

Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities



RSUH/RGGU BULLETIN
№ 2 (35)

Academic Journal

Part 1

Series:
History. Philology. Cultural Studies.
Oriental Studies

Moscow
2018

ВЕСТНИК РГГУ
№ 2 (35)

Научный журнал

Часть 1

Серия
«История. Филология. Культурология.
Востоковедение»

Москва
2018

Редакционный совет серий «Вестника РГГУ»

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

Н.И. Архипова, д-р экон. н., проф. (РГГУ), А.Б. Безбородов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Е. Ван Поведская (Ун-т Сантьяго-де-Компостела, Испания), Х. Варгас (Ун-т Валле, Колумбия), А.Д. Воскресенский, д-р полит. н., проф. (МГИМО (У) МИД России), Е. Вятр (Варшавский ун-т, Польша), Дж. ДеБарделебен (Карлтонский ун-т, Канада), В.А. Дыбо, акад. РАН, д-р филол. н. (РГГУ), В.И. Заботкина, д-р филол. н., проф. (РГГУ), Э. Камия (Ун-т Тачибана г. Киото, Япония), Ш. Карнер (Ин-т по изучению последствий войн им. Л. Больмана, Австрия), С.М. Каштанов, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (ИВИ РАН), В. Кейдан (Урбинский ун-т им. Карло Бо, Италия), Ш. Кечкемети (Национальная школа хартий, Франция), И. Ключанов (Восточный Вашингтонский ун-т, США), В.П. Козлов, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (РГГУ), М. Коул (Калифорнийский ун-т Сан-Диего, США), М. Крэммер (Гарвардский ун-т, США), А.П. Логунов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Д. Ломар (Ун-т Кельна, Германия), Б. Луайер (Французский ин-т геополитики, Ун-т Париж-VIII, Франция), В.И. Молчанов, д-р филос. н., проф. (РГГУ), В.Н. Незамайкин, д-р экон. н., проф. (Финансовый ун-т при Правительстве РФ), П. Новак (Белостокский гос. ун-т, Польша), Ю.С. Пивоваров, акад. РАН, д-р полит. н., проф. (ИНИОН РАН), С. Рапич (Ун-т Вупперталя, Германия), М. Сакаи (Ун-т Чуо, Япония), И.С. Смирнов, канд. филол. н. (РГГУ), В.А. Тишков, акад. РАН, д-р ист. н., проф. (ИЭА РАН), Ж.Т. Тощенко, чл.-кор. РАН, д-р филос. н., проф. (РГГУ), Д. Фоглесонг (Раттерский ун-т, США), И. Фолтыс (Опольский политехнический ун-т, Польша), Т.И. Хорхордина, д-р ист. н., проф. (РГГУ), А.О. Чубарьян, акад. РАН, д-р ист. н., проф. (ИВИ РАН), Т.А. Шаكلةина, д-р полит. н., канд. ист. н., проф. (МГИМО (У) МИД России), П.П. Шкаренков, д-р ист. н., проф. (РГГУ)

Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение»

Редакционная коллегия серии

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

Ответственные за выпуск: Ю.В. Доманский, д-р филол. н., проф. (РГГУ)

В.И. Тюпа, д-р филол. н., проф. (РГГУ)

СОДЕРЖАНИЕ

Теория литературы

| | |
|---|----|
| <i>Н.В. Володина</i> Концепт в системе когнитивного литературоведения: опыт методологического подхода | 9 |
| <i>М.Д. Самаркина</i> Фотографическое в лирике: постановка проблемы | 20 |
| <i>В.Я. Малкина</i> Живопись в сюжетах стихотворений Ильи Сельвинского | 28 |
| <i>С.Ю. Артёмова</i> Заглавие элегии: атавизм или жанровый маркер | 43 |
| <i>Е.И. Зейферт</i> Эффект лиминальности и зона лиминальности в новейшей русской поэзии | 51 |
| <i>Ю.В. Доманский</i> Художественный мир и физическая реальность | 59 |

Русская литература

| | |
|---|-----|
| <i>А.Н. Полосина</i> «Фальшивый купон» Льва Толстого и фильм Робера Брессона «Деньги» | 70 |
| <i>Е.В. Кузнецова</i> От «Аси» к «Русе»: тургеневский подтекст в рассказе И. Бунина | 77 |
| <i>В.В. Шадурский</i> Русские классики в творческом восприятии М.А. Алданова и В.В. Набокова: схождение и полемика (по материалам переписки) | 90 |
| <i>А.Н. Черняков</i> «Кинематограф» Ю. Левитанского: (лингво)поэтика фрагмента | 100 |
| <i>М.Ю. Малиновская</i> Специфика фрактальности в русской нарративной поэзии 2000–2010-х гг. на примере текста Ф. Сваровского «Монголия» | 111 |

Зарубежная литература

И.В. Ершова

«История Испании» Альфонса Х Мудрого
и начало формирования испанской прозы (к постановке проблемы) 122

С.А. Шульц

В. Ван Гог – К. Гамсун – М. Хайдеггер
(к вопросу об онтологическом статусе искусства) 135

Рецензии

А.Г. Степанов

Не больше, чем поэт. Рецензия на книгу: Художественный мир
Беллы Ахмадулиной: Сб. статей [по итогам Первой междунар.
конф., Москва, 11 апр. 2012 г.]. Тверь: Изд-во Марины Батасовой,
2016. 130 с. 150 экз. 141

Abstracts 148

Сведения об авторах 154

CONTENTS

Literary Theory

| | |
|---|----|
| <i>N. Volodina</i> | |
| The concept in the system of cognitive literature studies. Methodological approach | 9 |
| <i>M. Samarkina</i> | |
| The photographic in lyric poetry. Setting an issue | 20 |
| <i>V. Malkina</i> | |
| Painting in the lyrical plot of Ilia Selvinsky's poetry | 28 |
| <i>S. Artemova</i> | |
| The title of Elegy. A throwback or a genre marker | 43 |
| <i>E. Seifert</i> | |
| The liminality effect and the liminality zone in the contemporary Russian poetry | 51 |
| <i>Yu. Domanskii</i> | |
| The artistic realm and the physical reality | 59 |

Russian Literature

| | |
|--|-----|
| <i>A. Polosina</i> | |
| Tolstoy's "Forged Coupon" and Robert Bresson's film "L'argent" | 70 |
| <i>E. Kuznetsova</i> | |
| From "Asya" to "Rusya". The Turgenev implied sense in the story by I. Bunin | 77 |
| <i>V. Shadurskiy</i> | |
| Writers of Russian classical literature from the creative perception of M.A. Aldanov and V.V. Nabokov. Convergences and polemics (based on epistolary materials) | 90 |
| <i>A. Chernyakov</i> | |
| Yu. Levitansky's "Cinematograph". (Linguo-)Poetics of the fragment | 100 |
| <i>M. Malinovskaya</i> | |
| Specifics of fractality in the Russian narrative poetry of 2000–2010 years. On the example of F. Svarovsky's text "Mongolia" | 111 |

Foreign Literature

I. Ershova

History of Spain of Alfonso X the Sage and the beginnings
of Spanish prose (setting the issue) 122

S. Shul'ts

V. Van Gogh – K. Hamsun – M. Heidegger
(on the question of ontological status of art) 135

Review

A. Stepanov

Not more than a poet. Review of the book: *Artistic World*
of Bella Akhmadulina: Collected papers [proceedings
of the 1st International Conference, Moscow, 11 April 2012].
Tver: Marina Batasova Publishing House, 2016. 130 p. 150 copies 141

Abstracts 148

General data about the authors 156

Теория литературы

УДК 82.0

DOI: 10.28995/2073-6355-2018-2-9-19

Н.В. Володина

Концепт в системе когнитивного литературоведения: опыт методологического подхода

В статье рассматриваются признаки и механизм порождения художественных концептов с точки зрения когнитивного подхода – методологии, формирующейся в современном литературоведении. Введение категории «концепт» в понятийный аппарат когнитивного литературоведения представляется возможным и продуктивным, ибо этот научный метод предполагает изучение литературы как особой формы познания, ментальной деятельности. Специфика концепта, в том числе, художественного, – его ментальная природа, интегрирующая в себе как индивидуально авторское восприятие, знание и понимание конкретного явления действительности (материального или метафизического), так и «коллективные» представления о нем.

Ключевые слова: когнитивизм в литературоведении, ментальная деятельность, художественное познание, литературный концепт, генезис художественных концептов.

Характерная тенденция современного литературоведения – методологические поиски, связанные с расширением и обновлением исследовательских возможностей истории и теории литературы. Новые методологические подходы, как правило, сближают литературоведение с другими активно развивающимися гуманитарными науками, теоретические идеи и понятийный аппарат которых оказываются полезными при изучении литературного процесса. Речь идет не о формальной экстраполяции методологии одной науки в парадигму другой, но творческом переосмыслении продуктивных для литературоведения теоретических идей.

Среди современных подходов, распространяющихся на разные сферы гуманитарного знания, все более прочное положение начинает занимать когнитивная методология. Когнитивный подход рассматривает человека «как существо в первую очередь познающее»¹. В соответствии с этим основным объектом изучения когнитивных наук является «человеческий разум, мышление и те ментальные процессы и состояния, которые с ним связаны»². Возможности этой методологии сегодня широко используются в философии, антропологии, лингвистике, психологии, нейрофизиологии, а также при изучении искусственного интеллекта³. Что касается литературоведения, то его обычно не включают в спектр когнитивных наук, в отличие от завоевавшей здесь прочные позиции когнитивной лингвистики. Вместе с тем это направление заявило о своем существовании в конце 1990-х гг. в американской и отчасти европейской гуманитарной науке. Оно представлено работами таких ученых, как Марк Тернер, Эллен Спольски, Питер Стоквелл, Реувен Цур, Алан Ричардсон, Патрик Кол Хоган и др. Наиболее известный журнал, публикующий их исследования, – «Poetics today». Работы зарубежных специалистов, выполненные в рамках когнитивного литературоведения, отмечают разные векторы его развития: когнитивная поэтика, когнитивная риторика, когнитивная стилистика, естественно-научный подход и др. Общее представление о такого рода исследованиях (если вынести за скобки возможность самостоятельного перевода зарубежных монографий и статей) дают аналитические обзоры публикаций в области когнитивного литературоведения, сделанные Е.В. Лозинской⁴, Д.Н. Ахапкиным⁵, Н. Арлаускайте⁶, и некоторые другие.

Следует заметить, что немногочисленные рецензии на эти обзоры носят, скорее, критический характер: не столько по отношению к автору обзора, сколько по отношению к самой идее когнитивного литературоведения⁷, утверждающего себя, несомненно, в полемическом дискурсе. Однако изучая опыт зарубежного литературоведения и достижения отечественной науки, особенно в сфере когнитивной лингвистики и психологии, отдельные публикации (преимущественно ученых-лингвистов), посвященные когнитивному литературоведению⁸, можно считать, что освоение и развитие когнитивной методологии в сфере литературоведения способно быть перспективным направлением исследований и в отечественной науке. На начальном этапе его формирования, очевидно, необходимо рассматривать конкретные задачи, возможности и механизмы этой методологии, а также ее понятийный аппарат. Предметом изучения в данной статье является отдельная научная категория, которая, с точки зрения автора статьи, может быть введена в сферу когнитивного литературоведения. В то же время

решение этой частной задачи требует изложения ряда общих положений и предположений, характеризующих этот научный подход.

Исходя из сложившегося понимания предмета когнитивных наук в целом, можно считать базовым определение Е. Лозинской, согласно которому основой для когнитивного изучения литературы становится «представление о ней как о ментальной сущности»⁹. Широкая распространенность и многозначность понятия «ментальность» требуют его конкретизации. Будем рассматривать ментальность как «совокупность представлений, понятий, мыслительных структур, способ восприятия мира, свойственный группе людей или отдельному человеку»¹⁰. В контексте когнитивного дискурса необходимо учитывать и близкое ментальности понятие «менталитета». Менталитет обычно противопоставляется рациональной мыслительной деятельности и идеологии как «сфера неотрефлексированной, стихийно развивающейся мысли»¹¹; кроме того, он характеризует этноспецифичность сознания человека, какой-либо общественной группы, нации. В творческой деятельности писателя, безусловно, в равной мере важны как рациональная, так и интуитивная составляющие, а также их соотношенность с определенной национальной идентичностью.

Рассмотрение литературы как особого вида ментальной деятельности – это, по сути, изучение художественного познания: системы характерных для него мыслительных процессов, трансформируемых эстетической модальностью; форм ментальных репрезентаций и пр. Наибольшее значение среди познавательных процессов, которые рассматривает современная наука, для когнитивного литературоведения, очевидно, имеют следующие: метафоризация, ассоциативность, сравнение, категоризация, обобщение, понимание, восприятие, воображение, концептуализация, память и некоторые другие.

Изучение литературы с учетом механизма их действия открывает путь постижения авторской телеологии, интенции, формирования художественной мысли. Представляется, что порождение художественного текста – это один из главных предметов изучения когнитивного литературоведения. Другая его задача (она не комментируется в данной статье) – изучение восприятия текста. Традиционный путь реконструкции авторского замысла: с помощью черновиков, записных книжек, других документальных материалов – как внешних факторов творческого процесса – в этом случае соотносится с выявлением его внутренних механизмов. Конечно, подобные цели ставило перед собой уже академическое литературоведение, прежде всего А.А. Потебня – в работах «Мысль и язык» (М., 1892, др. издания), «Из лекций по теории словесности»

(Харьков, 1930, др.); позднее Л.С. Выготский – «Мышление и речь» (М., 1934, 2011), «Психология искусства» (М., 1965); М.М. Бахтин, а также ученые тартуско-московской семиотической школы. Эта фундаментальная научная традиция позволяет учитывать многие ее идеи в формировании литературоведческой методологии, опирающейся на достижения современной научной мысли в сфере когнитивных исследований.

Отметим, что когнитивный подход к литературным явлениям имеет не только литературоведческое, но также общенаучное значение. Согласно мнению М. Тернера (одного из наиболее авторитетных специалистов в области когнитивного литературоведения), «творческие способности появляются раньше рациональных возможностей»¹². Сравним с этим предположением идею Дж. Лакоффа и М. Джонсона о том, что метафора (когнитивная метафора) лежит в основе всех мыслительных процессов человека как способ познания мира и концептуализации: «Наша концептуальная система в значительной степени метафорична»¹³. Поэтому изучение специфики художественного мышления в конечном итоге помогает пониманию фундаментальных особенностей сознания как такового.

Если считать одной из главных задач когнитивного литературоведения изучение феномена порождения художественного текста, то в поле зрения исследователя оказываются не только сами познавательные процессы и их механизмы, но те специфические «кванты знания», смысловые единства, которые при этом возникают. Выскажем предположение, что наиболее характерными для понимания специфики художественного познания (в контексте данной научной методологии) являются такие ментальные репрезентации, которые современная наука обозначает как концепты. Сошлемся на мнение авторитетного специалиста в области когнитивной лингвистики. «При порождении текста отправной точной является концепт», – пишет В.В. Красных¹⁴.

Будучи междисциплинарным понятием, концепт оказывается сегодня предметом изучения философии, психологии, лингвистики, в меньшей мере – литературоведения¹⁵. Необходимо отметить, что в западной когнитивной науке, в том числе, литературоведении, этот термин наделяется общепринятым смыслом – «понятие» (notion). Однако представляется возможным использование термина «концепт» в другом, самостоятельном значении, которое связано с традицией его истолкования в отечественной науке: философии, когнитивной лингвистике, лингвокультурологии, когнитивной психологии. Приведем лишь несколько суждений, высказанных отечественными учеными по этому поводу.

В отличие от понятия как объективно существующего явления, концепт, по мнению философов, «есть субъективное представление о содержании этого явления»¹⁶. Подчеркивая сотворенность концепта, роль субъекта в его создании, они концепт сравнивают с образом и символом. Естественно, что в этом случае концепт вбирает в себя множество смыслов, которые могут присутствовать в нем имплицитно, потенциально и выявляться в конкретной ситуации. Это позволяет воспринимать концепт как своего рода универсум, из которого «сотворяется бытие всего – человека, мира, культуры – человека в мире культуры»¹⁷. У истоков такого подхода к термину «концепт» стоит работа русского философа С.А. Аскольдова «Концепт и слово», написанная в 1928 г. «Концепт, – читаем в этой работе, – есть мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода»¹⁸. Названные Аскольдовым признаки: принадлежность сфере сознания и способность к обобщению – сохраняются как обязательные характеристики концепта и при использовании его другими областями научного знания. Так, когнитивная лингвистика определяет его следующим образом: «Концепт – это оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга (*lingua mentalis*), всей картины мира, отраженной в человеческой психике»¹⁹.

Из совокупности концептов в общественном сознании формируется некое коллективное, общее представление о том или ином явлении, типе человека, пр. Не случайно проблемой концепта занимается, в том числе, лингвокультурология. «Это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека»²⁰, – пишет Ю.С. Степанов. Действительно, концепты характеризуют существенные признаки, нередко – доминанты духовной, материальной, социальной жизни общества.

Будучи одной из главных форм ментальной репрезентации явлений бытия – материальных и метафизических – в сознании человека, концепты, несомненно, присутствуют в литературе. Именно литература, вбирая коллективный духовный опыт, сохраняя память народа, содержит в себе многообразный спектр смыслов, ассоциаций и представлений, константный и исторически изменчивый, который соотносится с наиболее устойчивыми концептами национальной или мировой культуры. Неслучайно исследователи, рассматривающие концептосферу русской культуры, делают это, прежде всего, на материале художественных текстов²¹. Сохраняя в творчестве конкретного писателя свой доминантный смысл, концепты актуализируют каждый раз дополнительные, «скрытые» внутри них значения, характеризующие авторскую индивидуальность, и становятся

«художественными концептами». Само это понятие уже используется современными учеными. «Мы полагаем, что в области исследований художественного текста одним из таких междисциплинарных терминов может стать «художественный концепт», – приходит к выводу И.А. Тарасова²². Попытаемся дать его характеристику с позиции когнитивного литературоведения.

Доминантным и структурообразующим признаком художественного концепта является его эстетическая природа, которая определяет, модифицирует все остальные. Иначе говоря, когнитивное литературоведение рассматривает концепт, его признаки и составляющие, с позиции эстетической модальности.

Какие именно признаки? Его ментальную природу, языковое выражение (наименование), семантику.

Каковы составляющие художественного концепта? (Структура концепта в целом определена когнитивной лингвистикой.) Он складывается, формируется из ряда повторяющихся образов – в границах произведения, творчества писателя, периода, национальной литературы.

Какова смысловая парадигма художественных концептов? Они могут обозначать важные, приоритетные для данной национальной культуры:

- материальные и метафизические предметы, объекты, явления: вера, любовь, душа, совесть;
- типы людей, названные по профессиональному, эпохальному, топографическому, национальному и другим признакам: провинциал, шестидесятники, разночинец, русский европеец;
- определенный литературный тип: «маленький человек», «лишний человек», «деловой человек», «новый человек», тургеневская девушка;
- персонажи русской (европейской, мировой) литературы, имена которых приобрели нарицательный смысл: Обломов, Плюшкин, Гамлет.

Этот перечень, естественно, не исчерпывает всех возможных типов концептов²³.

Если рассматривать концепт с позиции когнитивного литературоведения, то начинать, очевидно, следует с проблемы происхождения концептов. Как отмечают когнитологи, они еще «не могут ответить на вопрос о том, как возникают концепты, кроме как указав на процесс образования смыслов в самом общем виде»²⁴. Однако, что касается художественного творчества, вторичной (сформированной эстетическим «заданием») ментальной репрезентации действительности, то здесь как раз представляется возможным увидеть основные причины, закономерности возникновения концептов.

В художественной литературе, очевидно, можно условно выделить два типа концептов – с точки зрения их генезиса. Один, наиболее распространенный, является репрезентацией разнообразных концептов культуры; другой – собственно авторским созданием. Поясним это положение более подробно.

Внимание художника к тем или иным концептам отчасти «запрограммировано» влиянием на него фактора ментальности. В сознании любого писателя неизбежно присутствует система понятий, представлений и т. д., свойственных его времени и народу, культурной традиции. Память как один из когнитивных механизмов сохраняет для писателя (в том числе на уровне подсознания) архетипические и «прототипические» модели бытия с характерными для них составляющими. Все это не лишает писателя творческой индивидуальности, но позволяет ее воспринимать в иных измерениях: увидеть, что процесс творчества, формирования образов как основы художественного познания имеет глубинные ментальные основы.

В качестве примеров таких концептов можно назвать те, что приведены в словаре Ю.С. Степанова или в антологиях концептов²⁵: быт, воля, дружба, душа, сердце, ум, закон, война, город, детство, дом, любовь, свобода, смерть, судьба, счастье, творчество и др. Примечательно, что в одной из антологий эти явления обозначены как «художественные концепты». Уточним, что они могут быть концептами как художественной литературы, так и философскими, социальными и пр.

Возникновение литературных (употребляем это понятие как синоним «художественных») концептов зависит также от читательского опыта писателя, ибо знание художника о мире включает в себя, как минимум, два основных источника: действительность и литературу. Часто именно через литературу писатель открывает в духовном и материальном мире структуры и явления, подобие, аналоги которых он обнаруживает в прошлом и настоящем.

Испытывая влияние фундаментальных концептов культуры, писатель и сам может «инициировать» их создание. В этом случае, благодаря литературе, определенные явления духовной, материальной, социальной жизни общества или природы могут приобретать в общественном сознании значение концептов культуры. В дальнейшем эти концепты вновь возвращаются в литературу, уже включая в себя опыт их предшествующего осмысления и приобретая новый.

Так, И.С. Тургенев вспоминает о характерной реакции современников на роман «Отцы и дети» вскоре после его опубликования: «Скажу только, что, когда я вернулся в Петербург, в самый день известных пожаров Апраксинского двора, – слово “нигилист” уже

было подхвачено тысячами голосов, и первое восклицание, вырвавшееся из уст первого знакомого, встреченного мною на Невском, было: “Посмотрите, что *ваши* (курсив И.С. Тургеневым. – Н.В.) нигилисты делают! Жгут Петербург!”²⁶. И хотя само понятие нигилизма было известно русскому образованному читателю еще из статьи Н.И. Надеждина «Сонмище нигилистов» (1829) и работ европейских философов, именно благодаря роману Тургенева оно приобрело значение одного из «ключевых имен» русской культуры.

Имя такому концепту дает писатель и вместе с именем наделяет его определенным содержанием, которое изначально – в контексте художественного целого, а затем – в процессе функционирования этого концепта (в произведениях других авторов, в литературной критике, иных видах искусства, повседневной жизни людей), закрепления его в сфере общественного сознания – приобретает множество дополнительных значений. В конечном итоге такой художественный концепт становится концептом культуры.

Концепты, созданные писателем, чаще всего соотносятся с литературными героями, которые, появившись в конкретном художественном произведении, в дальнейшем оказываются включенными в «персоносферу» (термин Г.Г. Хазагерова)²⁷ европейской или русской литературы.

1. Это персонажи, которые, помимо собственного имени, могут «сохранять» имя своего литературного «предшественника», ставшее нарицательным: Гамлет, Отелло, Фауст, Манилов, Обломов и др. Это «второе» имя появляется в качестве характеристики, возникшей по ассоциативному принципу, основанному на внутренней (мировоззренческой, этической, психологической, поведенческой) близости ему. Такое повторение имени носит символический и метафорический характер, что само по себе является одним из существенных признаков концепта. В качестве примера назовем героя романа И.С. Тургенева Алексея Нежданова (роман «Новь»), которого друзья называют «российский Гамлет»; и эта характеристика определяет мироощущение и поведение тургеневского персонажа на протяжении всего романа. Имя Гамлета не только для Тургенева, но и для русской интеллигенции в целом ассоциировалось с вечным душевным разладом, рефлексией, парадоксальностью ума, глубочайшим скепсисом. В этом плане характерно восприятие русским зрителем сценического воплощения трагедии Шекспира, о котором пишет В.Г. Белинский в статье “Гамлет”. Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета»: «Гамлет! ...понимаете ли вы значение этого слова? – оно велико и глубоко: это жизнь человеческая, это человек, это вы, это я, это каждый из нас, более или менее, в высоком или смешном, но всегда в жалком и грустном смысле...»²⁸.

2. «Имя» героя может указывать на его доминирующее свойство, определяться по универсальному типологизирующему признаку, потенциально содержащему в себе свойства концепта. Благодаря этому определению, могут быть сближены между собой персонажи одного или разных авторов: «маленький человек», «лишний человек», «новый человек»/«новые люди» и им подобные. Повторяемость этих характеристик обусловлена не только влиянием на писателя литературной традиции, но и ментальностью художника, присутствием в пространстве его сознания, памяти разнообразных констант культуры, которые соотносятся с подобными определениями. Повышенная ассоциативность художественного сознания способствует актуализации такого рода литературных образов.

Название повести И.С. Тургенева «Дневник лишнего человека» концептуально закрепило «имя» того типа героя, который присутствовал в русской литературе и до Тургенева, прежде всего, у А.С. Пушкина («Евгений Онегин») и М.Ю. Лермонтова («Герой нашего времени», поэзия, драматургия). И хотя эта характеристика главного действующего лица у них не появляется, Пушкин и Лермонтов изобразили внутренний мир человека, позволяющий говорить о модели определенного типа личности, открытой русской литературой в общественной жизни первой трети XIX в. Истолкование же его литературной критикой способствовало закреплению «имени» такого героя, которое вошло в концептуальную сферу русской литературы и национальное сознание. Его доминантный смысл сохранился в памяти культуры, стал признаком национальной ментальности, переживая новое и новое рождение, вызванное «спросом эпохи».

3. В роли авторских «персонажных» концептов может выступать название произведения. В этом случае оно, как правило, будет иметь свое «повторение» (буквальное или частичное) в художественном творчестве других авторов. Так, название лермонтовского романа «Герой нашего времени» было частично использовано в «Андеграунде, или герое нашего времени» В. Маканина; название романа Тургенева «Отцы и дети» широко отозвалось в русской литературе, например, в очерке Г. Успенского «Отцы и дети». Подобные названия в дальнейшем интерпретируются и закрепляются в литературной критике, публицистическом и разговорном дискурсе, а затем становятся концептами национальной культуры.

Анализ литературного процесса сквозь призму художественных концептов – это еще один путь постижения его органичности и целостности, а также его ментальной природы. Литературные концепты оказываются своего рода системой координат, устой-

чивой в своих «опорных пунктах» и одновременно – внутренне подвижной и динамичной, способной к бесконечному обновлению. Сам этот литературный феномен, безусловно, требует дальнейшего осмысления, прежде всего, с точки зрения когнитивных механизмов, влияющих на его формирование. Кроме того, необходимо определить и исследовать другие теоретические категории, составляющие понятийный аппарат когнитивного литературоведения. Эта научная методология, разумеется, не может восприниматься как альтернатива «традиционному» литературоведению. Ее возможности изначально ограничены теми задачами, которые она способна или готова решать. Думается, что отечественный вариант когнитивного литературоведения не должен быть «калькой» зарубежной науки, но учитывать ее или продолжать изыскания в уже сложившихся направлениях. Сегодня когнитивное литературоведение, очевидно, находится на этапе самоопределения и самоидентификации.

Примечания

- ¹ *Баксанский О.Е., Кучер Е.Н.* Когнитивные науки. От познания к действию. М.: КомКнига, 2005. С. 89.
- ² *Кубрякова Е.С., др.* Краткий словарь когнитивных терминов. М.: МГУ, 1996. С. 81.
- ³ См. об этом: Баксанский О.Е., Кучер Е.Н. Когнитивные науки. От познания к действию. М.: КомКнига, 2005. С. 85, др.
- ⁴ *Лозинская Е.В.* Литература как мышление: когнитивное литературоведение на рубеже XX–XXI веков. М.: ИНИОН РАН, 2007.
- ⁵ *Ахапкин Д.Н.* Когнитивный подход в современных исследованиях художественных текстов // Новое литературное обозрение. 2012. № 114. С. 298–312.
- ⁶ *Арлауская Н.* Проект когнитивной поэтики: дисциплинарные границы // LITERA. 2004 № 46 (2). С. 1–9.
- ⁷ *Третьяков В.* Когнитивная наука о литературе // Новое литературное обозрение. 2009. № 98.
- ⁸ *Витковская Л.В.* Когниция смысла. Пятигорск: Пятигорский госуд. университет, 2012; *Витковская Л.В.* Когниция и образ автора в интерпретации смысла. Пятигорск: Пятигорский госуд. университет, 2013; *Егорова Л.П.* Что такое когнитивное литературоведение? // Когнитивная парадигма. Пятигорск: Пятигорский госуд. университет, 2000; *Лозинская Е.В.* Когнитивное литературоведение: авторы, методы, перспективы // Человек: образ и сущность. М., 2010. № 1. С. 192–225; *Маслова Ж.Н.* Когнитивный подход в исследованиях художественного и поэтического текста [Электронный ресурс]. URL: <http://docplayer.ru/37148114-Kognitivnyy-podhod-v-issledovaniyah-hudozhestvennogo-i-poeticheskogo-teksta.html> (дата обращения 20.06.2017).

- ⁹ Лозинская Е.В. Когнитивное литературоведение // Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. М.: Intrada, 2004. С.182.
- ¹⁰ Гуревич П.С. Психологический словарь. М.: ОЛМА, 2007. С. 365.
- ¹¹ Большакова А.И. Менталитет // Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. М.: Intrada, 2004. С. 251.
- ¹² Turner M. The Literary Mind: The Origins of Thought and Language [Электронный ресурс] // Mark Turner. URL: <http://markturner.org/lm.html> (дата обращения 21.11.2016).
- ¹³ Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М.: Едиториал УРСС, 1989. С. 25.
- ¹⁴ Красных В.В. От концепта к тексту и обратно // Вестник МГУ. Серия «Филология». 1988. № 1. С. 57.
- ¹⁵ См.: Зусман В.Г. Концепт в системе гуманитарного знания // Вопросы литературы. Март-апрель 2003. С. 5–21; Зусман В.Г. Концепт в культурологическом аспекте // Межкультурная коммуникация. Учебное пособие [Электронный ресурс] // Библиотека Гумер. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/m_komm/index.php (дата обращения 10.06.2017); Володина Н.В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения. М.: Флинта, 2010, 2014, 2016.
- ¹⁶ Неретина С.С. Тропы и концепты [Электронный ресурс] // Российская Академия наук. Институт философии. URL: https://iphras.ru/uplfile/root/biblio/1999/Neretina_Tropu_1.pdf (дата обращения 15.07.2017).
- ¹⁷ Бобкова Ю. Концепт в философских исследованиях, или Штрихи к философскому «портрету» концепта // Филолог. 2005. Вып. 7. С. 71.
- ¹⁸ Аскольдов А.С. Концепт и слово // Русская словесность. Антология / Под общ. ред. В.П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 269.
- ¹⁹ Краткий словарь когнитивных терминов / Под ред. Е.С. Кубряковой. М.: МГУ, 1966. С. 90.
- ²⁰ Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 53.
- ²¹ См.: Маслова В.А. Когнитивная лингвистика. М.: ТетраСистемс, 2004.
- ²² Тарасова И.А. Художественный концепт: диалог лингвистики и литературоведения // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 4 (2). С. 742.
- ²³ Маслова В.А. Когнитивная лингвистика. М.: ТетраСистемс, 2004. С. 70.
- ²⁴ Кубрякова Е.С. Краткий словарь когнитивных терминов. М.: МГУ, 1996. С. 90.
- ²⁵ Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. М.: Языки русской культуры, 1997; Антология концептов / Под ред. В.И. Карасика, И.А. Стернина. Волгоград: ГНОЗИС, 2007; Антология художественных концептов русской литературы XX в. / Ред. и автор-сост. Т.И. Васильева. М.: Флинта, 2013.
- ²⁶ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Художественная литература, 1983. Т. 11. С. 87.
- ²⁷ Хазагеров Г.Г. Два свойства персониферы // Новый мир. 2002. № 1. С. 133–145.
- ²⁸ Белинский В.Г. «Гамлет». Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета // Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. М.: Художественная литература, 1977. Т. 2. С. 8.

М.Д. Самаркина

Фотографическое в лирике: постановка проблемы

Статья посвящена теоретическому обоснованию проблемы фотографии в художественном тексте. Основное внимание уделяется фотографии в лирике. Ставится вопрос необходимости описания фотографии не только как единичного явления в отдельных текстах, но как всеобщего теоретико-литературного понятия.

Ключевые слова: визуальное в литературе, визуальность, фотография в литературе, фотография в лирике, фотографическое в лирике.

В XX веке фотография, будучи новым типом фиксации визуального изображения по сравнению с живописью, нуждалась в рефлексии с позиций эстетических, герменевтических и культурологических. В связи с этим она становилась предметом рассмотрения не только в специальных работах, но и в философских, и так или иначе осмыслялась в художественных текстах и других видах искусства. Специфика фотографии предполагает несколько аспектов ее изучения. Во-первых, с точки зрения реализации технического потенциала для решения художественных задач (этот вопрос нас не интересует, так как лежит вне эстетической плоскости). Во-вторых, с точки зрения существования фотографии как феномена культуры и сознания. Этот аспект нам необходим настолько, насколько он объясняет специфику существования концепта фотографии в сознании поэта. К данной категории мы можем отнести труды Р. Барта, С. Сонтага, В. Беньямина¹. Наконец, в свете нашей темы наиболее пристально стоит рассмотреть третий аспект фотографии – ее функционирование в литературе.

Несмотря на то, что литературные тексты, использующие тему фотографии или поэтику фотографического, стали появляться практически сразу после изобретения фотоаппарата, литературо-

ведение обратилось к ним не так давно. В нашей статье мы попытаемся осветить теоретическую сторону этого вопроса.

Очевидно, что проблема фотографии в литературе связана с визуальным в литературе вообще. Согласно определению из словаря «Поэтика», под визуальным в литературе следует понимать

<...> одно из наиболее значимых свойств художественной образности, определяемое авторской установкой как на отдельные зрительные ассоциации читателя, так и на конкретизацию “предметно-видовых” уровней (Р. Ингарден) “внутреннего мира” произведения в целом. Обращаясь к визуальным способам репрезентации действительности, автор задает читателю стратегию ее трактовки и тем самым определяет меру условности и жизнеподобия в произведении. <...> Визуальное в литературе может реализоваться благодаря ориентации автора на произведения живописи и кино. <...> В определенных случаях отсылки к живописному, скульптурному или кинематографическому тексту, а также способам его построения становятся структурообразующими элементами словесного образа, влияющими не только на характер повествования в целом, но и на рецептивный механизм визуальной актуализации произведения как художественного целого².

Так, тесно связанными с визуальностью оказываются понятия пространства, времени, точки зрения, границы, трансгрессии, а также разные виды описания: портрет, пейзаж, интерьер, экфрасис. Последнее широко известно в литературоведении и как жанр, и как отдельный вид описания, который затрагивает живопись, архитектуру, скульптуру. Все упомянутые в статье возможности реализации визуального через использование приемов текстов иной художественной природы относительно широко исследованы. Однако, как видно из определения, понятие визуального в литературе не включает в себя фототекст как один из типов, при том, что, как мы убедимся позднее, он также может быть структурообразующим для художественного произведения. Кроме того, вопрос о специфике визуального в разных родах литературы тоже не затронут.

Если говорить о лирике, то, согласно мнению Цветана Тодорова, поэзия лишена визуальности: «Сегодня все согласны с тем, что поэтические образы не описательны, что их следует прочитывать исключительно на уровне образуемой ими словесной цепочки, в их дословности, уникальности, а не на уровне референции. Поэтический образ – это сочетание слов, а не вещей, и бесполезно, более того, вредно переводить это сочетание на уровень чувственно воспринимаемых объектов»³. Несмотря на то, что Тодоров пишет о фантастической литературе, его высказывание для нас любопытно. При этом стоит заметить два момента. Первый касается термина

«поэзия», который в книге Тодорова, по-видимому, эквивалентен «лирике», однако для нас разница этих понятий существенна и принципиальна: поэзия – это тип художественной речи, лирика – один из трех родов литературы. Второй касается игнорирования роли фотографии в установлении тех самых референций литературного текста и реального объекта. Конечно, любая создаваемая художественная реальность вторична и потому не имеет референта вне своего мира, но суть фотографии как таковой, в отличие от других типов изобразительности, именно в том, что, пусть даже она и существует лишь в воображении поэта, она – документ реальности, и поэтом, и читателем она воспринимается и осмысливается именно так.

Можно сопоставить приведенную нами цитату с тем, что писал М.М. Бахтин. В его работах мы можем найти размышления, касающиеся лирики, а также высказывание о визуальном в разных родах литературы:

Конечно, степень осуществления внутренней формы зрительно-го представления различна в различных видах словесного творчества и в различных отдельных произведениях. В эпосе эта степень выше (например, описание наружности героя в романе необходимо должно быть воссоздано зрительно, хотя полученный на основании словесного материала образ и будет зрительно субъективен у разных читателей), в лирике она ниже всего, особенно в романтической, здесь часто повышенная степень зрительной актуализации, привычка, привитая романом, разрушает эстетическое впечатление, но всюду здесь имеет место эмоционально-волевой эквивалент внешности предмета, эмоционально-волевая направленность на эту возможную, хотя и не представляемую зрительно, внешность, направленность, создающая ее как художественную ценность. Поэтому должен быть признан и должен быть понят *пластически-живописный момент* словесного художественного творчества⁴.

Главное понятие здесь – «эмоционально-волевой эквивалент». Бахтин, если попытаться переформулировать его мысль, говорит о том, что любой словесный образ должен опираться на существующую вне его реальность для того, чтобы стать полноценным, обрести некоторую эстетическую завершенность в сознании читателя. Без этой опоры на первичную реальность невозможно жизнеподобия и правдоподобия ни одного произведения искусства. В лирике степень этой опоры может быть меньше, что не исключает той же необходимости: любой упоминаемый в лирическом стихотворении объект наполнен для автора какой-то ценностью; в случае с фотографией, например, важно будет не только (и не столько) то, что

изображено на ней, сколько то, какое наполнение она имеет для говорящего лирического субъекта, при том что снимок не теряет своей актуальности как материальный артефакт. Кроме того, этот эквивалент существует не только для автора и лирического героя, но и для читателя тоже.

Итак, теоретического освещения фотографического как частного случая визуального в литературе и разработанной методологии его исследования (ни в одном из литературных родов) нами не было обнаружено.

Несмотря на то, что существует огромный корпус литературных текстов, которые так или иначе используют фотографию в качестве мотива, основы сюжета, предмета описания или композиционного приёма, работы, посвященные этой проблеме, стали активно появляться только в недавнее время. Мы сделаем обзор наиболее полных и концептуально структурированных работ, анализирующих поэтику фотографического в драме, эпосе и лирике, остановившись подробнее на последнем.

Однако начнём со статьи, фокусирующейся на взаимодействии литературы и фотографии как текстов и их возможному сближению. Н. Сосна⁵ ставит вопрос о возможностях сближения двух искусств, задавая его в разных плоскостях: способах создания текста и фотографии и временной организации внутри них. На примере фотографии, отсылающей к литературному произведению, Н. Сосна пытается соотнести изобразительность, заложенную в само произведение, и то, насколько разной она будет для читателей, которые увидят однажды эту фотографию (такой же вопрос можно задать и к любой экранизации). Однако ответ на него нам предстоит дать самим.

В статьях С.П. Лавлинского⁶ уделяется внимание именно «фотографическому» построению текста пьесы Александра Струганова «Черный, белый, акценты красного, оранжевый», который проявляет себя на уровне ремарок, системы персонажей, сценического пространства, и именно такой анализ позволяет считать фотографию основой построения драматического текста.

На материале эпики фотографию рассматривает Е.А. Калинина. Ее статьи, анализирующие «Жизнь Арсеньева» И. Бунина⁷ и «Обретенное время» М. Пруста⁸, показывают, что фотография на разных уровнях способна влиять на способ организации текста: на лексику, точку зрения повествователя, пространственно-временное устройство произведения. Кроме того, стоит упомянуть статьи О.А. Судленковой⁹, в которых поэтика фотографического рассматривается на материале британских романов. Исследовательница делает вывод о том, что фотография может выходить за рамки

своей описательной функции и оказывается существенной для разных уровней художественного целого.

Мы неслучайно в начале обратили особое внимание на явление экфрасиса. Фото-экфрасис также является актуальной проблемой: в различных исследованиях он упомянут как одна из возможностей существования фотографии в литературном тексте¹⁰. Попытка теоретически осмыслить это понятие была предпринята В.Я. Малкиной¹¹. В её статье внимание сфокусировано на самом понятии фото-экфрасиса, его специфике в лирическом стихотворении, разновидностях и возможностях классификации текстов, содержащих фото-экфрасис.

Это не единственная работа, затрагивающая проблемы соотношения лирики и фотографии. Так, достаточно часты обращения к «Сорентинским фотографиям» В. Ходасевича. Статья Е.Ю. Куликовой¹² рассматривает стихотворение как часть цикла «Европейская ночь», и в этом контексте «Сорентинские фотографии» не предстают текстом уникальным: «сквозной» принцип организации текста свойственен поэтике Ходасевича. Анализ стихотворения дополнен историческим и биографическим комментарием, важным для понимания творчества поэта, но не обозначающим специфику существования фотографии в данном тексте. Основной вывод о поэтике фотографического, который можно выделить в данной статье, следующий: двойная экспозиция, ставшая предметом изображения стихотворения, это один из вариантов «сквозного» видения, свойственного творчеству поэта и лежащего в основе сюжета анализируемого текста.

Статья Д.А. Суховой¹³ значительно отличается от предыдущего исследования, поскольку меняется фокус и проблематика. Исследовательница ставит перед собой другую задачу, выраженную в заглавии: в центре внимания становится поэтика фотографии. С самого начала она говорит о том, что в литературе возможно использование фотографических приемов, что способствует большей визуализации текстов. Описываемый опыт случайного наложения кадров становится метафорой поэтического восприятия мира. Важно, что описание фотографий, которое здесь представляет поэт, связывается со свойствами документального подтверждения реальности, которое дает фотоснимок. Наконец, «фотографический взгляд» в тексте представлен на всех уровнях, что позволяет выделить его в качестве структурной основы стихотворения.

Следующие две статьи, вышедшие в недавнем сборнике «Мгновение как сюжет», кажутся нам наиболее любопытными, поскольку в них сделана попытка, во-первых, комплексного и концептуального осмысления фотографии через временное устройство опре-

делённого набора лирических текстов о ней, во-вторых, объединения текстов по признаку не только тематического, но и связанного с ним внутреннего устройства.

В статье П.А. Волошина¹⁴ анализируются тексты российской и зарубежной рок-поэзии. Здесь разделение на песенную и стихотворную лирику для нас не так принципиально; куда важнее сравнительный анализ, основанный на тематическом принципе. Кроме того, автор ставит перед собой задачу типологизации подобных текстов. Обращается внимание на точки зрения лирических субъектов и то, как они влияют на трансформацию времени в лирике о фотографии, а также выделяется комплекс мотивов и закономерность взаимоотношения настоящего и прошлого времен. В итоге делается вывод, что мгновение фотоснимка нераздельно-неслиянно с внутренним миром героя, а описание фотографии всегда соседствует или полностью заменяется рефлексией о том, что на ней запечатлено.

Статья Н.К. Загребельной¹⁵ охватывает самое большое количество текстов как русской, так и зарубежной лирики. Исследовательница отмечает различные варианты проявления поэтики фотографического, например, временная организация текста: грамматическое время фотографии, мотивы, совмещение временных пластов в сюжете, вопрос о документальности снимка, фотографическое видение и трансформирующаяся под его влиянием точка зрения, субъектная организация текста, связанная с несовпадением лирического «я» с реальным. Специфика лирики, заключающаяся в звучащей речи от первого лица, максимально проблематизируется в связи с фотографией, о чем не писал никто из вышеупомянутых нами исследователей. Н.К. Загребельная же говорит о том, что именно лирический герой является точкой отсчета восприятия фотоснимков, именно с его жизнью они будут совпадать или не совпадать, вся значимость, вложенная в момент снимка и его физический результат в виде карточки. Стихотворение о фотографии, таким образом, создает ценностный контекст восприятия изображенного.

В учебнике «Поэзия», выпущенном издательством «ОГИ», есть раздел, уделяющий внимание синтезу поэзии и иных видов искусства. Отдельная глава описывает соединение поэзии и фотографии, в частности, говорится об особом «фотографическом взгляде», который стремится «запечатлеть некий оптический образ <...> Этот образ *статичен*: фигуры и вещи, запечатленные на фотографии, всегда неподвижны, и поэт пытается передать это разными средствами – например, избегает употреблять глаголы, придающие тексту динамику»¹⁶. Однако здесь снова необходимо решить задачу

разграничения понятий поэзии и лирики, о чем мы писали ранее. Кроме того, авторы учебника также указывают на фото-экфрасис как одну из возможностей функционирования фотографии в литературе. Наконец, необходимо отметить, что здесь обозначена возможность существования фотографического как приема построения литературного текста, который опирается на самостоятельные свойства фотографии как способа передачи изображения. Это единственный источник общетеоретического содержания, который нам удалось найти.

Таким образом, фотографическое находит свое выражение во всех литературных родах и в каждом обнаруживает свою специфику, при этом схожие приемы позволяют сблизить произведения разных родов. Такое сближение и сопоставление, с одной стороны, позволит выделить фотографическое как общее теоретико-литературное понятие, с другой стороны, сделает возможным уточнение возможностей его существования в каждом отдельном роде литературы и построение соответствующей классификации. Кроме того, большинство исследователей в своей методологии выходили за рамки литературоведения и обращались к сочинению, стоящему в основании любого современного исследования о фотографии – «*Camera lucida*» Ролана Барта. Это и нам позволяет расширить не только материал исследования, но и методологический инструментарий.

Обращение к понятию визуального в литературе теоретически обосновывает нашу возможность рассматривать фотографическое в тексте, однако не дает ответа о его специфике. Как показал краткий обзор литературы, функционирование фотографии в художественном и, в частности, лирическом тексте – актуальная проблема современного литературоведения. Разные исследователи характеризуют фотографию как мотив, принцип организации текста, тему или основу сюжета. Однако единой концепции фотографического в филологии пока не существует, и наша задача состоит в том, чтобы заполнить существующие в науке лакуны.

Примечания

¹ *Барт Р.* *Camera lucida*. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013; *Беньямин В.* Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015; *Сонтаг С.* О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.

² *Лавлинский С.П., Гурович Н.М.* Визуальное в литературе // *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 37–39.

- ³ *Тодоров Цв.* Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 53–54.
- ⁴ *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 84.
- ⁵ *Сосна Н.* Между фотографией и литературой: факт опосредования [Электронный ресурс] // Кафедра общей теории словесности. URL: <http://discours.philol.msu.ru/uploadedfiles/conferences/zrimoeslovo/sosna.pdf> (дата обращения 1.06.2017).
- ⁶ *Лавлинский С.П.* Визуальные аспекты драматургической перформативности в пьесе Александра Строганова «Черный, белый, акценты красного, оранжевый» // Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций: материалы Всероссийской научно-практической конференции. Новосибирск, 2011. С. 49–59; *Лавлинский С.П.* Перформативные аспекты драматургии Александра Строганова // Новый филологический вестник. 2012. № 1 (20). С. 45–55.
- ⁷ *Калинина Е.А.* «Фотографический опыт» писателя в художественном тексте: фотография как один из ключей к прочтению «Жизни Арсеньева» И. Бунина // *Studia Culturae*. 2015. № 24. С. 120–131.
- ⁸ *Калинина Е.А.* Фотография как метафора письма: писатель-фотограф в романе М. Пруста «Обретенное время» // Международный журнал исследований культуры. 2013. № 3 (12). С. 152–156.
- ⁹ *Судленкова О.А.* Фотография как прием сюжетной организации литературного произведения // Судленкова О.А. Английская поэзия романтизма и современная проза: статьи разных лет. Минск: МГЛУ, 2015. С. 97–103; Этическая проблематика романа о фотографе // Там же. С. 103–107; Фотограф versus художник или фотограф-художник в романе Адама Торпа «Алвертон» // Там же. С. 107–111.
- ¹⁰ *Яценко Е.В.* Любите живопись, поэты... Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–57; *Дмитриевская Л.Н.* Словесная живопись в русской литературе: спецкурс для заочного отделения Литературного института им. М. Горького [Электронный ресурс] // Лидия Дмитриевская. URL: <http://www.mirfilologa.ru/distsipliny/peisaj-portret-interier> (дата обращения 14.05.2017).
- ¹¹ *Малкина В.Я.* Фото-экфрасис в лирическом стихотворении: постановка проблемы // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения. – В печати.
- ¹² *Куликова Е.Ю.* О сквозном пространстве в лирике В. Ходасевича («Соррентинские фотографии») // Гуманитарные науки в Сибири. 2008. № 4. С. 11–15.
- ¹³ *Сухоева Д.А.* О фотографической поэтике В.Ф. Ходасевича («Соррентинские фотографии») [Электронный ресурс] // Кафедра общей теории словесности. URL: <http://discours.philol.msu.ru/uploadedfiles/conferences/zrimoeslovo/suhoeva.pdf> (дата обращения 1.06.2017).
- ¹⁴ *Волошин П.А.* Вечность и мгновение в песнях о фотографии // Мгновение как сюжет: статьи и материалы / Ред.-сост. С.А. Васильева, А.Ю. Сорочан. Тверь: Издательство М. Батасовой, 2017. С. 315–324.
- ¹⁵ *Загребельная Н.К.* Мгновение фотографии и лирический момент // Там же. С. 325–335.
- ¹⁶ Поэзия: Учеб. / Сост. Н. М. Азарова, К. М. Корчагин, Д. В. Кузьмин, В. А. Плунгян и др. М.: ОГИ, 2016. С. 682.

В.Я. Малкина

Живопись в сюжетах стихотворений Ильи Сельвинского

В статье исследуются функции и способы репрезентации живописи в лирическом сюжете стихотворений И. Сельвинского («В картинной галерее», «Художнице», цикл «Лувр»). Анализируется, как живопись влияет на позицию лирического субъекта, организацию пространства и времени в стихотворении, а также делаются выводы о рецепции лирическим субъектом визуальных искусств и значении этой темы в творчестве И. Сельвинского.

Ключевые слова: лирический сюжет, Сельвинский, лирический субъект, визуальное в литературе, экфрасис, стихи о живописи.

Творчество Ильи Сельвинского привлекало к себе достаточно много внимания как в советское, так и в пост-советское время: было защищено несколько диссертаций¹, в Симферополе регулярно проводятся Крымские чтения памяти И.Л. Сельвинского, по результатам которых выходят сборники статей².

В числе особенностей его поэтики выделялась и взаимосвязь с другими видами искусства – в том числе и визуальными. «Сельвинский с озорным изяществом демонстрирует превращение “серого пятна” в художественное полотно, где краски, звуки, запахи оживают в спектре поэтического воображения. <...> Здесь искусная словесная живопись создает столь выразительный образ, что забываешь о метафорическом начале, источнике его» – пишет О. Резник³. И в другом месте: «В его стихах творения замечательных художников сохраняют свою палитру»⁴. Аналогичное наблюдение есть и у В.В. Захарова: «Стихи Сельвинского вообще и последних лет в особенности несут значительный груз литературно-музыкальных, живописных ассоциаций»⁵. В.Л. Гаврилюк, рассуждая об интегративности художественного мышления Сельвинского,

первым интегративным уровнем называет «совмещение Сельвинским в литературно-поэтическом творчестве различных способов образного мышления, свойственных различным видам искусств»⁶. Он также замечает, что «свой стиль, свой способ художественного мышления поэт “вырабатывал”, с равной увлеченностью обращаясь к музыке, живописи, литературе, театру»⁷. А О.С. Прокофьева, анализируя образный строй лирики Сельвинского, замечает, что «понятия из области музыки, живописи Сельвинский делает органичными составными частями специфически литературного образа, который способен включать в себя и звуковые, и зрительные впечатления»⁸.

Это говорит о важности визуальных искусств для творчества И. Сельвинского. Однако, как мы видим, речь шла в основном о живописных приемах, которыми он пользуется в стихотворном творчестве. Только Л.Н. Кузьминков в своей статье замечает, что «в мире поэзии Сельвинского живопись предстает в двух планах: как предмет искусствоведческого исследования, предпринятого писателем, и как источник образов»⁹. Однако, отмечая живопись как одну из основ поэзии Сельвинского, он не предпринимает попыток комплексного филологического анализа его произведений. Статья представляет собой скорее рассуждения об изобразительных искусствах в поэзии Сельвинского с точки зрения художника.

Таким образом, тема «Сельвинский и живопись» оказывается достаточно актуальной, но не до конца исследованной. Наша статья также не претендует на полноту: ее цель – проанализировать те стихотворения Сельвинского, где живопись фигурирует на вербальном уровне. Мы не затрагиваем пока его эпические произведения и не рассматриваем те стихотворения, где имена художников просто упоминаются. В центре нашего внимания – лирические тексты, в которых живопись играет значительную роль в сюжете стихотворения.

Под лирическим сюжетом мы понимаем систему событийно-ситуативных элементов лирического произведения, данную с позиции лирического субъекта в процессе развертывания его рефлексии. Он функционирует в пространстве и времени, двигаясь при помощи мотивов от одной ситуации, связанной с лирическим субъектом, к другой и, в свою очередь, к лирическому событию. Следовательно, для корректного анализа лирического сюжета надо учитывать несколько взаимосвязанных аспектов, в частности, субъектную структуру текста, его время, пространство, основные мотивы, ситуацию и событие¹⁰. С этой точки зрения мы и попробуем подойти к стихотворениям И. Сельвинского.

Хронологически первый текст, который напрямую отсылает нас к теме живописи, это стихотворение «В картинной галерее» (1921)¹¹, которое сам И. Сельвинский при составлении сборника своих произведений в серии «Библиотека поэта» включил в цикл «О любви» (Сельвинский И., 1972, с. 881).

Заглавие обозначает как лирическую ситуацию, так и пространство стихотворения: все действие разворачивается в картинной галерее. Пространство четко разграничено: картины висят на стене, лирический субъект и его спутница («ты») находятся в зале. Эта граница чертится первыми же словами «в огромной раме...»: рама есть «межевой знак картины, ее предел и граница»¹². Само стихотворение тоже четко поделено на две части ровно пополам. Первые три строфы – описания трех картин: Рубенса, Боттичелли и Гогена, представляющих, соответственно, голландскую, итальянскую и французскую живопись:

В огромной раме жирный Рубенс
Шумит плесканием наяд –
Их непомерный голос трубен,
Речная пена – их наряд.

За ним печальный Боттичелли
Ведет в обширный медальон
Не то из вод, не то из келий
Полувенер, полумадонн.

И наконец, врагам на диво,
Презрев французский гобелен,
С утонченностью примитива
Воспел туземок Поль Гоген.

Как мы видим, описание достаточно беглое, указываются не столько детали, сколько общее впечатление от картин, причем впечатление это скорее негативное («жирный», «непомерный»). Более того, упоминаются скорее типические черты каждого из художников, чем конкретные картины. Лирический субъект как будто не всматривается и не до конца понимает, что он видит («не то из вод, не то из келий»), а замечает лишь имя художника и общий план: на всех трех картинах изображены женские персонажи (наяды у Рубенса, «полувенеры, полумадонны» у Боттичелли и туземки у Гогена). При этом описание статично (нет движения ни самого субъекта, ни его взгляда – оно только подразумевается тем, что картины описываются одна за другой), да и сам субъект присутствует

обезличенно: нет личных местоимений первого лица, и субъективность проявляется только в эпитетах. Интересно еще то, что при описании визуальных впечатлений появляется очень много образов, связанных со звуком: «шумит плесканием», «голос трубен», «воспел».

Вторая половина стихотворения (четвертая, пятая и шестая строфы) посвящена спутнице субъекта, обозначенной местоимением второго лица «ты»:

А ты идешь от рамы к раме,
Не нарушая эту тишь,
И лишь тафтовыми краями
Тугого платья прощуршишь.

Остановилась у голландца..
Но тут, войдя в багетный круг,
Во все стекло на черни глянца
Твой облик отразился вдруг.

И ты затмила всех русалок,
И всех венер затмила ты!
Как сразу стал убог и жалок
С дыханьем рядом – мир мечты.

«Ты» – единственное личное местоимение, которое есть в тексте, но встречается оно несколько раз (три раза «ты» и один раз «твой»). С появлением героини сразу появляются движение и динамика, причем они вводятся противопоставлением с первой частью: «А ты идешь от рамы к раме». Заметим, что и эта часть начинается с упоминания рамы, т.е. границы, в данном случае даже не наполненной содержанием: героиня идет не от картины к картине, а именно «от рамы к раме». С ее появлением звук из картин переходит во внешний мир: «И лишь тафтовыми краями / Тугого платья прощуршишь» (и, кажется, звук – единственное, что эти два мира объединяет), но звук этот тихий, в отличие от шума на картинах Рубенса.

В пятой строфе происходит основное лирическое событие. Героиня доходит до первой из картин, описанных в начале стихотворения. Снова противопоставление («но тут»), снова, уже в третий раз, упоминается граница: «багетный круг». Когда женщина пересекает эту границу, входит в багетный круг, картина вообще исчезает – она превращается в зеркало, в котором отражается героиня. Мотив зеркала оказывается связанным с живописью, но возникает

это зеркало поверх картины. А картина оказывается не более чем основной зеркала, «черным глянцем» со стеклом, на котором отображается облик женщины. Таким образом, она «затмевает» изображения на картине не только в глазах лирического субъекта, но и в буквальном смысле (делает их темнее). В финале стихотворения уже напрямую сопоставляется мир живой («дыханье») и изображенный («мир мечты»), который оказывается «убог и жалок». Но если внимательно проанализировать текст, получается, что картинам противопоставляется не сама женщина, а ее отражение в картине: она «затмевает» русалок и венер не тогда, когда входит в зал, а когда входит в «багетный круг», т.е. оказывается в рамке. Однако, в любом случае, живопись и жизнь (реальная или отраженная) оказываются противопоставлены друг другу, и мир живописный в восприятии лирического субъекта проигрывает.

Следующее обращение Сельвинского к теме живописи – это цикл «Лувр» 1935 года. Он состоит из четырех стихотворений, посвященных произведениям искусства, которые находились в Лувре, где Сельвинский побывал во время заграничной поездки: «Голова Венеры», «Тинторетто “Сюзанна в бане”», «К. Моне “Женщина с зонтиком”» и «Анри де Руссо» (Сельвинский И., 1972, с. 171–175).

Заглавия стихотворений вызывают читательские ожидания экфрасиса, т.е. описания произведения искусства. Так что попробуем попутно к нашей основной цели проанализировать, насколько эти ожидания оправдываются. Под экфрасисом мы понимаем, разумеется, не специальный античный жанр, а (в широком смысле) «вербальную репрезентацию визуальной репрезентации»¹³. В более узком смысле, экфрасис – это разновидность описания как композиционно-речевой формы, т.е. фрагмент текста, обладающий устойчивой структурой, который должен вербальными средствами создать у читателя визуальный образ какого-то визуального объекта, чаще всего – произведения искусства.

Первый из текстов «Лувра» посвящен не живописи, а скульптуре, но мы рассмотрим его, чтобы не разрушать целостность цикла.

Для начала обратим внимание, что стихотворение называется «Голова Венеры» (а не «Венера»), и речь там идет только о ее лице – остальные части статуи не фигурируют, как будто их нет. Зато лицо описывается, и довольно подробно, два раза – с разных точек зрения. Собственно, лирический сюжет здесь строится как раз на последовательной смене нескольких точек зрения.

Начинается стихотворение с безличного изречения «Нет ничего условней красоты, никому конкретному не атрибутированного. Затем (следующие девять строчек) – общепринятая точка зрения на Венеру, которая приводится со ссылкой на «тома

истории искусства». С этой точки зрения дается и первое описание Венеры:

Во всех томах истории искусства
Прочтешь о том, что голова Венеры
Есть подлинное совершенство, ибо
Длина чела равна размеру носа,
А линия от носа к подбородку
Равна размеру лба. С издревних лет
Внушали нам и устно и печатно,
Что красота – в пропорциях.

При этом сначала идет общая характеристика («подлинное совершенство»), затем детали, затем опять оценочное суждение со ссылкой на авторитеты.

Со следующей строки начинается изложение точки зрения лирического субъекта, которое занимает большую часть стихотворения. Однако эта точка зрения не дается сразу в готовом виде, а формируется постепенно, по мере того, как «всеобщее» мнение, пришедшее из традиции, заменяется личными наблюдениями лирического субъекта. Именно здесь можно говорить об экфрасисе, в том числе такой его особенности, как «записи последовательных движений глаз и зрительных впечатлений»¹⁴. Причем эти наблюдения вначале идут по той же траектории, что и описание в предыдущей строфе – сверху вниз, фиксируясь на тех же деталях: лоб (примечательно, что слово из высокого стиля «чело», которое было в первой части, заменяется здесь на никак не маркированное слово «лоб»), нос, подбородок:

И вот
Благоговейно подхожу к богине
И замираю в робком созерцаньи...
Так вот она. Милосская Венера,
Явление совершенной красоты,
Рожденное из пены океана! О да...
Всё так, как говорили: лоб
Такого же размера, как и нос,
Как линия до подбородка... Точно!

До этого момента точка зрения субъекта ничем не отличается от общей. А затем, когда он начинает не только смотреть, но и думать об увиденном – его восприятие меняется. Прежде всего, потому, что он перестает воспринимать «Венеру» как произведение

искусства, а смотрит на нее как на живую женщину («Хоть нос от этого тяжеловат, / Тем более для женщины»). Или, по крайней мере, как на живую богиню, реально когда-то существовавшую («Я не хотел бы углублять вопроса / И утверждать, что некогда богиня / имела аденоиды»). Именно эта линия рассуждений приводит лирического субъекта к немного абсурдному (в том числе и для него самого) вопросу: «Так в чем же совершенство идеала? / Ужели в аденоидах?»

Ритмически выделенной строкой, состоящей из одного слова «Простите», маркируется переход к следующей части, когда субъект напрямую соотносит свою точку зрения с общепринятой, причем с очевидной иронией по отношению к последней:

Я допустил ужасную бестактность
И буду гимназистками освистан,
А кафедрой эстетики растерзан!

Следующая строка («Но – истина всегда бестактна. Amen!»), казалось бы, подтверждает истинность точки зрения лирического субъекта, который, как и в стихотворении «В картинной галерее», отвергает признанные авторитеты и утверждает, что при сопоставлению с жизнью эстетические ценности оказываются не такими уж ценными, точнее, красивыми.

Но в стихотворении есть еще и последняя строка, отделенная от предыдущих: «Зачем пускать к богиням дикарей?». Она, как и первая, находится в безличной форме, а потому может быть атрибутирована как условной «кафедре эстетики», которая таким образом (как дикаря) характеризует лирического субъекта, так и самому субъекту, который смотрит на себя со стороны, тем самым, ставя под сомнение истинность предыдущих высказываний. Таким образом, вопрос о том, что есть красота и где она, все-таки однозначного ответа пока не получает.

Рассуждения об этом, в том числе и о «Венере», продолжают в следующем стихотворении цикла, «Тинторетто “Сюзанна в бане”», посвященном, опять-таки, вполне конкретному производству искусства, на этот раз живописного¹⁵. В первой строфе мы видим экфрастическое описание, которое очевидным образом должно создать у читателя визуальный образ картины:

Хоть ярк день – Сюзанна только встала.
Нагая опускается к воде.
Слоеный жир на пышном животе,
А сквозь бедро просвечивает сало.

И образ, безусловно, возникает, только если мы сопоставим его с реальной картиной Тинторетто, и у них будет мало общего: во-первых, на картине Сюзанна не спускается к воде, а сидит на берегу, во-вторых, она там не одна: рядом с ней (пусть и чуть менее освещенные) – две служанки, а на заднем плане – подглядывающие старцы. Ни слова об этом (как и о библейском сюжете) в стихотворении Сельвинского нет. Как в предыдущем стихотворении он сосредотачивается только на лице Венеры, так тут он говорит только о заглавном персонаже. Зато в этом тексте все остальная часть статуи Венеры вдруг появляется и описывается, в сравнении с Сюзанной (не в пользу последней):

Мне вспомнилась Венера. Как сильна!
Как всё в ней экономно, хоть и зрело!
Как юношески гибко это тело,
И как она от пены солона...

Именно сопоставление двух произведений искусства приводит лирического субъекта к финальному выводу, данному уже как абсолютная истина: «Прекрасное прекрасно оттого, // Что есть и безобразное на свете».

Безобразной оказывается в данном случае, соответственно, Сюзанна у Тинторетто, а прекрасной – Венера Милосская, красота которой в прошлом стихотворении, когда лирический субъект рассматривал ее отдельно, была поставлена под сомнение. А в сравнении с Сюзанной она становится прекрасной, тем самым подтверждая тезис, заявленный в первой строчке первого стихотворения цикла: «Нет ничего условней красоты».

Третье стихотворение называется аналогично второму – имя художника и картина: «К. Моне “Женщина с зонтиком”». И точно так же, как и в предыдущем тексте, стихотворение начинается с описания картины, имеющего целью создать у читателя визуальный образ этой картины, только здесь экфрасис занимает фактически все стихотворение. Картину по описанию Сельвинского нетрудно себе представить: летний жаркий день, поле с ярко-красными маками, ярко-голубое небо, женщина в голубом платье с красным зонтиком. Интересный момент заключается в том, что у Клода Моне такой картины нет.

Известно, что сюжет «женщина с зонтиком» у французского художника – один из самых любимых, и есть минимум три картины, название которых можно перевести на русский язык таким образом: написанная в 1875 году «La Promenade ou La Femme à l'ombrelle» («Прогулка, или Дама с зонтиком»), и две

парные картины 1886 года: «Essai de figure en plein-air: Femme à l'ombrelle tournée vers la droite» («Дама с зонтиком. Эскиз женской фигуры в повороте направо») и «Essai de figure en plein-air: Femme à l'ombrelle tournée vers la gauche» («Дама с зонтиком. Эскиз женской фигуры в повороте налево»). Первая из них находится в Национальной галерее искусства в Вашингтоне, а вторая и третья в 1930-х годах, действительно, находились в Лувре (сейчас они в Музее д'Орсэ), и Сельвинский вполне мог их видеть. На обеих – знойный летний день, ветер и земля (трава и цветы), переходящая в небо. Только картины написаны в мягких пастельно-прозрачных тонах, без ярких пятен, никаких маков там нет, на женщине белое платье и в руках у нее бело-зеленый зонтик.

Гораздо больше сходства имеет описание Сельвинского с другой картиной К. Моне, 1873-го года, «Соquelicots» («Маки» или «Поле маков у Аржантёя»). Она тоже находилась в то время в Лувре (сейчас – тоже в Музее д'Орсэ). Здесь есть ярко-красные «огненные» маки на склоне холма, поднимающемся к голубому небу, и женщина в голубом платье. Правда, зонтик не красный, а голубой, в цвет неба, а рядом с женщиной – мальчик, о котором в стихотворении нет ни слова (как и о том, что их фигуры изображены на картине дважды). То есть, скорее всего, описывается здесь не столько конкретная картина Моне, сколько общее впечатление от нескольких его произведений – точно так же, как Моне рисовал не портрет женщины, а впечатление, оставленное ее прогулкой. И впечатление это (в отличие от того, что мы видели в двух предыдущих стихотворениях цикла) сугубо положительное, хотя никаких прямых оценок красоты / безобразности тут нет.

Обратим внимание, что здесь уже не оцениваются фигура или черты лица женщины. Речь идет именно о картине как произведении живописного искусства: с первых же строк появляются кисть и краски: «Эта кисть – из пламенно-мягких. / Не красками писано – огнями!»

В двух предыдущих текстах речь шла только о линиях и формах, а здесь – о цвете. Основные цвета – голубой (лазурный) и красный (маковый), и они все время повторяются, так же, как перекликаются цвета на картине. При этом цвет оказывается неотделим от эмоций.

Описание картины идет от статики к динамике. В первых семи строчках нет ни одного глагола, зато много повторов прилагательных и существительных, так, что небо и маки как бы взаимно отражаются друг в друге:

Поле в яростных маках,
Небо лазурное над нами.

В лазури – маковый зонтик,
А в маках – лазоревое платье.

Глаголы появляются начиная с восьмой строки, где их целых два («Как зной голубой на горизонте, // Зыблется оно и пылает»), а в третьей и четвертой строках их по два на строфу: глаголом заканчиваются все четные строки. А взаимоотражение земли и неба продолжается, только уже в динамике. Они не просто отражаются, они стремятся друг к другу:

Здесь небо босыми ногами
По макам трепетно ходит,
Земля же в небо над нами
Кровавым пятном уходит.

И ясно, что всё земное
К идеальному кровно стремится!
Само же небо –
от зноя,
От земного зноя томится.

Обратим внимание, что, хотя в данном случае описывается именно картина как произведение искусства, лирический герой не смотрит на нее со стороны, оценивающе, а оказывается как бы внутри мира картины: «Небо лазурное над нами», «Земля же в небо над нами». Это единственные личные местоимения в тексте, и они втягивают в мир картины не только лирического субъекта, но и читателя.

Четвертое стихотворение цикла посвящено уже не конкретно-му произведению искусства, а художнику: «Анри де Руссо». (Кстати, интересно, что в оригинальном имени художника – Henri Julien Félix Rousseau – приставки «де» нет, он никаких аристократических корней не имел.) Отличается оно от остальных и более разнообразной ритмической организацией.

Здесь нет никаких описаний, присутствуют только краткие отсылки к нескольким картинам Руссо. Таким образом, у читателя создается скорее образ творческой манеры художника, чем конкретных картин. Обратим внимание, что при этом противопоставляются красота и подсчеты, гармония и алгебра, причем в пользу последней:

собственного пути; в-третьих, оппозиции теории и жизни, старого и нового; в-четвертых, сопоставление ее труда и собственного пути лирического субъекта; в-пятых, сравнение живописи и фотографии.

Изначальная лирическая ситуация такова: маститый поэт с высоты своего опыта смотрит на молодую художницу и оценивает ее сначала скептически, а затем постепенно принимая и убеждаясь, что в ней есть «искра божья» и «лебединые перья». «Туманным теориям» противопоставляется «живая кровинка» искусства, которая есть у поэта, а потом появляется и у художника:

Ты вся в изысках туманных теорий,
Лишь тот для тебя учитель, кто нов.
Как ищут в породе уран или торий,
В душе твоей поиск редчайших тонов.

Поиск редчайшего... Что ж, хорошо.
Простят раритетам и фальшь и кривинку.
А я через это, дочка, прошел,
Ищу я в искусстве живую кровинку.

Проявляется это в том, что на картине оказывается окружающий мир, но мир (в отличие от фотографии, которое лирический субъект очевидным образом искусством не считает), окрашенный чувствами:

И вот, горяя или грозя,
Видавшие подвиг и ужас смерти,
Совсем человеческие глаза
Глядят на твоём мольберте.

Теории остаются с тобой
(Тебя, дорогая, не переспоришь),
Но мир в ателье вступает толпой:
Натурщики – физик, шахтерка, сторож,

Те, что с виду обычны вполне,
Те, что на фото живут без эффекта,
Вспыхивают на твоём полотне
Призраком века.

В отличие от первого стихотворения Сельвинского на эту тему, «В картинной галерее», здесь живопись все-таки имеет значение

и ценность, но лишь тогда, когда на полотно попадает реальный мир, и когда он оказывается окрашен яркими и живыми эмоциями.

Таким образом, можно с уверенностью сказать, что живопись играет в сюжете стихотворений Ильи Сельвинского не менее важную роль, чем в качестве приема построения его образности. Для этих текстов характерна очевидная оценочность, четко выраженное отношение лирического субъекта и его мнение, что есть красота / уродство, настоящее / ненастоящее искусство.

Полных экфрасисов – то есть подробных описаний картин – в стихотворениях Сельвинского нет. Обычно присутствует только упоминание нескольких деталей либо употребляются эпитеты, характеризующие ту или иную картину или художника. Причем детали (как и эпитеты) в основном субъективны. Они выбираются не по принципу абсолютной важности в композиции или цветовом решении картины, а по принципу значимости для лирического субъекта. То есть для читателя создается не столько образ картины, сколько образ впечатления от картины, которое возникло у лирического субъекта. Соответственно, значима не точность деталей, а точность в передаче эмоций – и это то, что ценит лирический субъект в живописи вообще. Искусство противопоставляется жизни, когда оно существует само по себе, отдельно от нее, когда это только рамы на стенах, абстрактные пропорции, ненаполненные чувствами пейзажи и портреты, «изыски туманных теорий». А важным, ценным и прекрасным искусство становится тогда, когда в нем появляется «живая кровинка», то есть когда оно наполняется живыми людьми, их чувствами и эмоциями.

Разумеется, на этом проблема «Сельвинский и живопись» не исчерпывается. Поскольку, во-первых, это тема возникает и в его эпических произведениях, во-вторых, интересно посмотреть, как живопись и скульптура соотносятся для него с фотографией и кинематографом, в-третьих, как это все взаимодействует с поэзией, причем и с теорией (его поэтическими манифестами), и с практикой. Однако это уже темы для дальнейших исследований.

Примечания

¹ См., например: *Ваняшова М.Г.* Драматическая поэзия И. Сельвинского 1920–1930-х гг.: (Идейно-творческая эволюция художника): Дис. ... канд. филол. наук. М., 1971; *Гринберг И.С.* Проблема мастерства Ильи Сельвинского в стихотворных исторических трагедиях: (На материале «Ливонской войны»): Дис. ... канд. филол. наук. Ташкент, 1972; *Захаров В.В.* Лирика и стихотворный эпос И. Сельвинского: Дис. ... канд. филол. наук. Л., 1974; *Миронов В.Л.* Идейно-художественные

- поиски в драматургии И.Л. Сельвинского: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1987; Павлова Г.М. Илья Сельвинский – драматург: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1971; Прокофьева О.С. Идеи и образы лирики И. Сельвинского: Дис. ... канд. филол. наук. Фрунзе, 1984; Ястребов-Пестрицкий М.С. Метафора как компонент идиостилия писателя (на материале поэтического очерка И.Л. Сельвинского «Путешествие по Камчатке»): Дис. ... канд. филол. наук. Донецк, 2016 и др.
- ² См. их полный перечень на сайте: Дом-музей Ильи Сельвинского [Электронный ресурс]. URL: <http://tavrida-museum.ru/selvinskiy> (дата обращения: 30.06.2017).
- ³ Резник О.С. Жизнь в поэзии: Творчество И. Сельвинского. М.: Советский писатель, 1981. С. 465.
- ⁴ Там же. С. 442.
- ⁵ Захаров В.В. Указ. соч. С. 18.
- ⁶ Гаврилюк В.Л. Об интегративности художественного мышления Ильи Сельвинского // Вестник Крымских чтений И.Л. Сельвинского. Вып. 3. И. Сельвинский: проблема творческой индивидуальности: Сб. науч. ст. Симферополь: Крымский архив, 2004. С. 17.
- ⁷ Там же. С. 15.
- ⁸ Прокофьева О.С. Указ. соч. С. 120.
- ⁹ Кузьминков Л.Н. Илья Сельвинский и изобразительное искусство // Вестник Крымских чтений И. Л. Сельвинского. Вып. 2. Стихия истории – стихия природы в творчестве И.Л. Сельвинского. Симферополь: Крымский архив, 2003. С. 92.
- ¹⁰ Подробнее об этом см. в нашей статье: Малкина В.Я. К проблеме определения лирического сюжета // Вестник РГГУ. 2010. № 2. Серия «Литературоведение. Фольклористика». С. 11–14.
- ¹¹ Сельвинский И. Избранные произведения / Вступит. ст. З.С. Кедринной; сост. И.Л. Михайлова; подг. текста и примеч. И.Л. Михайлова, Н.Г. Захаренко. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1972. С. 101–102. (Библиотека поэта. Большая серия). В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- ¹² Даниэль С. М. Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Л.: Искусство, 1990. С. 118.
- ¹³ См.: «Ekphrasis is the verbal representation of visual representation» (Heffernan J.A.W. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. L.; Chicago: The University of Chicago Press, 2004. P. 3).
- ¹⁴ Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Ред. Л. Геллер. М.: МИК, 2002. С. 10.
- ¹⁵ Jacopo Robusti, dit le Tintoret. Suzanne au bain (XVIème siècle). Paris, musée du Louvre.

Заглавие элегии: атавизм или жанровый маркер

Статья посвящена жанровым заглавиям в лирике конца XX – начала XXI вв. на примере жанра элегии. Среди всего многообразия подходов к исследованию современных жанров автор останавливается на концепции жанровой преемственности, идее трансформации жанров. И поскольку внутренняя мера жанра предполагает варьирование жанровых признаков, бывших неизменными в каноне, то «узнавание» жанра зависит от непосредственных жанровых маркеров. Одним из важнейших маркеров жанра сегодня является жанровое заглавие, формирующее предпонимание текста. В случае, когда жанровые признаки трансформируются, замещаются на противоположные (как, например, появление иронии в оде или высмеивания прошлого в элегии), заглавие становится единственным знаком следования одической традиции.

Ключевые слова: жанр, канон, внутренняя мера жанра, заглавие, элегия.

Жанровый вопрос сегодня находится в активной разработке, может быть, потому, что «теория жанров стала тем местом, где решается судьба экзистенциального объема и содержательной дефиниции литературы»¹. Игра с жанром в современной литературе – попытка «удержать “расходящиеся концы ножниц” между собственным «я» и языком, ведущим поэта за собой»². Относительно лирических текстов XX века у исследователей нет единого мнения: либо речь идет о том, что «лирика внежанрова»³, либо о том, что жанры нарушены, вывернуты наизнанку, «развитие жанра – ломаная линия»⁴, либо о том, что жанры трансформируются, жанровый канон уступает место внутренней мере жанра. В последнее десятилетие появился даже термин «антижанр»⁵, что свидетельствует о специфике осмысления в литературоведении жанровой ситуации.

Однако отказываться от жанров в современной лирике было бы опрометчиво. По замечанию В.И. Козлова, «жанр действительно в неканоническую эпоху перестал функционировать в качестве литературной нормы, но как особый способ “художественного завершения” <...> он не исчезал»⁶.

Во-первых, жанр – способ организации текста автором и законы восприятия текста читателем. Поэтому текст вне жанра невозможен⁷.

Во-вторых, жанр – категория изменчивая, в разные эпохи он проявляет себя по-разному, и разговор о сегодняшних жанрах необходимо вести, учитывая сегодняшнюю литературную ситуацию. Неслучайно во второй половине XX века стала распространяться мысль о том, что «в новейшей литературе правилом становится само нарушение правил»⁸.

В-третьих, авторы XX–XXI вв. продолжают маркировать свои тексты жанровыми заглавиями и подзаголовками, акцентируя внимание читателей на известных правилах.

Важно то, что «...по отношению к литературе XIX–XX вв. в особенности распространено мнение о разрушении жанров и внежанровом характере произведений, но в действительности речь идет об устаревании жанровых канонов, которые сменяются другими константными структурами...»⁹.

Такой константной, конвенциональной структурой сегодня стала внутренняя мера жанра – «принцип не воспроизведения, но конструирования художественной структуры на основе полемики с предшествующей жанровой традицией и с учетом “жанровой памяти” гипотетического и реального читателя»¹⁰.

То, что для одной эпохи представлялось неизменным, для другой является необязательным, а «механическое перенесение конвенции одной эпохи на другую влечет неоправданные смещения»¹¹. Жанровая природа сохраняется, но «канон жанру не тождествен»¹², а, следовательно, возможен отказ от мышления художественным канонем, но не художественным жанром: «Канон... охватывает все художественные нормы (в том числе и жанровые), что заданы как образцы для подражания. Но жанр как тип художественной целостности, создающий определенный образ миропереживания, в лирике остается всегда, лишь становясь структурно более гибким и исторически динамичным»¹³.

Если в каноническую эпоху именно канон жанра делает текст «художественным», то в неканонические эпохи разговор о жанре гораздо сложнее. Так, концепция Е.Е. Завьяловой основана на «теории одновременного существования канонических и неканонических жанров»: «первые ориентированы на устойчивую,

постоянно воспроизводимую систему признаков произведения... вторые не продуцируют готовые, унаследованные формы художественного целого»¹⁴.

Поэтому канонический жанр в неканоническую эпоху может сохраняться и воспроизводиться, а может видоизменяться, при этом жанровый канон замещается либо жанровым законом, который можно нарушать, сохраняя обязательные жанровые признаки и варьируя факультативные, либо внутренней мерой жанра, предполагающей игру с традицией и трансформацию любых признаков вплоть до жанрового ядра.

Подтверждением данных размышлений может послужить материал жанра элегии. Так, С.В. Горин (вслед за Н.Д. Тамарченко) считает, что на смену жанровому канону элегии приходит внутренняя мера жанра, которая и позволяет выявить формально-содержательный инвариант элегии сегодня¹⁵.

Интересно, что изначально канон элегии предполагал жанровое озаглавливание, которое, правда, могло замещаться жанровой рубрикой раздела. Однако уже А.С. Пушкин в сборнике 1826 года, при сохранении жанровых рубрикаций, в разделе «смесь», публикует текст с заглавием «Элегия», не вошедший в одноименную жанровую рубрику (а в сборнике 1829 года жанровых рубрик нет вообще)¹⁶. Впрочем, каноническая элегия узнается читателем без озаглавливания за счет особого эмоционального настроения (печаль) и, соответственно, ряда образов, этот настрой провоцирующих: имеется в виду «ряд традиционных эгегических локусов (кладбище, руины и т.п.)»¹⁷.

В качестве жанровых доминант элегии можно назвать «элегический хронотоп, основанный на совмещении временных планов (прошлого и настоящего)... Традиционализм жанровой формы элегии выражается в известной формульности (образы «забвенья» и «прекрасного света», тумана и кладбища, «бледной луны» и «уходящего солнца», вечера и заката) и устойчивости мотивного комплекса (мотивы одиночества, странничества, изгнания, бренности человеческого существования, воспоминания об ушедших годах)...»¹⁸.

Тоска в настоящем по прошлому обнажает суть эгегического жанра в XIX веке, становится «временной литературной нормой», а не жанровым ядром. Жанровое ядро элегии – принципиальное несовершенство мира, неидеальность, осознаваемые лирическим субъектом. Именно поэтому элегия так востребована сначала в романтизме, затем в лирике Серебряного века, а затем в поэзии постмодернизма. Казалось бы, жанровая маркировка при таком четком эмоциональном рисунке стихотворения избыточна. Но

здесь же таится и опасность: любое ли стихотворение о печали и несовершенстве бытия считается элегией? Или необходимо говорить об элегическом модусе многих стихотворений, почти никогда не озаглавленных, как о своего рода семантическом «шлейфе» жанра элегии. Но при отсутствии ориентировки на жанровый канон современные тексты вполне могут оказаться вариацией жанра элегии.

Жанр мыслится чаще всего как информация «о способе понимания предложенного текста»¹⁹. Безусловно важна в этом случае авторская декларация жанра при прочтении произведения, об этом, например, пишет Л.Г. Кихней: «В читательском восприятии обозначение жанра художественного текста в заголовочном комплексе уже несет информацию. Читатель обладает предыдущим опытом знакомства с аналогичными произведениями и как бы идентифицирует данный текст с уже известными ему образцами, бытующими в литературном обиходе его времени и уходящими корнями в традицию. Жанровое же обозначение в заголовочном комплексе (“раме”) произведения или цикла служит не только сигнализатором его метасмысла и эмоциональной тональности, но и ренимирует “память жанра”»²⁰.

Да, изначально заглавие элегии не входит в каноническую структуру. Вместо заглавия вполне могла быть жанровая рубрика стихотворных сборников, а позднее – позднеромантические мотивы элегии (кладбище, тоска по прошлому и т. п.) маркировали жанр.

Однако когда канон сменяется внутренней мерой жанра, заглавие становится одним из жанрообразующих признаков элегии (как, впрочем, и других жанров). И дело не в том, насколько точно (или, наоборот, метафорично) называется автором жанр, а в том, что жанровая маркировка автором становится основой предпонимания текста, связывает в сознании читателя абстрактную внутреннюю меру жанра и его конкретное воплощение. Вспомним, как в комедии Б. Шоу «Первая пьеса Фанни» театральный критик отказывается оценивать пьесу прежде, чем узнает авторское определение жанра. Именно жанровое заглавие формирует предпонимание текста²¹.

В этом случае заглавие стихотворения И. Бродского «Почти элегия» (1968) указывает одновременно и на жанр, и на авторскую его вариацию, неканоническое понимание, и на рефлексию современного поэта о понимании читателем этого текста, поскольку лишь «безадресная искренность» языка «взаимна».

В былые дни и я переживал
холодный дождь под колоннадой Биржи.
И полагал, что это – божий дар.
И, может быть, не ошибался. Был же
и я когда-то счастлив. Жил в плену
у ангелов. Ходил на вурдалаков.
Сбегавшую по лестнице одну
красавицу в парадном, как Иаков,
подстерегал. Куда-то навсегда
ушло все это. Спряталось. Однако,
смотрю в окно и, написав «куда»,
не ставлю вопросительного знака.
Теперь сентябрь. Передо мною – сад.
Далекий гром закладывает уши.
В густой листве налившиеся груши
как мужские признаки висят.
И только ливень в дремлющий мой ум,
как в кухню дальних родственников – скаред,
мой слух об эту пору пропускает:
не музыку еще, уже не шум.

Осень 1968²²

Формула заглавия «Почти элегия» показывает разницу канона и его вариации сегодня. Других механизмов, связывающих авторскую рефлекссию и читательское восприятие, «память жанра», в неканонических структурах просто нет.

Так, стихотворение Бориса Попова отталкивается от жанрового канона уже потому, что элегическая «жалоба» осознается лирическим субъектом как богохульство. Стихотворение при этом озаглавлено «Ночная элегия»²³:

Н. Прижмись к окошечку метро,
Не хулиганствуй,
Когда вокруг мертвым-мертво
Лежит пространство.
Когда в ночи дрожат лучи,
Почти, как пульс твой –
Прижмись к окошку и молчи,
Не богохульствуй.

«Не богохульствуй» в данном случае относится именно к стремлению противопоставить идеал реальности, погрузиться о прошлом, написать элегию. Герой вдруг осознает, что лучше жить полной жизнью, чем тосковать по идеалу, приближая себя к смерти:

Пускай она тебя юней,
 Жена чужая –
 Зачем же жить на склоне дней,
 Себя сжигая?
 <...>
 Там только склизистая тьма,
 Зола предгорий,
 А здесь и горе от ума,
 И ум от горя.
 А здесь и осень, и весна,
 Сбор урожая.
 Да и, в конце концов, она –
 Жена чужая.

Благодаря механизму жанрового озаглавливания перед читателем предстает картина «отталкивания от элегии», поиска новых путей жанрового мышления.

Так, заглавие цикла Г. Сапгира «Элегии» дает жанровый ключ к прочтению стихотворения «О смерти»: осознание смертности героя одновременно с осознанием жизни:

Оса искала следы какао – ползет – по липким доскам дачного
 стола – детсад – отклеивая лапки – разглядываю близко-близко – на
 жопке ядовито-желтые полоски – ужасно хочется потрогать И больше
 ничего не помню кроме большого страха в темном доме – когда про-
 снулся ночью весь в слезах – и понял – это Я – и все что происходит –
 в самом деле – со мной – в трусах и майке – трет резинка – Я – а не
 другой умру – Меня не станет – МЕНЯ на самом деле – а не того о ком
 я думал – это я –

<...>

Сегодня выйдя из метро – троллейбус липы ресторан СОФИЯ –
 улицу я знаю наизусть – впервые ощутил – (продажа мужских нос-
 ков – отмеченные солнцем лица – скучающая продавщица) – что это
 ЕСТЬ – и только ЭТО – реальность из которой хода нет – улица уста-
 ло клонилась к западу – недоуменье оставило – поток машин вливался
 в солнце что стояло над шпилем Белорусского вокзала – сияла каждая
 пылинка – и было счастье! – к вечеру слышнее пахли липы – сознание
 что вижу и дышу – на самом деле – и что умру Я а не кто другой²⁴.

Безусловно, перед нами элегия, но элегия неканоническая, отталкивающаяся от жанрового канона. Заглавие позволяет этот механизм отталкивания увидеть.

Интересно, что относительно элегий конца XX–XXI веков появляются такие жанровые заглавия (с сайта Стихи.ру²⁵):

Сообщающие примерное соотношение с каноническим жанром: С.Л. Мелиоранский «Типа элегия», Арсений Загаенский «Типа элегия», Иньян Дзен «Типа элегия», М. Леонтьев «Что-то вроде элегии» (два одноименных стихотворения), М. Васков «Вроде элегии что-то».

Заявляющие тавтологическое соответствие жанра и темы: В. Клементьев «Элегия грусти».

Акцентирующие внимание на невозможности канонического жанра и замене его чем-то иным: Д.А. Денисов «Вместо элегии», И. Башманов «Вместо элегии», О.В. Кириллова «Не элегия», В.Ю. Бабанов «Антиэлегия», И. Радион «Антиэлегия», И. Плетинский «Антиэлегия», В. Татьяна «Антиэлегия».

Таким образом, жанровое заглавие, необязательное в каноническую эпоху, становится если и не непременно, то важным жанровым маркером, ибо только оно позволяет связать неканонический текст с предшествующей жанровой традицией, активировать «жанровую память» читателя.

Примечания

- ¹ Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? М.: Едиториал УРСС, 2010. С. 10.
- ² Фоменко И.В. Три статьи о поэтике: Пушкин. Тютчев. Бродский. Тверь: ТвГУ, 2002. С. 31.
- ³ Гинзбург Л.Я. О лирике. М.: Intrada, 1997. С. 21.
- ⁴ Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М.: Высшая школа, 1993. С. 147.
- ⁵ Балашова Е.А. Функционирование русской стихотворной идилии в XX–XXI вв.: вопросы типологии: Дис. ... докт. филол. наук. Калуга, 2015. С. 271.
- ⁶ Козлов В. Использовать при прочтении. О жанровом анализе лирического произведения // Вопросы литературы. 2011. № 1. С. 130.
- ⁷ См.: Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Лит. учеба. 1978. № 1. С. 200–219.
- ⁸ Субботин А.С. О поэзии и поэтике. Свердловск: Сред.-Уральск. кн. изд-во, 1979. С. 74.
- ⁹ Артёмова С.Ю. Канон жанровый // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Intrada, 2008. С. 90.
- ¹⁰ Артёмова С.Ю., Миловидов В.А. Внутренняя мера жанра // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Intrada, 2008. С. 40–41.
- ¹¹ Лесничева О.К. Категория литературного жанра // Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков. СПб.: Изд-во «Ютас», 2010. С. 15.
- ¹² Ермоленко С.И. Лирика М.Ю. Лермонтова: жанровые процессы. Екатеринбург: УрГПУ, 1996. С. 19.

- ¹³ *Лейдерман Н.Л.* Траектории «экспериментирующей эпохи» // Вопросы литературы. 2002. № 4. С. 6–7.
- ¹⁴ *Завьялова Е.Е.* Жанровые модификации в русской лирике 1880–1890-х годов. Астрахань: Астраханский университет, 2006. С. 10.
- ¹⁵ См.: *Горин С.В.* «Внутренняя мера» элегического жанра в новоевропейской литературе // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 107. С. 139–145.
- ¹⁶ См.: *Сидяков Л.С.* «Стихотворения Александра Пушкина» и русский стихотворный сборник первой трети XIX века // Проблемы современного пушкиноведения: Сб. статей. Псков: ПГПУ им. Кирова, 1994. С. 44–57.
- ¹⁷ *Тона В.И.* Дискурс / Жанр. М.: Intrada, 2013. С. 135.
- ¹⁸ *Боровская А.А.* Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Астрахань, 2009. С. 11.
- ¹⁹ *Балашова Е.А.* Указ. соч. С. 13.
- ²⁰ *Кихней Л.Г.* Жанровое своеобразие «эпитафической» лирики Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 3. Симферополь: Крымский Архив, 2005. С. 35.
- ²¹ *Чернец Л.В.* Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М.: МГУ, 1982. С. 3.
- ²² *Бродский И.* Почти элегия // Бродский И. Сочинения: В 7 т. / Под общ. ред. Я.А. Гордина. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. Т. 2. С. 225.
- ²³ *Попов Б.* Ночная элегия [Электронный ресурс] // Lib.ru: «Современная литература». Попов Б. На уровне разлуки. Избранные стихотворения. URL: http://lit.lib.ru/p/porow_b_e/text_0070.shtml (дата обращения: 26.02.2017).
- ²⁴ *Сапгир Г.* О смерти // Сапгир Г.В. Складень. М.: Время, 2008. С. 144.
- ²⁵ Портал Стихи.ру [Электронный ресурс]. URL: <http://www.stihi.ru/poems/list.html> (дата обращения: 26.02.2017).

Эффект лиминальности и зона лиминальности в новейшей русской поэзии

Автор статьи предлагает для обозначения зоны явного перехода от одной плоскости к другой в восприятии художественного произведения использовать термин «зона лиминальности», а «эффектом лиминальности» обозначать результат как следствие рецепции этой зоны перехода. Научная проблема показана на материале поэзии Елены Шварц, Аркадия Драгомощенко, Ольги Седаковой. При создании зоны лиминальности поэт использует в основном не внешние, а внутренние маркеры. Глубинный эффект лиминальности на границе словесного/внесловесного в восприятии искушенного читателя позволяет ему максимально приблизиться к авторской интенции, достраивая внесловесные элементы произведения.

Ключевые слова: Эффект лиминальности, зона лиминальности, объемность литературного произведения, внесловесное, Елена Шварц, Аркадий Драгомощенко, Ольга Седакова

Лиминальность близка семантическому полю понятий «граница», «порог», «рама». О границе как явлении двустороннем, соединяющем и разделяющем одновременно, говорит Ю.М. Лотман¹; феномен границы рассматривается в трудах М. Бахтина² и Б. Успенского³, в ряде работ европейских ученых – У. Эко, Б. Вальденфальса⁴ и др. Изучение проблемы «границы», «порога», «рамы» предпринято в коллективных научных сборниках, инициированных Н. Рымарем и его научной школой совместно с германскими учеными (Г. Плумпе и др.)⁵. Работа опирается на современные исследования в области монтажа⁶. Как утверждает вслед за Лотманом И. Мельникова, «граница как место встречи и различения одного и другого, благодаря своей двойственной функции: разделять и соединять манифестирует себя как механизм формо-

смыслообразования»⁷. Рама, по Н. Рымарю, соединяет внешнее и внутреннее, общее и индивидуальное⁸. Э. Гоффман пишет об акте «разлома рамы» как акте смены кода, возникновению новых углов зрения.

Автор статьи придерживается представления о литературном произведении как объемном, многомерном и пластичном, в его создании участвуют как словесные, так и внесловесные элементы⁹. Предлагаю для обозначения зоны явного перехода от одной плоскости к другой в восприятии художественного произведения использовать термин «зона лиминальности», а «эффектом лиминальности» обозначать результат как следствие рецепции этой зоны перехода.

Высокохудожественное произведение уже в первых своих словах голографично. Важнейшую роль в рождении голограммы при восприятии литературного произведения играют как словесные, так и внесловесные элементы – дословесные, относящиеся к стадии его создания до словесного воплощения (дословесной стадии) и возможному естественному или искусственному сохранению части из них в тексте, и послесловесные, возникающие в сознании автора и рецепции читателя на стадии создания произведения после его словесного воплощения (послесловесной стадии). Голограмма возникает, когда в сознании реципиента участок плоскостного текста поднимается, взлетает, словно вздыбливается, создавая воображаемую картину или синтез таких картин (зачастую целую мистерию). Такие контексты близки к физиологии языка. Представляется возможным рассмотреть зоны перехода внесловесного в словесное и словесного во внесловесное при анализе лирического произведения, увидев эти области в языке, пространственно-временной и субъектно-объектной организации, стихе, графике, синтаксисе и др.

Обратимся к стихотворным произведениям Елены Шварц (1948–2010), Аркадия Драгомощенко (1946–2012) и Ольги Седаковой (род. 1949).

«Маленькая поэма»¹⁰ Елены Шварц «Лестница с дырявыми площадками»¹¹ наводит на несколько наблюдений в аспекте лиминальности. Приведу два из них.

Очевидно, эффект лиминальности может лежать на поверхности текста и/или проникать в глубинные его проекции. В зависимости от этого можно различать поверхностный (плоскостный) и глубинный (объемный) эффект лиминальности. Авторы лучших опытов лирики, к которым, несомненно, относится Е. Шварц, способны создавать «третий» эффект лиминальности на стыке плоскостного и глубинного.

Другое наблюдение связано с интертекстом. Реминисценции и измененные цитаты из Данте и Лермонтова здесь предельно явственны. Шварц, порой даже цитируя, меняет стиховой ритм подлинника, смещая акцент с внешнего на внутреннее. Наследует ли интертекстуальное произведение эффект лиминальности, присутствующую оригиналу, на который ссылается?

В «Лестнице с дырявыми площадками» дискретность заявлена уже в названии и в вводной ремарке: «Лестница на пустыре. В лестнице не только нет площадок, но кое-где и этажей». При этом «сердцевина» находится в пространстве пятого этажа: «5 этаж. Вверх из сердцевины». Кроме лексически заявленных зазоров, создающих прерывистую ломаную линию, произведению присуща явная тематическая, графическая, стиховая переходность. Причудливо чередуются темы, строки разной длины, строфы и астрофическая речь и другие ритмические единицы. Но эти пласты не ведут к глубинному читательскому открытию. Объемному восприятию здесь скорее способствует авторский сбой настроек, перезагружающий поэму при каждом своем появлении. В первой «главке» привычное восприятие разрушено с помощью изменений ракурсов в движении витальной силы, энергии:

До сердцевины спелого граната,
И даже переспелого, быть может,
Прогрызлась я.
И соком преисполнилась так, Боже,
Что даже и глаза кровоточат.

Движение красного сока сначала направлено к человеку изнутри граната (жизни, пройденной наполовину), но затем течет уже из глаз живущего («глаза кровоточат»). Лирическая героиня сама уподобляется гранату, направляя его энергию Богу: «Пусть нож разрежет плод посередине, // Пусть он пройдет хоть по моей хребтине – // Малиновым вином Тебя дарю».

Во второй «главке» сбой настройки происходит на языковом микроуровне:

«Поедет мой дружок в Париж
И разных привезет парфёнов».
Parfum? Я говорю – Парфён.
Парфён? Ну уж тогда Рогожин.

Создавая на поверхности мягкую шутивную интонацию, этот разрез, надрез привычного уводит к «надрыву» Достоевского. Не

зря именно в этой части содержится важное для всего творчества Елены Шварц признание:

Когда несешь большую страсть
 В самом себе, как уголь в ладонях,
 Тогда не страшно умирать,
 Но страшно жить необоженным.

В шестой части «в печи сияющей, в огромном чреве» одновременно растет («и как пирог он восходил») и умалется («с цепкостью ко тьме младенец шел во тьму») образ не рожденного взрослого Пушкина. Почти в каждой части произведения возникает круговорот, многоракурсность и противоречивость восприятия, изображающая рождение и перерождение в процессе алхимического роста. О «тигле, вместилище алхимической субстанции, которая подвергается обжигу, плавлению и превращениям», у Шварц пишет М. Хабибуллина: «В целом ряде «маленьких поэм» проявилась именно такая концепция поэтического творчества: «Хьюмби (Практический опыт эволюционного алхимизма)», «Лестница с дырявыми площадками» и «Сочинения Арно Царта»¹². Внутри героини в «других ее жилах» течет «мед золотой»; «в черных ямах всплывает боль»; «дикое мясо души» растет внутри жизни, которая «струится, льется, ткется / широкой быстрой буквой “S”, сплетенная из крови, света, тени, из шелковичных змей и из растений». Свой «внутригрудной Ерусалим» лирическая героиня рождает, расстелив ткань своего сердца Спасителю под ноги и затем приняв в свой состав «пыль с Его ступни», «тень креста», «свет страданья» (16 часть поэмы).

Пристальное внимание к физиологии языка, «мясу души», кипению в тигле, на первый взгляд, не показывает пустое, «дырявое» подлинным, настоящим. Но изображая «рождение вовнутрь», когда, образно говоря, повитуха ожидает человека внутри него самого как котла жизни, Шварц умалет человека до момента его рождения, соединяя с блаженным пространством «пустотного края». Таким образом, сопрягается кипение ракурсов в произведении и зазоры его дискретной формы. Опора на Данте, Пушкина, Лермонтова, Достоевского позволяет здесь культурной отсылке как фрагменту текста одновременно быть объемным поликультурным ландшафтом. Эффект лиминальности, унаследованный Шварц у цитируемых авторов на уровне микроконтекста, требует отдельного изучения.

Многогранная картина стихотворения Аркадия Драгомощенко «Затворенная в неуязвимое оперенье...» возникает благодаря

различным устремлениям автора. Первая часть произведения, включая строку «любая прихоть ее безмолвия», композиционно похожа на горизонтально расположенную бабочку с раскрытыми крыльями: две идеограммы растут одна из другой из середины стихотворения. Недостижимые центры идеограмм, в данном случае пространственный и временной, наложены друг на друга: это «прокол иглы» и «паутина мгновения». Они одновременно точечные, локальные, и безбрежные (пустота как мир блаженного отсутствия; плетение паутины). Сверху вниз к «проколу иглы» стремятся, не достигая его, «неуязвимое оперенье», «великий капкан пространства», снизу вверх к недостижимой «паутине мгновенья» – «любое украшение речи», «любая прихоть ее безмолвия». Вторая часть стихотворения представляет собой спадающее развернутое сравнение: сопоставляются центр идеограмм (бесконечная точка) и снегирь, окруженный тишиной, пространством и временем («безмолвный», «в снежном месиве у боярышника», «в последний день 1990 года»), показанный сквозь метафору с пространственным и временным метафорическими объектами («камень в рассвете перьев»). Эффект лиминальности многоаккурсный: взгляд читателя переходит от пространственной плоскости к временной, затем от метафорического плана к реальному, и вновь к метафорическому, с целью восстановления порядка сопоставления: таким образом возникает несколько зон лиминальности. Различные отрезки читательской рецепции создают многомерную фигуру произведения. Усложнение субъектной структуры, а именно несогласование женского и мужского родов («затворенная», «превосходящая», «таков снегирь»), не соединяя сопоставляемые элементы, стимулирует читателя достроить сравнение в воображении не только образно, но и грамматически с помощью внесловесных средств. Работая с идеограммами и пространственными и временными координатами, Драгомощенко предлагает читателю дорастить пространство и время до единого образа, явленного в мотивах пустоты и снегирия. Очевидно, этот образ был цельным в дословесном, в творческом сознании автора.

* * *

Затворенная в неуязвимое оперенье,
превосходящая не своим составом вещества
законы притяжения, великий капкан пространства,
затаившийся в проколе иглы,
побуждающий к движению, в котором уместна печаль
по центру вселенной – но способом соединения,
одного и того же в паутину мгновения,

к авторской интенции, достраивая внесловесные элементы произведения.

Обозначу одну из перспектив своего исследования лиминальности – изучение усложнения эффекта лиминальности особой авторской установкой, к примеру, стилизацией под тексты безумного человека. Предлагаю использовать термин «делириопоэтика», обозначая им область теории литературы, изучающую произведения с темой и мотивами безумия и произведения, на разных уровнях стилизованные под написанные безумным человеком, а также литературные произведения безумных людей. Сейчас накапливаю материал – изучаю речь больных при нарушении нейротрансмиссии (химической передачи посланий между нейронами), при различных типах психических заболеваний, а также действие препаратов на речь человека; особый интерес представляют области Брока и Вернике в мозгу и их активность у галлюцинирующих больных. Одновременно ищу проявления этих особенностей в современной литературе – поэзии и лирике 1990–2010-х гг.

Примечания

- ¹ См.: *Лотман Ю.М.* Лекции по структуральной поэтике. Тарту: Тартуский университет, 1964; *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб., 2004.
- ² См.: *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Языки славянской культуры, 2003; *Бахтин М.М.* Проблема материала, содержания и формы в словесном художественном творчестве // *Бахтин М.М.* Собр. соч. М., 2003. Т. 1.
- ³ См.: *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000.
- ⁴ См.: *Эко У.* Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / Пер. А. Шурбелова. СПб.: Академический проект, 2004; *Waldenfels B.* Bruchlinien der Erfahrung. Frankfurt am/M.: Suhrkamp, 2002; и др.
- ⁵ См.: *Plumpe G.* Der Dichter und das Phantasieren. Freuds Vorstellung der Literatur // *Plumpe G.* Sprachen der Kunst in der deutschen Kultur des 20. Jahrhunderts 2002 / 2003 / Hrsg. von N. Rymar. Samara: Germanistische Institutspartnerschaft Vochum, 2003; Граница и опыт границы в художественном языке. Вып. 4 / Науч. ред. Н. Т. Рымарь. Самара: Самарский университет, 2006.
- ⁶ *Кукулин И.* Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015; и др.
- ⁷ См.: *Мельникова И.М.* Опыт границы и язык границы: на материале лирики Й. Бобровского. Дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2008.
- ⁸ См.: *Рымарь Н.Т.* Пороги язык порога // Граница и опыт границы в художественном языке. Вып. 4 / Науч. ред. Н. Т. Рымарь. Самара: Самарский университет, 2006. С. 108–124.

- ⁹ См.: *Зейферт Е.И.* Об объемности (многомерности) литературного произведения. Есть ли у произведения начало и финал? // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2017. № 2 (23). С. 7–18.; Зейферт Е.И. Метафора как индикатор проявления дословесного // Кормановские чтения: статьи и материалы Межвузовской научной конференции (Ижевск, апрель 2016) / Ред.-сост. Д.И. Черашняя. Ижевск, 2016. С. 358–370.
- ¹⁰ К «маленьким поэмам» вслед за самим автором относит это произведение исследователь М. Хабибуллина, см.: *Хабибуллина М.Н.* Своеобразие жанра «маленькой поэмы» Е. Шварц (на примере поэмы «Сочинения Арно Царта») // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф. Екатеринбург, 2012. Т. 2. С. 372–376.
- ¹¹ См.: *Шварц Е.* *Mundus Imaginalis: Книга ответов.* СПб.: ЭЗРО, Литературное общество «Утконос», 1996.
- ¹² См.: *Хабибуллина М.Н.* Указ. соч. С. 374.
- ¹³ *Драгомощенко А.* Описание / Предисл. А. Барзаха; послесл. М. Ямпольского. СПб.: Гуманитарная Академия, 2000.
- ¹⁴ *Седакова О.А.* Четыре тома. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2010. С. 343.
- ¹⁵ Там же.

Ю.В. Доманский

Художественный мир и физическая реальность

В статье доказывается, что литература не отражает действительность, но на основе действительности создает особый – художественный мир. В процессе создания этого мира физическая реальность эстетически искажается, деконструируется, действительные значения превращаются в контекстуальные смыслы. Художественный мир литературы в результате понимается как реализованная в комбинации словесных значений система контекстуальных смыслов, в которых первичные (прямые) значения эстетически искажаются. И художественное творчество тогда не только возможность создать мир, который хочется автору, это еще и возможность на правах творца стать в этом мире тем, кем в мире реальном автор стать не может, хотя, вероятно, и хочет. В качестве объекта исследования рассматриваются стихотворения Незнайки из книги «Приключения Незнайки и его друзей» Николая Носова.

Ключевые слова: художественный мир, художественное творчество, физическая реальность, Николай Носов, «Приключения Незнайки и его друзей»

Зачем же мне сочинять правду?
Правду и сочинять нечего,
она и так есть.

Незнайка

И.В. Фоменко на лекциях по «Введению в литературоведение» говорил первокурсникам о том, что к литературе можно подходить либо как к тому, что отражает действительность, либо как к тому, что и есть действительность, только действительность, созданная по своим особым законам. И дальше Фоменко доказывал несостоятельность первого подхода и состоятельность второго. Как это ни странно, но и ныне порою приходится доказывать это, объясняя, что литература ничего не отражает, а формирует свой особый мир,

который принято называть миром художественным. Собственно, данная статья – очередная попытка разобраться в том, что же такое этот самый художественный мир, понять то, как соотносится он с физической реальностью. Но сначала о бесперспективности первого подхода: о том, что литература не отражает физическую реальность (в качестве синонима к словосочетанию «физическая реальность» мы будем употреблять понятия «реальность», «действительность», «реальный мир»). И.В. Фоменко говорил: в случае принятия тезиса об отражении реальности литературой мы должны согласиться с тем, что писатель отражает в своем произведении реальность либо правильно, либо неправильно; на основании этого во главу угла ставится оценочный критерий: хороший писатель правильно отражает действительность, плохой – неправильно. Фоменковский пример тут таков. К «теме» коллективизации обратились в своих романах Шолохов и Платонов; в советское время считалось, что Шолохов в «Поднятой целине» правильно отразил процесс коллективизации, а Платонов в «Котловане» неправильно. Из этого следовал вывод: Шолохов хороший писатель, а Платонов – плохой. В постсоветские времена исторические оценки поменялись на противоположные, но послыл о том, что литература отражает действительность, сохранился; в этой связи уже Платонов, правильно отразивший действительность (коллективизацию), стал «хорошим» писателем, Шолохов же, отразивший действительность неправильно, автоматически стал писателем «плохим». Этот пример, как и другие, ему подобные, подтверждает порочность мысли о том, что литература отражает действительность. Следовательно, приходится признать, что литература сама есть действительность. Только – действительность совершенно особого рода.

Казалось бы, здравый смысл подсказывает, что сама идея об отражении литературой действительности должна быть с негодованием отвергнута в пользу идеи о том, что литература создает особый мир. Однако далеко не все полагают так; для многих по-прежнему оценка качества литературы (и шире – искусства) зиждется на том, насколько правильно в произведении отражается действительность, то есть насколько художник в своем творчестве правдив (вспомним фразу учительницы рисования из фильма «Приключения Электроника»: «Настоящий художник должен быть правдив»). Такого рода рецепция очень явно представлена в повести Николая Носова «Приключения Незнайки и его друзей». Напомним, что Незнайка пробует себя как творец в разных видах искусства и всюду – в музыке, в живописи, в литературе – стараниями окружающих терпит фиаско, подвергаясь критике со стороны других коротышек. Посмотрим, как они реагируют на поэтические творения Незнайки:

Незнайка пришел домой и сразу принялся сочинять стихи. Целый день он ходил по комнате, глядел то на пол, то на потолок, держался руками за подбородок и что-то бормотал про себя.

Наконец стихи были готовы, и он сказал:

– Послушайте, братцы, какие я стихи сочинил.

– Ну-ка, ну-ка, про что же это стихи? – заинтересовались все.

– Это я про вас сочинил, – признался Незнайка. – Вот сначала стихи про Знайку:

Знайка шел гулять на речку,

Перепрыгнул через овечку.

– Что? – закричал Знайка. – Когда это я прыгал через овечку?

– Ну, это только в стихах так говорится, для рифмы, – объяснил Незнайка.

– Так ты из-за рифмы будешь на меня всякую неправду сочинять? – вскипел Знайка.

– Конечно, – ответил Незнайка. – Зачем же мне сочинять правду?

Правду и сочинять нечего, она и так есть.

– Вот попробуй еще, так узнаешь! – пригрозил Знайка. – Ну-ка, читай, что ты там про других сочинил?

– Вот послушайте про Торопыжку, – сказал Незнайка:

Торопыжка был голодный,

Проглотил утюг холодный.

– Братцы! – закричал Торопыжка. – Что он про меня сочиняет? Никакого холодного утюга я не глотал.

– Да ты не кричи, – ответил Незнайка. – Это я просто для рифмы сказал, что утюг был холодный.

– Так я же ведь никакого утюга не глотал, ни холодного, ни горячего! – кричал Торопыжка.

– А я и не говорю, что ты проглотил горячий, так что можешь успокоиться, – ответил Незнайка. – Вот послушай стихи про Авоську:

У Авоськи под подушкой

Лежит сладкая ватрушка.

Авоська подошел к своей кровати, заглянул под подушку и сказал:

– Враки! Никакой ватрушки тут не лежит.

– Ты ничего не понимаешь в поэзии, – ответил Незнайка. – Это только для рифмы так говорится, что лежит, а на самом деле не лежит. Вот я еще про Пилюлькина сочинил.

– Братцы! – закричал доктор Пилюлькин. – Надо прекратить это издевательство! Неужели мы будем спокойно слушать, что Незнайка тут врет про всех?

– Довольно! – закричали все. – Мы не хотим больше слушать! Это не стихи, а какие-то дразнилки.

Только Знайка, Торопыжка и Авоська кричали:

– Пусть читает! Раз он про нас прочитал, так и про других пусть читает.

– Не надо! Мы не хотим! – кричали остальные.

– Ну, раз вы не хотите, то я пойду почитаю соседям, – сказал Незнайка.

– Что? – закричали тут все. – Ты еще пойдешь перед соседями нас срамить?

Попробуй только! Можешь тогда и домой не возвращаться.

– Ну ладно, братцы, не буду, – согласился Незнайка. – Только вы уж не сердитесь на меня.

С тех пор Незнайка решил больше не сочинять стихов¹.

Итак, Незнайка в трех озвученных им стихотворениях создал особый мир, который отнюдь не отразил физическую реальность, а особым образом эту реальность преломил. Действительно, художественный мир и мир реальный (в терминологии И.В. и Л.П. Фоменко – мир, в котором живет автор²) не являются относительно друг друга автономными, никак не взаимодействующими мирами³. Так как же в таком случае описать отношение литературы (и шире – искусства) и действительности, если литература не отражает физическую реальность, но и не является относительно ее чем-то совсем обособленным? Можно сразу спрятаться за одним из уайльдовских афоризмов, предворяющих «Портрет Дориана Грея»: «Искусство – это зеркало, но отражает оно смотрящего, а не жизнь»⁴ (другой перевод: «В сущности, искусство – зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь»⁵). Можно представить компромиссный вариант: «Художественный мир произведения отражает не объективный мир в целом, а лишь его локальную, “избранную” часть, это – “сокращенный” мир; но будучи “сокращенным”, художественный мир представляет собой модель мира в целом, где часть изоморфна целому»⁶. Но можно увидеть отношения и более сложные – А.П. Чудаков в дневниковой записи от 26 ноября 1997 года так охарактеризовал наслаждение от творческого процесса: «Почему приятно писать роман? Погружаюсь в вымышленную, хотя и реальную действительность – в ту, в которой я бы и хотел жить, – а не в этой, в которой живу»⁷. Как тут не вспомнить Аристотеля: «...задача поэта – говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости»⁸. То есть, в принципе, возможны разные подходы к соотношению литературы и той действительности, которая литературе внеположена; и различных ракурсов соотношения их будет довольно много. Однако одна из важнейших предварительных

задач в исследовании литературного текста – выбрать адекватный ракурс, адекватный относительно объекта исследования.

Поэтическое творчество Незнайки как раз наглядно показывает одно из оснований того, на чем соотносятся миры художественный и реальный: в незнайкиной поэтике художественный мир не отражает физическую реальность, но стремится исказить ее. Это свойство в плане отношения художественного мира к реальности следует признать тотальным. И хотя степень искажения может быть различна, но она является обязательным критерием художественности. Таким образом, можно сказать, что искажение, ломка, деконструкция элементов реальности в целях создания, конструирования реальности новой, художественной – начальный этап эстетизации. Впрочем, далеко не всякое искажение реальности станет художественным по результату, и, конечно, не всякое искажение приведёт к эстетизации. А потому всегда важно представлять те критерии, согласно которым искажение реальности становится художественным. И что значит «искажение»? По сути, любая перекодировка действительных фактов в вербальный текст уже будет искажением этих фактов, ведь «мысль изреченная есть ложь»; а то, что «лишь слову жизнь дана», так это только указывает на художественную подлинность вербальных текстов относительно фальшивости правдивых текстов физической реальности. И даже если мир художественный хуже своего действительного прототипа, то и здесь вполне допустима эстетизация, что становится гарантом отнесения того или иного текста к художественной литературе, ведь, согласно Лотману, «художественной литературой будет являться всякий словесный текст, который в пределах данной культуры способен реализовать эстетическую функцию»⁹. Таким образом, любое художественное искажение реальности оказывается эстетизацией. И Незнайка-поэт здесь не стал исключением.

Все три его озвученных стихотворения (напомним, что были еще и другие, но коротышки большинством голосов воспротивились их чтению) строятся по единой модели: с реальным коротышкой из ближайшего окружения автора (Незнайки) в художественном мире случается что-то такое, чего не только не было в реальности, но и (как бы вопреки Аристотелю) в принципе не могло случиться. Два персонажа из трех совершают такие поступки, которые в реальной их жизни совершить они не могли бы ни при каких условиях: Знайка, известный своей обстоятельностью, фундаментальностью, серьезностью, мог бы пойти гулять на речку, но совершенно не в его стилистике по пути туда (да и вообще) перепрыгивать через овечку; Торопыжка, конечно, мог быть голодным, однако проглотить утюг (пусть даже холодный)

он, как, наверное, и никто из коротышек, физически бы не смог. И неудивительно, что Знайка и Торопыжка так болезненно реагируют не просто на то, чего не случилось с ними, но на то, что никак не могло бы с ними произойти. Немного иная ситуация с Авоськой. В отличие от Знайки и Торопыжки, он в стихотворении Незнайки не совершает никакого действия – сладкая ватрушка просто лежит у него под подушкой (либо совершает поступок еще до того, как началось действие стихотворения, – тут все зависит от понимания того, сам ли Авоська положил туда ватрушку или ее положил без ведома Авоськи кто-то другой). Поэтому и реакция Авоськи на услышанное стихотворение иная, нежели у Знайки с Торопыжкой: он спешит проверить факт из художественной реальности в реальности физической – заглядывает под свою подушку; и когда не находит под ней сладкую ватрушку, то встает уже на позицию Знайки и Торопыжки, требующих от художественной реальности строгого соответствия реальности физической, то есть – правды.

Однако Незнайка не просто написал стихи, он еще и мета-текстуально (в споре с друзьями-персонажами) обосновал свои эстетические принципы, обосновал по двум пунктам. Во-первых, искажение реальности обосновано Незнайкой его пониманием обязательной структуры стиха (этому в начале главы «Как Незнайка сочинял стихи» обучил его поэт Цветик) – не просто необходимость рифмы, а тотальное подчинение рифме всего остального, что есть и может быть в тексте. Рифма у Незнайки подчинила себе смыслы (Цветик как раз учит Незнайку тому, что в стихах рифма – это главное, то есть Незнайка слишком уж рьяно воспринял урок поэта-профессионала). Впрочем, то, что смыслы подчинились рифме, отнюдь не плохо, ведь подчиненные смыслы смыслами быть не перестали. И во многом отсюда – во-вторых: это противопоставление правды и того, что сочиняется. Именно второе напрямую соотносится с тем, как взаимодействуют мир реальный и мир художественный. Приведем в этой связи слова Незнайки, вынесенные в эпиграф данной статьи: «Зачем же мне сочинять правду? Правду и сочинять нечего, она и так есть». Вот только слушатели Незнайки стоят на принципиально иных позициях понимания художественного творчества. Они полагают, что литература должна отражать действительность. И чем правильнее литература делает это, тем она лучше. Стихи, которые о себе хотят слышать коротышки, должны строго соответствовать тому, что коротышки делают в физической реальности, только тогда это будут хорошие стихи, а сочинивший их будет хорошим поэтом. Незнайкины же стихи исказили реальность, неправильно отразили действительность, а для персонажей-слушателей то, что с ними случилось в поэзии Незнайки, оказалось

еще и обидно; отсюда их вывод: Незнайка – плохой поэт. Картина в истории литературы более чем знакомая – вспомним приведенный выше пример И.В. Фоменко с Платоновым и Шолоховым.

Но ведь можно подойти к незнайкиной поэзии и с других позиций, с тех позиций, которые он сам озвучил, противопоставив правду тому, что сочиняется; то есть принять как данность, что Незнайка, не отражал действительность, а создавал нечто новое; и это новое – художественный мир. Другое дело, создал ли Незнайка именно художественный мир? Эстетизировал ли он действительность? Ведь не любое искажение приводит к эстетизации. Представляется, что художественный мир Незнайкой все же был создан, то есть физическая реальность не просто исказилась, а оказалась в процессе искажения эстетизирована: сторонний читатель Незнайкиных стихов получил наслаждение от, скажем так, смешных случаев, а заодно и от смешных рифм (чего стоят «речка-овечка» и «подушка-ватрушка» хотя бы). Получилось и в духе поэзии наивной, и в духе некоторых образчиков постмодернистской поэзии 90-х годов прошлого века (впрочем, одно другого не отменяет).

Интересен художественный мир, созданный Незнайкой-поэтом, и в ракурсе его соотношения с физической реальностью. Полагаем, общая тенденция очевидна: в угоду рифме («Ну, это только в стихах так говорится, для рифмы») создать что-то, что в реальном мире принципиально невозможно («Зачем же мне сочинять правду? Правду и сочинять нечего, она и так есть»), но при этом случается с реальными «людьми» (коротышками) в реальных же «декорациях». Получился в хорошем смысле – «фантастический реализм», где вымысел просто усилил, гиперболизировал существенные стороны как персонажей (в случае со Знайкой), так и «людей» вообще (в двух других случаях). И случилось это благодаря трансформации реальных значений в художественные смыслы. Поясним. Знайка – коротышка целеустремленный, идущий, что называется, напролом к конечному результату, и препятствия, встречающиеся ему на пути, Знайка с легкостью преодолевает. Это в переносном значении. Незнайка же в художественном мире эксплицировал данное качество в значении прямом, тем самым, как это ни парадоксально, житейские значения сделав смыслами: Знайка стремился к речке, на пути встретилось препятствие в виде овечки, но Знайка не из тех, кто отступает перед трудностями, и не из тех, кто будет искать обходные пути, отсюда его поступок – перепрыгнул через овечку, то есть метафора реализовалась в поступке. В случае с Торопыжкой гиперболизировался не столько характер конкретного коротышки, сколько испытываемое им чувство – чувство голода: Торопыжка был настолько голоден, что

проглотил то, что оказалось под рукой – утюг. Интересно, что утюг был холодный, но голод коротышки был так велик, что он даже не погрел свою еду, а утюг, как известно, в мире реальном бывает и холодный, и горячий; как и еда; то есть сближение утюга и еды не так уж и случайно. Что же касается Авоськи, то здесь гиперболой (вряд ли сладкая ватрушка, лежащая под подушкой, сохранится там в первозданном виде) представлена привычка прятать еду, что называется, на черный день; привычка не конкретного коротышки Авоськи (он ни в чем подобном замечен в других сегментах сказки не был; конкретика такого рода была бы уместна применительно к Пончику), а привычка вообще. Таким образом, Незнайка не просто что-то придумал, сочинил, но в каждом случае он предложил эстетически искаженное представление о том или ином факте действительности, за счет чего сформировал факты действительности новой, художественной, изменив значения на смыслы. То есть в художественном мире случается то, чего не бывает в физической реальности, но в физической реальности заложены основы случающегося в художественном мире, и потому в художественном мире закономерным будет переосмысление фактов действительности, их эстетическое искажение.

Кроме того, общий принцип событийной организации стихотворений Незнайки (каждое начинается с имени коротышки, а дальше дается описание чего-то с ним – прямо или косвенно – случившегося) и единая структура в формальном плане (в каждом стихотворении два стиха четырехстопного хорее с смежной женской рифмой) позволяют говорить о том, что все три стихотворения сформировали своего рода единство, похожее на традиционный цикл в лирике. То есть единство не жесткое, позволяющее извлекать элементы из него для отдельного рассмотрения, но в то же время допускающее и рассмотрение всего контекста как целостного смыслового поля. На этом основании можно сказать, что все три Незнайкиных стихотворения могут быть рассмотрены как грани единого художественного мира, в котором случаются события, предположить наличие которых в физической реальности невозможно, но предпосылки к которым в этой физической реальности заложены.

В связи со всем вышесказанным возникает возможность приблизиться к хотя бы относительно вменяемому определению понятия «художественный мир». Проще всего сделать это на основе того, из чего художественный мир состоит, то есть дать такое определение: комбинация слов с их значениями, точнее – комбинация значений. Но такое определение релевантно относительно понимания литературы как отражения действительности.

И именно как комбинацию значений восприняли Незнайкин художественный мир его слушатели-персонажи. То есть стихи Незнайки были восприняты Знайкой, Торопыжкой и Авоськой в прямом значении – как стихи о Знайке, Торопыжке и Авоське и об их деяниях. А раз Знайка не прыгал через овечку, Торопыжка не глотал утюг, а у Авоськи под подушкой сладкой ватрушки нет, то и стихи Незнайки – позволим себе повториться – слушателями-персонажами были признаны плохими. Однако дело тут не столько в стихах, сколько как раз в установке слушателей на прямое понимание художественного мира, понимание его как комбинации перенесенных из физической реальности значений. Такого понимания явно недостаточно, когда литература определяется не как отражение реальности, а как реальность, созданная по своим законам, соотносимым с законами реальной действительности, но и действительность эту эстетически искажающим. Таким образом, художественный мир не является комбинацией значений. Но чем же тогда он является? Л.П. и И.В. Фоменко отмечают: «Создание художественного мира и есть, по сути, стремление к адекватному воплощению мироощущения через комбинацию слов»¹⁰. Но это – создание, процесс; результат же представляет из себя систему смыслов, неизбежно порождаемых при попадании слов с их значениями в художественные контексты. Таким образом, *художественный мир литературы – это реализованная в комбинации словесных значений система контекстуальных смыслов, в которых первичные (прямые) значения эстетически искажаются.*

Порождается художественный мир благодаря творчеству. И получается, что художественное творчество – это возможность создать тот мир, который ты хочешь. В этом мире обстоятельный и серьезный Знайка прыгает через овечку, чувство голода заставляет съесть не только несъедобный в реальности, но еще и холодный утюг, а под подушкой неожиданно для ее обладателя может оказаться сладкая ватрушка. Но творчество это не только возможность создать свой мир, это еще и возможность на правах творца стать в этом мире тем, кем ты хочешь стать, но в мире реальном сделать этого не можешь. Например, вершителем поступков других людей – заставить Знайку и Торопыжку сделать невозможное, а Авоську одарить неожиданным подарком.

Не менее важна и позиция реципиента. Если он воспринимает литературу как отражение реальности, то любое искажение ее в тексте станет для него знаком патологии, отклонения от правды, необоснованной лжи. Но если реципиент признает, что литература – особый мир, то тогда и участие реципиента в жизни этого мира станет творческим актом, ибо он погрузится в то, чего в физической

реальности не бывает, однако бывает в реальности художественной. Подтверждение такой характеристике рецепции художественного мира находим в дневнике А. П. Чудакова (выше, напомним, приводились его слова о творческом акте) – 24 июля 1998-го Чудаков зафиксировал слова своей мамы, прочитавшей некоторые главы из будущего чудаковского романа «Ложится мгла на старые ступени»: «...у тебя получается интереснее, чем было. Как-то увлекательнее, что ли»¹¹. Таким образом, понимание литературы как художественного мира способствует возможности творческого участия читателя.

И все же еще одно, и очень важное. Разбирая незнайкины стихи, мы сделали вид, будто забыли, что и сам Незнайка – тоже элемент художественного мира – мира коротышек, созданного писателем Николаем Носовым. Этот мир, как ему и положено, художественно искажает (эстетизирует) мир реальный (как именно – отдельный вопрос), а в таком случае, художественный мир самого Незнайки (как поэта) не вторичен, как обычно случается с литературой, а даже третичен относительно мира, в котором живет автор (раз уж мир Цветочного города вторичен), но такова судьба любой художественной литературы в художественной литературе (и шире – искусства в искусстве: кино в кино, театра в театре...). Это только лишний раз доказывает широкие, даже многоярусные возможности искусства слова в эстетическом искажении реальности, в создании мира, а точнее даже – миров, внеположенных миру реальному, но деконструирующих физическую реальность таким образом, что в результате этой деконструкции конструируется нечто новое по сути своей, а именно – художественный мир.

Примечания

¹ Носов Н. Всё о Незнайке и его друзьях: повести. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 800 с. С. 23–24.

² См.: Фоменко И.В., Фоменко Л.П. Художественный мир и мир, в котором живет автор // Литературный текст: проблемы и методы исследования: Сб. науч. тр. Тверь: Изд-во Тверского государственного университета, 1998. Вып. 4. С. 3–9.

³ Правда, М.М. Бахтин в работе «К философии поступка» рисует картину такой автономности, но, видимо, как гипотетическую: «...встают друг против друга два мира, абсолютно не сообщающиеся и не проницаемые друг для друга: мир культуры и мир жизни, единственный мир, в котором мы творим, познаем, созерцаем, жили и умираем; мир, в котором объективируется акт нашей деятельности, и мир, в котором этот акт единожды действительно протекает, свершается»

- (Бахтин М.М. К философии поступка // Бахтин М.М. Работы 20-х годов. Киев: NEXТ, 1994. С. 11–12).
- ⁴ Уайльд О. Портрет Дориана Грея / Пер. с англ. В. Чухно. М.: Э, 2016. С. 36.
- ⁵ Уайльд О. Портрет Дориана Грея: Роман / Пер. с англ. М. Абкиной. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. С. 6.
- ⁶ Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига: Зинатне, 1988. С. 7.
- ⁷ Чудаков А.П. Ложится мгла на старые ступени: Роман-идиллия. М.: Время, 2015. С. 547.
- ⁸ Аристотель. Поэтика. Риторика / Пер. с др.-греч. В. Апфельрота, Н. Платоновой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 320 с. С. 20.
- ⁹ Лотман Ю.М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. С. 203–215.
- ¹⁰ Фоменко И.В., Фоменко Л.П. Указ. соч. С. 4.
- ¹¹ Чудаков А.П. Указ. соч. С. 551.

А.Н. Полосина

«Фальшивый купон» Льва Толстого и фильм Робера Брессона «Деньги»

В статье рассматривается мотив денег в произведениях Толстого, связь денег и нравственности. Богатство, деньги есть такая же власть, как и прямая. Они губительны для человека. Чистота, аскетичность и суровость фильма «Деньги» патриарха от киноискусства Брессона «по мотивам» рассказа Толстого.

Ключевые слова: литература, кино, фильм, деньги, власть, нравственность, богатство, убийство, зло, безнаказанность.

Наш век – торгаш;
В сей век железный
Без денег и свободы нет.
А.С. Пушкин

Тема всемогущества денег в литературе XIX в. нашла яркое отражение в творчестве Ч. Диккенса, О. де Бальзака, Э. Золя, А.С. Пушкина, А.Н. Островского, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова и др.

Мотив денег встречается в разных ассоциативных контекстах во многих произведениях Толстого: «Люцерн», «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение», «О переписи в Москве», «Так что же нам делать?», «Фальшивый купон» и др. Немало страниц посвящено этой проблеме во внелитературных высказываниях: письмах и дневниках.

О деньгах Толстой начинает размышлять в самом начале пути еще в 1853 г.: «Странно, что все мы таим, что одной из главных пружин нашей жизни [являются] деньги. Как будто это стыдно. Возьмите романы, биографии, повести: везде стараются обойти

денежные вопросы, тогда как в них главный интерес (ежели не главный, то самый постоянный) жизни и лучше всего выражается характер человека»¹. В то же время пришло понимание о связи денег и нравственности. Не случайно еще в молодости, читая трактат Ж.-Ж. Руссо «Рассуждение о науках и искусствах», Толстой подчеркнул понравившиеся ему строки: «Пусть же наши политики соблаговолит отложить свои расчеты <...>, и пусть они раз навсегда поймут, что на деньги можно купить все, кроме добрых нравов»².

Тема денег в повести «Фальшивый купон» заявлена уже в заглавии. В идее, обозначенной в заглавии, присутствует концепт денег как фальшивого купона. Она служит мотивацией сюжета, проливая свет на связь власти денег с ухудшением нравов. По Толстому, «власть одного человека над другим губит прежде всего властвующего. Богатство, деньги есть такая же власть, как и прямая. Она так же губит прежде всего тех, кто обладает» (Толстой Л.Н., 1937. Т. 55. С. 223–224).

Как уже было сказано, о всевластии денег Толстой начинает размышлять еще в 1853 г. Эта мысль и сопряженная с ней мысль о всевластии денег нашла свое отражение в повести «Люцерн» (1857): «Спросите у кого хотите, у всех этих обитателей Швейцарского: что лучшее благо в мире? И все, или девяносто девять на сто <...> скажут вам, что лучшее благо мира – деньги. Может быть, мысль эта вам не нравится и не сходится с вашими возвышенными идеями, – скажет он, – но что ж делать, ежели жизнь человеческая так устроена, что одни деньги составляют счастье человека» (Толстой Л.Н., 1935. Т. 5. С. 21). В связи с этим он задает вопрос, почему в свободной Швейцарии попирается достоинство человека, если у него нет денег, и почему в цивилизованной стране только деньги – критерий ценности личности?

По Толстому, одной из причин всех бед человечества является власть денег. Деньги и безнаказанность зла – основные темы рассказа «Фальшивый купон». «Нет никаких законов и надо жить в свое удовольствие» (Толстой Л.Н., 1936. Т. 36. С. 14) – так думает один из персонажей (Степан Пелагеюшкин), «и мысль о том, что все дело в деньгах все больше и больше западала ему в голову» (Толстой Л.Н., 1936. Т. 36, с. 21). Зло появляется уже на первых страницах рассказа. Первый нечестный поступок, поддельный купон, по принципу домино захватывает все большее число людей и разрушает в конечном итоге множество человеческих судеб. Грех, искупление, ответственность, совесть, самопожертвование – это то, над чем раздумывали Толстой в 1900-е гг., а выдающийся французский кинорежиссер Робер Брессон – в 1980-е гг.

«Зараженный литературой», Брессон снял пятнадцать фильмов, семь из которых поставлены по произведениям французских и русских писателей, в том числе «Кроткая» по Достоевскому и «Четыре ночи мечтателя» по его роману «Белые ночи».

Брессон был одним из самых «литературных» кинематографистов. Он работал над проектом сценария по повести мадам де Лафайет для фильма Жана Деланнуа «Принцесса Клевская» с участием Марины Влади, поставил фильмы «Дамы Булонского леса» (1945) по роману «Жак-фаталист» Дени Дидро, в котором автором диалогов был Жан Кокто. Как художника-философа Брессона волнуют духовные драмы, переживаемые персонажами-страстнотерпцами, открытие конечных истин существования. Фильм «Дневник сельского священника» (1950) по произведению писателя католика Жоржа Бернаноса, «рассказ о драме религиозного сознания, переживаемым молодым священником» принес режиссеру мировую известность³. Уже этот фильм («Дневник сельского священника») был отмечен неуклонной верностью нравственно-этической задаче и крайним аскетизмом формы.

Режиссер дважды обращался к творчеству Ф.М. Достоевского: экранизировал «Кроткую» (1969) и «Четыре ночи мечтателя» (1971) по мотивам романа «Белые ночи». Даже удивительно, что до 1983 г. Брессон не обращался к Толстому. Творческая встреча таких гениев как Толстой и Брессон напоминает знаменитые слова М. Монтеня: «Потому, что это был он, и потому, что это был я»⁴. Действительно, Брессон и Толстой словно созданы друг для друга, их объединяет вечный вопрос веры и острое чувство социальной несправедливости, присущей их произведениям.

Тяготение к крепкой литературной основе – от средневековых французских романов до произведений Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого – отличает творчество Брессона на протяжении его дальнейшего пути в кинематографе, однако основу его изобразительного стиля характеризует демонстративный отказ от традиционных приемов экранной выразительности, в представлении художника связанной с «театром» как подражанием, имитацией действительности. Напротив, по мнению Брессона, задача «десятой музы» это – «выражение метафизических, сущностных сторон бытия, находящих лишь косвенное, опосредованное воплощение в видимом поведении людей».

Еще до выхода фильма «Деньги» на экраны Брессон признавался в любви к «правде Толстого»⁵. В одном из интервью в тот же период, он использует эту же формулу, на этот раз, имея в виду свои собственные искания: «Я ищу правду или подобие правды»⁶.

В 1983 году мировая столица кинематографии Канны была потрясена необычайной чистотой, аскетичностью и суровостью фильма Брессона «Деньги» по рассказу «Фальшивый купон». Вместе с Андреем Тарковским они были награждены призом за лучшую режиссуру. В 1985 г. Робер Брессон получил Национальную премию кинокритиков США как лучший режиссер.

В рассказе Толстого, по мнению Н.Я. Берковского:

Все персонажи незнакомы друг с другом, у них не было повода когда-либо взглянуть друг другу в глаза. Их единственная связь – деньги, этот купон, <...> который стал ходить из рук в руки. Денежная связь между людьми анонимна, но Толстой не принимает этого. Он следует за каждым из очередных держателей купона, снимает его аноним, дает ему быт, лицо, биографию, характер. <...> Абстрактный продавец, абстрактный покупатель пресуществляются – это фотограф Евгений Михайлович, дровяной мужик Иван Миронов, дворник Василий и т. д. до бесконечности. <...> Рассказ Толстого был задуман как бесконечная сюита личных биографий. По Толстому всякий купон фальшивый, не только этот, пущенный в оборот двумя гимназистами. Все абстрактные связи между людьми фальшивы, место, отведенное цивилизацией человеку, фальшиво. Толстой восстанавливает действительность⁷.

В «Фальшивом купоне», действительно, отсутствует подробная психологизация персонажей. Толстой пишет сжато, почти концептивно, последние главы похожи на черновые наброски. В быстром темпе, словно в кино, проходят отдельные эпизоды. В каждой главе очень лаконично выражено законченное действие, завершенная мысль. Все психологические акценты расставлены предусмотрительно. Не случайно Ю.М. Лотман отметил, что «Фальшивый купон» Толстого – «это типичный сценарий, киносценарий. Вся литературная психология отброшена, психология есть, но она не в толстовских рассуждениях, а в монтаже эпизодов. Вообще – вещь поразительная. И видимо, как раз из-за кино по этому роману нельзя снять...»⁸. На самом деле, Брессон снял фильм «Деньги» и «очень хороший», по мнению киноведа М.Б. Ямпольского.

Гимназист «Митя Смоковников, живший до тех пор только питьем, едой, картами, вином, женщинами, задумался в первый раз над жизнью» (Толстой Л.Н., 1936. Т. 36. С. 53). Степан Пелагеюшкин, у которого украли двух лошадей и который камнем разбил голову Ивана Миронова, на которого «повесили» подделку купона, после этого становится воплощением большой совести. Но для этого ему нужно убить Марию Семеновну, которая не сопротивляется, ибо «деятельное христианство <...> в том, чтобы

поглощать зло». Именно ее детская кротость и отказ сопротивляться изменили жизнь закоренелого убийцы Пелагеюшкина Степана. В образе Марии Семеновны воплощена излюбленная толстовская идея непротивления злу насилием.

В фильме «Деньги» герои подчеркнуто антипсихологичны. Внешность всех исполнителей, лишенная «телесности», почти идентична. У всех героев тип лица Иисуса Христа. Молча двигаются они на экране, каждый диалог сводится к двум-трем фразам, самые тяжелые потрясения переживаются без аффектов и слез, самые страшные поступки совершаются молча и деловито. В фильме минимум слов, драматургия складывается не словесно, а пластически. Стилль фильма строг, сдержан, суров, аскетичен. Кажущиеся простыми слова, жесты, ситуации становятся носителями скрытых значений, метафорами религиозно-философского содержания. Красавцу-парню, изначально честному человеку после тюрьмы по законам абсурда выпадает черный билет. Один из героев фильма говорит: «Мир абсурден, нужны только деньги».

Патриарх от киноискусства Брессон делает фильм «по мотивам» рассказа Толстого. В титрах рядом с названием фильма «L'argent» стоит название на французском языке «Faut billet».

В рассказе «Фальшивый купон» Толстого и в фильме «Деньги» Брессона имеются некоторые сходжения. Так, работу над рассказом Толстой начал в конце 1880-х годов и продолжал работать на ней с перерывами до 1904 г. Впервые «Фальшивый купон» вышел в печати в 1911 г. Фильм «Деньги» стал последним фильмом режиссера, из-за него ему пришлось отказаться от проекта экранизации «Бытия», первой книги Библии, который давно лежал у него на сердце. Замысел фильма по рассказу Толстого возник у Брессона в конце 1970-х гг., а реализовался только в 1983 г.

Кроме этого, вокруг последнего фильма Брессона «Деньги» существует некая трагическая ирония судьбы, которую Толстой, несомненно, изведal. Так, на Международном кинофестивале в Каннах фильм Брессона был освистан во время церемонии присуждения ему премии. Весьма неблагоприятное окончание карьеры для кинематографиста такого уровня. И если он не ушел искать пристанище на железнодорожном вокзале, подобно Толстому, то, во всяком случае, мало кто усомнится в том, что горечь и усталость могли ждть его в конце жизни во всей полноте.

«Своеобразие стилия Брессона, – по мнению советского психолога В.И. Божович, – связано с установкой на “нейтральное” изображение внешней стороны вещей, явлений, персонажей. Кажущиеся банальными жесты, слова, ситуации и т. д. выступают носителями скрытых значений, метафорами религиозно-философского

содержания. Трагизм личного бытия человека осмысливается режиссером в кругу понятий христианского сознания – “грех”, “искупление”, “предопределение”, “благодать”, и т. д. Гуманистическое звучание творчества Брессона определяется глубоким сочувствием режиссера к страдающим, угнетенным, обездоленным». В 1983 г. он поставил фильм «Деньги» по рассказу Толстого «Фальшивый купон»⁹.

Как и в своих предыдущих фильмах Робер Брессон в фильме «Деньги» вычерчивает трагическую линию судьбы человеческой, судьбы молодого служащего Ивона. Сюжет рассказа Толстого перенесен в современность, действие фильма происходит в современной Франции. «Если хочешь заставить себе поверить, нужно перевести прошлое в настоящее», – так высказался режиссёр в одном интервью.

Пагубная власть денег, нечестность честных людей, ложное свидетельство, стечение обстоятельств – все это толкает Ивона, поставщика мазута, на участие в ограблении банка. Он задержан, не пытается оправдаться, держится крайне забитым в тюрьме. Жестокость заключенных, косность директора тюрьмы действуют угнетающе на его характер. Он пытается покончить с собой. К тому же его бросает жена, а маленький ребенок умирает от болезни. После выхода из тюрьмы Ивон вступает на путь насилия и убийства, которым потворствует корысть, ложь, разобщенность людей и слепой случай.

Брессон, один из немногих кинорежиссеров, который работал в классическом стиле, близком к немому кино, с его пристрастием к крупному плану и к отраженному действию. Отстраненно снято самое страшное преступление Ивона. Зрители видят топор, не видят, как он убивает все семейство. Видят только лежащие на полу тела, мечущуюся собаку, слышат удар топора по лампе, от которого гаснет последний источник света на лице женщины, которая бескорыстно приютила героя. Толстовская идея пресечения зла проявляется в финальном признании Ивона в содеянном. Замученный угрызениями совести, он сдается полиции, когда дом, где было совершено преступление, был окружен.

В отличие от Толстого, Брессон в своем фильме не развивает дальше тему нравственного перерождения своего героя, так как стремится быть как можно ближе к реальности. Он ничего не выдумывает, и в то же время создает свой особый мир, мир, в основе которого лежит система этических требований к человеку, призванному строго и неуклонно выполнять свое человеческое назначение. Красота и правда фильма в том, что запечатленная им реальность раскрывает свою внутреннюю тайную сущность. Или,

как говорил сам режиссер кому-то в интервью, «передает невидимый ветер через те волны, которые поднимает на поверхности воды».

Фильм «Деньги» при всей своеобразности своей стилистики – самое лучшее киновоплощение произведений Льва Толстого за всю столетнюю историю кинематографа.

Фильм «Деньги» переключается с такими фильмами, как «Карманные деньги» Франсуа Трюффо (1973). Если герои Брессона – это подростки, которые ни в чем не нуждаются, то у Трюффо – это находчивые дети, а также с социальным романом Эмиля Золя «Деньги» (1891), в котором разоблачается коррумпированная эпоха.

Примечания

- ¹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. («Юбилейное»): В 90 т. М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1937. Т. 46. С 189. Далее ссылки на это издание даются в тексте в скобках с указанием тома и страницы.
- ² Руссо Ж.-Ж. Избр. соч.: В 3 т. М.: Гослитиздат, 1961. Т. 1. С. 56.
- ³ Кино. Энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1986. С. 58.
- ⁴ Монтень М. Опыты: В 3 кн. М.: Наука, 1979. Кн. 1, 2. С. 176.
- ⁵ Les Cahiers du cinema. 1983. № 348–349, juin–juillet / Ed. par S. Daney, S. Toubiana, P. 13–14.
- ⁶ Беседа записана во время МКФ в Каннах в 1983 г. для TF1.
- ⁷ Берковский Н.Я. Мир, создаваемый литературой. М.: Сов. писатель, 1989. С. 433.
- ⁸ Лотман Ю.М. Воспитание души. СПб., 2003. С. 272.
- ⁹ Кино. Энциклопедический словарь. С. 58.

Е.В. Кузнецова

От «Аси» к «Русе»: тургеневский подтекст в рассказе И. Бунина

В статье проводится сравнительный анализ повести И.С. Тургенева «Ася» и рассказа И.А. Бунина «Руся». Выявленные переключки (основная тема утраченной любви и родины, рамочная композиция, сходство заглавий, внешности героинь, лирического настроения, финальных пассажей и др.) дают основания говорить о сознательном «переписывании» Буниным классического произведения русского реализма XIX в. Тургеневский подтекст позволяет точнее выявить основную идею рассказа «Руся»: трагическая невоплотимость счастливой любви и повторяемость человеческих судеб.

Ключевые слова: И.А. Бунин, И.С. Тургенев, тургеневский подтекст, классическая традиция, реализм, модернизм.

В современном буниноведении уже аксиомой стало утверждение, что проза великого русского писателя (от самых ранних до последних произведений) сочетает в себе традиции русской классики XIX в. (сюжеты, типажи, мотивы) и центральные установки литературы эпохи модернизма (экзистенциальная и метафизическая проблематика, символика, подтекст)¹. Несмотря на постоянное противостояние с «новой» литературой, декларируемое на словах, И.А. Бунин впитал в себя многие ее достижения и приемы. «Блестящая изысканной внешней архаикой, поэтика и стиль бунинского повествования в самой сути своей таинственно пропитаны духом модернизма»², – пишет Т. В. Марченко.

Чаще всего при исследовании проблематики соотнесения традиции и новаторства в прозе Бунина назывались и называются

© Кузнецова Е.В., 2018

Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект №17-18-01410 «Академический Бунин. Источниковедение, текстология, методология»).

имена трех великих прозаиков: Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский и И.С. Тургенев. Тенденцию к переосмыслению классики в творчестве Бунина отметили еще его современники. Например, М. Горький полагал, что писатель «переписывает “Крейцерову сонату” под титулом “Митина любовь”»³. А Д.П. Святополк-Мирский находил ту же повесть похожей «на памятные страницы толстовского “Дьявола”»⁴. В.Б. Шкловский видел в прозе И.А. Бунина «тематику и приемы Тургенева» и «материалы всех снов» Достоевского⁵. Тонко анализировал взаимосвязи писателя с прозой Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского и И.С. Тургенева близко знавший Бунина философ-идеалист Ф.А. Степун⁶.

Но интерес для нашего исследования представляет не эволюция общих реалистических принципов построения художественного мира в бунинской прозе, а трансформация (или, наоборот, неизменность, устойчивость) вполне узнаваемых фабульных коллизий, художественных деталей (внешность, пейзаж, интерьер) и типов героев, выработанных в русской прозе XIX в.

«Переписывание» Буниним классических образцов вызвало недоумение у многих критиков-современников и грозило ему обвинениями в подражании или перепеве, но позднее было осмыслено как своеобразная поэтика, основанная на переактуализации литературной традиции. Подобная практика была свойственна и другим писателям-модернистам (А. Белому, А. Ремизову, Ф. Сологубу и др.)⁷. В творчестве Бунина данная тенденция еще больше усилилась после того, как писатель оказался за границей. Анализируя его произведения эмигрантского периода, Ю.М. Лотман пишет, что ностальгия по утерянной России заставляла его художественно воскрешать мир русской культуры, запечатленный на страницах Л.Н. Толстого или Ф.М. Достоевского. Не ушедшая в небытие действительность, а реальность, уже отраженная в литературе, становится объектом мифологизирования. Как художник оригинальный и самобытный, Бунин меняет акценты и трактовки событий и героев, исходя из собственной системы ценностей и представлений о человеке: «Именно в этой перспективе раскрывается Бунинноватор, желающий быть продолжателем великой классической традиции в эпоху модернизма, но с тем, чтобы переписать всю эту традицию заново»⁸.

В любом крупном прозаическом произведении, не только в романе, хотя в нем в первую очередь, существует заданная множественность сюжетных поворотов и мотивных трансформаций. Развивая мысль Ю.М. Лотмана, Т.В. Марченко считает, что новаторство Бунина состояло в том, что он улавливал в произведениях предшественников иные потенции в развитии фабулы или выдвигал

на первый план новые мотивировки поступков, которые были ранее отброшены ради одного конкретного финала или заданной схемы развития судеб главных героев. «Творчество Бунина во многом и определила подобная нереализованность возможностей уже созданных текстов, застывших в неизменных конечных формах, со всеми их сюжетами, мотивами и персонажами, с их, если угодно, архетипами»⁹. Воплотить нереализованные потенции русской классики, приспособив их для передачи мироощущения человека XX века и переведя наследие реалистической прозы на язык модерна, – задача актуальная и интригующая.

В цикле рассказов «Темные аллеи» сознательная «игра» с классическими произведениями русского реализма составляет основополагающий принцип построения художественного целого. К моменту написания рассказов, составивших данный цикл, модернистская практика сотворчества писателя со своими предшественниками и ориентация текста на другие тексты, прежде всего, на классическую традицию, была уже вполне критически осмыслена в западноевропейской и русской эмигрантской литературе и применялась целенаправленно как авторами (В. Набоков, Дж. Джойс, Т. Манн и др.), так и читателями¹⁰. В России проблему «сделанности» литературы, отношения произведения к текстам-предшественникам поставили формалисты: В. Шкловский, Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум. К моменту создания первых рассказов цикла «Темные аллеи» (1937) уже сложилось новое представление о литературе, которое, по мнению Р. Лахман, «опровергает обособленность отдельного текста, как и его замкнутость и “тотальность”»¹¹. Литература мыслится как множество перекликающихся произведений. Безусловно, Бунин находился в русле этих тенденций и ставил своей целью не столько следование образцам, сколько их переписывание и полемическое отражение. Анализируя «Темные аллеи» как целостное произведение, О.Г. Егорова пишет: «Интертекстуальные взаимосоотнесения разных типов возникают с рядом классических произведений русской и зарубежной литературы как на уровне конкретных словесных или образных структур, так и на уровне развития или преодоления целой культурной парадигмы»¹².

Некоторые литературные критики в начале XX в. пытались отнести И.А. Бунина к «тургеневской» школе. Например, Г. Чулков считал, что «Иван Бунин – единственный значительный представитель тургеневской школы в современной литературе»¹³. Бунин же категорически утверждал в своей «Автобиографии», что «решительно ничего тургеневского» у него никогда не было¹⁴. Некоторое стилистическое сходство их писательских манер Бунин объяснял особенностями самого процесса творчества: «Я, вероятно, все-таки

рожден стихотворцем... Тургенев тоже был стихотворец прежде всего...»¹⁵ Но, несмотря на подобные заверения, анализ произведений двух писателей демонстрирует не только общность лирической стихии.

Тургеневское влияние на Бунина в том или ином виде было отмечено в ряде публикаций современных исследователей. В этом направлении следует отметить работы С.М. Аюпова и Т.Е. Харисовой¹⁶. В статье А.Ю.С. Аль Кайси и И.Г. Минераловой рассматриваются параллели между фабулой, героями и художественными деталями бунинского рассказа «Ворон» и такими произведениями И.С. Тургенева, как «Первая любовь» и «Вешние воды»¹⁷. Е.Т. Атаманова приводит ряд тургеневских аллюзий и реминисценций в таких произведениях Бунина, как «Деревня», «Митина любовь», «Жизнь Арсеньева»¹⁸. Тургеневское влияние на Бунина рассмотрено также в работах Г.Б. Курляндской¹⁹, О.В. Сливицкой²⁰, Н.В. Пращерук²¹, Т.Г. Марулло²² и др.

Мы бы хотели проследить художественное взаимодействие двух писателей, обратившись к сравнению повести Тургенева «Ася» и рассказа Бунина «Руся», которые до сих пор, насколько нам известно, не сопоставлялись, хотя посвящены они одной теме – драме утраченной любви.

Действие «Руси» происходит примерно через пятьдесят лет после событий на Рейне, описанных Тургеневым, и перенесено в Россию. Отменено крепостное право, разрушаются дворянские гнезда, русское барство обнищало и доживает последние дни, но любовь снова оказывается утраченной и герои не в состоянии обрести свое счастье. Бросается в глаза сходство названий двух произведений. Это фонетически созвучные уменьшительные имена главных героинь: Ася – Анна и Руся – Мария (Маруся).

Каждая история любви заключена в композиционную рамку, которые имеют между собой много общего: двадцать лет спустя главный герой вспоминает времена своей молодости и читатель узнает о его давнем романе. Характерно и обращение к герою-рассказчику в обоих случаях: у Тургенева повествование адресовано безымянным слушателям, а у Бунина это внутренний монолог-воспоминание, сохраняющий приемы реального рассказывания. Зачин и концовка двух произведений обрамляют саму фабульную историю и создают временную перспективу: читатель может узнать эмоции, мотивы и переживание любви в молодости, и оценку событий, самого себя и пережитого чувства умудренным человеком, вступившим в зрелый возраст. Таким образом, время основной части рассказа и время самого процесса рассказывания не совпадают, что является характерным приемом в русской реалистической

литературе XIX вв. (например сказы Н.С. Лескова). Е.С. Анненкова отмечает по поводу нарратива «Руси», что «архитектоника рассказа традиционна», и в то же время больше подобное обращение к «рассказу в рассказе» не встречается в цикле «Темные аллеи»²³, делая композицию этого произведения уникальной в рамках цикла. Данный факт может указывать на значимость в этом случае одного конкретного произведения-предшественника или автора.

Следует учитывать тот факт, что в годы работы над циклом «Темные аллеи» и «Русей» в частности (особенно в 1940–1941 гг.) Бунин перечитывает Тургенева и фиксирует этот факт своих в дневниках²⁴. Вполне логично предположить влияние Тургенева на выбор композиционного решения бунинского рассказа, так как помимо «Аси» к рамочной композиции русский классик прибегает также, например, в повести «Вешние воды» и в цикле рассказов «Записки охотника».

Завязка «Руси» предельно проста и, возможно, нарочито тривиальна: небогатый молодой учитель приезжает в полуразвалившуюся дворянскую усадьбу, чтобы заниматься с сыном хозяев. У мальчика есть сестра, молодая и привлекательная особа. Герои быстро влюбляются друг в друга. Отметим, что роман между гувернером и хозяйской дочерью является традиционным как в русской, так и в западноевропейской литературе со времен «Юлии или новой Элоизы» Ж.-Ж. Руссо, что может служить дополнительным указанием на актуальность литературного канона для понимания основной идеи рассказа.

Помимо композиции, влияние И.С. Тургенева прослеживается в чертах женского образа: обе героини красивые, немного диковатые, непохожие на других, ребячливые, шаловливые. Схожи и внешние портреты, подчеркивающие смуглоту, стройность, черные волосы и глаза, тонкий нос. И.С. Тургенев сообщает читателю: «Девушка, которую он назвал своей сестрою, с первого взгляда показалась мне очень миловидной. Было что-то свое, особенное, в складе ее *смугловатого круглого лица*, с небольшим *тонким носом*, почти детскими щечками и *черными*, светлыми глазами. Она была грациозно сложена, но как будто не вполне еще развита (курсив мой. – Е. К.)»²⁵. И.А. Бунин описывает Русю так: «Да она и сама была живописна, даже иконописна. Длинная черная коса на спине, *смуглое лицо* с маленькими темными родинками, *узкий правильный нос*, *черные глаза*, черные брови... (курсив мой. – Е. К.)»²⁶.

Обе девушки связаны с народом: Ася не может забыть своего полукрестьянского происхождения (ее мать была крепостная), а Руся по причине бедности носит крестьянский костюм – желтый сарафан и вязаные чулки на босу ногу. Таким образом,

вынужденный «маскарад» бунинской героини вплетает в ее образ помимо тургеневских еще и аллюзии на «Барышню-крестьянку» А.С. Пушкина.

Фактор двойственной или переходной социальной группы, к которой принадлежит героиня, у Бунина оказывается перевернут. Если Ася вырывается из крестьянской среды, попадая в образованное и состоятельное дворянское сословие, то Руся, наоборот, имея благородное и даже княжеское происхождение (ее мать – «княжна с восточной кровью»²⁷) внешне почти теряет все признаки дворянской девушки, опрощается и сливается с народом.

Развязка любовной коллизии «Руси» столь же подчеркнута связана с традицией и шаблоном, как и завязка, только апелляция идет уже не к литературе, а к театру или кинематографу: «Вдруг слышались мягко бегущие шаги – и на пороге встала в черном шелковом истрепанном халате и истертых сафьяновых туфлях ее полоумная мать. Черные глаза ее трагически сверкали. Она вбежала, как на сцену (курсив мой. – Е. К.), и крикнула:

– Я все поняла! Я чувствовала, я следила! Негодяй, ей не быть твоею!»²⁸

Мотив сословных предрассудков и мезальянса присутствует в обоих произведениях, хотя и решается по-разному. У Тургенева он неоднократно «проговаривается» в самом тексте (история рождения и воспитания Аси и разговор ее брата Гагина с рассказчиком в финале), а у Бунина он как бы убран в подтекст, но все же намечен. Полусумасшедшая, обедневшая, но знатная по крови мать Руси не может потерпеть неравного, с ее точки зрения, брака с гувернером (и личного счастья дочери вообще). Учителя с позором изгоняют. Героиня оказывается не ниже, а выше рассказчика по праву рождения, и разлучаются они вроде бы внешней силой, злой волей матери, но суть от этого не меняется: любовь утрачена навсегда²⁹.

И также, как у Тургенева, у Бунина социальная трактовка печальной развязки является самым очевидным, но поверхностным объяснением событий, хотя важно то, что она не исчезает окончательно, что было бы вполне ожидаемо. По сути, сами герои оказываются неспособными отстоять и реализовать свою любовь, действуя в рамках привычных стереотипов. Ася в глубине души считает себя недостойной счастливого брака с дворянином по причине своего «низкого» происхождения и бежит от своей любви. Руся не может пойти против воли матери и приносит себя в жертву семье. А молодые люди оба проявляют неспособность прини-

мать решения и брать на себя ответственность, в момент разрыва они не понимают, что именно это и есть самое сильное чувство в их жизни и впереди ничего подобного не повториться. И снова Тургенев подробно и прямо объясняет мотивы и чувства рассказчика (боязнь поступить нечестно, подать ложную надежду, неготовность жениться, позднее осознание самой любви), а Бунин об этом умалчивает, скорее всего, апеллируя к читательскому жизненному и литературному опыту для понимания бездействия героя (короткий дачный роман легче попытаться забыть, чем вести борьбу, жизнь идет дальше и т. п.). «При этом понятно, что И.А. Бунин, часто вступавший в диалог со стилем И.С. Тургенева в своих произведениях, более лаконичен. С одной стороны, он вполне рассчитывает на то, что читатель знает И.С. Тургенева. Ему важно, чтобы в коротких этюдах угадывались подробные мотивировки и психологические проработки описательного материала...»³⁰, – пишут А.Ю.С. Аль Кайси и И.Г. Минералова, характеризуя в целом стиль Бунина в сравнении со стилем его предшественника.

Но финал бунинского рассказа звучит почти рефреном к финалу тургеневской повести. Строка на латыни из стихотворения римского поэта Катуллы («*Amata nobis quantum arnabitur nulla!*»³¹ – «Возлюбленная нами, как никакая другая возлюблена не будет!»)³², которую произносит герой «Руси», перекликается с пассажем Тургенева: «Нет! ни одни глаза не заменили мне тех, когда-то с любовью устремленных на меня глаз, ни на чье сердце, припавшее к моей груди, не отвечало мое сердце таким радостным и сладким замиранием»³³.

Пейзаж занимает важное место в художественной ткани обоих произведений. Тургенев любовно описывает вид с высокого берега на прекрасный Рейн, лунную ночь, горы, виноградники, маленькие немецкие городки. Бунин будто намеренно прозаизирует романтические пейзажи русского классика: «Скучная местность. Мелкий лес, сороки, комары и стрекозы. Вида нигде никакого. В усадьбе любоваться горизонтом можно было только с мезонина»³⁴. Пейзаж Тургенева символизирует мощь и красоту природы, благодаря которой герои могли бы обрести силу и подняться над условностями. «Болотный» пейзаж Бунина, хотя и поэтизируемый в центральной части рассказа, – трясину обыденности, в которой чувство обречено на увядание. Рейн заменяет старый пруд, заросший кувшинками, но топос водного пространства все также важен в рассказе «Руся», как и в повести «Ася»: именно переплыв пруд, герои могут отбросить на время все преграды и соединиться³⁵.

Оба произведения проникнуты лирической стихией, общим настроением и эмоциональным фоном: щемящая печаль переходит

в светлую грусть, тоска и разочарование сменяются смирением перед судьбой. По мнению Ю. Мальцева, «позднего Тургенева роднят с Буниным трагическое сознание обреченности жизни, острое чувство ее печали и красоты, отказ от всяких утешающих иллюзий, лирическая эмоциональность и музыкальность прозы»³⁶.

Итак, мы видим, что Бунин и следует за Тургеневым, и «переписывает» его, меняет декорации, но сохраняет тот же конфликт и композицию: искреннее чувство и ложные условности, позднее осознание трагической невосполнимой утраты и благодарность за то, что такая встреча все же была пережита. Любовь у Бунина, как и любовь у Тургенева, оказываются слабее обстоятельств (внешних и внутренних), но сильнее времени, так как память о ней не стирается. Опираясь на парадигму, заложенную предшественником (рассказ-воспоминание об утраченной в молодости настоящей любви), и постоянно актуализируя ее (заглавие, композиция, внешность героинь), в данном случае Бунин, на наш взгляд, не полемизирует с классиком, несмотря на все различия двух произведений. Безусловно, развитие любовного чувства у него приобретает более чувственную, эротическую окраску, а усадебный быт – черты конкретной исторической эпохи упадка и разрушения старых дворянских гнезд в России на рубеже XIX–XX вв. Но за внешними особенностями он старается показать глубинное родство историй двух пар, объединяющую их экзистенциальную и неразрешимую трагичность: способные на сильное чувство, красивые и молодые люди не соединяются и не обретают счастья. Тургеневский подтекст дает Бунину возможность утверждать, что все повторяется и будет повторяться, в другие времена, в другом месте разворачиваются схожие коллизии, зажигаются те же страсти.

Вневременный, вненациональный и общечеловеческий смысл придает его рассказу о дачном романе в русской провинции также строка на латыни из стихотворения римского поэта Катулла, которую мы уже цитировали выше. Упоминание античного классика углубляет временную перспективу и подчеркивает важность литературной традиции для понимания смысла всего произведения.

Отметим, что и Тургенев использует в своей повести прием зеркального умножения темы «утраченной любви» благодаря литературным и общекультурным аллюзиям. Рейн приобретает черты реки времени, мифической Леты, на берегах которой меняются действующие лица, но всегда разыгрывается одна и та же история, а она все течет и течет. Перевозчик в лодке символически сливается с мифическим Хароном, а главный герой ассоции-

руется с Орфеем, потерявшим в очередной раз свою Эвридику, не сумев перевезти ее через реку. Как и древнегреческий легендарный певец, он в горе выкрикивает ее имя, которое разносится над водой. Немецкая «сказка» о несчастной Лорелее³⁷, погибшей от любви, которую вспоминает Ася, тоже становится намеком на вневременной характер разворачивающихся событий и неизбежность печального финала. С этой же целью, вероятно, в словесную ткань повести вплетается имя гётевской Гретхен, которое всюду слышится рассказчику на улицах маленьких немецких городков. Подобные известные читателю литературные и культурные переключки несколько нивелируют социальную, национальную и историческую обусловленность героев, хотя и не лишают их конкретности, не превращают в функции.

Найденный Тургеневым баланс между реалистичной достоверностью и обобщающей универсальностью воплощает и развивает в эпоху модернизма Бунин. При этом он вводит уже одну из вершин русской реалистической прозы в общее интертекстуальное поле мировой литературы, одновременно создавая один из самых «бунинских» по стилистике и проблематике рассказов. По словам Т.В. Марченко, «русской классике вовсе не уготована роль охранной грамоты от элиминации содержания, от духовного хаоса и обнищания», свойственного, по мнению Бунина, новой литературе XX в., но «художественная литература, вслед за мифологией античности и христианства, сама обретает черты мифа, становится материалом свободного мифологизирования»³⁸.

Бунин не просто предлагает читателю еще одну вариацию на тему потерянной любви. Создавая многослойный текст, он вкладывает в него и свое личное, глубоко индивидуальное содержание: тоску эмигранта. И снова добровольный изгнанник Тургенев, большую часть жизни проживший во Франции, оказывается в чем-то и биографически, и художественно близок Бунину, эмигранту вынужденному. Авторская печаль и ностальгия по канувшей в небытие дворянской России и лесной заповедной Руси позволяет провести параллели между потерянной возлюбленной в желтом крестьянском сарафане из рассказа «Руся» и оставленной родиной³⁹. Только память может воскресить и ту, и другую. Но ведь и относительно Аси не будет натяжкой сказать, что она символизирует для Тургенева родную страну. Качества, которыми он наделяет девушку, вполне применимы и к России середины XIX в.: притягательная «полудикой прелестью», самолюбивая, непосредственная и обаятельная, дичок, не столь давно привитый к европейскому дереву⁴⁰, морально надломленная последствиями крепостничества, но талантливая, смелая и душевная.

Таким образом, тургеневский подтекст проявляется в рассказе Бунина на разных уровнях: сюжетном, композиционном, символическом, уровне художественной детали, заглавия и лирической стихии. Перед нами пример тенденции в литературе XX в., названной Р. Лахман «процессом приращения смысла, который осуществляется путем интерференции текстов и предполагает наличие конкретного их корпуса»⁴¹. Писатель контаминирует сюжетные ходы и художественные детали из нескольких произведений русской классики и в свернутом, в сжатом виде проигрывает их в иных условиях, *выявляя неизменность и повторяемость человеческой судьбы*. По словам Е.Т. Атамановой: «Тургеневский фон» помогает И.А. Бунину сконцентрировать происходящее и подчеркнуть определенный круговорот духовных ценностей бытия, подтверждая тем самым незыблемость вечных истин»⁴².

Примечания

- ¹ См., например: *Мальцев Ю.* Иван Бунин: 1870–1953. Франкфурт н/М; М.: Посев, 1994; *Сливицкая О.В.* «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М.: РГГУ, 2004; *Пращерук Н.В.* Проза И.А. Бунина в диалогах с русской классикой. Екатеринбург: Уральский федеральный университет им. первого президента России Б.Н. Ельцина, 2016; *Марченко Т.В.* Традиции русской реалистической литературы в творчестве Бунина // *Bounine revisité*. P., 1996. P. 20–28. (*Cahiers de l'Emigration russe*; 4); *Сарычев К.В.* И.А. Бунин в ретроспективе русской классики: пути постижения национального характера // *Philologos*. 2013. № 4 (19). С. 63–70; *Рыжкина Н., Крижановский Н.И.* Цикл «Темные аллеи» И. Бунина и традиции русской классики // Актуальные проблемы культуры современной русской речи. Армавир: Армавирский государственный педагогический университет, 2016. С. 145–147; *Давиденко Р.С.* Семантическое поле Толстого и Достоевского в книге Ив. Бунина «Господин из Сан-Франциско» // Творческое наследие И. Бунина в контексте современных гуманитарных исследований. Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2015. С. 60–69.
- ² *Марченко Т.В.* Переписать классику в эпоху модернизма: о поэтике и стиле рассказа Бунина «Натали» // *Известия РАН. Серия литературы и языка*. 2010. Том 69. С. 41.
- ³ *Примочкина Н.Н.* Горький и писатели русского зарубежья. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 65.
- ⁴ Там же.
- ⁵ *Шкловский В.* «Митина любовь» Ивана Бунина // *Новый Лэф*. 1927. № 4. С. 43–45.
- ⁶ *Степун Ф.А.* Портреты. СПб.: Русский христианский гуманитарный институт, 1999.

- ⁷ См. подробнее: *Магомедова Д.М.* «Переписывание классики» на рубеже веков: сфера автора и сфера героя // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Аспекты теоретической поэтики. К 60-летию Н.Д. Тамарченко: Сб. научн. трудов. М.; Тверь: Изд-во Тверского государственного университета, 2000. С. 212–218.
- ⁸ *Лотман Ю.М.* Два устных рассказа Бунина (к проблеме «Бунин и Достоевский») // Лотман Ю.М. О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993). История русской прозы. Теория литературы. СПб.: Искусство-СПб., 2012. С. 731.
- ⁹ *Марченко Т.В.* Переписать классику в эпоху модернизма: о поэтике и стиле рассказа Бунина «Натали» // Известия РАН. Серия литературы и языка, 2010. Том 69. С. 26.
- ¹⁰ См., например: *Викторович В.А.* Из истории достоевсковедения. А.Л. Бем // А.Л. Бем и гуманитарные проекты русского зарубежья. М., 2008.
- ¹¹ *Лахман Р.* Литература, сделанная из литературы: письмо вослед, письмо вопреки, письмо-переписывание // Лахман Р. Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX–XX веков. СПб.: Петрополис, 2011. С. 72.
- ¹² *Егорова О.Г.* Единство в многообразии (о книге И. Бунина «Темные аллеи»). Астрахань: Астраханский государственный педагогический университет, 2002. С. 69.
- ¹³ *Чулков Г.* Покрывало Изиды. М., 1909. С. 136.
- ¹⁴ *Бунин И.А.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 1. Берлин: Петрополис, 1936. С. 22.
- ¹⁵ *Бабореко А. К. И.А. Бунин.* Материалы для биографии. М., 1967. С. 170–171.
- ¹⁶ *Харисова Т.Е., Аюпов С.М.* Тургенев и Бунин: аналитические этюды. Уфа: Мир печати, 2012; *Аюпов С.М., Харисова Т.Е.* «Тургеневское» в историко-литературном контексте рассказа И.А. Бунина «Ида» // Гуманитарный вектор. 2013. № 4 (36). С. 12–18; *Аюпов С.М., Харисова Т.Е., Аюпова С.Б.* Мотив «самородка» в творчестве И.С. Тургенева и И.А. Бунина // Современная парадигма гуманитарных исследований: проблемы филологии и культурологии. М.: Перо, 2015. С. 102–107.
- ¹⁷ *Аль Кайси А.Ю.С., Минералова И.Г.* Тургеневский «след» в новеллах И.А. Бунина // Творческое наследие И.А. Бунина в контексте современных гуманитарных исследований. Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2015. С. 47–51.
- ¹⁸ *Атаманова Е.Т.* Тургеневский текст в творческой практике И.А. Бунина // Творческое наследие И.А. Бунина в контексте современных гуманитарных исследований. Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2015. С. 51–56.
- ¹⁹ *Курляндская Г.Б.* Бунин и Тургенев // Творчество И.С. Тургенева. Проблемы метода и мировоззрения. Орел, 1991. С. 67–85; *Курляндская Г.Б.* Бунин и Тургенев: «Чистый понедельник» и «Дворянское гнездо». Сравнительно-типологическое исследование // Курляндская Г.Б. Литературная срединная Россия. Орел, 1996. С. 194–204.
- ²⁰ *Сливцкая О.В.* Бунин и Тургенев («Грамматика любви» и «Бригадир»). Опыт сравнительного анализа // Проблемы реализма. Вологда, 1980. Вып. 7. С. 78–89.
- ²¹ *Пращерук Н.В.* Проза И.А. Бунина в диалогах с русской классикой. Екатеринбург: Уральский федеральный университет им. первого президента России Б.Н. Ельцина, 2016.

- ²² *Марullo Т.Г.* «Ночной разговор» Бунина и «Бежин луг» Тургенева // Вопросы литературы. 1994. Вып. 3. С. 109–124.
- ²³ *Анненкова Е.С.* На пересечении традиций: рассказ И.А. Бунина «Руся» // Вестник ОНУ. Сер.: Филология. 2013. Т. 18. №. 1 (5). С. 13.
- ²⁴ *Бунин И.А.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1988. С. 460, 502.
- ²⁵ *Тургенев И.С.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1988. С. 496.
- ²⁶ *Бунин И.А.* Полное собрание сочинений: В 8 т. Т. 6.: М.: Воскресенье, 2006. С. 37.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ Там же. С. 42.
- ²⁹ Трагическая фигура матери, разлучающая влюбленных, как справедливо отметила Е. С. Анненкова, возникает в повести Тургенева «Фауст» (см.: *Анненкова Е.С.* Указ. соч. С. 13).
- ³⁰ *Аль Кайси А.Ю.С., Минералова И.Г.* Указ соч. С. 48.
- ³¹ *Бунин И.А.* Полное собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. С. 44.
- ³² По поводу атрибуции латинской цитаты см. у Т.В. Марченко: «Латинская строка с указанием “Catullus, VIII” выписана на клочке бумаги, уцелевшем среди прочих фрагментарных заметок и хранящемся ныне в Бунинской коллекции Русского архива в Лидсе (РАЛ, MS. 1066/715–19)» (*Марченко Т.В.* Рассказ И.А. Бунина «Руся»: опыт интерпретации // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2011. Том. 70. № 4. С. 41).
- ³³ *Тургенев И.С.* Указ соч. С. 533.
- ³⁴ *Бунин И.А.* Полное собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. С. 36.
- ³⁵ Подробнее о символике этого и других мифопоэтических образов и топосов рассказа см. в статье Т.В. Марченко (*Марченко Т.В.* Рассказ И. А. Бунина «Руся»: опыт интерпретации // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2011. Том. 70. № 4. С. 31–44).
- ³⁶ *Мальцев Ю.* Иван Бунин: 1870–1953. Франкфурт н/М; М.: Посев, 1994. С. 93.
- ³⁷ Скорее всего, для И.С. Тургенева источниками «сказки» о Лорелее послужили вполне литературные произведения эпохи романтизма. В балладе К. Брентано «Лора Ляй» (в составе романа «Годви» 1801 г.) героиня предстает брошенной своим возлюбленным и погибшей от любви, а в стихотворении Г. Гейне «Лорелея» (1823 г.) она уже коварная соблазнительница. (См., например: *Исрапова Ф.Х.* О двух сюжетах Лорелеи // Новый филологический вестник. 2006. № 2 (3). С. 117–128). Более актуальным в контексте повести И.С. Тургенева нам представляется сюжет баллады К. Брентано, так как про Лорелею упоминает Ася, ассоциируя свое будущее с ее несчастной судьбой, а в стихотворении Гейне она уже не является жертвой любви. Но мотив трагической неизбежности и неумолимого рока в связи с образом Лорелии является общим для К. Брентано, Г. Гейне и И.С. Тургенева.
- ³⁸ *Марченко Т.В.* Переписать классику в эпоху модернизма: о поэтике и стиле рассказа Бунина «Натали» // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2010. Т. 69. С. 41.

- ³⁹ Т.В. Марченко отметила фонетическое созвучие имени «Руся» и топонима «Русь», что представляется нам важным наблюдением (*Марченко Т.В.* Рассказ И.А. Бунина «Руся»: опыт интерпретации // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2011. Том. 70. № 4. С. 33). Об этом же чуть позднее писала Е.С. Анненкова (*Анненкова Е.С.* Указ соч. С. 16). Ряд ценных наблюдений над заглавием рассказа высказан в работе Г.А. Санто. Автор символически истолковывает соединение в образе бунинской России-Руси святости (иконописная красота) и приземленности (босые и мокрые ноги) (*Санто Г.А.* «Маруся» или «Ma Russe»? Наблюдения над рассказом Бунина «Руся» // *Dissertationes slavicae*. XV. Szeged, 1982. С. 129–13).
- ⁴⁰ Образы «дичка» и «молодого вина» характеризуют в повести И.С. Тургенева Асю: «...Этот дичок недавно был привит, это вино еще бродило» (*Тургенев И.С.* Указ соч. С. 505).
- ⁴¹ *Лахман Р.* Указ. соч. С. 72.
- ⁴² *Атаманова Е.Т.* Указ. соч. С. 55.

Русские классики
в творческом восприятии М.А. Алданова
и В.В. Набокова: схождение и полемика
(по материалам переписки)

В статье анализируется переписка М.А. Алданова и В.В. Набокова в аспекте их отношения к русской классической литературе XIX века. Дается характеристика тематике, содержанию и стилю эпистолярных суждений этих писателей о Пушкине, Гоголе и Толстом. Делается предположение об особой атмосфере взаимоотношений Алданова и Набокова, которая повлияла на характер их писем.

Ключевые слова: литература русского зарубежья, переписка, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь, А.И. Герцен, Ф.М. Достоевский, И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, А.А. Блок, М.А. Алданов, В.В. Набоков.

Данная статья – это часть работы, в которой речь идет об оценках произведений русской классической литературы XIX в., проявившихся в творческом диалоге М.А. Алданова и В.В. Набокова. Сейчас мы обращаем внимание на те литературные линии, которые оказались обозначены только в эпистолярном рисунке взаимоотношений двух писателей русского зарубежья – Марка Алданова и Владимира Набокова.

О значении русской классики в судьбе отношений двух писателей нам напомнит общеизвестный факт. Когда Алданова пригласили читать курс лекций по русской литературе в Стэнфордский университет, он отказался и рекомендовал вместо себя Набокова. Тот принял предложение, получил визу – с этого и началась его карьера в Америке. Вскоре США приняли и Алданова.

В предисловии к изданию писем В.В. Набокова и М.А. Алданова 1940–1956 гг. Николас Ли точно определил пафос этого

эпистолярная: «Судя по переписке, нельзя с уверенностью ручаться, что Алданов так уж благоговел перед даром Набокова и опасался его колкости и непредсказуемости. <...> В деликатности Алданова по отношению к Набокову сквозило нечто большее, нежели испуг или условный рефлекс редактора, укрощающего слишком уж темпераментного автора, – вот когда проявилась истинная суть дипломата и дельца от литературы»¹.

В переписке писателей приходится вести речь о мастерстве, удачах и проблемах творческих коллег. В письмах Набокову Алданов старается преодолеть резкие различия в характерах, настаивая, что не надо судить других писателей с его, так сказать, весьма высокой колокольни. Особенно рьяно защищает он этот принцип, когда Набоков критикует недостатки композиции прозы И.А. Бунина, но в этой статье мы делаем акцент именно на русской классике XIX в.

Наиболее частотной в общении писателей была пушкинская тематика. С нее и начнем.

6 августа 1943 г. Набоков пишет Алданову из Экта, штат Юта: «Мы живем в диких орлиных краях, страшно далеко, страшно высоко <...>. Я знаю, что вы не поклонник природы, но все-таки скажу вам о несравненном наслаждении взобраться чуть ли не по отвесной скале на высоту 12 000 ф. и там наблюдать “в соседстве” пушкинского “Бога” жизнь какого-нибудь диковинного насекомого, застрявшего на этой вершине с ледниковых времен»². Набоков имеет в виду стихотворение А.С. Пушкина «Монастырь на Казбеке»:

Высоко над семьею гор,
Казбек, твой царственный шатер
Сияет вечными лучами.
Твой монастырь за облаками,
Как в небе реющий ковчег,
Парит, чуть видный, над горами.
Далекий, возделенный брег!
Туда б, сказав прости ущелью,
Подняться к вольной вышине!
Туда б, в заоблачную келью,
В соседство бога скрыться мне!..³

Общаясь с Алдановым, Набоков пользуется присущим ему метафорическим языком. В этом письме цитата из пушкинского текста, участвуя в набоковской игре, превращается в троп, в эпитет. Но зачем это Набокову – только ли чтобы добиться изобразительности или апеллировать к прославленной эрудиции Алданова?

А может затем, чтобы литературностью неожиданных ассоциаций, легкостью импровизированных тропов показать свое превосходство – в стиле, в языке, в искусстве?

Обратим внимание на замечание одного из издателей переписки писателей Николааса Ли, который высказался, что в письмах Алданова нет художественной магии, «в то время как набоковские так и блистают игрой слов. Набоков спрашивает: «Правда ли, что умережковский?» (З.1.1942.). Он радостно сообщает: «Я впервые остишился по-английски» (20.X.41), он терпеть не может «беллетристических дам» (20.V.42)».⁴

В уже цитированном письме от 6 августа 1943 г. Набоков еще раз цитирует Пушкина, на этот раз стихотворение «19 октября»: «Дорогой друг, как хочется с Вами побеседовать о “буйных днях” Парижа, о Шиллере – нет, только не о Шиллере». И снова – эта цитата неточная, игровая, однако сохраняющая ритм первоисточника: «Поговорим о бурных днях Кавказа, // О Шиллере, о славе, о любви...»⁵. Кажется, что литературная игра в письме – это знак уважения собеседника, деликатной уверенности в его эрудиции, это знак возможности равноправного искусного диалога.

В одном из писем Набокова 1941 г. звучит еще одна ассоциативная, но теперь уже обобщенная характеристика творчества Пушкина: «<...> Работаю и читаю на солнце, в купальных штанах – а тут климат действительно замечательный: вроде пушкинской прозы – безоблачно, но не жарко»⁶. Такая оценка, конечно, красива, она изысканная, эстетская. Сравним с тем, что будет сказано Алдановым, когда тому исполнится почти 70 лет. В письме 1954 г. он выскажется впервые, а затем в 1955 г. в статье «О Чехове» повторит свое мнение об иерархии отечественных прозаиков. На самом верху им будут поставлены: Толстой, Гоголь, Достоевский, Чехов, ниже – Тургенев и Гончаров. Пушкин и Лермонтов «<...> как великие поэты по преимуществу в этот счет не входят, сколь ни совершенны и ни удивительны их прозаические произведения <...>»⁷. То есть, по Алданову, важное поэтическое обстоятельство лишает А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова конкуренции на Олимпе русской прозы. На наш взгляд, это, безусловно, аргументированный, но слишком рационалистический рейтинг. Алданов словно не слышит величия благодного дыхания пушкинской прозы. Интересно, что отношение к пушкинским творениям у Алданова было разным, исторические ошибки автору «Полтавы» не прощались, но восторг от прозы Пушкина был известен и Алданову. Так, в письме от 25 января 1943 г. он сообщает Набокову, что получил заказ на антологию «Сто лет русской художественной прозы»: «Начать предполагается с Пушкина (с неизбежной, но прекрасной “Пиковой дамы”),

а кончить Вами (если Вы на это согласитесь)»⁸. Но Алданов изменил бы себе, если бы не начал введение к антологии со слов обожаемого Льва Толстого. И только в третьем абзаце статьи он, скептик и пессимист, начнет о самом главном, о том, чего нет у него самого, но что есть с лихвой в создателе «Онегина»: «Пушкин был одним из наиболее жизнерадостных людей, когда-либо посетивших землю»⁹. Статью Алданов продолжит указанием на произведения, «дышащие страстной любовью к жизни», опять назовет и толстовские тексты, и, конечно, «Мертвые души», но пушкинская жизнерадостность все-таки будет первостепенной.

Набоков тоже сообщал о своих исследовательских делах, но очень отрывочно, а потому Алданов остался в недоумении. Так, 18 января 1956 г. Набоков из Итаки отправляет ему письмо в Ниццу такого содержания: «Чувствую себя очень виноватым, что так долго Вам не писал. Моя переписка как-то разлезлась по швам. За этот год я кончил, или почти кончил, две мучительных книги, из которых одна – громадный том комментариев к моему “Евгению Онегину”»¹⁰. Алданов, по-видимому, не мог взять в толк, что за «Онегина» написал автор «Дара», потому его письмо от 25 февраля 1956 содержит как добрые слова, так и прямой, естественный вопрос: «<...> Сердечно поздравляю с тем, что работа у Вас идет так успешно: Вы сообщаете, что кончили две книги, из которых одна громадный том комментариев к “Евгению Онегину”. А какая другая? Роман? Когда и где обе появятся?»¹¹. Набоков в присущей ему манере продолжает дразнить Алданова, вот что мы читаем в письме от 30 апреля 1956 г.: «Моя Евгение-Онегинская книга почти кончена. Остается только кое-что проверить и тому подобные пустяки»¹². Алданов не выдерживает: «Рад, что скоро выйдет “Онегин”, но не совсем понимаю, что это такое? Перевод?»¹³ Конечно, он угадал, но мог бы обидеться на младшего современника: разве правильно общаться в таком стиле с 70-летним писателем? Алданов такого тона не позволил бы ни в чей адрес. Тем не менее никакой раздражительности в письмах не проявляется, более того, видна сплошная благожелательность. Так, 7 сентября 1956 г. Набоков пишет Алданову письмо, которое окажется последним (25 февраля 1957 г. Алданов скоропостижно умер): «Очень был тронут Вашими милыми словами о “Весне в Фиальте”<...>. В Юте (райские края!) кончил начатый сыном перевод лермонтовского “Героя”<...>. Теперь сын возвращается в Кембридж продолжать учиться петь и ждать призыва в армию, а я вернусь к Пушкину, с которым надеюсь покончить к Рождеству»¹⁴.

25 сентября 1956 г. Алданов пишет последнее письмо Набокову: «Значит, Вашему сыну удалось найти издателя для перевода

“Героя нашего времени”! Это большой успех: вероятно, роман переводился и в далекие времена? Поздравляю его и желаю успеха у критики и публики <...>. Кто Ваш издатель для “Онегина”? <...> Я выше сказал об “Онегине”, но Вы пишете “Я вернулся к Пушкину”. Значит ли это, что дело идет не только об “Онегине”?»¹⁵.

Как видим, метафорический язык, игровая форма писем помогали Набокову уклоняться от ответов на прямые вопросы, в том числе по работе над переводами русской классики. Еще раз озадачимся. Зачем это могло понадобиться? Сохранять маску писателя, не любящего интервью? сохранить интригу? играть в загадки с пожилым автором? Допустим, «да». Но разве только этим связывается и ограничивается общение именных прозаиков?

Можно допустить иную интерпретацию этих литературных фактов. Если учесть, что Алданов был ближайшим другом Бунина и на протяжении всех сложных эмигрантских лет оставался его лучшим собеседником, то можно допустить, что от прямых вопросов о русской литературе, от вопросов о творческой лаборатории Набоков мог умышленно уклоняться, чтобы об этом меньше знал Алданов, а стало быть, и меньше узнал Бунин. Поскольку литературное соперничество Бунина и Набокова началось еще во второй половине 1930-х гг. (о чем так много писал Максим Д. Шраер¹⁶), то в 1940-е гг. оно уже очевидно «фиксировалось» в разных жанрах. После смерти Бунина правила игры в переписке сохранились еще на три года алдановской жизни: таков Набоков – мастер композиции, значение которой мог недооценить Марк Алданов.

Вторая линия общения в переписке – Толстой.

Рассуждая о литературе, писателям приходится в переписке говорить о творчестве Льва Толстого, вернее, не только о творчестве, но и его дочери Александре Львовне. Она возглавляла Толстовский фонд, оказывавший помощь русским, переселившимся в США. Отрывок из ее романа «Предрассветный туман» был опубликован в первом номере «Нового журнала». Набоков необыкновенно остро отреагировал на это сочинение (письмо от 21 января 1942 г.). Алданов в ответном письме от 23 января отметил, что гнев Набокова был несправедлив. Но тень антисемитизма, которую едва бросил этот роман, осталась Набоковым не прощенной. Так, в письме от 6 мая 1942 г. он продолжает злословить по этому поводу; однако письмо автора «Приглашения на казнь» – это не односторонняя инвектива, а многоходовая шахматная задача, которая не дает покоя Алданову. Набоков пишет: «<...> для приза пошлости и мецанской вульгарности я по-прежнему выбираю Александру Толстую <...> Не принимайте, дорогой друг, этих резкостей к сердцу. <...> А все-таки “Madame Bovary” метров на 2000 выше “Анны К.”»¹⁷.

Алданов всеми силами пытается отстоять не только литературную репутацию дочери Толстого, но и художественное первенство на литературном Олимпе самого Льва Николаевича. В письме от 13 мая 1942 г. он будет спорить с Набоковым: «Вы преувеличиваете значение композиции и особенно новизны композиции. За исключением “Войны и мира” почти все, кажется, классические произведения русской литературы в композиционном отношении не очень хороши – и не новы. <...> Французы – мастера <...> и “Мадам Бовари”, разумеется, в композиционном смысле на 2000 метров выше “Анны Карениной” <...>. Но если отводить композиции и новизне композиции не первое, а второе место? Будете ли Вы серьезно утверждать, что Эмма Бовари имеет ту же степень “жизненной правды” <...> какую имеет Анна Каренина? И можно ли читать флюберовское самоубийство после самоубийства Анны. Нет, нет, дорогой друг, не отрицайте: Лев Николаевич был не без дарования»¹⁸.

Ответ Набокова не заставил себя долго ждать, уже в письме через неделю сказано: «Вы спрашиваете, кого я бы выбрал из беллетристов. Тех же, что и Вы. Я только против беллетриствующих дам. В худшей бунинской вещи есть всегда строки, “исполненные прелести неизъяснимой”, как выражались в пушкинскую пору <...> Вы совершенно неправы, говоря, что “почти все классические произведения нашей литературы в композиционном отношении не очень хороши и не новы”. А “Шинель”? А “Дама с собачкой”? А “Петербург”? Да, мзакультпа, смерть Эммы <...> непревзойденно хороша. В общую “жизненную правду” я не верю; по-моему, у каждой жизни своя правда и у каждого писателя своя правда»¹⁹.

Словно не замечая, что Набоков его очень умело дразнит, Алданов вновь идет по следу и в письме от 31 мая 1942 г. продолжает дискуссию: «Что касается смерти Эммы Бовари, то я, помнится, говорил Вам, что и мне эта сцена кажется изумительной. Но в отношении Толстого все же это не тот, по-моему, класс: “полутяжеловес” и “тяжеловес”, вульгарно выражаясь, имею в виду самоубийство Анны, сцену в Мытищах, охоту Ростовых и пр. Думаю, что Флобер сам это почувствовал, когда прочел “Войну и мир”, – это видно из его письма»²⁰.

Третья линия общения в письмах изучаемых нами писателей – Гоголь. «Резкие и субъективные суждения в письмах Набокова могли устроить кого угодно»²¹, но Алданов проявляет изрядную выдержку и дипломатичность, сталкиваясь с его выпадами. Остается только предполагать, сколько душевных сил стоило Алданову стоическое поведение, роль, в которой он был как бы не замечающим иронии участником диалога. Фрагмент из уже цитированного

письма Набокова от 6 августа 1943 г.: «Хозяин гостиницы – мой издатель. “Гоголя” моего он скоро выпустит. Я там тискаю американских критиков приблизительно так, как теребил некогда Адамовича»²².

Нападки Набокова были же и проверкой терпения Алданова. Так, в письме от 15 сентября 1944 г. содержится развернутая рецензия на только что вышедшую книгу Набокова «Николай Гоголь»: «Я прочел ее не “в один присест”, но действительно в два. Это очень блестящая и остроумная книга, одна из Ваших самых блестящих. Солгал бы Вам, если бы сказал, что с ней согласен. У меня есть возражения к каждой странице. Очень ли Вы будете меня презирать, если я скажу, что, по моему глубокому убеждению, Гоголь, при своей самой подлинной гениальности, был много проще, чем Вы его изображаете, – проще от первой страницы с разговором двух “русских” мужиков (помните полемику о “русских”?) и молодого человека в белых канифасовых панталонах до последней с благородным мерзавцем-князем и его неподражаемым “разумеется, пострадает и множество невинных”? Проще и зависимее от иностранных влияний. Говоря о художественных приемах Гоголя, Вы, конечно, часто говорите о Сирине – и это высшая похвала. Знаю, что Вы совершенно равнодушны к чужому мнению и к моему в частности, но все-таки хотел бы Вам сказать, что я от Вашей книги в восторге. Со многим и согласен»²³.

Интересно, что далее Алданов задает вопрос, словно надеясь, что Набоков в оценке Гоголя будет с ним соглашаться: «Попадались ли Вам мои заметки о Гоголе, кое в чем совпадающие с Вашими (напр. о забавных суждениях о “реализме” и “гражданской скорби” Гоголя, о чудовищности основной моральной идеи “Мертвых душ” – “виноват был, что торговал мертвыми душами, а надо было торговать живыми”)?». Но ответа не последовало. Набоков, конечно, не мог не знать алдановской оценки создателя «Ревизора», но не продолжил диалог. Вероятно, диалог был ему не интересен, как и не интересен и сам Алданов в качестве инициатора беседы о литературе.

Некоторые имена русских классиков в переписке лишь обозначены, но ни идеи их, ни приемы, ни образы не получили обсуждения. О М.Ю. Лермонтове мы вспоминали в связи с набоковским переводом «Героя нашего времени». Наконец, тургеневская линия: если в письмах Алданова к Набокову о Тургеневе почти ничего нет, то Набоков в письме от 5 февраля 1942 г., задевая Бунина, напишет: «О бунинских прелестницах вроде Натали: “Характерно, что они все умирают, ибо все равно, как кончить, а кончить надо. Гениальный поэт – а как прозаик почти столь же плохой, как Тургенев»»²⁴.

В письме 2 февраля 1951 г. Набоков, отказываясь принимать участие в чествовании Бунина, напишет: «Как Вы знаете, я не большой поклонник И.А. Очень ценю его стихи – но проза... или воспоминания в аллее... Откровенно Вам скажу, что его заметки о Блоке показались мне оскорбительной пошлятиной <...> но войдите и в мое положение: как это мне говорить перед кучкой более или менее общих знакомых юбилейное, то есть сплошь золотое, слово о человеке, который по всему складу своему мне чужд, и о прозаике, которого ставлю ниже Тургенева?»²⁵. Таким образом, Набоков в своих ассоциациях не только крепко связывает творчество Бунина с творчеством Тургенева, но и принижает ценность бунинского наследия, а заодно – убирает Тургенева с литературного Олимпа.

Об А.И. Герцене Алданов написал Набокову от 5 ноября 1941 г.: «Хотел бы написать книгу о Герцене, но “издателей этим не соблазнишь”»²⁶. Мы уже отмечали этот факт: «Алданов всерьез рассматривал возможность монографического обращения к личности и творчеству Герцена <...> К сожалению, читатель не увидел ни книги, ни очерка о Герцене»²⁷.

Но вот о Ф.М. Достоевском и А.П. Чехове в переписке не встречается ни слова, есть только речь только об одноименном издательстве в США. Алданов, некогда думавший написать книгу о Достоевском, проговаривался о своем плане, но Набоков эту линию общения не поддержал.

Таким образом, в сюжете этого эпистолярного общения Набоков достигает превосходства. Он судит о современниках и классиках, как мэтр. Алданов же, участвуя в инициированных Набоковым литературных беседах, словно помогает раскрыть и дарование и амбиции Набокова, сам оставаясь на втором плане. По сути Алданов помогает Набокову избежать крайностей в оценках русских классиков. В переписке с другими писателями Алданов оказывается более открытым. В распространенной форме, иногда даже с указанием недостатков, он может написать о Пушкине, Тургеневе, но не делает этого в письмах Набокову. Думается, одна из причин этого – нежелание подливать масла в огонь темпераментного Набокова-критика и нежелание лить воду на мельницу растущих амбиций Набокова-писателя, который уже создал «Лолиту» и который ощущает не только возможность признания, но и приступ мировой славы.

-
- ¹ *Ли Н.* [Предисловие] // «Как редко теперь пишу по-русски...»: Из переписки В.В. Набокова и М.А. Алданова (1940–1956) // Октябрь. 1996. № 1. С. 124.
 - ² *Набоков В.В.* Письмо М.А. Алданову. 06.08.1943. Цит. по: «Как редко теперь пишу по-русски...»: Из переписки В.В. Набокова и М.А. Алданова (1940–1956) // Октябрь. 1996. № 1. С. 135–136.
 - ³ *Пушкин А.С.* «Монастырь на Казбеке» // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Л.: Наука, 1977. Т. 3. С. 134.
 - ⁴ *Ли Н.* [Предисловие] // «Как редко теперь пишу по-русски...»: Из переписки В.В. Набокова и М.А. Алданова (1940–1956) // Октябрь. 1996. № 1. С. 124.
 - ⁵ *Набоков В.В.* Письмо М.А. Алданову 06.08.1943. Цит. по: «Как редко теперь пишу по-русски...»: Из переписки В.В. Набокова и М.А. Алданова (1940–1956) // Октябрь. 1996. № 1. С. 126.
 - ⁶ *Набоков В.В.* Письмо М.А. Алданову. Лето 1941 г. Пало Альто, Калифорния. Цит. по: «Как редко теперь пишу по-русски...»: Из переписки В.В. Набокова и М.А. Алданова (1940–1956) // Октябрь. 1996. № 1. С. 128.
 - ⁷ *Алданов М.* О Чехове // Алданов М.А. Соч.: В 6 кн. М.: Новости, 1996. Кн. 6. С. 478.
 - ⁸ *Алданов М.А.* Письмо В.В. Набокову. 25.01.1943. Цит. по: «Как редко теперь пишу по-русски...»: Из переписки В.В. Набокова и М.А. Алданова (1940–1956) // Октябрь. 1996. № 1. С. 135.
 - ⁹ *Алданов М.* Введение в антологию «Сто лет русской художественной прозы». Цит. по изд.: Вековой заряд духовности: Две неопубликованные статьи о русской литературе. С. 165.
 - ¹⁰ *Набоков В.В.* Письмо М.А. Алданову. 18.01.1956. Цит. по: «Как редко теперь пишу по-русски...»: Из переписки В.В. Набокова и М.А. Алданова (1940–1956) // Октябрь. 1996. № 1. С. 144.
 - ¹¹ *Алданов М.А.* Письмо В.В. Набокову. 25.02.1956. Цит. по: «Как редко теперь пишу по-русски...»: Из переписки В.В. Набокова и М.А. Алданова (1940–1956) // Октябрь. 1996. № 1. С. 144.
 - ¹² *Набоков В.В.* Письмо М.А. Алданову. 30.04.1956. Цит. по: «Как редко теперь пишу по-русски...»: Из переписки В.В. Набокова и М.А. Алданова (1940–1956) // Октябрь. 1996. № 1. С. 144.
 - ¹³ *Алданов М.А.* Письмо В.В. Набокову. 15.05.1956. Цит. по: «Как редко теперь пишу по-русски...»: Из переписки В.В. Набокова и М.А. Алданова (1940–1956) // Октябрь. 1996. № 1. С. 145.
 - ¹⁴ *Набоков В.В.* Письмо М.А. Алданову. 07.09.1956. Цит. по: «Как редко теперь пишу по-русски...»: Из переписки В.В. Набокова и М.А. Алданова (1940–1956) // Октябрь. 1996. № 1. С. 145.
 - ¹⁵ *Алданов М.А.* Письмо В.В. Набокову. 25.09.1956. Цит. по: «Как редко теперь пишу по-русски...»: Из переписки В.В. Набокова и М.А. Алданова (1940–1956) // Октябрь. 1996. № 1. С. 146.
 - ¹⁶ *Шраер М.* Бунин и Набоков. История соперничества. М.: Альпина нон-фикшн, 2014.

- ¹⁷ *Набоков В.В.* Письмо М.А. Алданову. 06.05.1942. Цит. по: «Как редко теперь пишу по-русски...»: Из переписки В.В. Набокова и М.А. Алданова (1940–1956) // Октябрь. 1996. № 1. С. 132.
- ¹⁸ *Алданов М.А.* Письмо В.В. Набокову. 13.05.1942. Цит. по: «Как редко теперь пишу по-русски...»: Из переписки В.В. Набокова и М.А. Алданова (1940–1956) // Октябрь. 1996. № 1. С. 133.
- ¹⁹ *Набоков В.В.* Письмо М.А. Алданову. 20.05.1942. Цит. по: «Как редко теперь пишу по-русски...»: Из переписки В.В. Набокова и М.А. Алданова (1940–1956) // Октябрь. 1996. № 1. С. 134.
- ²⁰ *Алданов М.А.* Письмо В.В. Набокову. 31.05.1942. Цит. по: «Как редко теперь пишу по-русски...»: Из переписки В.В. Набокова и М.А. Алданова (1940–1956) // Октябрь. 1996. № 1. С. 134.
- ²¹ *Чернышев А., Ли Н.* [Предисловие] // «Как редко теперь пишу по-русски...»: Из переписки В.В. Набокова и М.А. Алданова (1940–1956) // Октябрь. 1996. № 1. С. 124.
- ²² *Набоков В.В.* Письмо М.А. Алданову. 06.08.1943. Цит. по: «Как редко теперь пишу по-русски...»: Из переписки В.В. Набокова и М.А. Алданова (1940–1956) // Октябрь. 1996. № 1. С. 136.
- ²³ *Алданов М.А.* Письмо В.В. Набокову. 15.09.1944. Цит. по: «Как редко теперь пишу по-русски...»: Из переписки В.В. Набокова и М.А. Алданова (1940–1956) // Октябрь. 1996. № 1. С. 136–137.
- ²⁴ *Набоков В.В.* Письмо М.А. Алданову. 05.02.1942. Цит. по: «Как редко теперь пишу по-русски...»: Из переписки В.В. Набокова и М.А. Алданова (1940–1956) // Октябрь. 1996. № 1. С. 132.
- ²⁵ *Набоков В.В.* Письмо М.А. Алданову. 02.02.1951. Цит. по: «Как редко теперь пишу по-русски...»: Из переписки В.В. Набокова и М.А. Алданова (1940–1956) // Октябрь. 1996. № 1. С. 140.
- ²⁶ *Алданов М.А.* Письмо В. В. Набокову. 05.11.1941 [Цит. по публикации: «Как редко теперь пишу по-русски». Из переписки В.В. Набокова и М.А. Алданова. (1940–1956) / Предисл. А. Чернышева и Н. Ли; публ., подгот. текста и примеч. А. Чернышева] // Октябрь. 1996. № 1. С. 130.
- ²⁷ *Шадурский В.В.* Марк Алданов – комментатор русской классики. Великий Новгород, 2016. С. 65.

А.Н. Черняков

«Кинематограф» Ю. Левитанского: (лингво)поэтика фрагмента

Статья посвящена анализу структурообразующих принципов книги стихов Ю. Левитанского «Кинематограф» в аспекте поэтики фрагмента. Исследуются влияние жанра «книги стихов» на читательскую рецепцию, семиотическое напряжение между линейностью и дискретностью текста, роль метатекстуального компонента, лингвопоэтические скрепы книги. Устанавливается, что кинематографический принцип монтажа фрагментов, связанный с заглавной метафорой «Кинематографа», выступает базовым текстопорождающим механизмом, охватывающим как «верхние» (тематика), так и «нижние» (поэтический язык) уровни произведения.

Ключевые слова: Ю. Левитанский, книга стихов, монтаж, фрагмент, лингвистическая поэтика, композиция текста.

Архитектоника книги стихов Юрия Левитанского «Кинематограф» (1970) неоднократно становилась предметом специального анализа: исследователи писали о музыкальном и визуальном началах в композиции книги, о связи «Кинематографа» с общими принципами книго- и циклообразования в поэзии Левитанского и авторскими моделями метафоризации¹. Подобное внимание к поиску «больших» закономерностей композиционного решения книги Левитанского вполне объяснимо: как отмечал поэт в предисловии к изданию 1994 г., «впервые, пожалуй, появился не просто сборник стихов, написанных по разным поводам в разное время, а именно книга, имеющая свои принципы построения, схожие больше всего с принципами киномонтажа, где, подчиняясь воле и замыслу автора, чередуются фрагменты сценария, сны, воспоминанья, времена года, времена жизни»². В этом коротком автокомментарии ключевыми представляются слова «монтаж» и «фрагмент» – они предельно четко задают координаты того

текстопорождающего механизма, благодаря которому обеспечиваются единство и внутренняя семантическая динамика «Кинематографа». Цель настоящей статьи – установить, как в семантическом пространстве книги стихов Ю. Левитанского соотношены «целое» и «часть», «текст» и «фрагмент», какую роль фрагментарный стиль мышления играет в общем композиционном решении книги и какое влияние он оказывает на читательскую рецепцию произведения.

Как известно, заслуга в разработке теории монтажа как основы кинонарратива принадлежит русским формалистам, чьи идеи (прежде всего В. Шкловского, Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова и С. Эйзенштейна), согласно масштабному исследованию Оге А. Ханзен-Лёве, в своей микроэволюции сформировали базис описания грамматики, семантики и прагматики «кино-речи» в соотношении с законами поэтического языка³. Полемизируя с «устаревшим» представлением о монтаже как о «средстве повествования с помощью отдельных кадров, которые выкладываются один за другим, как кирпичи», С. Эйзенштейн в статье «Драматургия киноформы» предложил следующее определение: «По моему мнению, ... монтаж есть не мысль, составленная из сцепленных друг с другом кусков, а *мысль, возникающая в столкновении двух друг от друга независимых кусков* (курсив автора. – А. Ч.) (“драматический” принцип). <...> Как в японской иероглифике, где два самостоятельных идеографических знака (“кадра”), поставленные рядом, взрываются в новое понятие⁴. И далее: «В чем состоит динамический эффект какой-либо картины? Глаз прослеживает направление одного элемента. Удерживает зрительное впечатление, которое затем сталкивается с прослеживанием направления второго элемента. Конфликт этих направлений образует динамический эффект в восприятии целого»⁵. Такое представление о монтаже неожиданным образом коррелирует со следующими размышлениями историка немецкого романтизма, исследователя т. н. фрагментарного типа художественного мышления В.И. Грешных:

Фрагментарный принцип построения произведений предполагал не только открытость и незавершенность целого (произведения), но и незавершенную открытость части, которая утрачивала логическую, коммуникативную связку... Каждая часть как фрагмент способна к самодвижению, саморазвитию, к порождению другого текста. Идея фрагмента саморазвивается, и ее развитие бесконечно. Мысль “ускользает”, она вырывается из фабулярного корпуса; продолжить ее можно на другом уровне, в другом тексте. <...> Фрагмент имеет такую организацию (структуру), которая показывает, как мысль сама себя мыслит⁶.

Применительно к «Кинематографу» последний тезис можно уточнить дополнительно: фрагмент показывает, как *текст* сам себя мыслит, а монтаж – не кадров, планов или сцен, но фрагментов – порождает «динамический эффект в восприятии целого».

К такой мысли подводят уже самые общие наблюдения над композицией «Кинематографа» с точки зрения компоновки стихотворений, входящих в состав книги. Книга состоит из 53-х стихотворений⁷, 37 из которых озаглавлены, – тенденция к озаглавленности стихотворений, таким образом, явно налицо, однако наличие 16 неозаглавленных стихотворений позволяет говорить именно о тенденции, а не об обязательном условии. В общей архитектонике книги отчетливо выделяются четыре группы стихотворений, заглавия которых представлены своего рода «паттернами» – моделями или шаблонами, в которых одна и та же грамматическая структура обыгрывается лексической вариативностью: *Время N (фрагменты сценария)* («Время слепых дождей (фрагменты сценария)», «Время улетающих птиц (фрагменты сценария)», «Время зимних метелей (фрагменты сценария)», «Время раскрывающихся листьев (фрагменты сценария)»), *Воспоминанье о...* («Воспоминанье об оранжевых абажурах», «Воспоминанье о костеле», «Воспоминанье о куске сала», «Воспоминанье о дороге», «Воспоминанье о Марусе», «Воспоминанье о красном снеге», «Воспоминанье о цветных стеклах» и др.), *Сон о...* («Сон о забытой роли», «Сон о рояле», «Сон о дороге», «Сон об уходящем поезде»), *Как показать N* («Как показать лето», «Как показать осень», «Как показать зиму», «Как показать весну»). Повторяемость стихотворений этих четырех микроциклов на первый взгляд вполне хаотична (так, стихотворения *Время N (фрагменты сценария)* – 2, 15, 28 и 42, стихотворения *Воспоминанье о...* – 4, 9, 13, 17, 21, 25, 30, 34, 37, 43, 47, 51, стихотворения *Сон о...* – 11, 23, 39, 49, а *Как показать N* – 10, 22, 35, 48), хотя при более внимательном наблюдении между ними можно установить некоторые устойчивые последовательности: «Воспоминанье о костеле» (9) – «Как показать лето» (10) – «Сон о забытой роли» (11), «Воспоминанье о Марусе» (21) – «Как показать осень» (22) – «Сон о рояле» (23), «Воспоминанье о санках» (47) – «Как показать весну» (48) – «Сон об уходящем поезде» (49). «Воспоминанья», самая многочисленная группа, почти полностью тематически объединены топикой войны (в том числе «Воспоминанье об оранжевых абажурах» и «Воспоминанье о Нибелунгах», где война отнесена в хронологический план прошлого или будущего, и «Воспоминанье о дождевых каплях», в котором война метонимически присутствует в образе «дырявой крыши», «маленьких воронок» от капель дождя и «звука пролетевшего самолета»), однако в определенный момент – начи-

ная с стихотворения «Воспоминанье о скрипке» – она уступает место топике детства, которая реализуется через идею сенсорной основы воспоминаний: музыкально-звуковой («Воспоминанье о скрипке», «Воспоминанье о шарманке») или визуальной («Воспоминанье о санках», «Воспоминанье о цветных стеклах»); та же сенсорность воспоминаний, впрочем, обязательно присутствует и в «воспоминаньях» о войне, где к звуку и зрению прибавляются вкус, запах и тактильность. В свою очередь, стихотворения микроциклов «Время N (фрагменты сценария)» и «Как показать N», будучи объединены метатекстуальной тематикой⁸, образуют четкие пары соответственно описываемым временам года: «Время слепых дождей (фрагменты сценария)» / «Как показать лето», «Время улетающих птиц (фрагменты сценария)» / «Как показать осень», «Время зимних метелей (фрагменты сценария)» / «Как показать зиму», «Время раскрывающихся листьев (фрагменты сценария)» / «Как показать весну». Подобная динамика противоположных установок (стабильность – вариативность, хаотичность – предсказуемость) вкупе с политематизмом рождает иконический по своей природе эффект монтажных склеек, подобие развивающихся параллельно сюжетных линий, единство которых создает сюжетный каркас текста книги как единого целого.

Подобным образом работает жанровый код «Кинематографа», если рассмотреть его в проекции на читательскую рецепцию произведения. Жанр «книга стихов» моделирует читательскую presupпозицию воспринимать стихотворения в составе книги не как самостоятельные тексты, т. е. не сегментно, не дискретно, а *континуально* – примерно так, как осуществляется чтение прозаического текста, с учетом семиотически маркированных «начала» («Вступление в книгу») и «конца» («Прощание с книгой»). Впрочем, «конец» оказывается мнимым или, точнее сказать, отложенным: за «Прощанием с книгой» (50) еще следуют «Воспоминание о цветных стеклах» (51-е стихотворение, замыкающее самый большой по объему микроцикл книги), стихотворения «Отмечая времени быстрый ход...» (52) и «Когда земля уже качнулась...» (53), в которых, как в эпилоге, подводится итог центральной для «Кинематографа» метатекстуальной теме творчества. Однако на континуальность накладывается повышенная *сегментированность* – фрагментация единого текста книги на отдельные стихотворения, рекуррентность значимых сегментов: мотивов и лейтмотивов, моделей стиха, синтаксических структур. Так линейность и дискретность становятся двумя движущими началами «Кинематографа», напряжение между которыми создает внутреннюю динамику архитектоники книги.

Подчиняясь логике фрагментарного мышления, «Кинематограф» показывает читателю, *как он сделан*, или, иначе, как рождается текст в его семиотическом значении (вербальный текст ↔ кинотекст). Наиболее очевидными экспликаторами этой текстовой установки являются стихотворения микроцикла «Время N (фрагменты сценария)», где данная метапозиция фиксируется в самом заглавии. Субъект речи, объединяющий все стихотворения книги, изначально двойствен, он представлен и как действующее лицо, и как метанаблюдатель, участвующий в «сюжете» и одновременно творящий его: *«Кем написан был сценарий? Что за странный фантазер / этот равно гениальный и безумный режиссер? / <...> / И, участвуя в сюжете, я смотрю со стороны, / как текут мои мгновенья, мои годы, мои сны»* («Вступление в книгу») (Во всех цитатах подчеркнуто нами. – А. Ч.)⁹. При «вычленяющем», «сегментирующем» чтении из «фрагментов сценария» легко реконструируется единый сюжет (история отношений неназванных главных персонажей – «человека» и «женщины»), его хронология (годовой цикл) и пространство (улица – вокзал – южный город – улица «города огромного» – городской сквер), в репрезентации которых особая роль отводится лексическим и грамматическим средствам визуализации описываемого: *«Вот начало фильма. / Дождь идет. / Человек по улице идет. / <...> / А навстречу женщина идет. / Никогда не видели друг друга. / Вот его глаза. / Ее глаза. / Вот они увидели друг друга...»* («Время слепых дождей (Фрагменты сценария)», с. 138), *«И уходит, / медленно уходит / вдаль береговая полоса, / и мы видим сверху – / с самолета, / с вертолета, / с птичьего полета – / по бескрайней выжженной пустыне / маленькая женщина идет. / И тогда возникнет панорама / множества экранов, / циркорама»* («Время улетающих птиц (Фрагменты сценария)», с. 155), *«Человек звонит из автомата, / женщина звонит из автомата, / вот его глаза, / ее глаза – / два бездонных, / два бессонных круга»* («Время зимних метелей (Фрагменты сценария)», с. 170), *«И тогда в дожде, / как наважденье, / возникает давнее виденье – / женщины забытые глаза, / два бездонных, / два бессонных круга, / и сквозь них, / сквозь дождь, неторопливо – / человек по улице идет, / и навстречу женщина идет, / и они / увидели / друг друга»* («Время раскрывающихся листьев (Фрагменты сценария)», с. 186–187). Континуальное же чтение заставляет обратить внимание на иное – на то, как во «фрагменты сценария» включаются знаки авторского присутствия, перемещающие в центр сюжета авторскую рефлексию над письмом и иконически репрезентирующие саморазвитие текста-«сценария»: *«Я не знаю, / что он ей сказал, / и не знаю, / что она сказала, / <...> / Что же будет дальше? / Будет море. /*

*Будет радость / или будет горе – / это мне неведомо пока. / <...>
/ А сюжет живет во мне и ждет, / требует развития, / движенья.
/ Бьюсь над ним / до головокруженья, / но никак не вижу продолже-
нья. / Лишь начало вижу...»* («Время слепых дождей (Фрагменты сценария)», с. 139–140) – последующие стихотворения микроцикла выступают фрагментами преодоления подобного «неведения» и поступательно материализуют создаваемый автором нарратив.

Это «я», рассуждающее над собственным видением творимого текста, устанавливает семантические скрепы между «фрагментами сценария» и другим метатекстуальным по своей направленности микроциклом – «Как показать N». Метатекстуальность заглавий стихотворений этого микроцикла проявляет себя в семантической двойственности глагола «показать»: он отсылает одновременно и к сфере визуального («показать» как «дать увидеть, представить для разглядывания, рассматривания»¹⁰), закрепляя тем самым кинематографические коды книги, и к сфере вербального («показать» как «изобразить, копируя кого-, что-л., подражая кому-, чему-л.», «изобразить в художественном произведении»¹¹), эксплицируя тему поэтического письма. Интересно, что в первом из стихотворений микроцикла «Как показать лето» эта метатекстуальная топика имеет по преимуществу грамматическую природу и связана с использованием будущего времени. Традиционно рассматриваемое как один из экспликаторов реальной объективной модальности, будущее время парадоксально по своей природе: оно повествует о том, что еще не случилось и случится лишь вероятно, как об обязательном, неизбежном. В поэтическом контексте это создает эффект мысленно создаваемой картины и одновременно позволяет воспроизвести ситуацию любого лета (осени, зимы, весны) с обязательно присущим ему набором его материальных атрибутов, ср.: «Фонтан в пустынном сквере будет сух, / и будет виться тополиный пух, / а пыльный тополь будет неподвижен. / И будет на углу продажа вишен, / торговля квасом / и размен монет. / <...> и в сквере заработает фонтан, / проедет поливальная машина, / в окно киоска будет солнце бить, / и пес из лужи будет воду пить» («Как показать лето», с. 148–149). В ряду субъектно-предикатных конструкций, описывающих картину летнего дня, почти незаметным оказывается метатекстуальный знак, переключающий поэтический нарратив на тему создания сюжета: «Но тут ударит ливень проливной, / и улица мгновенно опустеет, / и женщина упрячется в подъезд, / где очень скоро ждать ей надоест, / и, босоножки от воды спасая, / она помчит по улице / босая, / и это будет главный эпизод, / где женщина бежит, / и босоножки / у ней в руках...» (Левитанский Ю. Стихотворения, с. 149). Таким образом, план будущего време-

ни в «Как показать лето» одновременно и визуализирует типовую картину любого лета, и развертывает поэтическое высказывание о нем, и прогностически делает один фрагмент этой картины эпизодом-фрагментом создаваемого «сценария».

Поэтическое обыгрывание грамматического времени продолжается в следующих стихотворениях микроцикла. В «Как показать осень» важен переход от «безглагольного» по преимуществу настоящего времени в начале стихотворения («*Еще не осень – так, едва-едва. / Ни опыта еще, ни мастерства. / Она еще разучивает гаммы. / Не вставлены еще вторые рамы, / и тополя бульвара за окном / еще монументальны, как скульптура...*», Левитанский Ю. Стихотворения, с. 161) к глагольному будущему, реализующему все ту же семантику репрезентации картины / порождения текста («*...но день-другой – / и все пойдет на спад, / проявится осенняя натура, / и, предваряя близкий листопад, / листва зашелестит, как партитура*», Левитанский Ю. Стихотворения, с. 161), и далее – к появлению в тексте очередных метатекстуальных знаков, последовательно переключающих фокус с визуального («*И тут мы впрямь увидим на бульваре / столбы огня. / <...> / пока бульвар и вовсе обнажится, / и мы за ним увидим в глубине / фонарь у театрального подъезда...*», Левитанский Ю. Стихотворения, с. 162) на вербальное («*И мы особо выделим слова, / где речь идет о нынешнем концерте...*», Левитанский Ю. Стихотворения, с. 162). Местоимение мы в данном контексте также может быть понято двояко: и как знак единства с читателем-зрителем, и в значении, близком к «мы научного дискурса»; о важности такой внутренней динамики для понимания стихотворения (и книги в целом) говорит переход к я с сохранением мы и появлением вы в стихотворении «Как показать зиму», где уже непосредственно тематизируется процесс текстопорождения: «*...но вот зима, / и чтобы ясно было, / что происходит действие зимой, / я покажу, / как женщина купила / на рынке елку / и несет домой. / <...> / Итак, / я покажу сперва балкон, / где мы увидим елочку стоящей / <...> / Затем я покажу ее в один / из вечеров / рождественской недели, / <...> / И наконец, / я покажу вам двор, / где мы увидим елочку лежащей / среди метели, / медленно кружащей...*» («Как показать зиму, с. 176).

И наконец, в стихотворении «Как показать весну» метатекстуальные знаки подчиняют себе все развертывание текстового пространства, выдвигаясь в первый стих и соответствующим образом программируя читательскую рецепцию стихотворения как «текста о тексте»: «*Я так хочу изобразить весну. / Окно открою / и воды плесну / на мутное стекло, на подоконник...*» («Как показать весну», с. 192). Семантический ресурс будущего времени в этом случае все

больше сдвигается от «будущего типовой ситуации» к «будущему типового порождения текста»: «Я покажу сначала некий дом / и множество закрытых еще окон. / Потом из них я выберу одно / и покажу одно это окно, / но крупно, / так что вата между рам, / показанная тоже крупным планом, / подобна будет снегу...» (там же); но далее рефлексия о текстотворчестве переживает метаморфозу в рефлексии о миротворчестве, а изображаемая «картина весны» объективизируется и отчуждается от процесса творчества: «Но тут я на стекло плесну воды, / и женщина взойдет на подоконник / и станет мокрой тряпкой мить стекло, / и станет проступать за ним сама / и вся в нем, / как на снимке, / проявятся. / <...> / И тут мы вдруг увидим не одно, / а сотни раскрывающихся окон / и женских лиц, / и оголенных рук, / вершащих на стекле прощальный круг. / И мы увидим город чистых окон...» (Левитанский Ю. Стихотворения, с. 192–193). Фрагменты-хронотопы внешнего мира (летний город, осенний бульвар, квартира и двор зимой, весенний «город чистых окон»), таким образом, становятся фрагментами-эпизодами «сценария» об этом мире и одновременно стадиями создания этого сюжета (выбор первого «главного эпизода», вовлечение реципиента в соавторы, экспликация процесса письма и финальное стирание границы между текстом и миром).

Подобно тому как «динамический эффект в восприятии целого» на уровне композиции «Кинематографа» есть результат колеблющихся отношений между взаимопереплетающимися «сюжетом о мире» и «метасюжетом», с одной стороны, и фрагментирующими их стихотворениями рассмотренных микроциклов – с другой, такой же динамикой части и целого отмечены «нижние» уровни книги. Так, при общем семиотическом напряжении между верлибром, которым написаны «Воспоминанья...», и силлабо-тоникой остальных стихотворений в проекции на поэтику фрагмента по-особому начинает восприниматься весьма любимый Ю. Левитанским прием – дробление силлабо-тонического размера стиховой строкой: размеры как бы «мерцают», то появляясь, то исчезая, они требуют от читателя мысленно реконструировать себя, «перешагивая» через сверхрегулярные enjambement'ы, узнавать целое в его фрагментах. Ср.: «Вот начало фильма. / Дождь идет. / Человек по улице идет. / На руке – прозрачный дождевик. / Только он его не надевает. / Он идет сквозь дождь не торопясь. / <...> / Вот его глаза. / Ее глаза. / Вот они увидели друг друга...» («Время слепых дождей (Фрагменты сценария)», с. 138–139, X₅), «Тут стрелка электрических часов / покажет час, / и сразу полвторого, / и резко остановится на двух. / И все вокруг замрет, / оцепенеет, / и будет четок тополиный пух... / <...> / держать у самых губ стакан воды

/ с застывшими / недвижно / пузырьками. / И так же / за табачными ларьками / недвижна будет очередь к пивной...» («Как показать лето», с. 148–149, Я₅), «Горящими листьями пахнет в саду. / Прощайте, / я больше сюда не приду. / Дымится бумага, / чернеют листья. / Сжигаю мосты. // Чернеют листья, / тяжелеет рука. / Бикфордовым шнуром / дымится строка. / Последние листья, / деревья пусты. / Сжигаю мосты...» («Горящими листьями пахнет в саду...», с. 153, АмФ_{4/2}), «Все быстрее, / быстрее вращенье круга, / диски, / телефонные круги, / все быстрее – / диски, / диски, / диски, / бешено вращающиеся диски, / диски, / телефонные круги, / диски – сумасшедшие колеса...» («Время зимних метелей (Фрагменты сценария)», с. 169, X₅) и др. Эффект динамической смены визуальных планов достигается за счет парцелляций, акцентированных дейксисом: «Вот его глаза. / Ее глаза. / Вот они увидели друг друга...» («Время слепых дождей (Фрагменты сценария)», с. 138); изображаемый мир членится на фрагменты номинативными сериями: «Темный свод языческого храма. / Склад и неусыпная охрана. // Цепь, ее несобранные звенья. / Зрительная память, память зренья... // <...> // О, необъяснимое стремленье / на мгновенье выхватить из мрака // берег, одинокое строенье, / женский профиль, поле, край оврага, // санки, елку, нитку канители, / абажур за шторкою метели, // стеклышко цветное на веранде, / яблоко зеленое на ветке...» («Темный свод языческого храма...», с. 167), «Ах, город, / все куда-то он спешит, / торопится на ярмарки, / на рынки, / на свадьбы, / на рожденья, / на поминки...» («Старая женщина с авоськой», с. 173), «Как я завидую ему, / его уму, / его отваге / его перу, / его бумаге, / чернильнице, / карандашу!...» («Завидую, кто быстро пишет...», с. 174). Наконец, ярким примером фрагментарного мышления в его текстовой реализации может считаться и общая метонимическая установка «Кинематографа», связанная с семантикой вещиности¹²: элемент, деталь, предмет становятся у Левитанского значимыми репрезентантами времени («Фонтан в пустынном сквере будет сух, / и будет виться тополиный пух, / а пыльный тополь будет неподвижен. / И будет на углу продажа вишен, / торговля квасом / и обмен монет. / К полудню / на киоске “Пиво – воды” / появится табличка “пива нет”...», «Как показать лето», с. 148; новогодняя ель как метонимия зимы («Как показать зиму»), окно как метонимия весны («Как показать весну») и др.), памяти («Я уже не помню ее лица, / не вспомню, как ни стараюсь. / Только вкус поцелуев на ранней заре, / вкус незрелых яблок», «Воспоминание о Марусе», с. 161; «Откуда-то из детства / бумажным корабликом, / запахом хвойной ветки, / рядом со словом полька / или фольга, / вдруг выплывает / странное это слово, / шершавое и смолистое – / канифоль».

Бумажный кораблик, / елочная игрушка, / скрипочка, / скрипка...», «Воспоминанье о скрипке», с. 178), творчества («Как я завидую ему, / его уму, / его отваге / его перу, / его бумаге, / чернильнице, / карандашу!...», «Завидую, кто быстро пишет...», с. 174; «И доброта моей работы / опять мне явлена была, / и по воде забвенья черной / ко мне соломинка плыла, / мой тростничок, моя скорлупка, / моя свирель, моя ладья, / моя степная камышинка, / смешная дудочка моя», «Когда земля уже качнулась...», с. 198) и др.

Подводя итоги сказанному, отметим отдельно, что фрагментарность, лежащая в основе композиционного (и – шире – семантического) решения книги Ю. Левитанского «Кинематограф», конечно же, есть не что иное, как доведенный до совершенства художественный эксперимент, в отличие, например, от немецких романтиков, для которых подобное отношение к текстопорождению имело когнитивную природу, становясь основой для формирования «фрагментарного стиля мышления»¹³ и позднее активно мультиплицируясь в европейской модернистской парадигме. Подвижность точек зрения и планов, полисюжетность, внутренняя динамика образа, тропа, стиховой строки – благодаря их единству в «Кинематографе» достигается максимальный эффект погружения читателя в иконическую репрезентацию кинонарратива и одновременно – в авторское сознание, творящее поэзию о кино.

Примечания

¹ См.: *Кадочникова И.С.* Музыкальная композиция книги Ю. Левитанского «Кинематограф» // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. 2009. Вып. 3. С. 41–50; *Она же.* «Я люблю эти дни, когда замысел весь уже ясен...» (структурные модели в книготворчестве Ю. Левитанского) // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. 2008. Вып. 1. С. 169–178; *Кадочникова И.С., Серова М.В.* Цветовая композиция книги Ю. Левитанского «Кинематограф» // Мировая литература в контексте культуры. 2009. № 4. С. 282–286; *Никулин Д.В.* Музыкальное начало в книге Ю. Левитанского «Кинематограф» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2008. № 10. С. 192–195; *Его же.* Проблемы циклизации в творчестве Ю.Д. Левитанского: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Коломна, 2010; *Фатхутдинова В., Матвеева Н.* «Жизнь моя – кинематограф»: способы метафоризации в поэзии Юрия Левитанского // Филология и культура. 2017. № 1 (47). С. 109–114.

² *Левитанский Ю.Д.* Кинематограф: Книга стихов. СПб., 1994. С. 3.

- ³ См.: *Ханзен-Лёве Оге А.* Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 327–346.
- ⁴ *Эйзенштейн С.* Драматургия киноформы // *Формальный метод: Антология русского модернизма.* Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. Т. 1: Системы. С. 361.
- ⁵ Там же. С. 363.
- ⁶ *Грешных В.И.* <Фрагмент о фрагменте> // *Слово.ру: балтийский акцент.* Калининград: Изд-во БФУ им. И. Канта. 2012. № 4. С. 129, 138.
- ⁷ Вариант, представленный в большинстве изданий, см.: *Левитанский Ю.* Избранное. М.: Худож. лит., 1982; *Левитанский Ю.* Стихотворения. М.: АСТ, 2005; *Левитанский Ю.* Черно-белое кино. М.: Время, 2005 – и др. Приведенная в статье нумерация стихотворений соответствует данному варианту. В указанном выше отдельном издании (Левитанский Ю.Д. Кинематограф: Книга стихов. СПб., 1994) отсутствует стихотворение «Воспоминание о скрипке».
- ⁸ См. об этом подробнее: Черняков А.Н. Как показать время? Из наблюдений над поэтикой Ю. Левитанского // *Поэтика хронотопа: языковые механизмы и когнитивные основания: Мат-лы междунар. науч. конф. 9–10 сентября 2010 г. Вильнюс: Институт литовского языка, 2010. С. 202–206.*
- ⁹ *Левитанский Ю.* Стихотворения. М.: АСТ, 2005. С. 137–138. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- ¹⁰ *Словарь русского языка: в 4 т. М., 1983. Т. 3. С. 243.*
- ¹¹ Там же.
- ¹² См. подробнее: *Черняков А.Н.* Указ. соч. С. 197–201.
- ¹³ См. об этом: *Грешных В. И.* Ранний немецкий романтизм: фрагментарный стиль мышления. Л., 1991.

М.Ю. Малиновская

Специфика фрактальности в русской нарративной поэзии 2000–2010-х гг. на примере текста Ф. Сваровского «Монголия»

В данной статье анализируется сюжетно-композиционная структура текста Ф. Сваровского в соотнесении с нарратологической категорией фрактальности, что позволяет выявить характер и особенности взаимодействия лирического и эпического начал в новейшей русской нарративной поэзии.

Ключевые слова: фрактальность, эпизодизация, эпизод, нарратив, перформатив, новейшая поэзия, нарративная поэзия, Федор Сваровский.

Одной из главных характеристик повествования является фрактальность – упорядоченная дискретность рассказываемой истории. Разрывание и связывание событийно значимых фрагментов называется эпизодизацией и имеет ряд моделей, референтных принципам той или иной эстетической парадигмы.

К примеру, «литературная классика XIX столетия оперировала, как правило, крупными, четко прописанными эпизодами, чей событийный статус не подлежал сомнению»¹, но «уже у Чехова поэтика эпизодизации иная, неявным образом упорядоченная цепочка микроэпизодов принимает на себя значительную смысловую нагрузку»². Что же касается русской нарративной поэзии 2000–2010-х гг.³, то специфика фрактальности относимых к ней текстов до сих пор остается неизученной.

В одной из двух опубликованных на сегодняшний день научных статей о русской нарративной поэзии 2000–2010-х гг.⁴ И.В. Кукулин отмечает, что «...разделение лирики и эпоса к нынешней литературе неприменимо»⁵, и говорит о возможности считать тексты Ф. Сваровского как лиро-эпическими, так и лиро-драматическими⁶. Но исследователь не предлагает обновленной трактовки

лирического и эпического по отношению к описываемому материалу, что, однако, видится необходимым вследствие заявки на теперешнюю нераздельность родовых начал.

Актуальность нашего исследования заключается в попытке рассмотреть лирическое начало современной нарративной поэзии как исконный перформатив, а эпическое – как нарратив, что позволит прагматизировать содержание классических литературоведческих конструкторов и выявить в анализируемом тексте их конкретные признаки.

Цель данной статьи – проанализировать структуру текста Ф. Сваровского «Монголия»⁷ в соотнесении с нарратологической категорией фрактальности, что позволит выявить специфику его художественной организации на сюжетно-композиционном уровне.

Следуя концепции В. Тюпы, «повествовательный эпизод создается трояким образом: разрывом во времени, переносом в пространстве, сменой круга действующих лиц»⁸. Исследуемый текст уже сегментирован автором, но принцип этой сегментации кажется неочевидным и не всегда совпадает с классическими условиями эпизодизации.

Первую и вторую части следовало бы объединить в один эпизод – описание военного положения. Но в первой лишь называются место, событие и участники (японские боевые роботы, атака, Пекин), тогда как во второй происходит резкое масштабирование – от вида на город до травинки, пробивающейся через асфальт на площади Тяньаньмэнь.

В третьей части вводятся субъект действия (девочка-сирота Аико) и место действия (разрушенный дом), что позволяет обозначить ее как эпизод.

Выделение в цельный эпизод четвертой – восьмой частей – один из самых неоднозначных и трудных моментов эпизодизации этого текста. Казалось бы, их объединяет диалог персонажей, однако разделяет их гораздо больше факторов, не вписывающихся в статичную схему.

Во-первых, в четвертой части второй персонаж (репликант) вводится только аудиально – в форме голоса, который слышит Аико. И только в пятой сообщается, чей это был голос. Во-вторых, происходит резкая смена точки зрения: несобственно-прямая речь Аико, в которую в четвертой части незаметно переходит речь нарратора, и диалог, воспринимаемый читателем соответственно с позиций Аико, в пятой части вновь сменяются отстраненным повествованием. В-третьих, присутствует еще и сдвиг в прошлое: «за бойлерной, в старом доме / спрятался репликант / робот похо-

жий на человека / умирает / у него инфаркт» (Сваровский Ф., 2007, с. 33). Ясное дело, что получил инфаркт и спрятался робот прежде, чем позвал Аико. Внутри диалога дается его предыстория, один голос сменяется другим. Хронологический сдвиг – достаточное основание для выделения пятой части в самостоятельный эпизод.

В шестой части инспективное повествование (непосредственное наблюдение за изменениями ситуации) вновь плавно сменяется на интроспективное и повторяется интерференция речи персонажа в речь повествователя, но редуцированная пунктуация, как и в случае выше, не дает возможности однозначно назвать ее прямым внутренним монологом. С одной стороны, это «дословное воспроизведение внутренней речи персонажа, с сохранением не только ее содержания, но и всех особенностей грамматики, лексики, синтаксиса и языковой функции»⁹. Только редуцированная пунктуация стирает эти границы. Косвенная речь, выделенная двумя тире («– думает Аико –» (Сваровский Ф., 2007, с. 34)), тоже свидетельствует об этом. С другой стороны, речь нарратора переходит в речь Аико незаметно:

Аико боится
 это робот
 который стрелял в людей
 но он только лежит и смотрит
 и не выглядит как какой-то враг
 убийца
 или злодей
 в конце концов
 – думает Аико –
 я все равно одна (Сваровский Ф., 2007, с. 34).

Таким образом, прямой внутренний монолог героини до включенных в него «слов мысли» (Шмид) «думает Аико» по всем признакам (отсутствие графического выделения, личных форм и т. д.) может быть принят за несобственно-прямую речь. Но это не затрудняет восприятие текста, осознаваемого как поэтический: читатель осознает смену точки видения уже постфактум – взглянув на мир глазами Аико и уже успев ощутить сочувствие. Вспомним, что по Бахтину, лирика «исключает все моменты пространственной выраженности и исчерпанности человека, не локализует и не ограничивает героя всего сплошь во внешнем мире». Следовательно, здесь мы имеем дело с перформативным началом. Однако при рецепции, изначально настроенной на поэтический дискурс, они, напротив, лишь помогают созданию объемного представления о художественном мире.

Но есть фактор, который гораздо убедительнее смены носителя речи свидетельствует о смене эпизода: переход из внешнего пространства во внутреннее и совершение ментального события: ребенок делает выбор, и выбор в пользу жизни, даже если это выбор в пользу спасения жизни убийцы. Таким образом, единственный здоровый и естественный, по одной из возможных интерпретаций, выбор – между умиранием в разрушенном доме и шагом в неизвестное – оказывается для Аико еще и сложнейшим моральным выбором, ставящим под вопрос ценности и принципы, которые, возможно, оказались причиной смерти ее родителей, превратив их в роботов бóльших, чем лежащий перед ней репликант). И только ее отход в сторону, выбор в пользу жизни (пусть и жизни врага) может явиться спасением для нее самой как, в первую очередь, исходя из возможной интерпретации, для живой души. Что и происходит – и подтверждается в финале – роботом, души не имеющим, но стяжающим душу. Кроме того, осуществление ментального события – это пороговый момент лирического сюжета, это и есть собственно «преодоление внутренних границ мира и сознания героя актом его самосознания» и, следовательно, ядро перформативного дискурса. В тексте, где равноправны оба компонента, нет оснований пренебрегать структурными принципами одного из них.

Однако речь сейчас о наррации, и в ее рамках есть еще один, хотя и достаточно формальный повод к выделению данной части в эпизод – поименованное в тексте перемещение Аико в кладовку и обратно, которое можно было бы описать и как возврат в материнское чрево и перерождение (любые замкнутые пространства с точкой входа, по Фрейд, символизируют женское начало), и как возврат туда за вином – «живой водой» для робота (вспомним чудодейственную силу напитка, описанную Веселовским¹⁰, а также «кровь Христову», эликсир вечной жизни, очищение, лекарство, любовь и другие значения данного символа).

В седьмой части диалог продолжается. Ничто, на первый взгляд, не указывает на смену эпизода. Но описание Монголии роботом, переносящее нас на несколько мгновений туда, создает иллюзию пространственного переноса. А если учесть отношения между фактичностью и мнимостью у Сваровского¹¹, то статус мнимого в «Монголии» возрастет обратно пропорционально статусу фактического. Здесь также уместно обратить внимание на то, что, возможно, это не столько свойство постмодернистского дискурса, сколько просто-напросто свойство перформатива с его приданием событийной значимости слову, мысли, чувству.

Перед началом седьмой части фокус вновь смещается. На сей раз из внутренней жизни Аико вовне, на робота, и новый эпизод

начинается то ли с речи нарратора о Рюичи, то ли с его мыслей о самом себе, что также в силу пунктуационной редуцированности не поддается однозначному определению. Присмотримся:

он может встать
выйти на улицу
и нормально дышать

7.
но чтобы выжить нужно
закачать в пустоту
резервуаров
соляную, серную кислоты (Сваровский Ф., 2007, с. 35)

То ли несобственно-прямая речь (все условия ее возникновения соблюдены), то ли речь всеведущего повествователя. Вспомним в этой связи еще об одной родовой особенности перформатива – нерасчлененности образа автора и героя. Так или иначе, далее следуют прямая речь героя и ответная реплика героини.

В восьмой части формально диалог заканчивается и начинается внутренний монолог Аико. Кроме того, робот не упоминается, что на основании тезиса В. Тьюпы о присутствии в тексте лишь поименованного¹², дает возможность говорить о смене состава действующих лиц. Однако здесь (где формально как раз появляется достаточное основание для разделения на эпизоды), как и в предыдущих случаях, возникает ряд побочных (для нарратологии) факторов, как препятствующих этому, так и способствующих.

Начнем с того, что лишь формально одна часть следует за другой, а раздумья Аико – после диалога с Рюичи. Такая последовательность создает удобный переход к дальнейшим действиям героини. Но перед внутренним зрением читателя ее внутренний монолог в восьмой части происходит в том же месте, в то же время и при том же субъекте, что и прежде. Следовательно, он мог происходить параллельно диалогу персонажей, что было бы естественнее – иначе выходит, что пока говорит один, когнитивные процессы второго приостанавливаются и начинаются лишь после того, как собеседник замолчит. Но параллельное описание представляется достаточно трудоемким при создании поэтического текста, не рассчитанного на прустовские отступления, прерывающие диалог на страницы.

Выходит, в данном случае членение на эпизоды помогает как раз перформативному началу, разрывая повествовательную ткань на фрагменты, каждый из которых несет определенный месседж,

считываемый лишь при взаимодействии с другими. Если сочетания слов в лирическом тексте порождают сверхсмысл, расширяя семантическое поле каждого так, что текст предстает семантическим калейдоскопом, то здесь – на ином уровне структурной организации – эту функцию берет на себя сюжетно-композиционный уровень.

В пользу выделения восьмой части в самостоятельный эпизод говорит и очередная смена точки видения: ситуация вновь показана с позиции Аико.

Но основное событие этой части – второй, предопределенный первым, выбор в пользу жизни – совершается опять же в ментальном пространстве, что вновь указывает на нераздельность родовых начал. Кроме того, через воображение Аико мы переносимся в будущее (и за пределы окружающего пространства (хронотопический сдвиг, смена модальности – перформативная специфика): «лучше высушить несколько крыс / взять вина / игрушки / и отправиться / на поиски кислоты, конфет / пусть робот / загладит вино / и будет человеку другом в пути / а если устану / он, кстати, сможет меня нести» (Сваровский Ф., 2007, с. 35). Но таким образом, через ее мечты нам уже дается представление о том, как все будет происходить. И этот перформативный сдвиг в нарративе выполняет роль связки: в следующем эпизоде (где совершается действительное перемещение в пространстве), фантазия Аико только дополняется подробностями (пейзажными и бытовыми). То есть как будто превращается в реальность – перехода нет, смены точки видения нет. Есть лишь опять нерасчлененность, взаимопревращаемость мнимого и фактического.

Восьмая часть заканчивается прямым внутренним монологом Аико, с него же начинается и девятая, что вновь вносит сложность в членение на эпизоды, ведь не сразу понятно, что это не один монолог, а два разных – разнесенных во времени, пространстве и различных по модальности (в первом описывалось воображаемое в будущем, во втором – происходящее в настоящем). Отсутствие же смены точки видения (читатель по-прежнему видит мир глазами Аико) как раз дополнительно подчеркивает различия двух эпизодов – совпадение вымечтанного субъектом мира с реальностью едва ли не более удивительно и неожиданно, чем несовпадение. Смена места, времени действия и действующих лиц (упоминаются в этой части снова оба персонажа) однозначно наделяют девятую часть статусом эпизода.

В десятой части наблюдается новый пространственный и хронологический разрыв: «десять месяцев шли на запад / два месяца куда-то налево / потом еще на восток» (Сваровский Ф., 2007, с. 36).

Согласно протосюжетной схеме обряда инициации, соотношение «Монголии» с которой мы рассмотрим ниже, должны последовать испытания, проверяющие крепость партнерства, а значит, и крепость каждого как личности, что мы и наблюдаем: герои по-прежнему вместе, ни в чем не обвиняют друг друга. И хотя для взаимопомощи сил уже нет, никто из них не решает заботиться только о себе. Они просто находятся рядом.

И вряд ли что-то изменилось бы до самой их смерти, если бы не появление в одиннадцатой части через временной промежуток, подразумевающий и пространственное перемещение героев, третьей силы – всадников, которые «отправили в город / и заперли их в тюрьме» (Сваровский Ф., 2007, с. 37). Следовательно, как одно время, место и набор действующих лиц могут в новоэпическом тексте распространяться на несколько эпизодов, так и в одном эпизоде возможна смена временных и пространственных планов. Это происходит и потому, что инспективное повествование сменяется конспективным, и потому, что прямое называние как таковое («отправили в город», «заперли в тюрьме») в лирическом тексте имеет небольшую смысловую нагрузку, по сравнению с той, которую дает в нарративном или экфрасисном тексте нанизывание различных синтагм-«называний». Соблюдение всех трех условий эпизодизации позволяет без проблем выделить и эту часть как отдельный эпизод.

Так происходит и в двенадцатой части. Формально, исходя из «поименованного» ранее, мы уже находимся среди монголов. Однако, если присмотреться, точка видения незаметно меняется: нет остранения, отличающего взгляд Аико, которая не знает, что «дикие всадники» и есть монголы. Об этом в следующем эпизоде сообщает нам всеведущий нарратор. Кроме того, очевидно, из тюрьмы герои вряд ли смогли бы проследить уклад жизни монголов и достоверно узнать, что «и у этих монголов нет / ни заводов / ни фабрик / ни кислоты / ни конфет / ни электрических станций / ходят практически голые / и каждый второй из них – людоед» (Сваровский Ф., 2007, с. 37). Мы снова поднимаемся на высоту птичьего полета (авторского видения) – не только над пространством, но и над временем (ведь чтобы узнать, что каждый второй из монголов – людоед, точно необходимо время).

Параллельный монтаж важен для сюжетной линии, так как дает ощущение временного разрыва. И действительно, в тринадцатой части говорится, что «Аико и Рюичи / десять дней сидят / под землей» (Сваровский Ф., 2007, с. 37–38). А не будь показан общий план, десять «диегетических» дней не прошло бы, да и тюрьма, в которой они сидят, не стала бы конкретной «монгольской»

тюрьмой, потому что мы не знали бы, что значит «монгольская» и чем она отличается от любой другой. Речь нарратора сменяется диалогом персонажей без какого-либо перехода, что уже, однако, не сбивает нас при членении на эпизоды: смены времени, места и состава действующих лиц достаточно.

В тринадцатой части вновь соединяются две временных и пространственных локализации: настоящее время («сидят / под землей / ожидают, что их съедят» (Сваровский Ф., 2007, с. 37–38) и прошлое («я упал / в подвал / остался без кислоты / и мне повстречалась ты» (Сваровский Ф., 2007, с. 38)), а также сообщение о прошлом как о вневременном, когда частный опыт через обобщенно-личные предложения, говорение о себе в третьем лице становится общезначимым: «это когда идешь / и видишь холмы вдаль / на холмах высокие крыши / и флаги / и в каждом дворе – цветут персики, вишни / май / начинается лето / проходя через луг / молодая японка и ее электронный друг / смотрят, как из-под ног / разбегаются зайцы / а может быть, лисы» (Сваровский Ф., 2007, с. 39).

Кроме того, в этой части происходит третье ключевое ментальное событие: робот на основании пережитого и прочувствованного понимает, что такое истинная Монголия, а именно – пережитое и прочувствованное. Происходит еще одно пересечение внутренних границ, переход на новую ступень самосознания субъекта, не менее важный для выделения тринадцатой части в эпизод, чем соблюдение нарратологических критериев.

Далее следует самая короткая часть-интермедия, где сменяется место и состав действующих лиц:

14.

а монголы точат уже ножи
заклученным недолго осталось
жить (Сваровский Ф., 2007, с. 39)

Изображается обобщенная сила (монголы), враждебная двум бывшим врагам (теперь друзьям), возрастает сюжетная динамика (этим показом и, соответственно, композиционным разрывом, на середине прерывается диалог тринадцатого эпизода, возобновляющийся в четырнадцатом). Диалог Аико и Рюичи философичен и неспешен, тогда как три строки 13-ого эпизода создают ощущение истекающего времени (ясное дело, что в тюрьме оно будто бы остановилось). Это происходит и благодаря сжатости эпизода (две строки и один звук «т» в третьей – как последнее, озвученное глухим мягким зубным согласным мгновение). Подготовка к казни, обозначенная избитым выражением «точить ножи», которое в данном

контексте, однако, визуализируется со всей яркостью, на две строки – два красноречивых наречия времени: «уже» и «недолго».

Примечательно, что следующий эпизод – продолжение диалога Аико и Рюичи – начинается с его слов: «но / с нами ничего не случится –» (Сваровский Ф., 2007, с. 39) словно опровергающих суть предыдущего эпизода – перед читателем. Как будто весь текст – открытое пространство диалога – читателя с «облеченным в молчание» автором, автора – с нарратором, читателя – с нарратором, нарратора с героями, героев – друг с другом и с читателем. Таким в принципе и должно быть «открытое смысловое множество» постмодернистского текста, где рушатся устоявшиеся инстанции и трансформируются закрепленные за ними функции. В то же время открытие пятнадцатого эпизода противительным союзом как будто демонстрирует линию его разрыва с тринадцатым. Но если мы посмотрим на вторую линию разрыва, то они вряд ли сойдутся:

и ты тоже была одна
а потом принесла
вина

<...>

но
с нами ничего не случится –
говорит Рюичи – (Сваровский Ф., 2007, с. 39)

Это служит дополнительным подтверждением тому, что обращенная к Аико реплика Рюичи на самом деле адресована читателю. Как вариант, можно было бы допустить, что содержание четырнадцатого эпизода – озвученная нарратором неотступная мысль участников диалога. Однако и от этой версии придется отказаться: вряд ли бы кто-то из их мини-сообщества говорил о себе и другом в третьем лице («заключенным» (Сваровский Ф., 2007, с. 39)).

Соответственно, речь персонажа в этом эпизоде предназначена, в первую очередь, не фиктивному реципиенту (слушающему персонажу), а фиктивному адресату, как речь нарратора – в предыдущем. Это как будто размывает границу между эпизодами, но на самом деле проводит ее еще более жестко – ведь тем очевиднее смена субъекта речи и тем более расшатывается «традиционный» нарратив как система уровней коммуникативного взаимодействия субъекта, объекта и адресата наррации. К читателю обращается нарратор, а персонажи коммуницируют друг с другом в рамках диетического мира.

Формально обращаясь к Аико, Рюичи рисует воображаемую картину, полностью отдавая себе отчет в том, что это фантазия. И в рамках одного эпизода в ментальном видении читателя проходят картины скорого ночного спасения героев специальным тибетским суперотрядом и их последующего семейного счастья в «наступившем дне».

Главным при отделении этого эпизода от финального, пятнадцатого, является таким образом, смысловое противопоставление желаемого и действительного, т. е. смена модальности. Ведь теоретически (если отвлечься от всех описанных роботом событий) ни время, ни место, ни состав действующих лиц не меняются. Но желаемое роботом приобретает событийную значимость – не только потому, что это очередной акт самосознания (робот научился мечтать), но и потому, что в контексте повествования желаемое Рюичи будущее и становится истинным финалом – после неминуемого действительного, «фактического» финала. Но эта фактичность столь незначима в своей механической необратимости в сравнении с внутренней работой обоих героев, что даже не фиксируется в тексте.

Фактичность не уступает мнимости, но не может и возобладать: Рюичи четко осознает, что обещает несбыточное (несбыточное в этой реальности, но возможное, если эту реальность отменить. И каждый из них готов на это – для утешения любимого существа – в конечном счете единственной своей реальности, тогда как все остальное – иллюзия. По сути, герои уже давно это и сделали – по наитию открывая монголию соучастия, монголию другого, монголию ближнего – главную, христианскую идею текста. Поэтому «пока / если скучно / можно рассматривать облака / или что-нибудь спеть / или просто сидеть / и ждать / когда все начнется <...> и / с первым громом / все неживое окажется вдруг живым» (Сваровский Ф., 2007, с. 41). Причем внутри этого эпизода загробная жизнь уже не противопоставляется реальности, а входит в нее, не упраздняет представление о ней, а трансформирует. И, возможно, именно в этот миг на самом деле кончается война – когда снимается главная оппозиция и то, что является ложью, становится и спасением – истиной (множественность истин в постмодернизме).

Принимая во внимание изменения, которым подвергается фрактальность в исследуемом тексте Сваровского, можно до конца последовать авторскому членению и выделить первую и вторую части в самостоятельные эпизоды – на том основании, что в первой даются только факты: мы можем лишь предполагать, что дальнейшее действие будет разворачиваться в Пекине (а вдруг в «небе над Пекином» или все-таки в Японии – и весь сюжет будет завязан на

устранении сбоя в программе и попытках помешать ему, или вообще в мифической «Монголии», живущей по своим законам). Только второй эпизод привязывает нас к определенному месту, времени (пятый год от начала войны) и погружает в обстановку.

Таким образом, проведенный анализ показал, что эпизодизация нарративного текста в новейшей русской поэзии в равной мере зависит от принципов эпического и лирического сюжетообразования. То есть к трем классическим условиям (смене места, времени, состава действующих лиц) добавляются еще смена точки видения и совершение ментального события как пересечение внутренней границы. Это в полной мере доказывает неразрывность лирического и эпического начал в русской нарративной поэзии 2000–2010-х гг., но в то же время является лишь начальной ступенью ее нарратологического исследования, которое будет нами продолжено в следующих работах.

Примечания

- ¹ Тюпа В.И. Нормативная интрига «Доктора Живаго» // Новый филологический вестник. 2013. № 2 (25). С. 82.
- ² Там же. С. 82.
- ³ См.: *Kukuljin I.* Narrative poetry // Russian Literature since 1991. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 244–267; *Кукулин И.В.* От Сваровского к Жуковскому и обратно: О том, как метод исследования конструирует литературный канон // НЛЮ. 2008. № 89. С. 228–240; *Львовский С.* Федору Сваровскому // Воздух. 2007. № 2. С. 5–9; Малиновская М. Ю. Новейшая русская литература и теория трех родов: эпическое в поэзии Ф. Сваровского // Известия Гомельского государственного университета им. Ф. Скорины. 2017. № 2 (101) (в печати).
- ⁴ *Kukuljin I.* Op. cit. P. 244–267; Кукулин, И.В. Указ. соч. С. 228–240.
- ⁵ *Кукулин И.В.* Указ. соч. С. 239
- ⁶ Там же. С. 238.
- ⁷ *Сваровский Ф.* Все хотят быть роботами. М.: АРГО-РИСК; Книжное обозрение, 2007. С. 32–41. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- ⁸ Тюпа В.И. Введение в сравнительную нарратологию. М.: Intrada, 2016. С. 21
- ⁹ *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 213.
- ¹⁰ См.: *Веселовский А.Н.* Три главы из исторической поэтики // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
- ¹¹ См.: *Кукулин И.В.* Указ. соч. С. 228–240.
- ¹² Тюпа В.И. Введение в сравнительную нарратологию. М.: Intrada, 2016. С. 23.

И.В. Ершова

«История Испании» Альфонса X Мудрого и начало формирования испанской прозы (к постановке проблемы)

В данной статье «История Испании» Альфонса X (XIII в.) рассматривается как текст, стоящий у истоков процесса становления художественной прозы в Испании. При этом речь идет о языке прозы как наборе повествовательных приемов, способе организации сюжетного материала, способов переложения латинских источников с целью создания в каждом конкретном случае занимательного и завершенного рассказа. В качестве примеров рассмотрены история Геркулеса и рассказ о взятии Нумансии, подвергнутые в хронике Альфонсо последовательной эпизации и представленные в виде самостоятельного героического повествования.

Ключевые слова: средневековая историография, Альфонсо X, сюжетосложение, формирование прозы, Геркулес, Нумансия.

XIII–XIV вв. в европейской культуре – это эпоха формирования прозы¹ – правовой, религиозной, дидактической, исторической и художественной – на национальных языках². Особенности прозаического дискурса и его цели в испанской словесности начинают постепенно оформляться в первой половине XIII века. Тогда же складывается система средневековых (латинских и кастильских) обозначений для прозаической речи (*prosa, rythmus, cursus, prosa rítmica, curso rimado, leyenda suelta, hablar comunal*) и вырабатываются механизмы переноса формально-риторических приемов и методов латинской прозы на «народный» язык. Главной сферой формирования навыков построения прозаической речи становится переводная литература, которая в межнациональном пространстве средневековой Испании играет особую культуртрегерскую и объединяющую роль: «переводная литература» стала одновременно способом урегулирования культурной многослой-

ности Пиренейского полуострова в IX–XII вв. и посредником между миром востока и христианской словесностью. Перевод греческих, арабских и древнееврейских книг (сочинения Авиценны, Аверроэса, Аристотеля, Платона, Евклида, Птолемея, Галена, Гиппократы, аль-Хваризми, Ибн Рушда и многих иных ученых и философов древнего Запада и Востока был начат в знаменитой «школе переводчиков» в Толедо (год основания – 1130)³, и ее величайшие деятели (Раймундо Толедский, Доминго Гундисальво, Хуан Испанский) выработали особый переводческий метод, включающий в процесс рождения латинского текста три (арабский-кастильский-латинский), а то и четыре языка (арабский-еврейский-кастильский-латинский). При этом надо учитывать, что записывался только финальный текст, все же промежуточные этапы проходили в устной форме, что, однако, в немалой степени способствовало развитию основного языка-посредника – кастильского. Переводная и компиляторская деятельность была продолжена в скрипториях Альфонсо Мудрого и Санчо IV, сыграв ключевую роль в истории формирования испанской прозы.

Заметим, что процесс становления прозы в Испании (как, впрочем, и в других европейских литературах) начинается тогда, когда романскую речь при преобразовании в язык письменной культуры, подобно речи на латыни, стали кодифицировать, «преобразуя в формальный дискурс» («*convierte en discurso formal*»⁴) с помощью всех тех риторических приемов, которые излагали многочисленные предписания по *ars dictandi*, *ars poetriae*, *ars praedicandi*. Подобные сочинения в изобилии стали появляться на рубеже XII–XIII вв. (Иоанн Гарландский, Матвей Вандомский, Иоанн Солсберийский и др.). Именно этот процесс преобразования кастильского в основной письменный язык королевского скриптория и происходит во время правления Альфонсо Мудрого, в частности, в двух начатых им историографических сочинениях («История Испании» (*Estoria de España*, 1272), «Великая и всеобщая история» (*Estoria grande e general*, 1284)).

Изучение исторических хроник Альфонсо X с точки зрения истории развития испанской прозы включает в себя несколько основных моментов. Это, в первую очередь, особая роль кастильского языка (*castellano*, *romance*) в культурном проекте Альфонсо Мудрого; это цели и задачи, которые ставили перед собой компиляторы и редакторы хроник, а также сам король при создании исторического текста (здесь имеет значение возможность реконструкции его концепции хроник), а соответственно этим задачам – работа с источниками (их состав, отбор, перевод, переложение и трансформация), которые складывают повествование в средневековой

хронике, а также оказывают воздействие на последующую традицию – как формальное (влияние на последующую прозаическую литературу), так и идеологическое (изменение состава жанровой системы испанской прозы XIV–XV вв.).

Давно отмечено, что культурная политика Альфонсо Мудрого была процессом глубоко продуманным и целенаправленным. В посвященной этой теме монографии Маркеса Вильянуэвы («El concepto cultural alfonsí») подчеркивается, что культурный проект испанского короля, «не имеющий параллелей в христианском мире» Запада, оказывается важен не столько суммированием предыдущего опыта, но своей устремленностью в будущее. «Концепция культуры» Альфонсо, по мнению исследователя, опирается на идею последовательной секуляризации знания, заимствованной им у уже упомянутой Толедской школы переводчиков, цель существования которой заключалась в передаче христианскому западу арабских книг, средоточия самого передового научного знания той эпохи (особую роль в этом процессе играли евреи-переводчики, переводившие на латынь арабские ученые труды). Описывая взаимодействие трех языков и культур в эпоху Альфонса X, ставшее основой его культурной политики, Маркес Вильянуэва использует термин «mudejarismo», понимая под ним обширный процесс культурной гибридизации, взаимного окультуривания, где элементы западноевропейского мира смешиваются с элементами мира восточного, определяя тем самым особый характер развития мысли, литературы, институций, политики. Так что достижения альфонсовской эпохи представляют собой не просто естественный результат средневекового «возрождения» XII века, не имевшего столь яркой выраженности на Пиренеях в силу ее особых обстоятельств, и не следствие «национальной мечты» в ее современной трактовке, а результат осмысленной и продуманной политики конкретного человека, его ясного и основательного видения происходящего, внимательного и тщательного анализа реального положения дел. Политика эта опередила, по мнению многих, свое время лет на сто и была не вполне понята даже ближайшими потомками испанского короля (в частности его сыном Санчо IV).

Стремление Альфонса X к обновлению носило всеобщий и политически мотивированный характер; его культурная концепция была не абстрактным идеальным горизонтом, к которому надлежало стремиться, а целью осознанной и прагматической. Для Альфонса власть и культура суть понятия синонимичные. Осознающий свою ответственность перед народом и свою культурную миссию, монарх превратил ее в политическую стратегию, став не только монархом, но и учителем для всего общества. Его понятие

«тела народа», выведенное за пределы традиционного средневекового членения, отсылает ко всему обществу в целом, к каждому отдельному человеку (*omne qualesquien*), утверждая, вслед за Аристотелем, столь почитаемым испанским монархом, естественное право народа на осознание своей «природы». Культурно-просветительская программа Альфонса Мудрого обращена к среднему человеку, и взгляд этот в значительной мере был заимствован монархом из тогдашней арабской культуры⁵.

Обращаясь к «среднему» человеку, Альфонс осознанно выбирает и «средний» язык, понятный всем и каждому. Из трех доступных языков – латынь (язык церкви и документа), арабский (язык литературы и мудрости) и кастильский (язык бытового общения) – он выбирает последний как всеобщий для всех народов, населяющих его земли, и свободный от закрепленных за ним устойчивых функций. Именно кастильскому языку предстояло стать ключевым элементом интеллектуальной реформы Альфонсо Мудрого. При этом, если само преобладание кастильского в качестве разговорного это процесс естественный и спонтанный, то желание Альфонсо вытеснить им латинский как язык прозы – осознанный. В XIII в. только в Кастилии народный язык полноценно вторгся в область права и государственных бумаг, чтобы, вытесняя и заменяя латынь, секуляризировать тем самым культурное поле, сделать кастильский в первую очередь языком светского знания. В ситуации трехгlossии выбор кастильского, с одной стороны, подчеркивал западную ориентацию Испании, а с другой – свидетельствовал о выборе особого пути, открывая дорогу для арабской мысли и знания⁶. Выбор кастильского определял и новые задачи: создание языка истории, права, науки и политики. Для поэзии готовый язык уже существовал (галисийско-португальский), король сам сочинял на нем песнопения в честь Девы Марии и песни «хулы и насмешки»; при этом интересно, что обожавший поэзию и музыку Альфонс не особенно заботился о развитии поэзии и всего того, что можно обозначить как «вымышленное повествование» (*ficción narrativa*). Альфонсу язык нужен для других целей и для другого рода словесности – научной, исторической и правовой прозы, то есть всего того, что должно выполнить главную цель монарха-просветителя – учить и образовывать свой народ.

Исторические труды Альфонсо Мудрого – «История Испании» и «Всеобщая история» – создававшиеся вначале последовательно, а затем одновременно в двух королевских мастерских-скрипториях, даже в том усеченном виде, в котором они дошли до нас (это результат сохранности королевских копий, разных стадий складывания текстов, и, наконец, весьма сложная современная история

изданий той и другой хроники⁷), тем не менее позволяют достаточно исчерпывающе представить историографический замысел короля и способы работы королевских компиляторов в работе над двумя историями. Принятая в современной историографии точка зрения на состав и принадлежность скрипторию Альфонсо X изучаемой нами «Истории Испании» коротко выглядит следующим образом: изданная Р. Менендесом Пидалем в 1906 г. «Первая всеобщая хроника» (*Primera Crónica general*) объединила рукопись первого тома, созданного при жизни Альфонсо X и датированного 1272 г. (так называемая *Versión primitiva*, Escorial, Ms.Y.1.2), и второго, который исследователь датировал также альфонсовою эпохой. Однако впоследствии внук Менендеса Пидала филолог-медиевист Д. Каталан доказал, что второй том является компиляцией нескольких хроник, собранных в правление Альфонсо XI в первой половине XIV в.⁸ Работы И. Фернандес-Ордоньес привели ученых к убеждению в том, что собственно альфонсов текст (т.е. текст, написанный во время его правления и с ведома короля) заканчивается на 616 капитуле (616. О кресте, сотворенном ангелами для короля дона Альфонсо, (PCG, cap. 616)), причем лингвистический и содержательный анализ помогает уточнить даже строку и конкретное место, где меняется рука автора-редактора текста, а следующие тетради вообще не имеют отношения к эпохе Альфонсо X и даже к скрипторию его сына Санчо IV, отчасти продолжившему историографическую деятельность отца. А это означает, что реконструировать цели и задачи, а также нарративный характер исторических трудов Альфонсо Мудрого мы можем, для точности научной верификации, на том материале (весьма обширном и значимом) «Истории Испании», который включает достоверно сохранившийся фрагмент от пролога и библейских времен до правления короля Альфонсо II.

Прийти к выводам такого рода не в последнюю очередь позволил именно анализ прозаического языка «Истории Испании» и ее нарративной структуры. Оставив в стороне исторические аспекты, стоит обратить внимание именно на литературную составляющую хроники, для начала оговорив, что средневековые «истории» с полным правом входят в состав средневековой словесности и даже точнее – литературы, хотя бы уже тем материалом, который они включают в свое повествование и который при всем историческом правдоподобии и легендарной функции является, несомненно вымышленным и в дальнейшем востребованным именно литературой «*ficción*» – поэзией и прозой, рыцарским романом, драматургией, новеллистикой и пр. Далеко от современного понимания исторической точности и состав источников средневековых хроник,

ставящий в один ряд по степени надежности и достоверности для средневекового читателя, скажем, художественную латинскую поэзию и исторические труды. Состав источников хроник Альфонсо Мудрого необычайно велик: прежде всего Библия, затем историографические античные и средневековые сочинения (Павел Орозий, Павел Пиакон, Евсевий, Иероним, Иордан, Исидор Севильский, Гальфрид Монмутский, «Туйская хроника», «Толедская хроника» и т. д.), литературные сочинения античности (Овидий, Вергилий, Лукан, Стаций), наконец, эпико-легендарные сюжеты, дошедшие в староиспанских «песнях о деяниях» или в хроникальных переложениях (о графе Фернан Гонсалесе, о Бернардо дель Карпью, о Сиде Кампеадоре, об инфантах Лара). Все эти источники не просто отобраны, трансформированы, переплетены друг с другом, но именно они в значительной мере повлияли на формирование повествовательной техники хроник Альфонсо X и на процесс формирования кастильской прозы в целом. Если основным способом ввода историко-легендарного материала в европейскую словесность станет появление рифмованных хроник на национальном языке (их источник – латинские истории и хроники), давших материал рыцарского роману, то в Испании процесс будет обратным – стихотворные хроники и рифмованные поэмы будут перелagаться внутри историографических сочинений прозаическим языком.

Стоит оговорить, что внутри средневековья дихотомия *fabla/historia* была сформулирована вполне отчетливо; ее базовое различие утверждает в своих «Этимологиях» Исидор Севильский и продолжает почти каждый пролог средневекового текста. Да и внутри самих текстов находится немало уточнений для различения двух типов повествования. Так или иначе, истории и хроники стремятся вобрать в себя все то, что подходит под значение «история, правда», тщательно, хотя и не всегда убедительно, отбрасывая все то, что грешит против возможной достоверности. Тем самым в понятие «правдивого» включается все, что освящено авторитетом 1) древности (хотя в этом случае предполагается некоторый отбор по материалу и способ его интерпретации); 2) включением в состав предыдущих историографических сочинений; 3) привязкой материала к историческим событиям; например, включение в хронику крестовых походов (*Gran conquista de Ultramar*) истории Рыцаря с Лебедем как части генеалогии Готфрида Бульонского; сюжеты староиспанских и старофранцузских «песен о деяниях» и легендарных романсов, рассказывающих об исторических (на самом деле преимущественно псевдоисторических) событиях.

Для вымысла – *fabla (fabiella)* – то есть того, что «говорят, поговаривают, рассказывают» важно то, как строится рассказанное

(нарративная структура), что рассказ измыслен (*inventio*), что он предназначен для увеселения слушающего и рассчитан на устное исполнение (рецептивный аспект), а потому он чаще всего предстает в форме поэтической украшенной речи. Не последнюю роль играет необходимость толкования смысла (главное средство – аллегория)⁹. Такого рода формальным признакам отвечает, скажем, староиспанская «Книга Благой любви». Все относящееся к *historia* должно быть устроено и изложено иначе (при этом необходимо учитывать, что историография в Испании вплоть до первой трети XIII в. существует на латинском языке, а потому многие оговариваемые свойства «историй», «хроник», «анналов» сформулированы прежде всего по отношению к латинской историографии): речь проста и безыскусна (она не знает «счета и метра»); изложение событий не требует искусности в организации повествования; смысл не нуждается в дополнительном толковании и приукрашенности (буквальный смысл рассказываемого); рассказ преимущественно рассчитан на чтение и хранение.

«История Испании» Альфонсо Мудрого начинается обширным Прологом; все оговоренные в Прологе цели весьма традиционные для сочинения исторического характера: сохранить память о прошлом; оставить в памяти самое важное и значительное; передать следующим поколениям самого разного рода сведения (научные и исторические); дать примеры благих и дурных дел; извлечь уроки на будущее; выявить ошибки и учиться на их примере. Мы не найдем там указаний на сугубо литературные цели – развлекать и услаждать, однако совершенно очевидно, что задача заинтересовать и сделать рассказ увлекательным и полным, несомненно, присутствует у составителей Истории. История предназначалась для устного исполнения, а потому ее нарративная составляющая

Цель хронистов в мастерской Альфонсо X заключалась в том, чтобы создать текст интересный, насыщенный не только политическими реалиями и идеями, но и содержательно, и эстетически. Ее источники – тексты, закрепленные в традиции, наиболее авторитетные из них, т.е. те, по которым учатся и которым подражают, а потому рассказ должен быть увлекателен, поскольку рассчитан не только на письменную фиксацию предания, но в значительной мере на устное исполнение современникам, по крайней мере его изначальная, альфонсова часть. Следы перформативной техники видны практически в каждом капитуле, когда авторы истории, связывая между собой разные части рассказа, напоминают: «как вы о том слышали» и «что предстоит услышать далее».

Литературные цели хронистов обозначены не эксплицитно, но отражаются в принципе отбора сюжетного материала; в том,

как обрабатывается соответствующий источник; что служит этим источником при передаче известных, исторических или легендарных, сюжетов.

Так, скажем, формируемый исторический дискурс должен быть достаточно строгим и объективным, отстраненным по времени от событий прошлого, где всякое может случаться, и задача хрониста в том, чтобы поведать о событии прошлого по возможности отстраненно и исчерпывающе. Отстраненность проявляется не в оценке и интерпретации (она-то как раз почти всегда определена и недвусмысленна), а в отсутствии избыточной описательности и эмоциональной окрашенности, свойственной, например, латинской поэтической речи или старой античной традиции исторической и околоисторической прозы, а также следующим этой модели, например, латинским историям Павла Орозия или Родриго Хименеса де Рада, архиепископа Толедского.

В качестве примера можно упомянуть один из великих последствий национальных сюжетов Испании – рассказ о взятии Нумансии (самой известной является трагедия Сервантеса). Его источниками являются «История против язычников» Павла Орозия (кн.5), где этот эпизод дан весьма патетично, и который в свою очередь взят, по-видимому, у Луция Аннея Флора в его «Эпитамах Тита Ливия» (Flor. I.34.9–10), возможно тоже использовавшийся в «Истории Испании». Для испанских хронистов XIII в. противостояние Рима и Нумансии (у Альфонса она выступает под названием Самора (PCG, cap.47)) – отдаленное событие легендарного прошлого, при этом, с одной стороны, у редакторов и переводчиков есть осознание целей исторического повествования – поведать максимально отстраненно о событиях прошлого, а с другой стороны – традиция сдержанного и фактографического описания прошлого на кастильском лучше всего представлена в испанском устном эпосе.

История Нумансии (Саморы) в испанской хронике становится законченным и повествовательно цельным рассказом. В нем три основных темы – стойкость и мужество саморцев, возможность победить римское войско, воля и хитрость Сципиона. Уже у Орозия (Oros. V, 3–17) были убраны подробности, которыми изобиловало описание о разрушении Нуманции у Флора и Аппиана Александрийского («Римские войны. Иберийско-римские войны», Hisp., 97–98): в рассказе про саморцев исчезли указания на слабости саморцев, их неоднократное отступление, изначально большие запасы продовольствия, жестокое убийство своих послов, которые не добились договора с римлянами, подрезание подпруг женами нумантинцев, чтобы никто не мог сбежать; в отношении римского

войска исчезают указания на наемный характер войска, раздоры и отчаяние, царившие в рядах римлян, жестокость Сципиона к своим, чрезмерно долгий срок осады, усталость войска: в отношении Сципиона – его жестокость, стремление избегать битв. Многие из этого ушло уже в описании Орозия, но он сохраняет численность войск римлян (40 000), время осады – 14 лет, подробности местности, строительства осадных сооружений, описание горячительного напитка, который возбудил защитников города на битву.

Следуя ближе к рассказу Орозия, испанские хронисты изменили многое, а оставшимся деталям зачастую придали иной смысл. Почти все акценты в рассказе об этом событии в «Истории Испании» оказываются смещены – дидактический эпизод Флора или патетическое описание маленькой, но стойкой Нуманции, противостоящей 14 лет осаждающему ее Риму, у Орозия становится героическим рассказом из славного прошлого испанцев. В «Истории Испании» героизация осуществлена последовательно и осмысленно, при этом вся избыточная патетика и противоречивость в характеристиках обеих сторон, наличествующая у Орозия, намеренно убрана: мужественны и отчаянны саморцы (нумантинцы); коварен, умен и талантлив полководец Сципион, а римская армия, если и отступает, то из-за мощи и пыла осажденных, что только повышает цену доблести саморцев. Очень стройно и последовательно изложены причины голода – долгая осада, ров, насыпь и ограждение, построенные войском Сципиона, а главное – придумана хитроумная причина изначально бедственного положения саморцев (что заведомо предрекает их гибель): Сципион подгадал нападение на город к моменту сбора урожая, и запертые внутри жители не смогли убрать поля. Мужественные и готовые к битве саморцы предлагают честные и понятные условия либо сдачи, либо битвы, подробно растолкованные (Орозий их не конкретизирует), но Сципион, почувствовав возможность победы, доводит осаду до победы. Выпитый согревающий от голода напиток придает саморцам (убран рецепт его изготовления, данный Орозием), обреченным на гибель, силы для последней вылазки, давая возможность многим пасть в бою. Заметим, что тот же напиток (в добавлении к погребальному сырому мясу) у Флора выглядит проявлением дикости и иступленности нумантинцев, а Орозий дает рецепт горячительного и пьянящего напитка, больше подчеркивая экзотичность его для римлян, а не причины выпивания. У Альфонсо целия согревает оголодавших саморцев, чтобы дать им силы для последнего боя. В «Истории Испании» самоубийство жителей и самосожжение города это не только акт безысходности, а целенаправленное решение, знаменующее героическую стойкость жителей

Саморы (Нумансии). Рассказ приобретает отчетливый литературный характер, а само повествование связность, мотивацию и завершенность эпического деяния.

Вместе с тем, при переводе-переложении как этой истории, так и всякой другой убраны все вставки – пословицы, поговорки, латинские стихотворные цитаты из античных авторов, чем не только усиливается хроникально-описательный характер повествования, отодвигающий речь историка от речи поэта, но и поддерживается стилистическое единообразие прозаического текста, а также выявляется стремление разнообразить и обогатить прозаическую речь не поэтическими метафорами и сравнениями, т.е. сугубо стилистически, а прежде всего сюжетно-нарративными элементами: привлечь как можно больше источников, разнообразить повествование включениями легендарного, эпического, литературного и фольклорного материала. О важности события скорее говорит не манера и стиль описания, но пространность, логичность и выстроенность рассказа, его сюжетная продуманность и привлечение дополнительных деталей и сведений.

Скажем, примером такого сцепления разнородных источников в связный, продуманный и обширный рассказ может быть история Геркулеса. Статус Геркулеса как одного из основателей Испании и прародителя ее первого королевского рода начал оформляться в латинской хронике Родриго Хименеса де Рада, архиепископа Толедского «О делах испанских» (*De Rebus Hispaniae*, Rodrigo Jiménez de Rada, 1243). В обширной хронике-компиляции, каковой является «История Испании» история Геркулеса (PCG, сар. 4–8), с одной стороны, представлена как фрагмент единого целого, связующий легендарную историю заселения полуострова и историю возникновения государственности в Испании с последующими совершенно достоверными событиями, эпохами и правлениями. С другой стороны, следуя идеям Альфонсо X о том, что рассказ должен быть не только полезным, но и увлекательным, история Геркулеса, героя и предводителя народов, изложена с множеством любопытных деталей и подробностей¹⁰. При этом, даже несмотря на беглое упоминание событий и мест, не имеющих прямого отношения к испанскому походу Геркулеса, биография греческого героя в истории обретает целостный и законченный вид. В хронике к рассказу Родриго Хименеса де Рада добавлены история рождения Геркулеса, рассказ о кознях врагов как причине странствий героя, упомянуты все основные места его походов – Троя, Рим, Гесперия, Гибралтар, Галисия, перечислены основанные им в походах города, его смерть, центральная часть, как и в латинской хронике, отдана двум главным противостояниям и поединкам – с Герционом

и Каком (той его частью, что происходит в Испании)¹¹. Правда Геркулес в них выступает не как захватчик, а как освободитель.

К биографии героя добавлен зачин о трех Геркулесах (что само по себе не новость, трех Гераклов называет Диодор Сицилийского, шестерых – Цицерон, а максимальное число появится у Варрона – 24). Согласно версии Альфонсо Х, древние волхвы предсказали, что однажды родится великий герой; зная об этом, люди, ожидая его, всякий раз думали, что родился именно тот герой, потому и давали одно и то же имя нескольким персонажам. Главная цель введения трех Геркулесов (два ошибочны, и только последний оказывается тем самым) – предсказание о рождении великого героя. Истоки рассказа о предвидении рождения Геркулеса древними мудрецами неизвестен. Возможно, таким образом, оказалось переосмыслено известное предсказание будущей судьбы героя Тиресием, однако, скорее всего, предсказание рождения Геркулеса древними волхвами-астрологами и ожидания его сформировано по библейскому образцу. Сама же генеалогия трех Геркулесов – плод смешения разных источников (один из главных – «Таблицы» Евсевия/Иеронима). Хроника, таким образом, воссоздавая эпический образ Геркулеса, дополняет его особым статусом в свете будущей истории Испании: легендарный предок Испании предопределяет будущую славу страны, что подтверждается и избранной хронистами этимологией его имени: «... и каждый из первых двух Геркулесов, так как мог быть тем самым человеком, получали это имя, которое происходит из греческого и составлено из двух частей: из *her* и из *cleos*, что означает «прославленный воин» или «славный силой и боем»¹². Эпичность в значительной мере подтверждается мотивацией поступков Геркулеса: ссора с Эврисфеем, его господином, укладывающийся в традиционный зачинный мотив ссоры героя и властителя; ненависть царицы Юоны; молва о силе врага и причиняемых им бедствиях, побуждающая героя к действию. Таким образом, рассказ о Геркулесе может рассматриваться как аналог законченного эпического повествования о герое-воине, создавший, в определенном смысле, модель и механизм адаптации такого рода повествований внутри исторических сводов Альфонсо Мудрого. Хронисты повествуют о славном эпическом герое, где каждый элемент сюжета осознанно и целенаправленно работает на героическую биографию. Испанский Геркулес становится первым среди так называемых *figura ejemplar* в испанской хронике, наряду с Цезарем, Сидом, графом Фернаном Гонсалесом и прочими. В значительной мере, именно благодаря таким сюжетам хроники Альфонсо обретают основополагающую роль в истории создания повествовательного языка испанской прозы.

Появление испаноязычных историй Альфонсо X по сути изменило жанровую картину испанского средневековья, где основным повествовательным жанром и источником повествовательных сюжетов вплоть до XVI в. будут оставаться хроники и истории. В Испании именно историография станет вместилищем всякого рода повествовательной литературы, включая сюжеты рыцарских романов. После появления «Историй» Альфонсо Мудрого начнет окончательно оформляться жанровый спектр средневековой кастильской прозы: хроники и истории, книги о рыцарях, назидательные и дидактические сочинения, книги примеров, сентенций, изречений, трактаты. И траектория его развития во многом будет определена во многом «Историей Испании». Это касается и постоянного обращения к национальным эпическим сюжетам; и приоритета исторических сочинений над рыцарскими романами, по крайней мере, до конца XV века; и влияние на рождение специфических испанских жанров, таких как, например, сентиментальная повесть (ее жанровым праобразом будет переписка Энея и Дидоны в «Истории Испании», взятая из «Героид» Овидия¹³); и общего уклона испанской прозы Средних веков и Возрождения в легендарно-исторический характер, а также меньшей доли фантастическо-сверхъестественного даже в жанрах сугубо вымышленных. Более того, готовый язык прозы, благодаря Альфонсо Мудрому, определит преимущественную прозаическую форму как средневековых (первый автохтонный роман – «Книга о Рыцаре Сифаре», 1300), так и возрожденческих испанских рыцарских романов¹⁴.

Примечания

¹ О формировании языка прозы в старофранцузской литературе см.: *Евдокимова Л.В.* У истоков французской прозы. М.: Наследие, 1997.

² Важнейшую роль в этом процессе сыграло становление и развитие университетской системы образования; во исполнении идей Латеранского собора 1215 г. университетам надлежало уделить приоритетное внимание к преподаванию грамматики и риторики латинского языка и выработать механизмы изложения церковных, в первую очередь, догм и установлений на народные языки, в частности, на «романский» (romance), как именовали в средневековых текстах кастильский.

³ Сейчас в испанистике активно обсуждается вопрос о целостности и правомочности понятия «толедская школа переводчиков».

⁴ *Gómez Redondo F.* Historia de la prosa medieval castellana, I. Madrid: Cátedra. 2007. С. 20

⁵ См.: *Márquez Villanueva, Fr.* El concepto cultural alfonsí. Madrid, 1994.

- ⁶ Коротко и очень деликатно вклиниваясь в спор А.Кастро и С. Альборноса по вопросу о статусе *alfonsí*, тот же Маркес Вильянуэва отстаивает тезис о целенаправленном выборе Альфонсо кастильского как всеобщего языка трех народов для его культурных целей.
- ⁷ Подробно о рукописной истории хроник Альфонсо X см.: *Fernández-Ordoñez I.* Las “Estorias” de Alfonso el Sabio. Ediciones Istmo, 1992.
- ⁸ *Catalán D.* De Alfonso X al Conde de Barcelós: cuatro estudios sobre el nacimiento de la historiografía romance en Castilla y Portugal, Madrid: Gredos, 1962.
- ⁹ См.: *Diez de Revenga, F.J.* Literatura en las obras históricas de Alfonso X el Sabio // Mester. 1988. № 17 (2). С. 39–50.
- ¹⁰ Еще более развернутый вид рассказа о Геркулесе имеется во втором хроникальном компендиуме, в «Великой и всеобщей истории» (или «Всеобщей истории»), задача которой заключалась в том, что наиболее полно соотнести историю Испании с общемировой историей. Работа над ней в значительной мере остановила написание «Истории Испании».
- ¹¹ Перевод фрагмента о Геркулесе см. в: *Ершова И.В.* Из «Истории Испании» («Первой всеобщей хроники», 1272). О деяниях Геркулеса [Электронный ресурс] // Valla. Интегрированный историко-филологический журнал европейских исследований. 2015. № 5 (1). С. 85–93. URL: <http://vallajournal.com/journal/index.php/valla/article/view/14> (дата обращения: 13.02.2018).
- ¹² “e los dos hercules primeros cuydando que cada uno dellos serie aquel. pusieron se nombre assi. ca segund el language griego. fue tomado este nombre de dos partes de letras. de her e de cleos que quier dezir batallador onrado o alabado enfuerça y en lit” (PCG, cap. 4).
- ¹³ См.: *Пастушкова Н.А.* Традиция «Героид» Овидия и ее роль в формировании испанской сентиментальной повести XV в // Новый филологический вестник. 2009. № 3 (10). С. 42–49.
- ¹⁴ См.: *Полетаева Е.А.* «Книга о рыцаре Сифаре»: прообраз испанского рыцарского романа // Новый филологический вестник. 2011. № 4 (19). С. 49–61.

В. Ван Гог – К. Гамсун – М. Хайдеггер (к вопросу об онтологическом статусе искусства)

Рассмотрена интерпретация образа башмаков в модернистском творчестве В. Ван Гога, К. Гамсуна, а также в философии искусства М. Хайдеггера. Для названных авторов вещь (башмаки как ее эпифеномен) изначально конституируется искусством, а не наоборот. Художник (в широком аспекте) тем самым становится «законодателем» самой бытийной сферы.

Ключевые слова: В. Ван Гог, К. Гамсун, М. Хайдеггер, модернизм, искусство, вещь, бытие.

М. Хайдеггер всегда был подчеркнуто внимателен к искусству модернизма¹. В своей основной работе по философии искусства – «Исток художественного творения» (1936) – в качестве одного из главных примеров произведений, конституирующих самое вещь (одну из вещей мира), он привел картину Ван Гога «Башмаки»: «На картине Ван Гога совершается истина. Это не значит, что нечто наличествующее верно срисовано, но здесь открывается дельность башмаков – изделия, и таким образом сущее в целом, мир и земля в их противоборствовании, оказываются в несокрытости»².

По словам С.Н. Ставцева,

Это открытие «дельности» «изделия» и, затем, самого характера вещи (ее «вещности») происходит не в ситуации употребления, использования вещи как средства, служащего для той или иной цели, как это было в «Бытии и времени», а при изображении вещи в художественном творении»³.

«Дельность» (концепт, восходящий к древнегреческому термину «технэ» и древнегреческому пониманию искусства как «технэ») всякой вещи «указывает на ее близость Dasein»⁴, т. е. человеческому

бытию в его связи с историческим бытием в целом, т.е. с самой истиной.

Искусство, по Хайдеггеру, – смыслозадающая («понимающая» и тем самым онтологическая) сфера мировой исторической жизни. Искусство становится «первее» вещей мира, только и определяя их бытийный статус. Последний, согласно Хайдеггеру, непредметен:

Все дело в том, что мы не полотно Ван Гога понимаем, а «им» понимаем нечто иное – непредметное, но символизируемое – динамическое событие свершения истины⁵.

Ван-гоговские башмаки образуют вокруг себя – точнее, самими собой – целый хронотоп, целый макрокосм: «сущее в целом, мир и земля в их противоборствовании, оказывается в несокрытости», т. е. в «истине бытия».

Однако наличие конкретно такой картины у Ван Гога оспаривается⁶, хотя Ван Гог часто рисовал башмаки в разных визуальных контекстах и сочетаниях, что и могло привлечь внимание Хайдеггера. Хотя Хайдеггер, скорее всего, апеллировал к разным изображениям башмаков художником, философ мог подразумевать, в частности, ту картину Ван Гога, где тот изобразил свои «боринажские башмаки». Философ рассматривает их в качестве «крестьянских», что, впрочем, не так далеко от истины: ведь Ван Гог в жизни, в быту, в творчестве всячески стремился быть близок самым простым и обыкновенным людям с их естественной «философией», они часто становились предметом его картин.

А. Перрюшо замечает по поводу воссоздания Ван Гогом «боринажских башмаков»:

«На его парижских полотнах люди появляются очень редко. Но если появляются – это просто разноцветные тени. Подлинная жизнь протекает где-то в другом месте. <...> Винсент пишет <...> пару своих боринажских башмаков, залепленных грязью, изношенных от долгой ходьбы, – эти милые его сердцу башмаки кажутся одушевленными существами, которые смотрят с картины человеческим взглядом⁷».

В приведенной цитате очень точно сформулирована мысль о некоей продуктивной замене «людей» «вещами» – замене в соответствии с идеей «дегуманизации искусства», позже провозглашенной Х. Ортегой-и-Гассетем в качестве признака современного искусства. Но в случае Ван Гога замена переходит в «одухотворение», «оживление» вещи, в максимально полное раскрытие ее смыслозадающего потенциала.

По наблюдению А. Перрюшо, для Ван Гога «предметы всегда сохраняют свою материальность, а не растворяются в воздушности атмосферы»⁸. Вместе с тем само внимание к материальности

(как эпифеномену «дельности», по Хайдеггеру) не заслоняло для художника интереса к внутреннему смыслу, но «прежде всего борьба шла за то, чтобы научиться видеть за внешним обликом сущность предметов, мгновенно схватывать зорким взглядом их внутреннюю жизнь»⁹.

Интерес Хайдеггера непосредственно к образу башмаков мог вызвать также и один из эпизодов романа К. Гамсуна «Голод». Роман полностью опубликовали в год смерти Ван Гога (1890), когда имя художника еще практически не стало известным, поэтому сознательные аллюзии на него у Гамсуна исключаются. Вместе с тем оба автора (Ван Гог и Гамсун) выразили в рассматриваемых образах нечто достаточно сходное и общезначимое для их эпохи, для духа времени как современного.

Вот так подано Гамсуном открывающееся состоянием голода видение:

Я сижу, откинувшись назад, поглядываю на свою грудь, на ноги и вижу, как подрагивает моя нога от толчков крови. Я приподнимаю голову и все смотрю, и меня охватывает какое-то странное, небывалое ощущение; по нервам моим пробегает дивная волна, и словно трепетный свет вдруг вспыхивает во мне. Я гляжу на свои башмаки и как будто встречаюсь со старым другом, как будто какая-то частица моего существа вновь возвращается ко мне; чувство единения захлестывает мне душу, глаза наполняются слезами, и мои башмаки словно отдаются во мне тихим звоном. «Это слабость! – строго говорю я себе и, сжав кулаки, повторяю: – Слабость». И я принялся смеяться над этими нелепыми чувствами, я нарочно издевался над собой; я произносил твердые и здравые слова, крепко жмурился, чтобы прогнать слезы. И словно я никогда не видел своих башмаков, я начинаю присматриваться, как они выглядят, как меняются при всяком движении моей ноги, и какая у них форма, как потерялась кожа, и обнаруживаю, что морщины и белесые швы придают им своеобразное выражение, что у них как бы есть лицо. Некая частица моего существа перешла в эти башмаки, от них на меня веяло чем-то близким, словно то было собственное мое дыхание¹⁰.

Предметный мир, увиденный в пограничном состоянии, в состязании «жизни» и «смерти», открывает реальность и ее смысл по-новому. Это видение «вживается» в вещи. В данном случае употребительно именно слово «вживание», а не «вчувствование» в значении В. Дильтея и его последователей, поскольку в гамсунской цитате налицо феноменологическо-экзистенциальный диалог с определенной вещью: разговор на равных между индивидом

и вещью мира. «Вживание» в качестве способа понимания сущностно (феноменологически) конституирует вещи, позволяя им предстать в более «точном» (полном) их состоянии, в их конкретном, непосредственном отношении к человеку и сущему, к бытию сущего. Это близко герменевтике и феноменологии Хайдеггера.

Принципиально, что герой «Голода» мечтает стать писателем. Тем самым описание его глазами башмаков «вдвойне» введено в орбиту искусства, т.е. оно существует также словно «независимо» («само по себе») от авторского художнического отношения.

Интерес Гамсуна к «творческим личностям» как «людям тонкой душевной организации»¹¹ позволил автору показать в «Голоде», как «творческий дух» главного героя «преодолел все физические страдания»¹²: «самая острая борьба происходит между в высшей степени земными, телесными устремлениями и одержимостью божественным безумием»¹³. «Земные устремления» (голод) и названная «одержимость», однако, не противопоставлены у Гамсуна, а взаимосвязаны: если бы не существовало «голода», то не возникло бы и «божественное безумие».

Специфический интерес к впечатлениям голодающего от внешнего мира и впечатлениям героя от себя в качестве воспринимающего мир – основной мотив романа. Это заставляет говорить об элементах экспрессионизма у Гамсуна (выразительный акцент на состоянии, характерности), а также об элементах импрессионизма (фиксирование моментов сиюминутных ощущений, их прихотливости, смены)¹⁴. Непосредственная преемственность ведет от «Голода» Гамсуна к новелле экспрессиониста Ф. Кафки «Голодарь», где показаны парарелигиозные и метафизические аспекты (аскеза и вообще самоумаление) конкретного состояния голода.

Хотя процитированный фрагмент «Голода» семантически не выделен у Гамсуна каким-то особым способом, на нем все же лежит специфический отпечаток, поскольку это восприятие вечности как «части» самого «я» в качестве индивидуального бытия. Восприятие героем (как «писателем») атрибутов собственной одежды – между внутренним и внешним. Вот благодаря чему выделяется процитированная сцена.

От своих башмаков на героя «веяло чем-то близким, словно то было» его «собственное <...> дыхание». По мифологическим воззрениям, дыхание уже само по себе есть жизнь. Налицо видение в творческом порыве, видение вещи в качестве «живой», одушевленной (анимизация) и одухотворение вещественного.

Не только элемент «жизни» героя «переходит» в его башмаки, но и сами башмаки, прошедшие «через» сознание «писателя» (как героя-нарратора и как автора), начинают по-своему определять

индивида. Живое существо и материальная вещь сплетаются почти до неразличимости. Этот факт – не просто предмет изображения в гамсуновском искусстве, но он, подобно картине Ван Гога, конституирует сами вещи мира в их дельности и данности. Мир «мирует» (как сказал бы Хайдеггер) благодаря искусству, хранящему в себе тайну бытия.

В более позднем романе Гамсуна «Пан» (в период его создания автор уже мог познакомиться с творчеством Ван Гога) после разговора с Эдвардой герой произведения указывает на башмаки в качестве, на первый взгляд, необязательной детали в ее одежде:

Когда она пошла, я заметил, какие у нее тонкие, красивые ноги, их забрызгало грязью. На ней были стоптанные башмаки¹⁵.

Здесь «стоптанность» башмаков контрастирует с «тонкими, красивыми ногами» Эдварды, тем самым выделяя красоту ее определенных черт. С другой стороны, в итоге создается импульс общей противоречивой целостности впечатления от Эдварды. Во впечатлении соединяются элементы живого (ноги) и вещественного (башмаки).

Комментируя хайдеггеровскую концепцию вещи в связи с его концепцией искусства, Е.В. Фалёв замечает:

Поэт подобен Богу: в творении своего мира он совершенно свободен, но несет и всю полноту ответственности. В эпоху, когда человек сам становится «поэтом» (греч. «творцом») действительности, творя свой искусственный мир взамен старого, четверица (хайдеггеровская «четверица мира» – С.Ш.) напоминает человеку о «поэтической ответственности творца»¹⁶.

Хайдеггер (философ-«поэт»¹⁷), герои Гамсуна и сам их автор, Ван Гог, «поэтически ответственно» конституируют мир, становясь «поэтами действительности» (в значении, полностью противоположном «реализму») – двигая действительность в горизонт искусства и обнаруживая истину бытия в ее «несокрытости».

Примечания

¹ См.: *Шульц С.А.* Гераклит – Гоголь – Хайдеггер // *Slavia Orientalis*, Warszawa. 2015. № 2. С. 259–275.

² *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет / Пер. с нем. А.В. Михайлова. М.: Гнозис, 1993. С. 87.

³ *Ставцев С. Н.* Введение в философию Хайдеггера. СПб.: Лань, 2000. С. 151.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 153.

- ⁶ *Найман Е.* Вымысел как итог философского истолкования. Еще раз о хайдеггеровском описании «башмаков» Ван Гога // *Comprehensio*. Третьи Шпетовские чтения. Творческое наследие Г.Г. Шпета и философия XX века. Томск: ТГУ, 1999. С. 150–154.
- ⁷ *Перрюшо А.* Жизнь Ван Гога: Пер. с фр. // В. Ван Гог. Киев: Мистецтво, 1994. С. 189–190.
- ⁸ Там же. С. 185.
- ⁹ Там же. С. 91.
- ¹⁰ *Гамсун К.* Голод / Пер. с норв. Ю. Балтрушайтиса; под ред. В. Хинкиса // Гамсун К. Голод. Мистерии. Пан. Виктория Минск: Мастацкая літаратура, 1989. С. 45.
- ¹¹ *Будур Н.* Гамсун. Мистерия жизни. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 88.
- ¹² *Коллоен И.С.* Гамсун. Мечтатель и завоеватель / Пер. с норв., ред. Э. Панкратовой. М.: О.Г.И.; Б.С.Г.-Пресс, 2010. С. 90.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Ср.: *Чамеев А.А.* Импрессионистические тенденции в романе Кнута Гамсуна «Голод» // Диалог и взаимовлияние в межлитературном процессе. Вып. 19. Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе / Отв. ред. Стадников Г.В. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2015. С. 160–162.
- ¹⁵ *Гамсун К.* Пан / Пер. с норв. Е. Суриц // Гамсун К. Голод. Мистерии. Пан. Виктория. С. 391.
- ¹⁶ *Фалёв Е.В.* Герменевтика Хайдеггера. СПб.: Алетейя, 2008. С. 159.
- ¹⁷ Для Хайдеггера философия и поэзия (искусство) тождественны.

Рецензии

УДК 821.161.1-1(049.32)

DOI: 10.28995/2073-6355-2018-2-141-147

А.Г. Степанов

Не больше, чем поэт

Рецензия на книгу:

Художественный мир Беллы Ахмадулиной:
сб. статей [по итогам Первой междунар. конф.,
Москва, 11 апр. 2012 г.]. Тверь:
Изд-во Марины Батасовой, 2016. 130 с. 150 экз.

Сборник о творчестве Беллы Ахмадулиной составили статьи ученых Беларуси, России, Украины. Исследуются основные параметры художественного мира, создание персональной идентичности, особенности метрического и строфического репертуара, категория театральности, восприятие Бродским поэзии Ахмадулиной, принципы звукового мышления поэта, лирический диптих «Слово» (1965) и «Спас Полунощный» (2007), пейзажный дискурс и картина мира, поэтика эссе «Возвращение Набокова», место Ахмадулиной в школьном литературном каноне. Сборник статей представляет собой серьезное научное издание, посвященное творчеству одного из крупнейших русских поэтов второй половины XX века.

Ключевые слова: Ахмадулина, поэзия, поэтика, стилистика, стиховедение.

Эту скромную черно-белую книжку с копией портрета Беллы Ахмадулиной, выполненного Борисом Мессерером, разглядеть на книжной полке непросто: ширина корешка настолько мала, что заглавие на нем не поместилось. Профессиональный читатель легко найдет книгу в электронных каталогах РГБ и РНБ, но из-за малого тиража до региональных библиотек она может не дойти, а за пределы России – не выйти. Небольшое число статей (11) заставило составителей отказаться от рубрикации. Между тем порядок следования работ подчинен определенной логике: от лингвисти-

ческих и стиховых закономерностей к конкретным параллелям, текстам и месту Ахмадулиной в школьном изучении как факту ее литературной канонизации.

Статья *Т.А. Пахаревой* (Киев) «Творчество Беллы Ахмадулиной и лингвоцентричная поэтическая парадигма» задает филологические контуры ее поэзии, которая «обращена к собственной природе, к “течению речи” как главному событию и к слову как “веществу существования”» поэта и мира¹. Автор показывает, как стихотворения Ахмадулиной прорастают из развертывания речи, выстраивающего картину мира. Так, сходство звучаний «леплю / люблю» определяет сюжет стихотворения «Декабрь», а созвучие «плакать / плавать» – динамику образов в стихотворении «Ты говоришь – не надо плакать...». Претворение слова в предмет (и наоборот) Т.А. Пахарева считает одним из ключевых мотивов лирики Ахмадулиной. Отсюда ощущение словесной избыточности ее стихов, «плетения словес», позволяющих благодаря нанизыванию метафор подвергнуть предмет своеобразному остраниению:

Здесь, где живу, есть – не скажу: балкон –
гроздь ветхости, нарост распада, или
древесное подобье облаков,
образование трогательной гнили².
(«Луна до утра»)

В парном с ним стихотворении «Утро после луны» ветхость балкона преодолевается новизной его описания, и эта поэтизация вещи делает мир двойственно-объемным:

Как я люблю воспетый мной предмет
вновь повстречать, но в роли очевидца.
Он как бы знает, что он дважды есть,
и ластится, клубится и двоится³.

Такая поэтика, по мнению исследовательницы, несмотря на аналогию с «адамизмом» акмеистов, ближе к символизму с его преобразованием мира на пути от «реального» к «реальнейшему». Эта установка оттеняется семантической плотностью и ощутимостью стиха, его словесно-звуковой материальностью, чему способствует архаизирующий стиль Ахмадулиной.

Конструирование персональной идентичности поэта исследует *Т.В. Алешка* (Минск). Такое конструирование неотделимо от пола. Особенность Ахмадулиной в том, что свою идентичность она строит в отгалкивании от «женской судьбы», помещая ее в сферу

мужского, т. е. творческого. Поэт наделяет лирическую героиню гениальностью и элиминирует пол, почти отказываясь от роли любимой и любящей. «В отличие от своих предшественниц начала XX века (например, З. Гиппиус, М. Цветаевой), Ахмадулина не встраивает свои авторефлексии в дискурс сексуальности, концепции пола, а отстаивает право женщины, творчески одаренной от рождения, на особое место в иерархии творцов» (Художественный мир Беллы Ахмадулиной ..., 2016, с. 17). Эволюцию Ахмадулиной Т.В. Алешка видит в способности «быть полноценной, даже акцентированной женщиной, но признанной в мужском сообществе как Поэт, переведя это понятие из сферы исключений, каковыми были Цветаева и Ахматова, в область правила судить по творению, а не по полу» (Художественный мир Беллы Ахмадулиной ..., 2016, с. 21).

Статья Ю.Б. Орлицкого (Москва) содержит основные сведения о стихосложении Ахмадулиной. Ее традиционализм выражается в единообразии метрического и строфического репертуара. Подавляющее число стихотворений – ямбы (81,5%), причем самый распространенный – 5-ст. ямб (47,5% на фоне 40% в «официальной» поэзии 1958–1969 гг.). На втором месте – «архаический» шестистопник (13,5% по сравнению с 1,5% эпохи). Доля остальных ямбов невысока. Хорей находится на рекордно низком уровне (2%). Из трехсложников половину составляют анапесты (50,6%), далее идут амфибрахии (30,1%) и дактили (19,3%). В трехсложниках, как и в ямбах, Ахмадулина отдает предпочтение длинной строке. Неклассические метры занимают всего 0,8% от общего числа произведений. Почти вся лирика монометрична и гетероморфна.

Среди строфических форм преобладают четверостишия с перекрестной рифмовкой и чередованием окончаний. За ними следуют пятистишия на две рифмы (АббАб, АбббА, АбААб и т. п.). Имеются шести- и восьмистишия на две (реже – на три) рифмы. Повторы рифм, образующие длинные рифменные ряды, Ю.Б. Орлицкий относит к особенностям строфики Ахмадулиной. Из твердых форм встречается только сонет (шесть текстов), причем «рекомендованный» традицией 5-ст. ямб в них не используется.

К семантике восьмистиший Ахмадулиной обращается в своем исследовании О.И. Федотов (Москва). Эта форма использована поэтом всего трижды. В стихотворении «Описание ночи» 5-ст. ямб структурирован в четыре восьмистишия, напоминающие сицилиану с перестановкой двух заключительных строк (АБАБАббА). Второе стихотворение – «Приметы мастерской» – написано 4-ст. ямбом с редкой рифмовкой: АААБВВВб. Третий случай – пять сицилиан в комплексе с десятью четверостишиями в стихотворной новелле «Чудовищный и призрачный курорт...» Есть

у Ахмадулиной и примеры одиночных восьмистиший, смонтированных в систему катренов. Проделанный О.И. Федотовым анализ позволяет заключить, что Ахмадулина использовала октетты в особых случаях: когда обращалась к конкретным адресатам (дружеское послание и имитация духовно близкого чужого голоса), а также в лирической медитации о творческом горении во время бессонницы и повествовании о печальной судьбе национальных культурных сокровищ.

Театральность в творчестве Ахмадулиной – предмет рассмотрения в статье *И.С. Скоропановой* (Минск). Автор комментирует фрагменты стихотворных произведений, содержащих театральные образы и мотивы; приводит примеры восприятия Ахмадулиной в театральном ключе своих кумиров – Б. Пастернака и В. Высоцкого; упоминает о ее социальных «жестах», несмотря на то, что общественная проблематика стихам Ахмадулиной не свойственна; отмечает черты «сценического» образа (закинутая голова, «декадентские» жесты рук, ломкий голос, «пропевание» стихотворений, аристократизм манер и т. д.). По жанру и языку работа близка к эссе.

Сопоставление взаимных рецензий двух поэтов проводит А.С. Волгина (Нижний Новгород) в работе «Иосиф Бродский и Белла Ахмадулина: встреча в иноязычном пространстве». Исследовательница поясняет, как в результате упрочивающейся репутации Бродского меняется его оценка Ахмадулиной. Если в заметке “*Why Russian Poets*” (1977) вчерашний эмигрант и изгнанник не может удержаться от выпадов в адрес Ахмадулиной, способной «уверенно чувствовать себя в иерархии истэблишмента» и жить «нормальной жизнью, состоящей из замужеств, разводов, дружб, потерь, поездок на юг», то спустя десять лет на поэтическом вечере в Амхерст-колледже он концентрирует внимание исключительно на качестве ее стихов. Бродский называет Ахмадулину «сокровищем русской поэзии», утверждая, что она – «лучшее в русском языке».

Принципам и формам звукового мышления посвящена статья *О.И. Северской* (Москва) «Соловьи слов у рек речей (образы слова, речи и языка в поэзии Беллы Ахмадулиной)». Ее стихи демонстрируют характерную для поэзии XX в. метаязыковую рефлексию, в основе которой – изоморфизм мира и языка. При этом предпочтение отдано звучащей речи – голосу. Соотношение «голосов», «слов» и «речей» позволяет говорить о продолжении Ахмадулиной поэтической традиции Цветаевой. Отсюда образ слова-птицы. Сходством звучания лексем «слово» и «соловей» объясняется их сближение в текстах (паронимическая аттракция): «...но мертвы моих слов соловьи, / и теперь их сады – словари» («Немота»); «*Ни*

слова о любви! Но я о ней ни слова, / не водятся давно в гортани соловьи» («Ни слова о любви...»); «В каждом слове твоём – соловьи / пели, крылышками трепетали...» (перевод стихотворения М. Квливидзе «Гагра»). Ахмадулина задействует переразложение основы в имени «Терек», мотивируя это звуковым сходством с корнем *-рек-* («рек-а») и системным чередованием корней *-реч-* / *-рек-* («на-реч-ие / на-рек»); переосмысливает структуру именованного «Кура» благодаря паронимической аттракции метатетического типа: *Кур-а / рук-а / руч-ей* и т. п. Как показывает О.И. Северская, в центре поэтической системы Ахмадулиной находятся образы «слова» и «речи», которые ассоциативно связаны с «голосами» и «языком». «Множественно повторяясь в текстах, они становятся лейтмотивом всего ее творчества и, втягивая в свою орбиту созвучные слова, образуют вместе с ними осмысленные высказывания о... *птичьим поэтическом языке...*» (Художественный мир Беллы Ахмадулиной ..., 2016, с. 85).

В.В. Абашев и *М.П. Абашева* (Пермь) избрали для сравнительного анализа два структурно и тематически близких стихотворения, написанные с большим интервалом: «Слово» (1965) и «Спас Полнощный» (2007). Поэт не перерабатывает ранний текст, а создает новый (с сохранением первых трех строк), который вступает с предыдущим в диалогические отношения. Оба стихотворения можно рассматривать как диптих, в котором общая лирическая ситуация разворачивается в двух разных ценностных ракурсах. Если в «Слове» лирическая героиня «исповедует» в немоте и пророчествует о чудесном мальчике-поэте и его городе», то в «Спасе Полнощном» она советует юноше искать ответ на вопрос о смысле жизни «не у поэтов, а в обращении к сакральному первоисточнику истины», который находится рядом (Художественный мир Беллы Ахмадулиной ..., 2016, с. 93). Таким образом, содержание диптиха – диалог поэта со своей юностью. Ее Ахмадулина «уподобляет языческому Возрождению с его культом телесности и человеческого титанизма, с культом поэта; современность, из которой она возвращается к разговору с мальчиком – время, требующее трезвости» (Художественный мир Беллы Ахмадулиной ..., 2016, с. 95). Этот вектор, как полагают исследователи, соответствует духовной эволюции поэта.

Взгляд на картину мира Ахмадулиной сквозь призму пейзажа дан в статье *И.В. Остапенко* (Симферополь). Она вводит понятие «пейзажный дискурс», который включает «образы природных реалий, фрагменты пейзажных образов и пейзажные сюжеты» (Художественный мир Беллы Ахмадулиной ..., 2016, с. 97). При анализе пейзажного дискурса автор опирается на классификацию

пейзажных образов и мотивов М.Н. Эпштейна. Хронотопический раздел состоит из двух групп образов: пространственных (страны и местности, растительность, небесные объекты, атмосферные явления, ландшафты, названия стихий, способы восприятия природы с преобладанием цветковых образов) и темпоральных (годовой и суточный циклы). Раздел субъектной организации в единстве с лирическим сюжетом представлен внеличной субъектной формой, перволичным субъектом «я», лирическим «ты», «другим». По мнению И.В. Остапенко, пейзаж у Ахмадулиной – всегда созидание нового мира. «Если традиционно “дух” оживляет “материю”, то у нее природный образ редуцируется до словесно-энергетической сущности, а затем по-новому семантизируется и формирует новый художественный мир» (Художественный мир Беллы Ахмадулиной ..., 2016, с. 113). По-видимому, автор хочет сказать, что, создавая образы природы, Ахмадулина исходит не из эмпирической («у нее нет пейзажей-описаний, изображений или отражений»), а из языковой реальности, которая моделирует индивидуально-авторский образ мира. Впрочем, это – свойство любого крупного дарования.

О встрече двух таких дарований – Ахмадулиной и Набокова – и ее воплощении в автобиографической прозе поэта размышляет *Н.Л. Блищ* (Минск) в статье «Поэтика отражений в металитературном эссе Беллы Ахмадулиной “Возвращение Набокова”». Исследовательница выделяет главный тематический принцип этого текста – отражение. Суть его в том, что автор включает в эссе только те биографические факты, «которые позволяют ей разглядеть свои отражения в судьбе и творчестве классика» (Художественный мир Беллы Ахмадулиной, 2016 ..., с. 115). Стилистический рисунок эссе обнаруживает сходство с узорами судьбы и памяти, лежащими в основе набоковской поэтики, и одновременно с «бедственным обожанием» адресата, которым наполнена проза Цветаевой. В статье показано, как набоковские мотивы в поэтическом мире Ахмадулиной вступают во взаимодействие с ее собственными образами. Так, Набокову атрибутируется лепесток черешни, якобы описанный в «Других берегах». Между тем лепестка черешни в этом произведении нет, а есть «лепесток, роняемый цветущим деревом». По-видимому, Ахмадулина заимствует эту деталь из собственных стихов, где образ вишневого / чершневого сада – один из центральных.

Завершает сборник статья *М.Г. Павловца* (Москва) «Творчество Беллы Ахмадулиной в школьном освещении». Сравнивая современные программы и учебники по литературе, автор отмечает своеобразную асистемность Ахмадулиной, которая не вписывается ни в один круг поэтов, группу, течение. «...Остается только вежливо

упомянуть поэтессу – и переключиться на, безусловно, не менее достойных, но более удобных для описания авторов» (Художественный мир Беллы Ахмадулиной ..., 2016, с. 125). Одна из задач, которую видит М.Г. Павловец, – выработка поэтической «формулы» Ахмадулиной, способной привлечь к ее творчеству молодое поколение и дать стимул к дальнейшему изучению ее художественного мира.

Рецензируемый сборник статей представляет собой серьезное научное издание, посвященное поэтике одного из крупнейших русских поэтов второй половины XX века.

Примечания

¹ *Пахарева Т.А.* Творчество Беллы Ахмадулиной и лингвоцентричная поэтическая парадигма // Художественный мир Беллы Ахмадулиной: Сб. статей [по итогам Первой междунар. конф., Москва, 11 апр. 2012 г.]. Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2016. С. 4. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

² *Ахмадулина Б.* Ночь упаданья яблок. М.: Олимп, Астрель, 2010. С. 42.

³ Там же. С. 45.

Abstracts

S. Artemova

The title of Elegy. A throwback or a genre marker

The article is devoted to genre titles in lyrics of the late 20th – early 21st centuries on the example of the Elegy genre. Among the variety of approaches to the study of modern genres, the author expands upon the concept of genre continuity, the idea of transformation of genres. And as the internal measure of the genre involves the variation of genre characteristics, formerly unchanged in the Canon, the “recognition” of the genre depends on direct genre markers. One of the most important markers of the genre today is the genre title that forms preunderstanding of text. In the case where genre characteristics are transformed, replaced by the opposite (as, for example, the emergence of irony in an ode or ridiculing the past in an Elegy), the title becomes the only familiar route for odic tradition.

Keywords: genre, the Canon, internal measure of the genre, title, Elegy.

A. Chernyakov

Yu. Levitansky’s “Cinematograph”.
(Linguo-)Poetics of the fragment

The article is devoted to the analysis of the structure-forming principles of Yu. Levitansky’s book of poems “Cinematograph” in the aspect of the fragment poetics. It analyzes how influence the genre of “book of poems” influences reader’s reception, the semiotic tension between linearity and discreteness of the text, the role of the metatextual component, the linguo-poetical braces of a book. The author postulates that the cinematic principle of montage of fragments, revealing the “Cinematograph” title metaphor, serves as a basic text-generating mechanism covering both the “upper” (thematic) and “lower” (poetic language) levels of the text.

Keywords: Yu. Levitansky, book of poems, montage, fragment, linguistic poetics, composition of the text.

Yu. Domanskii

The artistic realm and the physical reality

This article reasons that the literature does not reflect the reality, but uses it for creating a special artistic realm. In the process of such creating, physical reality is aesthetically deformed or deconstructed; real meanings are transformed into aesthetic ones. As a result, the artistic realm of literature is understood as a system of contextual meanings realized through a combination of verbal signifiers, in which the primary or direct meanings have been aesthetically deformed. Artistic work thus implies not only the possibility of creating a realm desired by the author, but also the possibility for an author to become there someone who in the real world the author could become not, although probably would wish to. The material examined in this article is the poems of Neznayka in Nikolay Nosov's "The Adventures of Neznayka and his friends". *Keywords*: artistic realm; artistic work; physical reality; Nikolay Nosov; "The Adventures of Neznayka and his friends".

I. Ershova

History of Spain of Alfonso X the Sage and the beginnings of Spanish prose (setting the issue)

The article treats the history of Spain (XIII century A.D) as the text that played a crucial role in the process of the emergence and the development of Spanish prose fiction. In this respect, it focuses upon the elaboration of the language of prose that is analyzed from various points of view: as a particular set of narrative devices, a specific way of plot organization, and as a peculiar technique of adapting Latin sources in order to make the story complete and entertaining. This general picture is achieved by the interpretation of a number of particular cases, namely the history of Hercules and the story of Numancia seizure. In the chronicle these stories are consistently built into traditional epic framework and are elaborated into self-sufficient pieces of heroic narrative.

Keywords: medieval historiography, Alfonso the Sage, plot construction, prose fiction formation, Hercules, Numancia.

E. Kuznetsova

From “Asya” to “Rusya”. The Turgenev implied sense in the story by I. Bunin

The article presents a comparative analysis of the novel by Ivan Turgenev “Asya” and Ivan Bunin story “Rusya”. Revealed likenesses in their texts (the main theme of lost love and homeland, framework composition, similarity of titles, the appearance of the characters, the lyrical mood, the final passages, etc.) give grounds to speak of a deliberate Bunin’s “rewriting” the classical work of Russian realism of the 19th century. The Turgenev implied sense permits precise identification of the main idea in the story “Rusya”: the nonrealizability of a happy love and repeatability of human life lots.

Keywords: I. Bunin, I. Turgenev, Turgenev implied sense, the classical tradition, realism, modernism.

M. Malinovskaya

Specifics of fractality in the Russian narrative poetry of 2000–2010 years. On the example of F. Svarovsky’s text “Mongolia”

In this article, the plot-compositional structure of F.Svarovsky’s text is compared with the narratologic category of fractality, what makes it possible to reveal the character and peculiarities of the lyrical and epic principles interaction in the newest Russian narrative poetry.

Keywords: fractality, episodization, episode, narrative, performative, newest poetry, narrative poesy, Fyodor Svarovsky.

V. Malkina

Painting in the lyrical plot of Ilia Selvinsky’s poetry

The paper explores the functions and ways of representation of painting in I. Selvinsky’s poems lyrical plot (“In the Picture Gallery”, “To a Paintress”, cycle “Louvre”). It is analyzed how the painting influences the position of the lyric subject, the organization of space and time in the poem, and also conclusions are drawn about the reception of visual arts by the lyric subject and the significance of such theme in the work of I. Selvinsky.

Keywords: lyrical plot, Selvinsky, lyrical subject, visual in literature, ekphrasis, poems about painting.

A. Polosina

Tolstoy's "Forged Coupon" and Robert Bresson's film "L'argent"

The article is concerned with the money motive in Tolstoy's works and money and morality relation. Wealth, money is the same sort of power as a political one. It is fatal for a person. Purity, austerity and severity of the film *L'Argent* by patriarch of the cinema Bresson inspired by Tolstoy's short story.

Keyword: literature, cinema, film, money, power, morality, wealth , killing, evil, impunity.

M. Samarkina

The photographic in lyric poetry. Setting an issue.

The article is dedicated to theoretical substantiation for the issue of photography in a fiction text. It focuses primarily on the photography in lyric poetry. The article raises the question of necessity for describing photography not only as an isolated phenomena in individual texts, but as a universal, theoretical and literary concept.

Keywords: visual in literature, visuality, photography in literature, photography in lyric poetry, the photographic lyric poetry.

E. Seifert

The liminality effect and the liminality zone in the contemporary Russian poetry

The author of the article suggests that the "liminality zone" term be used to denote the zone of an explicit transition from the one level to another in the perception of a fiction work, while the "liminality effect" term should denote the result as a consequence of the reception of this transition zone. The scientific issue is presented on the material of Elena Schwarz, Arkady Dragomoshchenko and Olga Sedakova poetry. Creating the liminality zone, the poet primarily uses the internal markers, rather than the external ones. The underlying liminality effect at the boundary of the verbal and the extra-verbal in the perception of a sophisticated reader provides him with an opportunity to approach the author's intention as close as possible, completing the extra-verbal elements of the literary work.

Keywords: liminality effect, liminality zone, voluminosity of a literary work, extra-verbal, Elena Schwarz, Arkady Dragomoshchenko, Olga Sedakova.

V. Shadurskiy

Writers of Russian classical literature
from the creative perception of M.A. Aldanov
and V.V. Nabokov. Convergences and polemics
(based on epistolary materials)

This article is devoted to a study of letters exchanged between Aldanov and Nabokov, in respect to their attitudes toward Russian classical literature of the nineteenth century. The themes, content, and style of these two writers' epistolary opinions on Pushkin, Gogol, and Tolstoy are analyzed. One supposition is that the personal relationship between Aldanov and Nabokov had an influence on the nature of their letters.

Keywords: Russian Emigre Literature, A.S. Pushkin, M.Yu. Lermontov, N.V. Gogol, A.I. Herzen, F.M. Dostoyevsky, I.S. Turgenev, L.N. Tolstoy, A.A. Blok, M.A. Aldanov, V.V. Nabokov.

S. Shul'ts

V. Van Gogh – K. Hamsun – M. Heidegger
(on the question of ontological status of art)

The interpretation of the image of shoes in the modernist works of V. Van Gogh, K. Hamsun, and also in the philosophy of art of M. Heidegger is considered. For these authors, the thing (shoes as its epiphenomenon) is initially constituted by art, and not vice versa. The artist (in a broad aspect) thereby becomes the "legislator" of the being-sphere itself.

Key words: V. Van Gogh, K. Hamsun, M. Heidegger, modernism, art, thing, being.

A. Stepanov

Not more than a poet. Review of the book:
Artistic World of Bella Akhmadulina: Collected papers
[proceedings of the 1st International Conference, Moscow,
11 April 2012]. Tver: Marina Batasova Publishing House,
2016. 130 p. 150 copies.

This collection on the creative work of Bella Akhmadulina comprises articles of the researchers from Belarus, Russia, Ukraine. It investigates basic parameters of the artistic world, personal identity creation, peculiarities of metric and strophic repertoires, category of theatricality, perception of Akhmadulina's poetry by Brodsky, principles of poet's acoustic thought, lyrical diptych *Word* (1965) and *The Midnight Savior* (2007), landscape discourse and world view, poetics of the essay *Nabokov's Return*, Akhmadulina's place within the secondary school literature canon. The collection of works is a serious scientific publications dedicated to the creative work of one of the greatest Russian poets of the 20th century second half.

Keywords: Akhmadulina, poetry, poetics, stylistics, studies.

N. Volodina

The concept in the system of cognitive literature studies.
Methodological approach

The article considers the features and mechanism of generation of art concepts in the aspect of the cognitive approach – the methodology which is formed in nowadays literary criticism. Introduction of category “concept” to a conceptual framework of cognitive literary criticism is obviously possible and productive. This scientific approach assumes studying of literature as special form of knowledge and mental activity. The specifics of a concept (including the artistic one) consist in mental nature integrating as individually author's perception the knowledge and understanding of concrete phenomenon of reality (material or metaphysical), and also “collective” ideas of it.

Keywords: cognitivism in the literature studies, mental activity, artistic cognition, literary concept, the genesis of artistic concepts.

Сведения об авторах

Артёмова Светлана Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета, svart1@yandex.ru

Володина Наталья Владимировна – доктор филологических наук, профессор кафедры отечественной филологии и прикладных коммуникаций Череповецкого государственного университета, natalivolodina@mail.ru

Доманский Юрий Викторович – доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории, Российский государственный гуманитарный университет, domanskii@yandex.ru

Ершова Ирина Викторовна – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, Школа актуальных гуманитарных исследований Российской академии народного хозяйства и государственной службы; профессор кафедры сравнительной истории литератур Института филологии и истории, Российский государственный гуманитарный университет, i.vershova@list.ru

Зейферт Елена Ивановна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории, Российский государственный гуманитарный университет, elena_seifert@list.ru

Кузнецова Екатерина Валентиновна – аспирант, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, katkuz1@mail.ru

Малиновская Мария Юрьевна – магистрант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории, Российский государственный гуманитарный университет, del-fina6@mail.ru

Малкина Виктория Яковлевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории, Российский государственный гуманитарный университет, poetika@gmail.com

Полосина Алла Николаевна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Государственный мемориальный и природный заповедник Музея-усадьбы Льва Толстого «Ясная Поляна», alla.polosina@upmus.ru

Самаркина Мария Дмитриевна – аспирантка кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории, Российский государственный гуманитарный университет, enkelinaiiivius@gmail.com

Степанов Александр Геннадьевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории и теории литературы, Тверской государственный университет; преподаватель Института иностранных языков и литератур, Ланьчжоуский университет (Китай), poetics@yandex.ru

Черняков Алексей Николаевич – кандидат филологических наук, доцент Института гуманитарных наук, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, achernyakov@kantiana.ru

Шадурский Владимир Вячеславович – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого (Великий Новгород), shadvlad@mail.ru

Шульц Сергей Анатольевич – доктор филологических наук, s_shulz@mail.ru

General data about the authors

Artemova Svetlana Yu. – Ph.D. in Philology, associate professor of the Department of History and Theory of Literature, Tver State University, svart1@yandex.ru

Chernyakov Alexey N. – Ph.D. in Philology, associate professor of the Institute for the Humanities, Immanuel Kant Baltic Federal University, achernyakov@kantiana.ru

Domanskii Yuri V. – Dr. in Philology, professor of the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, domanskii@yandex.ru

Ershova Irina V. – Ph.D. in Philology, leading researcher, School for Advanced Studies in Humanities of Russian Academy of National Economy and Public Administration; professor of the Department of Comparative Literature, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, i.v.ershova@list.ru

Kuznetsova Ekaterina V. – postgraduate student, Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, katkuz1@mail.ru

Malinovskaya Maria Yu. – master student, Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, delfina6@mail.ru

Malkina Victoria Ya. – Ph.D. in Philology, associate professor of the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, poetika@gmail.com

Polosina Alla N. – Ph.D. in Philology, senior researcher, The State Memorial and Natural Preserve Museum-Estate “Yasnaya Polyana”, alla.polosina@ypmus.ru

Samarkina Maria D. – postgraduate student, Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, enkelinaivius@gmail.com

Seifert Elena I. – Dr. in Philology, associate professor, professor of the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, elena_seifert@list.ru

Shadurskiy Vladimir V. – Ph.D. in Philology, associate professor of the Department of the Russian and Foreign Literature, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (Velikiy Novgorod), shadvlad@mail.ru

Shul'ts Sergei A. – Dr. in Philology, s_shulz@mail.ru

Stepanov Alexandr G. – Ph.D. in Philology, associate professor of the Department of History and Theory of Literature, Tver State University; lecturer, Institute of Foreign Languages and Literature, Lanzhou University (China), poetics@yandex.ru

Volodina Natal'ya V. – Dr. in Philology, professor of the Department of Russian Philology and Applied Communications, Cherepovets State University, natalivolodina@mail.ru

Художник серии *В.В. Сурков*

Корректор *О.К. Юрьев*

Компьютерная верстка *М.Е. Заболотникова*

Подписано в печать 22.02.2018.

Формат 60×90¹/₁₆.

Усл. печ. л. 9,8. Уч.-изд. л. 10,3.

Тираж 1050 экз. Заказ № 37

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

Журнал «Вестник РГГУ»

Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение»
выходит 12 раз в год.

Подписка принимается всеми отделениями связи без ограничений.

Подписной индекс в каталоге «Газеты. Журналы»

ОАО Агентства «Роспечать» – 70969

Не забудьте своевременно подписаться на наш журнал!