

Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities



RSUH/RGGU BULLETIN
№ 2 (35)

Part 2

Academic Journal

Series:
History. Philology. Cultural Studies.
Oriental Studies

Moscow
2018

ВЕСТНИК РГГУ
№ 2 (35)

Часть 2

Научный журнал

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. Больцмана, 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. Клоканов (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. Крэмер (Гарвардский ун-т, США), А.П. Логунов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Д. Ломар (Ун-т Кёльна, 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 (Ратгерский 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. Шакленина, 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. Манин, 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)

© Российский государственный гуманитарный университет, 2018

ISSN 2073-6355

СОДЕРЖАНИЕ

Теория литературы

А.Е. Махов

Поэтическое произведение как музыкальный процесс:
формальная эстетика Фридриха Конрада Грипенкерля
и поэтология Фридриха Гёльдерлина 163

И.В. Кондаков

Поэтика смысловой неопределенности 172

М. Джун

Эстетика «тела страдающего» в мышлении М.М. Бахтина:
на материале повести Ф.М. Достоевского «Записки из подполья» 183

О.А. Клинг

Реализация теоретико-литературных взглядов Андрея Белого
в «Петербурге»: влияние на формализм и футуризм 194

В.Я. Малкина

Визуальная образность и лирический сюжет в стихотворении
В.Я. Брюсова «Зодчество церквей старинных» 206

М.Н. Дарвин

«Открытое множество»: взгляд А.В. Михайлова на процессы
художественной циклизации лирики 213

С.П. Лавлинский

Позиции нарратора и читателя в повести Сигизмунда Кржижановского
«Автобиография трупа» 221

Н.Н. Кириленко

Рецептивная компетенция и «Правила» Детективного клуба 231

Е.И. Зейферт

Послесловесное читателя и автора: виртуальный (возможный)
субъект (на материале новейшей поэзии) 239

Русская литература, литературные связи

А.В. Каравашкин

- «Сказание» Авраамия Палицына в контексте
литературного обычая Древней Руси 250

М.Ю. Люстров

- Шведский перевод «Росписи Китайскому государству» И. Петлина 261

Н.А. Бахши

- Лютер и Кальвин в оценке Мережковского 268

Д.М. Магомедова

- «Злее зла честь татарская...»: неопубликованная рецензия
В.Б. Шкловского на пьесу А.А. Блока «Рамзес» 278

Е.Ю. Козьмина

- Композиция романа Е. Сосновского «Апокриф Аглаи»:
моделирование читательской позиции 284

С.С. Бойко

- Истоки современной духовной прозы:
рассказы Лидии Запариной (Л. Шостэ) 293

Ю.В. Доманский

- Субъект в художественных мирах актуальных направлений
аудиальной словесности: стендап и рэп 302

Зарубежная литература

П.П. Шкаренков

- Образ Теодориха II в сочинениях Сидония Аполлинария:
римская *civilitas* вестготского *rex* 313

- Abstracts 326

- Сведения об авторах 333

CONTENTS

Literary Theory

<i>A. Makhov</i>	
Poetical work as a musical process. Formal aesthetics of Friedrich Konrad Griepenkerl and Friedrich Hölderlin poetology	163
<i>I. Kondakov</i>	
Poetics of the semantic uncertainty	172
<i>M. Dzhun</i>	
“Body of the sufferer” aesthetics by M.M. Bakhtin. Focussing on Dostoyevsky’s “Notes from underground”	183
<i>O. Kling</i>	
Realization of theoretic and literary views of Andrei Bely in “Petersburg”: influence on the formalism and futurism	194
<i>V. Malkina</i>	
Visual images and lyrical plot in the V.Ya. Brjusov’s poem “The architectonics of ancient churches”	206
<i>M. Darwin</i>	
“Open multitude”. Alexander Mikhailov on artistic cyclization of lyric poetry	213
<i>S. Lavlinsky</i>	
The narrator and reader position in the story “Autobiography of the Corpse” by Sigizmund Krzhizhanovsky	221
<i>N. Kirilenko</i>	
Receptive competence and “The Rules” of the Detective Club	231
<i>E. Seifert</i>	
Postverbal by reader and author. The virtual (possible) subject (based on the modern poetry)	239

Russian Literature, Literary Connections

A. Karavashkin

Avraamy Palitsyn's "Tale" in the context
of the Ancient Rus literary tradition 250

M. Lyustrov

Swedish translation of I. Petlin's "Painting of the Chinese State" 261

N. Bakshi

Luther and Calvin from Merezhkovsky's point of view 268

D. Magomedova

"Oh, Tartar honour, more evil than the evil...". Unpublished review
of V.B. Shklovsky on the drama "Ramses" by Alexander Blok 278

E. Kozmina

Composition of the novel "Aglaiia's Apocripha" by E. Sosnovsky.
Modeling of the reader's position 284

S. Boyko

The beginnings of contemporary spiritual prose:
stories by Lidiya Zaparina (L. Shoste) 293

Yu. Domansky

The subject in imagined worlds of current trends
in verbal performance (stand-up and rap) 302

Foreign Literature

P. Shkarenkov

The portrait of Theoderic 2nd in Sidonius Apollinaris's works.
Roman *civilitas* of Visigothic *rex* 313

Abstracts 326

General data about the authors 335

Теория литературы

УДК 82.0-192

DOI: 10.28995/2073-6355-2018-2-163-171

А.Е. Махов

Поэтическое произведение как музыкальный процесс: формальная эстетика Фридриха Конрада Грипенкерля и поэтология Фридриха Гёльдерлина

На протяжении всей своей истории поэтика использовала модели, заимствованные из музыкальной теории. Одна из них может быть названа моделью процессуальности: она предполагает, что поэтическое произведение, как и музыкальное, развивается во времени посредством «диссонансов» и их «разрешений». Тезис о процессуальности любой эстетической формы был выдвинут Ф.К. Грипенкерлем, который, однако, не дал примеров применения этой идеи к поэзии. Дополнением к формальной эстетике Грипенкерля могут служить поэтологические тексты Ф. Гёльдерлина, в которых поэзия трактуется как диалектический и в то же время музыкальный процесс, предполагающий столкновение и борьбу противостоящих «тонов».

Ключевые слова: музыкальность поэзии, процессуальность эстетической формы, диссонанс, Ф.К. Грипенкерль, Ф. Гёльдерлин.

Поэтика с древнейших времен пользовалась интермедialными аналогиями, соотнося поэзию с явлениями из других искусств, прежде всего из живописи и музыки. К аналогии с живописью обращается уже Аристотель, когда уподобляет «сказание», необходимое для трагедии, рисунку, столь же необходимому в живописи («Поэтика», 1450b). Аналогия с музыкой, видимо, появляется позже – по той причине, что изобразительное искусство изначально существовало отдельно от поэзии, а музыка долгое время составляла с ней единое целое: нельзя сравнивать поэзию с музыкой, пока поэзия – часть музыки; проводить аналогию можно только с тем, что уже получило самостоятельное бытие.

В полной мере аналогия, которую можно назвать «*ut musica poesis*» (перифразируя знаменитую формулу Горация «*ut pictura poesis*»), заявляет о себе в эпоху Ренессанса. Так, когда Филипп Сидни в «Защите поэзии» (опубликована в 1595) говорит о «плането-подобной музыке поэзии» («*planet-like music of poetry*»)¹, он проводит несомненную аналогию между поэзией и музыкой – а именно космической музыкой сфер. Но особенно интенсивно различные музыкальные модели используются в поэтике с середины XVIII в.: те или иные свойства музыки, умозрительно «извлекаемые» из нее, переносятся на поэзию. Приведем два примера таких моделей. В становлении теории лирики в XVIII в. большую роль сыграло представление о музыке как немиметическом, неподражательном искусстве: музыка выражает, ничему не подражая и ничего не изображая, – то же самое делает и лирика². Другое свойство музыки – способность к исключительному разнообразию, недоступному другим искусствам³, – применяется к жанру романа в английской критике XVIII в. В анонимном литературном обзоре «Характеры Прево, Лесажа, Ричардсона, Филдинга и Руссо», опубликованном в «*Gentleman's Magazine*» в 1760 г., о романах Г. Филдинга говорится: «Его стиль воздействует так же, как та старинная музыка, чье искусство заставляет душу нежно и как бы нечувствительно переходить от радости к печали, – он вызывает разнообразные и даже противоположные чувства»⁴.

Далее мы остановимся на модели, которую можно обозначить как модель процессуальности. Музыка воспринимается как развитие, движение – и такое ее восприятие (само по себе вполне естественное) переносится на поэзию. Из этого переноса возникает представление о поэтической форме как процессе. О том, что поэзия, в отличие от изобразительных искусств, изображает именно действия, писал еще Лессинг в «Лаокооне»; но теперь сделанный следующий шаг – само поэтическое произведение осмыслено как «действие», которое разворачивается во времени.

Эта идея связана с так называемой формальной эстетикой XIX в., детальный анализ которой предпринял Инго Штёкман⁵. Основоположник формальной эстетики, Иоганн Фридрих Герbart, больше известный как педагог, сформулировал ее базовый тезис: форма – это система отношений; более того, форма *состоит* из отношений. Иначе говоря, отношение – это минимальная единица формы. Герbart еще в 1813 г. подчеркивал, что «в качестве простых элементов» эстетической формы «могут выступать лишь отношения, поскольку всё совершенно простое лишено значения»⁶.

В самом этом тезисе еще не просматривается идея формы как процесса. Она появляется у ученика Гербарта, Фридриха Конрада Грипенкерля, германиста, педагога и музыковеда, издателя клавирных и органных сочинений И.С. Баха. Именно рефлексия над процессуальностью формы в инструментальной музыке могла подсказать ему идеи, которые легли в основу его «Учебника эстетики» (1826).

Эстетическую форму Грипенкерль мыслит вполне по Гербарту, как систему отношений; но сами отношения понимаются теперь динамически и музыкально. Отношения развиваются, они представляют собой процессы. Но в чем, собственно, состоит «музыкальность» этих процессов? В теории Грипенкерля музыкальная процессуальность любой эстетической формы достигается простым мыслительным ходом – внедрением в категориальную систему эстетики музыкального понятия диссонанса, которое получает у него общеэстетический смысл. Диссонанс включен в «общие идеи» эстетики, которых, по Грипенкерлю, всего четыре: наряду с диссонансом это красота, совершенство и созвучие.

Диссонанс нужен Грипенкерлю именно для того, чтобы привести форму в движение. В диссонансе он находит «единственную идею, которая с неодолимой эстетической силой побуждает к приносящему удовлетворение движению во времени»⁷. Сам по себе диссонанс может не нравиться, но связанная с ним «привлекательность поступательного движения (Reiz zum Fortschritte)» перевешивает, и неудовольствие от диссонанса «полностью растворяется» в этой привлекательности⁸.

Диссонанс сложен: он представляет собой отношение трех моментов: приготовления, собственно диссонанса и его разрешения. Именно в этом отношении, как говорит Грипенкерль, «открывается тайна произведения искусства, которое силой в нем самом заложенных основ, без видимой воли художника, движется вперед, развивается и завершается»⁹.

Но разрешением диссонанса может готовиться следующий диссонанс, и таким образом мы потенциально можем представить эстетическую форму как бесконечное движение: «Первым толчком», т. е. первым диссонансом, «как словом Создателя», произведению «словно бы придается жизнь, которая затем безостановочно развивается во всех своих видоизменениях; ведь тройное сцепление отношений, заложенное в диссонансе... может всякий раз обновляться»¹⁰.

После этих общих утверждений мы вправе ждать от Грипенкерля примеров применения его теории к конкретному материа-

лу поэзии, чтобы увидеть, как именно диссонанс запускает в ней процесс «безостановочного развития». Но его эстетика в этом пункте остается крайне абстрактной. В разделе о поэзии мы найдем лишь несколько общих утверждений. Так, о драме говорится, что ее «ход – огромный диссонанс, катастрофа – поворотный пункт в нем, всё, что ей предшествует – приготовление» диссонанса, а то, что следует за катастрофой, – «разрешение». Диссонанс упоминается также в связи с эпосом, где именно он «направляет вызывающее удовольствие поступательное движение как в целом, так и в частностях»¹¹, а также в связи с малыми формами – эпиграммой и сонетом, но опять же без каких-либо примеров и пояснений.

Представляется, что параллель к формальной эстетике Грипенкерля дают поэтологические фрагменты Фридриха Гёльдерлина. Более того, эти тексты в определенном смысле заполняют вышеупомянутые лакуны в аргументации Грипенкерля. Инго Штёкман не упоминает Гёльдерлина в своей работе о формальной эстетике; однако, на наш взгляд, идея музыкальной процессуальности поэтической формы – такой процессуальности, которая предполагает диссонанс, столкновение противоположностей и их борьбу, – у него разработана гораздо конкретнее, чем в эстетике Грипенкерля.

Подобное представление о поэтической форме кажется чрезвычайно далеким от эстетического идеала Гёльдерлина, связанного с классической Грецией. Мы скорее готовы ждать от него антикизирующей поэтологии, где на первый план были бы выдвинуты соответствующие понятия – такие как покой, гармония, мера и т. п. Однако наше ожидание обмануто. Поэзия понята Гёльдерлином в высшей степени динамично, как диалектический процесс, в котором сталкиваются противоположные начала (*Gegensatz* – одно из центральных понятий в его поэтике); и поэтическое творчество, и само произведение описываются в таких процессуальных категориях, как стремление вперед (*Fortstreben*), чередование (*Wechsel*), столкновение (*Widerstreit*). В то же время в понятийном ряду поэтологических текстов Гёльдерлина фигурируют и музыкальные понятия: тон (именно в музыкальном смысле), тоника (*Hauptton*), диссонанс и др. Диалектический процесс, составляющий сущность поэзии, – в то же время и музыкальный процесс.

Подобное понимание поэзии Гёльдерлин изложил несколько раз. В работе «Обоснование “Эмпедокла”» (1799) он описывает «трагическую оду» (т. е., по сути, всякое «трагическое стихотворение») как развертывание из некоего начального тона, приводящее к противоположности этому начальному тону, а далее – к борьбе

«тонов» и обретению начального тона на некоем новом уровне. «Трагическая ода» начинается «в высшем огне», в сфере чистого духа; затем она падает в противоположность – в «более скромную душевность (*in eine bescheidenere Innigkeit*)»; затем движется к «спокойной рассудительности (*stille Besonnenheit*)», которую она также воспринимает как противоположность себе (*Gegensatz*), и вновь идет в идеальное, в котором соединяются противоположности: «изначальный тон (*Urton*) снова найден, и найден рассудительно»¹².

Мы видим тут процессуально-музыкальную трактовку поэзии как взаимодействия противоположных «тонов». Такое же понимание поэзии с особой подробностью изложено в самом обширном (и чрезвычайно сложном – мы опираемся на его интерпретацию П. Рейзингером¹³) поэтологическом фрагменте Гёльдерлина – «О способах действия поэтического духа» (видимо, 1800). Творчество представлено здесь как взаимодействие противостоящих начал – духа и материи, которые вовлечены в многоступенчатую игру форм и содержаний (именуем эти категории во множественном числе, поскольку во фрагменте различаются три рода «форм» и три рода «содержаний»). Игра, которую ведут в поэзии дух и материя, нужна для того, чтобы «гармонизировать» два противоположных устремления духа: дух стремится, с одной стороны, к одновременному существованию (*Zugleichsein*) всех [своих] частей, а с другой – к тому, чтобы «выходить из самого себя, дабы в прекрасном движении вперед (*Fortschritt* – слово, постоянно используемое и Грипенкерлем)... воспроизводить себя...»¹⁴. Иначе говоря, дух стремится и пребывать в покое, сохраняя самотождественность, и двигаться, изменяясь в некоем «гармоническом чередовании».

Итак, в поэзии примиряются противоположные тенденции духа к покою и движению, тождественности и изменчивости. Любопытно, что изменчивость связывается в большей степени с формой, чем с содержанием: из трех описанных в данном тексте «форм» (чувственная, объективная и духовная) двум (объективной и духовной форме) отчетливо приписано качество «чередования (*Wechsel*)», а «идеальная духовная форма» определена как «вечноизменяющаяся (*immerwechselnde*)»¹⁵. Чередоваться в форме могут «тоны» или «настроения»; но во всяком случае чередование – это движение вперед, при котором «последующее обуславливается предшествующим»¹⁶. Поэзия представляет собой движение форм; это не может не напомнить знаменитое определение «содержания» музыки как «движущихся в звучании форм» в трактате Эдуарда Ганслика «О музыкально-прекрасном» (1854). «Движение духа» в поэти-

ческом произведении предстает у Гёльдерлина музыкальным процессом.

Идея музыкальной процессуальности, присущей поэзии, отразилась и в определении трагедии из письма к К.Л. Нойферу от 3 июля 1799 г.: трагедия «устроена так, чтобы без какого-либо украшения, почти одними лишь великими тонами, где каждый из них – самостоятельное целое, продвигаться вперед в гармоническом чередовании (*harmonisch wechselnd fortzuschreiten*); и в этом гордом отрицании всего случайного она представляет (*darstellt*) идеал живого целого так кратко и одновременно так полно и содержательно, как только возможно, но и серьезнее, чем все другие известные поэтические формы...»¹⁷.

Нетрудно заметить, что это определение имеет прототип – знаменитое определение трагедии у Аристотеля («Поэтика», 1449b; далее ссылаемся на него, используя перевод М.Л. Гаспарова), которое построено на характеристике используемых в этом жанре средств, предмета и способа подражания. Само аристотелевское понятие подражания у Гёльдерлина отсутствует; но предмет, способ и средства, которые использует трагедия, охарактеризованы, причем иначе, чем у Аристотеля.

Гёльдерлин меняет предмет трагедии: вместо «действия важного и законченного» появляется «идеал живого целого». Меняет он, откровенно полемически, и средства трагического «представления»: аристотелевская «услашенная речь» (т. е. речь украшенная) отброшена – трагедия совершается «неукрашенно» и кратко. Но относится ли эта характеристика к речи? О речи как таковой у Гёльдерлина ничего не говорится! Ее занимают некие «великие тоны», как будто трагедия мыслится как музыкальное произведение.

Однако самое радикальное изменение происходит при характеристике способа трагического представления. Тут Аристотель с его различением действия и повествования полностью отброшен: способ, каким трагедия совершает свое «представление», определен как продвижение вперед в гармоническом чередовании (видимо, тонов); значит, и здесь трагедия определена музыкально.

И общее учение Гёльдерлина о литературных родах ориентировано на то же понятие «чередования тонов», или «гармонического чередования»: род определяется спецификой присущей ему музыкальной процессуальности. Это совершенно своеобразное понимание сущности литературного рода резко отличается от осмысления триады родов (лирики, драмы и эпоса) у Шарля Баттё, который впервые и обосновал эту триаду в середине XVIII в. Спецификации, найденные им для всех трех родов, Баттё называет «красками

(couleur)», прибегая тем самым к визуально-живописной метафоре. Три рода – это три «краски»¹⁸. У Гёльдерлина (как, впрочем, и у йенских романтиков – в частности, у Ф. Шлегеля) «краски» Баттё превращаются в «тоны», и теория тем самым переносится из живописно-визуального в музыкальный план¹⁹.

Музыкально-процессуальное понимание литературных родов мы находим во фрагменте «О различии поэтических родов» (1800). И здесь Гёльдерлин видит в поэзии некое изначально заложенное противоречие (по сути, диссонанс!) и его последующее разрешение. Различительный признак родов – специфическое взаимодействие противоположных начал: значения (Bedeutung; порой вместо «значения» в этом же тексте фигурируют понятия тона или «настроения») и видимости (Schein)²⁰. Так, значение лирики наивно, ее видимость – идеальна; эта противоположность разрешается в лирике «энергичными героическими диссонансами»; иначе говоря – в героическом «тоне». Сходным образом обстоит дело с эпосом. Эпос – «метафора великих устремлений», поэтому в эпосе значение – героическое, видимость – наивная, разрешение – идеальное. Гёльдерлин ведет комбинаторную игру с триадами понятий, но не меняет общую схему процесса: столкновение противоположных начал, т. е. диссонанс, и последующее разрешение²¹. Каждый род мыслится процессуально, как музыкальное произведение: процесс состоит в выдвигании начального тона, который в своем развитии приходит к собственной противоположности; далее выявленное противоречие снимается – как диссонанс в музыке, который в конце концов получает разрешение.

Итак, если у Баттё в основе определения рода – очень простая идея неподвижной «краски», то у Гёльдерлина род связан с понятием тона – музыкального, подвижного, способного к развитию, к осложнению в диссонансе и к финальному разрешению.

Поэтологические идеи Гёльдерлина обычно трактуют в контексте современной ему немецкой философии как продукт диалектической логики. Мы попытались осмыслить их иначе: в контексте многовекового диалога между поэтикой, с одной стороны, и музыкой – с другой. В ходе этого диалога музыка не раз воспринималась как модель, позволяющая объяснить поэтические феномены; специфическая процессуальность музыки, обусловленная, но в то же время и осложненная неустранимым присутствием в ней конфликта тонов – диссонанса, и стала такой моделью для Гёльдерлина, как и несколько позднее для Грипенкерля.

Логическое и музыкальное – начала, которые кажутся далекими друг от друга; однако это впечатление ложно. Музыка обла-

дает собственной логикой, своеобразие которой раскрыто в книге А.Ф. Лосева «Музыка как предмет логики» (1927), где «чистое музыкальное бытие» определяется как «слитость всего во всем, исчезновение всех противоположностей»²². По духу это очень созвучно Гёльдерлину – если, конечно, «исчезновение всех противоположностей» дается не сразу, но достигается в ходе того процесса, которым, собственно, и является форма, музыкальная или поэтическая.

 Примечания

- ¹ *Sidney Ph. A Defence of Poesie and Poems.* L.; N. Y.: Cassel and Company, 1909. P. 126.
- ² Подробнее об этом см.: *Махов А.Е.* Формирование теории лирики как литературного рода (к вопросу о роли музыкальных аналогий в истории поэтики) // *Литературоведческий журнал.* 2008. № 23. С. 84–110.
- ³ Английский композитор и теоретик Томас Морли в своем «Простом и легком введении в практическую музыку» (1597) требует от сочинителей музыкальных мадригалов: «В вашей музыке вы должны быть непостоянны, как ветер, то играть, то снижать, быть то серьезными и неуклонными, то женственными... вы должны показать все разнообразие, на которое вы способны, и чем больше разнообразия вы покажете, тем больше понравится» (*Morley Th. A plaine and easie Introduction to practicall Musicke.* Oxford: Oxford university press, 1937. P. 180).
- ⁴ *Novel and Romance, 1700–1800: A documentary record* / Ed. by I. Williams. L.: Routledge and Kegan Paul, 1970. P. 275–276.
- ⁵ *Stöckmann I.* Form, Theorie, Methode. Die formale Ästhetik des 19 Jahrhunderts // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.* 2016. Jg 90, H. 1. S. 57–108.
- ⁶ *Herbart J.F.* Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie. Hamburg: Meiner, 1993. S. 143.
- ⁷ *Griepenkerl K.F.* Lehrbuch der Ästhetik. Braunschweig: Vieweg, 1826. S. 78.
- ⁸ *Ibid.* S. 79, 82.
- ⁹ *Ibid.* S. 79–80.
- ¹⁰ *Ibid.* S. 80.
- ¹¹ *Ibid.* S. 350, 361–362.
- ¹² *Hölderlin F.* Grund zum Empedokles // *Hölderlin F. Sämtliche Werke* / Hrsg. von F. Beissner. Leipzig: Insel-Verlag, 1965. S. 885–886.
- ¹³ *Reisinger P.* Hölderlins poetologische Topologie oder: Die Bedingungen der Möglichkeit zur ästhetischen Interpretation von Poesie // *Bachmaier H., Horst Th., Reisinger P.* Hölderlin: Transzendente Reflexion der Poesie. Stuttgart: Klett-Cotta, 1979. S. 12–82.

- ¹⁴ *Hölderlin F. Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes // Hölderlin F. Sämtliche Werke / Hrsg. von F. Beissner. Leipzig: Insel-Verlag, 1965. S. 966.*
- ¹⁵ *Ibid. S. 967.*
- ¹⁶ *Ibid. S. 972.*
- ¹⁷ *Hölderlin F. An Neuffer, 3 Jul. 1799 // Hölderlin F. Sämtliche Werke. Bd. 6: Briefe / Hrsg. von A. Beck. Berlin: Rütten & Loening, 1959. S. 364.*
- ¹⁸ *Batteux Ch. Principes de la littérature. P.: Desaint et Saillant, 1764. Vol. 1. P. 242–243.*
- ¹⁹ Конечно, слово «тон» может иметь и живописный смысл (тон в смысле колорита). Но Гёльдерлин рядом с этим словом использует такие чисто музыкальные понятия, как начальный тон, диссонанс, тоника, разрешение. Это показывает, что мы имеем дело именно с музыкальной теорией литературных родов.
- ²⁰ Фрагмент, весьма сложный для понимания, к тому же обрывается на полуслове; мы опираемся на реконструкцию его общего смысла, предпринимают Т. Хорстом: *Horst Th. Wechsel und Sein. Die Ambivalenz des Absoluten in Hölderlins Poetik // Bachmaier H., Horst Th., Reisinger P. Op. cit. S. 146–187.*
- ²¹ *Hölderlin F. Über den Unterschied der Dichtarten // Hölderlin F. Sämtliche Werke / Hrsg. von F. Beissner. Leipzig: Insel-Verlag, 1965. S. 989–991.*
- ²² *Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних работ. М.: Правда, 1990. С. 209–210.*

Поэтика смысловой неопределенности

Настоящая статья представляет собой попытку обоснования новой теоретической проблемы литературы – поэтики смысловой неопределенности. Автор показывает истоки смысловой неопределенности в русской классической поэзии – в лирике Пушкина и Тютчева – и демонстрирует различные типы такой поэтики. Смысловая неопределенность передает тревогу, растерянность, колебания, сомнения и поиск смысла жизни.

Ключевые слова: поэтика, смысловая неопределенность, скрытое напряжение, хронотоп ожидания, русская классическая поэзия, лирика Пушкина и Тютчева.

«За блаженное, бессмысленное
слово...»¹

О. Мандельштам

1

В названии настоящей статьи содержится очевидный парадокс. Как можно говорить о поэтике, т. е. системе художественных принципов и эстетически осмысленных литературных форм, применительно к тексту или его содержанию, которые лишены смысловой определенности, а в конечном счете – может быть, и вообще какого-либо смысла? А «бессмысленное слово» – в какой степени оно может иметь художественно-эстетическое значение? Условно говоря, какой-нибудь «Дыр булщылубешщур»² А. Крученыха... А если не художественно-эстетическое, то какое? Не политическое же!

Между тем, мы знаем, что в литературе и других искусствах нарочитое размывание смысла того или иного художественного текста, сознательное затруднение автором его понимания читателями,

усложнение стиля произведения, в частности за счет усиления его многозначности и многослойности, являются распространенными поэтическими приемами. Подобные приемы призваны воссоздать пространство *смысловой не определенности* именно как особый эстетический предмет, до конца *не* познаваемый и *не* выразимый художественными средствами данного искусства – словесно, визуально, фонически и т. п. Подобный предмет, несущий в себе черты высокой *энтропийности*, тяготеет к сложной метафоричности, далекой ассоциативности и неочевидной семантике, требующих от реципиента творческого воображения и выявления многочисленных подтекстов и широкой интертекстуальности.

Смысловая неопределенность – феномен, постоянно встречающийся в культуре, человеческой жизни и истории. При всей кажущейся «пустоте» этого понятия, на первый взгляд обладающего «нулевым» (или «никаким») содержанием, – это показатель *скрытого напряжения* событийности и познаваемости, взятых в совокупности или в отдельности. Подобное напряжение возникает из самого статуса неопределенности, изначально тяготеющей к трансформации в определенность, причем чем выше потенциал неопределенности, тем настоятельней ее устремленность к обретению определенности, т. е. к превращению в свою противоположность. Напряжение событийности бывает вызвано непредсказуемостью самого исторического процесса, достигшей своей высшей точки; напряжение познаваемости связано с возникшим конфликтом интерпретаций³ того или иного события (или сопряжения нескольких событий). Иногда то и другое напряжение в читательском восприятии совпадают друг с другом, образуя тем самым феномен *интер-событийности*: например, при попытке осмыслить какое-либо противоречивое событие или скопление событий (революцию, смуту, гражданскую войну, социокультурный или религиозный конфликт и т. п.) через призму текстов взаимоисключающей идейной направленности, содержащих противоположные трактовки и оценки этого события⁴.

Можно сказать и по-иному: «смысловая неопределенность» – это своеобразный *хронотоп* «ожидания» – с одной стороны, пространства-времени грядущих событий, непредсказуемых, а потому тревожных для его субъекта, а с другой, – переживания самой «неизвестности», к встрече с которой в пространстве-времени невозможно подготовиться. Невозможно – либо в силу отсутствия какой-либо информации о возможных или неизбежных переменах в окружающей или воображаемой реальности, либо – отсутствия времени (внезапности происходящих «здесь и сейчас» перемен).

Во всех этих и подобных случаях «хронотопа ожидания» мы имеем дело с «местом сгущения следов хода времени в пространстве» (М. Бахтин). Продолжая свои наблюдения над хронотопом «порога», автор этого понятия связывает «пороговость» с «кризисом и жизненным *переломом*». Метафорическое значение порога «сочеталось с моментом перелома в жизни, кризиса, меняющего жизнь решения (или нерешительности, боязни переступить порог)»⁵.

«Смысловая неопределенность» в художественной культуре (в том числе в литературных текстах) нередко служит выражению *растерянности*, граничащей с отчаянием и ужасом, или представляет многомерный *поиск* определенного *смысла* или *порядка* в условиях перманентного беспорядка и бессмыслицы, т. е. равносильна переживанию хаоса – при невозможности его преодолеть. Однако еще чаще смысловая неопределенность складывается на границах причинно-обусловленного процесса, в разрыве различного рода детерминации – в формах *возможного* или *вероятного*. «Понятие возможности связано с понятием неопределенности, неопределенность означает наличие альтернативных возможностей. И наоборот, возможность может появиться только там, где неполная определенность»⁶. А это означает, что смысловая неопределенность не только выражает панические настроения, но и стимулирует неожиданные решения, предоставляемые открывшимися возможностями.

Исследования и в нашей стране, и за рубежом показывают, что, хотя «большинство людей к неопределенности относятся скорее негативно», – в то же время одним из главных «параметров жизнестойкости» личности является «готовность действовать в условиях неопределенности, готовность идти на риск, принятие вызова». Более того, оказывается, что в мировой практике «выбор неизвестности расширяет возможности найти смысл, а выбор неизменности их ограничивает»⁷. Все эти выводы имеют важное социокультурное значение и могут быть перенесены на отношения автора и читателя в процессе коммуникации посредством художественных текстов, характеризующихся смысловой неопределенностью различного рода.

Смысловая определенность / неопределенность в разных национальных культурах обладает своей спецификой, что связано с отличительными свойствами каждого национального языка. М. Эпштейн обратил внимание на фундаментальное различие английского (и ряда других, прежде всего европейских языков), с одной стороны, и русского языка, с другой.

«Самое употребительное слово в английском – артикль *the*. Определенный артикль вообще самое частое слово в тех языках,

где он имеется, а на этих языках создана самая богатая словесность в мире: иврит, греческий, арабский, английский, немецкий, французский, испанский. Так, в английском языке определенный артикль – примерно каждое 15-е слово в тексте (6,88% от всех словоупотреблений)⁸. По-видимому, для языковой картины мира англоязычного автора и читателя определяющим является соотношение и различие *определенного* и *неопределенного*.

В русском языке нет артиклей; в какой-то мере их отсутствие компенсируется указательными местоимениями. Но степень отчетливого выражения ими определенности / неопределенности мировидения несравнима с возможностями артиклей. Поэтому напрашивается концептуальный вывод: «Тем, кто мыслит и говорит на русском языке, присуща проблема размытости границ между тем, что ясно, достоверно и определено, и тем, что неясно, недостоверно и неопределенно»⁹. Это значит, что тексты на русском языке (в том числе – литературно-художественные тексты) по сравнению с подобными иноязычными текстами отличаются повышенной смысловой неопределенностью, чреватой принципиальным неразличением определенности и неопределенности как таковых. Особая роль в русской языковой картине мира и в национально-русском менталитете частицы «авось»¹⁰ – концепта, означающего отказ от проблемы выбора и попыток проектировать будущее, довершает представление о смысловой неопределенности русской культуры в целом и о той роли, которую играет смысловая неопределенность в русской литературе как средство поэтики.

2

Феномен смысловой неопределенности в русской поэзии классической поры является, скорее, исключением из правил, но тем показательнее это исключение. Великим мастером поэтической неопределенности был Пушкин¹¹. Широко известны пушкинские концовки *nonfinito*:

«Поэт: Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся»
(«Разговор книгопродавца с поэтом», 1824);

«Фауст: Всё утопить.

Мефистофель: Сейчас. (*Исчезает*)» («Сцена из Фауста», 1825);

Поэт: <...>

Оставь герою сердце! Что же

Он будет без него? Тиран...

Друг:

Утешься» («Герой», 1830);

«Плывет. Куда ж нам плыть?» («Осень (Отрывок)», 1835);

«<...>Трепеща радостно в восторгах умиления.

Вот счастье! вот права...» («(Из Пиндемонти)», 1836).

Во всех этих и других, может быть менее показательных, но не менее содержательных примерах, Пушкин – через демонстративную незавершенность поэтического текста – показывает истинный масштаб целого своего предмета, в принципе недоступный самому совершенному и широкому поэтическому взгляду. В этом «необозримом» предмете открываются еще неведомые возможности для дальнейшего его развития, продолжения, смыслового роста, творческого переосмысления. Если воспользоваться терминологией М. Бахтина, пушкинская лирика то и дело «соприкасается со стихией незавершенного настоящего», находится «в зоне контакта с незавершенным событием современности»¹². Иными словами, в творчестве Пушкина незаметно происходит *романизация* лирических жанров, что, по Бахтину, означает не «подчинение чуждым жанровым канонам», а «освобождение от всего того условного, омертвевшего, ходульного и нежизненного, что тормозит их собственное развитие»¹³. В процессе романизации других литературных жанров, замечает Бахтин, размываются «границы между художественным и внехудожественным, между литературой и не литературой и т. п.»¹⁴, что в поэзии выглядит особенно странно.

Еще более характерен для пушкинского поэтического мышления другой способ моделирования смысловой неопределенности, который можно определить как «*формула всего*»¹⁵. Формула эта построена на простом перечислении разнородных признаков, на первый взгляд несовместимых между собой, а подчас и взаимоисключающих, но тем не менее объединенных концептом «всё»:

Всё в жертву памяти твоей:
И голос лиры вдохновенной,
И слезы девы воспаленной,
И трепет ревности моей,
И славы блеск, и мрак изгнания,
И светлых мыслей красота,
И мщенье, бурная мечта
Ожесточенного страданья¹⁶.

Цепочка перечислений, включенная в круг «всего», и случайна, и не завершена, и открыта для возможных дополнений и интер-

претаций. Собственно, эти дополняющие друг друга противоречивые атрибуты «всего», сама неполнота «пунктирного» описания реальности и позволяют читателю, вслед за автором, вообразить расплывчатое, безразмерное целое – «всё», не укладывающееся ни в какие определения и описания. «Перечислительность» описаний Пушкина, претендующая на всеохватность, подвигла А. Синявского (под маской А. Терца) иронически сравнить поэтику Пушкина с «адрес-календарем», «телефонной книгой», «универсальным указателем» и таблицами по «исчислению всех слагаемых бытия»¹⁷.

В некоторых случаях пушкинская цепочка перечислений организуется как набор бинарных оппозиций. Это еще более наглядная матрица «всего», сопрягающая в одно целое прямые антиномии:

Мефистофель:
 Что делать, Фауст?
 Таков вам положен предел,
 Его ж никто не преступает.
 Вся тварь разумная скучает:
Иной от лени, тот от дел;
Кто верит, кто утратил веру;
Тот насладиться не успел,
Тот насладился через меру,
 И всяк зевает да живет –
 И всех вас гроб, зевая, ждет.
 Зевай и ты¹⁸.

Образ «всех» и «всякого» складывается у Пушкина из суммы трех антиномий: *лень ↔ дела; вера ↔ неверие; наслаждение ↔ аскеза*, – казалось бы, вполне достаточных для первичной дифференциации людей. Неразличение человеческих качеств хотя бы по этим трем критериям (тем более с точки зрения потусторонних сил – в лице Мефистофеля) ведет к представлению о ничтожности и неизменности человеческой природы, о некоем «общем знаменателе» человечества – *скуке*, которая вольно или невольно «снимает» в себе перечисленные антиномии (а возможно, и все иные, в той или иной степени производные от этих трех).

Особое место в творчестве Пушкина, с точки зрения поэтики неопределенности, занимают «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», во многом предвосхищающие творческие искания русского символизма и даже авангарда. Текст этого уникального для Пушкина, почти абсурдистского произведения организован

особенно сложно. Композиционно он распадается на четыре части: 1) описание тревожной обстановки; 2) символическая интерпретация тревожных переживаний лирического героя; 3) риторические вопросы о смысле факторов беспокойства; 4) риторические вопросы о смысле этого беспокойства для лирического «Я». Собственно, последовательность четырех фаз переживаний во время бессонницы – это этапы *поиска смысла* в том, что с позиций трезвого реализма смысла не имеет: «Я понять тебя хочу, / Смысла я в тебе ищу...»¹⁹

Первая фаза поиска:

Мне не спится, нет огня;
 Всюду мрак и сон докучный.
 Ход часов лишь однозвучный
 Раздается близ меня.

Перечисляются факторы безотчетной тревоги: бессонница, отсутствие огня, мрак, сон окружающих, однозвучный ход часов – ничего страшного или странного: бытовая обыденность, скучная повседневность, одиночество.

Вторая фаза – символическая:

Парки бабье лепетанье,
 Спящей ночи трепетанье,
 Жизни мышья беготня...

Первая интерпретация – мифологическая, в антологическом духе; вторая передает поэтическое осмысление ночной поры; третья – обобщенная характеристика мелочной повседневной суеты. Своего рода синтез классицистского, романтического и реалистического подходов поэта к окружающей реальности.

Третья фаза – риторическая:

Что тревожишь ты меня?
 Что ты значишь, скучный шепот?
 Укоризна или ропот
 Мной утраченного дня?

«Скучный шепот» (реалистическая характеристика ночного шума) трактуется как «голос свыше», обращенный к поэтическому сознанию героя. В нем содержится что-то тревожное, подводящее итоги вчерашнего дня: это либо укор в неправильном поведении

героя, либо ощущение потерянного зря дня, не принесшего никаких творческих результатов. Понятно, что в том и другом случае это голос лирического самосознания, поэтической рефлексии, обращенный в недавнее прошлое.

Четвертая фаза поисков смысла обращена к гипотетическому, но неясному будущему:

От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...

Неизвестность, порожденная ночными бессонными тревогами, манит героя новыми смыслами жизни. Она либо «зовет» его к чему-то определенному, либо нечто определенное предсказывает в его будущем («пророчит»). Либо она «хочет» от него каких-то определенных действий, намерений, мыслей; либо сам герой стремится к чему-то новому для себя, но не может этого определить. Колебания между определенностью и неопределенностью ближайшего будущего и побуждает героя «понять» его, найти в нем какой-то смысл или, по крайней мере, его напряженно искать.

Совершенно в другом направлении развивалась поэтика неопределенности в творчестве Тютчева. Излюбленная «диспозиция» тютчевского философско-поэтического мышления – сформулировать неразрешимую антиномию как трагическую коллизию человеческого бытия. Имплицитно эта коллизия содержится в большинстве стихотворений Тютчева. Перечисляю почти наугад: «Цицерон» (1830), «Silentium!» (1830), «С поляны коршун поднялся...» (1835), «Душа моя, Элизиум теней...» (начало 1830-х гг.), «Не то, что мните вы, природа...» (1836) и т. д. Особенно характерны стихотворения, в которых антиномическое противопоставление задано уже в самом заглавии: «День и ночь» (1839), «Море и утес» (1848), «Рим ночью» (1850), «Два голоса» (1850), «Волна и дума» (1851), «Предопределение» (1851–1852), «Последняя любовь» (1852–1854).

Тютчеву часто удается сформулировать неразрешимую антиномию природы и / или человеческого существования в предельно краткой, афористической форме – в пределах 1–2 четверостиший, что превращает поэтическую сентенцию в своего рода философему. Лаконизм такого строения поэтического текста производит неизгладимое впечатление интеллектуального парадокса.

Вечер мгlistый и ненастный...
 Чу, не жаворонка ль глас?..
 Ты ли, утра гость прекрасный,
 В этот поздний, мертвый час?..
 Гибкий, резвый, звучно-ясный,
 В этот мертвый, поздний час...
 Как безумья смех ужасный,
 Он всю душу мне потряс!..²⁰
 <1835>

Воссозданная в стихотворении ситуация заключается в том, что в природе происходят необъяснимые события: жаворонок запел свою песню не утром, как должно быть, а вечером. То ли жаворонок перепутал время дня, то ли законы природы изменились, то ли лирическому герою что-то не то показалось... В общем, мир как бы сошел с ума, и безумный хохот – единственно адекватное выражение этой бессмыслицы. Подразумеваемый вывод: человек не в силах понять природу, а может быть, и вообще бессилён что-либо понимать в жизни, несмотря на свое упорное стремление к познанию. В более развернутом виде трагедия человеческого сознания раскрывается Тютчевым в стихотворении «Не то, что мните вы, природа...».

Итог безотрадным размышлениям о возможностях человеческого разума Тютчев подвел в афористическом четверостишии, которое строится как последовательное отрицание того, что утверждалось в его начале:

Природа – сфинкс. И тем она верней
 Своим искусом губит человека,
 Что, может статься, никакой от века
 Загадки нет и не было у ней²¹.
Август 1869

С одной стороны, природа загадочна и задает свои трудные и неразрешимые вопросы человеку; с другой стороны, в ней нет никаких загадок, а есть только искушение, толкающее человека на ложный путь познания, – познания смысла того, в чем смысла нет и не может быть. По этой парадоксальной логике самоотрицания создаются и другие философские парадоксы Тютчева («Увы, что нашего незнания...», 1854; «Умом Россию не понять...», 1866; «Нам не дано предугадать...», 1869; «Впросонках слышу я – и не могу...», 1871 и т. п.).

Вот, например, его скрытая рефлексия самодержавия, представляющая раздумья над портретом Николая I, хотя, если отвлечься от конкретики, никак не обозначенной в тексте, – это рассуждение о тщете всех человеческих надежд – на чувства, на правду, на душевность, на Бога, на молитву:

И чувства нет в твоих очах,
 И правды нет в твоих речах,
 И нет души в тебе.
 Мужайся, сердце, до конца:
 И нет в творении творца!
 И смысла нет в мольбе!²²
 <1836>

Последовательное отрицание всех предполагаемых смыслов своего поэтического предмета приводит Тютчева – поэта и мыслителя – не только к шокирующему обесмысливанию недавнего жизненного кумира и его идеологического обоснования, но и вообще к торжеству смысловой неопределенности в русской поэзии. Лирика Серебряного века (В. Брюсов, К. Бальмонт, Ф. Сологуб, З. Гиппиус, А. Блок, А. Белый, А. Добролюбов, Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам и др.) открыла новую эпоху в поэтике смысловой неопределенности²³, радикально переосмыслив опыт классиков – Пушкина и Тютчева.

Примечания

- ¹ Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. С. 149.
- ² Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2001. С. 55.
- ³ См.: Рикёр П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. М.: Медиум, 1995. С. 95–150.
- ⁴ Например, представляя события Гражданской войны в России одновременно через тексты романов А. Толстого, М. Шолохова, М. Булгакова, А. Серафимовича, Д. Фурманова, И. Бабеля, Н. Островского, Р. Гуля, Г. Газданова, Б. Пастернака, В. Катаева и других ее современников и очевидцев, мы вступаем в мозаичное и Гётерогенное пространство интерсобытийности (тесно связанное с интерсубъективностью и интертекстуальностью).
- ⁵ Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // *Он же*. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. С. 396, 397.

- ⁶ Леонтьев Д.А., Осин Е.Н., Луковицкая Е.Г. Диагностика толерантности к неопределенности: Шкалы Д. Маклейна. М.: Смысл, 2016. С. 9. Исследователи феномена неопределенности поясняют, что различие между возможностью и вероятностью определяется степенью зависимости событий от собственных действий субъекта ситуации (возможность) или независимости (вероятность).
- ⁷ Там же. С. 10–12.
- ⁸ Эпштейн М.Н. Знак _ пробела: О будущем гуманитарных наук. М.: НЛО, 2004. С. 237.
- ⁹ Леонтьев Д.А., Осин Е.Н., Луковицкая Е.Г. Указ. соч. С. 8.
- ¹⁰ Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М.: Русские словари, 1997. С. 76–79. Автор отмечает, что через частицу *авось* русский язык и русскую культуру пронизывает насквозь «тема судьбы, неконтролируемости событий, существования в непознаваемом и не контролируемом рациональным сознанием мире» (Там же. С. 79).
- ¹¹ См. подробнее: Кондаков И.В. Вместо Пушкина: Незавершенный проект: Этюды о русском постмодернизме. М.: Изд-во МБА, 2011. С. 259–278.
- ¹² Бахтин М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. С. 470, 476.
- ¹³ Там же. С. 482.
- ¹⁴ Там же. С. 476.
- ¹⁵ См. об этом: Кондаков И.В. Вместо Пушкина. С. 268–273.
- ¹⁶ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979. Т. 2: Стихотворения, 1820–1826. 1977. С. 252.
- ¹⁷ Терц А. Прогулки с Пушкиным // Синявский А. (Абрам Терц). Путешествие на Черную речку. М.: Изографус, ЭКСМО-Пресс, 2002. С. 45–46.
- ¹⁸ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 253. (Курсивом выделены бинарные оппозиции. – И. К.)
- ¹⁹ Там же. Т. 3. С. 186.
- ²⁰ Гютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений / Под ред. А.А. Николаева. Л.: Сов. писатель, 1987. С. 126. (Б-ка поэта. Большая серия).
- ²¹ Там же. С. 248.
- ²² Там же. С. 138.
- ²³ См. подробнее: Кондаков И.В. «Тайная поэтика» Осипа Мандельштама // Академические тетради. Вып. 18. М.: Изд-во «Миклош», 2017. С. 28–41.

Эстетика «тела страдающего»
в мышлении М.М. Бахтина:
на материале повести Ф.М. Достоевского
«Записки из подполья»

В статье рассматриваются особенности понятия «страдание» в мире М.М. Бахтина и Ф.М. Достоевского. В своей работе «Автор и герой в эстетической деятельности» Бахтин приводит интересный пример, касающийся «тела страдающего». Образ «тела страдающего» помогает раскрыть своеобразие понятия «внеаходимость» и обнаруживает новую связь, которая может, соотносить Бахтина с Достоевским. Для Бахтина «тело страдающего» предполагает дистанцию, которая никогда никем преодолена быть не может, чтобы пробудить сознание как субъективное бытие. И в произведениях Достоевского страдание как показатель собственной воли личности гарантирует присутствие субъекта.

Ключевые слова: М.М. Бахтин, тело, внеаходимость, Ф.М. Достоевский, «Записки из подполья», страдание, сознание.

Образ «тела страдающего» у М.М. Бахтина

«Эстетика словесного творчества» является названием монографии М.М. Бахтина и одновременно емкой формулой, которая охватывает собственную область его изучения. Бесспорно, тема «словесное творчество» занимает центральное место в мышлении Бахтина. Его внимание к «словесному творчеству» играет главную роль не только в развитии понятий «разноречие», «диалогизм» и «внеаходимость», но и в формировании новой точки зрения на роман как жанр.

Но интересно, что Бахтин не сразу обратил внимание на «словесное творчество». С 1929 г., во время работы над книгой «Проблемы поэтики Достоевского», он более тщательно начал изучать

«словесное творчество». Внимательно рассматривая развитие научных идей Бахтина, мы можем заметить, что Бахтин исследовал вопросы общей эстетики, методологии, философии языка до того, как занялся темой поэтики литературных жанров.

В работах 1930-х годов о романе развиваются идеи ранних собственно философских работ Бахтина. «Искусство и ответственность», «К философии поступка», «Автор и герой в эстетической деятельности» – здесь преобладал интерес к философско-эстетическим событиям и поступкам человека.

Перед тем как анализировать отношение автора к герою, Бахтин определил, к какому роду категорий принадлежит понятие «автор». В художественных произведениях автор в категории «другой-для-героя» имеет «избыток видения». То есть этот «избыток видения» позволяет автору создать образ целого героя и события и придать ему завершённую форму. Бахтин использовал понятие «трансгредиентность» для определения природы авторства. Автор видит и знает все то, что герой видит, и все то, чего герой не видит (кругозор автора шире, чем кругозор героя). Находясь в центре определения отношения автора к герою, эта «трансгредиентность» является основным элементом понятия «внеаходимость» – одно из центральных понятий диалогической концепции Бахтина.

Чтобы объяснить отношение автора к герою через «внеаходимость», Бахтин приводит интересный пример, касающийся «тела страдающего». Образ «тела страдающего» обнаруживает новую связь, которая может соотносить Бахтина с Ф.М. Достоевским (помимо понятия «полифония»).

«Проблемы поэтики Достоевского» является одной из основных работ М. М. Бахтина. В этой работе Бахтин рассматривает суть творчества Ф.М. Достоевского, в частности особенности его романов в плане художественного языка для понимания художественного мира Достоевского. Как Бахтин отметил, особенности слова у Достоевского имеют огромное значение в его творчестве. Но не только слово, но и образ тела и действия играет крайне важную роль в его романах. К примеру, в романе «Братья Карамазовы» после спора с великим инквизитором Иисус Христос ни одного слова не сказал, только поцеловал его. В произведении «Идиот» Мышкин гладил лицо и волосы Рогожина и тем самым дарил ему прощение.

Следует отметить, что многие филологи исследовали образность в творчестве Достоевского. Роберт Джексон отметил роль религиозной образности в романе Достоевского¹. Кэрил Эмерсон рассматривала два направления, т. е. стремление к словесности и к визуальной образности в романе Достоевского².

Страдание и самосознание

Как известно, понятие «Другой» является ключевым для философской концепции Бахтина. Он указывает на то, что «Я» никогда не может утвердиться в своем бытии и только «Другой» утверждает бытие «Я» и ценностно завершает его, потому что «избыточность видения» принадлежит «Другому», «Другой» видит то, что за спиной у «Я», он устанавливает границы между «Я» и окружающей средой. В статье «Автор и герой в эстетической деятельности» понятие «избыток видения» «Другого», соотношение кругозора и окружения раскрывается в следующем рассуждении:

Я должен усвоить себе конкретный жизненный кругозор этого человека так, как он его переживает; в этом кругозоре не окажется целого ряда моментов, доступных мне с моего места: так, страдающий не переживает полноты своей внешней выраженности, переживает ее лишь частично и притом на языке внутренних самоощущений, он не видит страдальческого напряжения своих мышц, всей пластически законченной позы своего тела, экспрессии страдания на своем лице, не видит ясного голубого неба, на фоне которого для меня обозначен его страдающий внешний образ³.

Знаменательно, что Бахтин, чтобы объяснить понятие «вне-находимость», вводит образ страдающего и за спиной его голубое небо в качестве фона. Страдающий не может видеть голубое небо за спиной у себя. Только «Другой», стоящий прямо перед страдающим, может так видеть. Бахтин указывает не только на контраст между видом страдающего и голубым небом как на проявление «вне-находимости», но и на страдание как чувство, которым невозможно непосредственно поделиться с «Другим»:

Строго говоря, чистое вживание, связанное с потерей своего единственного места вне другого, вообще едва ли возможно и во всяком случае совершенно бесполезно и бессмысленно. Вживаясь в страдания другого, я переживаю их именно как его страдания, в категории другого, и моей реакцией на него является не крик боли, а слово утешения и действие помощи⁴.

С точки зрения Бахтина, когда «Я» переживает чувства «Другого» с его позиции, тогда понятия «избыточность видения» и «вне-находимость» теряются. Необходимо возвращение «Я» на свое место вне «Другого». Только тогда пережитое жизненное положение

страдающего может иметь значение для этического поступка. По словам Бахтина, «если бы этого возврата не происходило, имело бы место патологическое явление переживания чужого страдания как своего, собственно заражение чужим страданием, не больше»⁵. Возникает вопрос: почему именно страдание? У человека есть различные переживания, в том числе ощущение счастья, вины, любви и т. д. Почему он выделил именно «страдание»? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно обратить внимание на биографию Бахтина, который жил страдая.

С детства Бахтин страдал хроническим множественным остеомиелитом, и в 1938 г. ему ампутировали ногу. В статье американского филолога Питера Хичкока (Peter Hitchcock) дается подробное описание физических страданий Бахтина. Хичкок прибегает к аллегории, изображая Бахтина библейским Иовом (Job)⁶. Для Бахтина преодоление страдания стало невозможным. Жизнь Бахтина не разрушается страданием, точнее говоря, жизнь продолжается в страдании.

Всем известно, что Бахтин был страстным курильщиком. Во время войны он даже использовал наброски своей книги о романе воспитания, которую он писал с 1936 до 1938 г., для изготовления самодельных папирос. Поэтому от большой и важной работы осталось только название⁷.

Советский литературовед Ю.Д. Рыскин, который слушал Бахтина в Саранске, вспоминал, что Бахтин пламенно читал свои лекции в Мордовском университете, несмотря на физические страдания (у него был протез вместо ноги). К тому же он рассказал о поведении Бахтина во время лекции: «Кончалась одна сигарета – тут же зажигалась другая. Чашка крепкого кофе. Одному вредно курить, – часто говорил он, – а другому нужно курить»⁸.

В.Н. Турбин, один из учеников и близкий друг Бахтина, отмечал, что он жил, испытывая страдание всю жизнь, и был вынужден принимать анальгетики: «Бахтин принимал их (таблетки) пригоршнями, унимая, утихомиривая боль в культе ампутированный ноги. Утихала ли боль хотя бы на время? Или так и жил он, неся в себе эту боль? А она-то была продолжением боли прежних, давнишних лет, ради избавления от которой и пошел он на амputation. А когда впервые заговорила с ним та, стародавняя боль? Несомненно, давно. И унять ее, заглушить ее голос было нельзя»⁹.

Такие факты биографии имеют немалое значение, чтобы понять, что стояло за словами «страдание» и «тело страдающего» в работах Бахтина. Но более важно для нас определить «страдание» на основании особенностей идей Бахтина. Страдание представляет

собой чувство, которое пробуждает сознание человека. Невозможно стремиться к страданию как таковому, но оно играет главную роль в осознании себя и окружающей среды.

Страдание – одно из фундаментальных переживаний человека, таких как радость, интерес, возбуждение, удивление и т. д. Оно представляет собой совокупность крайне неприятных или мучительных ощущений живого существа, при котором оно испытывает физический и эмоциональный дискомфорт. В отличие от боли и отчаяния оно характеризуется тем, что физические и психические ощущения сливаются в одно переживание. «Понимание человеком страдания развивалось со становлением личности, ее психологии в меняющемся мире, трансформациях в материальных и социально-психологических условиях»¹⁰.

В данном контексте можно выделить две основные черты, характеризующие страдание: несомненность и неотделимость. Во-первых, страдание переживается как сильное и очевидное ощущение. При этом человеку (личности) невозможно отрицать свое существование, у которого есть страдающее тело. Иногда оно свидетельствует о том, что субъект существует, подобно «*cogito*» Декарта. Во-вторых, страдание тесным образом связано с понятием «самосознание». Сходство между страданием и самосознанием состоит в том, что ими невозможно поделиться с другими людьми и они принадлежат только субъекту.

Может быть, по этой причине Бахтин использует образ страдающего в качестве примера, чтобы разъяснить понятия «избыток видения» и «внезаходимость» в статье «Автор и герой в эстетической деятельности».

Американская исследовательница Кэрил Эмерсон (Caryl Emerson) рассматривала и сравнивала понятия «остранения» Шкловского и «внезаходимость» Бахтина в статье «“Остранение” у Шкловского и “внезаходимость” у Бахтина: как расстояние по-разному функционирует в рамках эстетики возбуждения и эстетики страдания». В этой статье с интересным названием она именвала понятия Бахтина «эстетикой со страданием». По словам Кэрил Эмерсон, для Бахтина страдание является теоретической предпосылкой. В его мышлении обнаруживается «модель, состоящая из страдающих и ухаживающих за ними (the scenario of a sick room sufferer plus non-sufferer in care giver)»¹¹. Тело страдающего в соотношении с заботящимся о нем, как «Я» и «Другой» или «автор» и «герой», представляет собой одну из важнейших тем Бахтина.

Хотя страдалец и ухаживающий за ним находятся в одной комнате, между ними существует невидимая граница. Эта граница – то

же страдание, который страдалец переживает. Тем, кто ухаживает за страдающим, невозможно ощущать, как он страдает от болезни. Здесь возможно только рациональное понимание. Это коренное отличие позиции независимо от воли ухаживающих. Если бы ухаживающий попытался переживать страдания другого, это было бы совершенно недостижимое эмоциональное самоотождествление.

Работа Элейн Скари (Elaine Scarry) «Страдающее тело (The body in pain)» помогает понять значение страдания в мышлении Бахтина. Она отметила, что «слух и осязание направлены на объекты вне тела: желать, бояться, хотеть можно чего-то/кого-то другого. Но боль не имеет объекта, она всегда сама по себе»¹². Иначе говоря, страдание – это не разделяемый с окружающими опыт человека. Вживание ухаживающих за страдающим никак не помогает. Только страдалец сам терпит страдания. При этом такая черта страдания показывает связь с сознанием и субъективностью. То есть можно сказать одним словом: «Страдаю, следовательно, существую».

Таким образом, для Бахтина «тело страдающего» не имеет отрицательного значения. Страдание тела состоит в том, чтобы пробудить сознание как субъективное бытие. С моей точки зрения, есть писатель, который согласился бы с позицией Бахтина, – Ф.М. Достоевский. Эмерсон справедливо подчеркивает, что существует некое соответствие между поэтикой Бахтина и персонажами Достоевского. В ее вышеназванной статье отмечается, что «логично понять, что бахтинская эстетика выбирает не тела энергичных олимпийцев Толстого, а тела персонажей хронически страдающего большого Достоевского»¹³.

К тому же «сочувствие Бахтина Достоевскому коренится не только в основном понятии “полифоническое слово писателя”, но и в категории капризных болезней»¹⁴. Кажется, Бахтин и Достоевский придерживаются одного мнения о «диалогическом слове» и о «теле страдающем».

Страдающий у Достоевского

Одной из главных тем в мире Достоевского является герой как «сознающий человек». Бахтин отмечает, что «Достоевскому важно не то, чем его герой является в мире, а прежде всего то, чем является для героя мир и чем является он сам для себя самого»¹⁵. Существенная особенность героев Достоевского – высокий уровень самосознания. В данном аспекте страдание тела играет важную роль.

Мы знаем яркий пример сознающего человека в произведениях Достоевского – Подпольный человек в повести «Записки из подполья». К.В. Мочульский, рассматривая творчество Достоевского и своеобразие его героя, указывает, что особенная черта Подпольного человека – это сознание. Следует обращать внимание на то, что «сознание возникает только от конфликта с действительностью, от разрыва с миром»¹⁶. В процессе возникновения сознания появляется страдание. Потому что в мире Достоевского «страдание-сознание становится важнейшим признаком “живого” присутствия субъекта в этом мире»¹⁷.

Прежде всего следует посмотреть на общеизвестное начало повести «Записки из подполья». Это произведение начинается со следующего самоопределения Подпольного человека:

Я человек больной. Я злой человек. Непривлекательный я человек. Я думаю, что у меня болит печень. Впрочем, я ни шиша не смыслю в моей болезни и не знаю наверно, что у меня болит¹⁸.

Подпольный человек осознает себя как больного. Больной, зло, болезнь – это ключевые слова, которые он сам выбрал для того, чтобы представить себя, и они отражают его личность. Общеизвестна формула Рене Декарта «мыслю, следовательно, существую». Но Подпольный человек говорит: страдаю, следовательно, существую. То есть Декарт обосновал существо человека на силе мысли и рефлексии, а Подпольный человек определяет себя через страдание и болезнь: для него страдание не сводится к физическому явлению.

Такое свойство страдания становится более ясно тогда, когда оно связано с поведением героя. Подпольный человек говорит: «я не лечусь и никогда не лечился» и «печенка болит, так вот пускай же ее еще крепче болит!» Указанная причина отказа – это злость. Неизвестно, с кем или чем связывается злость. Главное для него в том, что никто не может понимать его. Несмотря на то что его злость вредит только ему, а не другим, он не лечится, он принял свою болезнь. Откуда возникает такая злость Подпольного человека? И почему он не стремится освободиться от своего страдания?

Для Подпольного человека болезнь и страдание – некие способы собственного существования и сознания. Он думает, что любое сознание бывает связано со страданием. Когда он осознает окружающий мир и свой внутренний мир, он сосредоточен на не истинности, красоте и нормальном состоянии, а на их противоположности: уродстве, зле и в том числе на страдании. В мире Подпольного человека ненормальность занимает более важное место, чем нор-

мальность. Существование «Я» более ясно доказывается не добром и здоровьем, а злом и страданием.

Явление, которое свидетельствует о тонком чувстве страдания у Подпольного человека, – зубная боль. Зубная боль тесно связана с идентичностью Подпольного человека в качестве страдающего. Он отметил в зубной боли следующее:

Я вас прошу, господа, прислушайтесь когда-нибудь к стонам образованного человека девятнадцатого столетия, страдающего зубами, этак на второй или на третий день болезни, когда он начинает уже не так стонать, как в первый день стонал, то есть не просто оттого, что зубы болят; не так, как какой-нибудь грубый мужик, а так, как человек, тронутый развитием и европейской цивилизацией, стонет, как человек, “отрешившийся от почвы и народных начал”, как теперь выражаются. ... Знает, что даже и публика, перед которой он старается, и все семейство его уже прислушались к нему с омерзением, не верят ему ни на грош и понимают про себя, что он мог бы иначе, проще стонать, без рулад и без вывертов, а что он только так со злости, с ехидства балуется. Ну так вот в этих-то всех сознаниях и позорах и заключается сладострастие¹⁹.

Подпольный человек описал зубную боль у образованного человека XIX века, который стонет как «человек, тронутый развитием и европейской цивилизацией», не как «грубый мужик». То есть зубная боль отражает идентичность субъекта. Зубная боль – один из сигналов существования «Я».

Более важно, что он обращает внимание на взгляды других на себя как образованного человека девятнадцатого столетия, страдающего зубами. Это главная причина того, почему каждый день он стонал по-другому. Он стонал для того, чтобы другие могли слушать его стон. Таким образом, его зубная боль и стон не только обозначают физическое состояние, это некие способы проявления себя в этом мире и обращения к окружающим людям. Подпольный человек кричал им следующее:

Дескать, я вас беспокою, сердце вам надрываю, всем в доме спать не даю. Так вот не спите же, чувствуйте же и вы каждую минуту, что у меня зубы болят. ...Вам скверно слушать мои подленькие стоны? Ну так пусть скверно; вот я вам сейчас еще скверней руладу сделаю...²⁰

Его слово «чувствуйте же и вы каждую минуту, что у меня зубы болят» показывает, что он использует страдание для того, чтобы заявить о своем существовании. Страдание действует во

внутреннем и внешнем мире человека: во внутреннем мире оно переживается телом, а во внешнем мире знаки его страдания воспринимают другие.

Такая особенность страдания связывается с темой «свободная воля», которую Достоевский предложил в этом произведении. Известно, что Достоевский критиковал рассудок словами Подпольного человека. С его точки зрения, человек – нерациональное существо, сущность которого невозможно понять разумом. Он подверг критике и романтиков, и рационалистов: романтики только подчинялись «прекрасному и высокому», ориентируясь на идеальную цель, а рационалисты придавали более глубокое значение законам природы, описанным формулой «дважды два четыре».

В мире Достоевского человек не всегда преследует «прекрасное и высокое» в качестве истины и поступает исходя из своего интеллекта или разума. У человека есть свобода воли, по которой он думает и действует, как ему хочется. Подпольный человек рассуждает так: «Господи Боже, кричит он, да какое мне дело до законов природы и арифметики, когда мне почему-нибудь эти законы и дважды два четыре не нравятся? Разумеется, я не пробью такой стены лбом, если и в самом деле сил не будет пробить, но я и не примирюсь с ней потому только, что это – каменная стена, а у меня сил не хватило»²¹.

Как сказал Подпольный человек, человек может заниматься только тем, что нравится, действовать по своей свободной воле, даже если его действие и чувство прямо противоречат логике и законам природы. При этом человек отличается от животных. Он «не зависит – именно «как свободно волящее существо» – ни от законов логики, ни от аксиом математики. Он – выше всего этого! И эту высоту, высоту свободы, дает ему не разум, а его воля»²². Для человека, по Достоевскому, самое драгоценное – «по своей воле пожить».

Таким образом, можно понять значение «страдания» для Подпольного человека. Его страдание не представляет собой «прекрасное и высокое», но, хотя другие не могут понять его, он отказался от лечения, выбрал жить со страданием. Это выбор его свободной воли. Подпольный человек утверждает, что «человек от настоящего страдания, то есть от разрушения и хаоса, никогда не откажется. Страдание – да ведь это единственная причина сознания». Говоря другими словами, страдание – показатель собственной воли личности и одновременно доказательство присутствия ее «Я» в нашем мире. Важнейшим доказательством пребывания человека в мире оказывается его страдающее тело.

* * *

Мы рассмотрели общие и специфические особенности понятия «страдание» в мире Бахтина и Достоевского. Образ «тела страдающего» помогает раскрывать своеобразие понятия «внеаходимость». В понятии «внеаходимость» подчеркивается дистанция с другим, которую нельзя преодолеть: между «Я» и «Другой», героями и автором. Только с помощью такой дистанции эстетически завершающая позиция осуществляется. Образ «тела страдающего» также предполагает дистанцию, которая никогда никем преодолена быть не может.

Страдание посредством тела не может быть передано другому лицу, оно принадлежит только страдающему. Физические границы тела совпадают с границей, которая может обеспечить личности «незаместимое» (по слову Бахтина) место в мире. В связи с этим страдание не является тем, что можно удалить из миров Бахтина и Достоевского. Оно гарантирует присутствие субъекта и дает новый импульс к жизни.

Примечания

- ¹ См.: *Jackson R.L.* Dialogues with Dostoevsky: The Overwhelming Questions. CA: Stanford Univ. Press, 1993.
- ² См.: *Emerson C.* Word and Image in Dostoevsky's Worlds: Robert Louis Jackson Readings that Bakhtin could not do // Freedom and Responsibility in Russian Literature. Evanston: Northwestern Univ. Press, 1995.
- ³ *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 28.
- ⁴ Там же. С. 28.
- ⁵ Там же.
- ⁶ *Hitcock P.* The Grotesque of the Body Electric // Bakhtin and the Human Sciences: No Last Words. L.: SAGE Publications Ltd, 1998. P. 85–87.
- ⁷ См.: *Brandist C.* The Bakhtin Circle. L.: Pluto Press, 2002. P. 10.
- ⁸ *Рыскин Ю.Д.* Мои воспоминания о М.М. Бахтине // М.М. Бахтин в зеркале критики / Под ред. Т.Г. Юрченко. М.: ИНИОН РАН, 1995. С. 112.
- ⁹ *Турбин В.Н.* Незадолго до Водолея. М.: Радикс, 1994. С. 449.
- ¹⁰ *Антоян Ю.М.* Страдание и его роль в культуре. М.: Норма, 2013. С. 12.
- ¹¹ *Emerson C.* Shklovsky's ostranenie, Bakhtin's vnenakhodimost' (How distance serves an aesthetics of arousal differently from an aesthetics based on pain) // Poetics Today. 2005. Vol. 26. No. 4. P. 644.
- ¹² *Scarry E.* The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World. Oxford: Oxford Univ. Press, 1987. P. 161–162.

- ¹³ *Emerson C.* Op. cit. P. 647.
- ¹⁴ *Ibid.* P. 647.
- ¹⁵ *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. СПб.: Азбука, 2016. С. 70–71.
- ¹⁶ *Мочульский К.В.* Достоевский: Жизнь и творчество. Париж: YMCA Press, 1980. С. 203.
- ¹⁷ *Климова С.М.* Страдание у Достоевского: сознание и жизнь // Вестник РГГУ. 2008. № 7/08. С. 188–189.
- ¹⁸ *Достоевский Ф.М.* Записки из подполья. СПб.: Азбука, 2017. С. 43.
- ¹⁹ Там же. С. 56.
- ²⁰ Там же. С. 57.
- ²¹ Там же. С. 54.
- ²² *Павленко А.Н.* Проблема «свободы» во взглядах Ф.М. Достоевского: предопределенность событий мира и бунт против нее маленького человека // Вестник РУДН. Серия «Философия». 2016. № 4. С. 60.

Реализация теоретико-литературных взглядов Андрея Белого в «Петербург»: влияние на формализм и футуризм

Статья посвящена реализации теоретико-литературных взглядов Андрея Белого в художественной стратегии романа «Петербург», которые оказали существенное влияние на становление формальной школы и русского футуризма. Особое внимание уделяется диалогу Белого – теоретика и практика.

Ключевые слова: Андрей Белый, роман «Петербург», символизм, футуризм, формализм.

Андрей Белый совмещал в себе теоретика с установкой на осмысление, интерпретацию текстов и практика, создавшего новаторские произведения. Его теоретико-литературные взгляды реализовались в художественной стратегии романа «Петербург». Происходило это в диалоге с русскими формалистами и футуристами. А сама стратегия, при всей своей цельности, за время создания романа менялась чрезвычайно.

Творческая история «Петербурга» вобрала в себя несколько этапов во взаимоотношениях Андрея Белого с нарождающимися еще только в те годы футуризмом и будущей русской формальной школой. Период создания ранних редакций романа (сначала так называемой «журнальной» в 1911–1912 гг., позднее «некрасовской» в 1912–1913 гг.), потом третьей, «сириновской» редакции (в 1913–1914 гг. «Петербург» вышел в свет в трех сборниках альманаха «Сирин») не только предварял, но и сопровождал период мощнейшего

© Клинг О.А., 2018

Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ № 18-012-00727А «Влияние литературоведческого наследия русского символизма на теорию литературы 1910-х–1920-х годов».

становления и развития теоретико-литературных взглядов Белого, оказавших позднее одно из главенствующих влияний на создание ОПОЯЗа, русской формальной школы. «Петербург» во всех своих редакциях стал для его автора своеобразным экспериментальным полем, на котором он апробировал свои теоретические наработки о том, каким должны быть роман, проза, литература. Не случайно «Петербург» демонстративно, с элементами деконструкции отражает достижения Белого как теоретика и практика новой прозы.

В 1914 г. писатель предпринимает первое сокращение «Петербурга» для издания на немецком языке. В 1919 г. сокращает «сириновскую» книгу 1916 г. для неосуществленного выпуска в «Издательстве писателей в Москве». В 1922 г. Белый делает новое сокращение для берлинского издания «Петербурга» («Эпоха»), которое целиком повторится в издании московском («Никитские субботники», 1928). Роман «Петербург» новой, сокращенной формации отразил второй этап диалога Белого с формальной школой. Теперь один из «отцов»-опоязовцев испытал на себе влияние научных открытий формалистов. Белый-художник вобрал в себя опыт футуристов, а Белый-литературовед заговорил на языке русских формалистов, который, как это ни парадоксально, во многом придумал он сам. Он не только первый русский футурист, но и один из первых русских формалистов.

Не в последнюю очередь это было связано с тем, что Белый-теоретик и Белый-художник один из первых сознательно разграничивает понятия «содержание» и «форма». В 1910-е гг. это возьмет на вооружение русская морфологическая школа. Из исканий символиста вырастет будущий конструктивный принцип Ю.Н. Тынянова, идея формалистов о произведении как о художественном целом. Это окажет в свою очередь влияние и на структурализм.

Н.А. Бердяев, назвавший Белого «единственным значительным футуристом в художественной прозе», лаконично определил особенность художественного видения писателя: «В нем [А. Белом. – О. К.] погибает старая, кристальная красота воплощенного мира и нарождается новый мир, в котором еще нет красоты»¹. Действительно, в творчестве Белого не только отразилось становление новой действительности, но само это становление получило конечное воплощение в том, что оно изображено новыми способами. В «Петербурге» произошел тот редкий в искусстве случай, когда слову в ходе самой жизни соответствовал художественный слом.

И.А. Корецкая отметила, что «вопреки Бердяеву и Вяч. Иванову рецензент “Аполлона” отказывал автору “Петербурга” в ориги-

нальном творческом видении и писал, что роман “насыщен гипнозами” предшествующей и современной литературы»². Исследовательница указала на то, что нет единого мнения о традиционном и новаторском в «Петербурге» и сегодня: Вяч. Вс. Иванов считает, что роман является водоразделом между символистским и пост-символистским этапами в творчестве Белого, Л.К. Долгополов настаивает на эстетической традиционности романа³.

Однако рождение этого нового мира еще не означало его утверждения: отсюда основная черта поэтики «Петербурга» – описание, в меньшей степени – истолкование события, воссоздание процесса – а не его итога. Отсюда и сосуществование в романе старой, ломающейся действительности и той новой, что предугадывалась. Этому соответствовали художественные приемы Белого.

Читатели, познакомившиеся лишь с первой частью «Петербурга» в альманахе «Сирин» за 1913 г., отметили лежащую на поверхности связь Белого с Пушкиным, Гоголем и Достоевским. Было бы неверным полагать, что критика тех лет видела в столь открыто проявляемой ориентации на «классику» достоинство. Так, поэтигон символистского толка А. Тиняков с иронией отзывался о «претензии совместить... Гоголя и Достоевского»⁴. Не смирял критиков и Пушкин. «Медному всаднику» Пушкина Андрей Белый захотел противопоставить свой призрак, своего «Медного всадника». «...Пушкинской ясности художник противопоставил хаос своей души»⁵, – с явным неодобрением писал Львов-Рогачевский.

Однако сам факт использования в «Петербурге» столь большого количества литературных источников был не случаен. Любой серьезный художник, поставивший перед собой задачу изобразить современный ему мир, сталкивается в первую очередь с необходимостью выработки стилевой доминанты. Она диктует выбор темы, приемов, точки зрения. Если говорить о Белом, то ко времени начала работы над «Петербургом» он был во многом сложившимся художником, одним из немногих, у кого сформировалась неповторимая, индивидуальная поэтика, наложившая столь глубокий отпечаток на поэтику символизма и литературы начала века в целом. Но Белый не раз сравнивал писателя с Фениксом. «Художественная форма – сотворенный мир»⁶, – писал в 1906 г. Белый, предвосхищая афористическую формулу стиля, данную позднее теоретиком литературы Н.К. Геєм: «Стиль – поэтический эквивалент мира»⁷. И каждый раз этот сотворенный мир требовал своей неповторимой, единственно возможной художественной формы, каждый раз писателю (Фениксу) нужно было заново искать себя, находить точку опоры, которой и является стилевая доминанта.

В поисках художественного целого Белый шел по пути, сходному с исканиями большинства художников начала века: он обращается к мифу и стилизации. Для литераторов того времени миф (во всех его проявлениях) был опорой в преодолении разорванности сознания, а стилизация – тем формообразующим моментом (дублирующим стилевую доминанту – угол зрения на мир), с помощью которого преодолевается кризис в связи с необходимостью заново разрешить проблему соотношения искусства и действительности.

В начале 1900-х годов мифотворчество Белого было связано с теорией жизнестроения. Белый и его единомышленники по кружку аргонавтов «возвестили о “жизнетворчестве” как своей основной, принципиальной задаче, которая и породила коллективные устремления к мифизации обыденного бытия, человеческих отношений, художественной деятельности»⁸. До конца своих дней Белый видел события своей собственной и окружающей его жизни через призму мифологического творчества, перенесенного в сферу этики. Однако с середины 1900-х годов, когда Белый стал ощущать себя прежде всего писателем, опора на миф переносится из сферы этики в эстетику.

Проблема мифа в соотношении с литературным творчеством в философском аспекте уже давно исследована Н.Г. Полтавцевой⁹. Вслед за С.С. Аверинцевым она выделяет «овидиевское» – орнаментальное – отношение писателей к мифу и философское. Философский подход к мифу характерен «для тех авторов, которые в большей степени тяготеют к аналитизму» и у которых «существует своеобразная “заданность” идей и положений, а мнимый алогизм в рассказе о реальной действительности – на самом деле весьма четкая философская и эстетическая позиция»¹⁰.

Таким писателем был и Белый. В своих многочисленных теоретических работах – в связи с проблемой культуры, проблемой познания и ценности, искусства и науки – Белый настаивает на определении символизма как мирозерцания. Он определяет символ как «соединение чего-либо с чем-либо, т. е. соединение целей познания с чем-то находящимся за пределом познания»¹¹. «Познавательная ценность заключается в творчестве идей-образов, опознание которых образует самую объективную действительность...», так сопрягал Белый философию и символизм, подчеркивая, что «пути их отныне вместе»¹².

На практике – в творчестве – эта установка оборачивалась иногда тем, что Белый на разных этапах своего развития выстраивал мироздание в соответствии то с одной, то с другой философской системой. И здесь он не раз обращался к мифу, в том числе – че-

рез философию истории Владимира Соловьева – к библейскому. Однако миф в интерпретации художника – особенно XX в. – преобразен. Как заметила Н.Г. Полтавцева, «в подобных случаях мы не встречаемся с основным качеством мифа – подменой логики вещей вымышленными связями и отношениями вещей. Художник... использует миф с обратной, по существу, целью – для образного выражения той философской картины действительности, которая сложилась у него в голове»¹³.

Среди источников поэзии и прозы Белого многие – литературные. Не только в «Петербурге», но и в других своих произведениях он широко использует литературные образы, устойчивые в художественной системе того или иного предшественника приемы, идеи. «Петербург» – крайнее проявление этой тенденции в творчестве, роман весь построен на системе литературных цитат, и этот один из своеобразных каркасов «Петербурга» определяет сюжетный, стилевой, композиционный и философско-исторический строй произведения. Литературные источники романа довольно полно выявлены в специальных работах, посвященных Белому, например в статьях Л.К. Долгополова¹⁴, в работах, посвященных Пушкину, Гоголю, Достоевскому. Так, ценны наблюдения Б.В. Томашевского о связи «Медного всадника» и «Петербурга»¹⁵, опыт прочтения Белым «Медного всадника» анализируется Ю.Б. Боровым¹⁶.

Литературные и мифологические источники «Петербурга» одного порядка. Анализируя сходные явления в творчестве Алексея Толстого, который вслед за А. Ремизовым, Белым насыщал свои произведения литературным реминисценциями, В.П. Скобелев справедливо увидел в этом «обнажение приема, своеобразный вариант стилизации», так как «механизм воздействия стилизации на читателя как раз в том и состоит, что читатель соотносит стилизацию и сквозящий в ней объект стилизации»¹⁷. «Литературность» – обращение писателей к созданным предшественниками характерам и ситуациям – стала точкой опоры, позволяющей художникам начала века разобраться в современной им жизни и выйти к собственной концепции мира. Потому важно не только выявить литературные источники, но и проследить воздействие «классиков» на формирование стиля писателя, понимая под стилем не только уровень стилистики, но и общность видения жизни.

Известно, что у Белого оказали мощное воздействие Пушкин, Гоголь, Достоевский. При этом переход писателя от одной редакции «Петербурга» к другой связан – среди других причин – с освобождением от этого влияния. Какова же была исходная стилевая ситуация «Петербурга»? Первая не по «хронологии», а из дошед-

ших до нас редакций – так называемая «некрасовская» – позволяет увидеть еще не скрытые в последующих редакциях приемы Белого. Безусловно, было бы неверным видеть в «Петербурге» лишь влияние предшественников, в романе больше открытий и принципиально новых решений задач художественной изобразительности.

«Петербург» был написан в то время, когда в русской литературе происходило своеобразное возвращение жанра романа. Оно было связано в том числе и с тем, что перед писателями встала задача уловить ход развития русской действительности, осмыслить кульминационное событие этого времени – революцию 1905–1907 гг.¹⁸

Но сама проза была качественно преобразована. Согласно концепции Л.Я. Гинзбург, определяющей начало XX в. как время поэзии по преимуществу¹⁹, эта проза вобрала в себя опыт, накопленный в лирике. Скачок, произошедший в начале века в поэтическом мышлении, подготовил принципиальное видоизменение прозы. Этому преобразованию и способствовали сам Белый, а также В. Брюсов, М. Кузмин, А. Ремизов.

Роман начала века приобрел видоизмененные жанровые и стилевые черты. Потому Белый – художник-аналитик – в конце первого десятилетия нынешнего века напряженно осмысляет важнейшие категории романа. Его исследования в области поэтики прозы получили более или менее законченное выражение в книге «Мастерство Гоголя» (1934). Эту книгу можно смело поставить по своей значимости для теории и истории литературы наравне со стиховедческими работами Белого, в том числе с книгой «Символизм».

Однако еще в своих многочисленных рецензиях, статьях 1900-х годов Белый всесторонне исследует состояние и черты современной ему прозы, судьбу романа. Доминирующей проблемой в этих работах Белого, пожалуй, можно назвать проблему стиля литературного произведения. Кстати, эта устаревшая, как не раз казалось, категория вернулась в литературный обиход во многом благодаря Белому.

Безусловно, у Белого не было стеснительной для любой литературной теории строгой закреплённости значения стиля, но именно стиль, а не жанр был в центре раздумий писателя. Белый подчеркивает в статье 1909 г. «Символизм» нерасторжимость стиля и видения писателем мира (содержания): «Расположение материала, стиль, ритм, средства изобразительности не случайно подобраны художником; в соединении этих элементов отразилась сущность творческого процесса; содержание дано в них, а не помимо их»²⁰.

А двумя годами раньше Белый пришел к осознанию несходности двух понятий – «стиль» и «стилистика». На языке Белого – это *стиль* и *слог*. «Но слог не стиль и стиль не слог. Слог так относится к стилю, как художественная форма в обыденном смысле слова к формам в более широком смысле. Обычно форма противопоставляется содержанию; в более широком смысле она есть осязаемая плоть творящей души (здесь форма и содержание – неделимы). Задача художника не только в том, чтобы воплотить индивидуальность (дать стиль), но и обработать ее, осознать (дать слог). Идеал художника слова – претворить слог в стиль и стиль в слог... Стиль и слог приближаются; сплетаются и прикасаются у одного и того же художника, но между ними – непреступная черта, как между сознанием и бессознательным. Стиль бессознателен, слог – осознанный стиль», – так разводил Белый два уровня проявления индивидуальности писателя – на уровне отражения в художественном мире видения жизни писателем (стиль) и языковых особенностей произведения (слог)²¹.

Примечательно определение Белым стиля как явления бессознательного. Тем самым Белый указывает на реальное сосуществование в литературном произведении рационального и подсознательного уровней, на двух уровнях проявляется как связь с опытом предшествующих художников, так и рождение принципиально новых открытий.

В этом отношении «Петербург» уникален: в нем мощное воздействие писателей XIX века совмещается с самым новаторским подходом к стилевому решению романа.

Белый предельно точно ощущал «...водораздел двух стихий, отделяющих творчество великих писателей XIX столетия от писателей конца века»²². На анализе первой фразы из романа Пушкин-шевского («Фальк вскочил окончательно взбешенный. Что там такое?») Белый продемонстрировал черты новой поэтики: «Описание героя, фабула, место и время действия отодвигаются на второй план; все эти подробности бросаются автором потом вскользь, нехотя; мы должны их ловить все до одной, чтобы самим воссоздать канву изображаемых событий; между тем эта канва у писателей доброго старого времени выдвигалась на первый план, а потом уже после долгих пояснений автора появлялся герой со своими поступками, встреченный нами, как старый знакомый»²³.

По такому принципу строятся основные сюжетные линии «Петербурга». Поначалу, к примеру, красное домино в романе вырастает до довольно прозрачного символа революции, до ядра концепции мира самого Белого. Однако затем действует своеобразный

механизм поэтического мышления: красное домино (в нем уже неразрывно связаны два уровня – поэтический и смысловой) влечет за собой антитезу – белое домино, которое уже никакого отношения к фабуле не имеет, а произрастает из видения Белым мира. Без него – белого домино – это видение мира было бы неполным. В «сириновской» редакции романа именно этот «кто-то печальный и длинный, кого будто видела множество раз... весь обернутый в белый атлас...» пришел на помощь Софье Лихутиной после бегства красного домино. С белым домино – по мысли писателя – связано будущее: «...из-под прорезей маски на нее смотрел светлый свет его глаз; ей казалось, что свет заструился так грустно от чела его, от его костенеющих пальцев...»²⁴ В последней редакции романа «Петербург» Белый не только сокращает описание облика Христа, но и снимает название главки («Белое домино»), подчеркивая тем самым внефабульность белого домино, органичность его появления в поэтическом развитии романа.

Но появление в «Петербурге» белого домино связано с еще одним способом построения фабулы – через обращение к мифу, к литературным и художественным образам предшественников. Так возникают Медный всадник, Летучий голландец, так, казалось бы, фабульно очерченные герои: Дудкин, Липпанченко, Лихутина, Н. Аблеухов, Аполлон Аполлонович, другие – получают дополнительный отсвет многочисленных литературных и художественных произведений. Так фабула все более и более отодвигается на задний план, и выдвигается еще один поэтический ход – сознательная узнаваемость литературных цитат.

Итак, «мозговая игра», «красное и белое домино» (мифотворчество), узнаваемые литературные герои (стилизация), – все это выстраивает фабулу «Петербурга». К этой множественности уровней произведения следует добавить многоголосие, множество точек зрения героев «Петербурга» на мир. «Петербург» не только «художественно организованное социальное разноречие, иногда разноязычие и индивидуальная разноголосица»²⁵, но и – это присуще роману XX в. – художественно организованный подвижный, не имеющий четких границ, вырывающийся за пределы времени и пространства мир взаимоисключающих сознаний. Этот мир «взбесился» бы, взорвался, если к подобию равновесия его не приводил центр тяжести – образ автора. Но не только это обусловило особую – гипертрофированную – роль образа в «Петербурге». Дело в том, что в романе Белого фабула потонула в целом ряде центральных мотивов, сюжетных пластов, выросших из поэтического – словесного – плана развития. Как некогда в «Евгении Онегине»,

в котором ощутимо сопряжение прозы и поэзии, образ автора скреплял воедино роман и препятствовал представлению о романе как о «собрании пестрых глав» (А.С. Пушкин), так и в «Петербурге» образ автора является фундаментом вымышленного художественного мира. Тынянов в связи с этой особенностью «Евгения Онегина» писал о деформации прозаического романа стихом²⁶.

Диалог с Пушкиным, теоретико-литературное осмысление его приемов предопределило многое в «Петербурге». Хотя, к примеру, по отношению к гротеску Белый одновременно и продолжает, и переосмысляет опыт Пушкина. Первое проявляется в том, что точно так же, как превращение памятника Петру I в летящего Медного всадника мотивируется у Пушкина помраченным сознанием Евгения, так и в «Петербурге» появление на пороге квартиры Дудкина Шишнарфнэ, погоня за Дудкиным и полет по ночному Петербургу Медного всадника (гл. 6) отражает мировосприятие самого Дудкина, сходное с мироощущением пушкинского Евгения. Не случайно с помощью эпиграфа «За ним повсюду Всадник Медный / С тяжелым грохотом скакал» к шестой главе, примечания автора с указанием источника цитирования к слову «тяжелозвонкое» (выделенному разбивкой), тем, что Белый называет Дудкина Евгением, писатель подчеркивает параллель с Пушкиным.

Однако не менее существенно в «Петербурге» и переосмысление пушкинского опыта. Белый не всегда мотивирует бредовым состоянием героев фантазмагорию на страницах «Петербурга»: тот же Медный всадник появляется на первых страницах романа без всякой связи с расстроенным психическим состоянием Дудкина или какого-либо другого героя. Во-первых, образ Медного всадника проходит через все повествование в повторяющихся лирических перебивках, выделенных особым размером типографской строки, во-вторых, Медный всадник становится частью объективной картины мира, окружающего героев романа. Последнее особенно проявляется в главке «Я гублю без возврата», в которой Медный всадник появляется в структуре авторского повествования в сокращенной редакции «Петербурга»: «...стал у двери он медной громадой: на Аблеухова глянуло: металлическое лицо, горящее фосфором, зеленая многосотпудовая рука погрозила»²⁷.

Устранение «мотивизации» не случайно: весь роман Белого пронизывает сплав объективного и субъективного начал. Сращение же этих двух начал было возможно за счет исключительной роли в «Петербурге» сатирического и лирического. Сатирическое и лирическое являются разными сторонами гротесковой основы романа. Но проблема соотношения лирического и сати-

рического возвращает нас к вопросу о своеобразии прозы «Петербург», к вопросу о том, что выше было названо словесным планом развития романа.

Еще Гоголь указывал на сопряженность сатиры и лирики в знаменитом лирическом отступлении в седьмой главе «Мертвых душ». Сходство сатиры и лирики ощущал Белый. В предисловии к предполагаемой книге «Отрывки из романа “Петербург”» (1912), говоря о частях романа, составляющих, по замыслу писателя, «лирически изложенную сюиту “Петербурга”», Белый выделяет в первую очередь «отрывки лирико-сатирического характера». Затем писатель подчеркивает, что «основная идея “романа” с достаточной ясностью намечается в сатирическом отношении автора к отвлеченным от жизни основам идеологии, которыми руководствуются наши бюрократические круги, которыми руководствовались и наши крайние партии в эпоху 1905 года». С «отвлеченностью от жизни» Белый связывает предельный субъективизм, или «иллюзионизм восприятий всех жизненных явлений как у героев реакции, так и у некоторых революционеров». Этот субъективизм заставляет Белого дополнить свою идею («сатирическое отношение») обращением к поэтике, взгляду на мир, основанному на «иллюзионизме», т. е. субъективизме восприятия жизни. «Автор становится на точку зрения иллюзионизма и рисует в романе своем мир и жизнь с преувеличенной отвлеченностью, ибо эта-то отвлеченность и подготавливает трагедию главных действующих лиц»²⁸, – заключает Белый логику своего обращения к гипертрофированно лирическому началу повествования, нерасторжимого, однако, с сатирическим. Так Белый увязывает «идею» и поэтику своего романа. Содержание и форму. И это один из немногих примеров того, как Белый – теоретик литературы и писатель – создавал «Петербург».

Примечания

- ¹ Бердяев Н. Кризис искусства. М.: Изд. Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1918. С. 16–18.
- ² Корецкая И.В. Андрей Белый: «корни» и «крылья» // Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX в. М.: Наследие, 1992. С. 235.
- ³ Там же.
- ⁴ Тиняков А. «Сирин»: Сборник первый // Новый журнал для всех. СПб., 1913. № 12. С. 234.
- ⁵ Львов-Рогачевский В. Осенние сборники // Современник. 1913. № 12. С. 288–298.
- ⁶ Белый Андрей. Феникс // Весы. 1906. № 7. С. 23.

- ⁷ *Гей Н.* Некоторые неизученные аспекты стиля // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М.: Наука, 1982. С. 432.
- ⁸ *Лавров А.В.* Мифотворчество «аргонавтов» // Миф. Фольклор. Литература. Л.: Наука, 1979. С. 137.
- ⁹ *Полтавцева Н.Г.* Философская проза Андрея Платонова. Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 1981. С. 21. См. также: *Мицк З.Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сборник III: Творчество А.А. Блока и русская культура XX века: Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1979. Вып. 459. С. 72–93; *Максимов Д.Е.* О мифопоэтическом начале в лирике Блока: предварительные замечания // Блоковский сборник III: Творчество А.А. Блока и русская культура XX века: Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1979. С. 3–33; *Молчанова Н.* «Мифотворчество» в трактовке символистов // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново: Изд-во ун-та Иваново, 1981. С. 207–216.
- ¹⁰ *Полтавцева Н.Г.* Указ. соч. С. 21.
- ¹¹ *Белый А.* Эмблематика смысла // Символизм. М.: Мусагет, 1910. С. 67.
- ¹² Там же. С. 70.
- ¹³ *Полтавцева Н.Г.* Указ. соч. С. 21.
- ¹⁴ *Долгополов Л.К.* Литературные и исторические источники романа А. Белого «Петербург» // На рубеже веков. Л., 1977. С. 205–251; см. также другие главы этой книги, посвященные Белому; *Долгополов Л.К.* Литературные и исторические источники «Петербурга» // Белый А. Петербург. М., 1981. С. 584–604.
- ¹⁵ *Томашевский Б.В.* Пушкин: Материалы к биографии: 1824–1837: В 2 кн. Кн. 2. М.;Л.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 413–414.
- ¹⁶ *Мельникова Е.Г., Безродный М.В., Паперный В.М.* Медный всадник в контексте скульптурной символики романа Андрея Белого «Петербург» // А. Блок и его окружение: Блоковский сб. VI: Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 680. Тарту, 1985. С. 85–92. Укажем сразу работы, связанные с цитатным слоем в «Петербурге»: *Смирнов И.* Цитирование как историко-литературная проблема: принципы усвоения древнерусского текста поэтическими школами конца XIX – начала XX века: на материале «Слова о полку Игореве» // Наследие А. Блока и актуальные проблемы поэтики: Блоковский сб. VI: Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1981. Вып. 535. С. 246–276; *Паперный В.М.* Андрей Белый и Гоголь: Статья первая // Единство и изменчивость историко-литературного процесса: Труды по рус. и славян. филологии: Литературоведение: Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1982. Вып. 604. С. 112–126; *Он же.* Андрей Белый и Гоголь: Статья вторая // Типология литературных взаимодействий: Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1983. Вып. 620. С. 85–98; *Паперный В.М.* Андрей Белый и Гоголь: Статья третья // Литература и публицистика: Проблемы взаимодействия: Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 683. С. 50–65; *Паперный В.М.* Гоголевская традиция в русской литературе начала XX века: А.А. Блок и А. Белый – истолкователи Н.В. Гоголя: Автореф. дис. ... канд. филол. наук.

Тарту, 1982; *Сугай Л.А.* Гоголь в русской критике конца XIX – начала XX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1987.

- ¹⁷ *Скобелев В.П.* В поисках гармонии: Художественное развитие А.Н. Толстого: 1907–1922. Куйбышев: Куйбышевское книжное изд-во, 1981. С. 74.
- ¹⁸ Кроме обозначенной выше работы Н.Г. Пустыгиной о «Петербурге» и 1905 г. см.: *Никитина М.А.* 1905 год в романе А. Белого «Петербург» // Революция 1905–1907 годов и литература. М.: Наука, 1978. С. 181–193; *Петрова М.Г.* Первая русская революция в романах предоктябрьского десятилетия // Революция 1905–1907 годов и литература. М.: Наука, 1978. С. 194–216.
- ¹⁹ *Гинзбург Л.* О лирике. 2-е изд. Л.: Советский писатель, 1974. С. 243.
- ²⁰ Цит. по: *Белый Андрей.* Арабески. М.: Мусaget, 1911. С. 246.
- ²¹ Там же.
- ²² *Белый А.* Пророк безличия // Арабески. М.: Мусaget, 1911. С. 3.
- ²³ Там же. С. 4.
- ²⁴ *Белый Андрей.* Петербург. Л.: Наука, 1981. С. 172.
- ²⁵ *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 76.
- ²⁶ *Тынянов Ю.Н.* О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю.Н. Поэтика: История литературы. Кино. Л.: Наука. 1977. С. 52–77.
- ²⁷ *Белый Андрей.* Петербург. М.: Худож. лит., 1978. С. 178.
- ²⁸ *Белый Андрей.* Петербург. Роман. Л.: Наука, 1981. С. 498.

В.Я. Малкина

Визуальная образность и лирический сюжет в стихотворении В.Я. Брюсова «Зодчество церквей старинных»

Статья посвящена анализу стихотворения В.Я. Брюсова «Зодчество церквей старинных...» (1899). В ней подробно рассматриваются структурные особенности визуальной образности стихотворения, его лирический сюжет, а также на примере этого текста показывается эффективность использования визуализации как метода анализа лирического стихотворения.

Ключевые слова: Брюсов, лирический сюжет, лирической субъект, визуальное в литературе, визуализация.

Зодчество церквей старинных,
Современный прихотливый свод,
Много зданий – высоких, длинных,
Улицы неуверенный поворот.

Проходящих теней вереница,
Отрывки неугаданных слов,
Женские мимолетные лица
И смутная память шагов.

*В.Я. Брюсов¹
15 марта 1899*

Насколько нам известно, стихотворение В.Я. Брюсова «Зодчество церквей старинных», входящее в его книгу стихов «Tertia Vigilia», не часто привлекало специальное внимание исследователей, а в основном рассматривалось в контексте «урбанистической» поэзии В.Я. Брюсова. Так, о нем мимоходом упоминает Максимилиан Волошин в статье «Город в поэзии Валерия Брюсова»², и ему посвящены несколько строк в недавней диссертации Т. Кевсер³.

Наиболее подробно этот текст был проанализирован в книге Д.М. Магомедовой «Филологический анализ лирического стихотворения». В первую очередь исследователь обращает внимание на отсутствие глаголов. Безглагольность, замечает Д.М. Магомедова, приводит к тому, что «внимание читателя сосредотачивается на лексической семантике главных и косвенных членов предложения»⁴. Далее прослеживается движение взгляда лирического субъекта: «Если в первой строфе взгляд скользит по уличным архитектурным сооружениям – в поле зрения попадают неподвижные, четко увиденные предметы, то пространство второй строфы суживается: лирический субъект видит то, что находится прямо перед ним, – и психологизируется: оно заполнено фрагментарными впечатлениями от движущихся смутных прохожих»⁵.

Опираясь на наблюдения и выводы Д.М. Магомедовой, в данной статье мы, однако, сосредоточимся в первую очередь на других аспектах данного текста: во-первых, на структурных особенностях визуальной образности, во-вторых, на построении лирического сюжета, в-третьих, на методических особенностях изучения данного текста в вузовской практике.

В начале стихотворения нам рисуется визуальный образ города. Важно, что вся первая строфа представляет собой единую целостную картину, которая, однако, возникает постепенно: каждая новая строка дорисовывает какую-нибудь новую деталь. Сначала возникают старинные церкви («зодчество церквей старинных»), их архитектурный облик, потом современная постройка («современный прихотливый свод»), затем они оказываются окружены другими зданиями («много зданий – высоких, длинных»), наконец, становится видна и улица с плавным поворотом («улицы неуверенный поворот») – на которой, видимо, все они находятся. Вся картина – конкретная и целиком связанная с изображением пространства.

Д.М. Магомедова говорит о том, что *старинный* и *современный* – это временные характеристики⁶, однако нам кажется, что эти определения не столько отсылают к какому-то временному промежутку, сколько должны вызвать у читателя определенные визуальные образы (старинные церкви и необычный свод современного здания). Нельзя согласиться и с Т. Кевсер, которая пишет, что в этом стихотворении «современный город сравнивается с городом прежних времен, времен прекрасных церквей, построенных умелыми зодчими»⁷. С нашей точки зрения, ни сравнения, ни противопоставления здесь нет, а есть общая картина, складывающаяся из последовательно возникающих визуальных образов.

В этой картине нет цвета, но есть четкие линии. «В первой строфе чередуются общий панорамный взгляд в нечетных строках (множественное число церквей и зданий) и остановки на единичных предметах в четных строках (свод, поворот)»⁸, – пишет Д.М. Магомедова. Дополним: взгляд субъекта охватывает сначала широкое пространство (церквей несколько), потом направляется вверх (свод), затем – одновременно и вверх, и вдаль (здания высокие и длинные, и их много), наконец, следует вдоль улицы – и тут четкость линий сменяется неуверенностью поворота. Это картина, явно увиденная с одной, неподвижной, точки наблюдения, но взгляд движется с одного объекта на другой и в итоге – к концу строфы – приводит к тому месту, за которым уже ничего не видно (поворот). С другой стороны, это уже намек на движение (заметим в скобках, что это самая длинная в ритмическом отношении строка – в ней 6 стоп). И это – олицетворение (*неуверенный поворот*).

Это олицетворение приводит к смещению акцента во второй строфе с плана пространственного на план человеческий, субъектный. Здесь сразу же возникает движение – пусть и не при помощи глаголов, а при помощи других частей речи (*проходящих, мимолетные, шаги*). Здесь появляется звук (*слова*), наконец, появляются люди (*тени, слова, лица, шаги*), но не напрямую, а будучи отраженными в сознании лирического субъекта. Однако четкость линий картины при этом уходит, конкретность визуальных образов первой строфы сменяется расплывчатостью абстрактных и субъективных впечатлений. Обратим внимание на параллелизм заключительных строк в обеих строфах («улицы неуверенный поворот» / «смутная память шагов»), в которых подчеркивается неопределенность и в то же время динамика. В последней строке мы видим также единственный на все стихотворение союз (и). Здесь появляется одно-единственное указание на что-то внутреннее после множества внешних впечатлений, а также намек на время (*память*).

Таким образом, конкретные визуальные образы в первой строфе сменяются их полным отсутствием во второй, а потому данный текст оказывается интересным для использования на занятиях со студентами не только в качестве безглагольного стихотворения, но и для применения визуализации как метода анализа текста.

Под визуализацией мы понимаем изображение информации в виде наглядных (зрительных) объектов, т. е. тех, которые мы можем воспринимать органами зрения. В точных науках – это метод для анализа различных научных данных, основная цель которого, согласно определению журнала «Научная визуализация», «сделать невидимое видимым. В качестве невидимого могут выступать как

абстрактные, так и реальные объекты и явления, непосредственно недоступные человеческому глазу»⁹. А если мы говорим о литературном тексте, то в качестве «невидимого» выступают знаки другого порядка. Иначе говоря, визуализация при анализе художественного текста – это перекодировка вербальных знаков в визуальные. Варианты использования визуализации для анализа лирического стихотворения могут быть разные (таблицы, схемы, иллюстрации и т. п.), но в данном случае можно использовать самый простой – рисунок.

Задание для студентов может быть на выбор: либо нарисовать картину, возникшую в воображении после внимательно чтения стихотворения Брюсова, либо просто описать ее (зависит от художественных способностей каждого студента и наличия времени на занятии). В результате визуализация позволяет нам увидеть следующее:

Первая строфа:

- Что картинка черно-белая, в ней нет цвета;
- Но на ней есть четкие очертания, линии;
- Что в ней есть все три измерения (ширина, глубина, высота);
- Что в ней есть прямая перспектива, неподвижная точка зрения наблюдателя;
- Что она полная, без пропусков: все места на листе заполнены, и каждое слово так или иначе нашло свое воплощение в графике;
- Что она возникает последовательно, по строчкам;
- Что в ней нет людей.

Вторая строфа:

А вот тут сразу возникают сложности. Уже непонятно, что рисовать, потому что гораздо меньше слов с предметным значением, но есть понятия неопределенные (тени), звуки, абстрактные понятия (память), отрывочность впечатлений вместо целостной картины.

И наконец, оказывается, что в любом случае на этой картине нет того, кто нам ее рисует. Таким образом, вполне наглядно ставится главный (с нашей точки зрения) для этого стихотворения вопрос: где находится лирический субъект и какова его точка зрения? Мы выяснили, что в первой строфе она неподвижна, согласно законам прямой перспективы, а во второй, видимо, подвижна – но откуда он смотрит и видит описываемую картину (а следовательно, как ее должны увидеть читатели)?

И тут важно обратить внимание еще на одну особенность этого текста: в нем нет не только глаголов, но и местоимений, в том числе и личных.

По классификации лирических субъектов, разработанной Б.О. Корманом и дополненной С.Н. Бройтманом¹⁰, тип лирического субъекта этого стихотворения можно определить как автора-повествователя или (по более поздней терминологии) – как внесубъектные (внеличные) формы выражения авторского сознания¹¹, когда «высказывание принадлежит третьему лицу, а субъект речи грамматически не выражен»¹². С.Н. Бройтман замечает (как ни парадоксально это звучит), что «если представить себе субъектную структуру лирики как некую целостность, двумя полюсами которой являются авторский и “геройный” планы, то ближе к авторскому будут располагаться автор-повествователь и “собственно автор”»¹³. И далее: «Именно в стихотворениях, в которых лицо говорящего прямо не выражено, в которых он является лишь *голосом* (“Анчар” А.С. Пушкина, “Предопределение” Ф.И. Тютчева, “Девушка пела в церковном хоре...” А.А. Блока), создается наиболее полно иллюзия отсутствия раздвоения на автора и говорящего, а сам автор растворяется в своем создании, как Бог в творении»¹⁴.

Это мы наблюдаем и в стихотворении Брюсова: субъект речи, субъект действия, наблюдатель. Но где он находится? Это принципиально важно, так как позиция субъекта во многом определяет лирический сюжет стихотворения (под лирическим сюжетом мы понимаем систему событийно-ситуативных элементов лирического произведения, данную с позиции лирического субъекта в процессе развертывания его рефлексии).

Визуализация, т. е. попытки нарисовать картину стихотворения, приводит к нескольким возможным вариантам. Во всех случаях субъект находится за пределами собственно картины, но его положение определяет точку зрения на нее, а следовательно – сюжет.

1. Он стоит на улице. Большой город. Вечер или ночь (потому что тени). Видит церкви, дома, улицу. Мимо него проходят люди, он слышит обрывки разговоров, мелькают женские лица, когда люди проходят. Он слышит постепенно затихающее эхо шагов.

2. Он стоит на улице и видит картинку, описанную в первой строфе, и она вызывает у него воспоминания о когда-то проходивших мимо людях, незаконченных (неугаданных) разговорах, женщинах, которых он встречал или любил, улицах, по которым когда-то ходил.

3–4. Все то же самое (он либо видит картину, либо вспоминает о ней), но смотрит на нее не изнутри (с улицы), а снаружи (сверху, из окна – поэтому картина достаточно широкая)

5. Он идет по улице, мимо зданий и людей.

6. В первой строфе он стоит на улице, во второй – начинает двигаться.

7. Он где-то далеко. Всё это (включая первую строфу) – его воспоминание, смутная память о когда-то увиденном.

В любом из вариантов основное лирическое событие совершается тогда, когда в четко очерченном пространстве появляются неясные очертания людей (после конкретики первой строфы – *тени, отрывки, неугаданные, мимолетные, смутная*). Но там – статичные церкви и здания, здесь – движущиеся лица и шаги. Это событие оказывается точкой пересечения нескольких сюжетных линий, или, вернее, точкой, в которой разные наложенные друг на друга картинки совпадают. Иными словами, если делать законченный визуальный проект для этого стихотворения, то картина окажется нарисованной с сочетанием прямой и обратной перспективы: прямой в первой строфе, когда картина видится (описывается, рисуется) со стороны, и обратной – во второй, когда наблюдатель (будь то лирический субъект или читатель) втягивается в нее, и одновременно сама картина становится частью его внутреннего мира, рефлексии, переживания.

Лирический сюжет этого стихотворения, таким образом, состоит из совокупности всех этих планов одновременно, наложенных друг на друга, как картина, нарисованная черной тушью на нескольких листах полупрозрачной кальки: они просвечивают друг сквозь друга, и чем дальше мы всматриваемся – тем больше деталей проступает. И хотя, конечно, мы можем переворачивать страницы и рассматривать каждый лист по отдельности – цельная картина складывается только тогда, когда мы видим все листы одновременно.

Примечания

¹ Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1: Стихотворения, поэмы: 1892–1909. М.: Худож. лит., 1973. С. 174.

² См.: Волошин М. Лики творчества. Л.: Наука, 1988. С. 416. (Литературные памятники).

³ Кевсер Т. Урбанистическая поэзия К.Д. Бальмонта и В.Я. Брюсова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Русская литература. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/urbanisticheskaya-poeziya-k-d-balmonta-i-v-ya-bryusova-postanovka-voprosatorika> (дата обращения 05.04.18).

⁴ Магомедова Д.М. Филологический анализ лирического стихотворения. М.: Академия, 2004. С. 75.

- ⁵ Там же.
- ⁶ Там же.
- ⁷ *Кевсер Т.* Указ. соч. С. 90.
- ⁸ *Магомедова Д.М.* Указ. соч. С. 75.
- ⁹ Научная визуализация: электронный журнал открытого доступа. URL: <http://sv-journal.org/?lang=ru> (дата обращения 10.03.18).
- ¹⁰ Дифференцированное описание лирических субъектов было впервые проделано Б.О. Корманом (см., например: *Корман Б.О.* Лирика Некрасова. Ижевск, 1978. С. 42–115), затем дополнено С.Н. Бройтманом. В статье «Лирический субъект», написанной для учебника «Введение в литературоведение» (1999), он выделяет следующие типы лирического субъекта: автор-повествователь (высказывание принадлежит третьему лицу, субъект речи грамматически не выражен), собственно автор («я» грамматически выражено, но в центре внимания не сам переживающий, а некая картина и ее переживание), лирическое «я» (носитель речи становится субъектом-в-себе, самостоятельным образом), лирический герой (носитель речи становится субъектом-для-себя, т. е. своей собственной темой), герой ролевой лирики (субъект открыто выступает в качестве «другого») (см.: *Бройтман С.Н.* Лирический субъект // Введение в литературоведение: Литературное произведение: Основные понятия и термины. М., 1999. С. 141–153).
- ¹¹ См. более поздний вариант статьи: *Бройтман С.Н.* Лирический субъект // Введение в литературоведение: Учебное пособие. М., 2004. С. 310–322). В этом варианте, однако, классификация лирических субъектов была слегка урезана, поэтому пользоваться мы будем в первую очередь вариантом 1999 г.
- ¹² *Бройтман С.Н.* Лирический субъект // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. М., 1999. С. 145.
- ¹³ Там же. С. 144.
- ¹⁴ Там же. С. 145.

«Открытое множество»: взгляд А.В. Михайлова на процессы художественной циклизации лирики

Статья посвящена анализу концепции художественной циклизации лирики, изложенной в статье известного германиста А.В. Михайлова о «Западно-восточном диване» Гёте. Работа А.В. Михайлова еще не вошла в устойчивый оборот современного цикловедения, хотя этого давно заслуживает. Оригинальность концепции А.В. Михайлова состоит прежде всего в отказе видеть смысл циклизации в создании непрерывного ряда стихотворных произведений, выражающего последовательный порядок внутренних переживаний лирического «я». На примере анализа книги стихов «Западно-Восточного дивана» Гёте А.В. Михайлов убедительно доказывает, что циклизация – это прежде всего «открытое множество» при наличии «общей идеи».

Ключевые слова: циклизация, цикл, лирика, лирическое «я», книга стихов.

Современное цикловедение мало, если не сказать вовсе не знакомо с теорией художественной циклизации лирики А.В. Михайлова, изложенной в его большой статье о «Западно-восточном диване» Гёте. Среди имен «классиков» данного направления в нашем литературоведении имя А.В. Михайлова практически не встречается, хотя имя ученого как филолога-германиста и теоретика литературы давно и заслуженно пользуется огромным авторитетом. Не вникая в причины такого «просмотра», скажу сразу, что наше обращение к работе А.В. Михайлова и вызвано как раз желанием восстановить справедливость и показать, насколько значимой для современного литературоведения являются взгляды ученого.

Основная причина того, что работа А.В. Михайлова не введена в оборот современного цикловедения в общем-то понятна: статья не о циклизации, а о Гёте, о его позднем творчестве, о «Западно-восточном диване» (далее ЗВД) как книге стихов. Однако обращение к такому сложному и многоаспектному произведению творчеству, как ЗВД, потребовало от исследователя решения целого ряда задач, среди которых одной из главных оказалась именно проблема циклизации.

Книга стихов, которой собственно и является ЗВД, с точки зрения цикловедения – самая большая форма циклизации и самой еще до сих пор не изученной¹. Абсолютное большинство теоретических работ по циклизации построено на основе анализа лирического цикла, который является малой формой циклизации. Поэтому А.В. Михайлову на вопрос, что такое книга стихов, чем она отличается от цикла или сборника стихотворений, пришлось отвечать, по существу, впервые. Читать статью о ЗВД А.В. Михайлова и большой труд, и большое удовольствие. Труд – потому что в статье использован такой спектр приемов истолкования лирических текстов Гёте, что он просто не входит в какое-то одно рациональное научное построение. Удовольствие – потому что процесс восприятия художественного текста глазами и интеллектом А.В. Михайлова всегда неожидан и внутренне убедителен настолько, что ему не хочется возражать, ему хочется следовать. Попытаемся на основе статьи о ЗВД скомпоновать представление о системе взглядов ученого на природу художественной циклизации лирики.

По мнению А.В. Михайлова: «...понятие (понимание) цикла складывалось в критический момент – на самом водоразделе между Гётевской эстетикой и эстетикой позднейшей, психологической, психологизированной, вобравшей в себя все романтические импульсы начала XIX в.»². Причины возникновения цикла и самого явления циклизации, с точки зрения А.В. Михайлова, «коренятся в том, как в XIX в. стали воспринимать, осознавать, толковать – сначала в самой жизни, потом, с опозданием, и в науке – человеческую личность и ее внутреннюю жизнь. Об этом можно сказать сейчас лишь в нескольких словах: личность концентрируется в “я”; это “я” особенно и неповторимо; главное в “я” – жизнь чувства; чувство – это беспрестанный изменчивый сплошной поток. ...Усвоенные наукой о литературе, такие представления привели к столь же стойкому представлению о том, каким должно быть лирическое стихотворение: оно передает жизнь чувства; передавая жизнь чувства, оно искренне; даже в том случае, если стихотворение не пе-

редает прямо “я” поэта, оно должно передавать столь же искренне и непосредственно психологию определенного “я”. Скроенные по мерке человека, представшие как своего рода “антропологическая” норма, такие “аксиомы глубоко укоренились в сознании – читательском и научном”»³.

Если перевести это почти «школьное» истолкование перехода от классицистической парадигмы художественности к романтической, то речь идет здесь о резкой индивидуализации лирического «я», о переходе от риторических форм чувствования к личностным. И это тоже «аксиоматика» современного литературоведения. Нет расхождения у А.В. Михайлова и с бытующей в нем (литературоведении) версией о связи таких изменений в лирике с возникновением циклизации. Однако есть один существенный момент становления циклизации, подмеченный ученым, который вносит непростой вопрос о границах этого взаимодействия: отдельного лирического произведения и целостности цикла. Речь идет о тех «соавторских» образованиях лирических произведений, которые создавались иногда некоторыми литературоведами и критиками на основе Гётевского «Дивана». Чаще всего это было связано с «Книгой Зулейки», сохранявшей значение одного из центральных разделов ЗВД. Существовал соблазн собрать все стихотворения, относящиеся к Зулейке, прообразом которой многие биографы считали Марианну Виллемер, поэтессу и ближайшую спутницу Гёте, который высоко ценил эту необыкновенную, умную и благородную женщину и называл ее «моя Миньон». Такому соблазну поддался, например, литературовед Г.А. Корф, составив из стихотворений о Зулейке «роман в трех частях». Вот что он писал по этому поводу:

Только такое членение дает ясное представление об этом поэтическом произведении, которое не составлено из определенного числа не связанных друг с другом «элегий», как «Римские элегии», но является действительным романом в стихах⁴.

Корфа несколько не смутило, что такого романа у Гёте нет. Казус Г.А. Корфа в данном случае А.В. Михайлов склонен считать почти автоматическим действием «аксиом», имеющих место и в самой жизненной практике, «когда здравый и глубокий литературовед *придумывает* несуществующее произведение Гёте (“роман в трех частях”) и предпочитает иметь дело с ним, а не с оригинальными текстами поэта»⁵. Совершенно очевидно, что в данном случае само явление циклизации связывается не с авторской волей, а с исследовательским подходом, при котором само выстраивание порядка стихотворений согласуется с чисто внешними факторами: биографией, любовной историей, текстологическими разыска-

ниями, наконец, личным вкусом составителя и т. д. Но главным принципом отбора стихотворений в циклы являются все же логические подходы критиков. Основной момент рассуждений здесь – признание неравноправности целостности отдельного произведения и целостности цикла. «Святым» для авторского права является только отдельное произведение. По поводу все того же Г.А. Корфа А.В. Михайлов остроумно замечает: «Можно представить себе, как был бы возмущен Г.А. Корф, если бы ему предложили издать Гёте, изменив слова и строки его стихотворений! Но образование цикла стихотворений не считается здесь чем-то зазорным, нарушением воли поэта – просто потому, что и всякое *отдельное* стихотворение читается, воспринимается и истолковывается совсем не так, как это задумал автор»⁶.

На наш взгляд, дело не только в этом. Интуитивно в переломную эпоху перехода от рационализма к индивидуальному творчеству современная позднему Гётевскому творчеству литературная критика не могла не чувствовать, что цикл в отличие от составляющих его стихотворений не может уподобиться «литературному произведению искусства в смысле традиционной, например ингарденовской, эстетики. Выход циклических образований за границы “произведения” (как его понимала традиция) на качественно иной уровень организации коренным образом перестраивал соотношение “части” и “целого”, которое можно было бы выразить формулой Вл. Соловьева, который считал, что на смену “отвлеченным началам” “целого” и “части” должна родиться третья историческая форма их соотношения: “Полная свобода составных частей в совершенном единстве целого”»⁷. Однако такое понимание соотношения части и целого слишком опережало время Гёте. Отдельные произведения, воспринимаемые как фрагменты, требовали выстраивания их в *непрерывный ряд*, где движение, переход чувства станет более наглядным. В немецком языке существуют два слова-понятия, которые многое объясняют в этих двух параллельных процессах циклизации и квазициклизации в поэтическом творчестве Гёте. Это *sammlung* (сборник, собрание, коллекционирование) и *versammlung* (отобранное собрание, закрытое заседание). Эти понятия мельком упоминает и А.В. Михайлов. На наш взгляд, с точки зрения эстетики своего времени Корф, собирая из отдельных лирических произведений Гёте любовный роман «в трех частях» ничего не нарушал. Составленный Корфом «роман» – это его личное достижение, его «коллекция», которую он собрал, как картины любитель живописи, и полюбил свое творение больше, чем весь ЗВД Гёте. Тем более, что к этому внешне как будто его подталкивал сам

Гёте, когда говорил о своей лирике, что все написанное им – это «фрагменты великой исповеди».

«Если просто “поверить” этому, – пишет А.В. Михайлов, – то путь к роману “Хатем и Зулейка” (так это названо у Корфа) открыт: если есть возможность соединить фрагменты в целое, почему бы не сделать это?»⁸

Но есть и другое истолкование Гёте собственного творчества, которое Корф просто не мог знать.

Все стихотворения, как объяснял Гёте Эккерману, написаны им «на случай», т. е. по внешнему поводу. Таким образом, «исповедь» и «случай» в равной мере присутствуют в составе ЗВД. Как известно, сами по себе высказывания поэтов о своем творчестве еще ничего не значат, но в данном случае, по мнению А.В. Михайлова, они очень точны. Когда Гёте пишет о «фрагментах великой исповеди» – своей лирике, он тоже (как и позднейший литературовед) задумывается, как спаять между собой эти фрагменты. Однако средство связывания не перекомпоновка текстов, а рефлексия: автобиографическая книга – средство «восполнения» фрагментов. Значит, биография связывает лирические стихотворения? Да, но биография особенная, такая, которая «колеблется» между правдой и символом (не вымыслом!), т. е. «самой» реальностью и ее «со-отражениями» в общем универсальном⁹.

Главный вывод, следующий из всех наблюдений и размышлений ученого, состоит в том, что «стихотворения ЗВД не так сильно связаны между собой, как с целым, которому принадлежат. Нет скрепляющей нити “я” с его движением чувства, на чем фиксировалось бы внимание, нет присущего психологической лирике внутреннего движения, *а есть целое*, причем целое, раскрывающееся в огромный мир по содержанию и открытое по форме, и вот с этим целым (его открытость все еще осложняет) сопрягается в первую очередь всякое стихотворение ЗВД. Между соседними стихотворениями связь лишь относительная и окказиональная. Внутреннее течение между ними не настолько сильно, чтобы между двумя стихотворениями нельзя было вставить третье. Так именно и создавался ЗВД. В этом, по сравнению с лирическими циклами, держащимися на смене внутренних состояний “я”, есть известная механистичность, но и весь ЗВД воплощает механику смысловых “со-отражений”. А благодаря этому ЗВД представляет собой как раз строго продуманный автором *порядок*. Коль скоро это так, то и *последовательность* стихотворений получает обоснование – уже не от конкретности сплошного развития, движения, становления формы от целого, от которого каждое получает свое место и которое

каждым стихотворением со-зидается. Это можно считать выводом современной науки, и это вполне согласуется с тем, как понимал ЗВД сам Гёте»¹⁰.

Мы прибегли к длинной цитате исключительно из-за того, чтобы лучше представить себе оригинальный ход мыслей ученого, не разделяющего господствующего мнения о том, что феномен циклизации – это прежде всего феномен последовательности ряда стихотворных произведений, отражающих образы развития поэтической мысли лирического «я». Такое понимание циклизации призвано воплотить концепцию линейности циклического целого. Целое в этом случае понимается как результат взаимодействия отдельных стихотворений друг с другом, результат действия некой суммарности их связи; эффект смысла такой последовательности ряда, которая обуславливается твердой сменой произведений по принципу, открытому еще Аристотелем, «одно за другим» в противоположность другому размещению текстов «одно вместо другого». Понятию «суммарности» и рядоположности А.В. Михайлов предпочитает понятие «множества»: «Помимо многообразия таких внутренних связей, какие устанавливаются между огромным количеством текстов, составляющих весь свод ЗВД, и которые никогда не могут быть прослежены и исчерпаны до конца, потому что это многообразие устроено как *открытое множество* (курсив мой. – М. Д.) и связи должны устанавливаться заново в каждом акте чтения, – помимо этого многообразия Гёте позаботился и об ином – о том, чтобы была выделена *общая идея* всего произведения»¹¹.

По наблюдениям А.В. Михайлова, во всем обширном ЗВД обращают на себя внимание два места, выделенные разрядкой: одно в поэтической части, другое – в прозаической. В поэтической части, в стихотворении «Завет староперсидской веры» разрядкой выделена строка «Каждодневно – трудное служенье», в прозаической части выделены слова «человек дела» (деяния). С точки зрения исследователя, эти выделения не могли быть случайными: «Гёте предлагает самим читателям отыскать этот параллелизм – и этот высший уровень смысла всего произведения... Выделенные места – это указание на полнейшую интегрированность целого – целого, составленного, сложенного и устроенного с исключительным своеобразием»¹².

Попробуем сфокусировать наше внимание на дальнейших моментах развития теории циклизации как «открытого множества». Необходимо сделать два важных вывода из уже полученной нами теории «множества»: 1) циклическое целое дано с самого нача-

ла, а не является лишь следствием композиции; 2) стихотворения «Дивана» (речь все-таки идет об анализе ЗВД, а не о «чистой» теории) не просто выстраиваются в ряд, как в сборнике, где важна лишь связь предыдущего с последующим, но они заполняют все *пространство книги стихов*.

Актуализация понятия циклического пространства, пространства книги, на наш взгляд, очень важна и для понимания концепции циклизации А.В. Михайлова, и для понимания перспектив развития современного цикловедения как науки. Насколько нам известно, проблема художественного пространства циклического целого еще должным образом не ставилась.

Пространство книги стихов в статье А.В. Михайлова рассматривается прежде всего как конструктивное целое. С его точки зрения, ЗВД – «это сама воплощенная пространственность (в которую произведение помещено как в свой “дом”), где последовательность движения почти повсюду прервана и где вместо этого утверждена динамика бесконечных со-отражений» (ЗВД, 642). Обращает на себя внимание обилие строительных метафор, связанных с темой «дома»: стихотворения – «кирпичики», книга стихов – «конструкция», имеющая «опоры формы». В другом месте книга стихов сравнивается с «коробом» и даже «шкатулкой Чичикова», которую, как известно, герой заполнял всякой ненужностью. Если буквально следовать смыслу всех этих метафор, то получается, что книга стихов представляется автору неким «вместительством» его творчества, отдельных произведений, причем способы размещения готовых произведений внешне ничем не ограничены. Книга до начала ее заполнения – это «пустая форма», с которой поэт может обращаться так, как ему заблагорассудится. Гёте как раз демонстрирует в своем ЗВД такой авторский «произвол»: печатает некоторые стихи Марианны Виллемер как свои, допускает повторную печать одних и тех же текстов в разных частях ЗВД, оставляет пустоты для заполнения их произведениями, которые еще не написаны, создает ложные окончания книги, вводя нас в заблуждение и создавая компромисс между неполнотой и завершенностью, вступая в игру между сердечным излиянием и поэтической фикцией. Однако представить себе книгу как «пустую форму» в абсолютном смысле слова вряд ли возможно. Пространство ЗВД создается, конечно, Гёте, но диктуется оно все-таки линией традиции, культурой Востока и формой «дивана», где «пестрота» и алогичность – неотъемлемые свойства этого экзотического пространства.

Проблема пространства книги, затронутая в статье А.В. Михайлова, требует специального обсуждения и не может быть решена в рамках данной статьи, цель которой состояла, повторю еще раз, в том, чтобы привлечь внимание цикловедов к теории циклизации, которую, может быть неожиданно для себя, создал исследователь, никогда не занимавшийся специально этой проблемой.

Примечания

- ¹ Барковская Н.В., Верина У.Ю., Гутрина Л.Д., Жибуль В.Ю. Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси. М.; Екатеринбург, 2016. С. 643.
- ² Михайлов А.В. «Западно-восточный диван Гёте: смысл и форма // Иоганн Вольфганг Гёте. Западно-восточный диван. М.: Наука, 1988. С. 641.
- ³ Там же. С. 630.
- ⁴ Там же. С. 631.
- ⁵ Там же.
- ⁶ Там же.
- ⁷ Цит. по: Бройтман С.Н. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь». М.: Прогресс – Традиция, 2007. С. 35.
- ⁸ Там же. С. 632.
- ⁹ Там же. С. 633–634.
- ¹⁰ Там же. С. 636–637.
- ¹¹ Там же. С. 639.
- ¹² Там же.

Позиции нарратора и читателя в повести Сигизмунда Кржижановского «Автобиография трупа»

Повесть «Автобиография трупа» – одно из наиболее значимых произведений Сигизмунда Кржижановского. В статье исследуются основные признаки антропологического кризиса на событийном, нарративном и рецептивном уровнях художественной структуры. Инфицирование адресата записок трупным способом видения, введение его в зону трансгрессивной перцепции и изымание из истории является одной из главных задач героя-нарратора. Вселившись в чужое визуально-ментальное пространство, безмянный автор записок наделяет другого субъекта собственным взглядом, зрением трупа. Ситуация ментального эксперимента героя с собой и другими, испытание экзистенциальной позиции Штамма как адресата записок соотносятся с механизмами «умерщвления» сознания читателя всей повести.

Ключевые слова: повесть, трансгрессия, нарратор, рассказчик, герой, читатель, рецепция, самоопределение, антропологический кризис.

Одна старая индийская сказка рассказывает о человеке, из ночи в ночь принужденном таскать на плечах труп – до тех пор, пока тот, привалившись к уху мертвыми, но шевелящимися губами, не рассказал до конца историю своей давно отлетевшей жизни. Не пытайтесь сбросить меня наземь. Как и человеку из сказки, Вам придется взвалить груз моих трех бессонниц на плечи и терпеливо слушать, пока труп не доскажет своей автобиографии.

Сигизмунд Кржижановский

Автобиография трупа

В работе «Русская повесть Серебряного века. Проблемы поэтики сюжета и жанра»¹ Н.Д. Тамарченко выделяет следующие признаки повести как жанра эпической прозы.

Во-первых, здесь «преобладает циклическая сюжетная схема: изображенный мир состоит из двух сфер, противопоставленных по признакам «своего/чужого»; в основе чужого – ситуация неустойчивого равновесия противоположных мировых сил, а судьба героя связана с его удалением от исходной точки (места действия, а также первоначального положения и/или статуса) и последующим возвратом к ней – как в пространственно-временном, так и ценностном планах». «Центр сюжета повести, – по Тamarченко, – как и всякого циклического сюжета, составляет *испытание* героя (в более или менее явной форме – прохождение через смерть)». При этом, как подчеркивает исследователь, «испытание всегда связано с *необходимостью выбора* (судьбы, позиции: подчеркнем, что эта необходимость не всегда реализуется) и следовательно, с неизбежностью этической оценки автором и читателем решения героя (или его отказа от решения)»².

Во-вторых, в субъектной структуре повести «граница кругозора героя и повествователя (рассказчика) – очень существенный для жанра смысловой рубеж. Переход его героем оказывается *вторым* (наряду с актом этического выбора), а иногда и первым, т. е. *важнейшим* (заменяющим или отменяющим этот выбор) *сюжетным событием*»³.

В-третьих, сюжет повести часто «приурочен к определенному историческому моменту», однако в отличие от романного героя, который сохраняет несовпадение с собой, герой повести «если и выходит из тождества себе, то временно, а затем возвращается к нему в итоге развития событий... либо внутренняя динамика уступает место зафиксированному состоянию разлада... Центральное событие повести – *испытание* героя... вызывает определенную и этическую оценку его поступка автором и читателем». И еще стоит отметить важнейший аспект повести: структура повести «устанавливает полную смысловую *исчерпанность* и *замкнутость* изображенного мира, что, конечно, итоговую оценку делает излишней»⁴.

«Автобиографию трупа» (далее – АТ), написанную Сигизмундом Кржижановским в 1925 г., часто называют рассказом, хотя все перечисленные в работе Тamarченко признаки позволяют отнести это произведение к жанру повести. Здесь позиция читателя определяется и циклическим сюжетом, и серией испытаний героя миром, собственной биографией, в которой значимую роль играет книжная культура, а также кризисным историческим временем (Гражданской войной) и проблемой экзистенциального выбора героя-нарратора. Стоит сказать, что, постепенно осознавая себя трупом, он решает вопрос о целесообразности и возможности собственной

антропоцентристской идентичности – не только в качестве живого человека, но и в качестве человека как такового, так сказать представителя рода человеческого. В АТ имеются переход рубежа, отделяющего автора записок от их читателя, журналиста Штамма (своего рода нарративно-рецептивная трансгрессия), художественно эксплицированная исчерпанность и замкнутость изображенного мира. Можно утверждать, что АТ по своей структуре напоминает ту разновидность повести, которая, по мнению Тamarченко, изображает ситуацию ментального «эксперимента героя с собой и другими, а также испытание (в кругозоре автора) самого экспериментатора – его жизненной позиции и/или его сознания». В данном случае в качестве образцов подобной разновидности повести исследователь называет «Черного монаха» А. Чехова и «Мысль» Л. Андреева⁵.

Кратко напомним содержание повести. Журналист Штамм во время Гражданской войны приезжает из провинции в Москву и снимает в огромном доме, стоящем в одном из многочисленных переулков, комнату в двадцать аршин на верхнем этаже. На третий день он находит в своей комнате пакет с рукописью, неизвестно кем доставленной ему, со странным заголовком «Автобиография трупа». Рукопись предваряется обращением к приемнику-жильцу. Ее автор, как выясняет Штамм, – бывший безымянный жилец комнаты, повесившийся в ней неделю назад. Далее позиция читателя повести непосредственно соотносится с позицией героя, три ночи подряд читающего с небольшими остановками странную автобиографию. В рукописи рассказывается история человека, выпавшего не только из исторического времени, но и из времени своей собственной биографии. Финальное обрамление дает понять, что в результате прочтения рукописи Штамм обнаруживает в самом себе признаки трупа. Мотивы *живого и мертвого, жизни и проживания, я и другого, полноты и пустоты, жизни и смерти* становятся в данном произведении доминантными.

Что вслед за читающим героем узнает читатель повести, позиция которого намеренно совмещается автором в нарративном потоке с его позицией?

Автобиография, написанная неизвестным, имеет рамку, нарративную самопрезентацию, представленную в прологе и эпилоге рукописи. Ее цель – навязать своему случайно-неслучайному адресату идентичность *трупа*. Однако для процесса «расчеловечивания» читателя рукописи требуется, чтобы он изначально был «*вполне жив*». Именно поэтому в финале пролога повести используется вставной текст – старая индийская сказка, которая «рассказывает о человеке, из ночи в ночь принужденном таскать на плечах труп –

до тех пор, пока тот, привалившись к уху мертвыми, но шевелящимися губами, не рассказал до конца историю своей давно отлетевшей жизни. Не пытайтесь сбросить меня наземь. Как и человеку из сказки, Вам придется взвалить груз моих трех бессонниц на плечи и терпеливо слушать, пока труп не доскажет своей автобиографии» [512–513]⁶. Уподобляя себя и своего читателя персонажам из индийской сказки – трупу и человеку, таскающему его на себе, автор записок придает дальнейшему рассказу характер притчевой иносказательности. Напомню, что притчевая иносказательность и организующие ее нарративные элементы являются одними из структурообразующих признаков повести. Фабула индийской сказки настраивает читателя повести на протяжении ее чтения постоянно соотносить историю «трупа» с историей ее восприятия журналистом Штаммом. «Груз на плечах» трансформируется в «аудио-визуальный груз» («Вам придется взвалить груз моих трех бессонниц на плечи и терпеливо слушать, пока труп не доскажет своей автобиографии»). Таким образом, с самого начала Штамм оказывается обреченным на финальный переход в другую – «*трупную*», «*расчеловеченную*» ипостась своего существования.

Обратим внимание на то, как осуществляется этот переход.

С ранней молодости автор записок, по его собственным словам, был «близок смерти». Замкнутость в себе, уединенность – условие превращения человека в труп, когда он «живет машинально, как автомат, без радостей... вне времени и пространства, путает дни, доходит до анекдотической рассеянности и, в редких случаях, даже теряет память» [516]. Механистичность существования, потеря времени и амнезия, безрадостность и чувство заброшенности, одиночества ведет к утрате идентичности человека как *живого* субъекта.

Случаем, повлиявшим на осознание героем себя как трупа, стало неудачное свидание героя с возлюбленной:

Губы наши приблизились друг к другу – и в этот-то миг и приключилась нелепица: неловким движением я задел стеклами о стекла; сцепившись машинками, они скользнули вниз и с тонким, острым звоном упали на ковер. Я нагнулся: поднять. В руках у меня было два странных стекловых существа, крепко сцепившихся своими металлическими кривыми ножками в одно отвратительное четырехглазое существо. Дрожащие блики, прыгая со стекла на стекло, сладострастно вибрировали внутри овалов (заметим, что инструмент видения, «оптический костыль» становится в данном случае особым предметом «разгляда» героя. – С. Л.). Я рванул их прочь друг от друга: с тонким звоном спарившиеся стекла расцепились [514].

«Стеклястый придаток» человека окончательно деформирует зрение героя и превращает его носителя в «двояковогнутое» существо, которому – «ни *вовне*, ни *вовнутрь*, ни из себя, ни в себя: и то и это запретны. Вне досягаений». Мир сплющивается в трансгрессивный образ предела, последовательно оформляемый в нарративе. Герой оказывается воплощением границы, разделяющей и – одновременно – соединяющей *живое* и *мертвое*, *реальность* и *письмо*, *биографическое* и *историческое* – рубежа, визуально обозначенного, однако не пересекаемого ни в одну из сторон.

Кржижановский в письме своего героя воплощает немиметический образ «слишком близкой» реальности (М. Ямпольский)⁷ посредством самого механизма языка, используя так называемый «тропеический способ» создания трансгрессивной действительности. Слово, овеществляясь, порождает гротескно-абсурдный мир, обретающий свое право на существование не только в пределах кругозора героя-нарратора, но и в пределах сужающегося кругозора адресата, последовательно фокусирующего собственное внимание на «близком, слишком близком». В результате способности героя-читателя видеть мир панорамно-объектно (т. е. исторически и антропно-осмысленно) постепенно аннулируются.

Антропоцентристская картина мира по мере развития повествования истончается и к финалу почти утрачивается. Расчеловечивание мироустройства и его отдельных элементов, событий частной жизни и истории становятся в поступках и словах героя-нарратора актом личностной деконструкции, направленной на материальные и ментальные составляющие первичной действительности. Как справедливо отмечал В.Н. Топоров, герой оказывается «онтологически дефектен»⁸, изначально предрасположен к *умиранию*. Причем дефектен с самого начала своего повествования, о чем и свидетельствует в автобиографическом отчете. Онтологический дефект его «мыслящей мысли» проявляется прежде всего в визуальных свойствах «сверхблизкого» и/или «сверхдалекого»: «Мысль мыслила не дальшее «я», или не ближе «космоса»... Видение имело либо *микроскопический*, либо *телескопический* радиус» (546). Топоров подчеркивал: «Все, что было между этими крайностями, выпадало из мысли и видения: пространство регенерации и спасения исчезало»⁹.

Вместе с тем эпизоды повести, в которых герой становится свидетелем исторических событий и почти участником Гражданской войны, подтверждают онтологическую дефектность, *трупобразность* не только создателя автобиографии, но и человеческого мира в целом. Именно поэтому причины своего умерщвления герой обнаруживает как в собственной биографии (вспомним неудачное

любовное свидание), так и в исторических событиях – отдаленном прошлом России и сиюминутном настоящем Гражданской войны. Трансформация сознания напрямую и здесь и там соотносится с кризисом антропоцентризма – тотальным отклонением от гуманистической нормы сопричастности я сознаниям *других*, превращением человека исключительно в «посетителя» социальных институтов и «участника» исторических событий, исполнителя социальных ролей, задаваемых оптической и дискурсивной мерой внешнего мира.

...В ямы и свалились одно за другим поколения социальных оторвышей. Остается зарыть. И забыть.

Теперь мне ясно: никакое «я», не получая питания из «мы», не срастается пуповиной с материнским, обволакивающим его малую жизнь организмом, не может быть хотя бы только собой. И моллюск, прячущий себя в тесно сомкнутые створы, если помочь створам, оковав их тесным металлическим обручем, – умрет [521].

Отчужденность людей друг от друга, их «разбрызг», этимологически обнаруживаемый во «внутренней форме» номинации страны («...иные же из них, – пишет наблюдательный чужестранец, – производят имя своей страны от арамейского слова *Ressaia* или *Resessaia*, что означает: “разбрызганная по каплям”»), мотивируют пробы героя, его дискурсивные и оптические эксперименты, направленные на обретение антропологической целостности. Однако все мыслительные, речевые и поведенческие попытки «выхода вовне» приводят героя-нарратора к неутешительным выводам о бессмысленности существования отдельного человека и человечества в целом. В историческом настоящем «разбрызг людей», кумулятивно наращаясь в предыдущие эпохи, достигает своего апогея – «антропологической катастрофы» (М.К. Мамардашвили): сначала страна, а потом и вся планета заполняются в воображении пишущего «живыми трупами».

Да: революция, как я ее мыслю, это не междоусобие красных с белыми, зеленых с красными, не поход Востока против Запада, класса против класса, а просто борьба за планету Жизни со Смертью. Или – или.

Когда революция начала одолевать, конечно, в нее полезли и трупы: все эти «и я», «полу-я», «еле я», «чуть-чуть я». (И особенно открытая мною трупная разновидность: «мне».) Они предлагали опыты, стажы, знания, пассивность, сочувствие и лояльность. Одного лишь им не из чего было предложить: жизни. А на жизнь-то и был главный

спрос. Понемногу выяснилось, что и вне кладбищ есть достаточно места для трупов. Революция умела «использовать» и их... я утверждаю: люди... с почти трупным окостенением психики уже никак не могут жить сами. Но их жить можно. Отчего же [537].

Как уже отмечалось, автобиография имеет обрамление – телеологически выстроенное исповедальное высказывание, которое стремится трансгрессивно проникнуть на территорию сознания адресата, приближая его к инфернальному пределу: идеальный слушатель/читатель «некрологической» исповеди постепенно наделяется самоощущением и самосознанием трупа. Пишущий намеренно ориентируется на активное восприятие «приемника» – пока всего лишь жильца, занимающего то же коммунальное пространство, что до недавнего времени занимал и он сам. Сверхзадача исповеди – трансформировать «жильца» вначале в «ушельца» из внешнего мира исторической и частной жизни, затем – в труп.

В финале Штамм как читатель «автобиографии» последовательно и настойчиво начинает обнаруживать в себе признаки начавшейся метаморфозы.

Понемногу за окном начинало светлеть. Сизое предзорие, налипая на стекла, медленно вползало в комнату. Штамм продвинулся к окну. Возбуждение в нем постепенно утишалось. Теперь сквозь двойные промерзшие стекла были видимы: и медленно окунавшиеся в рассвет железные кузова запрокинувшихся крыш-кораблей; и ряды черных оконных дыр под ними; и изломы переулочных щелей внизу: в щелях было безлюдие, мертвь и молч.

«Его час», – прошептал Штамм и почувствовал, будто петлей стиснуло горло...

Теперь Штамм уже снова был – или ему мнилось, что был, – прежним Штаммом... Только сейчас он заметил: синие розыны на стенах были в тонком, в ниточку, белом обводе.

«Что ж, – пробормотал Штамм, впадая в раздумье, – другой комнаты, пожалуй, не сыскать. Придется остаться. И вообще, мало ли *что* придется» [542].

Инфицирование адресата трупным способом видения и навязчивым способом обживания «минус»-пространства (В.В. Топоров), введение Штамма в зону трансгрессивной перцепции действительности и изымание его из исторического настоящего является одной из главных задач героя-нарратора. Вселившись в чужое визуально-ментальное пространство, безымянный автор АТ

награждает это *чужое* собственным взглядом, а стало быть, *зрением трупа*. Штамм начинает воспринимать мир с позиций «двояковогнутого существа», лишаящего жизни все, что оказывается в его кругозоре, превращающего новое жилье (комнату) в подобие гроба. Письмо трупа умерщвляет синие пятна на обоях, видимый через двойные стекла «мир извне», буквы алфавита... В финале произведения сознание Штамма уже не в состоянии дифференцировать живой и мертвый миры, живой и мертвый способы рецепции действительности. Последняя фраза всей повести отсылает читателя к заключительной фразе письма: «...О, мне издавна мечталось после всех неудачных опытов со своим “я” попробовать вселиться хотя бы в чужое. Если Вы сколько-нибудь живы, мне это уже *удалось*. До скорого» [541].

Нахождение за пределами внешнего мира, восприятие мира и людей как своего рода «налипь» постепенно, но окончательно исключает автора записок из жизненного контекста. Попытки понять события Гражданской войны через общение с незнакомыми людьми и осмысление знаков истории и культуры в социальной действительности все дальше и дальше отдаляют от «мира-налипи». Самоубийство здесь может рассматриваться как способ окончательного аннулирования собственного «я» и одновременно – благодаря письму – как способ реализации «архипрозаичнейшего закона *ассоциации образов*», который позволяет «цепко» впутаться в «ассоциативные нити» адресата, реализовать возможности «всочиться к Вам в “я”», подобно тому как в сознание героя когда-то всочился образ книжного получеловека). В результате процесса дискурсивного инфицирования в сознании адресата должен проявиться свой «*примысл*», редуцирующий антропологический потенциал личности читателя. Приведенный ранее финальный фрагмент АТ именно об этом и свидетельствует. Все произошедшее с героем-нарратором Штамм не подвергает сомнению, последний ощущает, как «ассоциативные нити» постепенно окутывают сознание, выключая его из реальных и вероятностных контактов с *другими*.

Другие для героя-нарратора стали «*адам*» (почти по Ж.-П. Сартру!), тождественным аду истории и аду человечества в целом, *другие* интерпретируются *мертвым* как упрек тех, кто все еще считается *живыми, не-трупами*. Превратить других в подобие себя – т. е. в трупы – вот интенция исповеди, направленной на «истечение души», проникающей через «стеклистые придатки» читающего Штамма в его постепенно умирающее сознание. Жизнь автора записок, завершаясь в потустороннем, вверяет себя *другому*, чтобы

лишить адресата привычных и безопасных механизмов самоопределения и восприятия мира, который, с позиций *трупа*, давно уже находится на грани антропологической гибели. Таким образом, для Штамма герой-нарратор исполняет роль Харона, посредника между исторической/биографической действительностью и реальностью inferнальной, а в конечном счете проводника в мир потусторонний – по ту сторону жизни и по ту сторону письма, которое вступает в своеобразную конкуренцию с миром «ничто» и абсурдирует сознание героя-читателя.

М. Ямпольский в статье, посвященной анализу образов смерти в фильме Александра Сокурова «Круг второй», вводит, опираясь на концепции тела Ж. Батая и М. Мерло-Понти, понятие *вытесненного зрения*. По мысли исследователя, зрение «предполагает объемное пространство зрелища», а разрушение зрелища становится «результатом исчезновения контура, отделяющего тело от вещи». В этом случае реципиент сталкивается с «зонами слепоты», репрезентирующими смерть как таковую¹⁰.

Если использовать понятие, введенное Ямпольским, по отношению к нарративному модусу письма АТ, можно утверждать, что рецепция «мертвой жизни» приводит Штамма как адресата записок неизвестного к «зонам слепоты». Дискурс и, что особенно значимо, порождаемая им *оптика смерти* осваивается умирающим сознанием еще живого человека и с ним до известной степени отождествляется, порождая через «примыслы», «ассоциативные нити» тотальные ужасы перед историей и собственной биографией, перед любыми антропологическими репрезентациями, жизнью и смертью. Одним словом, все эти ужасы переживаются Штаммом в состоянии перманентного разлада с другими и с самим собой как *катастрофа без катарсиса*. Позиция читателя записок, таким образом, удваивает позицию их автора. В определенной мере это происходит и с позицией концептированного читателя повести Сигизмунда Кржижановского.

Примечания

¹ См.: Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века: Проблемы поэтики сюжета и жанра. М.: Intrada, 2007.

² Там же. С. 18–19.

³ Там же. С. 21.

⁴ Там же. С. 22.

⁵ Там же. С. 13.

- ⁶ *Кржижановский С.* Клуб убийц букв // Кржижановский С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. СПб.: Симпозиум, 2001. (Далее ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках с указанием номера страницы.)
- ⁷ О модификациях «слишком близкой» реальности в произведениях искусства см.: *Ямпольский М.* О близком. М.: НЛО, 2001.
- ⁸ *Топоров В.Н.* «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс, 1995. С. 545.
- ⁹ Там же. С. 546.
- ¹⁰ *Ямпольский М.* Смерть в кино // Ямпольский М. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: НЛО, 2004. С. 184.

Н.Н. Кириленко

Рецептивная компетенция и «Правила» Детективного клуба

В статье рассматриваются «Правила» британского Детективного клуба в качестве нового критического жанра. Автор анализирует эссе О. Фримена, Г.К. Честертона и Р. Нокса. В них «Правила» написания произведения определяет в первую очередь точка зрения читателя.

Ключевые слова: Детективный клуб, «Правила», новый критический жанр, рецептивная компетенция, О. Фримен, Г.К. Честертон, Р. Нокс, нормативная поэтика.

The Detection Club, традиционно переводимый у нас как Детективный клуб, реже Клуб детективистов, – это существующая по сей день организация британских писателей, пишущих криминальную литературу¹. Он был основан по инициативе Энтони Беркли на рубеже 20–30-х гг. XX в. Дороти Сэйерс, Остином Фрименом и другими известными писателями и стал первым объединением такого рода². В члены клуба принимали не всех авторов криминальной литературы, а только избранных. Например, категорически не мог быть принят Эдгар Уоллес, несмотря на его чрезвычайную популярность; по его книгам было снято более 160 фильмов, которые обычно называют триллерами. Приведу несколько заглавий его произведений, слишком «кричащих» для авторов Детективного клуба: «Мелодия смерти» (The Melody of Death; 1915); «Лицо в ночи» (The Face in the Night; 1924); «Темные глаза Лондона» (The Dark Eyes of London; 1924); «Синяя рука» (The Blue Hand; 1925). Председателями Детективного клуба были Гилберт Кит Честертон, Эдмунд Бентли, Дороти Сэйерс, Агата Кристи, Джулиан Симонс и другие известные у нас писатели.

Члены клуба не только коллективно обсуждали написанное, но и коллективно писали; так, «Последнее плавание адмирала» было создано совместно, по одной главе написали Честертон, Кристи, Сэйерс, Беркли и другие члены клуба.

Распространена точка зрения, что основатели клуба начали писать о «детективе» еще до создания клуба, с 20-х гг. XX в.³ На самом деле – с начала XX в.; известное всем специалистам эссе Г.К. Честертонa “A Defense of Detective Stories” / «В защиту детектива» вышло еще в 1901 г. А в 1906 г. Сесил Честертон, брат Гилберта, умерший в 1918 г., написал эссе “Art and the Detective” / «Искусство и детектив»⁴ (здесь слово «детектив» означает «сыщик»). Данная работа, по идеям очень близкая членам клуба, как кажется, еще никогда у нас в исследованиях криминальной литературы не учитывалась.

Для прояснения роли читателя «детективов» важнее всего то, что написали четыре автора. Это эссе Остина Р. Фримена “The Art of the Detective Story” / «Искусство детектива» (1924)⁵; названное выше эссе “A Defense of Detective Stories” / «В защиту детектива» (1923)⁶ и “How to Write a Detective Story” / «Как написать детектив» (1925)⁷ Гилберта К. Честертонa; предисловие к антологии “The Omnibus of Crime” / «Омнибус преступлений» (1928)⁸ и «Английский детективный роман» (1944)⁹ Дороти Л. Сэйерс; а также “Ten Commandments of Detective Fiction” / «Десять заповедей»¹⁰ Рональда Нокса, часто называемые «Декалог» (1928, по другим сведениям 1929).

С точки зрения теории литературы наиболее значима критическая и даже в какой-то степени теоретическая деятельность именно перечисленных основателей клуба.

То, как воспринимается произведение читателем, интересовало данных авторов намного больше, чем художественный мир произведения сам по себе: «Сначала мы должны спросить: каковы характерные признаки типичного читателя (the representative reader)? Какого рода личности в первую очередь адресован тщательно сконструированный детектив?»¹¹ Слишком прямолинейное понимание функции читателя проявляется во мнении Нокса, многократно позднее повторенном критикой, что фигура Уотсона нужна только для читателя (9-я заповедь): «Но если он существует, то существует с целью позволить читателю иметь спаринг-партнера, так сказать, которому он может противопоставить свой ум. “Может, я и дурак, – говорит он себе, откладывая книгу, – но, по крайней мере, не был таким слабоумным дураком, как бедняга Уотсон»¹². Столь радикальное упрощение не оставляет места соображениям о роли взгляда «непонимающего» персонажа для развития интриги или,

например, о важнейшей роли диалогов между сыщиком и комментатором, отмеченной Фаулзом как раз у Конан Дойля¹³.

Определив тип удовольствия, доставляемый «детективом», как интеллектуальный, Остин Фримен рисует образ читателя, принципиально отличающегося от «толстокожего читателя» сенсационного чтива. Поясним, что «сенсационизм», по выражению Фримена (а Нокс называл произведения такого рода «шокерами»), – это литературная дурновкусица, завлекающая читателя с помощью шокирующих, сенсационных деталей, а не мастерства. Воплощением литературы такого рода для членов клуба были произведения того самого Эдгара Уоллеса, которого не принимали в клуб. Читатель, к которому обращались Фримен и его коллеги, – это не рядовой читатель, последний «склонен быть некритичным». По мнению Фримена, «настоящих почитателей, тех, кто откровенно предпочитают такой тип литературы всем прочим, и кто читает его с пристальным и критичным вниманием, следует искать среди людей определенно интеллектуального класса: теологи, гуманитарии, юристы и, возможно, в меньшей степени, – врачи и ученые». Такому читателю «удовольствие доставляет сама аргументация, и, как правило, оно пропорционально сложности доказательств».

Почему основатели клуба во главу угла поставили читательский аспект? Они создавали хотя и очень качественную, но массовую литературу; и сделали не только ее создание, но и рефлексия предметом коллективной игры. В данном случае не точно было бы сказать, что участниками этой игры предполагались автор и читатели. С одной стороны, другие члены клуба для автора становились первыми читателями и игроками не только в момент чтения, но и позже, откликаясь на прочитанное уже в своих произведениях¹⁴. С другой стороны, читатели, к которым адресовались члены клуба, мыслились такими же избранными среди прочих читателей, как члены клуба среди авторов, и в пределе могли стать не только читателями, но и соавторами произведения.

Итак, «детектив», по мысли членов клуба, – интеллектуальная игра между автором «загадки» и читателем, «поскольку детектив – игра между двумя игроками, автором, с одной стороны, и читателем – с другой»¹⁵.

А если так, то игра подобного рода просто не могла существовать без правил. И потому с самого начала «Золотого века» британской криминальной литературы формируются так называемые правила *fair play* («честной игры») с читателем. И в этой игре честный автор должен следовать определенным правилам: дать читателю шанс разгадать тайну самому, не вводить читателя в заблуждение и т. д.¹⁶

«Правила» эти не были просто чем-то подразумеваемым, но получили оформление в совершенно новом, сложившемся в ходе изложения этих самых «правил» жанре¹⁷. Обратим внимание, что не только «Декалог» Нокса, который в отредактированном виде был объявлен обязательным для всего Детективного клуба, но и эссе «Как написать детективный рассказ» Честертона является кодексом (из пяти правил). Более того, при внимательном прочтении и эссе Остина Фримена «Искусство детектива» оказывается несколько завуалированным перечнем правил, а говоря о компонентах сюжета, автор переходит к нумерации. Я рассмотрю в статье эссе Фримена, Честертона и Нокса. Критических текстов Дороти Сэйерс я касаться не буду, поскольку, хотя она целиком разделяла позицию вышеназванных авторов, ее тексты не были оформлены как «правила».

Определив, как уже говорилось выше, что читатель хочет интеллектуального удовольствия, Фримен формулирует «способы, которыми это удовольствие обеспечивается»: убрать все лишнее, но не пренебрегать юмором, живописностью обстановки, живостью характеров и даже эмоциональными эпизодами.

Обращаясь к тому, что он сам называет «технической стороной», Фримен говорит, что автор после постановки проблемы (обратим внимание на научную терминологию!) должен предложить данные для ее решения незаметно и в умышленно нарушенной последовательности. Задача читателя – собрать данные и восстановить логическую связь между ними.

По Фримену, сюжет должен состоять из четырех компонентов: постановка проблемы; появление данных, необходимых для решения проблемы («ключей»); обнаружение истины, то есть завершение расследования и объявление сыщиком своего решения; объяснение, каким путем расследователь пришел к такому выводу, его логическое обоснование.

«Проблема, – поясняет Фримен, – обычно связана с преступлением не потому, что преступление столь привлекательный предмет, а потому что оно создает наиболее естественную возможность для расследования требуемого рода». Наиболее подходящим он считал преступление против личности, а не против собственности; лучше всего – убийство. Преступник играет на другой стороне, и преступление, караемое смертью (*capital crime*), дает нам противника, играющего за жизнь.

В отношении появляющихся данных, полагал Фримен, автор в этом виде игры должен быть скрупулезно честен. Факты должны быть предоставлены в полном объеме и как можно раньше. Недо-

пустимы ни подтасовки фактов, ни их появление в самом конце: «Приемы, сбивающие с толку и вводящие в заблуждение читателя, – дурная привычка». Отмечу, что с тех пор слова “fair play”, “fair game” встречаются в критических произведениях каждого члена клуба и даже, так сказать, у сочувствующих. Уже в упомянутом выше эссе Сесила Честертона говорится: «В идеальном детективе все ключи к правильному решению должны быть с самого начала, но так прикрыты, чтобы их не замечали»¹⁸.

Что касается «открытия» (discovery), т. е. обнаружения сыщиком своих выводов, то это завершающий момент расследования, и после него недопустимо вводить новую информацию.

Последний компонент Фримен называл особенностью детективного сюжета: «В обычных романах кульминацией или развязкой история заканчивается; любое продолжение – антиклимакс. Но детектив носит двойственный характер. Есть история с ее драматическим интересом, и в ней замкнута другая, то есть логическая проблема; и развязка первой может оставить вторую очевидно нерешенной».

Легко заметить, насколько жестки «правила» Фримена для создания нужной реакции читателя. Обратившись к нормативным поэтикам Горация, Скалигера и Буало, мы видим, что они не являются подобными перечнями. Хотя Скалигер писал: «Цель поэта – учить, доставляя удовольствие»¹⁹. Тем более невозможно представить, чтобы в своем эссе «О причине наслаждения, доставляемом трагическими предметами» Шиллер перечислил бы по пунктам, как это удовольствие доставить. Напротив, он говорил: «Средства, которыми искусство достигает своих целей, также многообразны, как и вообще источники свободного удовольствия»²⁰.

Но, как говорилось выше, не только Фримен создавал «правила». «Ясным и конкретным литературным руководством» называет Честертон свое эссе «Как написать детектив»²¹. Его пять принципов (principles) повествуют о способах создания читательского восприятия.

Первый – «не мрак, но свет» (not darkness but light) – подразумевает прозрение читателя во время кульминации.

Второй: «...душа детективной литературы не в сложности, а в простоте. Загадка может казаться сложной, но она должна быть простой».

Третий принцип вкратце сводится к тому, что «преступник должен быть на переднем плане, но не в качестве преступника»; в этом проявляется мастерство автора: «Поскольку детектив – только игра; и в этой игре читатель на самом деле борется не

с преступником, а с автором». (Эта мысль повторяет положения Фримена и Нокса.)

Четвертый принцип: герой, помимо того что расследует преступления, должен быть оправдан как персонаж, а не только «как жалкая материальная персона в реальной жизни».

И последний принцип, относящийся к «значимым механическим деталям»: «...детектив как всякая литературная форма начинается с идеи, а не лишь с ее поисков».

Нокс в своем «Декалоге» из десяти заповедей в четырех (1-й, 8-й, 9-й и 10-й) прямо говорит о читателе. Вот они вкратце:

1. Преступник должен быть кем-то, кто известен читателю с самого начала; за мыслями этого персонажа он не должен следовать.

8. Сыщик не должен находить «ключи», если они немедленно не предоставляются читателю. (Здесь мы видим повторение мысли Сесила Честертона и Фримена.)

9. Друг сыщика не должен скрывать свои мысли от читателя и должен чуть-чуть уступать ему в уме.

10. Близнецы и двойники могут появляться, только если читатель подготовлен к этому.

Но и остальные шесть заповедей исходят из точки зрения читателя: «Если вы, перелистывая книгу, встретите упоминание о щелевидных глазах китайца Лу – отложите ее немедленно; она плохая» и т. д. Эта 5-я заповедь Нокса – «В детективе не должно быть китайца» – могла быть отсылкой к романам столь презируемого членами клуба Уоллеса «Тайна булавки» (1923) и «Бандит» (1927). В «Тайне булавки» как раз фигурируют китайцы, а в «Бандите» в функции китайца успешно выступает японец: «Косые глазки японца злобно блеснули»²².

На практике методичное и полное следование заявленным правилам оказалось почти невыполнимым. Строго следящие за соблюдением (или несоблюдением) «правил» другими, авторы «правил» сами испытывали немалые трудности. Недаром у того же Нокса встречаются малоубедительные оправдания, вроде того, что раз он указал, что дом принадлежал католикам в период гонений на них, читатель мог бы догадаться, что в этом доме может быть подземный ход. Лучший автор Детективного клуба Агата Кристи «правила» не составляла, а только нарушала их. В то же время все эти «игры» Детективного клуба безусловно способствовали творчеству всех его членов, в том числе и Кристи.

История литературы знала много различного рода творческих объединений писателей, но Детективный клуб, по-видимому, был первым, все члены которого писали массовую литературу и пре-

красно это сознавали. Они стремились снять противоречие между популярностью и избранностью («правила» отсекали авторов-маргиналов); внести атмосферу творчества и игры. Парадоксальным образом делалось это при помощи жестких правил, чем и обусловлен характер их манифестов как перечня правил, что создало новый критический жанр.

Как появление правил Ван Дайна именно в это время (1928), так и совпадение позиций с «Декалогом» Нокса постоянно отмечается. Работа в данном жанре была продолжена и теми, кто разделял «правила» и занимал близкую британскому клубу позицию, и теми, кто данные правила решительно не признавал. К последним относился Реймонд Чэндлер, написавший в 1949 г. свои «Десять правил детективного романа»²³. Таким образом, начало было положено Детективным клубом, и с тех пор те или иные правила написания криминальной литературы, сформулированные авторами, появляются регулярно. Из последних – «Двадцать правил написания детективного романа: современная версия» итальянской писательницы Рины Брудю Юстес (2006)²⁴.

Продуктивным было бы, на мой взгляд, сопоставление причин возникновения «правил» именно криминальной литературы (а не фантастики, например), попыток создать с их помощью канонический жанр и нормативных поэтик Горация, Скалигера и Буало. Это должно стать темой отдельной работы.

Примечания

- ¹ См.: *Борисенко А.* Золотой век британского детектива // Только не дворецкий: Золотой век британского детектива: Антология / Сост. А. Борисенко, В. Соськин. М.: Астрель: Corpus, 2011. С. 9–35.
- ² Позже Детективные клубы появились в Америке, Канаде, Австралии и скандинавских странах. У нас нет Детективного клуба, объединяющего профессиональных писателей; пока есть только любительские или полупрофессиональные клубы, как при литературном журнале «Самиздат».
- ³ Здесь и далее слово «детектив» я беру в кавычки, поскольку этим термином порой обозначают совершенно разные вещи. См.: *Кириленко Н.Н.* Жанровый инвариант и генезис классического детектива: дис. ... канд. филол. наук. М., 2017. С. 25–34.
- ⁴ *Chesterton C.* Art and the Detective // *The Living Age*. 1906. Vol. 33. 24 November. P. 505–510.
- ⁵ *Freeman R.A.* The Art of the Detective Story // *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays* / Ed. by H. Haycraft. N.Y.: Simon and Schuster, 1946. P. 7–17.

- ⁶ *Chesterton G.K.* A Defense of Detective Stories // The Defendant. L.: R.B. Johnson, 1901. P. 157–162.
- ⁷ *Idem.* How to Write a Detective Story // Best Seller Mystery Magazine. 1960. March. P. 125–132.
- ⁸ *Sayers D.L.* Introduction to the Omnibus of Crime (1928) // The Art of the Mystery Story. P. 71–109.
- ⁹ *Сэйерс Д.* Английский детективный роман [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rulit.org/read/38> (дата обращения 18.12.2017).
- ¹⁰ *Knox R.* Introduction // Best Detective Stories First Edition. L., 1939 [Electronic resource]. URL: <http://gadetection.pbworks.com/w/page/7931441/Ronald%20Knox%27s%20Ten%20Commandments%20for%20Detective%20Fiction> (дата обращения 18.12.2017).
- ¹¹ *Freeman R.A.* Op. cit. (Переводы всех эссе с английского мои. – Н. К.)
- ¹² *Knox R.* Op. cit.
- ¹³ См.: *Фаулз Дж.* Конан Дойл // Фаулз Дж. Кротовые норы: сб. эссе. М.: АСТ, 2003. С. 212–232; *Кириленко Н.Н.* Композиционные формы речи в классическом детективе // Вестник РГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2015. № 8 (151). С. 53–69.
- ¹⁴ Такого рода отклики настолько распространены и даже обязательны, что могли бы стать предметом отдельного очень объемного исследования. Назову только отсылки к Честертону в «Убийствах по алфавиту» и «Занавесе» Агаты Кристи.
- ¹⁵ *Knox R.* Op. cit.
- ¹⁶ *Sayers D.L.* Op. cit.; *Knox R.* Op. cit.; *Symons J.* The Detective Story in Britain. L.: Longmans, Green&Co., 1962.
- ¹⁷ Благодарю Е.Ю. Козьмину, подсказавшую мне, что речь здесь идет именно о жанре.
- ¹⁸ *Chesterton C.* Op. cit.
- ¹⁹ *Скализгер Ю.* Поэтика // Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Под ред. Н.П. Козловой. М., 1980. С. 70.
- ²⁰ *Шиллер Ф.* О причине наслаждения, доставляемом трагическими предметами // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 28.
- ²¹ *Chesterton G.K.* How to Write a Detective Story.
- ²² *Уоллес Э.* Бандит [Электронный ресурс]. URL: <http://e-libra.ru/read/138649-bandit.html> (дата обращения 18.12.2017).
- ²³ *Chandler R.* 10 Commandments for the Detective Novel // The book of Literary Lists: A Collection of Annotated Lists, Statistics, and Anecdotes Concerning Books / Comp. and ed. by N. Parsons. L.: Sidgwick & Jackson, 1985.
- ²⁴ *Eustace R. B.* Twenty rules for writing a detective novel: A modern re-write (ex novo, in reality!) [Electronic resource]. URL: <http://www.twbooks.co.uk/crimescene/20ruleswritingdetectivenovel.htm> (дата обращения 18.12.2017).

Послесловесное читателя и автора: виртуальный (возможный) субъект (на материале новейшей поэзии)

Статья заявляет об исследовании виртуального (возможного) субъекта в контексте послесловесного и типологии этого субъекта. Рождающиеся в послесловесном субъект и объект правомерно назвать виртуальными или возможными. Участие автора в создании послесловесного не может быть императивным. Назовем его активным, умеренным и деликатным.

Ключевые слова: послесловесное, виртуальный (возможный) субъект, рецепция.

У автора статьи вызвало интерес рождение субъекта в лирическом стихотворении на послесловесной фазе его создания. Исследование предпринято на материале поэзии Алексея Парщикова, Владимира Аристова, Виталия Кальпиди, Алексея Александрова и других поэтов.

Процесс создания художественного произведения неизменно переживает три стадии: молчание (дословесная фаза) – говорение (словесная фаза) – молчание (послелесловесная фаза). На первой стадии молчит, настаивается «дословесное», на второй – словами вычерпывается рожденное на дословесной фазе произведение, на третьей – красноречиво молчит «послелесловесное», не сказанное автором и воображаемое читателем. Третья стадия, как и обе другие, принадлежит не только читателю, но и автору, ибо несказанные слова не менее важны, чем проговоренные. Этапы «молчание – говорение – молчание» линейны в первой паре (дословесное молчание – говорение), а во второй связке (говорение – послелесловесное молчание) то линейны, то параллельны. Вся триада одновременно спиралевидна, движется по диалектическому закону отрицания

отрицания: тезис – дословесное молчание; антитезис – говорение; синтез – послесловесное молчание.

Высокохудожественное произведение всегда сохраняет про-свет, водоворот для читательского сотворчества. Одаренный писатель с ювелирной точностью осознает чувство точки, после которого уже не допускает в произведение слов, заботясь о читателе как о соавторе. Послесловесное молчание важно не только в финале текста, но на любом его участке. Принимая во внимание объемность (многомерность) литературного произведения, понятия «начало» и «финал» лучше применять по отношению к тексту, словесному наполнению произведения, а не к произведению целиком. Все высокохудожественное произведение отличается объемностью, которая создается субъектно-объектными и пространственно-временными переходами, синтаксическим и графическим фасадом благодаря особому ритму читательской рецепции с ее отрезками на различных плоскостях, как в скульптуре¹. В зависимости от места в тексте правомерно говорить о начальном (до первой строки), внутреннем (между первым и последним стихами в стихотворении и первым и последним абзацами в прозе) и концевом (финальном) послесловесном (после последней строки), но неправомерно говорить о начальном, внутреннем и концевом виртуальных (возможных) субъектах в произведении.

Послесловесное, принадлежащее читателю, ценно, продуктивно, уникально. Послесловесное, принадлежащее автору и выраженное словами, всегда избыточно и снижает художественную ценность произведения. Если авторское дословесное может быть явлено в слове и со знаком плюс и со знаком минус, то авторское послесловесное бывает в тексте только со знаком минус.

Для ясности дальнейшего изложения важно дать авторские определения категорий «дословесное», «послесловесное» и «внесловесное». Дословесное – категория мышления и интуитивного прозрения, используемая для характеристики свойств элементов литературного произведения, относящихся к стадии его создания до словесного воплощения (дословесной стадии) и возможному естественному или искусственному сохранению части из них в тексте. Послесловесное – категория мышления и интуитивного прозрения, используемая для характеристики свойств возможных элементов, возникающих в сознании автора и рецепции читателя на стадии создания произведения после его словесного воплощения (послесловесной стадии). Под внесловесным понимается категория мышления и интуитивного прозрения, используемая для характеристики свойств всех, кроме явленных в слове, элементов

литературного произведения, возникающих в сознании автора и рецепции читателя на словесной и послесловесной стадиях и создающих его объемность (многомерность). Эти категории являются когнитивными единицами, предназначенными для переноса знаний.

Виртуальный (возможный) субъект, бытующий в области послесловесного, может быть сформирован лексически на словесной стадии создания стихотворения. Интересно увидеть это на примере стихотворения Владимира Аристова «...где-то под аркой тогда – ...»².

Авторское посвящение «памяти Алеши» указывает на реальный адресат стихотворения – Алексея Парщикова. Лирическое «ты» здесь и живой, и уже ушедший человек одновременно. Две его ипостаси, «ты» живой и «ты» умерший, прочерчены, на беглый взгляд, четко: композиционно, до строки «теперь ты ушел – и я знаю» изображен живой человек, а после этой строки – он же ушедший.

Но это иллюзия. Многие слова одновременно принадлежат описанию живущего и умершего. Тема ниши, пустоты (уже в первой строке возникает арка – «где-то под аркой тогда», далее сразу «белая голубая ячейка-плитка», «рядом... от той отлетевшей плитки»), очевидно, указывает на мир отсутствия, «пустотный край», в который ушел лирический адресат. Но эти «арка», «ячейка», «плитка» – одновременно и координаты реального пространства, откуда лирический герой звонит другу-поэту. Он звонит «в комнату твою на высоте», что снова мерцает в сознании читателя: на небе? на высоком этаже? Звонит по телефону:

и неправдоподобное чудо
автомат-телефон кажется он так назывался?

Обозначение «телефона-автомата» как «неправдоподобного чуда», странная «забывчивость» лирического субъекта и перестановка им слов («автомат-телефон») говорят о том, что лирический герой упоминает здесь не только недавнее прошлое, но и другую жизнь, связать с которой по телефону – «неправдоподобное чудо». Во время реального звонка это иное пространство для снявшего трубку было еще в будущем. Но оно же и вечно, всегда сейчас и здесь. Пытаясь обозначить «тот свет», В. Аристов тут же заменяет его реальным пространством, даже называя это пространство, при всей своей нелюбви к именам³:

где-то под аркой тогда –
открытой из поля в поле –
названных Соловьиным проездом

После смерти лирического «ты» для лирического «я» «открыта книга», которую он подарил после реального звонка в день рождения адресату, но сам не успел прочитать. Она приравнивается жизни, в стихотворении обозначена как «Жизнеописание Аполлония».

теперь ты ушел – и я знаю
 что книга открыта и мне
 просто теперь я могу приподнять эти строки
 полные тайн и чудес

Мерцание реального и воображаемого планов создает третью плоскость – лирический субъект прорастивается в читательское послесловесное. На этой стадии стихотворения виртуальный (возможный) лирический герой – также и живой, и находящийся в мире отсутствия. Он и сам теперь может стать для третьего возможного субъекта лирическим адресатом, ибо ему открылось «все то, что хранили глаза твои на оборотной стороне взгляда» и собственный его взгляд может быть двусторонним. В финальной строке «Прикрывая глаза, я отчетливо вижу твой свет», неожиданно обретающей начальную заглавную букву и знаки препинания, возможна граница реального и иного пространств, расширяющихся благодаря ауре стихотворения.

Обратимся к случаю деликатного создания поэтом области послесловесного. Автор здесь не использует графические указания на незавершенность стихотворения, не создает инерционное ожидание (ритма, рифмы, метафоры и др.), сознательно прочерчивает начало и финал. Он не приглашает читателя в затекстовое пространство, но направленность в послесловесное все же ощущается. Уже при первом прочтении стихотворения Алексея Парщикова «Сила» обращаешь внимания на две его особенности – изображение одновременно внутреннего и внешнего и намеренный повтор слов и синтаксических единиц.

Встречная направленность процессов привычна для множественности ракурсов у Парщикова, хотя здесь вызывает особенный интерес. «Сила, которая в нас созревает и вне» рождается в пограничье жизни и смерти или внутри метафоры с ее столкновением тождественных объектов. Эта сила показана действующей снаружи и изнутри лирического субъекта, обращающегося к себе самому и другим людям. Она одновременно резонирует «бешенством передвижения... по телу, почти обращенному в газ, газу, почувствовавшему упор». Встреча лирического героя с этой энергией происходит в начале 5 строфы: «Ты узнал эту силу...» Далее следует разрыв

до тишины, собирание субъекта в пучок и снова разрыв. Таким образом, субъектными и лексическими средствами показано, что в послесловесную зону этого стихотворения выливается тишина, равноценная дословесной.

В это же послесловесное ведут и указанные выше повторы. Выделим курсивом повторы слов в строках:

одновременно: телу, почти обращенному в газ,
одновременно: газу, почувствовавшему упор.

Это сила, которая в нас *созревает* и вне,
<...>
Созревает медведь и внезапно выходит к столу.

<...>
расходясь с этим миром, его *проницая* в пути,
расходясь, например, словно радиоволны и нефть,
проницая друг друга, касаясь едва и почти...⁴

Ты узнал эту силу: последовал острый *щелчок*, –
<...>
и – еще раз *щелчок!* – и была тебе возвращена

Синтаксически гибкий Парщикова вдруг обращается к анафорическому «ты»:

Ты – прогноз этой силы, что выпросталась наобум,
ты ловил ее фиброй своей и скелетом клац-клац,
ты не видел ее

<...>

Ты узнал эту силу: последовал острый *щелчок*, –
это полное разъединение и тишина,
ты был тотчас рассеян и заново собран в пучок,
и – еще раз *щелчок!* – и была тебе возвращена.

Автор также вызывает к жизни синтаксические параллелизмы и внутренние рифмы. Для чего поэту эти приемы, в его графике и синтаксисе здесь упругие, но все же столь редкие в его поэтике, способной выливать слова на местах, единственно им принадлежащих, вздымать горку языка графики над синтаксисом в его голосах?

На мой взгляд, повтор слов здесь создает эффект эха. Второе слово хочется произносить тише, чем первое. Слова отдаляются от реципиента, парадоксальным образом приближая к нему метафизический ландшафт. Они приближаются к дословесной тишине. К тому же, повторяясь, слово рвет терминологическую оболочку, освобождаясь от внутреннего предела и порожденной им «самосдерживающей остановки» (М. Хайдеггер⁵), делающей предмет сущим. Трогаясь с места, слово оставляет функцию стража границы.

Повторяясь парами (а порой контекстуальными тройками, если учесть внутреннюю рифму или словосочетания – синтаксические близнецы), слова превращаются в одно отраженное слово. К примеру, первое «одновременно» – это прямой звук, а второе «одновременно», оба «созревает» и все остальные лексические, синтаксические и фонетические повторы в стихотворении – отраженный звук от первичного слова. Благодаря этому эху субъект может слышать свою собственную речь как ряд следующих друг за другом повторов. В создании послесловесного в этом стихотворении играют роль ритм и паузы не между графическими и синтаксическими отрезками (как во многих других иначе нюансированных стихотворениях Парщикова, которые будут рассмотрены позже), а между обычными словами, ставшими отзвуками оклика тишины.

В послесловесном читателя ждет здесь возвращение к тишине, благому не-затемнению будущего языка, падению вверх. Парщиков на новом витке композиции соединяет послесловесное и дословесное. Возможный субъект продолжает бытие в ауратическом метафизическом пространстве.

Стихотворение Виталия Кальпиди «Допустим, ты только что умер в прихожей...», на мой взгляд, делится на две части. Водораздел проходит по центральной, четвертой, строфе (все произведение состоит из 7 строф), причем «режется» первый стих: «...осталось немного. // Большая природа...» В первой части изображается живой и, возможно («допустим»), затем умирающий субъект (он же объект):

* * *

Допустим, ты только что умер в прихожей,
и пыль от падения тела границ
луча, что проник из-за шторы, не может
достичь, но достигнет. Красиво, без птиц,

за окнами воздух стоит удивленный,
захваченный взглядом твоим, что назад
вернуться к тебе, отраженным от клена
в окне, не успеет, и все-таки сжат

им воздух, но это недолго продлится:
твое кареглазое зрение дрожать
без тонкой почти золотой роговицы
сумеет четыре мгновения – ждать

осталось немного⁶.

«Ты» здесь и субъект, и объект изображения, поскольку в первой части под «ты» можно подразумевать как самого говорящего, так и другого человека.

Во второй части показывается послесмертие героя, который, умерев, обретает статус другого (субъектно-объектный пучок «я-ты» расслаивается на «ты» и «я»), усиленный возникновением императивного «я», его собеседника, оставшегося в земной жизни:

// Большая природа
глядит на добычу свою. Говорю:
не медли у входа, не медли у входа,
не бойся – ты будешь сегодня в раю.

И всем, кто остался, оттуда помочь ты
сумеешь, допустим, не голосом, не
рукой, и не знаком, и даже не почтой,
которая ночью приходит во сне,

но чем-нибудь сможешь – я знаю наверно...
Ты все-таки умер. И тайна твоя
молчит над землею, да так откровенно,
что жить начинает от страха земля:

и звезды шумят, как небесные травы,
и вброд переходят свое молоко
кормящие матери слева – направо,
и детям за ними плывется легко⁷.

«Ты» изображен в тройном освещении – в состоянии жизни (пока лирическое «я» разрешает сослагательное наклонение), смерти (возможной и настоящей) и послесмертия как разных ипостасей

одного героя. Жизнь и возможная смерть протекают одновременно, реальная смерть отменяет жизнь героя уже с первой строки: при мерцании этих картин меняются границы зон словесного и внесловесного. Ситуация его смерти обновляет и даже «начинает» жизнь на всей планете, над которой «молчит его тайна». Переход человека из жизни в смерть и жизнь после смерти может зачаровывать так же, как рождение, только если он был несущим свет.

Последний земной контакт «ты» в стихотворении Кальпиди – общение героя взглядом с кленом, воздухом и лучом. Это такие взаимоотношения, которые Гельдерлин в привычном для него противостоянии «нужда»/«освобождение» называл *zarte Beziehungen* (деликатные связи)⁸. Такие отношения не ограничиваются земными пределами нужды (*Notdurft*), а раскрывают бесконечный дух той области, которая стремится к диалогу с человеком, помогая преодолеть рамки нужды и выйти к освобождению (*Befriedigung*).

«Ты» после смерти наделяется здесь у Кальпиди, по уверенному убеждению лирического «я», возможностью помочь «оттуда» «всем, кто остался». Это способность человека как «просвета в бытии». Сознание интенционально (Гуссерль), для Хайдеггера структура бытия человека – это «забота»⁹. Благодаря людям, выступающим как «просветы в бытии», как «открытости», по Хайдеггеру, вещи переходят из сокрытости в явленность во всей полноте, естественно рождаясь в земном мире. «Просветы в бытии» способны проявлять сущностную заботу о других людях.

Во второй части лирическое «я», снимая условность ситуации, уверенно утверждает: «Ты все-таки умер». Императивность лирического субъекта и его обладание сокрытым знанием близки к божественной воле:

Говорю:

не медли у входа, не медли у входа,
не бойся – ты будешь сегодня в раю¹⁰.

Такая его убежденность позволяет и в послесловесном пространстве наделить умершего и попавшего в рай «ты» увиденной мистическим «я» способностью вселенской эмпатии и прогнозировать вероятность их общения. Возможный (виртуальный) субъект продолжает диалог с лирическим адресатом.

В поэзии Алексея Александрова встречаются как явные, так и неявные маркеры читательского послесловесного. Так, в стихотворении «Дом полон призраков осенних...» послесловесный смысловой просвет открывается финальным многоточием, стоящим после прямо-

переходного глагола «сказать», намеренно оставленного без дополнения, но подготавливается «говорящими» («скрипят полы, поет окно») и беззвучными, но несущими меседж образами («включи без звука старый телек»). Лирический герой призван вспоминать будущее.

* * *

Дом полон призраков осенних:
Скрипят полы, поет окно.
В начале августа спасенье
Тебе мерещится одно.

Включи без звука старый телек,
Там неохотно дождь идет,
И Спаса три на самом деле –
Орехи, яблоко и мед.

Пахнуло пригорелой кашей,
Смотри в экран, закрыв глаза,
И вспоминай, что было дальше,
Как кто-то кашлянул, сказав...¹¹

В другом случае Алексей Александров стимулирует воображение читателя создающими инерцию ожидания перечнями однородных членов («легко на сердце, мутно на душе», «земля, огонь, вашбродь», «думы о богах, вода, крупа»), в том числе синтаксически похожих, но семантически различных словосочетаний («солдату в берцах, птице в облаках»):

Клуб анонимных грузчиков уже
Готовится. От песни (подчеркнуть)
Легко на сердце, мутно на душе,
И скатертью лежит обратный путь.

Сержанту в берцах, птице в облаках
Достанутся земля, огонь, вашбродь,
Тяжелые, как думы о богах,
Вода, крупа и (лишнее убрать)¹².
(«КамАЗы-альбиносы бороздят...»)

Обратим внимание на прямой диалог автора с читателем у Алексея Александрова с помощью скобочных конструкций «(подчеркнуть)», «(лишнее убрать)», приглашающий реципиента к созданию

послесловесного. Общение с читателем усилено диссонансными рифмами, задерживающими на себе внимание.

Очевидно, что интерпретация послесловесного индивидуальна для каждого читателя и в большей степени свободна, чем интерпретация текста художественного произведения. Если послесловесное прописано в тексте, значит, автор допустил поэтическое многословие, избыточность и лишил читателя возможного сотворчества. Поэт стимулирует рождение послесловесного ритмическими, лексическими, графическими, интонационно-синтаксическими и другими художественными средствами. Он может подчеркивать свое стремление активизировать сотворчество читателя или, наоборот, скрывать эту интенцию, но глубина и проникновение читательского послесловесного от этого не зависят, они напрямую зависят от ауратичности произведения. Однако обнажение приема позволяет расширить круг читателей, реагирующих на послесловесное.

Бытование виртуального (возможного) субъекта в послесловесном пространстве, возникающем в читательской рецепции, различно: либо виртуальный (возможный) субъект получает дальнейшее развитие, вырастая из субъекта, заявленного в художественной реальности, либо рождается новый субъект, либо происходит расслоение или собирание в пучок различных субъектов, намеченных или прямо заявленных в тексте. Виртуальный (возможный) субъект рождается в зоне внесловесного, соединяясь с текстуальными элементами. В основном он растет вверх, по нарастающей, приближаясь к метафизическому континууму.

Явленность виртуального (возможного) субъекта в послесловесном может быть активной, умеренной или деликатной, в зависимости от авторского намерения. Четкие критерии дифференциации активного, умеренного и деликатного участия автора в создании послесловесного еще находятся в разработке, но можно уже заявить о наблюдениях следующего характера. Об активном участии говорят прямые маркеры послесловесного, приемы, указывающие на фрагментарность: лексические указания на отрывочность, начальные и финальные холостые и неполные строки, графический эквивалент (пропуски текста, отточия), начальные и финальные многоточия и др. В случае умеренного участия задействованы только инерционные возможности ритмической, орнаментальной, стиховой структур, безусловно, при отсутствии лексических, графических и других маркеров отрывочности. При деликатном участии автор не создает инерционного ожидания повторов ритма, развития метафоры, а активизирует внутренние ресурсы произведения.

-
- ¹ *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.
 - ² *Аристов В.* Имена и лица в метро. М.: Русский Гулливер, 2011. С. 67–68.
 - ³ См. у Андрея Таврова: «...Аристов боится имен. Он избегает давать событиям или предметам правильные имена»: *Тавров А.* Пространство именованья // Аристов В. Имена и лица в метро. С. 11.
 - ⁴ *Парщиков А.* Дирижабли. М.: Время, 2014. С. 96.
 - ⁵ *Хайдеггер М.* Введение в метафизику / Пер. Н.О. Гучинской. СПб: НОУ – Высшая религиозно-философская школа, 1998.
 - ⁶ *Кальпиди В.О.* Стихи 1997–2011 гг. Челябинск: Изд-во Марины Волковой, 2014. С. 30.
 - ⁷ Там же. С. 30–31.
 - ⁸ *Hölderlin F.* Über Religion // *Sämtliche Werke und Briefe.* München, 1987. Bd. 1. S. 858–864.
 - ⁹ *Heidegger M.* Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs. 3 Auflage. Klostermann, 1994. S. 311.
 - ¹⁰ Там же. С. 31.
 - ¹¹ Текст цитируется по рукописи. Из архива Алексея Александрова.
 - ¹² Текст цитируется по рукописи. Из архива Алексея Александрова.

А.В. Каравашкин

«Сказание» Авраамия Палицына в контексте литературного обычая Древней Руси

В статье рассматривается поэтика одного из центральных произведений русской литературы и историографии первой половины XVII в. Автор приходит к выводу о том, что текст Авраамия Палицына, несмотря на новаторство произведения, соответствует традициям словесности Древней Руси, сложившимся за все семь столетий ее развития, с XI по XVII вв.

Ключевые слова: поэтика, литературные традиции, обычай, историография, летописи, общие места (топосы).

«Сказание» Авраамия Палицына – один из центральных памятников исторического повествования эпохи Смуты. Произведение это было создано вскоре после второй осады Троице-Сергиева монастыря поляками: войска королевича Владислава и гетмана Сагайдачного угрожали дому Св. Троицы уже после избрания Михаила Романова, но осада была быстро снята. В 1618 г. было заключено Деулинское перемирие. Палицын, келарь Троицкой обители, посвятил истории многострадального монастыря центральные главы «Сказания». «Сказание» стало своеобразным подведением итогов долгого политического кризиса, который только к 1613 г. начал понемногу разрешаться¹. Авраамий был активнейшим участником избрания на российский трон Михаила Федоровича Романова и оставил свою подпись на «Утвержденной грамоте», приведшей к власти новую династию². Все перечисленные обстоятельства Смуты в значительной мере повлияли на историографическую концепцию Палицына. Как писателю-хронисту и мыслителю,

летописцу новой формации ему предстояло понять, почему была возможна Смута в Русском государстве, каков историософский и нравственный смысл первой продолжительной осады монастыря Святой Троицы в 1608–1610 гг., что послужило возвышению династии Романовых. «Сказание», таким образом, в значительной степени порывало с летописной традицией и становилось примером нового типа повествования, которое сосредоточивалось на ограниченном круге вопросов и тем. В этом смысле у Палицына предшественников было совсем немного. К их числу можно было бы отнести А.М. Курбского, автора «Истории о великом князе Московском», митрополита Афанасия и книжников его круга, создавших «Степенную Книгу царского родословия», и анонимного автора «Казанской истории».

Авраамий разделил материал на главы, дал каждой главе название: при этом повествовательный материал распределен на смысловые единства. «Сказание» открывается интродукцией (описание начала Смуты в главах 1–6), разворачивается в батальной части (эпический средник, воспевающий оборону обители от поляков в главах 7–52) и приходит к ожидаемому подведению итогов кризиса (раздел, посвященный последствиям и смыслу грандиозных событий первой четверти XVII в. после первой осады монастыря в главах 53–77).

Логичная композиция резко отличает текст Палицына от всего массива древнерусских летописей, в большинстве своем подчиненных системе погодных записей, кумулятивных по способу организации нарратива, открытых для вставок и продолжения, то есть не имеющих завершенной структуры. Авраамий Палицын не только прекрасно справился с анализом предпосылок Смуты, представив развернутое историософское вступление к монументальному «Сказанию», но и вполне оптимистически, живо и со всеми подробностями, изобразил победу Русского государства, противопоставив ложное предательское крестоцелование верности защитников Троицкого монастыря. «Сказание» Палицына отличается стройностью композиции, точностью описаний, благородной простотой стиля, умеренной риторичностью. Палицын последовательно воплощает принцип тематического единства произведения, подчиняя главному предмету повествования многообразный и пестрый исторический материал: «И от великих и преславных малаа избрах, яко от пучины морския горьсть воды почерпох, да поне мало напою жаждущаа душа Божественаго слове. Написах сия о обстоянии монастыря Троецкого вся по ряду, елико возмогох...»³

В сочинении Палицына центральное место занимают не отдельные выдающиеся лица, как это мы видим во многих произведениях древнерусской литературы, но значительные массы людей, представители разных сословий, целые социальные страты, люди разных возрастов, воины, монахи, женщины, старики, дети. Нередко представлены заметные общественные группы в их взаимодействии. Соответственно, здесь имеет значение не столько внутренний мир отдельных персонажей, сколько коллективные эмоции: радость осажденных и ярость врагов, общий плач, страдания множества людей, страсти, охватывающие всех вместе⁴. Это дает право исследователям считать «Сказание» первым в России крупным памятником воинского повествования без главного героя. В центре рассказа о Смуте нет ни царя, ни полководца, ни выдающегося деятеля из народа, мифического или реально-исторического⁵.

Все отмеченное, казалось бы, выводит «Сказание» за пределы традиционного историописания. Однако это не делает памятник чуждым литературному обычаю Древней Руси. Напротив, труд Палицына остается типичным выражением средневекового мировоззрения, с одной стороны, и не менее типичным памятником книжности *Slavia Orthodoxa*, с другой. Палицын, иными словами, решал новые задачи вполне традиционными, даже архаичными средствами. И в этом смысле он оставался органичным и последовательным представителем того литературного обычая, который сложился у восточных славян в XI в. и продолжал развиваться вплоть до XVII в.⁶

В «Сказании» нередки традиционные конвенциональные модели древнерусской литературы. Прежде всего популярное в Древней Руси объяснение нашествия иноплеменных как Божьего наказания в результате человеческих грехов⁷. Одной из причин «казней» становится нарушение данного когда-то слова. Неверность в присяге приводит подданных на край гибели, но человеку, наделенному по замыслу Творца свободной волей, всегда открыт путь к покаянию: «Наказуя убо Господь всегда нас не престает и прибегающих к нему приемлет, отвращающих же ся з долготерпением ожидает; и сего ради попусти ны в самовластии быти, да егда в сетех, неразсуждаа о себе, увязнем и, ниоткуда помощи не обретше, вскоре к Нему умнии очи возведем и оттуду помощь получимъ» [С. 128].

Идея «Божьего батога» была широко представлена в памятниках Смуты. Но только у Палицына она связана так отчетливо с попеременным нарушением «крестного целования» трем царям: «И не явно ли бысть всем нам праведное гневобыстрое наказание от Бога за вся таа сотворенная от нас злая. Над сими же и за крест-

ное целование первее Борису, потом же и за безумное крестное целование розстриге и Сендамирскому, потом и благочестивому царю Василию Ивановичю Шуйскому, – и сиа преступихом и ни во что же положихом сие, – и за дружелюбство с воры и ложными цари, и с поляки, и с казаки, и з грабительми» [С. 125–126].

Этот пассаж вызвал несколько недоуменное толкование современного медиевиста. Д.И. Антонов подчеркивает: «Утверждение Палицына не однозначно: его можно понимать как упрек в нарушении присяги всем трем правителям Смуты (ср. добавление “во лжу” перед словами “первее Борису” в некоторых списках XVII в.), однако текст самой “Истории” свидетельствует о греховности низложения только одного государя – Шуйского, в то время как смерть Годунова и Лжедмитрия не ставится в вину людям. Само целование креста перечисленным государям может осознаваться здесь как грех: фраза допускает такое прочтение, в Изначальной же редакции грехом оказывалось именно крестоцелование Лжедмитрию. Возможно, наконец, что упрек относится как к случаям целования креста, так и к нарушениям присяги. Понять логику книжника возможно, лишь реконструировав причинно-следственные связи источника и раскрыв представления Палицына о событиях Смуты»⁸.

Для автора «Сказания», полагаем, важны не оценки Годунова, Лжедмитрия или Шуйского: он не собирается выяснять, присяга которому из них греховнее. У Палицына речь не идет о нравственном суде над одним из этих царей. На первом месте – поведение социума, всех людей, которые постоянно переходили из одного лагеря в другой, отказывались от одной присяги и приносили следующую. Неслучайно нарушенное крестоцелование приравнивается к дружбе с самозванцами и врагами Русского государства. Смысл слов о крестном целовании трем царям становится понятным в контексте всего памятника, если учитывать, что универсальной оппозицией «Сказания» становится антитеза измены и верности. Этот семантический мотив проходит через все произведение. Заявляет он о себе и в главе 6, посвященной времени Василия Шуйского. Тут с особой отчетливостью сформулирована Палицыным идея всеобщего разброда, нарушения верности, утраты порядка. Люди стремятся лишь к личной выгоде, ставят выше всего «покой телесный», а потому выбирают «работу вражью» [С. 118]. Шуйский между тем сам наказывал правых и виноватых. Это только усиливало недоверие к нему, а многие старались скрывать от правителя всю правду. Царь Василий верил не поступкам, а словам, что только приближало его к бесславному финалу: «Смущены бо быша первоначальствующеи

державы его к нему, и двоемыслен к ним разум имея. И многим веряше не на лице, ни на телеси, но на языке службу носящим» [С. 120]. Затем на всем протяжении рассказа об осаде Троице-Сергиева монастыря Палицын подчеркивает, что борьба шла не только с внешними врагами, но и с изменниками, которые были среди тех, кто участвовал в штурмах на стороне польских войск. Сама же обитель рассматривается не только как центр благочестия, но и как оплот сопротивления захватчикам, как антитеза предательству и пагубному двоемыслию: «Но аще и мала искра огня любви Божия во обители чудотворца возгорется, но напоследок велик пламень добродетельный распалися. На всех убо путех злодействующим доброхоты от обители уловляемы бывают. И того ради советом их лукавым препона велика сострояется» [С. 130].

Итак, Палицын актуализирует в «Сказании» традиционную идеологему «Божьего батога», но придает ей новый смысл. Отныне речь идет не о следовании языческим обычаям, как в традиционных поучениях церковных иерархов, не о нарушении суда и «правды», как у публицистов XVI в. (тут, конечно, в первую очередь приходит на ум Иван Пересветов с его апокрифическими сказаниями о Магмете-салтане и царе Константине), но о том, что предательство и стремление разрушить социальную иерархию стало всенародным грехом: «Мнози же, тайницы нарицаемии, целовавшее Крест Господень, ко врагом прилагахуся; и в Тушине бывшее и тамо Крест же Господень целовавшее и, жалование у врага Божия взявше, въспять в царствующий град возвращахуся... и дары восприимаху и паки к вору отъежжаху» [С. 119].

Оригинальность нравственно-религиозной концепции Палицына не умаляет роли древнерусских топосов, сопровождавших реализацию того или иного типичного объяснения. Например, исследовательницей воинской повести отмечен в «Сказании» издавна знакомый восточнославянскому воинскому эпосу символ смертной чаши (есть он, например, в «Повести о разорении Рязани Батыем», датировка которой колеблется от XIII и до XVI в.)⁹. Палицын так представляет горестные последствия нарушения клятвы: «Не пощадеша бо престаревшихся возрастом, ни усрамилися седин старец многолетних, и ссущей млеко младенцы, – вся испиша чашу ярости гнева Божия» [С. 126].

Традиционная топика относится прежде всего к типичному образу повествователя, который в риторической книжной культуре всегда дистанцируется от идеальных героев, принижает себя и неоднократно выражает сомнения в личной способности исполнить труд как Божье послушание. Поскольку у Палицына использована аллю-

зия на притчу о рабе, закопавшем талант (Мф. 25, 14–30), то этот вид топоса безусловно восходит к агиографической традиции: «Но понеже к старости глубоцей уже преклонихся и нещевых быти скорому отложению телесе моего, и убоаяхся казни раба оного, скрывшаго сребро господина своего и прикупа им несотворша, и еже слышах бывшая чюдеса, ово же и очима своима видех, нужда ми бысть писати, еже содеяся во обители чудотворца молитвами его, и возвестити вашей любви добрым торжником, да некое дарование духовно подам вам ко утешению вашему...» [С. 127]. В одной из заключительных глав, посвященной чуду Сергия Радонежского, этот мотив вновь повторяется, что оправдано уже сакральным контекстом: «Не престану, повести пишуще, ниже умолчу о чудесех поведати преподобнаго и богоноснаго отца нашего Сергия чудотворца, да не получю аз части лениваго раба, скрывшаго талант, и не буду подобен оному чернцу, сохранившему пречестную главу великого предтечи, еже бы не славиться о ней имени Господню» [С. 243].

Несколько слов следует сказать об изобразительной анималистике. В целом она вполне традиционна и не выбивается из общего ряда древнерусских метафор и символов. Например, Авраамий нередко обращается к устойчивому ряду «волки / стадо / овцы». «О, беды сея! Паки возвращаются львы, паки волки рыщут, паки Христово стадо распужено бывает, паки овцы растерзаются!» – восклицает автор [С. 206]¹⁰. В целом для пейоративной оценки злодеев Палицын пользуется устоявшимся набором средств, хотя в некоторых случаях допускает и разнообразие, новации, приближаясь в сравнениях к изображению реальных животных. Вот как показаны литовцы, устремившиеся на штурм монастырских стен: «Видевше же лукавии, яко не улучиша желаемаго, и тако из лесов и изо врагов, яко лютыя лвы ис пещер и из дубрав, на православное христианство устремишася и притиснушя к стенам градным» [С. 157]. Впрочем, это весьма умеренное новаторство не принесло существенных открытий. О поэтике «Сказания» Палицына с этой точки зрения в последнее время писал А.С. Демин¹¹.

Заметно знакомство Авраамия Палицына с формулами воинской повести. Сходное с «Казанской историей», «Повестью о взятии Царьграда» и летописными текстами изображение начала боя находим в 49-й главе «Сказания»: «И съступишася обоих полцы, и бысть сеча зла, и сечахуся на многих местех, бьющеся чрез весь день; от оружейново стуку и копейного ломания и от гласов вопля и кричания обоих людей воиска, и от трескоты оружия не бе слышати друг друга, что глаголет; и от дымного курения едва бе видети, кто с кем ся бьет» [С. 188]¹².

Особо следует отметить разнообразие символических эпизодов «Сказания». Как и во многих других памятниках Смутного времени, в произведении Палицына немалую роль играют видения, призванные подчеркнуть непосредственную связь мира дольного и горнего. Видения имеют отношение к важнейшим идеологическим конструкциям повествования. Конечно, центральное место занимает здесь Сергей Радонежский. В видении Сергия архимандриту Иоасафу подчеркивается та роль, которую играет святой в духовной защите своей твердыни. Сергей постоянно сопровождает монахов и защитников монастыря, опекает их, укрепляет, напутствует: «В то же время в церкви Пресвятыя Троица архимариту Иасафу воздремавшу, и се внезапно видит святаго и блаженаго нашего Сергия великаго чудотворца, стояща против чудотворного образа Святыя Живоначальныя Троица и руце свои горе воздевша и молящяся со слезами Святей Троице. И обращя святыи ко архимариту и глагола ему сице: “Брате, востани, се время пению и молитве час! Бдите и молитесь, да не внидете в напасть”» [С. 147]. Сергей участвует не только в духовной брани. Авраамий посвятил отдельную главу эпизоду, изображающему вылазку монахов из-за городских стен. Именно тогда некий инок унес на своих плечах «полторную пицаль», что польские паны оценили как непосредственное вмешательство Божьей силы. Палицын интерпретирует это видение как чудо преподобного Сергия [С. 197–198]. Немалую роль в «Сказании» играют и небесные знамения, что, как уже было отмечено исследователями, роднит поэтику памятника с «Повестью о взятии Царьграда турками» Нестора-Искандера: «И в той же час изшед на рундук келейной. И зрит над церковию Святыя Живоначальныя Троица над главою столп огнен стоящ даже до тверди небесныя. ...И по малу столп огненный начат низходити и свится вместо, яко облако огняно, и вниде окном над дверми в церковь Святыя Троица» [С. 134]. Вообще монастырь предстает в «Сказании» как обуреваемый многими житейскими ветрами корабль веры, как сакральное пространство, в котором чудеса, знамения и видения перестают быть исключительными событиями, но встречаются повсеместно, что только усиливает идею Божьего покровительства. Обилие визионерских эпизодов придает воинскому повествованию патериковый и агиографический характер.

Связь с поэтикой восточнославянского патерика как монастырской летописи (эта тема заслуживает, наверное, специального исследования) обуславливает особые авторские интонации, которые выдают инока, образованного и риторически искушенного. Отсюда и такое обычное для Палицына сближение авторской речи с про-

поведническим дискурсом, присутствие *рече-поведенческих тактик*¹³, столь характерных для посланий духовных лиц и поучений нравственно-религиозного характера. Самым привычным приемом в этом смысле была апелляция, обращение к сакральным источникам, род доказательства. Обычные для древнерусских авторов новозаветные цитаты и отсылки к Псалтыри дополняются частыми заимствованиями из проповедей Иоанна Златоуста. Вот один из примеров такого поучения, сопровождаемого обращением к авторитетному слову: «Писано бо есть, “яко вы есте храм Бога жива, яко же рече Бог: вселюся в ня и похожу, и буду им в Бог, и тии будут мне людие, – сынове и дщери, глаголет Господь Вседержитель”¹⁴. ...Яко же глаголет Златоустый Иоанн: “Храм не стены камены или древяны, но народ верных”» [С. 125].

Прототипизация (поиск прообраза, или прототипа, изначально связанный в церковной книжности с аллегорической экзегезой библейских сюжетов) как особая рече-поведенческая тактика была, безусловно, знакома Палицыну. Как и многие проповедники Древней Руси, Палицын ищет в исторических событиях пророчества, которые со временем должны исполниться. Так, гонения, обрушившиеся на Романовых в эпоху Бориса Годунова, указывают, по мнению автора «Сказания», на богоизбранность этой династии. Годунов преследовал Романовых, как Исав Иакова, как Саул Давила и как Святополк Бориса и Глеба. Книжник заключает: «Аще пророцы и вси святии предихотящаа быти вещают истинно, то коль паче Творец и Владыка Господь Бог наш прежде бытия нашего вся вещь и несоделаннаа наша видеша очи Его» [С. 238].

Среди традиционных формообразующих моделей нередка в «Сказании» суггестия, выражающаяся зачастую в грамматических рифмах и фонических повторах. Суггестия обычно подразумевает распространение одного из сообщений до весьма значительного отрыва, который складывается из отдельных примеров¹⁵. Так, мысль о подготовке поляков к третьей осаде монастыря раскрывается через ряд частных утверждений: «И трезвы и вооружены поляки на одрех почити возлагают и уже к тому другом своим, русским измением ни в чем не верят, и разделенныя домы и имени оставляют, и плененых жен и девиц вся помешут; и в подарцах тех мнози не приимают, но вси ко брани оружия очищают, готовящиеся зверски к напитию крови» [С. 180]. Нужно отметить, что такой способ повествования становится у Палицына преобладающим, когда речь идет о развернутой и обобщенной картине бедствий Русской земли во время Смуты. В главах, посвященных осаде Троицкого монастыря, суггестия встречается периодически, но все-таки автор

склонен во многих случаях описывать конкретные происшествия. Как только от частных событий нужно перейти к их оценке, к созданию образа панорамного и монументального, суггестия вытесняет конкретные описания. В главе шестой, посвященной правлению Василия Шуйского, преобладает именно суггестия. Здесь нет имен, сюжетов, имеющих хотя бы внешние признаки документальности (конкретные имена, географические названия, даты отсутствуют), но преобладают обобщенные сведения, не подкрепленные какими бы то ни было свидетельствами. Это чисто риторический способ повествования. Так, например, описаны многочисленные бедствия разоряемой земли и осквернение ее храмов: «В толико же безстыдство вшедше нечестивии изменницы и поляки, безстрашно вземлюще святыя иконы местныя и царския двери и сиа подстилающе под скверныя постели, и блуд содевающе и нечисты всегда сядяще, и зернюю играюще и всякими играми бесовскими; ови же, святые иконы колюще и вариво и печиво строяще. Из сосудов же церковных ядаху и пияху и смеющесе поставляху мяса на дискосех и в потирех питие. Инии же, яко не ругающесе, святыя сосуды преливающе и разбивающе на свою потребу и на конскую. Воздухи же и пелены шитыя и низаныя драгиа тем покрываху кони своя и на плещу свою вместо приволок ко брани воздеваху, и поясы священными опаясахуся по блудным недром; и хоругви церковныя вместо знамян изношаху» [С. 124].

Корневые повторы способствуют экспрессии речи и одновременно превращают текст в своеобразную партитуру, где расставлены важные смысловые метки: «И не хотяй волею с *плачущими* ся *плакати*, той неволею от радующихся подсмеваем *восплакася* неполезно. И по такомем *злопредательстве* *всезлобный* от *незлюбивых* (здесь и далее полужирный шрифт наш. – А. К.) вскоре на смерть не осудися, но дано бысть время тому на покаание...» [С. 162]; «И се слышит внезапно многих гласы *поющих*, мужеска и отроческия. Он же смотряше всюду, где *поют*, и разлыша *воспевающих* в храме велицем пресвятыя Богородица...» [С. 171]; «Сиде же несть возможно исчести *чюдес* великих светил, дивного в *чюдесех* преподобнаго и богоноснаго отца нашего Сергия *чюдотворца* и ученика его Никона *чюдотворца*. Колико творит Бог угодники своими предивная и паче всякого слова и умом непостижимая *чюдеса*! Яко же убо солнце простираяй повсюду *чюдес* луча, не токмо во обители их, но и в царствующем граде Москве и во окрестных российских странах, везде прослави Бог угодник своих, и всюду протекоша их *чюдеса* и до внешних государств Греческия и Римския державы» [С. 194].

Наиболее частыми становятся эпидейктические периоды, заставляющие вспомнить стиль «плетения словес» и экспрессивно-эмоциональную ткань многих украшенных житий XV—XVI вв. Показательна в этом отношении глава 34 «О умножении во граде беззакония и неправды». Говоря о злодеяниях и страстях, Палицын переходит от нейтрального описания событий к оплакиванию и сетованиям: «Увы! О горе люте! О напасть, и беда, и зло лютейшее! Труды бес пользы, мучение без венца, пождание несовершенно! Терпение не до конца аггелом – слезы, владыце – гнев, врагом – радость!» [С. 166]. Торжественным славословием исполнена глава 52, адресованная преподобным чудотворцам Сергию и Никону. Показателен отрывок из молитвы и похвалы: «Благословени есте, богоноснии отцы Сергие и Никоне, яко не воспешяся дохматы злочестия в болезненных трудех ваших! Блажени есте, светила церковная, иже не попустисте еретиком разрушити стен дому вашего святого! Блажени и вы, скончавшиеся в дому чудотворца и имущей к нему дерзновение!» [С. 196].

Все перечисленные формообразующие модели, топосы и типичные интерпретации характерны не только для Палицына, но для многих древнерусских авторов, в числе которых были такие известные писатели и книжники, как Нестор, игумен Даниил, Кирилл Туровский, Елифаный Премудрый, Иван Грозный, протопоп Аввакум. Таким образом, по многим признакам поэтика «Сказания» соответствует литературному обычаю Древней Руси на всех его уровнях: типичные объяснения (конвенциональные модели), типичные мотивы и формулы (топосы), типичные конструкции и рече-поведенческие тактики (формообразующие модели). Помимо всего прочего, в «Сказании» обнаруживается прочная связь с традициями агиографии, воинской повести, ораторского эмоционально-экспрессивного стиля и таких символических жанров, как видения, чудеса и знамения.

Примечания

- ¹ Впрочем, для Авраамия подлинным итогом описываемого периода становится Деулинское перемирие 1618 г. Об этом см.: *Солодкин Я.Г.* О датировке начальных глав «Истории» Авраамия Палицына // Труды Отдела древнерусской литературы. Л., 1977. Т. 32. С. 300.
- ² Об Утвержденной грамоте см.: *Павлов А.П.* К истории Утвержденной грамоты 1613 г. // Вестник СПбГУ. Сер. 2. 2015. Вып. 3. С. 11–20.
- ³ Сказание Авраамия Палицына. М.; Л., 1955. С. 127. (Далее ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках с указанием номера страницы.)

- ⁴ О роли в повествовании Палицына общих, коллективных молитв см.: *Трофимова Н.В.* Поэтика древнерусского воинского повествования. М., 2017. С. 146–148.
- ⁵ *Трофимова Н.В.* Древнерусская литература: Воинская повесть XI–XVII вв.: Курс лекций. 2-е изд. М., 2013. С. 161.
- ⁶ О литературном обычае Древней Руси см.: *Каравашкин А.В.* Литературный обычай Древней Руси: XI–XVI вв. М., 2011.
- ⁷ О концепции «Божьего батога» в древнерусской литературе см.: *Мильков В.В.* Осмысление истории в Древней Руси. СПб., 2000.
- ⁸ *Антонов Д.И.* Смута в культуре средневековой Руси: Эволюция древнерусских мифологем в книжности начала XVII в. М., 2009. С. 41.
- ⁹ *Трофимова Н.В.* Древнерусская литература... С. 164.
- ¹⁰ О древнерусских метафорах «стадо», «овцы», «пастырь», «волк» в дидактической и панегирической книжности см.: *Адрианова-Перетц В.П.* Очерки поэтического стиля Древней Руси. М.; Л., 1947. С. 97–102.
- ¹¹ *Демин А.С.* Древнерусская литература как литература: О манерах повествования и изображения. М., 2015. С. 135.
- ¹² *Трофимова Н.В.* Поэтика древнерусского воинского повествования. С. 225–226.
- ¹³ О рече-поведенческих тактиках в древнерусской проповеди см.: *Каравашкин А.В.* Указ. соч. С. 145–150.
- ¹⁴ 2 Кор. 6, 16.
- ¹⁵ Об этом см.: *Верещагин Е.М.* Церковнославянская книжность на Руси. М., 2001. С. 241–247.

Шведский перевод «Росписи Китайскому государству» И. Петлина

В статье рассматривается не привлекавший внимания исследователей шведский перевод «Росписи Китайскому государству» И. Петлина (1619 г.). Выявляются и объясняются наиболее показательные случаи отступления переводчика от текста источника. Приводится мнение шведского автора о состоянии русской литературы в XVII в.

Ключевые слова: И. Петлин, посольство в Китай 1618–1619 гг., русская литература XVII в., шведская литература XVII в.

В 1618–1619 гг. состоялась первая русская экспедиция в Китай. 9 мая 1618 г. ее участники двинулись из Томска, миновали земли кочевников, Абакан, Саяны, пересекли Монголию и 1 сентября достигли китайской столицы. В аудиенции у императора им было отказано, и 11 октября посольство двинулось в обратный путь¹. Среди казаков, входивших в его состав, был Иван Петлин – автор «Росписи Китайскому государству и Лобинскому, и иным государствам, жилым и кочевым, и улусам, и великой Оби, и рекам, и дорогам».

В Европе труд Петлина вызвал интерес, и, в отличие от России, его перевод издавался и переиздавался на протяжении всего XVII в.² Впервые «Роспись» была опубликована на английском языке – в вышедшей в 1625 г. Книге Самюэля Пурчаса (1577–1626) «*Nakluytus Posthumus or Purchas his Pilgrimes, contayning a History of the World in Sea Voyages and Lande Travells, by Englishmen and others*»³. Во французском переводе «Роспись» появилась в 1634 г. – в книге Пьера Бержерона «*Traicté des Tartares*». Благодаря Бержерону же европейцы узнали имя русского автора: французский

текст имеет название «Voyage du Moscovite Evesko Petlinen Tartarie & Cathay, ou Chine, en 1620»⁴.

Среди стран, в которых издавался перевод «Росписи», исследователи не называют Швецию. Обстоятельство это кажется удивительным, поскольку, по наблюдению У. Биргегорд, в XVII в. шведы считались лучшими в Европе экспертами по России и о событиях, происходящих в этом государстве, узнавали раньше прочих европейцев. В действительности о поездке Петлина в Швеции знали: его труд был переведен и дважды издан в 1667 и в 1674 гг. Кроме «Росписи» оба шведских издания включают описания путешествий «через Азию, Африку и множество других языческих стран» флотского лейтенанта Нильса Матсона Чёпинга (1621–1680), в «Ост-Индию, Китай и Японию» флотского капитана Улофа Эриксона Вильмана, а также подробное описание Японии. Как указывается в заглавии, эта «маленькая книга» сочинена и издана «для пользы, удовольствия и службы» «доброто читателя»⁵.

Как и в прочих европейских странах, в Швеции начала XVII в. интересовались восточными землями, и русские их любопытство охотно удовлетворяли. Так, в документах, содержащих сведения о «посольстве князя Борятинского с товарищами в Швецию в 1617–1618 гг.», отмечается, в частности, что в апреле 1618 г. «канцлер и Яган государевых послов спрашивали про Сибирское царство: хто из вас в Сибири бывал ли и сколко от Московского царства до Сибири»⁶. В ответ русские послы рассказали о народах, находящихся под рукой Московского царя, и сообщили, что «за теми же всеми далними землями объявились новоприбылые государства: Китайское государство, которое в кронниках описует великим государством, и ныне великого государя нашего люди и до того великого государства дошли»⁷.

В заглавии шведского издания имя русского автора «Росписи» не указывается, отмечается лишь, что «Великий Князь России» получил сведения от своего посла⁸. При этом в отличие от английского и французского коллег шведский переводчик дважды упоминает не известного ни ему, ни шведской аудитории, но фигурирующего в русском тексте некоего Ивана Петрова (Jwan Petroff), вероятно Ивана Петровича Текутьева, участника посольства 1616 г. к царю Алтыну⁹. Имена русских путешественников шведскому автору интересны мало и называются они лишь тогда, когда встречаются в русской «Росписи». Шведский переводчик старается следовать за текстом Петлина, а значит, описывая экзотические страны, употребляет понятные русскому, но не всегда

понятные шведскому читателю русские соответствия. Если Петлин пишет, что в «Мугальской земле» «у ворот городских своды так же, что у русских городов»¹⁰, то в шведском варианте фигурируют городские сооружения, возведенные «на русский манер» («på thet Ryska Maneret»)¹¹. Кто такой Иван Петров и в чем особенность русских сводов городских ворот, шведскому читателю остается неизвестно.

Правда, этого правила шведский переводчик придерживается не всегда и помогающие русскому читателю подсказки подчас игнорирует. Так, в описании Петлина сказано, что город «Широкалга... высок и хорош и мудрен делом, а башни так же, что Московские, высоки, а в окнах пушки стоят»¹². В английском переводе 1625 г. башни этого города также сравниваются с московскими («the Towers are high after them an ner of Mosco Castle»)¹³. В шведском же варианте о московских башнях не говорится ни слова¹⁴. Некоторые изменения, внесенные шведским переводчиком в текст Петлина, результатом сознательной правки не кажутся (хотя каждый такой случай требует специального анализа). Например, из русского описания следует, что ворота города «не отпирают часов до шти дни»¹⁵. Тот же час назван в английской и французской версиях, в шведском же варианте вместо 6 значится 8.

Иногда шведский автор считает необходимым разъяснить своему читателю, что обозначает неизвестное ему тюркское слово. Так, перевод фразы «от царя Алтына идти до улуса 5 ден» в шведском тексте сопровождается комментарием: «что они на своем языке называют улусом, по-шведски будет страна или владение» («somtherå theras Målkalla Ulu / på Swenska Landheller Herrskap»)¹⁶. Здесь шведский переводчик следует за своими европейскими коллегами: в английском издании 1625 г. отмечается, что Ulusses – это татарские орды (Tartarian Hords)¹⁷, во французском издании 1634 г. Ulusim переводится как селение (village)¹⁸. Русские же реалии швед не разъясняет, а лишь заменяет на знакомые. Если Петлин утверждает, что видел «колокол медяной вестовой, пудов в дватцать», то переводчик использует шведскую систему мер и определяет вес колокола в «40 Lisspund» (1 лиспунд соответствует примерно половине пуда)¹⁹.

Подчас же шведский автор предпринимает неудачные и, кажется, ничем не мотивированные попытки вторгнуться в исходный текст. Например, рассказывая о вере «Мугальской земли», Петлин замечает, что о его религии ламы «говорят так: ваша де вера одна с нашею была, а старцы де ваши черны, а мы де старцы белые; да не ведаем, как наша вера от вашеі отскочила»²⁰. Швед отказывается

употреблять здесь прямую речь и переводит этот отрывок следующим образом: «Говорят, их вера была одной с нашей: их монахи черные, но наши белые. Не можем мы проследить, как случилось, что они от нашей веры (русской) отступили» («Thet säyes att theras Troo har varit itt medh wår: Theras Munckar äro swarta / men wåra hwijta / Icke kunna wij upspana / huruledis the äro aff wår Troo (det är Ryska) / affalne»)²¹. Кажется, не желая следовать за русским текстом, переводчик запутался в местоимениях, и переработанный им фрагмент утратил первоначальный смысл. Безусловно, «они» шведского перевода – это буддисты (чуть выше рассказывается об «их» одежде); «наша» же вера – это религия русских. Но в таком случае черными оказываются все-таки буддийские, а не православные монахи.

В издании 1674 г. этот фрагмент остается неизменным, появляется лишь новое уточнение, призванное разъяснить, кто такие «они» и кто такие «мы»: «Говорят, их вера была одной с нашей (русской): их монахи черные, но наши белые. Не можем мы проследить, как случилось, что они от нашей (русской) веры отступили» («Thet säyes / att theras Troo hafwer varit itt medh wår / (det är Ryska). Theras Munckar ära swarta / men wåra hwijta. Icke kunne wij upspana / huruledis the aff wår (det är Ryska) Troo affalne»)²². Безусловно, в таком виде текст выглядит более вразумительным, однако, как и в издании 1667 г., из этого отрывка следует, что черные одежды носят буддистские, а белые – православные монахи. Несмотря на все старания переводчика, в этом фрагменте русского и шведского текстов содержатся сведения, принципиально различные. Примечательно, что в английской версии перевода специально разъясняется, одежду какого цвета носят православные и буддистские монахи: «говорят, что их религия и наша одна, только русские монахи черные, а их белые» («they say that their Religion and our sare allone, only the Russe Monkes are blacke, and theirs white»)²³.

Это не единственный случай, когда шведский читатель получает сведения, диаметрально противоположные тем, которые содержатся в донесении Петлина. Так, в русском тексте рассказывается о «кутуфтах» («то по-нашему патриарх, а у них кутуфта»)²⁴ и отмечается, что «во храму им зделано место: во храм придут да и сядут по местам; а по их вере цари кутуфтам поклоняются»²⁵. Из шведского же перевода следует, что «в храме их место первейшее, и когда их Великий князь заходит в него в храме, оказывают они ему великую честь поклонами» («i Kyrckian är theras Ruum förnembst / Och när theras Stoorförste kommer till them i Kyrckian / göra the honom stoor

ähra medh Reverents och buckande»)²⁶. Как и в случае с черными и белыми монахами, автор английского перевода от русского источника здесь не отступает: «король оказывает им честь, кланяясь им» («with in the Churshe sare made for them high places with seats where upon they sit: the King doth honour them with bowing downe before them»)²⁷. О почитании кутуфов «королями и принцами» говорится и во французском издании Пьера Бержерона. Демонстрируя намерение следовать за русским автором, шведский переводчик дезинформирует читателя, по крайней мере в части, имеющей отношение к религиозной жизни буддистов.

Обрывая перевод на полуслове (последнему предложению шведского текста соответствует русское «А куды те воеводы поедут, и перед ними бежат батожников с 20, а над ними несут солнишники тафтяные желтые...»²⁸), шведский автор (или издатель) обращается к «доброму читателю» и просит его не осуждать литературные качества представленного сочинения, «ибо таково искусство русских» («ty Ryssarnas Artärsådan»)²⁹. В концовке издания 1674 г. он оправдывается тем, что «искусство, а также стиль русских не лучше» («Ryssarnas Arthock Stylärickebättre»)³⁰.

Так, в одном из редких шведских переводов русского сочинения содержится крайне низкая и весьма показательная оценка мастерства московитских авторов XVII в. В Швеции эпохи великодержавия такое мнение о словесном творчестве русских было распространенным, и отсутствие литературы воспринималось как признак их варварства³¹. Примечательно, что недостатки русского текста специально подчеркивает лишь шведский автор «Краткого рассказа о пути, который проходит от Великого княжества России до королевства Китай», его европейских коллег этот аспект интересует мало.

Примечания

- ¹ *Покровский Ф.И.* Путешествие в Монголию и Китай сибирского казака Ивана Петлина в 1618 году: Мнимое путешествие атаманов Ивана Петрова и Бурнаша Ялычева в 1567 г. // Известия ОРЯС. СПб., 1914. Т. 18. Кн. 4. С. 284–285.
- ² *Миллер Г.Ф.* О первых российских путешествиях и посольствах в Китай // Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие. 1766. Июль. С. 15; *Спафарий Н.Г.* Путешествие через Сибирь от Тобольска до Нерчинска и границ Китая русского посланника Николая Спафария в 1675 году: Дорожный дневник Спафария. СПб., 1882. С. 15.

- ³ *Purchas S.* Hakluytus Posthumus or Purchas his Pilgrimes, contayning a History of the World in Sea Voyages and Lande Travells, by Englishmen and others. L., 1625. Vol. 3. Ch. 11. P. 799–802.
- ⁴ *Bergeron P.* Traité des Eartares, de leurorigine, païs, peuples, moeurs, religion, guerres, conquêtes, empire, & son etenduë: de la suite de leurs Chamset Empereurs; Etats & Hordes diversesjusqu' aujourd'hui. Le toutrecueilli de divers auteurs; memoires, & relations antiques & modernes. P., 1634. P. 192–205.
- ⁵ Een kort Beskriffning Uppå Trenne Resor och Peregrinationer / sampt Konungarijket Japan: I. Beskrifwes een Reesa som genom Asia / Africa och många andra Hedniska Konungarijken/ sampt öjjar / Medh Flijt är förrättat aff Nils Matson Kiöping/ Kongl: May:tz fördetta SkepsLieutenant. II. Förstelles thet stoora och mächtige Konungarijke Japan / sampt thes Inwånares Handel och Wandel. III. Beskrifwes een Reesa till OstIndien / China och Japan/ giordh och beskrefwen aff Olof Erickson Willman / Kongl: May:tz SkepsCapitein. IV. Uthföres een Reesa ifrån Muszcw till China / genom Mongul och Cataija / öfwer Strömen Obij / Förrättad aff een Rysk Gesandt / som til then stoor Tartaren Niuki war skickadh. Then goda Läsaren till nytta / Lust och Tienst / vthi thenna lilla Book författad. 1667. 257 s.
- ⁶ Цит. по: *Якубов К.* Россия и Швеция в первой половине XVII в. М., 1897. С. 46.
- ⁷ Там же. С. 47.
- ⁸ Een kort Beskriffning Uppå Trenne Resor och Peregrinationer... S. 246.
- ⁹ *Покровский Ф.И.* Указ. соч. С. 266.
- ¹⁰ Там же. С. 288.
- ¹¹ Een kort Beskriffning Uppå Trenne Resor och Peregrinationer... S. 248.
- ¹² *Покровский Ф.И.* Указ. соч. С. 290–291.
- ¹³ *Pyrchas S.* Op. cit. P. 800.
- ¹⁴ Een kort Beskriffning Uppå Trenne Resor och Peregrinationer... S. 255.
- ¹⁵ *Покровский Ф.И.* Указ. соч. С. 291.
- ¹⁶ Een kort Beskriffning Uppå Trenne Resor och Peregrinationer... S. 247.
- ¹⁷ *Pyrchas S.* Op. cit. P. 799.
- ¹⁸ *Bergeron P.* Op. cit. P. 193.
- ¹⁹ Een kort Beskriffning Uppå Trenne Resor och Peregrinationer... S. 248.
- ²⁰ *Покровский Ф.И.* Указ. соч. С. 289.
- ²¹ Een kort Beskriffning Uppå Trenne Resor och Peregrinationer... S. 251.
- ²² Een kort Beskriffning Uppå Trenne Resor och Peregrinationer / sampt Konungarijket Japan: I. Beskrifwes een Reesa som genom Asia / Africa och många andra Hedniska Konungarijken / sampt öjjar / Medh Flijt är förrättat aff Nils Matson Kiöping / fördetta SkepsLieutenant. II. Beskrifwes een Reesa till OstIndien / China och Japan; III. Med Förtällande Om förbenembde stoora och mähta Konungarijketz Japan Tillstånd/ sampt theß Inwånares Handel och Wandel: Förrättat och Beskrefwin aff Oloff Erickson Willman / Kongl: Mayst:tz SkepzCapitaen. IV. Uthföres een Reesa ifrån Muszcw till China / genom Mongul och Cataja/ öfwer Strömen Obij: Förrät-

tad aff een Rysk Gesandt/ som til then stoore Tartaren Niuki war skickad. Then gode Läsaren till Tienst/ uthi thenna Book författat. 1674. S. 297.

²³ *Pyrchas S.* Op. cit. P. 800.

²⁴ *Покровский Ф.И.* Указ. соч. С. 289.

²⁵ Там же. С. 289.

²⁶ Een kort Beskrifning Uppå Trenne Resor och Peregrinationer... 1667. S. 251.

²⁷ *Pyrchas S.* Op. cit. P. 800.

²⁸ *Покровский Ф.И.* Указ. соч. С. 292.

²⁹ Een kort Beskrifning Uppå Trenne Resor och Peregrinationer... 1667.S. 257

³⁰ Een kort Beskrifning Uppå Trenne Resor och Peregrinationer ... 1674. S.303

³¹ *Tarkiainen K.* «Vår gamle arffinderyssen»: synen på Ryssland Sverige 1595–1621 och andra studier kring den svenska Ryssland sbilden framtida restor maktstid. Uppsala, 1974. S. 43.

Лютер и Кальвин в оценке Мережковского

В статье рассматривается особый взгляд Мережковского на Реформацию, претерпевший изменения на протяжении нескольких десятилетий. Реформация была вписана для него в русский контекст и представляла собой альтернативу революции. Вместо Реформации Мережковский призывал очищающую «религиозную революцию». Однако к концу жизни пришел к выводу о том, что истинная реформация – это соединение Церквей и христианское всеединство.

Ключевые слова: Реформация, революция, соединение Церквей, всеединство, Лютер, Кальвин.

Книга известного русского философа Д.С. Мережковского «Реформаторы: Лютер – Кальвин – Паскаль» была написана в поздний период творчества автора, в эмиграции в Италии в 1937–1938 гг., однако вышла только в 1942 г., после смерти писателя. Мережковский намеревался напечатать ее на русском и немецком языках в швейцарском издательстве “Motta”. На русском языке книга вышла только в 1990 г. в Брюсселе.

Мережковского занимает проблема Реформации начиная с 1900 гг., однако чтобы понять специфику этого интереса, необходимо понять тот широкий контекст, в котором Мережковский ее мыслит. Реформация для него – прежде всего не историческое явление, связанное с реформированием Католической церкви, а явление, вписанное в русский контекст, альтернатива назревающей в начале века революции. На собственный вопрос «Революция или реформация?», заданный в начале века, он однозначно отвечает: революция. Он призывает ее как очищающую грозу для русской

духовной жизни. В годы первой парижской эмиграции (1906–1908) Мережковский создает журнал «Анархия и теократия» и выпускает коллективный сборник «Царь и революция» (Париж, 1907), где в очерке «Религия и революция» прорицает скорую гибель русской монархии. Религия и политика идут для него рука об руку. Однако после наступления революции 1905 г. и ее последствий Мережковский меняет свой взгляд и постепенно развивает неприятие по отношению к социальной революции, не оправдавшей его ожиданий. Антихристом теперь становится не царь, а Хам, лакей. Мережковский приходит к идее того, что революцию можно считать удавшейся, только если она терпит неудачу. Русская революция отделилась от религии, но революция без религии или религия без революции – это свобода без Бога или Бог без свободы. Если Мёллер ван ден Брук являлся одним из родоначальников и крупнейших идеологов «консервативной революции» в Германии, то «русский Лютер» Д. Мережковский был идеологом «религиозной революции» в России. Он выступал с лозунгами «преодоления» православия, «исторического» христианства и необходимости не реформации, а «религиозной революции». Он считал, что «историческое» христианство уже «исполнилось» и теперь должно превратиться в «апокалиптическое». Выступая за «революцию» в религии, против «реформации», Мережковский руководствовался двумя соображениями. Во-первых, он считал, что реформация Церкви есть лишь более совершенное порабощение Церкви государством, указывая при этом на деятельность Лютера – «величайшего из всех реформаторов». Говоря о «революции» в религии, Мережковский имел в виду полный разрыв последней с государством и соединение ее с народом как с христианской безгосударственной общественностью. Во-вторых, критикуя европейскую реформацию, которая сопровождалась рядом крестьянских войн и революций, он заявлял, что в новых исторических условиях необходимо ставить вопрос более радикально: «Век реформации для христианства прошел и не вернется, наступил век революции: политическая и социальная – только предвестие последней, завершающей, религиозной»¹.

В своей статье «Русские богоискатели» (1907) Н.А. Бердяев пишет о целой серии русских «богоискателей» начиная с Н.В. Гоголя, Ф.И. Тютчева, П.Я. Чаадаева, Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого и кончая К.Н. Леонтьевым, В.С. Соловьевым, В.В. Розановым и Д.С. Мережковским, для которых «свободная теократия, замена государства Церковью, – была предельной мечтой»². Мережковский верит, что русская революция сможет вырваться из материалистического атеизма обратно к религии. И только после Первой миро-

вой войны и Октябрьской революции в результате эмиграции он понимает, что вместо Третьего Царства пришел третий Интернационал. Однако идея Третьего Царства, или Царства Святого Духа, не оставляет Мережковского до конца жизни. Неслучайно одна из его последних книг «Реформаторы» является трилогией, где самая важная часть, примиряющая все противоречия и являющаяся отголоском этой мечты о Царстве Духа, – это часть о Паскале, примирителе противоположностей, носителями которых были в равной степени и Лютер, и Кальвин.

Сам Мережковский называл свою книгу «Реформаторы» историческим романом, подчеркивая тем самым, что это не богословский трактат, а скорее художественная литература, поэтому и рассматривать его стоит прежде всего как дискурс литературный. В этой предпоследней трилогии снова возникают все основные его темы: реформа, революция, Третье Царство, теократия, – вновь ставшие актуальными перед лицом Второй мировой войны.

В книге «Реформаторы» на вопрос, что такое реформа, Мережковский отвечает в трех разных плоскостях:

- реформа как случай и предопределение в жизни отдельно взятого человека;
- реформа в Церкви;
- реформа как необходимый этап мировой истории.

Причем во всех этих плоскостях реформа подразделяется на внешнюю и внутреннюю.

Очерк о Лютере состоит из двух частей: «Лютер и мы» и «Жизнь Лютера». В первой части Мережковский говорит о трех неразрывных звеньях единой цепи: Иисусе, личности и Церкви. Личность не случайно стоит в центре, объединяя Божественную личность Христа и Церковь. В настоящее время, по словам Мережковского, как и во времена Лютера, потеряна живая связь между личностью и Иисусом и соответственно между Иисусом и церковью. Именно Лютер в свое время попытался вернуть эту живую связь, поэтому необходимо вспомнить о нем сейчас, когда не только Иисус и Церковь, но и понятие личности забылось. И сейчас, как и много веков назад, Церковь находится в изгнании, которое закончится с объединением Церквей и созданием Единой Вселенской Церкви, к чему Лютер приложил свою руку.

Во второй главе Мережковский описывает жизнь реформатора. Лютер – выходец из народа, из крестьян, поэтому главная его заслуга – верность народу, восстановление его падшего духа, а главный грех – измена ему во времена Крестьянской войны. Жизнь Лютера направляется поначалу «случаем»: умирающий от голода,

он находит приют у доброй женщины, которая спасает его; постигнутый грозой и не отдавая себе отчета в том, что говорит, он обещает уйти в монастырь. Причем поначалу и мелкие события, и крупные, такие как избрание нового императора Священной Римской империи Карла V, совершаются как бы специально для Лютера. Все подчинено закону троичности. Так, Лютер переживает три искушения дьявола: «В первом – искушал его диавол невидимый, внутренний, в нем самом мнимою свободою – личностью; во втором – диавол внешний, в образе женского голого тела, искушал его мнимою любовью – похотью; а в третьем – то видимый, то невидимый, внешний и внутренний вместе – будет искушать его мнимым братством – общностью: “Все да будет общим (Omnia simul communia)”». В первом искушении диавол мог погубить его; во втором – погубить дело его, а в третьем, самом страшном – его и дело вместе»³. В первой части происходят события, в которых Лютер – пассивный участник, им управляет история, или, по словам Мережковского, «Провидение». Во второй части он превращается из ведомого в ведущего. Переломный момент совершается в тиши Вартбургского замка, где Лютера одолевают искушения и где начинается работа над переводом Библии на немецкий язык. Однако вскоре после короткого периода активности Лютер совершает свою главную ошибку – предает Крестьянскую войну, или, по словам Мережковского, народную революцию, «кровавое половодье Реформации». «Революция, – пишет Мережковский, – есть кровавое половодье Реформации, ее весенняя, из крови и грязи, распутица – Преобразование с Переворотом, Реформация с Революцией»⁴. После этого начинается медленное 20-летнее умирание Лютера.

Мережковский снова возвращается к проблеме соотношения реформации и революции, волновавшей его в начале века, но как бы с другой стороны. Здесь не революция предает Церковь, а церковь в лице Лютера предает революцию. И именно с этого момента начинается путь к смерти Лютера.

Реформация и революция, по Мережковскому, очень близки, поскольку говорят приблизительно одно и то же: Церковь может быть и без папы. Для ее существования достаточно Иисуса. Лютера роднит с Христом то, что «оба они – “враги существующего порядка”, – это и значит “возмутители”, “мятежники”, но, конечно, совсем не так противоположны тому, как думает мир! А если не так, то *как же?* – этим-то вопросом, опять-таки не решенным и даже не услышанным в Церкви, и начинается больше чем Преобразование, Реформация – Переворот, Революция, сначала в Церкви, а потом в миру»⁵.

С одной стороны, Мережковский постоянно подчеркивает трюичность событий, с другой стороны, не менее важна для него двойственность и антитезы, являющиеся важным элементом его творчества. Двойственность он считает неотъемлемой чертой внутренней жизни Лютера: «Не побежденная христианством манихейская двойственность – первая точка всего Лютерова, так же как Августинова, религиозного опыта»⁶. И опыт этот связан с одинаковой близостью Бога и дьявола.

Лютер для Мережковского не только реформатор, но и символ немецкой культуры, одна из ключевых ее фигур. Именно поэтому он постоянно сопоставляется с Фаустом: оба восстают против существующего порядка, оба не боятся вступить в спор с Богом и дьяволом. Мережковский пишет: «Судя по *Застольным беседам* Лютера, он хорошо знал историю Фауста: мог прочесть ее в одном из многих списков, ходивших тогда по рукам, в том самом городке Виттенберге, где три века спустя прочтет ее в другом списке второй великий германец, равный Лютеру, Гёте»⁷. Здесь Мережковский не просто проводит общепризнанную линию от Лютера к Фаусту Гёте, но и самого Лютера выводит из вечного образа Фауста. В этой связи неслучайно вспоминается «фаустовский тип», характеризующий западную культуру, по Шпенглеру. Одним из важнейших вопросов Реформы является для Мережковского вопрос человеческой личности и ее роли в истории, в том числе и современной ему истории. Воля к личности Лютера, его «фаустовский тип» спасает от нынешней воли к безличности, пишет Мережковский.

Мережковский говорит о двух лицах Лютера – внешнем и внутреннем: «У каждого человека – два лица, и чем религиозно глубже человек, тем внутреннее лицо его противоположное внешнему»⁸. При этом внешнее его лицо он сравнивает с Фаустом, а внутреннее – со святым Франциском Ассизским. Другими словами, с одной стороны, это апофеоз индивидуализма, с другой – растворение личности в божественном миропорядке. Соединяя, казалось бы, несоединимые сущности, Мережковский в конечном итоге приходит к излюбленной своей идее всеединства, понимаемого им как Вселенская церковь, в которой соединятся несоединимые противоположности. Именно это он и ставит в заслугу Лютеру: «Он снова вернул христианство от человеческой сложности к простоте божественной, от Суммы Теологии к Евангелию, как бы влил юную кровь в тело стареющего христианства»⁹. Лютер тем самым пролагает между двумя Церквями, Восточной и Западной, путь к единой Вселенской церкви.

Очерк о Кальвине состоит из трех глав: «Кальвин и Лютер», «Жизнь Кальвина» и «Что сделал Кальвин?».

Кальвина и Лютера Мережковский называет близнецами Каином и Авелем. Уже в их сопоставлении он выделяет только те аспекты, которые важны для его собственной философии. Так, Кальвин отходит от Вселенской церкви, поскольку его сердце не страдает от разрыва с католической церковью, как у Лютера. В отличие от Лютера Кальвин выше свободы ставит порядок, Лютер принимает насилие по необходимости, Кальвин насилием живет, «как будто вовсе не было Голгофы, величайшего насилия, совершенного людьми над Сыном Божиим»¹⁰. Одно из главных заблуждений Кальвина – Предопределение. Мережковский, мыслящий антиномиями, считает, что эта идея не просто лишает Бога милосердия, но подменяет Бога дьяволом.

Главный грех Кальвина заключался в том, что он казнил Сервета. Именно фигуру Сервета Мережковский считает ключевой для понимания неудачи Реформации. Сервет был гоним как Католической, так и Протестантской церковью, поскольку видел недостатки и той и другой, о чем и писал в своей книге «Восстановление христианства» (*Christianismi Restitutio*, 1553). Он – один из тех редких христиан, кто понимал, что истина кроется не в той или другой Церкви, но в их соединении, то есть в конечном итоге выступал за истинный мир. Поэтому именно его сожжение считает Мережковский самым страшным деянием Кальвина. Интересно, что сюжет борьбы Кальвина с Серветом берет за основу своей книги и Стефан Цвейг, который пишет за год до Мережковского, в 1936 г., книгу «Совесть против насилия. Каstellio против Кальвина» (*Castellio gegen Calvin oder Ein Gewissen gegen die Gewalt*, 1936). Эта книга также написана в жанре «романизированной биографии», где документы переплетаются с художественным вымыслом. В ситуации быстро развивающегося фашизма Цвейг видел в фанатичном преследовании Сервета Кальвином черты современности. Как известно, Цвейг был лично знаком с Мережковским и хорошо знал его книгу о Толстом и Достоевском. Вполне возможно, что книга Цвейга подтолкнула Мережковского к описанию своего видения Реформации. Интересно, что оба в равной мере осуждают насилие Кальвина, однако ключевые фигуры у них разные. Для Цвейга это гуманист Каstellio, вынесенный в название книги, поскольку именно в гуманизме Цвейг видит спасение от насилия. Для Мережковского – это христианин Сервет, воплощающий провозвестие грядущего Третьего Царства.

В заключительной главе «Что сделал Кальвин?», подводя итоги, Мережковский выделяет идею предопределения в качестве глав-

ной заслуги Кальвина. Именно она дала уверенность в близости и заступничестве Бога, она породила тип Робинзона Крузо, человека, не унывающего в любых обстоятельствах. Но с другой стороны, эта самая идея – и главная ошибка Кальвина, потому что в двойном предопределении – ко спасению и к осуждению – отсутствует Христос, а есть только Бог-Отец. Говоря терминологией Мережковского, у Кальвина отсутствует «противоположное согласие», т. е. двойственность, нераздельность и неслиянность Ветхого и Нового Завета, а следовательно, отсутствует и тринитарность, – те основополагающие вещи, которые Мережковский выделяет у Лютера.

Если сравнивать два очерка о Кальвине и о Лютере, то можно заметить, что Лютер намного ближе Мережковскому. Построены очерки по одному и тому же принципу: большое внимание уделено детству реформаторов, решающим событиям жизни, таким как казнь Сервета у Кальвина и Крестьянская война у Лютера, и смерти, перед лицом которой открывается вся истина о человеке. Если о тяге к знаниям Кальвина говорится много, то о желании учиться у Лютера фактически ничего не сказано, лишь вскользь – что он получил степень доктора. Гораздо важнее для него этап созерцания и вынужденного ничегонеделания в Вартбурге, где в тишине и уединении он начинает главное дело своей жизни – перевод Библии на немецкий язык. Кальвин, как и блаженный Августин, принадлежал к разряду «умственников», т. е. тех, кто верил в безграничную силу ума и господства «мертвого» над «живым». Теократия Кальвина – это полуцерковь-полугосударство, потому что она основана на отрицании свободы, это в конечном итоге не Царство Божие, а царство Сатаны. Именно Сервет с его устремленностью в будущее, в эсхатологию, к Апокалипсису и соответственно Царствию Божию на земле, больший реформатор, чем Кальвин и Лютер. От Лютера Мережковский проводит прямую к Крестьянской войне и «социальной революции». От Кальвина – к Руссо и через него к Робеспьеру и Французской революции с насилием и террором.

Исследовательница Т.И. Дронова в статье, посвященной другой трилогии Мережковского, «Царство Зверя»¹¹, отмечает, что Мережковский пытается соединить конкретно-историческое повествование и авторское «прочтение» эпохи. По резкому слову русского философа и современника Мережковского Ивана Ильина, «он злоупотребляет историей ради своего искусства и злоупотребляет искусством для своих исторических схем и конструкций»¹². Сам Мережковский признавался: «Большинство считает, что я исторический романист; и это глубоко неправильно; в прошлом я

ищу будущее... Настоящее кажется мне иногда чужбиною. Родина моя – прошлое и будущее»¹³.

Если говорить о художественных достоинствах текста, то Мережковский старался воссоздать аутентичный облик описываемой эпохи. Но вся подлинность ограничивалась декоративной и внешней атрибутикой, редуцируемой в абсолютно несвойственный реконструируемым эпохам метафизический порядок – порядок, установленный самим Мережковским. Это почувствовали и резко оценили уже современники. Так, И. Ильин в лекции в берлинском Русском научном институте 29 июня 1934 г. говорил: «Психология, психика, целостный организм души совсем не интересуют Мережковского: он художник внешних декораций и нисколько не художник души. Душа героя есть для него мешок, в который он наваливает, насыпает все, что ему, Мережковскому, в данный момент нужно и удобно. Пусть читатель сам переваривает все, как знает»¹⁴. «По сути дела – это не исторические исследования, не биографии, не “жития”, но имитации, в которых при помощи максимально приближенного к рассматриваемой эпохе декора презентуются историко-интеллектуальные фикции, имеющие отношение не к реальности контекста, но к реальности мысли автора»¹⁵. Мережковский пишет историю путешествия человеческого духа, как она ему видится, по временам и народам, манифестируя собственный развернутый эсхатологический историософский концепт. Не совсем корректны, как мне думается, обвинения в неспособности изображать человеческую психологию, адекватную историческому контексту. Предметом медитативных построений Мережковского, скорее всего, была «сверхпсихология» (метапсихология). Конкретные личности выполняли функцию неких смысловых и действенных архетипов. Американская исследовательница наследия Д.С. Мережковского Темира Пахмусс, благодаря которой «Реформаторы» были опубликованы, пишет: «Романы-биографии Мережковского представляют собой гибрид нескольких литературных жанров: художественной биографии, романа, комедии, трагедии, а также исторической хроники, философского трактата, жития. Это не столько биографии святых или других замечательных людей, сколько религиозно-философское толкование под маской житийной литературы»¹⁶.

В эмигранции Мережковский развивает свою философско-историческую концепцию так называемого Третьего Завета, наполняя ее конкретным историческим материалом и используя при этом гегелевскую триаду тезиса – антитезиса – синтеза. Причем синтез возможен только в результате божественного вмешательства.

О чем бы ни писал Мережковский, он всегда помнил об особой миссии эмиграции: «Мы, русская диаспора, – воплощенная критика России, как бы от нее отошедшая мысль и совесть, суд над ней, настоящей, и пророчества о ней, будущей. Да мы – это или ничто»¹⁷. Задача состоит в том, чтобы возродить религиозные основы русской жизни. Только под водительством Христа возможна истинная революция в России, что является своеобразным отсветом той же мысли Блока: «В белом венчике из роз впереди Иисус Христос».

Мережковский неоднократно говорит о том, что в наше время борются между собой тоталитарные государства, а между ними оказывается затравленной и убитой человеческая личность.

Позднее в статье 1941 г. «Две реформы» Мережковский снова вернется к теме Реформации уже не в перспективе революции, а непосредственно в перспективе Второй мировой войны, рассматривая ее с христианских позиций в рамках истории спасения как продолжение того, что было начато Реформацией, – пути человека к Богу. Тоталитарное государство можно победить только еще более тоталитарным, то есть теократией, не царством человеческим, но Царством Божиим. Внешняя реформа протестантской церкви Лютера и Кальвина и внутренняя реформа Католической церкви св. Иоанна Креста и Терезы Авильской совершаются параллельно и обе не удаются, потому что совершаются в отрыве друг от друга. Лишь при их соединении будет возможна «революция» христианства. Противостоять мировой, или тотальной, войне можно только соединением Церквей, т. е. единой Вселенской церковью. Именно в этом смысле он понимает теократическое государство. Всеобщую войну, по мысли Мережковского, возможно победить только христианским всеединством.

Примечания

-
- 1 *Мережковский Д.С.* Полное собрание сочинений: В 24 т. Т. 16. М., 1914. С. 92.
 - 2 *Бердяев Н.* Духовный кризис интеллигенции. М., 2009. С. 39.
 - 3 *Мережковский Д.С.* Реформаторы: Лютер, Кальвин, Паскаль / Под ред. Т. Пахмусс. Брюссель, 1990. Гл. 2, [п.] 28. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_1942_reformatory.shtml (дата обращения: 08.03.2018).
 - 4 Там же. Гл. 2, 31.
 - 5 Там же. Гл. 1, 3.
 - 6 Там же. Гл. 2, 1.
 - 7 Там же. Гл. 2, 26.
 - 8 Там же. Гл. 2, 45.

- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Там же. Гл. 1, 7.
- ¹¹ *Дронова Т.И.* Особенности историзма трилогии Мережковского «Царство Звезря» // Литературоведческий журнал / Ин-т научной информации по общественным наукам РАН (Москва). 2001. № 15. С. 46–60.
- ¹² *Ильин И.А.* Творчество Мережковского // Русские писатели: Литература и искусство: Сб. статей. Вашингтон, 1973. С. 117.
- ¹³ *Седых А.* У Д.С. Мережковского // Звено. 1925. 16 марта.
- ¹⁴ Лекция «Творчество Мережковского», прочитанная 29 июня 1934 г. в берлинском Русском научном институте. Частично опубликована в кн.: Русская литература в эмиграции: Сб. статей / Под ред. Н.П. Полторацкого. Питтсбург, 1972. С. 177–190.
- ¹⁵ *Васильев В.Е.* Метаисториософия Д.С. Мережковского // Русская и европейская философия: пути схождения. [Электронный ресурс] URL: <http://anthropology.ru/ru/person/vasilev-ve> (дата обращения: 08.03.2018).
- ¹⁶ *Пахмусс Т.* Д.С. Мережковский в эмиграции: романы-биографии и сценарии // Д.С. Мережковский: мысль и слово. М., 1999. С. 72.
- ¹⁷ *Мережковский Д.С.* Царство Антихриста: Статьи периода эмиграции / Сост., коммент. О.А. Коростелева, А.Н. Николюкина; послесл. О.А. Коростелева. СПб.: РХГИ, 2001. С. 236.

Д.М. Магомедова

«Злее зла честь татарская...»:
неопубликованная рецензия В.Б. Шкловского
на пьесу А.А. Блока «Рамзес»

В статье впервые полностью публикуется и анализируется рецензия В.Б. Шкловского (1921) на последнюю пьесу А. Блока «Рамзес» (1919–1921), которую Блок написал для проекта «Исторические картины» в издательстве «Всемирная литература». Особо комментируется последняя фраза рецензии («О, злее зла честь татарская»), которая является цитатой из Галицко-Волынской летописи и соотносится с сюжетом о коварстве чужой власти.

Ключевые слова: Александр Блок, В.Б. Шкловский, рецензия, пьеса, «Исторические картины», Галицко-Волынская летопись.

В 1919 г. Блок принял участие в проекте «Исторические картины». Инициатором проекта был А.М. Горький. Задачей его было написание серии пьес и сценариев, посвященных ключевым эпизодам истории человечества от первобытных времен до XIX в. Горький назвал программный доклад и статью об этом проекте «Инсценировки истории культуры»¹. Блок отобрал для себя семь сюжетов: «Рамзес: Сцены из жизни древнего Египта», «Тристан», «План представления» (из жизни Прованса XII в.), «Лодка» (первобытное общество), «Куликовская битва», «Калита», «Изотта Малатеста». Завершить в ноябре 1919 г. он сумел лишь «Рамзеса», которому суждено было стать последним драматическим сочинением Блока, остальные сюжеты остались в набросках и планах. Сам проект тоже остался неосуществленным, хотя пьеса Блока и была напечатана в издательстве «Алконост» в июне 1921 г., еще при его жизни². Отклики на пьесу были весьма прохладными, египтологи

© Магомедова Д.М., 2018

Исследование выполнено за счет средств гранта Российского научного фонда (проект №17-18-00012) и в ИМЛИ РАН.

отметили, что Блок смешал двух Рамзесов³, остальные рецензенты отмечали, что к имени поэта пьеса ничего не добавляет.

В задачу статьи не входит ни подробное изложение творческой истории «Рамзеса», ни обзор немногочисленных отзывов на пьесу. Этот эпизод в творческой биографии Блока в настоящее время хорошо изучен. Однако в фонде Блока в Рукописном отделе Пушкинского дома имеется еще один отзыв на пьесу: до настоящего времени не опубликованная полностью рецензия В.Б. Шкловского «Трагедия “Рамзес”», написанная, очевидно, вскоре после смерти Блока⁴ и заслуживающая внимания как текстологов-блоковедов, так и специалистов, занимающихся критическим наследием В.Б. Шкловского.

Текст отзыва занимает полторы страницы. Характер рукописи – беловой автограф с правкой. Дата отсутствует. На л. 1 в верхнем левом углу надпись красным карандашом: «Не идет». Нет сомнения, что эта надпись сделана рукой редактора, отказавшегося печатать рецензию. Отрывки из этого отзыва цитировались в нескольких работах о творчестве Блока последних лет⁵. Приведем его текст целиком:

Трагедия «Рамзес»

Последним произведением А.А. Блока был «Рамзес». Эта вещь была названа в некрологе не то «Маховика», не то «Правды» трагедией.

А.А. Блок хотел [пис] окончить «Возмездие». Но для того, что бы <так! – Д. М.> кончить эту вещь, ему нужен был миллион, [дневная выручка какого-нибудь кафе] т. е. возможность некоторое время не думать о деньгах. Миллиона не было.

Поэт ходил с Офицерский угол Пряжки на Моховую угол Семеновского, [туда], где он служил или работал: в «Всемирную литературу».

«Всемирная литература» создана для того, чтобы сберець литераторов, но так как они при этом должны были и исполнять какую-нибудь полезную работу, то предпринята[ы] был[и]а [переводы с] большая работа по переводам, и кроме того заказывались пьесы культурно-исторического характера.

Иначе не дали бы денег. [И так «Всемирная литература» была все время под ударом]

[Такою р<оль>] [Таким] Заказ[ом]ан был «Рамзес».

Очень тяжело не иметь возможности писать то, что хочешь, и писать другое, заказанное.

С этой стороны «Рамзес» трагедия.

«Возмездие» же было не дописано.

Я пишу это самыми простыми словами [чтобы не плакать]⁶.

Л. 2.

Речь Блока на Пушкинских торжествах, речь простая, совершенно простая и очень серьезная [была вся посвящена] Это⁷ речь поэта говорящего, что он не может жить без свободы творчества.

Неужели и теперь непонятно, что нельзя руководить литературой, нельзя делать этого, не доводя писателей до тупика и отчаяния.

[По всей] [Вероятно, это очень тяжело быть виновным перед гением]

[Вина эта пойдет из рода в род]

Какая ирония:

«Вы замечательный писатель, возьмите же этот заказ; мы убеждены, что Вы с ним справитесь».

О, злее зла, честь татарская.

Виктор Шкловский.

Первое, что бросается в глаза при чтении рецензии, – перед нами вовсе не рецензия. В ней ни слова не говорится о пьесе как таковой, кроме того что Блоку вообще не следовало бы эту пьесу писать. В тексте вычеркнуты фразы: «И так “Всемирная литература” была все время под ударом». Однако вина за то, что гениальный поэт не смог закончить свою поэму «Возмездие», ложится, по Шкловскому, прежде всего на тех, кто приравнивал искусство к государственной службе и тем обесценил и уничтожил возможность быть художником.

Этот мотив был задан еще самим поэтом в его последних публицистических выступлениях, прежде всего – «О назначении поэта» (1921), «Призрак Рима и Monte Luca» (1920), а также «О Мережковском» (1920), где Блок резко противопоставлял европейское и российское представление о роли художника в обществе:

Об этом *проклятии* знают в Европе; там *понимают и уважают* эту простую и тяжелую человеческую трагедию.

Не то у нас; художник у нас «и швец, и жнец, и в дуду игрец». «Будь пророком, будь общественным деятелем, будь педагогом, будь политиком, будь чиновником, – не смей только быть художником!» Первый вопрос при первом знакомстве: «Где служите?» Так было, так есть до сих пор⁸ (VI. 394).

Мысль о губительности для художника чиновнического надзора и произвола неоднократно варьировалась в ряде некрологов сразу после смерти Блока. Шкловский здесь неодинок: об этом писали и Андрей Белый, и К. Чуковский, и Евг. Замятин, и другие писатели и критики. Но сейчас представляется необходимым обратить внимание на последнюю фразу отзыва В. Шкловского «О, злее

зла, честь татарская!». Заключительное восклицание должно было стать эмоциональной кульминацией в тексте. Но для того, чтобы ее смысл стал ясен для читателя, необходимо осознать цитатную природу этого восклицания и обратиться к источнику цитаты.

Речь идет о фрагменте Галицко-Волынской летописи⁹, в котором повествуется о том, как князь Даниил Галицкий в 6758 (1250) г., получив требование от Батыя «Дай Галич!», решил спасти город и лично отправился к хану для переговоров. В поездке он становится свидетелем «кудеснических» языческих обрядов, совершаемых татарами, к которым они принуждали и приезжавших к ним русских послов и князей. Необходимость совершать эти обряды воспринимались русскими как унижение и оскорбление: «После этого он стал еще сильнее скорбеть душой, видя, что ими овладел дьявол: мерзкие их кудеснические пустословия, Чингисхановы наваждения, его скверное кровопийство, многое волшебство. Приходивших к ним царей, князей и вельмож водили вокруг куста для поклонения солнцу, луне, земле, дьяволу и умершим и находящимся в аду их отцам, дедам и матерям. О, гнусное их оболщение!»

Далее летописец сообщает, что и Даниил едва не подвергся такому же принуждению: «Когда он хотел идти на поклон, пришел человек Ярослава Соногур и сказал: «Твой брат Ярослав кланялся кусту, и тебе придется поклониться». Даниил сказал: «Дьявол говорит твоими устами. Пусть Бог заградит уста твои, чтобы слово твое не было слышно». В это время его позвали к Батыю, и он был избавлен Богом от злого их беснования и кудесничания».

В то же время описание приема у Батыя показывает как будто вполне миролюбивое настроение хана: «Он поклонился по обычаю их и вошел в шатер Батыя. И сказал ему Батый: “Даниил, почему ты раньше не приходил? А сейчас пришел – это хорошо. Пьешь ли черное молоко, наше питье, кобылий кумыс?” Даниил сказал: “До сих пор не пил. Сейчас, раз велишь, выпью”. Тот сказал: “Ты уже наш, татарин. Пей наше питье!” Даниил выпил, поклонился по обычаю их, проговорил положенные слова и сказал: “Иду поклониться царице Баракчин”. Батый сказал: “Иди!” Он пришел и поклонился по обычаю. И прислал ему Батый ковш вина, говоря: “Не привыкли вы пить кумыс, пей вино!”».

Этот рассказ и сопровождается восклицанием летописца:

О, злее зла честь татарская! Даниил Романович, великий князь, владел вместе со своим братом всею Русской землей: Киевом, Владимиром и Галичем и другими областями, а ныне стоит на коленях и называет себя холопом! Татары хотят дани, а он на жизнь не надеется.

Надвигаются грозы. *О, злая честь татарская!* Его отец был царь в Русской земле, он покорил Половецкую землю и воевал в иных областях. Сын его не удостоился чести. Кто же иной может принять ее? Их злобе и коварству нет конца. Ярослава, великого князя Суздальского, уморили отравой, Михаил Черниговский и его боярин Федор, не поклонившиеся кусту, были зарезаны ножом, как мы прежде об убиении их рассказывали, и приняли мученический венец. И иные многие князья и бояре были убиты.

Летопись рассказывает, что Даниил был отпущен через 25 дней, «и поручена была ему земля, которая у него была. Он пришел в землю свою, и встретили его брат и сыновья его, и был плач об обиде его и большая радость о здравии его».

Очевидно, что заключительная фраза рецензии Шкловского – цитата из Галицко-Волынской летописи – намечает скрытую параллель между описаниями оскорблений и даже убийств во времена татарского ига и в современную Блоку эпоху. Относительная свобода покупается ценой непрерывных унижений. «Честь татарская» таит в себе скрытые угрозы жизни и возможные предательства.

Упоминание «чести татарской» несет еще один скрытый, но понятный читателю Блока смысл: противопоставление «татарщины» и «русского воинства» как двух непримиримых сил в русской истории – своего рода топос в творчестве Блока начиная с раннего стихотворения «Гамаюн, птица вещая» (1899) и заканчивая статьей «Народ и интеллигенция» (1908–1918) и циклом «На поле Куликовом» (1908). Теперь, в интерпретации В.Б. Шкловского, воплощением враждебной силы зла, несущей русской культуре унижение и смерть, становится новая власть, в которую Блок поначалу поверил и о которой уже в 1919 г. писал: «...Работать по-настоящему я уже не могу, пока на шее болтается новая петля полицейского государства» (Записная книжка № 60, запись от 4 мая 1919 г.)¹⁰.

Примечания

¹ Горький М. Инсценировки истории культуры // Жизнь искусства. Пг., 1919. № 251, 25 сент.; № 252, 26 сент.; № 253–254, 28 сент.

² Блок А. Рамзес: Сцены из жизни древнего Египта. Пб.: Алконост, 1921.

³ См. обзор отзывов ученых-египтологов в статьях: *Бонгард-Левин Г.М.* Египетская пьеса Александра Блока // Русская мысль. Париж, 2000. 30 нояб. – 6 дек., № 4343; 7–13 дек., № 4344; *Он же.* Из «Русской мысли». СПб., 2002. С. 36–37.

- ⁴ Шкловский В.Б. Трагедия «Рамзес» // РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 8. № 114.
- ⁵ См.: *Бонгард-Левин Г.М.* Египетская пьеса Александра Блока; *Он же.* Из «Русской мысли». С. 36–37.
- ⁶ Зачеркнуто фиолетовым (химическим?) карандашом.
- ⁷ Вписано простым карандашом.
- ⁸ *Блок А.А.* Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 394.
- ⁹ Фрагменты Галицко-Волынской летописи сверены по изданию: Полное собрание русских летописей, изданное по высочайшему повелению Императорскою Археографическою комиссиею: В 23 т. Т. 2. СПб., 1908. С. 550–552. Цит. в современном русском переводе О.П. Лихачевой по электронному изданию ИРЛИ (Пушкинский дом) РАН: Галицко-Волынская летопись / Подгот. текста, пер. и коммент. О.П. Лихачевой. [Электронный ресурс] URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4961> (дата обращения: 09.08.2018).
- ¹⁰ РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. № 366.

Композиция романа Е. Сосновского «Апокриф Аглаи»: моделирование читательской позиции

В статье анализируется композиционная структура романа Е. Сосновского «Апокриф Аглаи». Под композицией понимается организация высказываний персонажей художественного произведения, т. е. субъектная структура. Роман состоит из четырех частей, объединенных попарно; композиция строится по модели «роман в романе». Особенность этой модели в «Апокрифе Аглаи» – в инверсии: с текста, который обычно называется вставным, начинается произведение, а композиционную роль вставного текста играет объемлющее произведение. Два композиционных раздела «Апокрифа Аглаи» противопоставлены друг другу в первую очередь ценностно различными высказываниями центральных персонажей – Адама (в первом разделе) и Кшиштофа (во втором). Все изображенные в романе события даются в «многоцентрированной перспективе» (П. Флоренский). Эти основные особенности композиции призваны смоделировать особую читательскую позицию – подобную тому, в которой оказываются герои, не всегда способные различить иллюзорную и истинную реальность.

Ключевые слова: «Апокриф Аглаи», композиция, «роман в романе», точка зрения, иллюзорная реальность.

Роман польского писателя Ежи Сосновского «Апокриф Аглаи»¹ вышел в свет в 2001 г. и почти сразу же был переведен на русский язык.

Художественный мир романа (мир его героев) строится по особой модели; он обладает характеристикой фантоматичности – понятие, введенное польским же писателем С. Лемом (именно за это благодарит С. Лема автор «Апокрифа Аглаи» в финале своего романа). Термин обозначает технологии, с помощью которых

можно заставить людей чувствовать себя в иной реальности, не осознавая этого. Фантоматика создает иллюзию, однако такого рода, что определить ее иллюзорный статус невозможно, как невозможно и выйти за границы такой реальности². Сюжет «Апокрифа Аглаи» представляет собой попытки героев осознать ту реальность, в которой они находятся, и выйти из нее; найти/сохранить самоидентичность в нестабильном и трудноопределяемом мире.

В романе изображены два онтологических пласта и дается недвусмысленное указание на третий – действительность биографического автора и читателя. Первая реальность – это мир, где главными героями являются Анджей Вальчак и Кшиштоф, рассказывающий Анджею свою странную и трагическую историю о том, как он стал жертвой психологического эксперимента. В другой – художественной – реальности романа, написанного Анджеем Вальчаком и включенной в композицию по принципу «роман в романе», эти персонажи становятся прототипами, соответственно, Войтека и его кузена Адама Клещевского; совпадает в целом и пространство этих реальностей (Варшава, лицей).

Две действительности – художественная и условно-реальная – еще не исчерпывают многообразия миров, составляющих роман «Апокриф Аглаи». Каждая изображенная реальность соткана из других – снов, произведений искусства (см. многочисленные отсылки, например, к «Волхву» Фаулза, «Старику и морю» Хэмингуэя, к произведениям Э. Абрамовского и других польских поэтов и писателей, к фильмам М. Скорсезе и другим, к классическим музыкальным произведениям, композициям «Би Джиз» и пр.), творческих миров (не случайно оба героя и их прототипы имеют отношение к искусству: один – музыкант, другой – писатель). Символом такого взаимопроникновения разных реальностей можно назвать большое кресло Адама, стоящее в его крошечной квартирке («точно пришелец из иного измерения» [35], что соотносится еще и с «Креслом» цитируемого в романе Э. Абрамовского). Отметим, что этот фрагмент очень напоминает рассказ В.В. Набокова «Terrain-cognita», хронотоп которого построен также на пересечении разных реальностей (см., например, видение умирающего рассказчика: «Из болота поднималось, будто подпираемое снизу, большое кресло»³).

Кроме того, миры каждой из реальностей еще делятся на части по социальному принципу. Так, например, Адам, отправляясь к Владеку, отмечает, что он «не мог припомнить, когда в последний раз выбирался с территории, ограниченной улицей Тувима, где он жил, и Смольной, где давал ему консультации профессор, и Окольников, где находилась Академия», а его нынешняя поездка

«не имела ничего общего с его привычными занятиями, со всем тем, с чем он привык отождествлять себя» [123].

Отдельно следует упомянуть тот иллюзорный мир, в котором оказался Адам в результате эксперимента, поставленного над ним советскими спецслужбами. На вечеринке у Владека Адам, многообещающий польский музыкант, знакомится с красавицей Лилей и под влиянием любви к ней отказывается от участия в шопеновском конкурсе, к которому долго готовился и в котором у него были все шансы на победу. Но, как впоследствии узнает Адам, «пани Лиля вообще не человек. Она робот» [198], «эротический киборг» [202]. Целью же спецслужб было «проверить, можно ли с помощью их машин полностью отвлечь человека от его интересов. Довести до того, что он начнет жить, отринув все то, что прежде считал самым главным в своей жизни. Морально парализовать, сделать марионеткой» [201]. И как позже сформулирует одна из участниц эксперимента, он «ставил под сомнение... наше интуитивное представление относительно идентичности человека, относительно его присутствия среди других людей, относительно наших тел» [273].

Вся эта сложная конструкция пересекающихся, разноплановых и разноприродных миров составляет условие для проверки подлинности «я» героев, их самотождественности. Не случайно финальная фраза романа «Апокриф Аглаи» заканчивается так: «...мне следовало сказать ему то, что не вызывает никаких сомнений. А было этого не так уж много. – Это я. Все в порядке, – произнес я в трубку» [346].

Автору, однако, недостаточно того, что большинство героев пребывает в фантоматичном мире; читательская позиция, по замыслу автора, должна быть близка позиции героя. Читатель, как и герой, постигает иллюзорность изображенных миров в собственном рецептивном опыте. Для этого нужно особым образом организовать «событие самого рассказывания» истории и выстроить композицию, т. е. «основу субъектной организации литературного произведения»⁴.

Композиция романа в целом оказывается хоть и логичной, но очень сложной. Попытаемся ее описать.

В романе четыре части, объединенные попарно в разделы с заглавиями «Визит без приглашения» и «Визит по приглашению». Каждая из четырех частей предваряется эпиграфом: первая – словами Ницше «Кто однажды утратил то, что утратил ты, тот никогда не будет знать покоя» [11]; вторая – из Послания апостола Павла к римлянам («Ибо не понимаю, что делаю: потому что не то делаю, что хочу, а что ненавижу, то делаю» [115]); третья начинается цитатой из

романа польского писателя Т. Мициньского («Кто я? Про это знает только тот, кто знает, что я не существую» [249]), четвертая – из Апокрифа Иоанна («Я проникла в узилище... и рекла: “Да пробудится от тяжкого сна тот, кто слышит!” И тогда Адам, заливаясь горькими слезами, возрыдал: “Кто назвал мое имя? И откуда приходит надежда, ежели скован я тюремными цепями?”... “Восстань и запомни: тот, кого ты слышишь, ты сам”» [273]). Собственно, эпиграфический сюжет уже дает представление о романном сюжете обретения/потери героями своего «я» и своего имени.

Кроме того, перед каждым двухчастным разделом романа мы находим предуведомление. В «Визите без приглашения» оно соотносится с сюжетными событиями; здесь рассказывается о последнем пути куклы-киборга до ее самоуничтожения. В начале третьей и четвертой главы – «авторское» (автора-персонажа) предуведомление об отсутствии связи между изображенной реальностью и той действительностью, в которой пребывает условно-реальный автор.

Заканчиваются обе пары частей также сходными мотивами – электронных звуков и детей. В первых двух частях под «мяуканье синтезатора» и марш из «Веселых ребят» Адам прижимается к рассказчику «совсем как ребенок» [244], а вторая пара частей заканчивается хором новорожденных и «мелодичной сиреной» телефона [346].

Рассмотрим внимательней внутреннее устройство каждой из частей.

Первые две части под названием «Визит без приглашения» – это роман в романе, автор которого – Анджей Вальчак, персонаж из другой реальности, составляющей роман «Апокриф Аглаи».

Историю романа, написанного Анджеем Вальчаком, рассказывает автобиографический герой Войтек. Тем не менее сюда входят главы, где речь почти целиком отдана Адаму Клещевскому, лишь с небольшими вставками слов рассказчика (см., например, главу 3 из второй части, где всего две вставки слов Войтека, например такая: «Адам умолк на несколько секунд» [131]).

В следующих двух частях основным рассказчиком является уже Анджей Вальчак, условно-реальный автор «романа в романе»; и перед нами совсем другой художественный мир, связанный, однако, с первым общим местом действия и системой прототипов. Связь эта антитетична – достаточно сопоставить заглавия разделов: «Визит без приглашения» – «Визит по приглашению»; также принципиально противопоставлены и судьбы главных героев: прототип Адама, Кшиштоф, исчезает из поля зрения героев и читателя (вероят-

но, умирает), а Адам, напротив, находит в себе силы вырваться из фантоматической иллюзии и продолжать жить.

Таково в целом композиционное устройство романа «Апокриф Аглаи».

Теперь остановимся подробнее на тех особенностях композиции, которые позволяют создать особый рецептивный читательский опыт, созвучный героиньному; опыт проживания в фантоматической реальности, ее осознания и попытки выхода из нее.

Первая и, как кажется, важнейшая особенность заключается в инверсии композиционной модели «роман в романе». О том, что «Визит по приглашению» – это роман под авторством персонажа другой части (и соответственно другой художественной реальности) читатель узнает не сразу, а лишь тогда, когда переходит к третьей части из раздела «Визит по приглашению». Таким образом, возникает структура, прямо противоположная тому, что С. Давыдов назвал «текстами-матрешками»⁵, ведь подобные конструкции основаны на включении текста, принадлежащего персонажу, во внутреннее пространство другого, принадлежащего реальному (или условно-реальному) автору. В «Апокрифе Аглаи» все наоборот. Такая инверсия меняет зависимость между реальностью и ее изображением («миметическо-мимикрической цепью»⁶); теперь не мир литературного произведения корректирует эмпирическую реальность, а наоборот. То, что мы узнаем о героях «Визита без приглашения», подправляется действиями персонажей условно-реального мира «Визита по приглашению». В этом смысле отнюдь не случайно появляется предуведомление к третьей и четвертой частям, которое, с одной стороны, отрекается от связи изображенного в первых двух частях с истинной действительностью: «...я тем не менее хотел бы уверить, что в данном случае действительно нет никакой связи между описываемым мной педагогическим коллективом и учителями из известных мне лицеев». Но с другой стороны, это предуведомление само себя опровергает: «И для большей веры моим словам добавлю: да, довоенное школьное здание с астрономической обсерваторией на крыше в Варшаве действительно существует. Ну хорошо, – Пуэлла тоже действительно существует» [247].

Инверсия конструкции «роман в романе» меняет и иерархию соотношения реальности и вымысла; на первый, главный, план выходит вымысел.

Другая особенность композиции романа – сопоставление «голосов» двух центральных персонажей, связанных прототипическими отношениями: Адама и Кшиштофа. Два этих персо-

нажа принципиально различны тем, что Адам имеет свой голос (обретаемый, правда, в процессе тех событий, которые описаны в романе Анджея Вальчака), а Кшиштоф голоса не имеет и не обретает его.

Проследим, как изображается процесс появления голоса Адама. Первая часть «Визита без приглашения» целиком рассказана Войтеком. Но уже со второй части роман теряет субъектную гомогенность: появляются главы, в которых изображено слово Адама с минимальными обрамляющими конструкциями основного рассказчика. Голос Адама на наших глазах буквально зарождается во чреве голоса основного субъекта повествования. Так, глава вторая второй части заканчивается словами Войтека (хотя рассказ ведется в кругозоре Адама), но уже с третьей главы начинается прямой рассказ этого героя без предупреждающих комментариев основного рассказчика: «Адам почувствовал, что ему становится еще жарче, так как она явно смотрела на него (*конец 2-й главы*). – И вот мы стоим напротив друг друга, и Владек точно так, как мне и хотелось, рассказывает обо мне (*начало 3-й главы*)» [130]. Не случайно, видимо, в финале Адам сравнивается с ребенком; тем самым подчеркивается его второе рождение, обретение своего голоса и с ним – своей идентичности.

Кшиштоф, напротив, не только ничего не обретает, но и исчезает совсем. История Адама и Лили рассказывается Войтеком, самим Адамом, Ирэной, но Кшиштоф практически нигде не говорит *сам*, за него это делают другие персонажи (точно так же отсутствует в романе и голос Лили – куклы-киборга). Читатель не имеет возможности увидеть картину произошедшего с позиции ее основных участников.

С этим связана третья особенность композиции – множественность представленных в романе точек зрения на одни и те же объекты, явления и события. В результате образы оказываются в «многоцентричной перспективе» (П. Флоренский)⁷.

Главное событие романа – эксперимент над Адамом – становится особенно «многоцентричным». О нем рассказывает и сам Адам, и Войтек, и Хэл Стерлинг (сотрудник ЦРУ), и Анджей Вальчак, и Ирэна. В этом смысле важна последняя часть романа, почти целиком отданная монологу Ирэны. При этом указывается, что таких ее рассказов, не всегда совпадающих друг с другом, было несколько – Ирэна писала отчеты руководству, «плела истории», заведомо вымышленные, психологу (она замечает условно-реальному автору: «Кшиштоф стал литературным героем, да, да, стал он им впервые именно тогда, а не под вашим пером» [318]).

Все эти рассказы об эксперименте далеко не во всем совпадают друг с другом. Частично они взаимодополнительны, однако иногда и противоречивы. Более того, Ирэна ставит и свой дополнительный маленький эксперимент. Она считает, что у Кшиштофа «была пустота внутри, ничего в нем не было своего, все внешнее, подобно скорлупе, наклеенной его токсической матерью» [289], ему нужно было дать возможность начать собственную жизнь, а перед этим – спуститься «ниже всех возможных норм», сжаться «до точки, до чистого хотения» и найти там себя, т. е., по сути, возродиться заново и стать «собой, цельным, подлинным человеком» [289].

Кшиштоф не выдерживает никаких экспериментов – ни спецслужб, ни Ирэны: «он ушел очень глубоко в себя – и там и остался», «стал некой черной дырой» [289]. Адам, напротив, при всей опустошенности после истории с Лилей все же, как уже было сказано, из «приложения к инструменту» превращается в человека, обретающего свой голос, способного к действию. Финальная сцена «Визита без приглашения» – нахождение кукол (в числе которых, вероятно, и Лиля) и пульта управления ими; причем, чтобы добиться «встречи» с этими куклами, Адаму приходится в буквальном смысле отвоевывать с оружием в руках проход в школьную обсерваторию.

Однако торжества «истинной реальности» не происходит; в роман включены странные слова Войтека и Адама о некоем сигнале, «писке», идущем как бы от спутника Земли. «Пищи, кузен» [99], – говорит Адам Войтеку. И этот писк тоже отсылает нас к творчеству С. Лема, в частности к его произведению «Из воспоминаний Ийона Тихого», где профессор Коркоран и Ийон Тихий тоже рассуждают о фантоматичности мира. И когда профессор Коркоран уходит из лаборатории, где у него стоят ящики с жизнью, «в пустоте слышится лишь слабое, как голос умирающей мухи, жужжание токов»⁸, писк, свидетельствующий о фантоматичности мира героев.

Мы видим, что изображенное в «Апокрифе Аглаи» событие эксперимента оказывается многогранным, «многоцентренным», с нечеткими, расплывающимися границами. При этом сущность и результаты такого эксперимента в художественной и условно-реальной действительности различаются. История эксперимента нетождественна самой себе.

Еще одна центральная тема романа, развиваемая с разных точек зрения разными персонажами, – соотношение кукольной (механической) и настоящей, человеческой жизни. Тема варьируется самыми разными способами: от сюжетного противопоставления (Лиля – Ирэна) до включения композиционно-речевых фрагментов лекций о механических куклах, исполняющих музыкальные произведения.

В то же время механистичность – это одна из характеристик живых людей – см., например, об Адаме: «Еще минуту назад он был естественно оживленный, а сейчас его словно отключили от сети» [60], «голос у него был, как у автомата» [238]. Анджей Вальчак рассказывает о своей привычке «прежде чем заснуть, воображать себя роботом» [257], а Войтек, начав преподавать в школе, преобразается таким образом: «Я чувствовал, как тело у меня твердеет; стальная челюсть клацает в ритме произносимых слов, я превращался в статую Командора» [24]. Ирэна в момент объявления об окончании эксперимента оказывается настолько ошеломленной, что техники ищут кнопку, чтобы ее «выключить». Страшный эксперимент с человекоподобной куклой Аглаей (она же Лиля и Зофья) ставит под сомнение реальную человечность всех персонажей романа.

Признаки фантоматичности проявляются и в изображении художественного пространства, где происходят события романа. Так, одно из важнейших мест действия, варшавский лицей, дано читателю также с разных точек зрения, и потому очертания его меняются. При этом с самого начала Войтек говорит о своей работе в качестве школьного учителя: «С течением времени все у меня на уроках стало настоящим, хотя и оставалось нереальным, условным» [16].

С лицом связано очевидное двойничество персонажей: Войтека называют «очередным доном Педро» из-за его сходства с Адамом. Совсем уж немислимо, в духе кинематографических боевиков или шпионских романов описывается лицей в финале «романа в романе»: в школьной обсерватории оказывается центр управления куклами-киборгами, а скромный преподаватель химии Драбчик – один из агентов спецслужб.

Указание на множественность точек зрения отчетливо проявляется в таком композиционном элементе, как заглавие романа. Апокриф, кроме того что означает некое тайное, неканоническое религиозное произведение о скрытых, но «истинных» событиях, это еще и произведение, созданное на основе другого, но принципиально измененное. Апокрифические мотивы заставляют читателя думать, что, возможно, есть еще версии куклы Аглаи, ставятся и другие эксперименты. И можно ли определить, в какой реальности протекает описанный эксперимент – действительной или иллюзорной?

Поиск истинной реальности и своего места в ней – центральное событие романа «Апокриф Аглаи»; а организация «события самого рассказывания» вовлекает в этот поиск и читателя романа, направляя и моделируя его позицию по отношению к производству.

-
- ¹ *Сосновский Е.* Апокриф Аглаи. СПб.: Азбука-классика, 2004. (Далее ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках с указанием номера страницы.)
 - ² *Лем С.* Фантомология // *Лем С.* Фантастика и футурология: В 2 кн. Кн. 1. М.: АСТ: Хранитель, 2008. С. 213–228.
 - ³ *Набоков В.В.* Terra incognita // *Набоков В.В.* Посещение музея. СПб.: Азбука-классика, 2006. С. 135.
 - ⁴ *Тюпа В.И.* Анализ художественного произведения. М.: ИЦ «Академия», 2006. С. 48.
 - ⁵ *Давыдов С.* «Тексты матрешки» Владимира Набокова. СПб.: Кириджели, 2004.
 - ⁶ Там же. С. 10.
 - ⁷ *Флоренский П.* Обратная перспектива // *Флоренский П.* Сочинения: В 4 т. Т. 3. Кн. 1. М.: Мысль, 2000. С. 96.
 - ⁸ *Лем С.* Из воспоминаний Ийона Тихого // *Лем С.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 7: Звездные дневники Ийона Тихого. Из воспоминаний Ийона Тихого. М.: Текст, 1994. С. 308.

С.С. Бойко

Истоки современной духовной прозы: рассказы Лидии Запариной (Л. Шостэ)

Статья посвящена истокам литературы, сформировавшейся к началу XXI в. Рассказы Лидии Запариной (Л. Шостэ) имели хождение в самиздате, напечатаны были в 1992 г. Писатель эксплицитно ставит внелитературные задачи: свидетельствовать об истине, делиться опытом преодоления бед, приносить духовное просветление. Это приближает современную литературу к литературе Средних веков.

Ключевые слова: Лидия Запарина (Л. Шостэ), самиздат, анекдот, жития святых, надындивидуальное авторство, пасхальный рассказ.

К началу XXI в. в русской литературе проявилось новое направление. Критики и литературоведы называют его «духовной прозой», «православной книгой», «иерейской прозой» и др. Первая из дефиниций приемлема. Она отражает отличительную особенность книги: «созерцание поразительных действий Промысла Спасителя о нашем мире»¹, свидетельство о действии в мире Святого Духа. Создается художественный мир, где каждая точка времени и пространства доступна вечности.

В пореволюционной русской литературе подобная проза могла существовать либо в зарубежье, либо в потаенном слое на родине.

В зарубежье широко известны произведения И. Шмелева («Богомолье», «Лето Господне») и Б. Зайцева («Валаам», «Золотой узор»), в которых звучит тема расставания с градом Китежем – утраченной Православной Русью².

Явилась в зарубежье и книга другого рода. Художественный мир ее связан с жизнью Церкви, с вечностью – непосредственно, а не в утраченном прошлом.

Таков, например, мир прозы В. Никифорова-Волгина³. Герои и автор живут в Эстонии продолжением дореволюционного культурного уклада. Сосредоточены жизнь религиозная, избираемая по склонности боголюбивого человека, и добровольное богоотступничество, доходящее до кощунств, – такое же, какое узаконено в «подсоветской» России.

Таков же мир «Неугасимой лампы» Б. Ширяева – прозаика второй волны эмиграции, бывшего соловецкого узника.

Таков мир рассказов-записок митрополита Вениамина (Федченкова) «Хорошие люди». По жанру они отличны от фрагментов воспоминаний («На рубеже двух эпох»), написанных на том же автобиографическом материале. Еще в зарубежье рукопись рассказов была нарасхват. Владыка сообщает, что «первый том отдан был для чтения... в “ИМКУ”... и “зачитали” там: где теперь этот том, не знаю»⁴. Автор по памяти восстанавливает и дополняет том уже в России, в 1950-х гг. Предполагают, что эти рукописи послужили одним из образцов для книги о Тихона (Шевкунова) «Несвятые святые»⁵.

В 1954–1958 гг. среди духовных чад митрополита Вениамина была Лидия Сергеевна Запарина (1903–1996), подлинная христианка, богато одаренная личность. «В кругу друзей и знакомых знали, что она собирала и записывала случаи из жизни, которые называла “Непридуманные рассказы о том, как Бог помогает людям”. Начало этим записям положил своим благословением митрополит Вениамин (Федченков)»⁶.

«Писать она начала в конце сороковых годов. Печатала рассказы на машинке, переплетала и дарила друзьям, везла в Пюхтицу матушкам, которые очень ее любили»⁷.

Как видим, датировка, предложенная друзьями писательницы, приблизительно, что естественно для самиздата. Скорее всего, литературные опыты Л. Запариной начались раньше. Так, в некоторых рассказах о военной поре («Первый налет», «Бомбежка») подчеркнута тождество времени событий и времени создания. Таков и рассказ «Томск» о тяжелейших условиях эвакуации: «Как можно много написать еще и как не хочется, тяжело и трудно опять окушаться в то, среди чего сейчас плаваешь»⁸.

Обратимся к разбору некоторых рассказов, в которых ярко проявились отличительные черты духовной прозы. Начнем с поэтики анекдота, которая закономерно появляется здесь по ряду причин.

Теория отмечает, что рассказ генетически связан с жанрами притчи и анекдота⁹. Ведущим жанром духовной прозы является рассказ, причем не только единичный, но и входящий в циклы,

небольшие либо образующие целые книги (например, у о. Тихона (Шевкунова), Нины Павловой, Николая Блохина).

В духовной прозе пересекаются разные вселенные, разные представления о мире и человеке. С одной стороны, человек – обладатель бессмертной души, религиозно связанный с Богом, с другой – атеистическое окружение. «Столкновение» миров часто выводит на передний план анекдотическую составляющую рассказа.

Л. Запарина в своих записках приводит эпизод из жизни академика Павлова:

К этому же времени [1935 г. – С. Б.] относится рассказ о том, как Ивана Петровича, который на улице, выйдя из храма, крестился, хлопал по спине матросик и сказал:

– Вот до чего темнота доводит¹⁹.

У матросика просвещенность ассоциируется с безбожием, «темнота» – с религией. У И.П. Павлова иные взгляды: в науке и в религии проявляются разные грани его личности. Взаимодействие столь разных людей анекдотично.

Поэтика анекдота присутствует в рассказе Лидии Запариной «Пушкин»:

После юбилейного Пушкинского вечера отец Игнатий с матушкой вернулись домой поздно.

– Хороший был доклад о Пушкине, – прихлебывая чай, рассуждал батюшка... – А ты, мать, что, уже спать собираешься? Ложись, ложись. Я только “Медного всадника” почитаю, помолюсь и тоже лягу [35].

Супруги показаны в домашней обстановке, обсуждающими, мол, спасибо знакомому: достал билеты, – и артисты прекрасно выступали.

Утром герой внезапно исчез. Выясняется: он на богослужении. Вернувшись, сообщает, что после вчерашнего приснился ему – Пушкин:

Дверь открывается, и с непокрытой головой, в сюртуке, ну совсем такой, как на памятнике, входит... Пушкин! Я этому ничуть не удивляюсь... А он подходит ко мне, садится в кресло и, будто продолжая прерванную беседу, говорит: “Сегодня мой юбилей. Меня знает весь мир, я бессмертен, как Сократ и Данте... мое имя знает каждый школьник. Слава...” Тут Пушкин подпер голову рукой и лицо у него стало грустное, грустное. Посидел он так, потом повернулся ко мне и сказал: “Прославляете? А вот помолиться-то за меня почему не помолитесь?” [36]

Священника «так в жар и бросило: ведь я им всю жизнь восхищаюсь, а молиться за него и в голову не приходило...» Проснувшись, герой мчится в храм и едва успевает вовремя, как положено иерею, молитвенно вынуть частицу просфоры «за боярина Александра» [36].

Комизм вызван рядом неожиданностей. Батюшка предстает любителем светского искусства. Пушкин дорожит не славой своей, а молитвой потомков. Поклонник должен не только прославить поэта, но и помянуть.

Приведем для сравнения историю, которая встречается во многих книгах, в том числе без указания авторства:

На одном из официальных государственных приемов в конце пятидесятых годов к известному хирургу, профессору, лауреату Сталинской премии архиепископу Луке (Войно-Ясенецкому), прошедшему сталинские лагеря и войну, подошел один из членов советского правительства. Он насмешливо сказал владыке: «Вот недавно советские спутники летали в космос, а Бога там не обнаружили. Как вы это объясните?»

– Будучи хирургом, – отвечал архиепископ, – я много раз делал трепанацию черепа, но ума там тоже не обнаружил¹¹.

С одной стороны – разум, который не увидишь глазами. С другой – мнение, будто выход в космос равен познанию мироустройства. Столь разные представления, сталкиваясь, создают комичные ситуации.

Неожиданна и роль главного героя. Священнику нельзя делать операции, а у святителя Луки было на то особое благословение, данное ему в экстраординарных обстоятельствах.

Во всех примерах основная роль героя дополнена функцией иного толка: священник – и хирург, христианин – и ученый, священник – и зритель. Для «боярина Александра» слава оборачивается забвением, если за него не вынимают частицу на проскомидии.

Похожие рассказы про ученых-христиан Войно-Ясенецкого и Павлова встречаются в мемуарах неоднократно: такие ситуации возникали регулярно. Характерный сюжет создает условия для возникновения анекдота.

Другая жанровая разновидность духовной прозы связана с задачей свидетельства о значимых событиях. Похожую задачу решали в современной книге, например, авторы «лейтенантской повести» и «лагерной прозы».

В христианской традиции сообщения очевидцев собирают, дополняют ими жития святых, иллюстрируют пастырские наставле-

ния. Лидия Запарина создавала рассказы на основе таких историй: «Ее “Непридуманные рассказы” выдержали много переизданий, потому что они именно непридуманные: живые, незамысловатые и простые, греют душу и укрепляют веру»¹².

Житийные и житейские события составляют главный интерес писательницы. Один из ее самиздатовских сборников открывало предисловие-предупреждение:

Предупреждение

Все рассказы, приведенные в настоящем сборнике, не являются плодом фантазии его составителя – в 12-ти из них он непосредственный участник, остальные услышаны им из первых уст [6].

Рассказ «Матронушка» сообщает о чуде по молитвенной помощи ныне прославленной (в 2000 г.) блаженной Матроны Анемнясевской, исповедницы. В книге «Непридуманные рассказы» история предварена словами: «Это рассказал мне один, ныне уже покойный, епископ» (НР, с. 108).

Подзаголовки указывают на источник сведений: «Описываемый в настоящем рассказе случай произошел в конце 90-х годов XIX столетия в семье известного адвоката» (НР, с. 29), «Из рассказов отца Сергия С.» (НР, с. 92), «Рассказ услышан во время Великой Отечественной войны из четвертых уст» (НР, с. 125). То же в заголовке: «Рассказы матери Арсении» (НР, с. 15).

В примечаниях¹³ сообщается, что «Матронушка» написана со слов епископа Стефана (Сергей Алексеевич Никитин. 1895–1963). В молодости он работал врачом. Был духовным чадом будущего священномученика Сергия Мечёва и старостой храма на Маросейке. Был арестован в 1930 г. (НР, с. 340).

В период создания и бытования рассказов в самиздате все имена, а часто и пол и возраст рассказчика были изменены (назвать подлинное имя означало подвергнуть опасности многих людей). Но и в таких случаях повествование ведется от первого лица.

В лагере рассказчик заведовал медпунктом и старался освободить от работы ослабленных заключенных. Медсестра сообщила, что на него сделан донос, и дала совет:

В том городе, откуда я родом, живет одна женщина, зовут ее Матронушка. Господь дал ей особую силу молитвы, и если она за кого начнет молиться, то обязательно вымолит... вот и вы ее попросите... отстаньте немного от всех и три раза громко крикните: «Матронушка, помоги мне, я в беде!» (НР, с. 109).

Верующий рассказчик, недоумеая о громадном расстоянии до молитвенницы, все же последовал совету – и беда его миновала.

По освобождении он навещает Матронушку. Она сразу назвала его по имени: «Ты же меня кликал, и я за тебя Богу молилась, потому и знаю» (НР, с. 110), – поведала свою историю, предсказала, что собеседник станет священником, а ее саму скоро увезут в Москву (то есть арестуют), что и сбылось; просила иерейских молитв.

Сообщение епископа Стефана входит в Житие исповедницы¹⁴. Первое ее жизнеописание было составлено при жизни священником Николаем Правдолюбовым и его братом Владимиром Правдолюбовым, за что братья были арестованы и осуждены: «Летом 1935 года в Белькове было заведено дело “попов Правдолюбовых и больного выроodka Матрены Беляковой”»¹⁵.

В Примечаниях к «Непридуманным рассказам» о. Николай Булгаков сообщает, что «пишущий эти строки» услышал историю от родной сестры осужденных священномучеников, Александры Анатольевны Правдолюбовой (НР, с. 335). Сведения распространяются из уст в уста, параллельными путями. Епископ Стефан общается писательнице, сестра «подельников» Матроны – будущему комментатору, о. Николаю.

Внимание участника, свидетелей, рассказчиков, писательницы, комментатора сосредоточено на событии. Всех интересует история. Себе отводят роль летописцев. Не только в самиздате, но и в постсоветских публикациях Лидия Запарина не стремится назвать свое имя¹⁶, взяв в качестве псевдонима фамилию прадеда-француза Шостэ. Публикатор и комментатор первых ее сборников также в них не называет себя.

Наконец, рассказ Лидии Запариной «Последняя заутреня». Его называют классикой религиозной литературы¹⁷.

Сюжет сводится к тому, что старый священник отслужил последнюю в своей жизни Светлую заутреню дома, а рассказчица – его духовное чадо – «была и солисткой хора, и тещем, и народом» [128]. Герои переживают событие – Воскресение Христово. Оно совершается в эту ночь во вселенной и в духовной жизни христиан.

Традиция «пасхального рассказа» неоднородна. С нашей точки зрения, она трактуется в современных штудиях излишне расширительно. Мы рассматриваем только те произведения, в которых действие Святого Духа в мире воспринимается как активное, актуальное для героев и для повествователя.

В русской классической традиции картина мира, в которой ощутимо действие Промысла Божия, отнюдь не повсеместна. Верно, однако, что она представлена в ярких произведениях знаменитых

авторов. Таковы, например, рассказы В.Г. Короленко «Старый звонарь» (1885), М.Е. Салтыкова-Щедрина «Христова ночь» (1886).

Особое место занимает рассказ Николая Колосова «Не может быть» (1909). Отцу Петру снится жуткий сон о забвении Бога людьми, поругании Пасхи, превращении храма в музей. Пробудившись, счастливый священник служит Светлую заутреню и плачет слезами детской радости о том, что кошмарный сон – лишь сон.

В начале XX в. герой Н. Колосова предчувствовал те времена, летописцем которых становится Лидия Запарина. В ее рассказе, в 1976 г., батюшка не имеет возможности служить в храме.

Герои всей душой участвуют в происходящем событии: «Иногда у меня перехватывало горло и я замолкала, тогда отец Александр ободряюще начинал подпевать сам» [128]. Но силы старых людей на исходе: прочесть слово Иоанна Златоуста отец Александр не смог, попросил, чтобы потом дочитали.

Священник переходит сразу к чтению ектении – молитвенных прошений. Ектения составляет вторую половину рассказа. Сначала обычные прошения – молятся о мире всего мира, о своей стране, о Церкви и духовенстве, о родных, духовных чадах, друзьях.

Затем батюшка призывает: «Будем сейчас вспоминать и своих, и чужих, в особых условиях находящихся. Если кого забуду – подскажите» [129]. Вспоминая родных и знакомых, герои просят Господа о помощи беременным и роженицам, вступающим в брак, оставленным супругами. Просят спасти и наставить сирот, защитить стариков, спасти гибнущих на войне, тонущих, подвергающихся нападению... Молятся о бездомных, о голодных, о заключенных, больных, об умирающих.

Божия любовь простирается на всех, и герои просят дать пасхальную радость инвалидам и обездоленным и спасти «всех не знающих Тебя» [130].

Обычная, несколько расширенная церковная ектения сообщает рассказу ритм богослужения. И рисует картину мира и человеческого общества, с его повседневными делами и «особыми условиями». Так, богомольцы просят оградить «от навета злого и всякой неправды заключенных в тюрьмах и лагерях» [130].

Старый священник утомлен и в конце переспрашивает, всех ли помянули.

Я вспомнила соседа Юрочку, его жуткого брата и сказала:

– Пьяниц забыли.

– Всех, кто в Твою Святую ночь бражничает, бесчинствует, умира, вразуми и помилуй, – шептал отец Александр.

Немощь героев подчеркивает мотив усилия, труда во славу Божию. Пасхальная радость приходит в мир, полный тягот и страданий. Воскресение Христово преодолевает всякое зло.

Мир же нарисован как поприще деяний – созидательных или разрушительных, как разнообразие обстоятельств – гибельных или спасительных.

Богомольцы проявляют любовь к людям, завещанную Господом. Упование на Его помощь и радость о Его милосердии пронизывает ектению. Рассказ завершается утверждением Божией победы: «...мы сидели старые, немощные, и молились Воскресшему Господу, победившему старость, и болезни, и самую смерть» [130].

Итак, во всех жанровых разновидностях рассказа, от анекдотического до житийного и пасхального, действует Промысел Божий. Это главная примета художественного мира духовной прозы.

Герои получают подсказки (через порядок богослужений, через людей, через сны), вразумляются (насколько могут), уповают на Божию помощь, получают ее. Это происходит на фоне трудностей – старческая немощь, непонимание окружающих – и бедствий – таковы беззащитность, несчастные случаи, войны, тюрьмы.

Прием контраста подчеркивает значение Промысла в разных его проявлениях. Контрасты активизируют и поэтику анекдота.

Личное авторство не исчезает, но играет второстепенную роль. Наряду с жанровыми признаками жития, «примера» и другими это сближает современную литературу с древней: «Автор в гораздо меньшей степени, чем в новое время, озабочен внесением своей индивидуальности в произведение»¹⁸.

Налицо поэтика документальности, позиция свидетеля. Это также сближает новейшую книгу с древними формами, отмеченными «априорной достоверностью, особой установкой, которую можно было бы назвать ожиданием правдивого рассказа»¹⁹.

Тем самым обновлению литературы служат древние, врожденные свойства книги.

В новейшее время поэтика такого типа получила самое широкое распространение. В ее русле лежат рассказы о Ярослава Шипова и книги Нины Павловой, автобиографические новеллы Николая Блохина, рассказы о Николае Агафонова, Валерия Лялина, Олеси Николаевой, повести о Александра Торика – произведения этих и других писателей, напечатанные в последние два десятилетия. Особо значимой среди них стала книга о Тихона Шевкунова «Не-святыя святыя» (2012). Эти книги, как и проза Лидии Запаринной, неоднократно переиздаются немалыми тиражами, пользуются успехом. Многие из авторов отмечены литературными премиями.

А вот журнальная критика для этой части литературного поля нехарактерна. В частности, это можно объяснить тем, что представленные нами рассказы во многом – прежде всего, в отношении внелитературных задач – не соответствуют представлениям нового времени о том, что такое литература.

Примечания

- ¹ *Архимандрит Тихон (Шевкунов)*. «Несвятые святые» и другие рассказы. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2015. С. 636.
- ² См.: *Пак Н.И.* Традиция в литературе. Калуга: КГПУ им. К.Э. Циолковского, 2007. С. 33–145.
- ³ См.: *Бойко С.* Василий Никифоров-Волгин – русский писатель из эстонской Нарвы // Вопросы литературы. 2017. № 2. С. 246–261.
- ⁴ *Митрополит Вениамин (Федченков)*. Хорошие люди. М.: Правило веры, 2010. С. 6.
- ⁵ Эти соображения Н.И. Пак высказала нам в частной беседе.
- ⁶ *Протоиерей Михаил Осколков*. [Воспоминания] // Запарина Л. Последняя заутреня / Сост. О.А. Ветелева. М.: Православное сестричество во имя преподобномученицы Елизаветы, 2012. С. 283.
- ⁷ *Ветелева О.* [Воспоминания] // Там же. С. 239.
- ⁸ *Запарина Л.* Последняя заутреня. С. 68. (Далее ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках с указанием номера страницы.)
- ⁹ *Гюпа В.* Рассказ прозаический // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 202.
- ¹⁰ *Запарина Л.* Непридуманнные рассказы. 3-е изд., доп. Поселок Кратово Московской обл.: Храм Державной иконы Божией Матери, 2004. С. 273. (Далее ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках с указанием «НР» и номера страницы.)
- ¹¹ Непознанный мир веры. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2007. С. 162.
- ¹² *Протоиерей Михаил Осколков*. Указ. соч. С. 256.
- ¹³ Примечания к «Непридуманнным рассказам» принадлежат Н.А. Булгакову (позднее принял сан). О нем см.: Авторский сайт протоиерея Николая Булгакова. URL: <http://n-bulgakov.ru/> (дата обращения 27.02.2018). Он публиковал первые сборники Л. Запариной. Ср.: *Ветелева О.* Указ. соч. С. 239.
- ¹⁴ Новопрославленная русская подвижница и исповедница: Житие и подвиг исповедницы Матроны Анемияевской / Подгот. О. Курова // Православный информационный интернет-портал Православие.Ru. [М., 2000]. URL: <http://www.pravoslavie.ru/put/sv/matrona.htm> (дата обращения 27.02.2018).
- ¹⁵ Цит. по: Новопрославленная русская подвижница и исповедница.
- ¹⁶ См. подробнее: *Ветелева О.* Указ. соч. С. 229, 239.
- ¹⁷ *Левятов В.* [Воспоминания] // Запарина Л. Последняя заутреня. С. 253.
- ¹⁸ *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М.: Наука, 1979. С. 69.
- ¹⁹ *Каравашкин А.В.* Литературный обычай Древней Руси: XVI–XVI вв. М.: РОССПЭН, 2011. С. 19.

Ю.В. Доманский

Субъект в художественных мирах актуальных направлений аудиальной словесности: стендап и рэп

В статье доказывается, что в стендапе и рэпе биографический автор художественно осмысливает и преподносит себя через субъекта в принципиально синкретическом высказывании. Делается это с явной установкой на тождество автора и субъекта при рецепции, то есть на нарочитую, даже декларативную редукцию художественности в «жизненной правде». Художественный мир строится и преподносится на основе установки на полное тождество его с физической реальностью и, как результат, на основе нарочитой редукции художественного начала, чему способствует природа субъекта, но при этом мир стендапа и рэпа является именно художественным миром.

Ключевые слова: стендап, рэп, субъект, художественный мир.

В лекции «Сколько поэзии в русском рэпе?» А.Н. Черняков справедливо заметил, что только читка, только аудиальное существование делает рэп эстетическим феноменом, тогда как авторская песня и рок в своей вербальной составляющей вполне удобно чувствуют себя на бумаге или дисплее компьютера. То же самое можно сказать и о стендапе. То есть рэп и стендап это такие направления словесности, тексты которых не просто бытуют в звучащем формате, а вне этого формата в принципе не существуют (в отличие от многих других аудиальных направлений, вербальный субтекст которых легко перекодируется в бумажный формат), являя собой синкретические виды искусства. В этой связи весьма интересно наблюдение музыковеда В.Н. Сырова за эволюцией природы западного рока: «Синкретическая неразрывность слова и музыки, идущая от фольклорных истоков – блюза и баллады, –

в 70-е гг. постепенно разрушается, при этом углубляется содержание каждой из сторон в отдельности. И особенно это касается стороны словесной, поэтической. В штате рок-групп появляется поэт (Procol Harum, King Crimson), нередкость и сотрудничество с поэтом-профессионалом. Поэтические тексты в таком случае могут возникать *до появления* музыкального материала. Существует и обратный путь: музыкальный и звуковой план намечаемой пьесы служит импульсом к созданию текста. Таким образом, начиная с арт-рока происходит разложение синкретизма составляющих элементов, в результате чего и поэзия, и музыка приобретают большую автономность. Это не было характерно для раннего рока, у Beatles, например, подобная тенденция лишь только намечается¹. На данном этапе, т. е. сейчас, и рэп и стендап – это искусства синкретические, тогда как рок (и русский, и, естественно, западный) уже давно находится в статусе преодолевшего синкретизм. И рок что-то обрел в этом преодолении, но что-то и потерял.

Субъект в звучащем тексте (а в тексте синкретическом особенно) отличается от субъекта в тексте письменном: в частности, он может обладать совершенно особой природой, которая строится на нарочитом слиянии мира субъекта с миром автора; точнее сказать, с миром того, кто произносит этот текст: исполнитель синкретического текста должен позиционироваться и восприниматься как автор, он транслирует текст принципиально свой, речь строится как бы от себя биографического. Другое важное условие – грамматическая экспликация субъекта местоимениями и/или глаголами первого лица. Письменная литература тоже по мере сил использует прием тотального слияния биографического автора и героя-рассказчика (Венедикт Ерофеев, Сергей Довлатов, Эдуард Лимонов), но в звучащих текстах эффект авторизации субъекта усиливается через аудиальные и визуальные составляющие, формирующие наглядное представление о присутствии физического автора – голосом и внешним видом (визуальный элемент не менее важен, чем аудиальный: облик, визуальное поведение – это те параметры, которые тоже участвуют в создании субъекта-автора стендапа и рэпа). Тем самым текст претендует на то, чтобы восприниматься как автобиографический. Синкретизм же тут проявляется не только на уровне слияния в нерасчленимое единство разноприродных субтекстов, но и на уровне слияния в такое же единство субъекта и автора.

Таким образом, получается, что и устройство текста, и контексты (голос, внешность) в синкретическом произведении формируют нечто близкое к тому, что применительно к традиционной лите-

ратуре принято называть лирическим героем. Только это все же не совсем лирический и не совсем герой – внешне субъект актуальной аудиальной словесности гораздо ближе автору, нежели привычный лирический герой словесности письменной.

Можно также сказать, что событие в стендапе и рэпе близко к событию в традиционной лирике: событие в названных направлениях кажется и внешним, и привычно эпическим (в стендапе в большей степени, в рэпе – в меньшей), но на деле оказывается событием внутреннего мира субъекта, событием его рефлексии, событием переживания события. И определяющим началом в таком событии оказывается именно субъект². А если речь идет о фабульном стихотворении, т. е. таком лирическом стихотворении, где есть событие, скажем так, эпического плана, какое-либо происшествие, случай, то тут во главу угла ставится не это событие, а событие его переживания субъектом. Такое переживание происшествия и является лирическим событием. Иначе говоря, «развивается в лирическом стихотворении не фабульное событие (там, где оно есть), но и не рассказывание само по себе (которое ведется с “фиксированной точки”), а именно то самое “подвижное соотношение” между ними, которое представляет собою не что иное как рефлекссию. Логика и закономерность сложения лирического сюжета – это логика рефлексии и ее закономерность»³.

В стендапе эпическое событие позволяет субъекту открыть свой внутренний мир, эксплицитно скрывая его, то есть событие рефлексии по поводу события эпического прячется за эпическим событием, но тем самым парадоксально обнажается. Получается, что подлинным, главным событием становится переживание того, о чем рассказываешь. Здесь, например, возникает возможность спрятать трагедию за смешным (как в пьесах Чехова или в песнях Высоцкого – чтобы было, как пел Черный Лукич, «весело и страшно»). Речь тут, как кажется при привычном подходе к искусству, идет не о биографическом авторе, а о том образе, что стоит на сцене и говорит, выдавая себя за биографического автора, что как раз и усиливается внешностью и голосом. Но оказывается, что это отнюдь не персонаж, а – как это ни парадоксально – сам биографический автор. «Я» тут оказывается очень похоже на «я» в древнегреческой лирике, о чем в статье 1946 г. пишет О.М. Фрейденберг: «...лирика сразу показывает нам автора, которого в эпосе мы не видим, и какого автора! – говорящего о себе самом, о своих собственных переживаниях. Нужно прочувствовать, как это необычайно для древней литературы. Когда и где это явление найдет себе аналогию? В греческой литературе – нигде. Во всех дальнейших жан-

рах автор будет говорить устами своего персонажа, но не сам непосредственно. ...Она не имеет, кроме автора, никакого персонажа, который производил бы какие-то действия, говорил, чувствовал»⁴.

Эффект слияния автора и субъекта высказывания происходит в стендапе за счет обращения к тому, что можно назвать «правдой жизни»; и особенно важно, что это правда личной жизни автора. В стендапе «жизненные темы» превалируют над темами, как говорят сами комики, «абстрактными», над «сюрреализмом», потому что именно «жизненные темы» в большей степени позволяют раскрывать рефлексию как сверхсобытие внутреннего мира; и что очень важно – *своего личного* мира, строящегося на событиях *своей личной* жизни. Не случайно слоган отечественного стендапа звучит так: «Основано на реальной жизни». Да и сами наши стендап-комики активно высказываются по этому поводу, вот несколько таких высказываний. Слава Комисаренко на Открытом Микрофоне 18 августа 2017 года говорит одному из молодых участников «проекта»: «...ты по ходу выступления, грубо говоря, сам снял все вопросы. Единственное, что я хочу сказать, ты, наверное, и сам это заметил, что когда у тебя темы были больше связанные с жизнью, а не вот этот сюр в начале... потом у тебя начались понятные, основанные на жизни, классные, смешные шутки... и в будущем придерживайся больше жизненных тем». Иван Абрамов на финале Открытого Микрофона 23.12.2017 охарактеризовал стендап так: «Наша боль через шутки». И почти уже классическое высказывание Тимура Каргинова: «Рассказывать про жизнь общества через призму своей жизни – в этом и заключается философия стендапа».

Такой же точки зрения относительно «личной правды» в искусстве стендапа придерживаются и англоязычные стендап-комики. Вот несколько высказываний по этому поводу из фильма BBC «Искусство стендапа» (“The Art of Stand Up” [2011]): «В стендапе не должно быть различий между тем, что человек чувствует, и что он говорит друзьям, себе, и что он говорит перед зрителем. ...Именно правда обычно смешит» (Саймон Амстелл [Simon Amstell]); «Я практически ничего не придумываю, я лишь приукрашиваю действительность» (Фрэнк Скиннер [Frank Skinner]); «Я никогда не скрывал какие-то аспекты своей личной жизни, наоборот, я выставлял ее полностью напоказ» (Дэвид Баддиэль [David Baddiel]); «Мы с мужем только развелись, а я уже шутила об этом» (Шэппи Хорсанди [Shappi Khorsandi]). И несколько цитат из знаменитой книги Джуди Картер «Stand Up. Библия комедии»: «Великие произведения искусства рождаются не из божественного вдохнове-

ния, но из рутинных повседневных действий и наблюдений. Ваша жизнь – шутка. И это хорошие новости. Просыпайтесь и ищите комедию везде. В своих отношениях, своих ошибках и своих дилеммах»⁵; «комики превращают свой собственный жизненный опыт в реплики и пишут свои шутки»⁶; «все успешные юмористы начали с того, что нашли правдоподобную и уместную тему, связанную с ними самими»⁷; «...все темы уже разработаны. Так и есть. Кроме одной: вашей собственной жизни»⁸. Приводит Картер и остроумный совет от комика Берни Брилштайна: «Если уж вы шутите про тещу, это должна быть ваша собственная теща»⁹.

Другой вопрос: если в основе стендапа нарочитая установка на правду, строящаяся на синкретическом единстве автора и субъекта, то можно ли говорить о *художественном* мире в таком случае? Видимо – да. Вот история, где Джуди Картер рассказывает о себе: «Я стала стендапером благодаря авиакомпании United Airlines. Начинала я как фокусник в голливудском Magic Castle – демонстрировала парящий сельдерей, пилила человека пополам и показывала смертельно опасный побег из бабушкиного корсета. United Airlines изменила мою карьеру, когда я прилетела в Цинциннати, а мой реквизит – в Ньюарк. Вечером я вышла на сцену без фокусов и реквизита. Мне было так страшно, что я просто начала трюндеть о случившемся, и вдруг люди засмеялись. Потом я перешла на рассказ о зловключениях моей жизни, публика смеялась все громче, и не успела я оглянуться, как мои двадцать минут истекли. Именно тогда я узнала о юморе главное: правда смешна. И она с вами всегда, даже если багаж не долетел»¹⁰. Тут наглядно видно, как реальность физическая оборачивается реальностью художественной – и в рассказанной некогда «правде», и в рассказе о том, как эта «правда» некогда была рассказана. Видимо, в стендапе перед нами особая разновидность художественного мира, где то, что могло бы случиться, уже почему-то случилось (это если следовать за «Поэтикой» Аристотеля, согласно которой «задача поэта – говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости»¹¹).

Итак, мир, создаваемый стендапом, это, при всей его декларативной правдивости, мир художественный. Просто стендап является собой тот случай, когда качество художественного мира зависит от степени его близости к реальности: чем комик кажется более правдивым, чем больше говорит он о себе, тем он лучше. И понятно, что это – игра в правду, но именно эта игра и становится основой художественного мира. Художественный мир вообще – вымысел.

Художественный мир стендапа – тоже вымысел, но сделанный с желанием убедить слушателя в том, что это правда. И слушатель рад убеждаться, рад соблюдать конвенцию, согласно которой тот, кто говорит со сцены, говорит о себе, о случаях из своей жизни. Когда же слушатель ощущает «неправду», то сердится, ибо такой комик нарушает жанровую конвенцию, отлучая субъекта от автора, превращая субъекта в роль, в персонажа, в образ, разрушая синкретизм субъекта и автора, а этого стендап не приемлет в принципе.

Установка на правду в стендапе поддерживается соотношением стендап-текстов с авторскими метатекстами, которые функционально далеки от стендапа и предлагают посмотреть на стендап-комика как на реального человека, акцентируя внимание на том, что стендапер на сцене – не герой, не персонаж, а тот же самый живой человек, что и за пределами сцены, т. е. в том, что можно назвать реальной жизнью. Наглядный тому пример – интервью Ивана Абрамова о «Спартаке» программе «Дневник фаната» в соотношении с выступлением Ивана Абрамова о «Спартаке» в программе «Стенд Ап» на ТНТ. В интервью «Дневнику фаната» на матче Спартак-Томь (6.05.2017; хронометраж: 5:40–8:20)¹² Иван Абрамов выступает от имени себя как болельщика московского «Спартака»; при этом обещает, что скоро сделает стендап о «Спартаке», который и случился вскоре в выступлении Ивана Абрамова уже как стендап-комика (5 сезон, 3 серия, 1.10.2017; хронометраж: 5:30–9:30)¹³. И Абрамов тут выступил тоже от своего имени, от имени себя как болельщика «Спартака». Однако при этом очевидно: первый случай если и считать искусством, то искусством документальным, случай же второй – безусловно произведение художественное, хотя и нарочито стремящееся быть документальным. И это при том, что субъект и в интервью, и в стендапе один и тот же – болельщик «Спартака» Иван Абрамов.

Таким образом, в стендапе делается принципиальная установка на сближение и даже отождествление речевого субъекта произведения и его биографического автора в процессе создания художественной реальности, которая при этом всячески пытается выдать себя за реальность физическую.

Пожоим образом обстоит дело и в русском рэпе. Он уже занял свою культурную нишу, сменив рок в общественном сознании, как рок когда-то сменил авторскую песню. Не значит, что теперь нет авторской песни или рока, но значит, что эти направления в ведущих своих образцах стали классикой, то же, что идет следом сейчас, лишь формально можно отнести к актуальному искусству, тогда как рэп на сегодняшний день как раз актуальным искусством

и является. И это искусство, как и стендап, в основе своей декларирует приверженность правде, основанной на синкретизме автора и субъекта. Вот высказывание Ильи Кормильцева о хип-хопе¹⁴: «Там треть музыкантов уже убили, а половина оставшихся сидит в тюрьме <...> это честная музыка в отличие, скажем, от шансона»¹⁵. Как видим, принципиальная установка в этой реплике делается на «правду». И происходит это во многом благодаря отождествлению при рецепции субъекта и автора. Даже исследователи склонны за субъектом видеть автора; и не в плане посылов или выводов, а в плане цельного основания. Таков, например, взгляд психолога Маши Пушкиной, автора книги «Биполярники: Как живут и о чем мечтают люди с биполярным расстройством» на трек Оксимирона (Oxxxymiron) «Биполярочка»: «Творчество Мирона выдает не только его филологическое образование, но и все нюансы мировосприятия человека, которого регулярно бросает с высоты в пропасть и обратно», а это биполярное расстройство, т. е. «о своем психическом расстройстве откровенно говорит человек, которого слушают миллионы»¹⁶. В тексте трека Маша Пушкина находит отсылки к биографии Оксимирона и переносит диагноз, который ставит себе субъект «Биполярочки», на собственно биографического автора.

Это соответствует установке рэпа на отождествление при рецепции автора и субъекта, синкретически сливающихся в облике (звучащем и визуальном) исполнителя. И вот тут заметно отличие от стендапа: для реализации «правды» в рэпе совсем не обязательно выдвижение на передний план «жизненных тем». Если в стендапе они доминируют, то в рэпе – не всегда. В рэпе во главу угла в большей степени ставится рефлексия, выступая ведущим событием, что, впрочем, может делаться и через экспликацию событий «личной жизни», через преподнесение их системы; именно это в итоге оборачивается рефлексией субъекта, обнажением внутреннего мира автора. В общем, это же присуще и стендапу: авторская установка на искренность в трансляции «личной жизненной правды», в том числе – и рефлексии по ее поводу. Для примера можно взять трек «В говне» Оксимирона¹⁷.

В этом произведении по целому ряду элементов дается принципиальная авторская установка на, если можно так сказать, достоверность сведений, на правдивость событийного ряда – всего того, что происходило с субъектом в прошлом, и всего того, что происходит сейчас. Факты биографии автора (известной по различным источникам) последовательно излагаются: тут – из прошлого – и воспитание («Меня растили мать с бабушкой в парнике»; «Верил в Бога»), и образование («В одном кармане диплом»; «Бог видит,

что так пытался подстраиваться. Быть, как все»), и эмиграция («Ведь я пережил в эмиграции из России на запад больше дерьма, чем в канализации – ассенизатор»); из нынешнего же – специфика существования человека в рэп-культуре как образ жизни («Я покидаю дом в семь часов утра»; «Люди говорят мне: “Окси, подрасти!”»; «Мне 23, но я развиваюсь с трудом, будто заштопанный флаг»; «Я прихожу домой в девять вечера»; «Можете говорить, что я – позер, что я – позор для рэпа, что нужен шире диапазон и глубина во всем»; «И пусть меня не ждет успех, но зато я рассказал, что Лондон против всех (ага, ага, ага) это не приносит бешеной прибыли»). И всюду – экспликация первого лица: все это происходило и происходит *со мной*, с человеком, который здесь и сейчас произносит этот текст и, как следствие, рефлексировать по этому поводу.

Таким образом, в рэпе оказываются важны не столько сами факты, даже не их авторская интерпретация, сколько авторская рефлексия (эмоциональная в отличие от рациональной интерпретации) по их поводу. И благодаря установке на достоверность фактов рефлексия тоже оказывается декларативно достоверной, нарочито искренней. Учитывая же аудиально-визуальное бытование рэпа, можно сделать вывод и об особом положении, даже особом статусе субъекта в этом направлении актуальной словесности: автор-исполнитель и субъект согласно общей установке конвенционально сближаются при рецепции. Как мы видели, то же самое происходит и при рецепции стендапа. И в обоих случаях это сближение не просто показатель искренности, это то, что можно назвать обязательной жанровой чертой (если считать стендап и рэп жанрами), редукция которой будет означать отступление от канона.

Более того, положение субъекта в двух названных направлениях актуальной словесности не ограничивается только обозначенным сближением, а фактически – синкретическим отождествлением с автором. И в стендапе, и в рэпе это отождествление приводит при рецепции к тому, что с субъектом начинает отождествлять себя реципиент, он не второе лицо (что характерно, скажем, для некоторых образцов русского рока; например, для ранней «Машины Времени»: «Ты был из тех, кто рвался в бой...», «Ты можешь ходить, как запущенный сад...», «Как легко решить, что ты слаб...» и др.), а то самое первое лицо, лицо, от которого и ведется речь. А учитывая все вышесказанное, реципиент не просто отождествляется с субъектом, он отождествляется с автором-исполнителем. В итоге формируется коммуникативная ситуация, при которой и стоящий на сцене, и сидящий в зале (либо у экрана; просто прослушивания

тут, пожалуй, не совсем достаточно, важен, как было сказано выше, и визуальный компонент) превращаются в единого субъекта; реципиент если и не видит в стендапере или рэпере себя как такового, то по крайней мере может увидеть тут какую-то свою ипостась, какую-то часть себя, разглядеть проекцию мироощущения субъекта высказывания на свое мироощущение; субъект стендапа и рэпа говорит от своего имени, но и тем самым говорит от имени представителя своей аудитории¹⁸.

Происходит это во многом за счет «жизненности» того, о чем говорится, установки выступления на «правдивость», на «искренность». В стендапе это преимущественно «жизненность» тем, явленных в событиях эпического плана, в рэпе – «жизненность» рефлексии на почве событий эпического плана (по этому показателю рэп ближе к традиционной лирике). Но в обоих направлениях перед реципиентом открывается возможность в выступающем узнать себя, а уже в этом – лучше познать себя. И по степени этого узнавания оценить качество выступления: чем ближе к *моей* жизни – тем лучше. При таком подходе как бы снимается тот критерий художественности, согласно которому во главу угла должен ставиться вымысел, по Аристотелю, повторим, – не случившееся, а то, что могло бы случиться. Однако этого не происходит, поскольку перед нами, как уже говорилось, все же не правда, а игра в правду. И реципиент, понимающий это, узнает не себя настоящего в стендапере или рэпере, а узнает себя, осмысленного художественно. Точно так же в плане соотношения автора и субъекта в названных направлениях: перед нами не отождествление биографического автора и субъекта высказывания, а художественное осмысление и преподнесение автором себя через субъекта в принципиально синкретическом высказывании. Вот только делается это художественное осмысление и преподнесение с явной установкой на тождество автора и субъекта при рецепции, т. е. на нарочитую, даже декларативную редукцию художественности в «жизненной правде». И в этом (вероятно – в числе прочего) уникальность названных явлений, порождающих такой тип искусства, где художественный мир строится и преподносится на основе установки на полное тождество его с физической реальностью и, как результат, на основе нарочитой редукции художественного начала, чему способствует природа субъекта, но при этом мир стендапа и рэпа является именно *художественным* миром. Это можно сказать о тех направлениях в аудиальном искусстве, где сохраняется синкретичность – на самых разных уровнях: от синкретичности субтекстов до синкретичности автора и субъекта.

- ¹ *Сыров В.Н.* Стилиевые метаморфозы рока: Учебное пособие. 3-е изд., доп. СПб.: Изд-во «Лань»; Изд-во «Планета музыки», 2017. С. 64–65.
- ² Как и в традиционной лирике, где «роль субъекта является ключевой: в зависимости от типа субъекта меняются и границы семантического поля... Лирическая ситуация может варьироваться, переосмысливаться, перетекать в другую ситуацию и событие. Она существует и развивается во времени и/или пространстве – отсюда динамика лирических мотивов, но само это развитие представляет собою не что иное как рефлексию лирического субъекта» (*Малкина В.Я.* Лирический сюжет // *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий.* М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 115).
- ³ *Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1. М.: Изд. центр «Академия», 2004. С. 354.*
- ⁴ *Фрейдберг О.М.* Происхождение греческой лирики / [предисл. Е. Мелетинского, Н. Брагинской] // *Вопросы литературы.* 1973. № 11. С. 101, 102.
- ⁵ *Картер Дж.* Stand Up: Библия комедии. М.: Изд-во АСТ, 2016. С. 15. (Библиотека стендапа и комедии.)
- ⁶ Там же. С. 26.
- ⁷ Там же. С. 116.
- ⁸ Там же. С. 125.
- ⁹ Там же. С. 117.
- ¹⁰ Там же. С. 23.
- ¹¹ *Аристотель.* Поэтика. Риторика. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2017. С. 20.
- ¹² *Дневник фаната [Электронный ресурс] // Видеохостинг YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Ph5SHT6YUsk> свободный (дата обращения: 04.03.2018).* Заглавие с экрана.
- ¹³ *Stand Up: Иван Абрамов – Об опыте преподавателя, выпускном, московском «Спартаке» и мусульманах [Электронный ресурс] // видеохостинг YouTube. URL: <https://rutube.ru/video/734da408b1bc12fbd94248774fd5c772/> свободный (дата обращения: 04.03.2018).* Заглавие с экрана.
- ¹⁴ В отечественной традиции понятия «рэп» и «хип-хоп» зачастую используются как синонимы, хотя в строгом смысле рэп это, собственно, способ исполнения – речитатив под музыку, а хип-хоп – направление в искусстве, использующее преимущественно рэп-исполнение.
- ¹⁵ См.: *Куштур А.* Кормильцев: Космос как воспоминание. М.: Рипол классик, 2017. С. 190. Ср. с высказыванием Боба Дилана об американском рэпе: «...бруклинский рэпер Кертис Блоу, у которого вышел хит “Ломки”, попросил меня поучаствовать в одной его пластинке и познакомил меня со всем этим: Айс-Ти, “Паблик Энеми”, “Н.У.Э.”, “Ран-Ди-Эм-Си”. Парни явно не просто так языками молили. Они били в барабаны, рвали в куски, швыряли лошадей с обрывов. Все они были поэтами и знали, что происходит. Рано или поздно кто-то иной дол-

жен был появиться – тот, кто знает этот мир, родился и вырос в нем; кто был бы его частью и даже больше. Кто-то с башкой, обкорнанной под “аэродром”, и силой всего сообщества за спиной. Он бы смог балансировать на одной ноге, на канате, туго натянутом над вселенной, и когда бы он пришел, вы бы его узнали сразу – ибо он такой один. Публика пошла бы за ним и была бы права» (*Дилан Б. Хроники / Пер. с англ. М.В. Немцова. М.: Изд-во «Э», 2017. С. 242*).

¹⁶ *Пушкина М.* Оксимирон и его «биполялочка» [Электронный ресурс]: PSYCHOLOGIES. URL: <http://www.psychologies.ru/standpoint/oksimiron-i-ego-bipolyarochka/> (дата обращения: 04.03.2018). Заглавие с экрана.

¹⁷ Охххумирон-в Говне [Электронный ресурс] // видеохостинг YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RukAmCngSgE> свободный (дата обращения: 04.03.2018). Заглавие с экрана.

¹⁸ Может быть, поэтому амбициозное желание некоторых рэперов говорить от лица поколения вызывает не только ироническую усмешку.

Образ Теодориха II в сочинениях Сидония Аполлинария: римская *civilitas* вестготского *rex*

В статье на основе анализа писем Сидония Аполлинария реконструируется, как он представлял себе нарождающуюся варварскую королевскую власть. Говоря о *civilitas* Теодориха II, автор хочет специально подчеркнуть, что вестготский правитель уже доказал свою принадлежность к римскому миру. Эта первая встреча *civilitas* и «варварского» правителя является признаком того, что *rex* и королевская власть больше не воспринимаются как нечто абсолютно чуждое римской традиции и системе ценностей. Сидоний Аполлинарий видел, как усиливалось и распространялось влияние вестготской королевской власти, и оставил нам доказательства этого своего понимания в виде идеализированного, окрашенного римской политической философией портрета Теодориха II.

Ключевые слова: Сидоний Аполлинарий, римская Галлия, королевская власть, латинская риторика, Теодорих II Вестготский, *civilitas*, римская традиция.

О периоде расселения варварских племен по территории Западной Римской империи, растянувшемся почти на целое столетие, нам известно сравнительно немного. Хроники позволяют реконструировать последовательность событий, но источников, по которым мы могли бы судить, как эти события воспринимались современниками, т. е. судить о состоянии умов, очень мало. Одним из немногих исключений является комплекс произведений Сидония Аполлинария, представляющий существенный интерес не только своим объемом, но также как свидетельство индивидуального опыта осмысления и оценки галло-римским интеллектуалом

стремительных перемен и происходящих событий¹. В письмах, панегириках, стихах перед нами возникает образ человека, глубоко взволнованного разворачивающейся на его глазах исторической драмой последних лет существования Западной Римской империи. Без его произведений не только знание некоторых деталей, которые прошли бы мимо нас, но особенно наше понимание эпохи было бы несостоятельным. Мы лишились бы как свидетельств спонтанных, подчиненных первому душевному порыву реакций, так и результатов долгих размышлений, взвешенных и обдуманых решений, которые придают глубину и насыщенность историческому знанию.

Зять правившего недолго эфемерного императора, дипломат, поддерживающий контакты с вестготским двором в Тулузе, знатный галло-римский аристократ, высокопоставленный чиновник при императорском дворе, епископ, одаренный писатель, Сидоний в полной мере подходит под определение «человека эпохи перемен». Разнообразие его жизненных интересов делает из него уникального свидетеля, суждения которого, как кажется, оказали существенное влияние не только на наше восприятие этой сложной эпохи, но и на ее восприятие современниками. При этом мы можем быть уверены, что имеем дело с достаточно гибким человеком, избегающим односторонних и категоричных оценок, его произведения в полной мере отражают все противоречия этого времени. Наряду с панегириками императорам в комплексе его сочинений находится и знаменитое письмо о Теодорихе II, исключительная важность которого подчеркивается тем, что именно им открывается собрание писем Сидония. Это первый случай в латинской литературе, когда варварский король предстает перед нами как «обычный» человек, в окружении узкого круга друзей и соратников, лишенный той ауры загадочности и страха, доходящего порой до мистического ужаса, с которыми мы сталкиваемся в произведениях римских авторов предшествующего периода. Если рассматривать это письмо с точки зрения адресата, то оно свидетельствует об определенной зрелости, которой достигло вестготское Тулузское королевство. Если же смотреть на него с точки зрения римлянина, то Сидоний демонстрирует не просто этнографическое любопытство, но и тонкое предвидение неумолимо приближающегося будущего, поэтому-то так показателен его знаковый отказ в этом письме от традиционной имперской идеологии.

Политическая комбинация, в результате которой Авит стал императором, смогла успешно реализоваться только благодаря поддержке, оказанной вестготским королем Теодорихом II. Конечно, это не первый случай в римской истории, когда император

получал власть, опираясь на варваров. Но прежде речь всегда шла о варварах, находившихся на службе империи, правители которых занимали видные посты в римской армии и государстве, тогда как Теодорих II был уже независимым королем если не де-юре, то по крайней мере де-факто, чего мы не можем сказать ни о Стилихоне, ни о Рицимере. Таким образом, вмешательство короля вестготов приобретает совершенно иное значение, стговор; в который вступила с ним галльская аристократия, окрашивается новыми оттенками. Неважно, увидим ли мы в этом предательство или предвидение будущего; в конце концов, одно не исключает другое, ведь нередко то, что сегодня кажется беззаконием, завтра оказывается вполне приемлемым и легитимным. Во всяком случае, это первый раз, когда германский правитель, именно в таком своем качестве, вмешивается в политику империи. И это вмешательство не могло не найти отзвука в литературе.

Большое письмо Сидония Аполлинария, посвященное Теодориху II, является документом первостепенной важности, причем важность его определяется не содержанием, весьма и весьма банальным, а тем, что оно оказывается первым проявлением существенного изменения позиции, занимаемой Сидонием Аполлинарием по отношению к королевской власти. До этого письма в латинской литературе существовал устойчивый топос варварской королевской власти, подобно тому как существовал, например, топос тирана. Король или вождь германцев оценивался с точки зрения его отношения к империи; как всякий варвар, он рисовался черными или белыми красками, в зависимости от его *perfidia* или *fide*². Таким образом, в глазах латинских писателей он существовал только для того, чтобы подтвердить своим поражением и унижением славу победоносного императора. Типичные портреты подобного рода мы находим у Аммиана Марцеллина. Обратимся, например, к описанию короля Хонодомария в битве под Аргенторатом. Речь идет исключительно о тщеславии, надменности, отсутствии чувства меры: «Душой и зачинщиком всего движения был царь Хонодомарий, который вел усиленную агитацию, появляясь повсюду, вмешиваясь во все и побуждая к опасным предприятням. Он держал себя крайне надменно, гордясь своими неоднократными удачами»³. В ходе битвы образ короля, в котором присутствуют и некоторые элементы величия, наделяется, чертами варвара-разрушителя, выступая фактически в роли бича божьего: «Преступный зачинщик всей этой войны, Хонодомарий, с пунцовым султаном на голове, смело выступал, полагаясь на свою огромную силу, впереди левого крыла, где предполагался наиболее ожесточенный бой.

Конь под ним был в пене, в руке его торчало копьё ужасающих размеров, блеск от его оружия распространялся во все стороны; прежде – храбрый солдат, теперь – полководец, далеко превосходивший всех остальных»⁴. Цель автора – убедить нас, что речь идет о чудовище ужасающего вида, в котором нет ничего человеческого, полагающемся только на свою физическую силу. Для завершения целостности картины Аммиану оставалось только показать это чудовище побежденным, что он и делает: «Король шел теперь как раб чужой воли, бледный от волнения, онемев от сознания своих преступлений»⁵. Даже этих нескольких цитат вполне достаточно, чтобы увидеть, насколько приведенные описания соответствуют эстетическим установкам эпохи: театральность, господство абстракций, готовых типажей и масок⁶. Хонодомарий лишен какой бы то ни было человеческой индивидуальности, это вождь варваров, нарисованный в полном соответствии с принятым литературным канонem. Напротив, у Сидония Аполлинария Теодорих II описывается как таковой, сам по себе, а не как малозначительная фигура на шахматной доске империи. Ни разу не заходит речь о том, где и в каких интересах можно было бы его использовать, и, что еще удивительнее, Сидоний Аполлинарий ничего не говорит о влиянии римской культуры на короля. Автор создает литературный портрет Теодориха II так же, как он описывал бы какого-нибудь галльского аристократа, владельца соседнего поместья.

Таким образом, под пером Сидония Аполлинария германская королевская власть делает первый шаг из эпохи героической и воинственной, чтобы войти одним из важнейших элементов в новую политическую и социальную систему. Уже в самом начале письма Сидоний Аполлинарий произносит одно из важнейших ключевых понятий – *civilitas*⁷. *Civilitas*, как и большинство римских общекультурных понятий, очень трудно перевести. По-видимому, одного слова, которое могло бы отразить все нюансы значения латинского *civilitas*, в русском языке нет. Может быть, точнее всего было бы перевести это слово как «уважение к закону». Понятие *civilitas* связано со словом *civis* и, таким образом, оказывается вовлеченным не только в социальную, но и в политическую сферу. Говоря, что «слава подчеркивает *civilitas* короля в глазах людей», Сидоний Аполлинарий очень точно демонстрирует важность политического измерения этой добродетели⁸. К тому же необходимо учитывать и ту жанровую форму, в рамках которой появляется данная характеристика, а именно литературный портрет правителя. Безусловно, в этом жанре употребление слова *civilitas* имеет свою давнюю историю. Светоний перечисляет ее среди добродетелей Божественного

Августа наряду с *clementi*⁹. У *Scriptores Historiae Augustae* довольно часто говорится о *civilitas* императоров, и мы знаем, как часто будет применять это понятие Кассиодор по отношению к Теодориху Великому¹⁰. Из всех этих примеров следует, что *civilitas* – это не только вежливость и учтивость, но также способность и склонность правителя вести себя как подобает гражданину¹¹. Таким образом, *civilitas* является одним из основных элементов республиканского фасада принципата, а следовательно, предполагает и определенную манеру поведения, достаточно почтительную, по отношению к сенату, и это очень четко проявляется при употреблении этого слова у ШНА и в «*Variæ*». Политические коннотации, связанные с этим понятием, столь значительны, что трудно себе представить, будто бы Сидоний Аполлинарий, блестящий стилист и искушенный политик, мог употребить его лишь для того, чтобы просто назвать вестготского короля человеком хорошо воспитанным и культурным. Мы полагаем, что Сидоний Аполлинарий, говоря о *civilitas* Теодориха II, хочет специально подчеркнуть, что вестготский правитель уже доказал свою принадлежность к римскому миру. Конечно, речь еще не идет о том, чтобы Сидоний Аполлинарий приписывал одно из качеств, присущих императору, вестготскому королю. Однако эта первая встреча *civilitas* и «варварского» правителя, сама по себе достойная внимания, уже безусловно является признаком того, что *rex* и королевская власть больше не воспринимаются как нечто абсолютно чуждое римской традиции и системе ценностей.

Прежде чем продолжить рассмотрение письма Сидония Аполлинария, посвященного Теодориху II, мы должны поставить один немаловажный вопрос: зачем оно все-таки было написано? Все сказанное нами выше по поводу *civilitas* позволяет предположить, что данное письмо может иметь программный характер. Впрочем, его расположение в самом начале сборника объясняется, скорее всего, датой написания (около 455). Однако данное объяснение проблему не снимает, а лишь уточняет. Надо понять, почему Сидоний Аполлинарий счел необходимым сохранить это раннее послание, притом что остальные письма сборника написаны существенно позже. Привлекает внимание и личность адресата послания. Письмо адресовано Агриколе, шурина Сидония Аполлинария, сыну Авита. Если мы вспомним, что в 455 г. Авит поддерживал с вестготским двором в Тулузе очень тесные дружеские отношения, вылившиеся в конечном итоге в провозглашение Авита императором, то выглядит очень сомнительным, чтобы сын будущего императора обращался за сведениями о друге и покровителе их семьи к своему шурина Сидонию Аполлинарию. Скорее можно предположить

другое. Возможно, это послание является своего рода литературной мистификацией, фиктивным письмом, и сделано это с той целью, чтобы придать документу явно пропагандистского характера вид более спонтанный, личный, а написание подобного послания было доверено самому выдающемуся литератору из ближайшего окружения Авита.

Кроме того, в начале послания мы сталкиваемся с очень примечательным оборотом – *seapenunero postulasti*, который тут же напоминает нам первые слова из «De oratore» Цицерона. Затем, в самом конце текста Сидоний Аполлинарий особо оговаривает, что он хотел написать «письмо», а не «историю», как будто читатель мог в чем-то засомневаться¹². К тому же любопытно, что Сидоний Аполлинарий не довольствуется простым уточнением, что пишет по просьбе своего шурина, но, сверх того, выражает свое удовольствие «благодарством его столь тактичной любознательности»¹³. Совершенно очевидно, что комплимент предназначен скорее королю, чем адресату послания, и его наличие объяснимо, только если это «открытое письмо» действительно было ориентировано на широкую аудиторию. Все это очень понятно, учитывая ситуацию и ту поддержку, которую оказал Авиту Теодорих II. Тем не менее трактовка письма будет существенно корректироваться в зависимости от того, считаем ли мы это послание фактом частной переписки, ставшей достоянием публики лишь после публикации корреспонденции Сидония Аполлинария, или же, как мы и предполагаем, оно с момента написания должно было в качестве политической прокламации немедленно распространяться.

Прежде всего, в письме дается детальный физический портрет короля вестготов, причем Сидоний Аполлинарий особо выделяет его красоту и силу. Подробно останавливаясь на внешности Теодориха II, автор получает возможность в полной мере блеснуть своими литературными талантами. Сидоний Аполлинарий очень любит развернутые описания, в его сочинениях много примеров подобного рода¹⁴. Однако если мы вспомнили эти тексты, то только для того, чтобы подчеркнуть, насколько портрет Теодориха II от них отличается. Действительно, в данном случае Сидония Аполлинария совершенно не заботит этнографическая проблематика. Лишь один раз, говоря об обычае закрывать волосами уши, автор отсылает нас к традициям варварского мира: «по обычаю своего народа»¹⁵. Автор ни слова не говорит по поводу варварской одежды, тогда как в другом письме Сидоний Аполлинарий противопоставляет меха, в которых ходят варварские короли, императорскому пурпуру¹⁶.

Затем Сидоний Аполлинарий обращается к описанию обычного распорядка дня правителя. Сначала король посещает церковную службу, и автор подчеркивает, что верность Теодориха II арианству идет скорее от привычки, нежели от глубокого убеждения¹⁷. После службы король посвящает себя государственным делам. Касается Сидоний Аполлинарий и способов репрезентации личности короля. Верша дела, Теодорих II восседает на троне, окруженный своими сановниками и приближенными¹⁸. Далее Сидоний Аполлинарий упоминает портъеры и балюстраду (*cancelli*): перед нами описание той же самой обстановки, которую мы видим на мозаике, изображающей дворец в Равенне, в Сент-Аполлинер-ле-Неф в верхней части правого нефа. Читая все эти описания, мы не находим ничего, что бы говорило о том, что перед нами правитель варваров, наоборот, очень многое прямо напоминает императора. Единственная деталь, отсылающая нас к германцам, это стража, те самые *pelliti satellites*, которые действительно держатся за портъерами¹⁹. Желая показать короля при исполнении его *cura regni administrandi*, Сидоний Аполлинарий решает описать не заседание короля в своем совете, но церемонию, где бы король мог к тому же предстать еще и во всем блеске своего великолепия, т. е. торжественную аудиенцию. При этом надо учитывать, что прием *legationes gentium*²⁰ сам по себе является привилегией носителя верховной власти, т. е. в том мире это была безусловная прерогатива императора²¹. Принимая этих послов *gentes* и беседуя с ними, вестготский король Теодорих II ведет себя скорее как их суверен, принимающий решения, нежели как король народа, подобного тем народам, которые они представляли: «Он много слушает, но отвечает мало; словно он откладывает на более позднее время все, что требует размышления, и быстро решает то, что не представляет трудности. Наступил второй час, он поднимается со своего трона...»²² Даже избранный Сидонием Аполлинарием стиль описания подчеркивает этими бессознательными связями власти, холодность и бесстрастность, присущие его манере править.

Величие, демонстрируемое Теодорихом II, является одним из элементов его *civilitas*. Мы полагаем, исходя из того, что это слово вводится Сидонием Аполлинарием в самом начале письма, что именно им определяется главная, сквозная идея текста, охватывающая все его части, а не только раздел, где говорится о приветливости Теодориха. Таким образом, мы можем отметить следующее. Как мы уже говорили, понятие *civilitas*, которое до Сидония и в те времена, когда идеал принципата как республиканской магистратуры был еще ошутим, служило для выражения способности правителя абстрагироваться от своей функции и вести себя как

privatus, в процессе развития, при всей его внешней противоречивости и непоследовательности, принимает значение соответствия образа поведения римской традиции и системе ценностей: следовательно, для *rex* обладать *civilitas* значило вести себя подобно императору²³. Если принять и негативное определение, то тогда *civilitas* будет означать разрыв с варварским миром, вхождение в римскую политическую «цивилизацию», символически обыгранное в письме как исключение из *pellitorum turba satellitum*.

Из следующего раздела мы узнаем о ловкости, проявляемой королем на охоте, о том, чем и как он питается, и о развлечениях, в которых он принимает участие²⁴. В ходе своего рассказа Сидоний Аполлинарий неоднократно подчеркивает простоту и доступность короля, присущие ему любезность и приветливость в общении. При этом, конечно, надо учитывать, что речь идет о короле, и какие бы черты создаваемого портрета ни имелись в виду, автор всегда мысленно соотносит сказанное с нормативным, идеальным представлением о достоинстве королевской особы. На всем протяжении этого не столь уж длинного фрагмента прилагательное *regius* встречается по меньшей мере пять раз²⁵. Таким образом, все похвалы, которые Сидоний Аполлинарий расточает Теодориху II, приобретают дополнительную политическую окраску. Даже в тех качествах, которые, казалось бы, относятся к его образу действий в частной жизни, все равно проявляется истинно королевский характер. Та самая *civilitas*, которая в случае, если бы речь шла о сенаторе, была бы просто учтивостью, для Теодориха II является знаком его приверженности концепции королевской власти, противоположной тирании. Здесь Сидоний Аполлинарий не просто создает портрет правителя, чрезвычайно заботящегося о соблюдении своего королевского достоинства, но и сам представляет себе этот портрет в соответствии с идеальным образцом *rex*. В такой незначительной детали, как отказ нести лук на боку даже на охоте, проявляется важность тщательного соблюдения этикета и забота о поддержании королевского достоинства, доведенные до мелочей²⁶. Впрочем, мы уже говорили о том, с какой тщательностью разрабатывался и соблюдался церемониал проведения королевской аудиенции.

С другой стороны, Сидоний Аполлинарий старается показать, что за рамками выполнения, так сказать, официальных обязанностей короля, связанных с задачами управления, король стремится вести себя как обычный человек, как бы забывая о своем высоком статусе. Сам факт употребления дважды слова *privatus* служит дополнительным подтверждением высказанной точки зрения. На-

пример, при проведении королевских пиров достигается сочетание среди прочего *privata diligentia* и *regia disciplina*²⁷. В обычные дни *convivium* представляет собой *simile privato*²⁸. Кроме того, мы должны обратить внимание еще на некоторые авторские приемы и приводимые формулы, например с использованием литоты, которые снимают с короля готов всякие подозрения в склонности к тиранической форме правления: король легко краснеет, но это происходит от скромности, а не от гнева; в игре, когда он пропускает удар или сам действует неудачно, никогда не выходит из себя, а относится ко всему происходящему как философ²⁹. Конечно, оппозиция *irasci* и *philosophari*, касающаяся игры в кости, вряд ли призвана вызывать в воображении образы короля и тирана. Хотя тот факт, что *philosophari* практически никогда не употребляется в переносном смысле, позволяет, может быть, видеть в этом словоупотреблении аллюзию на знаменитый платоновский образ правителя-философа. К тому же в традиционном портрете тирана *ira* сопровождается *timor*, а Сидоний Аполлинарий завершает свой рассказ о невозмутимости и уравновешенности Теодориха II примечательным психологическим замечанием: *timet timeri*³⁰. Наконец, разве нельзя увидеть философский подтекст в замечании Сидония Аполлинария по поводу музыкальных пристрастий короля? Ему доставляет удовольствие звучание только тех инструментов, «сила которых пленяет душу не меньше, чем мелодия слух»³¹. Разделяемый Теодорихом II интерес к проблеме морального воздействия музыки делает его отдаленным последователем Аристоксена Тирентского.

Возможно, предложенный нами комментарий послания Сидония Аполлинария, посвященного Теодориху II, покажется излишне подробным и местами натянутым. Впрочем, если некоторые наши интерпретации являются спорными, то все же два соображения самого общего порядка нельзя поставить под сомнение: первое, что письмо, безусловно, проникнуто личной симпатией автора к королю готов; второе – в том, что касается правителей германских народов, рассматриваемое послание является первым образцом подобного рода. Конечно, в римской литературе были авторы, относившиеся благосклонно к иностранным государям или даже идеализировавшие их. В подтверждение этого можно было бы привести одобрительные замечания Цицерона о Массиниссе³² или же отношение к Александру Македонскому на всем протяжении истории Римской империи. Но все это касается эллинистических правителей или таких, как Массинисса, т. е. испытавших эллинистическое влияние; относительно германских правителей ничего подобного не встречалось, что подтверждается приведенными выше ссылками на

Цезаря, Тацита и Аммиана Марцеллина. Таким образом, основное значение письма Сидония Аполлинария о Теодорихе II заключается в том, что впервые, и по сути, и хронологически, правитель народа, происходившего из-за Рейна или из-за Дуная, в данном случае король вестготов, вводится в сообщество государей, признанных таковыми римской традицией, в первую очередь литературной, но также и политической. Здесь мы видим, как методом проб и ошибок, мучительных сомнений и колебаний интеллектуальных, морально-этических, эстетических начинается процесс, требующий в будущем еще колоссальных усилий, вырабатывания форм и средств, подходящих для формирования и выражения новой реальности, в которой германская традиция и германская королевская власть заговорит риторическим языком латинской мысли.

Примечания

- ¹ Нельзя сказать, чтобы масштабная фигура писателя, государственного и церковного деятеля Сидония Аполлинария была обойдена вниманием исследователей. Без как минимум упоминаний о нем не обходится ни одна работа, посвященная древней истории Франции. Основными исследованиями непосредственно о Сидонии Аполлинарии являются монографии и установочные статьи К. Стивенса (*Stevens C.E. Sidonius Apollinaris and his age. Oxford, 1933*), А. Луайена (*Loyen A. Sidoine Apollinaire et l'esprit précieux en Gaule aux derniers jours de l'Empire. P., 1943; Idem. Recherches historiques sur les panégyriques de Sidoine Apollinaire. P., 1942; Idem. Sidoine Apollinaire et les derniers éclats de la culture classique dans la Gaule occupée par les Goths // Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo. T. 3. 1955. P. 265–284*), У. Семпля (*Semple W.H. Apollinaris Sidonius, a Gallo-Roman seigneur // Bulletin of the John Ryland's Library. L., 1967. P. 136–158*), Дж. Чианеа (*Chianea G. Les idées politiques de Sidoine Apollinaire // Revue historique de droit français et étranger. Vol. 47. 1969. P. 353–389*), П. Курцеля (*Courcelle P. Sidoine philosophe // Mélanges K. Büchner. Wiesbaden, 1970. Vol. I. P. 46–59*), Р. Латуша (*Latouch R. De la Gaule romaine à la Gaule franque: Aspects sociaux et économiques de l'évolution // Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo. T. 9. 1962. P. 379–409*). Последней монографией, посвященной Сидонию Аполлинарию, в которой его биография и творчество рассматриваются в широком контексте политической, социальной и культурной истории поздней Римской империи, является книга Джил Харрис (*Harries J. Sidonius Apollinaris and the Fall of Rome, AD 407–485. Oxford, 1994*). В нашей работе мы пользуемся изданием (кроме отдельно оговоренных случаев) стихотворений и писем Сидония Аполлинария, подготовленным А. Луайеном в Collection des

Universités de France (*Sidoine Apollinaire. Poèmes et lettres / Texte établi et traduit par A. Loyer. 3 vols. Vol. 1: Poèmes. P., 1960; Vol. 2: Lettres (livres 1–5). P., 1970; Vol. 3: Lettres (livres 6–9), P., 1970).*

- ² Очень показательны в этом отношении портреты Арминия и Сегеста в «Анналах» Тацита (Тас., Ан. I, 55).
- ³ Amm. Marc., XVI, 12, 4: «Agitabat autem miscebatque omnia, sine modo ubique sese diffunditans et princeps audendi periculosa, rex Chnodomarius, ardua subrigens supercilia, ut saepe secundis rebus elatus». В предыдущем параграфе Аммиан использует выражение *fastus barbaricos*.
- ⁴ Ibid. 24: «Et Chnodomarius quidem nefarius belli totius incentor, cujus vertici flammis torulus aptabatur, anteibat cornu sinistrum, audax et fidens ingenti robore lacertorum, ubi arbor proelii sperabatur, immanis, equo spumante sublimior, erectus in jaculum formidandae vastitatis armorumque nitore conspicuus ante alios, et strenuus miles et utilis praeter ceteros ductor».
- ⁵ Ibid. 61: «...servus alienae voluntatis trahebatur pallore confusus, claudente noxarum conscientia linguam...»
- ⁶ Об эстетических установках Аммиана Марцеллина см.: *Ауэрбах Э.* Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976. С. 69–110. Об идеологии, предполагающей подобное изображение варваров, см.: *Vogt J.* Kulturwelt und Barbaren. Zum Menschheitsbild der spätantiken Gesellschaft. Wiesbaden, 1967.
- ⁷ Sid. Apoll., Ep. I, 2: «...quia Theudorici regis Gothorum commendat populis fama civilitatem...»
- ⁸ Ср. нейтральный и в то же время двусмысленный перевод А. Луайена «в мире». К. Стивенса удивляет, что слово *civilitas* употребляется Сидонием Аполлинарием по отношению к братоубийце. Подобное словоупотребление становится понятнее, если принять, что автор этим словом воздает хвалу не личности короля, а его образу и способу управления (см.: *Stevens C.E.* Sidonius Apollinaris and his age. Oxford, 1933. P. 24).
- ⁹ Svet., Aug. 51; Claud. 35.
- ¹⁰ *Шкаренков П.П.* Римская традиция в варварском мире: Флавий Кассиодор и его эпоха. М., 2004. С. 90–93.
- ¹¹ Соответствующие выражения из приведенных выше фрагментов Светония М.Л. Гаспаров переводит как «гражданственная умеренность» и «простота и доступность».
- ¹² Sid. Apoll., Ep. I, 2: «...non historiam sed epistolam efficere curavi». Об обстоятельствах написания письма см.: *Stevens C.E.* Sidonius Apollinaris and his age. Oxford, 1933. P. 23–24. Он предполагает, что Сидоний Аполлинарий стремился выяснить намерения Теодориха II в отношении галло-римской аристократии.
- ¹³ Ibid. 1: «...laudans in te tam delicatae sollicitudinis ingenuitatem...»
- ¹⁴ Портрет гуннов (Sid. Apoll., Carm. II, 243–251); франков (Sid. Apoll., Carm. V, 237); саксонцев (Sid. Apoll., Carm. VIII, 6) и др.

- ¹⁵ Sid. Apoll., Ep. I, 2: «...sicut mos gentis est». Портрет Теодориха II подробно рассматривается Г. Фогтом (*Vogt H. Die literarische Personenschilderung des frühen Mittelalters. Leipzig; Berlin, 1934. S. 26–38*).
- ¹⁶ Sid. Apoll., Ep. VII, 9: «...vel ante pellitos reges vel ante principes purpuratos». Обратим внимание, что оппозиция здесь двойная: pellitos/purpuratos и reges/principes.
- ¹⁷ Sid. Apoll., Ep. I, 2: «Quamquam, si sermo secretus, possis animo advertere quod servet istam pro consuetudine potius quam pro ratione reverentiam». Выражение si sermo secretus А. Луайен предлагает понимать «между нами говоря». Мы же скорее понимаем его по-другому: «если беседуют с ним частным образом», так же как и В. Андерсон в своем издании Сидония Аполлинария (I. P. 338). Сам он переводит следующим образом: «between ourselves», однако в примечании добавляет: «Or possibly “if one talks to him in private”». Х. Гизек толкует этот фрагмент весьма вольно: «Kam man jedoch in engerem Kreise darauf zu sprechen, war klar erkennbar, dass er das mehr aus äusserlichen Gründen denn aus Überzeugung tat». Сидоний действительно только что упоминал арианских священнослужителей в выражении: «sacerdotum suorum coetus». Перед своими епископами король строит из себя праведника, но в частной жизни совсем другое дело. Такая интерпретация кажется тем более обоснованной, если, как мы и предполагаем, основная цель письма – пропаганда Теодориха II. Терпимость, проявляемая им в религиозных вопросах, является как раз той добродетелью, о которой следовало говорить, дабы снискать ему симпатии римлян.
- ¹⁸ Sid. Apoll., Ep. I, 2: «Circumsistit sellam comes armiger». Немного ниже: «surgit e solio». Внимание Сидония Аполлинария к роскоши и блеску германской королевской власти ярко проявляется также в описании кортежа Сигисмера, жениха дочери короля Бургундии (Sid. Apoll., Ep. IV, 20).
- ¹⁹ Sid. Apoll., Ep. I, 2: «pellitorum turba satellitum ne absit, admittitur, ne obstrepat, eliminatur...»
- ²⁰ Ibid.: «Inter haec intromissis gentium legationibus audit plurima, pauca respondet...»
- ²¹ Понимание А. Луайеном под gentium «чужеземных народов», как кажется, не совсем корректно. Gentes – это варвары, и принимая их, Теодорих II ведет себя как верховный правитель.
- ²² Sid. Apoll., Ep. I, 2: «...audit plurima, pauca respondet; si quid tractabitur differt; si quid expeditur, accelerat. Hora est secunda: surgit e solio».
- ²³ У Кассиодора понятие civilitas будет служить для подтверждения соответствия образа и характера правления Теодориха Великого императорской модели. Ср.: Sid. Apoll., Ep. VI, 4: «medicinam civilitatemque».
- ²⁴ *Aymard J. Sidoine Apollinaire et la chasse // Hommages à Jean Bayet. 1964. P. 47–53.*
- ²⁵ Sid. Apoll., Ep. I, 2, 5: gravitas regia; 6: regia disciplina; 8: regia severitas; 9: cena regia; 10: regia domus.
- ²⁶ Sid. Apoll., Ep. I, 5: «arcum lateri innectere citra gravitatem regiam iudicat». См.: *Aymard J. Sidoine Apollinaire et la chasse // Hommages à Jean Bayet. 1964. P. 47–53.*

- ²⁷ Sid. Apoll., Ep. I, 2, 6: «Videas ibi elegantiam graecam, abundantiam Gallicanam, celeritatem Italiam, publicam pompam, privatam diligentiam, regiam disciplinam». Королевская трапеза всегда и везде занимала важное место в придворном церемониале. Авит Вьеннский посвятил ее описанию довольно-таки юмористическое письмо (Avit., Ep. 86). Кассиодор формулирует правило, согласно которому на ней должно царить изобилие. Венанций Фортунат с почтением называет некоторых сановников *conviva regis*, что, впрочем, было и официальным титулом (См.: *Zöllner E. Geschichte der Franken bis zur Mitte des VI. Jahrhunderts, auf der Grundlage des Werkes von L. Schmidt. München, 1970*).
- ²⁸ Sid. Apoll., Ep. I, 2, 6.
- ²⁹ Sid. Apoll., Ep. I, 2, 3: «non ira sed verecundia»; 7: «in neutris irascitur, in utrisque philosophatur».
- ³⁰ Sid. Apoll., Ep. I, 2, 8: «Dicam quod sentio: timet timeri».
- ³¹ Ibid. 9: «...sic tamen quod illic nec organa hybraulica sonant nec sub phonasco vocalium concentus meditatatum acroama simul intonate; nullus ibi lyrists, choraules, mesochorus, tympanistria, psaltria canit, rege solum illis fidibus delinito, quibus non minus mulcet virtus animum quam cantus auditum». При кажущейся простоте некоторые детали приведенного фрагмента не вполне очевидны. Так, требует пояснения, что такое *fides*, которые противопоставляются всех прочим инструментам, включая лиру и кифару. Бесспорно только то, что, во-первых, Теодорих не любил музыку ради самой музыки, и второе, что сам Сидоний Аполлинарий не слишком хорошо разбирается в этих вопросах. В начале *Carmen XVI* Сидоний Аполлинарий призывает свою *fides* пренебречь «*Phoebum... ogyiamque chelyn*». А. Луайен, стремясь разобраться со значениями слов, различает лютню поэта и лиру: «пренебреги, моя лютня, лирой Феба». Однако это странное и с музыковедческой точки зрения различение отнюдь не способствует разрешению проблем, вызванных неточностью словоупотребления у Сидония Аполлинария. Об увлечении королей музыкой говорит и Кассиодор, сообщая о кифареде, посланном Теодорихом Великим Хлодвигу (Cassiod., Var. II, 41).
- ³² Cic., Lael., 34; Rep., VI, 9.

Abstracts

N. Bakshi

Luther and Calvin from Merezhkovsky's point of view

The paper considers Merezhkovsky's special view on the Reformation that has undergone changes for some decades. For him the Reformation was inscribed in the Russian context and was an alternative to the Revolution. Instead of Reformation he called purifying "religious Revolution". But by the end of his life he came to a conclusion, that the true Reformation is the Unity of Churches and Christian All-Unity.

Keywords: Reformation, Revolution, Unity of Churches, all-unity, Luther, Calvin.

S. Boyko

The beginnings of contemporary spiritual prose: stories by Lidiya Zaparina (L. Shoste)

The article is devoted to the beginnings of literature, which were formed by the early of the 21st century. The stories by L. Zaparina (L. Shoste) circulated as samizdat. They were printed in the 1992. The writer puts extra-literary tasks explicitly: to reveal the truth, to share the experience of overcoming misfortunes, to bring spiritual enlightenment. It makes modern literature closer to that of the Middle Ages.

Keywords: Lidiya Zaparina (L.Shoste), samizdat, the genre of the anecdote, hagiography, superindividual authorship, Easter story.

M. Darwin

“Open multitude”. Alexander Mikhailov
on artistic cyclization of lyric poetry

The article is dedicated to the analysis of the concept of artistic cyclization of lyric poems in the article on “West-East Divan” by Goethe written by A.V. Mikhailov the most prominent Russian Germanist and theorist of literature. This work by Alexander Mikhaylov has not yet been introduced into the stable practice for contemporary studies of literature cycles, though since long it has deserved such an introduction. The originality of Mikhailov’s conception is proved, first of all, in refusing to reduce the importance of cyclization to creation of a continuous series in poetic works expressing successive order of inner experiences for the lyric “Me”. By the example of analysis of a book of poems “West-East Divan” by Goethe Mikhailov convincingly proves that cyclization is first of all an “open set” of intentions and expressions in the presence of a “general idea”.

Keywords: cyclization, cycle, lyrics, lyrical “Me”, a book of poems.

Yu. Domansky

The subject in imagined worlds
of current trends in verbal performance
(stand-up and rap)

This article seeks to demonstrate that in stand-up and rap the biographical author gives artistic meaning to and conveys his/her self through the subject in an intentionally syncretic utterance. This is achieved through a clear focus on the coterminous nature of the author and the subject in the reception of the performance, that is to say, through the intentional, even declarative reduction of the artistic element in the “existential truth”. The artistic world is structured and conveyed by its total identification with physical reality and, as a result, through the intentional reduction of the artistic element. This is facilitated by the nature of the subject, since the world of stand-up and rap is nevertheless indeed an imagined artistic world.

Keywords: stand-up; rap; subject; imagined world.

M. Dzhun

“Body of the sufferer” aesthetics by M.M. Bakhtin.
Focussing on Dostoyevsky’s “Notes from underground”

The article is focused on the “suffering” in the world of Mikhail Bakhtin and Fyodor Dostoyevsky. Bakhtin in his work “Author and Hero in Aesthetic Activity” offers an example of the “body of the sufferer”. It helps to explain the nature of the “outsideness” notion and reveals a new connection that can relate Bakhtin to Dostoyevsky. For Bakhtin, the “body of the sufferer” presupposes a distance that has never been overcome by anyone and can not awaken consciousness as a subjective being. And in Dostoyevsky’s works, suffering as an indicator of one’s own will guarantees the presence of the subject

Keywords: Mikhail Bakhtin, body, outsideness, Fyodor Dostoyevsky, “Notes from Underground”, suffering, conscience.

A. Karavashkin

Avraamy Palitsyn’s “Tale” in the context
of the Ancient Rus literary tradition

This article discusses the poetics from one of the central works in Russian literature and historiography of the first half of the 17th century. The author draws attention to the fact that for all its innovative qualities, Avraamy Palitsyn’s narrative is in keeping with the literary traditions prevailing in Ancient Rus throughout its existence from the 11th to the 17th century.

Keywords: poetics, literary traditions, custom, historiography, Chronicles, commonplaces (topoi).

N. Kirilenko

Receptive competence and “The Rules”
of the Detective Club

The article deals with “the rules” of the British Detective Club as the new critical genre. The author analyses essays of Austin Freeman, G.K. Chesterton and R. Knox. In the essays “the rules” of the writing are primarily determined by the view point of the reader.

Keywords: The Detection Club, “the rules”, new critical genre, receptive competence, R.A. Freeman, G.K. Chesterton, R. Knox, normative poetics.

O. Kling

Realization of theoretic and literary views
of Andrei Bely in “Petersburg”:
influence on the formalism and futurism

The article is devoted to the realization of the theoretical and literary views of Andrei Bely in the artistic strategy of the novel “Petersburg”. That had a significant impact on the formation of the formal school and Russian Futurism. Particular attention is paid to the dialogue of Bely – theorist and practitioner.

Keywords: Andrei Bely, novel “Petersburg”, symbolism, futurism, formalism.

I. Kondakov

Poetics of the semantic uncertainty

This article represents an attempt of justification for a new theoretical issue in the literature – poetics of the semantic uncertainty. The author shows the beginnings of semantic uncertainty in Russian classic poetry – in lyrics of Pushkin and Tyutchev and demonstrates different types of such poetics. The semantic uncertainty transfers anxieties, perplexity, hesitations, doubts and the search for the meaning of life.

Keywords: poetics, semantic uncertainty, quiet tension, chronotope of waiting, Russian classic poetry, lyrics of Pushkin and Tyutchev.

E. Kozmina

Composition of the novel “Aglaia’s Apocripha”
by E. Sosnovsky. Modeling of the reader’s position

The composition of the novel by E. Sosnovsky “Aglaia’s Apocripha” is analyzed in the article. The composition is the organization of discourses of characters, i. e. the subject structure. The novel consists of four parts, united in pairs; the composition is based on the model of “novel in the novel”. The peculiarity of this model in the “Aglaia’s Apocripha” is the inversion: from the text, which is usually called inset, the work begins, and the compositional role of the inserted text is played by the encompassing work. Two composition sections of the

“Aglaia’s Apocripha” are opposed to each other; first of all, by the value of various discourses of the central characters – Adam (in the first section) and Krzysztof (in the second). All the events depicted in the novel are given in a “multi-centered perspective” (P. Florensky). These main features of the composition are designed to create a special reading position – similar to the one in which the heroes are, not always able to distinguish illusory and true reality.

Keywords: “Aglaia’s Apocripha”, composition, “novel in the novel”, point of view, illusory reality.

S. Lavlinsky

The narrator and reader position in the story “Autobiography of the Corpse” by Sigizmund Krzhizhanovsky

The story “Autobiography of the Corpse” is one of the most significant works by Sigizmund Krzyzanowski. The article examines main features of an anthropological crisis at the event, narrative and receptive levels of the artistic structure. Infection of the recipient notes corpse way of seeing the introduction of it in the area of transgressive perception and recall of history is one of the main tasks of hero-narrator. Instilling in someone else’s visual-mental space, the unnamed notes author, provides another subject with his own eyes, with the sight of corpse. The situation of mental experiment of the hero upon himself and others, test the existential position of Stamm as that of the addressee of the notes are correlated with the mechanisms of “killing” the consciousness of the reader throughout the novel.

Keywords: story, transgression, narrator, hero, reader, reception, self-determination, anthropological crisis.

M. Lyustrov

Swedish translation of I. Petlin’s “Painting of the Chinese State”

The article examines the Swedish translation of the “Description of the Chinese State” by I. Petlin (1619), which was not drawn to the attention of researchers before. The most significant cases of the interpreter’s digression from the source text are revealed and explained. The

attitude of the Swedish author towards the state of Russian literature in the 17th century is reproduced.

Keywords: I. Petlin, mission to China in 1618–1619, Russian literature in 17th century, Swedish literature in 17th century.

D. Magomedova

“Oh, Tartar honour, more evil than the evil...”.

Unpublished review of V.B. Shklovsky
on the drama “Ramses” by Alexander Blok

The article for the first time fully publishes and analyzes the review of V. B. Shklovsky (1921) on the last play of A. Blok “Ramses” (1919–1921), which Blok wrote for the project of “Historical picture” in the publishing house “World literature”. A special comment is made on the last phrase of the review (“Oh, Tartar honour, more evil than the evil”), which is a quote from the Galicia-Volyn chronicle and relates to the story of the treachery of an alien power.

Keywords: Alexander Blok, V.B. Shklovsky, review, drama, “Historical Picture”, Galicia-Volyn chronicle.

A. Makhov

Poetical work as a musical process.

Formal aesthetics of Friedrich Konrad Griepenkerl
and Friedrich Hölderlin poetology

Throughout its history the poetics has used models borrowed from music. One of such models may be defined as that of processuality: according to this model, poetical work, as a musical one, is developing in time by means of “dissonances” and their “resolutions”. Idea of processuality of any aesthetic form was formulated by F.K. Griepenkerl, who, however, did not provide specific examples as to application of that idea to poetry. A complement to the formal aesthetics of Griepenkerl may be found in F. Hölderlin’s poetological texts where poetry is considered to be simultaneously a dialectical and a musical process which involves the confrontation of opposite “tones”.

Keywords: musicality of poetry, processuality of aesthetic form, dissonance, F.K. Griepenkerl, F. Hölderlin.

V. Malkina

Visual images and lyrical plot in the V.Ya. Brjusov's poem "The architectonics of ancient churches"

The present article analyses the Brjusov's poem "Architectonics of ancient churches" (1899). It studies in detail the structural features of the visual imagery of the poem and its lyrical plot. Also by the example of this text, the article shows an effectiveness of using visualization as a method for analyzing the lyrical poem.

Keywords: Brjusov, lyrical plot, lyrical subject, visual in literature, visualization.

E. Seifert

Postverbal by reader and author. The virtual (possible) subject (based on the modern poetry)

The article is about a study of the virtual (possible) of subject in the context of the postverbality and typology of that subject. The subject and object being born in the post-verbality are rightfully called the virtual or possible. The author's participation in creating postverbality may not be mandatory. Let's call it active, moderate and delicate.

Keywords: postverbality, virtual (possible) subject, reception.

P. Shkarenkov

The portrait of Theoderic 2nd in Sidonius Apollinaris's works. Roman *civilitas* of Visigothic *rex*

Based on the analysis of Sidonius Apollinaris' letters the article reconstructs the way he saw the appearing barbarous power. Speaking about Theoderic 2nd *civilitas*, the author wants to emphasize especially that the Visigothic ruler had already proven his belonging to the Roman world. This first meeting of the *civilitas* and "barbarous" ruler shows that the *rex* and royal power are no longer perceived as something totally alien to the Roman tradition and set of values. He saw how the influence of the Visigothic royal power was growing and spreading and left to us proofs of his conception in the form of an idealized portrait of Theoderic 2nd touched by the Roman political philosophy.

Keywords: Sidonius Apollinaris, Roman Gaul, royal power, Latin rhetorics, Theoderic 2nd Visigothic, *civilitas*, Roman tradition.

Сведения об авторах

Бакиш Наталья Александровна – доктор филологических наук, лицензиат теологии, доцент, заместитель заведующего кафедрой германской филологии Института филологии и истории РГГУ; директор Российско-Швейцарского учебно-научного центра РГГУ; член президиума Российского союза германистов, nataliabakshi@mail.ru

Бойко Светлана Сергеевна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры истории русской литературы новейшего времени Института филологии и истории РГГУ, svetlana-boyko@yandex.ru

Дарвин Михаил Николаевич – доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики филологического факультета Института филологии и истории РГГУ, mhldarvin@gmail.com

Джун Мира – аспирант Института филологии и истории РГГУ, mira.jun@mail.ru

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

Зейферт Елена Ивановна – доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ, elena_seifert@list.ru

Каравашкин Андрей Витальевич – доктор филологических наук, профессор кафедры истории России Средневековья и Нового времени ИАИ РГГУ, karavash2008@yandex.ru

Кириленко Наталья Натановна – кандидат филологических наук, независимый исследователь, nkirilenko466@gmail.com

Клинг Олег Алексеевич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теории литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, okling@yandex.ru

Козьмина Елена Юрьевна – доцент кафедры издательского дела Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, klen063@gmail.com

Кондаков Игорь Вадимович – доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор, действительный член РАЕН, кафедра истории и теории культуры Отделения социокультурных исследований РГГУ, ikond@mail.ru

Лавлинский Сергей Петрович – кандидат педагогических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ, slavlinsky@mail.ru

Люстров Михаил Юрьевич – доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской классической литературы РГГУ; ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, mlustrov@mail.ru

Магомедова Дина Махмудовна – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской классической литературы Института филологии и истории РГГУ; ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, dinamagom@yandex.ru

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

Махов Александр Евгеньевич – доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ; ведущий научный сотрудник ИНИОН РАН, makhov636@yandex.ru

Шкаренков Павел Петрович – доктор исторических наук, профессор, проректор по непрерывному образованию РГГУ; директор Института филологии и истории; заведующий кафедрой истории древнего мира РГГУ, chkarenkov@mail.ru

General data about the authors

Bakshi Natalia A. – Dr. in Philology, Lic. in Theology, associate professor, deputy head, Department of German philology, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities; director of Russian-Swiss Centre, Russian State University for the Humanities; member of the Presidium of the Russian Union of Germanists, nataliabakshi@mail.ru

Boyko Svetlana S. – Dr. in Philology, associate professor; professor of the New Russian Literary History Department, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, svetlana-boyko@yandex.ru

Darvin Mikhail N. – Dr. in Philology, professor of the Department of Theoretical and Historical Poetics, Philology Faculty, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, mhldarvin@gmail.com

Domansky 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

Dzhun Mira – postgraduate student, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, mira.jun@mail.ru

Karavashkin Andrey V. – Dr. in Philology, professor of the Department of Medieval and Modern History of Russia, Institute for History and Archives, Russian State University for the Humanities, karavash2008@yandex.ru

Kirilenko Natalia N. – Ph.D. in Philology, independent researcher, nkirilenko466@gmail.com

Kling Oleg A. – Dr. in Philology, professor, head of the Theory of Literature Department, Philology Faculty, the M.V. Lomonosov Moscow State University, okling@yandex.ru

Kondakov Igor V. – Dr. in Philosophy, Ph.D. in Philology, professor, full member of Russian Academy of Natural Sciences, Department of History and Theory of Culture, Social and Cultural Studies Department, Russian State University for the Humanities, ikond@mail.ru

Kozmina Elena Yu. – associate professor of the Department of Publishing, the first President of Russia B.N. Yeltsin Ural Federal University, klen063@gmail.com

Lavlinsky Sergey P. – Ph.D. in Education, associate professor of the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, slavlinsky@mail.ru

Lyustrov Mikhail Yu. – Dr. in Philology, professor of the Department of Russian Classical Literature History, Russian State University for the Humanities; leading researcher of Old Slavic Literature Department, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, mlustrov@mail.ru

Magomedova Dina M. – Dr. in Philology, professor, head of the Department of Russian Classical Literature History, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities; leading researcher of A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, dinamagom@yandex.ru

Makhov Alexander E. – Dr. in Philology, professor of the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities; Leading Researcher of Institute of Scientific Information on Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, makhov636@yandex.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

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

Shkarenkov Pavel P. – Dr. in History, professor, Vice-rector for continuing education of the Russian State University for the Humanities; director, Institute of Philology and History; head, Ancient History Department, chkarenkov@mail.ru

Художник серии *В.В. Сурков*
Корректор *Ж.П. Григорьева*
Компьютерная верстка *Е.Б. Рагузина*

Подписано в печать 26.02.2018.
Формат 60×90¹/₁₆
Усл. печ. л. 11,0. Уч.-изд. л. 11,5.
Тираж 1050 экз. Заказ № 110

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6
www.rgggu.ru
www.knigirgggu.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!
