак, ранние литературно-критические и публицистические выступления Мережковского 1880–1890-х гг., оставшиеся за пре-

делами «Вечных спутников», с одной стороны, дают богатый материал для их сопоставления с тем «парадным» автопортретом, который писатель создавал в прижизненных сборниках и собраниях сочинений⁸, а с другой – выводят на новый уровень разговор о «тотальном единстве художественного мира» (выражение Л.А. Колобаевой) Мережковского и справедливости данного тезиса вне контекста авторских сверхциклических образований. Вместе с тем данные тексты – важнейший историко-литературный источник, свидетельство современника о его переходной эпохе. Самый прославленный из них – так называемый манифест русского символизма, мини-трактат «О причинах упадка...». Это единственная из обсуждаемых нами работ, которая была включена автором в оба прижизненных собрания сочинений, и вторая (наряду со статьей о Чехове) из упомянутых в «Автобиографической заметке».

«В первом сборнике критических статей “О причинах упадка и о новых течениях русской литературы”, – утверждает Мережковский, – я пытался объяснить учение символизма не столько со стороны эстетической, сколько религиозной» [9 с. 114]. Однако не стоит абсолютизировать это позднее высказывание писателя, хотя он и понимал литературу как «своего рода церковь» [21 с. 181]. В своих воспоминаниях о муже Гиппиус не случайно делала оговорку: «Д.С. Мережковский – писатель религиозный, как всем известно. Что таким был в течение нескольких последних десятилетий своей жизни – слишком ясно, но был ли он религиозен с юности – это вопрос» [2 с. 40].

На лекциях, легших в основу брошюры, «маленькому, странно-неуклюжему, хотя европейски корректному человечку, вещавшему с кафедры все эти вечно новые истины» [5 с. 88], из глубины аудитории сочувственно внимал П.П. Перцов. Своими впечатлениями от услышанного он поделился в письме Д.П. Шестакову: «Лекции эти не совсем ясны для меня, но все же в них было много дельного, напр[имер] о свободе творчества, о красоте как главном мериле произведений искусства, о близости истинной красоты и истинной свободы и т. п. ...» [5 с. 375]. Иначе говоря, критика Мережковского производила впечатление не столько религиозной, сколько эстетической, причем не только на Перцова, но и на журнально-газетных рецензентов, встретивших эти выступления, а следом и брошюру, враждебно⁹.

Полноценный разговор об этой работе возможен только в контексте появившегося почти одновременно с ней поэтического

⁸ См. об этом: [20 с. 270].

⁹ Отзывы о брошюре Мережковского, а также частные свидетельства о лекциях, легших в ее основу, см.: [22 с. 85,92–93,100–102].

сборника «Символы» (1892). Так теоретические суждения писателя могут быть подкреплены их творческим воплощением. По всей вероятности, именно к этому стремился сам Мережковский. Недаром он говорил: «Критики – всегда враги, поэты – всегда друзья, и стремятся разными путями к одной цели» [23 с. 78]. «Наконец книга вышла... – сообщил автор. – Сегодня в понедельник вдруг – *объявление* на первой странице среди других книг: Д. Мер<еж>ков<ский> – «Символье»(!!!) Что это значит? Я озаглавил книгу “Символы” (Песни и Поэмы). И вместо этого Символье – что-то похожее на *Воронье*»¹⁰. Непривычное название сборника стало созвучным новому художественному направлению в России. Вопросом о том, что такое символ, Мережковский специально задается в работе «О причинах упадка...», но не дает строгого определения. Упреки по его адресу сводились к тому, что писатель не разграничивает понятия «символ», «аллегория», «тип». Следуя за мыслью автора, мы можем определить семантический ореол этого понятия, попытаться воссоздать тот набор смыслов, которые он имел в виду: символы «должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности» [21 с. 216], выражать «безграничную сторону мысли» [21 с. 217]; содержание символов в основе своей религиозно, при этом ими могут быть характеры (Санчо Панса и Фауст, Дон Кихот и Гамлет, Дон Жуан и Фальстаф). Некоторые из этих значений были указаны Мережковским в ранних статьях о Кальдероне и Сервантесе, которые затем вошли в «Вечные спутники»: «Символы – это философский и художественный язык католицизма. Таинства религии открываются верующим в символах. Из них состоит богослужение, они украшают церковь и служат материалом для религиозного искусства» [3 с. 85]; «...все религии, вся поэзия, все искусство народов является только рядом символов» [3 с. 100].

В первой половине 1890-х гг. в сознании писателя причудливо сочетались, с одной стороны, установка на интуитивно-эмоциональное познание действительности, мечты о новом идеализме, а с другой – еще не укрепившаяся религиозность, поиск божественного идеала (как в язычестве, так и в христианстве). Для Мережковского существовали три равнозначные величины: культура, культ, религия. Не случайно он долго колебался по поводу названия второго сборника стихотворений. Первоначальный вариант «Неведомому Богу» в декабре 1891 г. был заменен на «Вечные волны». И только в начале 1892 г. появляется окончательный заголовок – «Символы» [24 с. 52–53]. При этом каждый вариант был значим для Мережковского и не потерялся в

¹⁰ НИОР РГБ. Ф. 331. К. 51. Ед. хр. 58. Л. 13 об.

бумагах. Первый встречается в эпиграфе к сборнику: «...И став Павел среди Ареопага, сказал: “мужи Афиняне, по всему вижу, что вы благочестивы. Ибо, проходя и осматривая ваши святыни, я нашел жертвенник, на котором написано: *Неведомому Богу*. Сего-то, которого вы, не зная, чтите, я проповедую вам”» [25 с. 4]. Второй, немного изменившись, переходит в название сборника критических статей «Вечные спутники», на страницах которого автор обращается к религиозно-мистической сущности искусства (культуры).

В работе «О причинах упадка...» Мережковский говорит о «мистическом содержании» как одном из трех (наряду с «символами» и «расширением художественной впечатлительности», которое, в свою очередь, служит предвестником ницшеанского периода в творчестве писателя середины 1890-х гг.) главных элементов «нового искусства», призванных преодолеть «упадок» (среди его причин – настроение публики, «падение» языка, «система гонораров» как «орудие, посредством которого публика порабощает своих поденщиков, своих писателей» [21 с. 192], мелкая пресса, в которой можно найти «зародыши всех болезней, всех пороков, всех нравственных гниений» [21 с. 195], издатели, редакторы). При этом Мережковский не проводит четкой границы между понятиями «мистический», «идеалистический», «религиозный», «художественный», «божественный». Это звенья одной цепи¹¹. «В сущности, – заявляет писатель, – все поколение конца XIX века носит в душе своей то же возмущение против удушающего мертвенного позитивизма, который камнем лежит на нашем сердце» [21 с. 215]. Чуждый научному, нравственному и художественному материализму, Мережковский берется отстаивать позиции нового идеализма в искусстве. В этой связи закономерно упомянуть еще одну его статью, тематически близкую, того же года – «Мистическое движение нашего века» (Труд. 1893. № 4. С. 33–40).

Взгляд Мережковского на современный литературный процесс определяется словами: «Только то поколение, которое научится ценить доброе и прекрасное в своих предшественниках, прощать их недостатки и признавать их силу, имеет право надеяться на будущее. Живое взаимодействие, примирение прошлого и настоящего – вот величайшая основа всякой культуры» [21 с. 246]. Это высказывание определяет идейно-эмоциональный настрой всей брошюры «О причинах упадка...», которая, в отличие от большинства манифестов, лишена не только наступательного характера, но и стремления порвать связи с ближайшей традицией. Писатель ока-

¹¹ Позднее писатель пересмотрит отношение к религии и творчеству, мистицизм уступит место религиозности, см.: [26 с. 169].

зался не готов к реальной роли лидера «нового искусства», но его лекции вкупе с «Символами» и «Юлианом Отступником» оказали сильнейшее влияние на людей, провозгласивших себя «вожаками» русского символизма. Сам он принадлежал к «детям ночи» (еще одно авторское наименование – «слабые и нежные дети вечерних сумерек» [21 с. 230]) – это поколения рубежных эпох, обреченные рождаться и умирать в «смутные, страшные сумерки, когда последний луч зари потух и ни одна звезда еще не зажглась, когда старые боги умерли и новые не родились» [3 с. 242].

Заключение

Постоянно возникающие здесь отсылки к «Вечным спутникам» не кажутся нам случайными. В последнем прижизненном собрании сочинений Мережковский поместил обе работы подряд, нарушив при этом хронологию. Представляется, что данное решение было глубоко продуманным. В очерке «Пушкин», завершающем «Вечные спутники», говорится о «черной осени», «невидимом ущербе» и в финальном предложении – об «убыли пушкинского духа в нашей литературе» [23 с. 171]. Эти слова как нельзя лучше корреспондируют с основным мотивом размещенного дальше «манифеста» «О причинах упадка...». И хотя при подготовке «Вечных спутников» писатель основательно «причесал» свои ранние тексты, внес в них серьезную стилистическую и содержательную правку, с публикациями, оставшимися за пределами сборника, их сближает эстетическая направленность и устойчивый интерес к широкому культурному контексту. Последние, в свою очередь, представляют Мережковского-критика «без глянца». Но в этой неряшливости и разношерстности – их специфическое преимущество и естественное обаяние для историка литературы Серебряного века.

Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ, проект 17-04-00553 «Подготовка первой части коллективной монографии «Летопись жизни и творчества Д.С. Мережковского (1865 – 1941 гг.)»».

This work was supported by the Russian Foundation for Basic Research, project 17-04-00553 “Preparation of the first part of the collective monograph ‘Chronicle of life and work of D.S. Merezhkovsky (1865–1941)’”.

Литература

1. *Мережковский Д.С.* Собрание сочинений: В 20 т. Т. 8: Вечные спутники / Сост., подгот. текста, примеч., послесл. Е.А. Андрущенко. М.: Дмитрий Сечин, 2017. 447 с.
2. *Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. Париж: YMCA-PRESS, 1951. 310 с.
3. *Мережковский Д.С.* Вечные спутники // Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений: В 24 т. Т. 17. М.: И.Д. Сытин, 1914. 244 с.
4. *Холиков А.А.* Исследования о жизни и творчестве Д.С. Мережковского (избранная библиография) // Д.С. Мережковский: писатель – критик – мыслитель: Сб. статей / Ред.-сост. О.А. Коростелев, А.А. Холиков. М.: Дмитрий Сечин: Литфакт, 2018. С. 572–660.
5. *Перцов П.П.* Литературные воспоминания: 1890–1902 гг. / Вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. А.В. Лаврова. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 496 с.
6. *Брюсов В.Я.* Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. 414 с.
7. *Сергеев О.В.* Статья В. Злобина о З.Н. Гиппиус // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 5/6. С. 323–343.
8. *Долинин А.* Дмитрий Мережковский // Русская литература XX века: (1890–1910): В 2 кн. / Под ред. С.А. Венгерова. Кн. 1. М.: Издательский дом «XXI век – Согласие», 2000. С. 279–332.
9. *Мережковский Д.С.* Автобиографическая заметка // Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений: В 24 т. Т. 24. С. 107–116.
10. *Счастнев К.* Журнальное обозрение // Русское богатство. 1889. № 5–6. С. 314–331.
11. «Как бы мне хотелось с Вами много и много поговорить»: Письма Д.С. Мережковского М.Н. Ермоловой / Публ. и послесл. Р. Островской // Театр. 1993. № 7. С. 95–97.
12. Дафнис и Хлоя. Итальянские новеллы. Шарль Бодлер: Избранные стихотворения / Пер. с греч., итал., фр. Д. Мережковского. М.: Ломоносов, 2010. 448 с.
13. *Андрущенко Е.А.* Властелин «чужого»: текстология и проблемы поэтики Д.С. Мережковского. М.: Водолей, 2012. 248 с.
14. *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. 784 с.
15. *Майков А.Н.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Правда, 1984. 576 с.
16. Письма Д.С. Мережковского к П.П. Перцову / Вступ. заметка, публ. и примеч. М.Ю. Кореневой // Русская литература. 1991. № 2. С. 156–181.
17. *Мережковский Д.С.* Революция и религия // Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений: В 24 т. Т. 13. С. 36–97.
18. *Мережковский Д.С.* О новом религиозном действии: (Открытое письмо Н.А. Бердяеву) // Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений: В 24 т. Т. 14. С. 166–187.
19. *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 3. М.: Наука, 1976. 575 с.
20. *Холиков А.А.* Прижизненное полное собрание сочинений Дмитрия Мережковского: Текстология, история литературы, поэтика. М.; СПб.: Нестор-История, 2014. 344 с.

21. *Мережковский Д.С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений: В 24 т. Т. 18. С. 173–275.
22. Летопись литературных событий в России конца XIX – начала XX в. (1891–октябрь 1917). Вып. 1: (1891–1900) / Ред.-сост. М.Г. Петрова. М.: ИМЛИ РАН, 2002. 528 с.
23. *Мережковский Д.С.* Вечные спутники // Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений: В 24 т. Т. 18. С. 3–171.
24. *Кумпан К.А.* Д.С. Мережковский-поэт (у истоков «нового религиозного сознания») // Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2000. С. 5–114.
25. *Мережковский Д.С.* Символы (Песни и поэмы) // Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений: В 24 т. Т. 23. 272 с.
26. «Боря, Боря, мальчик мой любимый, единственный...»: Письма Д.С. Мережковского Андрею Белому / Вступ. ст., публ. и коммент. А. Холикова // Вопросы литературы. 2006. № 1. С. 135–185.

References

1. Merezhkovskii DS. Collected Works. 20 vols. Vol. 8: Eternal Companions. Moscow: Dmitrii Sechin Publ.; 2017. 447 p. [In Russ.]
2. Gippius-Merezhkovskaya Z. Dmitrii Merezhkovskii. Parizh: YMCA-PRESS Publ.; 1951. 310 p. [In Russ.]
3. Merezhkovskii DS. Eternal satellites. V: Merezhkovskii DS. *Complete Works*. 24 vols. Vol. 17. Moscow: I.D. Sytin Publ.; 1914. 244 p. [In Russ.]
4. Kholikov AA. Studies on the life and work of D.S. Merezhkovskii (selected bibliography). V: D.S. Merezhkovskii. A writer – critic – thinker: Collected articles Moscow: Dmitrii Sechin Publ.; Litfakt Publ.; 2018. p. 572-660. [In Russ.]
5. Pertsov PP. Literary memories. 1890-1902. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.; 2002. 496 s. [In Russ.]
6. Bryusov VYa. Diaries. Autobiographical prose. Letters. Moscow: OLMA-PRESS Publ.; 2002. 414 p. [In Russ.]
7. Sergeev OV. Article by V. Zlobin about Z.N. Gippius. *Rossiiskii literaturovedcheskii zhurnal*. 1994;5/6:323-43. [In Russ.]
8. Dolinin A. Dmitrii Merezhkovskii. V: Vengerov SA., ed. *Russian literature of the twentieth century (1890–1910)*. 2 books. Book 1. Moscow: Izdatel'skii dom «21st vek – Soglasie» Publ.; 2000. p. 279-332. [In Russ.]
9. Merezhkovskii DS. Autobiographical note. V: Merezhkovskii DS. *Complete Works*. 24 vols. Vol. 24. Moscow: I.D. Sytin Publ.; 1914. p. 107-16. [In Russ.]
10. Schastnev K. Journal Review. *Russkoe bogatstvo*. 1889;5-6:314-31. [In Russ.]
11. Ostrovskaya R., comp. «I wish I could talk a lot with you»: Letters of D.S. Merezhkovskii to M.N. Yermolova. *Teatr*. 1993;7:95-7. [In Russ.]
12. Daphnis and Chloe. Italian novels. Charles Baudelaire. Selected Poems. Moscow: Lomonosov Publ.; 2010. 448 p. [In Russ.]
13. Andrushchenko EA. The Lord of Somebody else's. Textology and the Issues of the Poetics of D.S. Merezhkovskii. Moscow: Vodolei Publ.; 2012. 248 p. [In Russ.]

14. Bychkov VV. Russian theurgic aesthetics. Moscow: Lodomir Publ.; 2007. 784 p. [In Russ.]
15. Maykov AN. Works. 2 vols. Vol. 2. Moscow: Pravda Publ.; 1984. 576 p. [In Russ.]
16. Koreneva MYu., comp. Letters of D.S. Merezhkovskii to P.P.Pertsov. *Russkaya literatura*. 1991;2:156-81. [In Russ.]
17. Merezhkovskii DS. Revolution and religion. V: Merezhkovskii DS. *Complete Works*. 24 vols. Vol. 13. Moscow: I.D. Sytin Publ.; 1914. p. 36-97. [In Russ.]
18. Merezhkovskii DS. About new religious action. (Open letter to N.A. Berdyaev). V: Merezhkovskii DS. *Complete Works*. 24 vols. Vol. 14. Moscow: I.D. Sytin Publ.; 1914. p. 166-87. [In Russ.]
19. Chekhov AP. Complete Works and Letters. 30 vols. Letters. 12 vols. Vol. 3. Moscow: Nauka Publ.; 1976. 575 p. [In Russ.]
20. Kholikov AA. Dmitrii Merezhkovskii's Complete Works Published during His Life: Textual Criticism, Literary History and Poetics. Moscow; Sankt-Peterburg: Nestor-Istoriya Publ.; 2014. 344 p. [In Russ.]
21. Merezhkovskii D.S. About the causes of decline and about the new currents of modern Russian literature. V: Merezhkovskii DS. *Complete Works*. 24 vols. Vol. 18. Moscow: I.D. Sytin Publ.; 1914. p. 173-275. [In Russ.]
22. Petrova MG. Chronicle of literary events in Russia of the late 19th – early 20th centuries (1891 – October 1917). Iss. 1: (1891–1900). Moscow: IMLI RAN Publ.; 2002. 528 p. [In Russ.]
23. Merezhkovskii DS. Eternal satellites. V: Merezhkovskii DS. *Complete Works*. 24 vols. Vol. 18. Moscow: I.D. Sytin Publ.; 1914. p. 3–171. [In Russ.]
24. Kumpan KA. D.S. Merezhkovskii – poet (at the origins of the «new religious consciousness»). V: Merezhkovskii DS. *Poems*. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt Publ.; 2000. p. 5-114. [In Russ.]
25. Merezhkovskii DS. Symbols (Songs and Poems). V: Merezhkovskii DS. *Complete Works*. 24 vols. Vol. 23. Moscow: I.D. Sytin Publ.; 1914. 272 p. [In Russ.]
26. Kholikov A., comp. «Boria, Boria, my dear boy, the only one...»: Letters of D.S. Merezhkovskii to Andrei Bely. *Voprosy literatury*. 2006;1:135-85. [In Russ.]

Информация об авторе

Алексей А. Холиков, доктор филологических наук, доцент, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; Россия, Москва, 119991, Ленинские горы, д. 1, стр. 51; aakholikov@gmail.com.

Information about the author

Alexey A. Kholikov, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Lomonosov Moscow State University (MSU), Moscow, Russia; bldg. 51, bld. 1, Leninskie gory, Moscow, 119991, Russia; aakholikov@gmail.com.

Неожиданный поворот: роль Н.А. Лухмановой
в закрытии журнала «Новый путь»

Татьяна В. Левицкая

*Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, tanihamozzka@yandex.ru*

Мария В. Михайлова

*Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, mary1701@mail.ru*

Аннотация. В статье открываются малоизвестные стороны полемики вокруг журнала «Новый путь», послужившей причиной закрытия Религиозно-философских собраний. Авторами статьи предпринята попытка реконструкции и историко-филологического анализа дискуссии, имевшей большое влияние на литературную и философскую жизнь начала XX в. Несомненную роль в этом столкновении сыграла статья Н.А. Лухмановой «Кто дал им право?», которая была посвящена этическому вопросу правомерности обсуждения религиозных тем на страницах популярных изданий. Во многом вопреки желанию автора статья была вовлечена в обширную газетную кампанию, направленную против деятельности журнала «Новый путь». Оппоненты умело использовали статью Лухмановой, интерпретировали ее сообразно своим целям, зачастую обращая гораздо большее внимание на личность писательницы, нежели на ее точку зрения. Вокруг Лухмановой также образовалось два лагеря: обвинители предъявляли ей традиционно характеризующие женщин претензии в истеричности и несдержанности, а защитники создали столь же традиционный образ «невинной жертвы». Авторы статьи вводят в литературоведческий обиход не только новую информацию, касающуюся обозначенной полемики, но вместе с тем рассматривают роль женщины в журналистике того времени, которая, несмотря на появление все большего числа участниц периодических изданий, воспринималась зачастую в штыки, поскольку продолжали действовать каноны патриархатного общества.

Ключевые слова: Н.А. Лухманова, полемика, декадентство, Религиозно-философские собрания, журналистика, роль женщины в социуме.

Для цитирования: Левицкая Т.В., Михайлова М.В. Неожиданный поворот: роль Н.А. Лухмановой в закрытии журнала «Новый путь» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 2. С. 84–100.

An unexpected turn.
The role of NA. Lukhmanova
in closing of the magazine “Novy Put’ ”

Tatiana V. Levitskaia

*Lomonosov Moscow State University,
Moscow, Russia; tanuhamozzka@yandex.ru*

Maria V. Mikhailova

*Lomonosov Moscow State University, Moscow,
Russia; mary1701@mail.ru*

Abstract. The article highlights some little-known facts about the controversy around the magazine “Novy Put’ ”, which served as a pretext for prohibiting the Religious-philosophical meetings. The authors of the article make an attempt of the reconstruction and historical-philological analysis of the debate, which had a great influence on the literary and philosophical life in the beginning the 20th century. An undoubted great role in that collision was played by N.A. Lukhmanova’s article “Who gave them the right?”, which was devoted to the ethical propriety of discussing the religious topics in the pages of popular publications. Largely against the author’s desire, the article was involved in a wide newspaper campaign opposing the magazine “Novy Put’ ”. Opponents skillfully used Lukhmanova’s article, interpreted it according to their goals, often paying much more attention to the writer’s personality than to her point of view. Two camps also arose around Lukhmanova: the prosecutors made traditionally characterizing women claims of the hysteria and incontinence and the defenders created an equally traditional image of an “innocent victim”. The authors bring to literature usage not only new information concerning polemics, but at the same time consider the role of women in journalism of that time, what, despite the appearance of an increasing number of women-writers in periodical, was often perceived with hostility according to then acting canons of Patriarchal society.

Keywords: NA. Lukhmanova, polemics, decadence, Religious-philosophical meetings, journalism, the role of women in society.

For citation: Levitskaia TV., Mikhailova MV. An unexpected turn: the role of NA. Lukhmanova in closing of the magazine “Novy Put’ ”. *RSUH/ RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, 2019;2: 84-100.

Введение

Надежда Александровна Лухманова (1841–1907) – одна из первых женщин-авторов, громко заявивших о себе. Пик литературной и публицистической деятельности писательницы пришелся на рубеж XIX–XX вв. Если в начале 1890-х гг. она печаталась в основном под псевдонимами или выступала как автор переводов художественных произведений (а зачастую и мистификаций, в чем она признавалась позже), то уже через несколько лет ее имя получило широкую известность в литературном мире. Первым значительным произведением Лухмановой стала повесть «Двадцать лет назад. Воспоминания из институтской жизни» (1893), получившая высокую оценку Н.К. Михайловского и напечатанная в журнале «Русское богатство». В том же журнале были изданы и первые главы «Очерков из жизни в Сибири» (1895). Ее журналистская деятельность также стремительно набирала обороты: в 1898 г. ей удалось напечатать настольную книгу «Спутник женщины». Тогда же она выпустила сборник статей «Черты общественной жизни» (высоко оцененный В.В. Розановым), стала издателем и основным автором журнала «Возрождение» (1899–1900), а также постоянным корреспондентом многих изданий (например, «Петербургской газеты», «Санкт-Петербургских ведомостей», «Южного края»). Ей уже не приходилось изобретать псевдонимы: ее статьи на острые злободневные темы публиковались на первых страницах газет, она ездила по стране с публичными лекциями, выпускала сборники рассказов. Лухманова не боялась критики, откровенно высказывала свою точку зрения, стремилась к тому, чтобы ее имя было на слуху. В 1903 г. большой общественный резонанс получила статья Лухмановой «Кто дал им право?»¹, которая была использована в полемике вокруг деятельности Религиозно-философских собраний и сыграла определенную роль в судьбе журнала «Новый путь», ставшего вестником «нового религиозного сознания».

«Новый путь» и путь «сатанинский». Предыстория конфликта

Разрешение на издание журнала «Новый путь» было получено от Главного Управления по делам печати 5 июля 1902 г. Журнал как издание, обращавшее большое внимание на вопросы религии, подлежал двойному контролю со стороны светской и духовной цензуры. В нем планировалось 12 разделов, последним

¹ Лухманова Н.А. Кто дал им право? // Заря. 1903. № 32. 2 апр. С. 10.

из которых предполагалась публикация стенографических отчетов Религиозно-философских собраний («Записки Религиозно-философских собраний»). Во вступительной статье в январском номере 1903 г. редактор П.П. Перцов обозначил основной вектор деятельности издания: «Мы стоим на почве нового религиозного миропонимания. <...> Правда о человеке и правда о людях сливаются в правде о Боге» [1 с. 5–6]. В предисловии к разделу «Записки Религиозно-философских собраний» были озвучены основные положения собраний, главной задачей которых являлось преодоление разобщенности «духовенства и светских людей, а также духовной и светской печати»². Смягчение и возможное устранение этого отчуждения объявлялось одной из важнейших целей собраний. В номере была опубликована стенограмма доклада В.А. Тернавцева, прозвучавшего на первом заседании в 1901 г. и обозначившего круг основных задач, сосредоточенных вокруг религиозно-общественного возрождения России. Одной из основных проблем был назван нравственный кризис, переживаемый интеллигенцией, не получающей от Церкви ответов на актуальные запросы времени. Преодолением кризиса должно было стать «раскрытие со стороны Церкви сокровенной в ней “правды о земле”, учения о христианском государстве, религиозном призвании светской власти» [2 с. 6]. По воспоминаниям З. Гиппиус, этот доклад, заключая в себе «пророческие замечания», оказался «краеугольным камнем всех заседаний» [3 с. 84]. Она отметила, что «собrania скоро стали называться “единственным приютом свободного слова”» [3 с. 84].

Религиозно-философские собрания были запрещены 5 апреля 1903 г., и это сказалось на судьбе журнала. В письме Перцову от 6 апреля 1903 г. Гиппиус высказала опасения по этому поводу: «...Потеряем журнал, – вряд ли стоит сидеть в России и ждать погоды. Железный занавес упадет опять между нами и общественно-церковной жизнью» [4 с. 354]. Действительно, в конце 1903 г. указом Синода были запрещены публикации «Записок Религиозно-философских собраний». Последние стенографические протоколы были опубликованы в журнале за январь 1904 г. «Новый путь» прекратил свое существование в 1905 г. Вместо него в январе подписчикам был разослан ежемесячник «Вопросы жизни».

Основной причиной запрета собраний был негативный отзыв о них Иоанна Кронштадтского «О старом и новом пути» (Миссионерское обозрение. 1903. № 5), а также обширная газетная кампания, в которой основные роли сыграли статьи Меньшикова

² [Б.п.] Вступительная статья. Записки Религиозно-Философских собраний // Новый путь. 1903. № 1. Янв. С. 1.

в «Новом времени» (1903. № 9716), Мещерского в «Гражданине» (1903. № 25) и др. Работа Лухмановой «Кто дал им право?» в газете «Заря» (1903. № 32) обычно не учитывается в этой резонансной полемике, но она также оказала значительное влияние на сложившуюся ситуацию.

Иоанн Кронштадтский резко отозвался о деятельности «умников неумных» [5 с. 691], причислив к ним Толстого и его последователей, которые «отвергают церковь, таинства, руководство священнослужителей и даже выдумали журнал “Новый путь”» [5 с. 691]. Новопутейцы поместили эту же статью, не сопроводив ее комментариями, в мартовском номере³. Ответная статья Н. Минского под заголовком «“Новый путь” и путь “сатанинский”» [6] была помещена уже в апрельском номере журнала. В статье Минский характеризует отзыв Иоанна Кронштадтского как недоразумение, связанное с неправильной трактовкой задач издания, основной целью которого являлся не поиск новых путей в религии, а попытка ухода от позитивистского мировоззрения, поиски путей сближения интеллигенции с церковью.

Огромный общественный резонанс, повлиявший на судьбу Религиозно-философских собраний, получили работы М.О. Меньшикова «Титан и пигмеи» и «Тоже стиль модерн»⁴, появившиеся в рубрике «Из писем к ближним». Статья «Титан и пигмеи» представляет собой критический анализ декадентского искусства на примере романа Ст. Пшибышевского «Homo Sapiens». Меньшиков отдает предпочтение искусству классическому, смысл которого он видит в поиске скрытого в природе лица Создателя. Замысел же нового искусства, по его мнению, «найти скрытое в природе лицо дьявола» [НВ. 1903. № 9716. с. 3]. В качестве доказательства своих суждений Меньшиков привел журнал «Новый путь», поместивший «без всяких оговорок и отрицаний... аттестат себе, выданный отцом Иоанном Кронштадтским» [там же], о сатанинской природе поиска «новых путей» и тем самым «молчаливо и не без гордости» [там же] присоединившийся к этой характеристике. Таким образом, он косвенно обвинил журнал в потворстве праздности, духовному нездоровью, утрате христианской веры, что и составляло для него суть декаданса. Свое мнение относительно декаданса он распространил и на высказывания религиозных деятелей.

³ Отзыв о. Иоанна Кронштадтского о «Новом пути» // Новый путь. 1903. № 3. Март. С. 253.

⁴ Меньшиков М.О. Титан и пигмеи: Также стиль модерн // Новое время. 1903. № 9716. 23 марта. С. 3. В дальнейшем ссылки на газету «Новое время» (аббревиатура НВ) даются в тексте в скобках.

В статье «Тоже стиль модерн» Меньшиков подверг критическому разбору идеи протоиерея Устьинского⁵, который был горячим поклонником В.В. Розанова, также поднимал вопросы пола, брака и их отношений с церковью, рассуждал о противоречиях между биологической природой человека и религиозными установками, выступал за упрощение процедуры развода. Устьинский утверждал, что православному человеку «наскучило уже смотреть на христианство монашескими глазами» [там же], и это привело к появлению множества сект и различных отклонений от церковного устава. Задачу русского священника он видел в озарении супружеского общения «светом Христовым» [там же]. Меньшиков в этих достаточно нейтральных суждениях усмотрел негативное восприятие института монашества, а также чрезмерно пристальное внимание к супружеским взаимоотношениям. В своем критическом разборе он привел большое количество цитат из Устьинского, подвергнув анализу наиболее, с его точки зрения, откровенные, даже шокирующие высказывания.

Статьи Устьинского послужили одним из поводов к закрытию Религиозно-философских собраний. В письме к Перцову от 20 апреля 1903 г. Гиппиус пишет, что фельетон Меньшикова был «подсунут» Николаю II, который воскликнул: «Это возмутительно! Запросить духовную власть, что она думает сделать с этим протоиереем и что это за журнал “Новый путь”» [7 с. 246]. Вмешательство власти поставило Устьинского в опасное положение, но благодаря содействию митрополита Антония решение духовного суда удалось смягчить: Устьинский был сослан в Хутынский монастырь для покаяния сроком на два месяца, после чего продолжил служить.

Но у Устьинского нашлись «защитники», которые попытались найти слабое звено в позиции Меньшикова. Гневной записью в дневнике, опубликованном в мартовском номере «Гражданина»,отреагировал на статью Меньшикова В.П. Мещерский, который посчитал, что Меньшиков своей обличительной статьей сделал своего рода рекламу «Новому пути» – этому «сатанинскому органу печати». Деятельность Мережковского, Розанова и в особенности протоиерея Устьинского Мещерский посчитал оскорбительной, оскверняющей Божий храм «нечистотами своих больных мозгов»⁶. Без фельетона Меньшикова читатели не знали бы о той

⁵ Протоиерей Устьинский (1854–1922) – выпускник Санкт-Петербургской духовной академии (кандидат богословия), священник Димитровской церкви в Старой Руссе, затем протоиерей и настоятель церкви Рождества Богородицы Десятинного женского монастыря в Новгороде.

⁶ *Мещерский В.П.* Дневниковая запись: вторник 25 марта // Гражданин. 1903. № 25. 27 марта. С. 20.

«зловонной грязи» [там же], которую выливает на головы людей журнал «Новый путь». Поэтому, как ни парадоксально это звучит, Мещерский склонен обвинять издателя «Нового времени», разместившего эту статью, в косвенном распространении декадентских идей.

На защиту Религиозно-философских собраний и журнала «Новый путь» встал В.В. Розанов. 28 марта 1903 г. в «Новом времени» был помещен ответ Розанова на статью Меньшикова, в котором он горячо защищал протоиерея Устьинского. Розанов взял на себя ответственность за распространение идей, высказанных Устьинским, в частной переписке, публикация⁷ которой и была осуществлена Розановым в книге «В мире неясного и нерешенного» (1901) и в журнале «Новый путь» (1903. № 2). Сделал он это, так как считал важным обсуждение этих проблем с представителем официальной церкви. По его мнению, в религиозном вопросе высказываемые новые идеи должны следовать «возможной традиции в церкви» [НВ. 1903. № 9721. с. 2], солидаризироваться с церковными мнениями. «Отсюда, – писал Розанов, – постоянное мое желание заручиться авторитетом у богословов, отсюда – опубликование мнений их, хотя бы выраженных в частных письмах» [там же]. Розанов подробно разобрал статью Меньшикова, доказав неосновательность его критики и дав подробные объяснения по каждому вопросу. Мещерского же он обвинил в двуличии, так как, ополчившись на Устьинского за откровенные суждения о брачной жизни, он совершенно забыл, что в 1900 г. сам позволил напечатать в «Гражданине» письмо в редакцию священника И. Петропавловского с рассуждениями о связуемости молитвы и полового общения. И дал тогда возможность самому Розанову (под псевдонимом Орион⁸) напечатать статью о необходимости сопровождать молитвами все проявления супружеской жизни, тем самым способствуя созданию «молитвенного бытия»⁹.

Безусловно, не мог оставить без внимания выпады в свою сторону сам журнал «Новый путь». В апрельском номере был опубли-

⁷ Из объяснительной записки протоиерея А.П. Устьинского по поводу его публикаций в прессе, поданная архиепископу Гурию (Охотину): «Все мои письма, напечатанные В.В. Розановым, ничуть не предназначались для печати... <...> Таким образом в них вошло немало выражений неосторожных и фраз недостаточно точных и ясных. И только уже по прошествии немалого времени от их написания, у Розанова явилось желание их напечатать, на что я изъявил согласие» [8 с. 89–90].

⁸ См.: Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. Т. 4 / Под ред. И.Ф. Масанова. М., 1960. С. 407.

⁹ Орион. Эмбрионы // Гражданин. 1900. № 17. С. 10.

ликован издевательский по тону литературный некролог, автор которого скрылся под псевдонимом *Lacrimafer*¹⁰, где было сказано «о литературной кончине небезызвестного публициста и проповедника нравственности – Михаила Осиповича Меньшикова» [9 с. 185], произошедшей «после продолжительных и тяжких нарушений всяких литературных приличий и простой человеческой порядочности» [9 с. 185]. Последнее расшифровывалось как заведомое искажение истины, ибо этот деятель обвинил журнал «Новый путь» в «сатанизме» и проповеди безбожия, а также попытался скомпрометировать протоиерея Устьинского, написав, по сути, на него донос.

Статья Н.А. Лухмановой «Кто дал им право?», опубликованная в газете «Заря». Место этого печатного органа среди периодических изданий начала XX в.

Перипетии этих споров, затрагивавших основы христианского вероучения и исполнения религиозных обрядов, глубоко тронули Лухманову, почувствовавшую в них личную заинтересованность, так как речь шла о религиозной стороне брачной жизни. Это заставило ее выступить с пламенным воззванием со страниц газеты «Заря» (1903. № 32). Громкий затянувшийся бракоразводный процесс, осуждение на 7 лет церковной епитимьи, запрет повторного вступления в брак, нарушение этого запрета и венчание по подложным документам, разрыв со вторым супругом и расставание с маленьким ребенком (сын Григорий Колмогоров остался в Тюмени с родственниками мужа) не могли не оставить след в ее душе. Отсюда столь пристальное внимание к вопросам семьи и брака, неоднократно поднимаемым ею в художественных и публицистических работах. Поводом к столь горячему выступлению послужил поставленный во главу угла вопрос о вере и браке, болезненный для писательницы. Поэтому столь темпераментно высказалась она в статье «Кто дал им право?».

Газета «Заря» была выбрана ею неслучайно. Издание пользовалось уважением в религиозных кругах. Так, в журнале «Миссионерское обозрение» (1903. № 5), где было напечатано предостережение Иоанна Кронштадтского об опасности поиска новых путей в религии, газета «Заря» была названа вестником «нового, светлого, истинно Божьего дня, разгоняющего мрак материалистических и подобных им течений» [10 с. 660]. Ее же редактор В.В. Ярмонкин объявлялся «глашатаем возвышенных идеалистических принци-

¹⁰ Псевдоним В.В. Розанова // Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей. Т. 4. С. 407.

пов» [10 с. 658]. И в целом деятельность «Зари» была охарактеризована как «миссионерская». Следовательно, газета могла считаться в определенной степени голосом церкви.

Важность появления газеты подтвердило и «Новое время» (1903. № 9691), напечатавшее на первой полосе объявление о подписке. А уже через месяц после выпуска газеты, состоявшегося 1 марта 1903 г., редакция «Зари» просила читателей обратить внимание на статью Лухмановой, развенчавшую «тот душевный разврат, который вносят сотрудники “Нового времени” даже в религиозную область» [Заря. 1903. № 32. с. 4]. «Душевным развратом» редакция «Зари» посчитала вышеупомянутые статьи Меньшикова и Розанова. Следовательно, между «Новым временем» и «Зарей» намечалась конфронтация. Необходимо отметить, что Лухманова не стремилась критиковать то или иное издание. Писательница не обратила внимания на суть разногласий Меньшикова и Розанова и других выступающих, для нее они явились выразителями одного и того же явления: «Кто звал быть нашими пророками гг. Меньшиковых, Розановых, протоиерея У-ского¹¹, Мережковского и других?» [Заря. 1903. № 32. с. 10], – вопрошала она. Для Лухмановой важна сама недопустимость публичного обсуждения заявленной темы. По ее мнению, «базар печати» [там же] способен потушить «огонь» [там же] веры в сердцах многих людей, сыграть на руку колеблющимся.

Позиция Н.А. Лухмановой и полемика вокруг ее выступления

Позиция Лухмановой в чем-то совпадает с позицией Иоанна Кронштадтского, заявившего, что искатели нового пути «губят и себя и народ, так как свои мысли сатанинские распространяют среди него» [5 с. 692]. Но если Иоанн Кронштадтский выступал против отхода от традиционной церковной догматики, то Лухманову тревожат не столько новые трактовки религиозных заповедей, сколько обсуждение внутренних церковных проблем в публичной сфере. Писательница убеждена, что недостаточно крепкие в вере люди подобную полемику воспримут как искушение и источник сомнений. В подтверждение этих слов она обратилась к собственному опыту, указав, что «...нам дорога наша вера, маленькая, колеблющаяся, как пламя восковой свечи» [Заря. 1903. № 32. с. 10]. Она дала понять, что такие «нетвердые» христиане дорого дали бы «за поддержку нашего настроения, за беседу хотя бы не с сильным и ученым, а с убежденным, верующим христианином» [там же]. Если

¹¹ Протоиерей Устынский.

Мещерский, критикуя статьи Меньшикова, боялся, что большая часть читателей будет отравлена и соблазнена идеями «Нового пути», то опасения Лухмановой заключались в том, что многие несведущие люди, запутавшись в высказываниях уважаемых и образованных людей, растеряют те немногие основания веры, что хранятся в их сердцах. Для писательницы и обвинителя, и защищающиеся, увлекшиеся полемикой и не задумывающиеся о последствиях, одинаково опасны для обычного человека: «Вы укоряете друг друга в пошлости, в язычестве, в поклонении сатане, вы говорите толпе о черной мессе, о сладострастном культе, вы грязните мысли читателей неподготовленных и верящих в газетное слово, вы копаетесь нечистыми мыслями в тайне брака и тайне рождения, вы швыряете друг в друга словами Христа, истолковывая их по-своему. Да, у нас, у средних людей, не сильная, не пламенная вера! <...> Да, мы плохие христиане, но мы имеем стыд, мы имеем свои человеческие тайны» [там же].

На статью Лухмановой незамедлительно отреагировал Розанов, опубликовав в «Новом времени» работу под названием «Простая рыбачка» [НВ. 1903. № 9729. С. 3], где он не нашел ничего лучше как обвинить писательницу в банальной женской истерике (аргумент, к которому часто прибегают мужчины, когда не могут опереться на более серьезные факты). По словам Розанова, Лухманова «кричит, как кликуша», статье дано «истерическое заглавие», и она заключает в себе «истерическое содержание» [там же]. Избрав тон поучения, он утверждал, что писательница вообразила себя «директрисой печатного пансиона», а писателей посчитала «пансионерками на полном ее иждивении и под ее присмотром» [там же]. При этом автор избрала нейтральную форму изложения своих мыслей, как бы говоря от лица «не то Петербурга, не то России даже» [там же].

Сравнением с директрисой пансиона Розанов отсылал читателя к роману Лухмановой об институтской жизни и тем самым словно указывал писательнице ее место, не давая ей права на равных участвовать в полемике с учеными мужами. Клеймо «институтки» было вечным определением, которым пользовались соперники Лухмановой, желая указать на узость ее интересов. И ее лекции по вопросам проституции, и участие в русско-японской войне воспринимались многими как блажь постаревшей институтской барышни. Писательницу часто осуждали за морализаторство, консерватизм взглядов. Недоброжелателями она воспринималась как «человек толпы», не желающий принимать ничего нового, не укладывающегося в рамки привычного. Розанов саркастически подчеркнул, что Лухманова в своем стремлении к покаянию «желает закрыть все академии и университеты», и, переходя на личности, обви-

нил ее в ханжестве: «Какое же вы “темное дитя Божие”, госпожа Лухманова? Да вы автор пресоблазнительной, как рассказывают, пьесы, переведенной с французского. <...> Говорят, в партере девицам платочками приходилось закрываться» [там же]. Не преминул Розанов уличить автора статьи и в невежестве: «если она в самом деле “изречений отцов церкви не помнит”, как и “подробностей вселенских соборов”, то что же, неужели и всем другим по ее образцу надо все это забыть?» [там же]. Притворно усомнился он и в ее конфессиональной принадлежности: «она отчетливо и не знает, пашковка ли она, хлыстовка, православная, лютеранка, католичка» [там же]. В финале же статьи Розанов в нарушение логики неожиданно сравнил Лухманову с женщиной, которая, «подняв среди верующих крик, воздвигла гонение на апостола Павла»¹² [там же].

Обвинение в истеричности и невежестве Лухмановой довелось услышать не только от мужчин, но и от женщины. В апрельском номере «Нового пути» была опубликована статья «Кого жалко?» критика Антона Крайнего, посвященная «последней газетной сваре» [12 с. 181]. Гиппиус, как всегда хлестко и беспощадно, прикрываясь маской сочувствующего коллеги, клеймит писательницу. А чтобы это не выглядело диссонансом, использует ту же маску лицемерного соболезнования и по отношению к Меньшикову. Написавший такую статью автор должен страшиться того, что «настоящие люди его угадают» [12 с. 181] и отнесутся к нему крайне негативно. Гиппиус притворно жалеет публициста, несомненно страдающего «от бессилия и от своей личной ненависти, и от глухого сознания своих античеловеческих поступков!» [12 с. 181]. По этому случаю в том же номере и был помещен уже упоминавшийся выше посвященный Меньшикову литературный некролог. Причина же «сочувственного» отношения Гиппиус к Лухмановой иная: как к человеку не очень умному и нервному, а потому ввязавшемуся не в свое дело. Однако Антон Крайний великодушен: хотя он «никогда не мог себя принудить жалеть женщину в истерике» [12 с. 182], но снисходительного сочувствия она все же заслуживает. Статья скрепляется единым мотивом: Лухманова лишена разума сама (она имеет «сердце женское,

¹² Позже Короленко в статье «Соня Мармеладова на лекции госпожи Лухмановой» [11], получив сведения о содержании лекций из вторых рук, так же, обратившись к евангельским аналогиям («В евангельском рассказе о суде Христа над блудницей, к сожалению, не говорится ничего о том, были ли в толпе, окружавшей Христа, также и женщины. Во всяком случае не было ни одной г-жи Лухмановой, иначе едва ли предложенье Христа “первому бросить камень” осталось бы без соответствующего отклика» [11 с. 254]), представил Лухманову «человеком толпы».

сердце без разума»¹³ [12 с. 183]) и хочет всех женщин его лишить, сохранив им лишь «женские сердца». На этом основании Гиппиус делает вывод, что Лухманова может быть опасна для окружающих, рискующих заразиться от нее истерикой. Но автор завершает свои рассуждения успокоительными сентенциями, уверяя, что женские истерики в целом не опасны, так как «у людей, даже и при женском сердце, всегда есть хоть какой-нибудь разум, а с ним и хоть какая-нибудь воля» [12 с. 183].

Не преминула Гиппиус охарактеризовать и статью Розанова «Простая рыбацка» как «остроумнейшую», но чрезмерно серьезную для такого пустячного случая. Розанов, по ее мнению, справедливо указал на «грешки» Лухмановой, раскрыв, в чем заключалась ее «писательская деятельность»: «переводы французских пьес сомнительной добродетели» [12 с. 183]. Но Гиппиус тверда в своем диагнозе: «перед нами большая женщина» [12 с. 183], поэтому неважно, добродетельна она или нет. И разговаривать с подобными особами не следует, разве что прикрикнуть и осадить: «... мало ли что можно было бы сказать госпоже Лухмановой, если бы с нею можно было говорить» [12 с. 184], но «г-жа Лухманова не услышит нас и не поймет. И не надо ее убеждать» [12 с. 184] – таков вердикт критика. Совершенно очевидно, что Гиппиус следует нормам мужского поведения, принятого в патриархальном обществе, что вполне согласуется с ее этической программой: голоса обладательниц «безразумного женского сердца» [12 с. 183], истеричек, не нужно принимать во внимание. И солидаризируясь с Розановым, в финале статьи Гиппиус привела тот же самый евангельский эпизод об апостоле Павле. Естественно, что и у нее Лухмановой отведена роль «нервной и сердечной» [12 с. 184] женщины из толпы. Довольно ядовито Гиппиус советует близким писательницы ограничить ее доступ к газетам и журналам, а самой Лухмановой – подлечить нервы и понемногу приучать себя к чтению Св. Писания. Гиппиус также вскользь упомянула, что Лухманова нередко выражала «недовольство священниками крайне порывисто и беспощадно» [12 с. 183], вероятно, намекая на воспоминания писательницы о тяжело пережитом ею опыте церковной епитимьи. В контексте же этой статьи данное упоминание служит дополнительной иллюстрацией истеричности и болезненным способом выражения писательницей своих взглядов.

Все вышеизложенное показывает, что Гиппиус приняла сторону оппонентов Лухмановой. И Розанов, и Гиппиус, сознательно или не ведая, не упоминают других литературных работ писатель-

¹³ Заметим, что здесь Гиппиус подспудно вступает в полемику с Л.Н. Толстым, заявлявшим, что идеальная женщина – та, которая не устаивает «быть умной».

ницы, помимо переводов «сомнительных пьес». В их яростных нападках видны попытки лишить этого автора права голоса и права на точку зрения, а ее возмущение представить всего лишь криком, порожденным страхом и ограниченностью.

Лухманова ответила своим гонителям 11 апреля, но еще до ее ответа на страницах «Зари» доктор богословия П.¹⁴ защитил ее, укорив Розанова за грубость и нетерпимость. Статья с литературной точки зрения далеко не безукоризненна, грешит фактическими неточностями. Так, Розанову приписывается едва ли не создание «Нового пути» и Религиозно-философского сообщества, на собраниях которого с помощью Мережковского и Меньшикова он проводит «свои воззрения на разные религиозные и церковно-практические темы» [там же]. Таким образом, фокус повествования смещается на личность Розанова, а Лухманова становится лишь поводом для выражения неприятия розановских идей. Но автор все же не забывает сказать об ореоле «сердечной чистоты и простоты», который отныне овеивает образ женщины, восставшей против глумления над святынями.

Лухманова же, в отличие от доктора богословия, была кратка и сдержанна. Она решила дать отпор хулителям на их же религиозном поле. Отметив, что Розанов обрушился на нее с бранью в Страстную субботу, а отвечать ему в великий праздник она посчитала неуместным, она все же призналась, что не смогла оставить без внимания некоторые пункты обвинений. Ее огорчила неприличная брань, к которой прибегают в настоящее время некоторые писатели и которая «допускается многими органами печати»¹⁵. Также она удивилась, что ее обвинили в присвоении авторства переводных пьес. Это можно было сделать «только в слепой ярости, потому что нельзя быть автором чужой литературной собственности». Причиной же несоразмерно бурной реакции на свою статью Лухманова назвала желание затемнить «серьезный вопрос о неприличии тона, с каким велись г. Розановым его якобы богословские споры».

Как видим, газета «Заря» становится площадкой, где ведутся громкие богословские прения, а закрытие Религиозно-философских собраний усилило полемические настроения. 13 апреля 1903 г. там была помещена статья Б.В. Добрышина «Вера и молчание»¹⁶, в которой вновь поднялась волна критики Лухмановой. Ее статью автор посчитал даже одной из причин запрета собраний.

¹⁴ Доктор богословия П. По поводу реплики г. Розанова с г-жой Лухмановой // Заря. 1903. № 38. 10 апр. С. 10.

¹⁵ Лухманова Н.А. Ответ г. Розанову // Заря. 1903. № 39. 11 апр.

¹⁶ Добрышин Б. В. Вера и молчание // Заря. 1903. № 41. 13 апр. Добрышин Борис Васильевич (1864 – не ранее 1913) – журналист, писатель.

Писательница, по его мнению, потребовала замалчивания важных вопросов. Он встал на защиту сотрудников «Нового пути», подчеркнув, что запрет собраний – следствие грубого вмешательства цензуры. Возникшую ситуацию Добрышин рассмотрел как один из признаков словобоязни, приносящей «несоизмеримо больше вреда и зла, чем успокоения людям, некрепким в вере, и профессорам, бессильным защищать убежденным словом выводы своей науки». Добрышин парировал реплику Лухмановой, что те, «кто сомневается хоть в чем-нибудь, касающемся веры, должны молчать». Он выразил уверенность, что сопровождающаяся сомнениями вера «в молчании погаснет с большей вероятностью, чем от собеседования». Статья сопровождалась комментарием редакции, в котором жестко критиковались «философы на религиозной почве», деятельность которых характеризовалась «болезнью тела и мозговым развратом». Газета «Заря», говоря как бы от имени русского народа, противопоставляла веру обычного православного человека деятельности участников собраний: «...всякое падение государства знаменуется всегда мозговыми экскурсиями в область религиозную. Но мы спокойны. На Руси еще, слава Богу, жив истинно православный человек, и он всегда только с жалостью будет смотреть на этих декадентов, на этот несчастный тип вырождения, какими представляются ему все гг. Розановы, Успенские, Меньшиковы, Петровы и т. п.».

Как видим, газета встала на сторону Лухмановой, подтверждением чему служит публикация ее ответа – фельетона «Несколько слов г. Добрышину». В нем она упрекнула журналиста в ложной трактовке своей статьи, затронув отчасти и различный подход женщин и мужчин к определенным вопросам: «глубоко удивляет, что мужчины, обвиняющие обыкновенно женщин в легкомыслии, поступают в серьезных вопросах крайне неосмотрительно, не вникнув, не вдумавшись в то, о чем говорят и в чем обвиняют»¹⁷. Лухманова призналась, что ее «как каждого развитого человека радовал факт, что существуют такие специальные собрания, на которых люди могут свободно обсуждать интересующие их вопросы и обмениваться религиозно-философскими мыслями». Следовательно, укорять ее в желании запрета обсуждений острых религиозных тем по меньшей мере странно. Но она снова подчеркнула, что газетные столбцы не место для полемики по вопросам религии: в этом случае «для всех (и кабинета, и зала, и училища, и кухни, и улицы), читающих газету, было больше соблазна, чем просвещения. <...> Пища, брошенная на общественный стол, для многих могла сделаться отравой».

¹⁷ Лухманова Н.А. Несколько слов г. Добрышину // Заря. 1903. № 43. 15 апр.

Защита ее позиции газетой продолжилась, когда чуть позже была напечатана статья «Новые христиане»¹⁸, помещенная в трех номерах. Автор статьи, подписавшийся инициалами А.Л., поддержал точку зрения писательницы, также заявив о неуместности обсуждения религиозных проблем в популярных печатных органах. А.Л. связал поднятую тему с иными вопросами, начав обсуждение «глубоко воспитательного значения» [Заря. 1903. № 53. с. 15] газет в целом. Заметки об убийствах, самоубийствах, светская хроника, рассказы о семейных скандалах печатаются на первых страницах, а это, по мнению автора, вызывает «подражание среди современных геростратов» [Заря. 1903. № 52. с. 15]. Но в финале автор вновь возвратился к заявленной теме и призвал интеллигенцию помочь пастырям церкви «в их трудной воспитательно-религиозной задаче» [там же].

Заключение

После выявления всех аспектов полемики становится ясно, что статья Лухмановой «Кто дал им право?» получила большой общественный отклик и была использована в качестве материала, направленного против деятельности журнала «Новый путь» и Религиозно-философских собраний. Сама писательница вряд ли ожидала столь бурной реакции и, судя по ее последующим заявлениям, сожалела, что ее работа способствовала журналистской травле и послужила одним из поводов для запрета собраний. Напомним, что в статье «Кто дал им право?» Лухманова говорила от имени рядового читателя «Нового времени», который рисковал запутаться в сложных богословских спорах. Однако различные общественные силы использовали ее работу для достижения собственных целей: для «Зари» это был очередной способ уязвить «Новое время» (негативные отзывы о деятельности суворинского издания можно найти во многих номерах); противники «Нового пути» представили статью Лухмановой как воззвание простой женщины, не вынесшей засилья декадентства и ереси, о помощи; «новопутейцы» интерпретировали статью как постыдную невоздержанность посредственности. В споре оппоненты доходили иногда до прямых оскорблений, забывая при этом о сути вопроса и позиции писательницы. Лухмановой предъявили претензии, которые традиционно предъявлялись женщине, посмевшей высказать свою точку зрения. Ее обвинили в невежестве, духовной слепоте, истеричности. Защитники же отвели ей роль «чистой души», «невинной жертвы»,

¹⁸ А.Л. Новые христиане // Заря. 1903. № 51–53, 23–25 апр.

которая «настолько расстроилась и испугалась» [Заря. 1903. № 38. с. 10] философских рассуждений, что посмела громко заявить о своем негодовании, что тоже не слишком положительно ее характеризовало. В итоге обе стороны в чем-то совпали: их объединила уверенность в том, что публичное женское высказывание о сложных проблемах есть явление неподобающее. Если обвинители видят в этом «истерию», то защитники эту «истерию» объясняют как реакцию на происходящее: деятельность некоторых изданий настолько оскорбительна, что женщина не смогла сдержаться. Во всех статьях подчеркивалась эмоциональность автора, ее выступление назвали «криком», «воплем». И даже два ответа «виновницы» дискуссии (Розанову и Добрышину), написанные в совершенно ином тоне, не изменили положения дел. Таким образом, можно констатировать, что хотя роль Лухмановой в журналистике становилась все более заметной (от роли переводчицы и беллетристки она перешла к публичным дискуссиям), ее взгляд на проблемы, по сути, оставался нерасшифрованным или истолковывался неверно. Основное внимание обращали на тон высказывания, а не на содержание.

Литература

1. *Перцов П.П.* Новый путь: Вступительная статья // Новый путь. 1903. Январь. С. 5–6.
2. Записки петербургских Религиозно-философских собраний (1901–1903 гг.) / Под ред. С.М. Половинкина. М.: Республика, 2005. 543 с.
3. *Гиппиус З.* Дмитрий Мережковский // Гиппиус З. Ничего не боюсь / Под ред. Г.Е. Евграфова. М.: Вагриус, 2005. 560 с.
4. *Лавров А.В.* Символисты и другие: Статьи. Разыскания. Публикации. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 761 с.
5. *О. Иоанн Кронштадтский.* О старом и новом пути спасения // Миссионерское обозрение. 1903. № 5. Март. С. 690–692.
6. *Минский Н.* «Новый путь» и «путь сатанинский» // Новый путь. 1903. № 4. Апрель. С. 197–199.
7. *Евгеньев-Максимов В.Е.* Из прошлого русской журналистики: статьи и материалы. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. 302 с.
8. *Воронцова И.В.* Протоиерей Александр Устьянский и «реформатор» Василий Розанов: История суда над протоиереем Александром Устьянским, изложенная в переписке 1903 г. // Вестник Православного Свято-Тихоновского государственного университета. 2010. № 2 (36). С. 83–101.
9. *Lacrimafer.* Литературный некролог // Новый путь. 1903. № 4. Апрель. С. 185.
10. *Бронзов А.* Новая газета «Заря» г. Ярмонкина // Миссионерское обозрение. 1903. № 5. Март. С. 658–660.
11. *Короленко В.Г.* Соня Мармеладова на лекции госпожи Лухмановой // Русское богатство. 1904. № 6. С. 253–257.
12. *Антон Крайний.* Кого жалко? // Новый путь. 1903. № 4. Апрель. С. 179–184.

References

1. Pertsov P.P. Introductory article of the “Novy Put’ ” (“New way”) magazine. *Novyi put’*. 1903. Jan. p. 5-6. [In Russ.]
2. Polovinkin S.M., ed. Notes of St. Petersburg Religious-philosophical meetings (1901–1903). Moscow: Respublika Publ.; 2005. 543 p. [In Russ.]
3. Gippius Z. Dmitry Merezhkovsky. V. Gippius Z. *Nothing to fear*. Moscow: Vagrius Publ.; 2005. 560 p. [In Russ.]
4. Lavrov A.V. Symbolists and others. Articles. Researches. Publications. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.; 2015. 761 p. [In Russ.]
5. St. Ioann Kronstadtskii. About the old and new way of salvation. *Missionerskoe obozrenie*. 1903;5:690-692. [In Russ.]
6. Minskii N. “Novyi put’ ” and “path of Satan”. *Novyi put’*. 1903;4:197-99. [In Russ.]
7. Evgeniev-Maksimov V.E. The past of Russian journalism: articles and materials. Leningrad: Izdatel'stvo pisatelei v Leningrade Publ.; 1930. 302 p. [In Russ.]
8. Vorontsova I.V. Archpriest Alexander Ust'insky and “reformer” Vasily Rozanov. The story of the trial of Archpriest Alexander Ust'insky, as set out in the 1903 correspondence. *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2010;2:83-101. [In Russ.]
9. Lacrimafer. A literary necrologue. *Novyi put’*. 1903;4:185. [In Russ.]
10. Bronzov A. A new newspaper “Zarya” (“Dawn”) of Mr. Yarmonkin. *Missionerskoe obozrenie*. 1903;5:658-60. [In Russ.]
11. Korolenko V.G. Sonia Marmeladova at the lectures of Mrs. Lukmanova. *Russkoe bogatstvo*. 1904;6:253-57. [In Russ.]
12. Anton Krainiy. Who's sorry for? *Novyi put’*. 1903;4:179-84. [In Russ.]

Информация об авторах

Татьяна В. Левицкая, аспирант, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; Россия, Москва, 119991, Ленинские горы, д. 1, стр. 51; tanuhamozzzkva@yandex.ru;

Мария В. Михайлова, доктор филологических наук, профессор, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; Россия, Москва, 119991, Ленинские горы, д. 1, стр. 51; mary1701@mail.ru.

Information about the authors

Tatiana V. Levitskaia, postgraduate student, Lomonosov Moscow State University (MSU), Moscow, Russia; bldg. 51, bld. 1, Leninskie gory, Moscow, 119991, Russia; tanuhamozzzkva@yandex.ru;

Maria V. Mikhailova, Dr. of Sci (Philology), professor, Lomonosov Moscow State University (MSU), Moscow, Russia; bldg. 51, bld. 1, Leninskie gory, Moscow, 119991, Russia; mary1701@mail.ru.

Город как образ и понятие
в повести С. Кржижановского
«Штемпель: Москва»

Виктория Я. Малкина
*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, poetika@gmail.com*

Аннотация. В статье анализируется представление о Москве в повести в письмах С. Кржижановского «Штемпель: Москва». Ее основная цель – исследование особенностей видения Москвы и ее представления в указанном тексте в связи со спецификой субъектной организации повести. Методологической основой является концепция исторического развития и взаимодополнительности категорий образа и понятия, сформулированная в трудах О.М. Фрейденберг. В повести Кржижановского категории образа и понятия также являются предметом рефлексии, но там они резко противопоставляются, в то время как на уровне поэтики оказываются взаимодополнительными. Новизну статьи определяет тот факт, что «Штемпель: Москва» пока практически не становилась предметом специального литературоведческого рассмотрения, а Москва в ней если и рассматривалась, то только как пространство или персонаж, без подробного концептуального анализа. В результате делаются выводы о специфике видения и понимания Москвы как многомерной образно-понятийной категории, связанной с восприятием субъектом рассказывания себя и своего творчества.

Ключевые слова: Кржижановский, образ, понятие, городской текст, московский текст, повесть в письмах

Для цитирования: Малкина В.Я. Город как образ и понятие в повести С. Кржижановского «Штемпель: Москва» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 2. С. 101–112.

The city as an image and a concept in S. Krzhizhanovsky's story "The Stamp: Moscow"

Victoria Ya. Malkina

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, poetika@gmail.com*

Abstract. The article analyzes the beliefs about Moscow in the S. Krzhizhanovsky's story in letters "The Stamp: Moscow". Its main purpose is to study the peculiarities of Moscow's vision, its presentation in the text in relation to the subject organization of the story. The methodological basis of the article is the theory of historical development and the complementarity of such categories as the image and concept, formulated in the works of O.M. Freudenberg. In the Krzhizhanovsky's story, categories of the image and concept are also the subject of reflection, but there they are sharply contrasted, while at the level of poetics they turn out to be complementary. The novelty of the article is determined by the fact that "The Stamp: Moscow" has so far practically never been the subject of a special literary examination. Moreover, in the story Moscow, if it was considered, then only as a space or a character, without a detailed conceptual analysis. As a result, conclusions are drawn about the specifics of the vision and understanding of Moscow as a multidimensional, figurative and conceptual category related to the perception by the subject of telling himself and his work.

Keywords: Krzhizhanovsky, image, concept, city text, Moscow text, story in letters

For citation: Malkina VYa. The city as an image and a concept in S. Krzhizhanovsky's story "The Stamp: Moscow". *RSUH/ RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, 2019;2: 101-12.

Введение

Повесть С. Кржижановского 1925 г. называется «Штемпель: Москва»; так что уже заглавие привлекает наше внимание к городу. Но чем именно является Москва в этом произведении – местом действия, пространством, персонажем, текстом или чем-то еще? Именно эта проблема находится в центре нашей статьи.

Данное произведение не так уж часто привлекало внимание исследователей. Фундаментальной работой является статья В.Н. Топорова [1]. В статье есть целый раздел, посвященный повести «Штемпель: Москва» и другим «московским текстам» С. Кржижановского, однако Москва там рассматривается именно как пространство, пусть и специфическое («минус»-пространст-

во, по терминологии В.Н. Топорова). Однако для нас важно, что В.Н. Топоров говорит о соединении в произведениях Кржижановского рационального и чувственного познания: «Кржижановский не только знал пространство <...>. Кржижановский еще и “чувствовал” пространство» [1 с. 479].

Отчасти продолжает концепцию В.Н. Топорова в плане исследования московского пространства С. Кржижановского и Л.В. Подина [2]. Как часть «московского текста» повесть упоминается в книге А. Люсого [3], а И.Б. Делекторская анализирует ее в сравнении с произведениями Андрея Белого [4], опять-таки, оперируя понятием «московский текст». Как «город-текст» определяет Москву для Кржижановского и В. Перельмутер [5].

Таким образом, проблему можно считать поставленной и актуальной, но не решенной. В данной статье Москва в повести С. Кржижановского анализируется с помощью категорий образа и понятия, рассмотренных, в частности, в трудах О.М. Фрейденберг. Такой постановки вопроса в научной литературе еще не было, что и определяет новизну нашей работы.

Ее основная цель – исследовать образную и понятийную стороны Москвы в повести С. Кржижановского. Для достижения данной цели нами решаются следующие задачи. Во-первых, кратко характеризуются категории образа и понятия согласно трудам О.М. Фрейденберг. Во-вторых, описываются важные специфические черты субъектной структуры повести. В-третьих, выделяются основные образы, с помощью которых в повести представляется Москва. Наконец, анализируется понятийная рефлексия о Москве в повести. В заключение делаются выводы о характере соотношения образа и понятия в повести С. Кржижановского «Штемпель: Москва».

Соотношение образа и понятия в концепции О.М. Фрейденберг

Образ и понятие обычно обозначаются как два разных полюса: образное (эмоциональное) восприятие и понятийное (рациональное) мышление. Однако, согласно концепции О.М. Фрейденберг, так было вовсе не всегда. Скажем, для античной литературы такое противопоставление неуместно, поскольку там поэтический образ вырос из мифологического понятия, которое, в свою очередь, являлось формой образа. «Хотя мифологический образ и понятие – различные средства миропознания, на известном историческом этапе они взаимно обуславливали друг друга», – писала она [6 с. 233].

То есть изначальные формы архаического (мифологического) образа, такие как кумуляция и параллелизм, основаны на прямом значении слова, на неразрывной связи слова и того предмета, которым это слово обозначалось. Постепенно этот образ приобретал рациональный, а следовательно, понятийный смысл. И уже потом, в новой, тропеической образности обретал иносказательный, переносный смысл, отделяясь от понятия.

Детально анализируя образ и понятие в античной литературе, О.М. Фрейденберг, во-первых, показала их тесную связь друг с другом, во-вторых, доказала, что образ и понятие – величины для человеческого мышления не постоянные, а исторически изменяющиеся, а следовательно, изменяется и соотношение между ними.

Но раз образ и понятие когда-то – на этапах становления и того, и другого – были тесно связаны друг с другом, будет логичным предположить, что эта связь не исчезла совсем, а закрепились как архетипическая основа в сознании и культуре, актуализируясь в случае необходимости. Такая необходимость возникла на неклассическом этапе поэтике модальности, когда в поисках новых форм художественной целостности культура стала обращаться к архаическим формам, таким как субъектный неосинкретизм, параллелизм, некумулятивный сюжет и т. п. Вполне естественно, что, достигнув рационального и осмысленного в философской и эстетической рефлексии максимального разделения образа и понятия, литература начала искать формы их нового синтеза.

Важно то, что переходы и перетекания от образа к понятию и обратно связаны не только с особенностями мышления, но и со спецификой субъектно-объектных отношений и преломления объективной (рациональной, понятийной) действительности в субъективном (эмоциональном, образном) сознании художника. По мнению О.М. Фрейденберг, преломляя через свое сознание действительность, античный художник делал «скрытое предметом глубочайшего познания», при этом ощущая «себя “творцом” такого же возможного и вполне объективного мира, как действительный, но понятого и вызванного к воображаемой жизни субъективным началом своей личности» [6 с. 563].

Таким образом, творец оказывается одновременно и внутринаходим, и вненаходим по отношению и к окружающему миру, и к своему творению (или находится с ними и в прямой, и в обратной перспективе одновременно). С нашей точки зрения, именно такая позиция автора-творца оказывается востребованной в литературе XX в., в частности у Кржижановского.

*Специфика субъектной структуры
и зрения в повести С. Кржижановского*

Как известно, «Штемпель: Москва» имеет подзаголовок: «Тринадцать писем в провинцию». То есть это не просто повесть, а повесть в письмах. Основным субъектом действия, субъектом рассказывания и носителем точки зрения, таким образом, оказывается автор этих писем. И с первых же строчек он обозначает свою позицию, оказываясь и внутри, и снаружи одновременно: «...Знаю: мой конверт со штемпелем “Москва” уже тщетен и не нужен. Но иначе было нельзя: я сам жил внутри наглухо запечатанного конверта» [7 с. 17]. Посылая письмо о Москве, он сам оказывается в том самом конверте, посылая как бы себя, причем и в прямом, и в переносном смысле. Как субъект действия автор писем выбрал Москву местом для жизни, приехал в нее, оказавшись таким образом в Москве, внутри нее, в пространстве города. Но, будучи еще и субъектом рассказывания, автором, для своих писем он выбирает Москву в качестве объекта исследования и описания, и таким образом оказывается внутри своей темы. Город при этом приобретает статус не просто пространства, а темы:

Мне уйти из своей темы – никак: я живу в н у т р и ее. Окна домов, мимо которых хожу, смотрят с определенным выражением; утром, чуть раскрыв глаза, вижу красные кирпичи соседнего дома: это уже Москва. А значит – и мысль: Москва. Проблема материализовалась, обступила меня тысячью каменных коробов, протянулась под подошвами тысячью кривых и ломаных улиц, – и я, смешной чудака, исследующий свое г д е , попал в него, какмышь в мышеловку [7 с. 18].

Он живет в Москве, но и Москва живет внутри него. Для того чтобы при таком положении наблюдателя нечто видеть, нужно особое, трансгрессивное, зрение, то есть зрение, позволяющее видеть то, что обычно неподвластно человеческому глазу. Чтобы видеть трансгрессивно, могут понадобиться особые предметы, обеспечивающие такой тип видения. Например зеркало, в данном случае – стекла витрин, глядя в которые «я» имеет возможность увидеть в себе «другого»:

Каждое утро я шагаю из переулка в переулок, позволяя перекресткам ломать, как им угодно, мой путь, собирая в себя Москву. Рядом со мной, стоит повернуть голову на пол-оборота, шагает чуть сутулый, длинный, с лицом под черными полями шляпы человек. Вдвоем, изредка переглядываясь, мы ищем наши смыслы [7 с. 17].

Кто этот «я» – неизвестно, мы можем только догадаться, что он, видимо, начинающий писатель, приехавший в Москву из провинции. Важно то, что сущность «я» неясна не только читателям, но и самому «я». Попытка понять Москву, город, в который он приехал и в котором теперь живет и который одновременно живет в нем – для него равноценна попытке обрести собственное «я», собственную идентичность. Попытка разобраться в своей теме – это, в сущности, попытка понять себя.

Сложность авторской позиции при этом заключается в необходимости как раз особого типа зрения: ведь автор писем не может увидеть ни город, ни себя со стороны, обрести венаходимость как неперемное, согласно концепции М.М. Бахтина, условие существования автора-творца. Вместо этого мы можем говорить о внутринаходимости и связанных с ней особенностях видения и восприятия: герой не просто ходит по городу, он «впустил город в себя» [7 с. 21], и «линии мысли совпадают с линиями, исчертившими город» [7 с. 22]. Особенности зрения, глаза и все, что связано с видением или невидением, в тексте неоднократно подчеркивается, например: «Думать вдоль улицы, не видя улицы, невозможно» [7 с. 21]; «Я шел сначала с притянутыми, затем с устало одергивающимися зрачками, среди сумятицы букв, старясь глядеть мимо и сквозь» [7 с. 23] и др.

Трансгрессивное зрение и специфическая субъектная позиция внутринаходимости обусловили и особое положение города в анализируемом нами тексте.

Москва как визуальный и вербальный образ в повести С. Кржижановского

Итак, автор писем смотрит внутрь города и одновременно внутрь себя. Линии и образы города сплетаются с мыслями и внутренними образами, и рождаются новые образы: города как человека и человека как города. Можно даже говорить об особой форме неосинкретизма, когда «я» одновременно является городом, нераздельно и неслиянно с ним. Или, как писала О.М. Фрейденберг, о такой художественной системе, в которой «субъект и объект понятийно сливались» [6 с. 563].

Однако эти образы строятся не на сходстве или подобии, не на сущностном родстве. Они рождаются только потому, что человек, идя по улице, видит объекты (образы) один за другим, они нанизываются друг на друга ассоциативно, по принципу «соответствий» (Ш. Бодлер), или партиципации (Л. Леви-Брюль), или кумуляции (С.Н. Бройтман), или по смежности, как говорит сам автор писем:

«Тут, в городе, ассоциации вообще странны и однообразны: ассоциация по сходству, особенно внутреннему, сутевому, редка и почти неосуществима. <...> Здесь человек, homo urbanis, существо, ассоциирующее по смежности: сама увязка и стройка города учит людей, в него включенных, строить и связывать речь и мысль так и только так» [7 с. 25].

В городе сближается то, что находится рядом. Люди сближаются потому, что сидели рядом на бульварной скамейке. Человек сближается с городом, потому что идет по нему.

Однако человек сополагается (по той же смежности) не только с визуальными образами города, но и с вербальными. Он читает город как текст, но и его (человека) читают как текст (не случайно же он, как мы помним, находится в запечатанном конверте): «В первые мои московские дни я чувствовал себя внутри хаотичного кружения слов. Взбесившийся алфавит ползал вокруг меня» [7 с. 23]. «Сначала вскрывали конверт и пробежали глазами по тексту, а потом и меня – вскрывали и пробежали» [7 с. 27].

Опять-таки здесь образ «городского текста» важно понимать и в прямом, и в переносном смысле. Герой ходит по улицам и смотрит, и в то же время он читает – книги о Москве и написанные в Москве, пытается разобраться в своей собственной теме. Все это ему нужно для того, чтобы найти нужные слова и нужные образы, потому что он и сам пытается написать свой текст, причем поэтический, образный текст. Вербальная и визуальная образность – это не только часть поэтики повести С. Кржижановского, но и предмет рефлексии автора писем, ищущего эти адекватные образы: «Как ни концентрировал я свои образы, как ни оберегал мысли от толчков извне, это оказалось немислимым» [7 с. 21]. «Я считал, мой друг, шершавые ступеньки лестницы, ведущей книзу, и приискивал метафоры» [7 с. 26], – пишет он.

Эти образы он находит. Можно выделить пять главных образов, с которыми автор писем сополагает Москву, московскую литературу и московских жителей.

Первый образ – это карандаши (или лес карандашей). Относится он в первую очередь к московской литературе. Согласно рассуждениям автора писем, московская литература – это постепенно выросший лес карандашей, чтение – это культурная прогулка по лесу карандашей, москвич гуляет по лесу в Сокольниках и одновременно – по лесу карандашей, так как он читает город как написанный карандашом текст.

Второй образ, скорее связанный с историей и историческим развитием Москвы, это «копеечная свечка», потому что своим строительством и нынешнему виду Москва обязана пожарам. Таким

образом, город изучается не только в синхронии, но и в диахронии, и образы подыскиваются соответствующие. В них опять-таки город и текст оказываются едины, дворец и гоголевская рукопись в равной степени часть Москвы:

Горит всё: в 1571 году – опричный дворец, в 1848 году – рукопись «Мертвых душ». Прежние жители Москвы – профессиональные погорельцы: живут от пожара до пожара; строят в угождение не столько себе, сколько всё той же копеечной свечке. И оттого самый характер стройки, мало, самый уклад жизни внутри этих домиков-одноденок, рассчитан не на то, чтобы в них можно было жить, а на то, чтобы они беспрепятственно и дотла могли сгореть, чтобы и они, и вещи в них каждый миг, не противясь, могли стать пеплами [7 с. 42].

Третий образ – это Глядея. Она, как видно из ее имени, глядит, учит глядеть и глядит все время по очень важной причине: не глядеть она не может, так как у нее нет век.

В связи с Глядеей мы сталкиваемся с образом и понятием уже не как с категориями эстетики, применимыми к анализу текста «Штемпель: Москва», но и как с предметом осмысления автором писем. По тому как об образе и понятии он там размышляет, и заходит об этом речь, когда он обращается к естественному для русской культуры сравнению и противопоставлению двух городов – Москвы и Петербурга. С его точки зрения, Москву можно только разглядывать – это город образов, в отличие от Петербурга – образа понятий. Два города сопоставляются как два полюса – чувственного и рационального познания:

Санкт-петербургский литератор <...> привез с собой и з г о р о д а п о н я т и й в г о р о д о б р а з о в манускрипт. Когда он, окружив себя москвичами, зачитал свой манускрипт, то нам всем казалось <...>, что по манускрипту заползали блеклые и бесконтурные пятна: никак глазом не взять. Когда чтение кончилось, начался спор: москвичи дружно утверждали, что автор н и ч е г о н е в и д и т; автор-петербуржец, что москвичи н и ч е г о н е п о н я л и [7 с. 35].

Как мы видим, здесь резко противопоставляются не просто образ и понятие, но и связанные с ними операции мышления: образное видение и понятийное мышление. Однако по отдельности они не дают возможности полноценной литературы – как видно по тому, что случилось с рукописью петербургского писателя. Литература требует и видения, и понимания. В связи с этим большое значение приобретает четвертый образ, найденный автором писем применительно к Москве: товэто.

Поскольку Москва – город образов, то для того чтобы что-то создавать и писать, москвичу необходимо превратить образы в понятия, или – «то» в «это»:

Сознание классифицирует вещи, предстоящие ему, на те и эти, на выключенные из органов чувств и на включенные в восприятие; эти вещи имманентны жизни, те – трансцендентны; эти – понятная, хорошо обжитая близь; те – туманная, недоступная даль. Если классифицировать самые сознания, то окажется, что они сознают, в зависимости от своего типа, как бы в противоположные стороны. Одни сознания стремятся переставлять вещи из тех в эти; другие – из этих в те. Если носителей сознания, то есть людей того или иного интеллектуального типа, я назову: ищущих претворить то в это – товэтовцами, волящих же превратить это в то – этовоцами, то с номенклатурой будет покончено. <...> Все москвичи – природные товэтовцы» [7 с. 53].

Поскольку москвичи – товэтовцы, они должны превращать образы в понятия. Однако этот процесс (превращение образа в понятие), необходимый для жителей города как читателей, оказывается (или должен быть) ненужным для автора как творца. Потому что в творчестве (так же, как и в архаическом, синкретическом мышлении) для творца название вещи и вещь неразличимы. Более того, наименование, то есть превращение в строго рациональное понятие, уничтожает образ (творение). Оно выводит нечто из сферы творчества – в вещную сферу (обычный мир), и тем самым уничтожает это нечто как творение, как образ, как подлинное бытие, потому что для творца (поэта, художника) – творчество и область творчества – и есть подлинное бытие, эстетическое событие и есть единственная форма жизни. Следовательно, если нечто перестает быть художественным образом – оно перестает существовать:

Для поэта, например, и м я , название вещи – это и есть вещь, тот реальный материал, каждый звук и призыв в котором для него в е щ е н ; самые же «вещи», то, что названо для него так, – блики на пузыре; и только когда вещи-блики исчезнут, выпадут из жизни, и м е н а в е щ е й н а ч и н а ю т т о с к о в а т ь о с в о и х в е щ а х – и совершают паломничество в Страну нетов. Да, для того, чтобы начать б ы т ь в строках и строфах, надо перестать быть во времени и пространстве: имена говорят лишь о тех, которых нет [7 с. 46].

Следовательно, с одной стороны, творчество умеет делать вещи подлинными, открывать их настоящую приобщенность к бытию, а с другой – это всего лишь попытка создать тень того, что и так тень:

О, теперь я понимал эту белую книжечку, что лежала у меня меж ладоней: она, да и все они умеют лишь обводить уползающие тени. Только. Но тени, в отрыве от вещей, б ы т в отрыве от б ы т и я ; бессильны и мнимы. Ведь б ы т – и « я » б ы т и я ; своим «я» он не богат. И если уж отрывать от вещи тень, от бытия быт, то незачем оставившись на полпути; надо, взяв быт, оттяпать ему его тупое «т»: б ы – чистая сослагательность, сочетанность свободных фантазмов» [7 с. 40].

Творчество для автора писем – это чистое «бы», чистая сослагательность, «сочетанность свободных фантазмов», чистый образ. Но в то же время такой образ – это и есть подлинное бытие, потому что подлинное бытие творца возможно только в сфере творчества. Достичь этой сферы чистого творчества можно одновременно глядя (наблюдая) и всматриваясь (читая).

Герой в одном месте говорит о своем «наблюдальческом, почти читательском занятии» [7 с. 40], когда он смотрит на девочку, пытающуюся поймать – точнее обвести – тень от предметов. Это пятый и, может быть, ключевой образ в книге. Как мы видим, там девочка пытается нарисовать образ тени (которая сама по себе – образ предмета), а герой увлеченно наблюдает за ней и потом описывает это в письме, превращая все-таки образ в слова, т. е. в понятия (то-в-это), но в то же время оставаясь в позиции внутринаходимости, потому что он описывает в первую очередь себя, наблюдающего за девочкой, которая рисует тень, которая убегает.

Точно так же на протяжении всех писем герой описывает себя, который идет по Москве, читает о Москве, глядит на Москву, пытается найти Москву, и в то же самое время он идет по своим мыслям, читает о себе, глядит на себя, пытается найти себя, смотря и на себя, и на город и изнутри, и снаружи одновременно, совмещая понятийное мышление и образное восприятие.

Заключение

Таким образом, город в повести Кржижановского оказывается одновременно и визуальным объектом, в который можно всматриваться, и текстом, который можно читать. Соединяя в себе одновременно и вещь, и слово, и реальность, и ее отражение в сознании, он на новом уровне объединяет образ и понятие, поскольку они являются одновременно и предметом рефлексии в тексте, и инструментами для анализа самого текста. Можно заметить, что образ и понятие сочетаются в представлении Москвы в повести так же, как на картинах сочетаются прямая и обратная перспектива.

Для того чтобы воспринять Москву объемно, увидеть ее целиком, надо смотреть с нескольких точек зрения – в том числе и изнутри, и снаружи одновременно, и в то же время понимать ее с помощью рациональных категорий. И такое же сочетание образа и понятия нужно автору писем и для понимания самого себя, поскольку, как мы помним, он – часть города, точно так же, как город является частью него. Человек и город взаимодействуют так же, как образ и понятие, будучи нераздельными и необходимыми друг для друга. С нашей точки зрения, все указанные особенности в сочетании как раз и обуславливают специфику города в повести С. Кржижановского «Штемпель: Москва».

Литература

1. *Топоров В.Н.* «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс-Культура, 1995. С. 476–576.
2. *Подина Л.В.* Пространство Москвы в прозе писателя-сатирика С.Д. Кржижановского // Социосфера. 2013. № 2. С. 37–39.
3. *Люсий А.П.* Московский текст: текстологическая концепция русской культуры. М.: Вече: Русский импульс, 2013. 320 с.
4. *Делекторская И.Б.* Разговор «привозного» человека с «московским» (Сигизмунд Кржижановский и Андрей Белый) // Москва и «московский текст» в русской литературе: Москва в судьбе и творчестве русских писателей: Материалы межвузовского научного семинара / Под ред. Н.М. Малыгиной. М.: МГПУ, 2010. С. 31–40.
5. *Перельмутер В.* Город-текст и его персонажи // Кржижановский С. Штемпель: Москва / Сост., вступ. статья и коммент. В. Перельмутера. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2015. С. 5–14.
6. *Фрейденберг О.М.* Образ и понятие // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности / Сост., подгот. текста, коммент. и послесл. Н.В. Брагинской. М.: Восточная литература, 1998. С. 223–622.
7. *Кржижановский С.Д.* Штемпель: Москва / Сост., вступ. статья и коммент. В. Перельмутера. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2015. 456 с.

References

1. Toporov VN. The “Minus”-space of Sigizmund Krzhizhanovsky. V: Toporov VN. *Myth. Ritual. Symbol. Image. Studies in the field of the mythopoetic*. Moscow: Progress-Kul'tura Publ.; 1995. p. 476–576. [In Russ.]
2. Podina LV. The space of Moscow in the prose of the writer and satirist S.D. Krzhizhanovsky. *Sotsiosfera*. 2013;2:37-9. [In Russ.]
3. Lyusyuj AP. Moscow text. The textual concept of the Russian culture. Moscow: Vechе Publ.; Russkii impul's Publ.; 2013. 320 p. [In Russ.]

4. Delektorskaya IB. Conversation of the “imported” person with the “Moscow person” (Sigizmund Krzhizhanovsky and Andrei Bely). V: Malygina NM., ed. *Moscow and the “Moscow text” in Russian literature. Moscow in the destiny and work of Russian writers. Proceedings of the intercollegiate scientific seminar*. Moscow: MGPU Publ.; 2010. p. 31-40. [in Russ.]
5. Perel'muter V. City-text and its characters. V: Krzhizhanovskii S. *The Stamp: Moscow*. Moscow: BSG-Press Publ.; 2015. p. 5-14. [In Russ.]
6. Freidenberg OM. Image and concept. V: Freidenberg O.M. *Myth and literature of antiquity*. Moscow: Vostochnaya literatura Publ.; 1998. p. 223-622. [In Russ.]
7. Krzhizhanovskii SD. *The Stamp: Moscow*. Moscow: BSG-Press Publ.; 2015. 456 p. [In Russ.]

Информация об авторе

Виктория Я. Малкина, кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; ГСП-3, 125993, Россия, г. Москва, Миусская пл., д. 6; poetika@gmail.com

Information about the author

Victoria Y. Malkina, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya sq., Moscow, GSP-3, Russia, 125993; poetika@gmail.com

Дизайн обложки
Е.В. Амосова

Корректор
Т.В. Рютина

Компьютерная верстка
М.Е. Заболотникова

Подписано в печать 25.02.2019.
Формат 60×90¹/₁₆.
Усл. печ. л. 7,5. Уч.-изд. л. 7,1.
Тираж 1050 экз. Заказ № 487

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6
www.rggi.ru
www.knigirggi.ru