

Российский государственный гуманитарный университет  
Russian State University for the Humanities



RSUH/RGGU BULLETIN  
№ 5 (14)

Academic Journal

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

Moscow  
2016

ВЕСТНИК РГГУ  
№ 5 (14)

Научный журнал

Серия  
«История. Филология. Культурология. Востоковедение»

Москва  
2016

УДК 94(05)+80(05)+008.001(05)  
ББК 63.3я5+80я5+71я5

Редакционный совет серий «Вестника РГГУ»

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

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

Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение»

Редакционная коллегия серии

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

ISSN 2073-6355

© Российский государственный  
гуманитарный университет, 2016

## Содержание

### Теория литературы

---

<i>Н.Н. Кириленко</i> Драма как источник классического детектива .....	9
<i>О.В. Федунина</i> Роман «семейной тайны» как жанр (постановка проблемы) .....	21
<i>Е.Ю. Козьмина</i> Жанровый подход в изучении авантюрно-философской фантастики XX в. ....	43

### Русская литература

---

<i>В.В. Шадурский, М.В. Степанова</i> А.И. Герцен в восприятии Марка Алданова .....	57
<i>Е.В. Титова</i> Об одной из особенностей паратекста в трилогии А.В. Сухова-Кобылина «Картины прошедшего» .....	68
<i>М.А. Бердникова</i> «Мальчик у Христа на елке» Ф.М. Достоевского: Опыт нетрадиционного анализа текста .....	78
<i>Д.Н. Сабирова</i> Сон-видение как форма сна в стихотворении Сергея Есенина «Метель» .....	88
<i>А.Н. Ярко</i> Чеховские традиции в повести Юрия Трифонова «Другая жизнь» .....	96
<i>П.А. Волошин</i> Петербургский текст в альбоме «Резонанс» группы «Сплин» .....	103

## **Зарубежная литература**

---

*Д.А. Зеленин*

«Imago Figurata» Я. Мазена  
как проект риторизации эмблемы ..... 115

*О.В. Иванова*

О поэтике Йозефа Рота  
(новелла «Апрель. История одной любви») ..... 134

## **Обзоры**

---

*О.Л. Довгий*

Интрада + ИФИ РГГУ ..... 148

Abstracts ..... 152

Сведения об авторах ..... 157

## Contents

### Literary Theory

---

<i>N. Kirilenko</i>	
The drama as a source of the classic detective story .....	9
<i>O. Fedunina</i>	
The “Family Mystery” novel as a genre (the formulation of an issue) .....	21
<i>E. Kozmina</i>	
Genre approach in the study adventurous and philosophical fiction of the 20th century .....	43

### Russian Literature

---

<i>V. Shadursky, M. Stepanova</i>	
Mark Aldanov’s views on A.I. Herzen .....	57
<i>E. Titova</i>	
About one of paratext features in the trilogy “Paintings of the Past” by A.V. Sukhovo-Kobylin .....	68
<i>M. Berdnikova</i>	
“The boy at Christ’s Christmas tree holiday” by Fyodor Dostoevsky. An experience of non-traditional text analysis .....	78
<i>D. Sabirova</i>	
A dream-vision as the form of a dream in Sergey Esenin’s poem “Snowstorm” .....	88
<i>A. Yarko</i>	
Chekhov’s tradition in Yuri Trifonov’s novel “Another life” .....	96
<i>P. Voloshin</i>	
Petersburg text in the album “Resonance” by “Spln” group .....	103

## Foreign Literature

---

*D. Zelenin*

Jakob Masen's Imago Figurata as a project  
of rhetorizing of an emblem ..... 115

*O. Ivanova*

On the Poetics of Joseph Roth  
(novel "April: The Story of a Love Affair") ..... 134

## Reviews

---

*O. Dovygy*

Intrada + IFI RSUH ..... 148

Abstracts ..... 152

General data about the authors ..... 159

# Теория литературы

---

Н.Н. Кириленко

## ДРАМА КАК ИСТОЧНИК КЛАССИЧЕСКОГО ДЕТЕКТИВА

В статье рассматривается вопрос о происхождении жанра классического детектива, а именно о его преемственной связи с драматическим родом.

*Ключевые слова:* классический детектив, жанр, драма, единство времени, единство места, единство действия, перипетия.

В большинстве исследований, посвященных «детективу»<sup>1</sup>, вопрос о происхождении этого жанра раскрывается в нескольких предложениях<sup>2</sup>. Мало книг, где есть соответствующие главы или разделы<sup>3</sup>. А специальных работ на данную тему даже за рубежом, если учесть, насколько давно там пишут о криминальной литературе, не так много<sup>4</sup>.

В отечественном литературоведении, насколько известно, до недавнего времени вопрос о генезисе жанра был заявлен только в названии статьи Л.И. Чернавиной «Детективные новеллы Э. По (К вопросу об истоках детективного жанра)», однако в самой работе эта тема рассмотрена в одном абзаце<sup>5</sup>. А объем недавно появившейся работы под названием «К вопросу о происхождении и определении детектива»<sup>6</sup>, т. е. посвященной двум важнейшим научным вопросам сразу, совершенно недостаточен для серьезного исследования. (Это же замечание относится и к содержанию.) Работа О.Ю. Анциферовой «Детективный жанр и романтическая художественная система»<sup>7</sup> более серьезна, но проведена на недостаточном материале.

Но основная проблема, конечно, не в объеме. Вопрос о том, какие явления можно считать «истоками жанра», его генезисом или

генеалогией, требует отдельного, основательного и – в свете существующих гипотез – критического изучения и описания.

Так, представляются несостоятельными попытки вывести *происхождение любого литературного жанра*, в том числе и жанров криминальной литературы, из реальной действительности, из социально-экономических предпосылок. Показательна в этом отношении широко известная в отечественной критике глава из книги киноведа Янины Маркулан, в которой после слов «генезис» и «история» читаем: «Детектив, возникший в середине XIX века, был порожден конкретными реальными обстоятельствами жизни, он – производное капиталистического строя – отражает буржуазные отношения, типичные конфигурации добра и зла в определенной общественной формации. Быт большого капиталистического города, образование новых социальных групп, создание охранительного аппарата буржуазной власти и собственности – вот координаты и почва возникновения детектива»<sup>8</sup>.

В работе Н.В. Бугорской заявлено «стремление расширить рамки обсуждения проблемы происхождения жанров», что само по себе не вызывает возражений. Но если в качестве истоков литературного жанра называются не более ранние жанры, а философское течение («...жанр детектива произведен от сциентистского мировоззрения»)<sup>9</sup>, то возражения, и принципиальные, возникают.

Я полагаю, что теоретическое осмысление проблемы происхождения литературного жанра должно проводиться без привлечения чужеродных, лежащих вне области *Слова*, элементов. В качестве истоков литературного жанра могут рассматриваться, во-первых, уже давно сформировавшиеся к моменту его появления и во многих случаях уже и «застывшие» литературные жанры. А во-вторых, на ранних стадиях словесности, по концепции В.И. Тюпы, находятся *протожанры*: «Рассмотрение генезиса литературных жанров и заключается в выявлении протолитературных “первофеноменов”, в которых можно усмотреть некоторые принципиальные для последующей жанровой эволюции стратегии тематизации действительности, авторства и адресации»<sup>10</sup>. Именно поэтому непродуктивным кажется мне и смещение понятий «основатель (ли) жанра» и его «истоки», что наблюдается в ряде работ<sup>11</sup>.

По моему убеждению, сложившемуся в результате многолетних исследований, необходимо:

- рассматривать происхождение не некоего «детектива» вообще, а конкретных жанров криминальной литературы, которые имеют различные источники. Например, от

авантюрного романа тянется нить к жанру авантюрного расследования, но не к классическому детективу и не к полицейскому роману;

- различать литературные и нелитературные (также словесные!) источники жанра, т. е. протожанры, например, фольклорные;
- учитывать как способствующие востребованности того или иного жанра, но не рассматривать в качестве источников экономические условия, философские течения и т. д.

Каждый из источников заслуживает отдельного исследования. Самый важный источник классического детектива – это драма<sup>12</sup>.

Предположение, что одним из источников классического детектива является драма, высказывалось неоднократно. При этом всегда имелись в виду исключительно трагедии; чаще всего назывались «Эдип» и «Гамлет», либо вместе<sup>13</sup>, либо по отдельности<sup>14</sup>. О.Ю. Анциферова пишет: «Возможно, первым в европейской литературе, кто использовал характерную для детектива “аналитическую” композицию, был Софокл. В своей трагедии “Эдип-царь”... он вводит нас в круг трагических событий в Фивах и только потом знакомит с причинами, по которым боги наслали на город кару»<sup>15</sup>.

Между тем Джон Кавелти, как верно указывает О.Ю. Анциферова, в русле психоанализа разводил трагедию Софокла и «детектив»<sup>16</sup>. Рональд Нокс высказал сомнение в том, «что у подобных историй могли быть литературные предшественники до XIX века. Царь Эдип Софокла мог бы быть детективом, если бы читатель не знал сюжета заранее, но это условие не выполнялось в то время, когда создавалась трагедия»<sup>17</sup>. Смехотворными назвал «попытки вывести генеалогию жанра из “Царя Эдипа” Софокла и “Гамлета” Шекспира» А.А. Гозенпуд<sup>18</sup>.

Насколько мне известно, только Уистон Х. Оден в широко известном и часто цитируемом эссе «Виновность усадьбы викария» (1948) сопоставлял «детектив» и трагедию как жанры. Поэтому остановлюсь на его работе подробнее. Оден отмечал сходство между названными жанрами:

Как и в аристотелевской характеристике трагедии [в детективе. – Н. К.] есть Тайна (невинный выглядит виновным и виновный выглядит невинным) и Узнавание (приведение к узнаванию подлинной вины). Также есть перипетия, в данном случае не превратность судьбы, а двойной перелом – от мнимой вины к невинности, и от мнимой невинности к вине<sup>19</sup>.

В то же время он подчеркивал и различие между анализируемыми жанрами: в то время как в «греческой трагедии зрители знают правду, участники – нет», а в современной, «зрители знают не меньше и не больше, чем самый знающий из участников, в «детективе зрители не знают правду вовсе; один из участников, убийца – знает; и детектив [здесь имеется в виду сыщик, а не жанр. – *Н. К.*] по собственной воле раскрывает и разоблачает то, что убийца по собственной воле старается скрыть»<sup>20</sup>. При этом Оден подчеркивает, что говоря о сходстве он имеет в виду именно греческую трагедию:

У греческой трагедии и детектива есть одна общая характерная черта, которой они отличаются от современной трагедии, а именно: персонажи не меняются в ходе или в результате своих поступков; в греческой трагедии потому, что их действия предрешены судьбой, в детективе – потому, что решающее событие (убийство) уже произошло. <...> В результате детективу, наверное, следует, и обычно он это делает, подчиняться классическим единствам [времени, места и действия. – *Н. К.*], в то время как современная трагедия, в которой персонажи раскрываются со временем, может делать это исключительно в качестве проявления технического совершенства<sup>21</sup>.

Чрезвычайное значение проведенного Оденом сопоставления состоит в том, что он подчеркнул соотнесенность драматических категорий трех единств, перипетии и др. со структурой «детектива».

Позже о сходстве «детектива» с драмой писала Я. Маркулан; судя по названным в ее работе авторам, она также подразумевала трагедию. Прежде всего, как она полагала, у драмы и «детектива» один и тот же эстетический предмет<sup>22</sup>. Также отмечено сходство композиционной структуры, к последней Маркулан относила завязку и развязку и qui pro quo:

И то и другое [драма и детектив. – *Н.К.*] строится на действии, деятельности, фабуле, диалоге, ибо диалог в детективе почти непрерывен. <...> Связь читателя с произведением здесь особого рода, она близко подходит к специфическим особенностям восприятия зрителем драмы. <...>

В основе детектива лежит загадка, но как часто именно загадка является пружиной действия и в драматическом произведении (от Эсхила к Софоклу, а потом к Шекспиру, Шиллеру, Корнелю, а от них – до наших дней)<sup>23</sup>.

Несмотря на ряд терминологических неточностей автора-киноведа (элементы сюжета (завязка, развязка) называются компози-

ционной структурой и т. д.), мнение о сходстве завязки и развязки драмы с «детективом», а также об особой роли в нем диалога вполне убедительны, при условии, что мы говорим именно о классическом детективе<sup>24</sup>.

В то же время в работе Я. Маркулан не установлено соответствие между данным сходством и генезисом жанра и, как говорилось выше, жанр «детектива» определен как производное «капиталистического строя».

Выскажу несколько иную точку зрения: классический детектив, на мой взгляд, имеет очень много общего прежде всего с драмой как родом литературы. И, далее, с жанром не трагедии, а комедии в ее классическом варианте. (Поскольку речь идет о генезисе жанра, для нас актуальна именно классическая драма; под *классической* здесь понимается не драма классицизма, и не драматические произведения разных периодов, считающиеся к данному моменту *классикой*, а *классическая* драма в противоположность *новой*. Я буду опираться на разграничение классической и неклассической драмы, проведенное Н.Д. Тамарченко<sup>25</sup>.)

Чтобы обосновать эту мою позицию, логично сначала сопоставить структурные признаки классического детектива с общими для драматических жанров, *родовыми* признаками, а затем с конкретными драматическими жанрами – трагедией и комедией. Последние, обладая общими родовыми свойствами, в то же время как жанры являются антагонистами. Сопоставление классического детектива с трагедией и комедией будет проведено в отдельной работе.

При сопоставлении классического детектива с драмой как родом литературы будут учитываться, с одной стороны, такие важнейшие для драмы аспекты, как «три единства», ибо Гегель пишет о *единстве драмы* в отличие от эпоса и лирического произведения; далее – катастрофа и перипетия; узнавание и разоблачение. С другой стороны, рассмотрим хронотоп и сюжет; а из речевых форм – описание.

Поскольку мнение о том, что из предписанных Буало трех единств («Одно событие, вместившееся в сутки, / В едином месте пусть на сцене протечет; / Лишь в этом случае оно нас увлечет»<sup>26</sup>) первые два, *единство времени* и *единство места*, в сущности, описывают признаки хронотопа драмы, уже общепринято, сопоставление данных аспектов драмы и хронотопа классического детектива кажется мне вполне правомерным. Остановимся на каждом из них подробнее.

*Единство времени* в драме по Гегелю обусловлено как тем, что наличие нескольких временных пластов создавало бы сложности при

исполнении драмы, и поэтому «если действие является простым по своему содержанию и конфликту, то лучше всего и продолжительность его борьбы просто затягивать вплоть до развязки»<sup>27</sup>, так и тем, что здесь нет никаких «этапов развития» характеров, которые «обуславливают неизбежность многих одновременных ситуаций» (с. 336). Отметим, что таких этапов нет и в классическом детективе: все герои, начиная от сыщика и преступника и заканчивая свидетелями, выступают совершенно готовыми и неизменными.

Классический детектив от многих криминальных жанров отличается *быстрое* время. В детективной новелле время расследования, как правило, укладывается в сутки (Холмс обычно прибывает на место преступления вечером, и уже утром у него готова разгадка преступления, см. «Серебряный» и др.).

В детективном романе, если и бывает в начале замедление времени («Смерть на Ниле» и «Встреча со смертью» Кристи), то с момента совершения преступления оно становится быстрым, и таким остается вплоть до конца произведения. По-другому обстоит дело в повестях Конан Дойля о Шерлоке Холмсе, в которых быстрое и медленное время чередуются. Это связано с особенностями жанра повести; во всех этих произведениях есть параллельный сюжет, и медленное время приходится именно на него, тогда как в основном сюжете – быстрое.

Другая важная особенность классического детектива – это изображение единственного *временного пласта*. Даже если мотивы преступления таятся в прошлом («И в трещинах зеркальный круг» и «Рождество Эркюля Пуаро» Кристи), в детективной новелле и романе оно никогда не бывает предметом изображения, а рассказчик и читатель узнают обо всем из монологов персонажей. Исключением и здесь является детективная повесть, в которой прошлое может предстать в развернутом рассказе персонажа («Знак четырех» Конан Дойля), а может и даваться в изложении повествователя («Этюд в багровых тонах» Конан Дойля).

Таким образом, время классического детектива очень близко к времени драмы.

Уточним, что под *единством места* в драме вовсе не подразумевается единственное, например, помещение (хотя бывает и так). Гегель писал о том, что единство места в античной драме и у Шекспира соблюдается не всегда; при этом место действия характеризуется, во-первых, как *замкнутое*.

Я не могу обойти и такую характеристику места, как *условность*. Так, у Шекспира стояли столбы с табличками, указывающими очередное место действия (с. 336)<sup>28</sup>.

При этом замкнутым пространством в драме, по моим наблюдениям, может представлять не только комната, дом, но и город или страна: Фивы («Эдип-царь» Софокла); Верона («Ромео и Джульетта» Шекспира); Севилья («Сид» Корнеля) и др. Замкнутым пространством в классическом детективе может быть не только комната, поезд («Убийство в Восточном экспрессе» Кристи) или корабль («Смерть на Ниле» Кристи), дом или дом вместе с двором (в «Объявлено убийство» и «Кармане, полном ржи» Кристи убийства совершены во дворе), но и деревушка Сент-Мери-Мид в целом, где никто со стороны не может быть убийцей.

Для классического детектива нехарактерно большое количество мест действия. При этом, как правило, основную роль играют два пространства, противопоставленных друг другу: уютное и безопасное пространство Бейкер-стрит (или жилья Дюпена и рассказчика, жилья Пуаро, дома мисс Марпл) и *опасное пространство* места преступления<sup>29</sup>. Оба эти пространства носят, как сказано выше, замкнутый характер; здесь происходит не чередование открытого / замкнутого пространства, а смена одного замкнутого пространства на другое, также замкнутое.

Описания мест действия в классическом детективе кратки, функциональны, максимально приближены к театральным декорациям<sup>30</sup>, т. е. они *условны*.

*Единство действия* Гегель считал самым главным: «Действительно же неприкосновенным законом является единство действия» (с. 337)<sup>31</sup>. Соответственно, при сопоставлении с классическим детективом, говоря о *единстве действия*, необходимо учитывать следующие аспекты.

1. *Необходимость каждого эпизода; отсутствие лишних*, как условие единства темы (см. требование Аристотеля)<sup>32</sup>. *Единство темы*, столь важное для драмы, прослеживается в классическом детективе на всех уровнях. Если описывается каминная полка, то потом на ней что-то изменяется, и это связано с преступлением («Таинственное происшествие в Стайлзе» Кристи); если описывается наряд персонажа, то потому, что затем из ожерелья пропадает алмаз («Приключение Звезды Запада» Кристи); подслушивание-подглядывание имеют отношение только к преступлению и т. д. Здесь не может быть ни одного (!) эпизода, не имеющего отношения к преступлению и расследованию.

2. Из предыдущего пункта вытекает следующий – *непрерывность действия и отсутствие параллельного сюжета*, которые сформулированы Дидро следующим образом: «Театральное действие никогда не должно останавливаться; а смешивать две интри-

ги – значит прерывать то одну, то другую»<sup>33</sup>. Более того, для классической драмы неприемлемы не только остановки, но и ретардация, чему способствует и отсутствие в драме описаний.

Как сказано выше, в классическом детективе все подчинено теме преступления и расследования, поэтому нет параллельного сюжета. Исключение – повести Конан Дойля; но и здесь параллельные сюжеты не являются полностью независимыми от основной темы: в «Этюде в багровых тонах» это развернутая предыстория убийства, данная от третьего лица, а не только в кратком рассказе убийцы, как обычно; в «Знаке четырех» – история влюбленности Уотсона; в «Собаке Баскервилей» – параллельное расследование Уотсона.

3. *Ограничение роли случая и логика.* Из идеи единства действия исходит также требование Дидро ограничить роль случая и усилить логические связи между событиями (с. 241). (Очень близко понимание действия С. Сиротвинским<sup>34</sup>.) *Вся логика этого движения, развитие действия* подготавливают *катастрофу*: «Единство действия состоит в *подготовке* катастрофы, а его развитие в настоящем необходимо для *сопричастия* к событию, т. е. для того, чтобы реакция на это событие у героя и зрителя была одновременной, *хотя и не идентичной*»<sup>35</sup>. В классическом детективе роль случая ничтожна, успешное расследование – результат гениальности сыщика, его логики и *игры*.

При этом мне кажется очевидным сходство *перипетии* с *детективным пуантом*. Кумуляция с нагромождением странного, непонятного и страшного сменяется *детективным* пуантом, связанным с *разоблачением* преступника и внезапным *прозрением* рассказчика, остальных персонажей и читателя при этом разоблачении. Акцент здесь именно на разоблачении, не на задержании (в отличие от полицейского романа)<sup>36</sup>. *Прозрение* в классическом детективе соотносится с *узнаванием* в драме; за ним следует катастрофа, в классическом детективе – комическая, в расследовании жертвы – страшная<sup>37</sup>, после чего происходит возврат к норме.

Как указывал Н.Д. Тмарченко, «такого рода “перипетийный” сюжет [в драме] неотжестивим ни с кумулятивным, ни с циклическим типами сюжетного построения»<sup>38</sup>. Важным отличием классического детектива от драмы в данном случае является именно выраженное сочетание двух сюжетных схем: кумулятивной (от совершения преступления и до разоблачения) и циклической (вначале – *норма*, в конце – возврат к ней).

4. Единством действия обусловлена и провозглашенная Аристотелем *невозможность* в классической драме *изображать одно-*

*временно происходящее с разными персонажами в разных местах:* «в трагедии невозможно подражать многим частям [действия], совершающимся одновременно, а можно только той части, которую [представляет] сцена и [ведут] актеры»<sup>39</sup>. В классическом детективе мне известен только один подобный случай: «В ту минуту, когда Рекс Фортескью пил свою последнюю чашку чая, Ланс Фортескью и его жена сидели под каштанами на Елисейских полях и наблюдали за фланирующей публикой»<sup>40</sup>. Показано, что у Ланса не было физической возможности подложить токсин в пищу отца.

5. Добавим еще один важный аспект, необходимый для определения единства действия как в классической драме, так и в генетически связанном с ней классическом детективе – *сразу очерченный круг действующих лиц*. Как в классической драме совершенно невозможно, чтобы в последнем акте безымянный стражник вышел вперед и начал действовать наряду с главным героем, так и в классическом детективе невозможно, чтобы преступником в конце оказался не кто-то из уже знакомых читателю действующих лиц, а лицо, ранее не участвующее или выполняющее функцию «кушать подано»<sup>41</sup>. Недаром Белинский писал, что «в драме не должно быть ни одного лица, которое не было бы необходимо в механизме ее хода и развития»<sup>42</sup>.

Таким образом, мы сопоставили классический детектив с драмой как родом и выявили сходство между единствами времени и места в драме и хронотопом классического детектива; признаки единства действия в классическом детективе; соотношенность перипетии и детективного пуанта и разрешение после катастрофы (комической).

В свете вышеизложенного возникает важнейший вопрос: если в классическом детективе так много драматического, почему же он существует, как я писала ранее, только в эпической форме (в первую очередь это новелла и роман), но не драматической? (Знаменитая «Мышеловка» Кристи классическим детективом не является.)

Ответ может быть только один – принципиальное значение события рассказывания. В чем оно проявляется? Это точка зрения рассказчика или повествователя и их кругозор; благодаря им читатель узнает обо всем постепенно. Тем самым снимается противоречие между всемогуществом Великого сыщика и нарастанием напряжения вплоть до детективного пуанта.

Таким образом, мне представляется доказанным не только сильнейшее влияние на классический детектив драмы как рода на уровнях хронотопа, сюжета и композиции, но и то, что она является основным для него источником.

Сопоставление классического детектива с трагедией и комедией; другие как литературные, так и нелитературные источники жанра классического детектива требуют отдельного рассмотрения, и это направление кажется очень перспективным.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Здесь и ниже я беру этот термин в кавычки, поскольку считаю, что нужно говорить не о «детективе», а о конкретных жанрах криминальной литературы: классическом детективе, полицейском романе и т. д.
- <sup>2</sup> См.: *Гозентуд А.* Детективная драма // Пути и перепутья: Английская и французская драматургия XX века. Л.: Искусство, 1967. С. 84–111; *Маркулан Я.* Зарубежный кинодетектив: Опыт изучения одного из жанров буржуазной массовой культуры. Л.: Искусство, 1975. С. 11.
- <sup>3</sup> *Агеева М.Г.* Эволюция детективного романа в американской литературе XX века. Дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2014; *Мир-Багирова С.А.* Детективный жанр в азербайджанской литературе в контексте мировой литературы. Баку, 2002; *Cook M.* Edgar Allan Poe and the Detective Story Narrative // *Cook M.* Narratives of Enclosure in Detective Fiction: The Locked Room Mystery. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 2011. P. 1–20; *Scaggs J.* Early Crime Narratives // *Scaggs J.* Crime fiction (The New Critical Idiom). L.; N.Y.: Routledge, 2005. P. 7–13.
- <sup>4</sup> *Panec L.L.* The Origins of American Detective Story. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2006; *Panec L.L.* Before Sherlock Holmes: How Magazines and Newspapers Invented the Detective Story. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2011.
- <sup>5</sup> *Чернавина Л.И.* Детективные новеллы Э. По: К вопросу об истоках детективного жанра // Очерки по зарубежной литературе. Вып. 1. Иркутск, 1969. С. 36–54.
- <sup>6</sup> *Георгинова Н.Ю.* К вопросу о происхождении и определении детектива. [Электронный ресурс] URL: <http://sibac.info/index.php/2009-07-01-10-21-16/7916-2013-05-22-11-05-35> (дата обращения: 21.01.2013).
- <sup>7</sup> *Анциферова О.Ю.* Детективный жанр и романтическая художественная система // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX веков: Проблема жанра. Иваново, 1994. С. 21–46.
- <sup>8</sup> См.: *Маркулан Я.* Указ. соч. С. 12.
- <sup>9</sup> *Бугорская Н.В.* Научный «подтекст» в литературном тексте: философия науки и жанр детектива // Филология и человек. 2013. № 3. С. 98–107.
- <sup>10</sup> *Тюпа В.И.* Генезис литературных жанров // Тюпа В.И. Дискурс / жанр. М.: Intrada, 2013. С. 36; см. также: Теория литературных жанров / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 25–41.
- <sup>11</sup> *Гучетль З.Х., Жажиева Р.С.* Парадигмы адыгейского детективного жанра // Вестник Адыгейского государственного университета. [Электронный ресурс] URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/paradigmy-adygeyskogo-detektivnogo-zhanra>

- (дата обращения: 02.09.2014); Демьяненко Ю. Иронический детектив в контексте современной литературы. [Электронный ресурс] URL: <http://www.proza.ru/2010/06/15/1485> (дата обращения: 02.09.2014).
- <sup>12</sup> См.: Кириленко Н.Н. К вопросу об истоках жанра классического детектива (заметки) // Вестник РГГУ. 2012. № 18. Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». С. 25–31.
- <sup>13</sup> Кузнецов П. Pulp fiction, скука жизни и «тайны истории». [Электронный ресурс] URL: <http://seance.ru/n/29-30/vertigo-nulevyie/intellektualnyiy-hlam/pulp-fiction-skuka-zhizni-itaynyi-istorii/> (дата обращения: 16.01.2013); Black J. Crime Fiction and Literary Canon // A Companion to Crime Fiction / Ed. by Ch.J. Rzepka and L. Horsley. Chichester, U.K.; Malden, MA, 2010. P. 88; Bukowiecka A. Detecting the Detective's Mind: Investigators and Investigations in British and American Novels. Wien, 2011. P. 14; Cook M. Op. cit. P. 2; Scaggs J. Op. cit. P. 9–11.
- <sup>14</sup> Так Жак Барзен называет Эдипа, см.: Barzun J. Detection and the Literary Art. [Электронный ресурс] URL: <http://detective.gumer.info/text01.html#barzun> (дата обращения: 4.12.2012); также см.: Le roman policier: un genre en constante évolution. D'après les articles des Encyclopédie Hachette&Universalis. [Электронный ресурс] URL: [http://www.ac-orleans-tours.fr/lettres/coin\\_prof/encyclop/fichiers/polar2ency.html](http://www.ac-orleans-tours.fr/lettres/coin_prof/encyclop/fichiers/polar2ency.html) (дата обращения: 21.01.2013); в то время как Дороти Сэйерс пишет о Гамлете, см.: Сэйерс Д. Английский детективный роман. [Электронный ресурс] URL: <http://www.rulit.org/read/38> (дата обращения: 21.01.2013).
- <sup>15</sup> Ациферова О.Ю. Указ. соч.
- <sup>16</sup> Cavelti J.G. Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago: University of Chicago Press, 1977. P. 133.
- <sup>17</sup> Нокс Р.А. Таинственные истории. [Электронный ресурс] URL: <http://detectivemethod.ru/preamble/mystery-stories/> (дата обращения: 21.01.2013).
- <sup>18</sup> См.: Гозентуд А. Указ. соч. См. также мнение, что ни Гамлет, ни Эдип не являются героями детектива: Зупанчич А. Эдип, или Изгой Означающего // Гендерные исследования. 2006. № 14. (1). С. 82–92.
- <sup>19</sup> Auden W.Y. The Guilty Vicarage: Notes on the detective story. [Электронный ресурс] URL: <http://harpers.org/archive/1948/05/the-guilty-vicarage/> (дата обращения: 17.01.2013). (Перевод мой. – Н. К.)
- <sup>20</sup> Ibid.
- <sup>21</sup> Ibid.
- <sup>22</sup> Здесь приведена следующая цитата: «эмоционально-волевые реакции человека, выражающиеся в словесно-физических действиях», см.: В.М. Блюменфельд, И.Н. Соловьева. Драма // Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1964. Т. 2. С. 778.
- <sup>23</sup> Маркулан Я. Указ. соч. С. 12.
- <sup>24</sup> Об особой роли диалога в классическом детективе см.: Кириленко Н.Н. Композиционные формы речи в классическом детективе // Вестник РГГУ. 2015. № 8 (151). Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». С. 53–69.

- <sup>25</sup> См.: Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 1. С. 305–306; Теория литературных жанров. С. 296–333.
- <sup>26</sup> Буало Н. Поэтическое искусство. М.: ГИХЛ, 1957. С. 78.
- <sup>27</sup> Гегель Г.В.Ф. Собр. соч.: В 14 т. Т. 14. Лекции по эстетике. М.: Изд-во соц.-эконом. лит., 1958. С. 336 (далее при ссылках страницы издания указаны в тексте в скобках после цитаты).
- <sup>28</sup> Об условности декораций и табличках также см.: Аникст А. Театр эпохи Шекспира. М.: Искусство, 1965.
- <sup>29</sup> Данное противопоставление в отношении циклов о Шерлоке Холмсе очень убедительно рассмотрено Ю. Щегловым. См.: Щеглов Ю.К. К описанию структуры детективной новеллы // Щеглов Ю.К. Поэзия. Проза. Поэтика: Избранные работы. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 86–107.
- <sup>30</sup> Подробнее об этом см.: Кириленко Н.Н. Композиционные формы речи в классическом детективе.
- <sup>31</sup> Также см.: Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Екатеринбург: УГПУ, 2010. С. 426.
- <sup>32</sup> Аристотель. Поэтика (перевод М.Л. Гаспарова). [Электронный ресурс] URL: <http://nevmenandr.net/roetica/1451a16.php> (дата обращения: 23.01.2013).
- <sup>33</sup> Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М.: Худож. лит., 1980. С. 142.
- <sup>34</sup> Sierotwiński S. Słownik terminów literackich. Wrocław, 1966. S. 22–23.
- <sup>35</sup> Теория литературы. С. 325.
- <sup>36</sup> См.: Кириленко Н.Н., Федунина О.В. Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров // Новый филологический вестник. 2010. № 3 (14). С. 17–32; а также раздел «Полицейский роман: неигровой тип героя и жанра» в совместной работе: Кириленко Н.Н., Федунина О.В. Жанры криминальной литературы как теоретическая проблема.
- <sup>37</sup> Важнейший для криминальной литературы расследования жанр выделен О. Федужиной. См. раздел «Расследование жертвы» в криминальной литературе: специфика героя и жанра» в совместной работе: Кириленко Н.Н., Федужина О.В. Жанры криминальной литературы как теоретическая проблема. Также см. статьи О. Федужиной: «Следователь-жертва» в криминальной литературе: к вопросу о типологии героя и жанра // Новый филологический вестник. 2012. № 2 (21). С. 130–141; Кругозор героев и жанр в криминальной литературе (постановка проблемы) // Жанры в историко-литературном процессе: Сб. науч. ст. / Науч. ред. Т.В. Мальцева. Вып. 5. СПб., 2013. С. 161–171.
- <sup>38</sup> Теория литературных жанров. С. 304.
- <sup>39</sup> Аристотель. Указ. соч.
- <sup>40</sup> Кристи А. Карман, полный ржи. [Электронный ресурс] URL: <http://www.litmir.net/br/?b=15495&p=8> (дата обращения: 23.03.2014).
- <sup>41</sup> Отметим, что список действующих лиц фигурирует в двух классических детективах А. Кристи: «И в трещинах зеркальный круг» и «Трагедия в трех актах». Кроме того, такой список встречается в романах «Слишком много констеблей» Н. Марш и «Марше Турецкого» Ф. Незнанского.
- <sup>42</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 5. С. 53.

## РОМАН «СЕМЕЙНОЙ ТАЙНЫ» КАК ЖАНР (постановка проблемы)

В статье впервые выдвигается гипотеза о существовании романа «семейной тайны» как жанра, принципиально не совпадающего ни с готическим, ни с сенсационным романом, равно как с «расследованием жертвы». Исследование материала, принадлежащего к разным национальным традициям и хронологически охватывающего период с 40-х гг. XIX в. по начало XXI в., позволяет автору не только подтвердить выдвинутую гипотезу, но и выделить инвариантную структуру этого жанра с опорой на трехмерную модель М.М. Бахтина. Итогом этого комплексного анализа становится вывод о том, что наличие центрального мотива «семейной тайны», связанной с преступлением и затрагивающей не слишком отдаленное прошлое семьи, соотносится с особой речевой и субъектной структурой, пространственно-временной организацией, типами героев, сюжетом и картиной мира в целом.

*Ключевые слова:* жанр, роман «семейной тайны», сенсационный роман, готический роман, «расследование жертвы», преступление, расследование, жертва.

Тип романа, о котором пойдет речь, очевидно, начинает формироваться в 40-е гг. XIX в. Один из первых образцов – «Джейн Эйр» Ш. Бронте (1847). В отличие от готического романа, он благополучно дожил до настоящего времени, что доказывает публикация в 2006 г. романа Д. Сеттерфилд «Тринадцатая сказка». Назову ряд произведений, как представляется, заслуживающих внимания в этом контексте: «Джейн Эйр» Ш. Бронте (1847); «Снеговик» Ж. Санд (1858); «Женщина в белом» У. Коллинза (1860); «Исповедь молодой девушки» Ж. Санд (1865); «Ребекка» Д. Дю Морье (1938); «И девять ждет тебя карет» М. Стюарт (1958); «Кирклендские улады» В. Холт (Элеонор Алиса Хиберт, 1962); «Тринадцатая

сказка» Д. Сеттерфилд (2006). Разумеется, этот список не является исчерпывающим, из него пока намеренно исключены тексты, работа с которыми требует дополнительной проверки.

Отдельные произведения такого рода относят, в частности, к «роману о гувернантке» (governess novel) – «Джейн Эйр»<sup>1</sup>, «детективу»<sup>2</sup> или «сенсационному роману» – «Женщина в белом» У. Коллинза<sup>3</sup>, «готическому детективу» (Gothic crime fiction) – «Ребекка» Д. Дю Морье<sup>4</sup> и т. п. При этом подобные дефиниции остаются довольно расплывчатыми, а их использование применительно к конкретным произведениям нередко никак не аргументируется. Так, «романом о гувернантке» называют и «Джейн Эйр» Ш. Бронте, где сюжет во многом построен на семейной тайне мистера Рочестера, и «Агнес Грей» ее сестры Энн, посвященную исключительно становлению личности героини и лишенную этого мотива. Слово «детектив» и вовсе объединяет собой наименование целой области массовой литературы с наличием «криминальных» мотивов, ее отдельных разновидностей (классический, полицейский, шпионский и т. д. детектив), а также тип героя-сыщика, который действует в подобных произведениях. Не менее расплывчатое содержание вкладывается в понятие «роман тайны» – от романов У. Коллинза и Ч. Диккенса до «Доктора Живаго» Б. Пастернака в известной работе И.П. Смирнова<sup>5</sup>. Даже в фундаментальном исследовании, посвященном «жанру» сенсационного романа, А.И. Хотинская пишет о том, что «с формальной точки зрения *сенсационный роман является собой не жанр, а жанровый гибрид*. Он использует художественный опыт готического и нью-гейтского романа, психологического и социально-бытового, сочетает в себе черты популярной мелодрамы, журналистского очерка, фантастического и романтического романов»<sup>6</sup> (курсив мой. – О. Ф.).

Таким образом получается, что приведенные выше дефиниции затрагивают только отдельные аспекты повествования и мира героев (к примеру, тип героя, хронотоп, сюжет или ряд ключевых мотивов), однако не описывают жанровую структуру в комплексе, за счет чего в одну и ту же группу могут попасть тексты, сильно различающиеся по своей поэтике и жанровой принадлежности. К примеру, к сенсационному роману, определяемому обычно как локальное явление в английской литературе 1860–1870-х годов<sup>7</sup> (симптоматично, что в «Энциклопедическом словаре английской литературы XX века»<sup>8</sup> нет посвященной ему статьи), традиционно относят два романа У. Коллинза, совершенно не идентичных в этом плане: «Лунный камень» и «Женщину в белом»<sup>9</sup>. Совершенно очевидно, что в них различаются и основные субъекты, ведущие

расследование (в первом случае их несколько, причем ложно подозреваемого Фрэнсиса Блэка, принадлежащего к семье, в которой происходит преступление, отнюдь нельзя назвать успешным в этой роли; во втором – лицо, близкое к жертве задуманного преступления, не входящее, однако, непосредственно в семейный круг), и характер преступления: в «Лунном камне», в отличие от «Женщины в белом», оно не связано именно с семейной тайной. Таким образом, здесь как минимум различаются системы персонажей и тип основного события, организующего собой сюжет. Есть и другие различия, углубляться в которые я сейчас не буду.

Ограничусь замечанием, что актуальны для данного исследования границы не с сенсационным романом, ибо тогда это будет сопоставление явлений разного порядка, а с ближайшими предшественником и наследником – готическим романом (В.Б. Шкловский называет Анну Радклиф одной из основательниц «романа тайн»<sup>10</sup>) и «расследованием жертвы». Последнее формируется, очевидно, не позже 1930-х годов, но не сменяет тип романа, о котором идет речь, а сосуществует с ним вплоть до современного этапа<sup>11</sup>. В любом случае это явление выходит как за хронологические рамки, в которые исследователи традиционно заключают сенсационный роман (1860-е годы), так и за пределы английской национальной традиции.

В отличие от того же сенсационного романа или, к примеру, «романа-фельетона» (к нему также относят произведения различной жанровой структуры, в частности, авантюрно-исторический роман А. Дюма «Три мушкетера» и социально-криминальный роман Э. Сю «Парижские тайны»<sup>12</sup>), все перечисленные в начале этой работы произведения объединяет не только наличие центрального мотива «семейной тайны», связанной с преступлением и затрагивающей не слишком отдаленное (в отличие от готических романов) прошлое семьи, но и сходство речевой и субъектной структуры, пространственно-временной организации, типов героев, сюжета и картины мира в целом. Более того, очевидно, эта модель как единое целое осознается самой литературной традицией, воспроизводящей ее с небольшими вариациями вплоть до настоящего времени. Все это позволяет предположить, что перед нами, по-видимому, особый жанр, который ранее не определялся в качестве такового, равно как не исследовалась в полном объеме характерная для него структура. Опираясь на предложенное В.Б. Шкловским понимание «романа тайны», где тайна – это «персонификация зла мира, причем зло социальное подменено юридическим – преступлением одного человека против другого»<sup>13</sup>, и уточняя эту формулировку

для рассмотрения данного конкретного явления, предлагаю обозначить его как *роман семейной тайны* (далее РСТ).

Таким образом, необходимо для начала поставить как минимум следующие задачи: 1) основываясь на анализе произведений, гипотетически относящихся к РСТ, выделить его инвариантную структуру и соотнести ее с трехмерной моделью жанра, предложенной М.М. Бахтиным<sup>14</sup>, с целью проверить, можно ли в данном случае говорить именно о жанре; 2) отграничить РСТ от близких, но не тождественных жанровых форм – готического романа и «расследования жертвы». В этой статье я сосредоточусь на первой из обозначенных проблем, лишь по мере необходимости затрагивая другую линию.

Могут возникнуть сомнения в правомерности анализа таких романов, как «Джейн Эйр» Ш. Бронте или «Исповедь молодой девушки» Ж. Санд, с помощью «инструментария», разработанного мной совместно с Н.Н. Кириленко для исследования криминальной литературы как области массовой. Оставляя пока в стороне непростой вопрос о принадлежности РСТ к полю криминальной литературы, поясню, что этот метод избран как один из возможных ключей к пониманию его поэтики, генезиса и типологических особенностей. Его использование обосновано наличием в основе сюжета РСТ не просто семейной тайны, но тайны, обязательно связанной с преступлением и раскрываемой героями в ходе расследования.

Итак, обозначу несколько опорных пунктов, на которых будет базироваться дальнейший сопоставительный анализ: 1) речевой уровень, особенно характерные для РСТ композиционно-речевые формы; 2) мир героев: субъектная организация; типы преступника и основного субъекта расследования; характер преступления как события, имеющего в РСТ важнейшее сюжетобразующее значение, и связанной с ним тайны; другие константные мотивы, которые можно назвать инвариантными для РСТ; хронотоп; сюжет и динамика его развития; методы расследования, его цель и итоги; этическая оценка преступления и возможность восстановления нормы после его раскрытия; 3) характер художественного завершения (М.М. Бахтин), т. е. «тип взаимоотношений между миром героя и действительностью автора и читателя»<sup>15</sup>.

Говорить об особенностях *речевой структуры* РСТ представляется необходимым в тесной связи с другими аспектами его поэтики. Одни свойственные ему композиционно-речевые формы определяют особенности хронотопа (к примеру, всегда пространственные описания замка или поместья, с которым связана семейная тайна;

это, несомненно, приходит в РСТ из готического романа). Другие же, в частности, сны персонажей, задерживающие развитие линии расследования, но в то же время приоткрывающие героям истинный смысл событий, соотносятся с динамикой развития сюжета и оценкой реальности/нереальности таинственных событий. Поэтому более целесообразно рассматривать эти особенности в соответствующих местах, но не отдельно от анализа мира героев. В частности, характер монологов и диалогов оказывается здесь в прямой зависимости от субъектной организации и системы персонажей, а также от метода расследования.

В центре *системы персонажей* РСТ всегда находится героиня (реже герой, как Хартрайт в «Женщине в белом»), которая не принадлежит изначально к семейному кругу, где сталкивается с некими загадочными событиями. Возможны случаи, когда принадлежность такого героя к этому кругу с самого начала неочевидна и проясняется лишь в процессе расследования («искатель приключений»<sup>16</sup> Христиан в «Снеговике» и Люсьена в «Исповеди молодой девушки» Ж. Санд). Функция подобного героя (героини) с момента его столкновения с тайной – быть свидетелем, вынужденным искать разгадку тайны с целью предотвратить подозреваемое преступление или раскрыть уже совершенное.

По своему социальному статусу это гувернантка (Джейн Эйр в одноименном романе Ш. Бронте, Линда Мартин в «И девять ждут тебя карет» М. Стюарт), домашний учитель (Хартрайт в «Женщине в белом»), биограф, фиксирующий и самостоятельно распутывающий семейную историю («Тринадцатая сказка» Д. Сеттерфилд) или новобрачная, вошедшая в семью в результате внезапного и почти тайного брака (рассказчица с неизвестным читателю, но «прелестным и необычным именем»<sup>17</sup> в «Ребекке» Д. Дю Морье и Кэтрин Кордер в «Кирклендских усадбах» В. Холт). Во всяком случае, здесь важна принципиальная чужеродность главного героя тесному семейному кругу, с которым он соприкасается. Приведу примечательное в этом отношении высказывание рассказчицы из «И девять ждут тебя карет»: «Я была иностранкой, чужаком, направляющимся в чужой дом на незнакомую работу»<sup>18</sup>.

Существенное отличие от сентиментального готического романа, прежде всего от «Удольфских тайн» А. Радклиф, а также от «расследования жертвы», где этот момент является принципиальным: основной субъект расследования в РСТ обычно не совпадает с основным объектом преступления, т. е. жертвой. Тип жертвы приходит в РСТ не столько из сентиментальной готики (вспомним Эмилию в «Удольфских тайнах» и даже Эллену в «Итальянце»

А. Радклиф, которая, оказавшись заточенной в некоем заброшенном доме по наущению монаха, поневоле пытается проникнуть в его тайные замыслы), сколько из френетической: пассивная и неспособная самостоятельно воспротивиться направленным против нее преступным замыслам (к примеру, Антония в «Монахе» М.Г. Льюиса).

На это можно возразить, что, к примеру, Христиан в «Снеговике», Люсьена в «Исповеди молодой девушки» и Кэтрин в «Кирклендских усадбах» являются несомненными объектами действий преступника. Уточню: не основными. В «Снеговике» жертвой преступных действий барона Вальдемора становится его невестка и настоящая мать главного героя, тогда как сам он был спасен в младенчестве верными слугами. Опасность угрожает ему, когда барон узнает в заезжем искателе приключений своего племянника и претендента на наследство; однако это происходит уже ближе к развязке. В «Исповеди молодой девушки» заказчиком похищения Люсьены оказывается ее мнимый отец, «сам маркиз, оскорбленный, мстительный муж»<sup>19</sup>, карающий свою жену за измену, в результате которой появилась на свет Люсьена. В «Кирклендских усадбах» таинственно погибает муж героини, а затем непосредственным объектом преступных действий является не столько Кэтрин, сколько ее еще не родившийся ребенок, который опять-таки может претендовать на наследство. Как уверяет героиню ее друг и защитник Саймон, «опасность угрожает не вам, а вашему ребенку. У того, кто вас преследует, одно стремление – запугать вас до такой степени, чтобы вы не смогли произвести на свет здорового младенца»<sup>20</sup>. Получается, что такие герои все же не являются основной жертвой, на которую направлены преступные действия, хотя надо признать, что они в большей степени привлекают внимание преступника.

Здесь нехарактерно противостояние субъекта расследования и преступника один на один, до самой развязки, инвариантное для «расследования жертвы» (название одной из последних глав «Винтовой лестницы» Э.Л. Уайт – «Одна», см. также другие произведения этого жанра от таких ранних образцов, как «Танцующий детектив» У. Айриша, до конца XX в.: «Фламандская доска» А. Переса Реверте, «Лесная смерть» Б. Обэр и др.). В решающий момент между главными героями и преступником всегда встают «защитники», предотвращающие опасность (друзья Христиана в стычке с подручными барона в «Снеговике»; Саймон в «Кирклендских усадбах»).

Соответственно, и основной субъект расследования здесь не всегда бывает единственным, что позволяет по крайней мере по-

ставить вопрос о коллективном «следователе». Достаточно вспомнить в этой роли семейного адвоката доктора Гефле в «Снеговике»; экономку и домашнего учителя в «Исповеди молодой девушки»; Мэриан Голкомб, сводную сестру жертвы, в «Женщине в белом»; Саймона Редверза, кузена погибшего мужа главной героини, в «Кирклендских усадбах». Существенно то, что нередко именно этому второму субъекту расследования принадлежит роль его инициатора. В «Исповеди молодой девушки» Ж. Санд подобную функцию выполняют Женни и Фрюманс, готовые рискнуть добрым именем ради установления истины, тогда как главная героиня, Люсьена, напротив, предпочитает пожертвовать своим положением в обществе, дабы не подвергать своих друзей судебному преследованию. Такое раздвоение субъекта расследования идет, очевидно, от все тех же «Удольфских тайн» А. Радклиф (важнейшего источника и для РСТ, и для «расследования жертвы»), где подобную функцию выполняет таинственный пленник, как и главная героиня, заточенный в замке.

Антагонистом главного героя или героини в системе персонажей является *преступник*, совершивший или планирующий преступление, связанное с его тщательно скрываемой *тайной*. Эта тайна, в отличие от готического романа, обычно касается обстоятельств рождения и/или брака и является именно *семейной*, а не *родовой*: истоки ее отодвинуты максимум на два поколения назад, как в «Тринадцатой сказке».

Из черт классического готического «злодея» такой антагонист в РСТ сохраняет подчеркиваемую странность во внешнем облике и манерах, отделенность от окружающих и в некоторых случаях магнетический взгляд. Вероятно, нет необходимости представлять здесь хорошо известные портреты мистера Рочестера (в некоторой степени выполняющего в романе эту функцию) и колоритную пару граф Фоско – сэр Персиваль из «Женщины в белом». Менее известный портрет из романа М. Стюарт «И девять ждут тебя карет» также свидетельствует о памяти жанра: антагонист не раз сравнивается с Люцифером и наделен непреодолимым обаянием. В смягченной форме это присутствует и в «Ребекке», где отмечается странная замкнутость Максима де Уинтера, невидимый барьер между ним и остальными людьми (с. 28) и принадлежность другой эпохе: «Его место было в окруженном стеной городке пятнадцатого века...» (с. 20).

Однако, разумеется, говорить о полном воспроизведении подобных образов из готических романов с присущим им «демонизмом» уже нельзя. Этому соответствует еще один важный момент:

в готическом романе, как отмечает В.Я. Малкина, если уж герой «преступник, то имеет одни отрицательные черты, а если положительный персонаж, то не совершает ни одного дурного поступка»<sup>21</sup>. РСТ трансформирует эту традицию, возможно, опираясь на наметенную в «Итальянце» А. Радклиф амбивалентность образа Скедони: узнав, что Эллена является его дочерью, он начинает помогать влюбленным «с тем же рвением», с каким прежде им мешал<sup>22</sup>. Уже «Джейн Эйр» задает в развитии РСТ отдельную линию, где юридическая оценка не полностью совпадает с этической – хотя с точки зрения закона мистер Рочестер пытается стать двоежнецом, это не лишает его ни сочувствия, ни любви со стороны Джейн. Сам он называет свой поступок не преступлением, но ошибкой: “Mind, I don’t say a CRIME; I am not speaking of shedding of blood or any other guilty act, which might make the perpetrator amenable to the law: my word is ERROR”<sup>23</sup>.

Несомненно, эту линию продолжает затем «Ребекка», где рассказчицу в большей степени интересует отношение к ней мужа, нежели его виновность в убийстве первой жены: «Максим никогда ее не любил. Я больше ее не ненавидела. Ее тело вернулось, нашлась ее яхта с таким пророческим названием, но я освободилась от Ребекки навсегда» (с. 285). Как представляется, к той же линии принадлежит и «Тринадцатая сказка». В романе Д. Сеттерфилд тинстивенные сестры-близнецы внутренне связаны неразрывными узами как две части единого целого, так что преступления совершаются с целью предотвратить попытки разделить их. Таким образом, получается, что в развитии жанра сразу же задаются две линии: одна из них ближе к традиционной оценке личности преступника и его действий и идет от готического романа, в другой появляется возможность двойкой, неоднозначной оценки.

Важнейшим мотивом, который можно считать инвариантным для РСТ, является своего рода *раздвоение* личности антагониста. Так, барон Олаус в «Снеговике» «...был неизменно спокоен и всегда улыбался, но это была зловещая улыбка, спокойствие его навредило ужас; он был все еще мягок и ласков со стоящими ниже, но в этой мягкости ощущалось презрение, а ласка человека, он выпускал когти...» (с. 222). Граф Фоско из «Женщины в белом» удивительным образом сочетает в себе искреннее восхищение Мэриан Голкомб и преступные замыслы по лишению имени и состояния ее сестры. Жена доктора Смита в «Кирклендских усадбах» говорит, что в нем словно «уживались два разных человека» (с. 360). Такая раздвоенность, своего рода маска, скрывающая под собой тайну преступления, отмечается также и в произведениях с двойственной

оценкой того, кто скрывает свою тайну: «Что касается загадочного выражения, которое появлялось порой в его глазах, поражая внимательного наблюдателя, и снова исчезало, едва вы успевали заглянуть в эти темные глубины, то я затруднялась сказать, было ли оно угрюмым или печальным, многозначительным или безнадежным» («Джейн Эйр», с. 188). Эта отличительная черта объединяет оба выделенных типа РСТ.

В отличие от готического романа, субъект расследования в РСТ становится также основным субъектом, ведущим повествование, и основным носителем точки зрения, с позиции которого показаны все события (среди рассмотренных текстов особняком стоит «Снеговик», включающий в себя, однако, объемный вставной рассказ Христиана о его жизни до приезда в замок). В готике это было возможно только во вставных рассказах и рукописях. Исключение – «Эликсиры сатаны» Э.Т.А. Гофмана, но там всей истории предпослано предисловие издателя, т. е. дается мотивировка повествования от первого лица. В «Итальянце» А. Радклиф примечательно постоянное переключение повествования от одного носителя точки зрения к другому при вмешательстве всеведущего повествователя, обладающего куда большей полнотой информацией, нежели герои-жертвы: «К счастью для бедняжки, она не знала, что в ее комнату ведет потайной ход и убийца в любое время ночи может бесшумно проникнуть к ней. Тогда бы ее отчаянию не было бы предела» (с. 409). Для РСТ это уже нехарактерно, в «Женщине в белом» предисловие к истории принадлежит самому основному рассказчику Уолтеру Хартрайту. «Джейн Эйр», «Ребекка», а также «Седьмая для тайны», «Криклендские улады», «И девять ждет тебя карет», «Тринадцатая сказка» – везде мы встречаемся с повествованием от лица рассказчицы.

Обозначенным особенностям, касающимся субъектной сферы РСТ, соответствуют характерные черты его *речевой структуры*. Напомню, в центре здесь находится герой – невольный свидетель тайственных событий, выходов за пределы кругозора которого обычно не происходит (исключение здесь – «Снеговик» с его всезнающим повествователем, который обозначается как «мы» и может свободно перемещаться от мыслей главного героя к еще не известному Христиану отчету мажордома с результатами слежки за подозрительным искателем приключений). Соответственно, в повествование то и дело вторгаются умозаключения героя и его вопросы о смысле происходящего, обращенные к самому себе. Эта форма *самовопрошания* встречается уже в одном из наиболее ранних образцов РСТ, «Джейн Эйр» Ш. Бронте: «К тому же меня

мучили собственные мысли. Что за преступление таилось в этом уединенном доме, владелец которого не мог ни покончить с ним, ни пресечь его? Какая тайна прорывалась здесь то вспышкой пожара, то кровопролитием в самые глухие часы ночи? Что это за существо, которое, приняв облик обыкновеннейшей женщины, так непостижимо меняло голос?» (210). «Тринадцатая сказка» Д. Сеттерфилд подтверждает, что эта особенность благополучно пережила все трансформации РСТ до наших дней<sup>24</sup>.

В то же время РСТ, особенно на раннем этапе его существования, включает в себя вставные рукописи, письма, дневники и всевозможные свидетельства (в том числе «устные» – вставные рассказы) очевидцев, в разной степени осведомленных об истинном смысле таинственных событий. Именно эти свидетельства позволяют главному герою или героине добраться до правды, так как сделать это полностью самостоятельно, опираясь только на свои наблюдения и умозаключения, они не в состоянии. Ярким примером здесь, конечно, является «Женщина в белом», оформленная как правдивые свидетельства нескольких лиц, собранные с целью восстановления справедливости, ибо оно затруднено из-за несовершенства судебной системы: «Итак, эту историю будут писать несколько человек – как на судебном процессе выступают несколько свидетелей; цель в обоих случаях одна: изложить правду наиболее точно и обстоятельно и проследить течение событий в целом, предоставляя живым свидетелям этой истории одному за другим рассказывать ее»<sup>25</sup>.

По тому же принципу построены романы Ж. Санд «Исповедь молодой девушки», где основная часть истории рассказывается главной героиней в форме объемного письма-исповеди, адресованного ее возлюбленному, и «Снеговик». В обоих случаях встречаются вставные тексты разного рода, в том числе официальные показания, чье юридическое значение, однако, оспаривается: сведения о похищении Люсьены, изложенные ее приемной матерью Женни, и опровержение насильно вырванных признаний, написанное баронессой Хильдой и найденное в тайнике. Такая речевая структура демонстрирует несомненную близость к источнику РСТ – готическому роману (ср. с «Удольфскими тайнами» и «Мельмотом Скигальцем»). Однако на более позднем этапе развития РСТ подобная избыточность вставных текстов исчезает.

*Тип преступления* определяется здесь, как уже говорилось, обязательно семейной тайной, наличие которой герои обычно начинают подозревать почти сразу, хотя на первых порах она представляется им неразрешимой. В случаях, когда юридическая и этическая

оценки совпадают, речь идет, как правило, о достаточно банальных мотивах этого преступления, связанных с имущественными правами («Снеговик», «Женщина в белом», «И девять ждет тебя карет», «Кирклендские усадьбы»). Иначе дело обстоит в произведениях, относящихся к другой линии, где акцент смещается с юридического аспекта на человеческий, на право совершить преступление, если законы общества не оставляют другого выбора. Соответственно меняется и образ жертвы: безумная жена мистера Рочестера и Ребекка, о которой Максим также говорит, что она была «не совсем нормальна» (с. 272), далеко отстоят от невинной жертвы из готического романа и Лоры из «Женщины в белом». Однако ключевым для обеих линий остается мотив *семейной тайны*, проявленной и на лексическом уровне. Приведу в качестве еще одного примера фрагмент из «Кирклендских усадьб»: «Я приняла твердое решение: я не успокоюсь, пока не найду ключ к разгадке тайны [в оригинале – the mystery]. Это не тот случай, когда можно спастись бегством. Мне предстоит утроить усилия и разоблачить моего преследователя» (с. 282). Таким образом, несмотря на различия в трактовке преступления и связанной с ним тайны, сохраняется жанровая идентичность РСТ.

Столкновения героев с этой тайной всегда на первый взгляд случайны, что не исключает пришедшие из готического романа роковые предчувствия, охватывающие их перед первым непосредственным столкновением с таинственными явлениями (первая встреча Хартрайта с Анной Катерик в «Женщине в белом»; приезд Кэтрин в поместье Кирклендские усадьбы). В РСТ может быть несколько тайн, одна из которых помогает раскрыть другую, как это происходит в «Женщине в белом»: «Путь к его тайне [сэра Персиваля] вел через непостижимую для нас тайну женщины в белом» (с. 429). Однако они должны быть обязательно связаны между собой.

Различные таинственные события, с которыми приходится сталкиваться героям, первоначально кажутся героям настолько странными и лишенными логического объяснения, что вызывают сомнения в их реальности. *Мотив странной (и страшной) действительности как сна* является инвариантным для РСТ и берет начало, несомненно, также от готического романа: «Ее теперешняя жизнь представлялась ей каким-то болезненным сном расстроенного воображения или одной из тех диких фантазий, какие иногда рождаются в уме поэтов»<sup>26</sup> («Удольфские тайны», гл. 22). Ср. с эпизодом, где изображается посещение женой мистера Рочестера комнаты Джейн перед свадьбой, которое героиня принимает за сон, тогда как доказательством его реальности служит разорванная сумасшедшей свадебная вуаль («Джейн Эйр», гл. XXV).

Подобные проявления недоверия к своим ощущениям соотносятся с недоверием других. Служанка говорит Джейн Эйр, что злоеший смех ей приснился (с. 154), хотя героиня постепенно приходит к мнению о том, что «в Торнфилде есть какая-то тайна, от участия в которой» она «была намеренно отстранена», но которая прекрасно известна местным слугам (с. 164); преступный замысел в «Кирклендских усадбах» целиком построен на том, чтобы уверить всех в психической неуравновешенности Кэтрин, якобы видящей галлюцинации. Главные герои РСТ и их «защитники» одиноки в своих подозрениях; даже зная правду, они не могут ее доказать. Поэтому установление истины не составляет развязку сюжета. Расследование обычно включает *две стадии* – обретение уверенности в истинности своих подозрений и сбор доказательств, связанных с полным раскрытием тайны и позволяющих надеяться на официальное восстановление справедливости. При этом второй этап даже важнее первого; вот как он оценивается Хартрайтом в «Женщине в белом»: «Это был мой первый шаг на пути к настоящему расследованию. Отсюда начинается история моей отчаянной попытки раскрыть тайну сэра Персиваля Глайда» (с. 431). Отмечу своего рода анти-доказательство (вины Максима в убийстве первой жены) в «Ребекке», где смена этической оценки влечет за собой преворачивание традиционного сюжетного хода.

Примечательно, что для готического романа (во всяком случае, его «черного» варианта) документальные подтверждения истины не так уж важны. Их с лихвой заменяют сверхъестественные явления, которые признаются достаточным доказательством вины преступников. Вспомним в связи с этим слова Манфреда из «Замка Отранто» Г. Уолпола: «...ужасы последних дней, видение, явившееся нам, – все это подтверждает твои заявления лучше, чем тысяча пергаментов»<sup>27</sup>.

Что касается *метода расследования* в РСТ, то на первом этапе, до момента, когда герой в общих чертах угадывают планы преступника, оно носит случайный и неравномерный характер. До определенного этапа главный герой, как характеризует себя Христиан в «Снеговике», – наблюдатель, «ведущий запись виденному...» (с. 312). Случайные встречи с Анной Катерик, а затем подслушанный Мэриан Голкомб разговор Фоско и сэра Персиваля, приоткрывающий их преступный замысел в отношении Лоры, продвигают расследование в «Женщине в белом». Опять же случайно услышанные обвинения кормилицы в адрес Женни в «Исповеди молодой девушки» заставляют Люсьену впервые осознанно предположить, что она «ненастоящая» (с. 360), и т. д. Однако затем ге-

роиня благополучно забывает об этом до следующего столкновения с чем-то необъяснимым: «...вскоре безумные речи Денизы, да и мои собственные, совершенно изгладились в моей памяти» (с. 361). Джейн Эйр между двумя покушениями сумасшедшей жены своего хозяина уезжает к умирающей тете, и развитие сюжетной линии, связанной с семейной тайной мистера Рочестера, приостанавливается. Таким образом, расследование в РСТ спровоцировано прямым столкновением героев с таинственными событиями и развивается скачками.

Важнейшее отличие от готического романа и «расследования жертвы», где оно изначально носит вынужденный характер: в РСТ герой *добровольно* включается в процесс раскрытия тайны. Это обусловлено его типологическими особенностями: перед нами не узник, заточенный в замке или монастыре, и не жертва, которая должна распутывать преступление, чтобы избежать смерти. У субъекта расследования в РСТ всегда есть *выбор*, вплоть до момента, когда его вмешательство создает уже слишком серьезные препятствия для преступника (я имею в виду тот тип романа, где юридическая и этическая оценки совпадают). Так, Кэтрин в «Кирклендских усадбах» несколько раз предоставляется возможность выбирать: вернуться ли в дом отца после гибели мужа; переехать ли обратно в Услады после известия о том, что она, возможно, будет матерью наследника поместья; покинуть ли его после получения от жены доктора письма с предупреждением об опасности... Однако она добровольно продолжает распутывать тайны семьи Рокуэллов.

Примечательно, что, несмотря на свою, казалось бы, отстраненную, внешнюю позицию по отношению к семье и ее тайне, герои РСТ все же сталкиваются с непосредственной опасностью для своей жизни. Пожалуй, в большей степени это характерно для «Женщины в белом»; в «Ребекке» рассказчица подвергается такой опасности, когда попадает в комнату Ребекки и миссис Дэнверс ищет ее соблазном легкой смерти. И даже Люсьена в «Исповеди молодой девушки» чуть не погибает, когда безумная кормилица пытается сбросить ее в пропасть. Не являясь изначально намеченной основной жертвой преступления, такие герои вполне могут стать жертвой обстоятельств, связанных с тайной. Вероятно, это предвещает слияние субъекта расследования и объекта преступных действий в «расследовании жертвы».

Важно, что *сюжет* отнюдь не ограничивается только линией, связанной с раскрытием семейной тайны. Помимо уже знакомой нам по «Удольфским тайнам» обширной предыстории, в которой акцент смещается на характеристику личностей главных героев и

которая исчезает из «расследования жертвы» с более динамичным развитием действия, сюжет в РСТ обязательно включает в себя любовную линию, напрямую связанную с субъектом расследования. Однако если в готическом романе эта линия обычно связана с разлукой влюбленных в результате преступных замыслов, в РСТ встреча и обретение возлюбленного происходят именно в процессе расследования. Таким образом, и здесь работает особенно актуальное для этого типа романа соотношение внешнего и внутреннего: войдя в семейный круг и раскрыв его тайны, герои сами обретают семью и дом.

Что касается непосредственных характеристик *методов расследования*, то первоначально оно обычно основано на смутных подозрениях героев, однако затем начинается поиск логического объяснения происходящего. Здесь видно опять-таки влияние сентиментальной готики А. Радклиф с ее знаменитым финальным разъяснением смысла таинственных событий. В этом плане показательна позиция героини из романа «Кирклендские улады»: «Все всегда можно разумно разъяснить, и сделать это необходимо. <...> ...я дала себе слово проверить свои подозрения, доказать самой себе, что я права и что в этих злых шутках упражняется кто-то из живых людей» (с. 192). Поскольку субъект расследования чужой в этом семейном кругу, основным источником информации для него являются собственные наблюдения (новые столкновения с таинственным, а также случайно подслушанное или увиденное) и рассказы тех, кто более тесно связан с семьей.

Принципиальное значение имеют в РСТ *диалоги*, но особого типа.

1. Проверая свои подозрения, герои расспрашивают тех, кто, по их мнению, может обладать большей полнотой информации. В «Женщине в белом» Коллинза Анна Катерик и то, что Хартрайту удастся от нее узнать, достаточно долго являются единственным ключом к загадочным событиям, с которыми ему приходится столкнуться. Как только этот источник временно оказывается недоступен, происходит ретардация в развитии сюжетной линии, связанной с расследованием: «Мы установили, что та, кого я встретил тогда ночью, была Анной Катерик; мы предположили, что ее белую одежду можно объяснить ее некоторой умственной отсталостью и не угасающей с годами благодарностью к миссис Фэрли, и на этом – как мы тогда думали – наше расследование кончилось» (с. 55). Ср. с малоприятными для собеседников настойчивыми расспросами рассказчицы в «Ребекке» Д. Дю Морье, цель которых состоит в попытке реконструировать облик первой миссис де Уинтер и отношение к ней Максима. Такого рода диалоги по своей сути

односторонни, ибо предполагают со стороны собеседника только реакцию на заданный вопрос, инициатором которого является субъект расследования.

2. Другой вид диалогов – обмен информацией и умозаключениями со своим партнером по расследованию (диалоги Христиана и доктора Гефле в «Снеговике», Кэтрин и Саймона в «Кирклендских уладах»). Это не исключает, конечно же, наличие в РСТ, к примеру, диалогов бытового характера, однако жанрообразующее значение имеют названные выше типы.

Помимо «устных» источников информации важное значение для раскрытия тайны и преступления имеют различные детали, которые могли быть и раньше известны герою, но соотнести их с тайной до определенного момента он не может. Так, Христиан в «Снеговике» не задумывается о том, что его от рождения пригнутые к ладони мизинцы являются фамильной чертой баронов Вальдемора. Только прямое упоминание об этом его друзей заставляет героя осознанно задуматься о своей возможной принадлежности к этой семье (правда, он ошибочно предполагает, что является сыном барона Олауса – преступника). В свою очередь, барон также ошибочно принимает Христиана за своего брата, убитого по его приказу. Вообще мотив *двойничества*, необъяснимого на первый взгляд сходства, можно считать инвариантным для РСТ: достаточно вспомнить Анну Катерик и Лору Фэрли в «Женщине в белом»; внешнее сходство на маскараде Ребекки и рассказчицы, надевшей по наущению миссис Дэнверс тот же маскарадный костюм; наконец, сложным образом соотнесенные между собой пары близнецов в «Тринадцатой сказке» (неразлично похожие друг на друга близнецы и их третья сестра, которая возможно, является Видой Винтер, – и сестра-близнец рассказчицы, Маргарет Ли). Источником служит, безусловно, готический роман, на материале которого проблема двойничества исследована А.А. Михалевой<sup>28</sup>. Качественным отличием ее решения в РСТ является обязательное наличие рационального объяснения, которое обычно становится известным субъекту расследования ближе к финалу: «женщина в белом» оказывается сестрой Лоры по отцу, тайна близнецов в романе Д. Сеттерфилд объясняется наличием у них внешне похожей третьей сестры. Таким образом, можно говорить о своего рода сбалансированности в сюжете странного и рационального.

Однако раскрыть тайну и доказать свою правоту героям РСТ помогают не только (или не столько) их собственные способности делать умозаключения на основе известных фактов, сколько вмешательство более осведомленных лиц или финальное самора-

зоблачение преступника (словом или действием). Этот существенный момент, определяющий итоги расследования, сближает РСТ и с его «наследником», и с предшественником, хотя для готического романа также важно, что тайна раскрывается «с благословения небес» («Старый английский барон» К. Рив). Получается, что, с одной стороны, раскрытие тайны не обходится без такого саморазоблачения преступника; с другой же – не всегда это свидетельство может быть представлено в качестве доказательства официальным властям. Так, герой «Снеговика» вынужден затем долго доказывать свое происхождение и права на наследство, пока они не были подтверждены королем; в «Исповеди молодой девушки» найденные бумаги оказываются бесполезными, так как могут скомпрометировать ее мать и друзей.

Все это выводит нас на еще один важный момент, а именно степень участия *официальных властей* в расследовании. В РСТ это соприкосновение с официальной сферой минимально. Она является скорее источником опасности не только для совершившего преступление (как для Максима в «Ребекке»), но и для жертвы и самого субъекта расследования (угроза заключения в психиатрическую лечебницу в «Женщине в белом» и «Кирклендских усадбах»). Тайна, как правило, не выходит за пределы семейного круга, хотя становится также известной субъекту расследования.

Коль скоро вмешательство властей сведено здесь к минимуму и его всячески стараются избежать, закономерно встает вопрос о том, кто же обладает в такой художественной системе правом карать преступника. Решение его снова отсылает к истокам жанра, к готическому роману, где «человек не вправе распоряжаться жизнью другого. Того, кто это делает, ожидает жестокое наказание. Бог сам всех рассудит, отомстит виновным и оправдает невинных. <...> И тот, кто слушается его, в конечном счете не имеет повода жаловаться на судьбу»<sup>29</sup>. В РСТ виновные в преступлении умирают, поныя, что их тайна раскрыта (барон в «Снеговике»), кончают с собой (Леон де Вальми в «И девять ждут тебя карет», доктор Смит в «Кирклендских усадбах») или случайно погибают, пытаясь скрыть прежнее или совершить новое преступление (сэр Персиваль в «Женщине в белом», сестра-убийца в «Тринадцатой сказке»). В романе Коллинза Хартрайт прямо говорит, вспоминая о смерти сэра Персиваля при пожаре в ризнице, где он пытался уничтожить доказательства своего незаконного происхождения: «Каким ужасным образом сама судьба вырвала возмездие из моих слабых рук!» (с. 560). Гибель графа Фоско никак не связана с основной сюжетной линией. Таким образом, возмездие настигает преступников по-

мимо действий субъекта расследования и уж точно не относится к его компетенции. Но напомним, что гибель преступников и завершение линии расследования отнюдь не совпадают с развязкой сюжета в целом.

Выявленные особенности развития сюжета соотносятся с типом *хронотопа*, тех пространственно-временных координат, в которых разворачивается действие. В отличие от готического романа действие в РСТ обычно не требует перенесения действия в какую-то экзотическую страну. Родовой замок, инвариантное пространство для готического романа, также сменяется более камерным помещением (кроме «Снеговика», теснее связанного с традицией, но переосмысляющего ее в несколько пародийном ключе; ср. родовую и семейную тайны, организующие эти типы романа). Коль скоро сюжет не ограничивается только линией, связанной с тайной, то и пространство не замыкается только помещением; так, в «Ребекке» отчетливо выделяются три части: пространство, где странствуют героини после пожара в Мэндерли (план настоящего); Монте-Карло (предыстория, где повествуется о встрече и браке рассказчицы с Максимом де Уинтером) и, наконец, Мэндерли. В «Кирклендских усадбах» чередуются части, в которых изображается пребывание героини в родительском доме и усадьбе, где живет семья ее мужа, построенной на развалинах старинного аббатства.

Инвариантной для РСТ является такая композиционно-речевая форма, как *описание здания* (помещения, реке замка), связанного с семейной тайной. Его интерьер определяется идущим от готического романа обязательным наличием галереи фамильных портретов, выполняющих свою функцию в развитии сюжета (портрет баронессы Хильды, которая оказывается матерью героя, в «Снеговике»; портрет дамы в белом, с которого рассказчица копирует свой костюм в «Ребекке»). Внутреннее пространство также характеризуется описаниями коридоров, в которых легко заблудиться, тайников и т. д., что, конечно же, идет от готического романа: вспомним замурованную подземную молельню баронессы Хильды в «Снеговике» и закрытое крыло здания, где находятся комнаты Ребекки в Мэндерли. Такое пространство делает возможным неожиданные открытия: замурованная дверь в «Снеговике» или внезапно найденный подземный ход в «Кирклендских усадбах». Можно сказать, что здание изображается почти как одушевленное существо; рассказчице в «Ребекке» кажется, что «дом не просто пустая оболочка, что он живет и дышит, как встарь» (с. 9). Добровольному участию в раскрытии тайны соответствует отсутствие непреодолимой границы между внутренним пространством помещения и внешним миром.

Важно отметить, что ни в готическом романе, ни в РСТ замкнутое пространство, связанное с семейной тайной, обычно не становится и «точкой возврата» для героев. Даже если поместье не разрушается, как сгоревшие Торнфилд, Мэндерли и Анджелфилд, после благополучного раскрытия всех тайн и восстановления справедливости герои обычно не возвращаются туда («Женщина в белом», «И девять ждут тебя карет», «Кирклендские улады»). В «Снеговике» возвращение Христиана в замок баронов Вальдемора не изображается напрямую; об этом мечтает его друг доктор Гефле, но Христиан опасается, что открывающаяся перед ним новая жизнь окажется «помехой простому и чистому счастью, являвшемуся мне в мечтах» (с. 485). Хотя Люсьена из «Исповеди молодой девушки» возвращается во вновь обретенный Бельомбр, она мечтает о путешествиях в обществе будущего мужа. Объяснить эту особенность можно было бы тем, что поместье выполняет в РСТ функцию своего рода «ларца», скрывающего тайну. После ее раскрытия оболочка становится уже ненужной.

Так же, как замок из готического романа сменяется в РСТ поместьем, меняется и *время*. Исчезает план далекого прошлого, содержащего в себе истоки родовой тайны или проклятия; время действия максимально приближено к современности, хотя все же несколько отодвинуто от нее. Обычно (хотя не во всех случаях) мы можем достаточно точно установить время действия: с 30 июня 1805 г. (похищение) до 1 марта 1828 г. (датировка письма-исповеди) в «Исповеди молодой девушки»; 1850–1851 гг. в «Женщине в белом».

Принципиально также наличие трех временных планов, поскольку в отличие от «расследования жертвы» с его псевдосинхронным повествованием, здесь обычно есть подчеркнутая дистанция между событием рассказывания и самой рассказываемой историей, в которой выделяется также план прошлого – время, когда возникает тайна. Так, в «Женщине в белом» эта дистанция сразу же устанавливается предисловием, где описываются характер и значение представленных далее свидетельств; тайна сэра Персиваля связана с его незаконным рождением и отнесена на 45 лет назад, в прошлое. В начале 1-й главы «Кирклендских улад» мы также встречаемся с временной дистанцией: «Тот день я помню до мельчайших подробностей» (с. 7) и т. д. Таким образом, задается возможность двоякой оценки таинственных событий: изнутри рассказываемой истории, когда тайна еще представлялась герою необъяснимой, и извне, когда ему уже известна и сама тайна, и благополучное завершение приключений.

Обозначенные структурные особенности РСТ определяют характерную для него *картину мира*. Прежде всего она отличается от свойственной готическому роману принципиальной субъективированностью, в том числе и оценок «таинственных» событий. Исчезает всеведущий повествователь, которому известен и смысл этих событий, и развязка истории. Соответственно, все замыкается в пределах кругозора главного героя (или ряда персонажей, из рассказов и оценок которых подобно мозаике складывается целое, как в «Женщине в белом» Коллинза). Поскольку этот герой всегда в той или иной степени чужд семейному кругу, с которым связано преступление, он занимает изначально позицию наблюдателя, который волен до определенного момента в развитии сюжета отказаться от участия в раскрытии тайны.

РСТ требует необходимой благополучной развязки всех сюжетных линий, хотя и допускает, что какие-то детали преступления так и остаются нераскрытыми (в «Кирклендских усадбах» героиня так и не узнает, как в точности был убит ее муж). Таким образом, *нормальное течение жизни* как будто восстанавливается. Однако зло и связанная с ним тайна, коренящаяся в самом тесном семейном кругу и потому особенно близкая и опасная, могут быть побеждены не самими жертвами с помощью высших сил, а только при вмешательстве того, кто находится *вне* этого семейного круга. Ни саморазоблачение преступника, ни обнаружение важных доказательств невозможно без его участия, которое становится своего рода катализатором для развития действия.

Сюжет РСТ разворачивается в пространственно-временных координатах, максимально приближенных к миру читателя (в родной для него стране и недалеко прошлом). РСТ в идеале адресован почти «современнику» изображаемых событий, который уже не занимает чисто внешнюю позицию по отношению к тайне, ибо в отличие от готического романа, инвариантной здесь становится форма Я-повествования. Как представляется, именно так можно охарактеризовать в данном случае *тип художественного завершения*. Следующим шагом в этой цепи станет «расследование жертвы», где субъект расследования, объект преступления и основной носитель точки зрения (а нередко и субъект рассказывания) будут уже принципиально слиты, а идеальный адресат займет позицию соучастника героев в расследовании<sup>30</sup>.

Таким образом, этот комплексный анализ различных аспектов поэтики РСТ подтверждает первоначальную гипотезу, что перед нами именно жанр, а, к примеру, не какая-нибудь разновидность готического романа<sup>31</sup>. Ключевые различия, связанные с типом ге-

роя, выступающего в роли субъекта расследования, субъектной организацией, хронотопом и развертыванием сюжета, позволяют отграничить его от других жанровых форм, с которыми он, однако, генетически связан: от готического романа (особенно его сентиментальной ветви) и «расследования жертвы».

Следует еще раз подчеркнуть, что наличие в структуре произведения какого-либо одного элемента, пусть даже имеющего особое значение, еще не является доказательством его принадлежности к конкретному жанру. Так, наличие в сюжете линии, связанной с заточением молодой девушки в аббатстве, чтобы напугать ее «призраками» монахов и заполучить ее состояние, еще не делает «Торговый дом Гердлстон» (1890) А. Конан Дойля РСТ – ибо как раз *семейной* тайны там нет, только коммерческая. Именно поэтому необходим комплексный анализ, затрагивающий все основные уровни поэтики произведений.

#### Примечания

- <sup>1</sup> *Wadsö-Lecaros C. Jane Eyre and the Genre of “Governess Novels” // Jane Eyre: De Charlotte Brontë à Franco Zeffirelli / Ed. Frédéric Regard, Augustin Trapenard. [Paris], 2008. P. 33–45; Frishtick B. Independence through Education: The Governess in Jane Eyre and Agnes Grey and Her Relation to Women’s Identity in Nineteenth-Century England: Thesis. [Vermont], 2013; et al.*
- <sup>2</sup> См. достаточно полный обзор литературы по проблеме «коллинзовского детектива» в работе: *Антонова З.В. Третий период творчества Уилки Коллинза: Дис. ... канд. филол. наук. Череповец, 2003.*
- <sup>3</sup> *Кешокова Е.А. Уилки Коллинз и «сенсационная» школа английского романа XIX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1978.*
- <sup>4</sup> *Snodgrass M.E. Encyclopedia of Gothic Literature. N.Y., 2005. P. 75.*
- <sup>5</sup> *Смирнов И.П. Роман тайн «Доктор Живаго». М., 1996.*
- <sup>6</sup> *Хотинская А.И. Джозеф Шеридан Ле Фаню и английский сенсационный роман: Проблема трансформации жанра *romanse*: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. С. 9.*
- <sup>7</sup> См., например: *Brantlinger P. What is sensational about the Sensation Novel? // Wilkie Collins. Contemporaneous Critical Essays / Ed. by L. Pykett. L., 1998. P. 30–58;* И.А. Матвеевко рассматривает сенсационный роман как жанровую разновидность социально-криминального: *Матвеевко И.А. Русский перевод «сенсационного» романа У. Коллинза «Женщина в белом»: К вопросу о взаимодействии жанровых модификаций социально-криминального романа // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 5 (23). Ч. 2. С. 137–142.*

- <sup>8</sup> Энциклопедический словарь английской литературы XX века / Отв. ред. А.П. Саруханян. М., 2005.
- <sup>9</sup> Путеводитель по английской литературе / Под ред. М. Дрэббл и Д. Стрингер. М., 2003. С. 346.
- <sup>10</sup> Шкловский В.Б. Приключения, узнавания, ужасы, тайны // Шкловский В.Б. Избранное: В 2 т. Т. 1. М., 1983. С. 187.
- <sup>11</sup> См. об этом жанре и проблемах, связанных с его номинацией: *Федунина О.В.* «Следователь-жертва» в криминальной литературе: К вопросу о типологии героя и жанра // Новый филологический вестник. 2012. № 2 (21). С. 130–141.
- <sup>12</sup> Жанровый инвариант социально-криминального романа описан в работе: *Угрехелидзе В.Г.* Поэтика социально-криминального романа: западноевропейский канон и его трансформация в русской литературе XIX века: «Большие надежды» Ч. Диккенса и «Подросток» Ф.М. Достоевского: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2006.
- <sup>13</sup> Шкловский В.Б. Указ. соч. С. 186.
- <sup>14</sup> Бахтин М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М.М. Эпос и роман / Сост. С.Г. Бочаров. СПб., 2000. С. 202. Сходный метод анализа успешно применяется Е.Ю. Козьминой при исследовании жанрового состава фантастической литературы, см.: *Козьмина Е.Ю.* Инвариант фантастического авантюрно-исторического романа // Новый филологический вестник. 2015. № 2 (33). С. 24–43.
- <sup>15</sup> *Тамарченко Н.Д.* «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М., 2011. С. 76.
- <sup>16</sup> *Санд Ж.* Снеговик // Санд Ж. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. Л., 1974. С. 34. *Далее после первичных ссылок все цитаты из художественных произведений приводятся по указанным изданиям.*
- <sup>17</sup> *Дю Морье Д.* Ребекка / Пер. с англ. Г. Островской. М., 2000. С. 29.
- <sup>18</sup> *Стюарт М.* И девять ждут тебя карет / Пер. с англ. Р. Шидфара. СПб.; М., 2008. С. 17.
- <sup>19</sup> *Санд Ж.* Исповедь молодой девушки // Санд Ж. Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. Л., 1974. С. 617.
- <sup>20</sup> *Хольт В.* Кирклендские услады / Пер. с англ. С.П. Самостреловой-Смирницкой. М., 2003. С. 298.
- <sup>21</sup> *Малкина В.Я.* Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра. Тверь, 2002. С. 27.
- <sup>22</sup> *Радклиф А.* Итальянец, или Тайна одной исповеди // Готический роман: Замок Отранто; Итальянец; Аббатство кошмаров. М., 2007. С. 441.
- <sup>23</sup> Е.А. Соколова справедливо связывает появление мотива семейной тайны в «Джейн Эйр» с влиянием готического романа, однако не рассматривает его подробно с точки зрения «криминального» элемента: *Соколова Е.А.* Архетип злодея в романе Шарлотты Бронте «Джейн Эйр» // Соколова Е.А. Европа. Россия. Провинция: Исследования в области литературно-фольклорных процессов. Шадринск, 2006.

- <sup>24</sup> *Сеттерфилд Д.* Тринадцатая сказка. СПб., 2007. С. 97.
- <sup>25</sup> *Коллинз У.* Женщина в белом / Пер. Т. Лещенко-Сухомлиной, В. Кулагиной-Ярцевой. М., 2006. С. 10.
- <sup>26</sup> *Радклиф А.* Удольфские тайны / Пер. Л. Гей. М., 1996. С. 253.
- <sup>27</sup> *Уолтол Г.* Замок Отранто // Готический роман: Замок Отранто; Итальянец; Аббатство кошмаров. М., 2007. С. 168.
- <sup>28</sup> *Михалева А.А.* Герой-двойник и структура произведения (Э.Т. Гофман и Ф.М. Достоевский): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2006; *Михалева А.А.* «Преступление и наказание» и «Эликсиры сатаны» Э.Т.А. Гофмана // Готическая традиция в русской литературе. М., 2008. С. 164–198.
- <sup>29</sup> *Малкина В.Я.* Указ. соч. С. 30.
- <sup>30</sup> Подробнее о типах идеального адресата, с которыми соотносятся основные жанры криминальной литературы расследования, см.: *Федупина О.В.* Категория имплицитного читателя в криминальной литературе (постановка проблемы) // Narratorium. 2013. № 1–2 (5–6). [Электронный ресурс] URL: <http://narratorium.rggi.ru/article.html?id=2631073> (дата обращения: 20.05.2015).
- <sup>31</sup> Это дает основания не согласиться с утверждением, что «Ребекка» Д. Дю Морье является признанной «классикой жанра готического романа XX в.». См.: *Бузылева К.* Дю Морье // Энциклопедический словарь английской литературы XX века. С. 175; *Киреева Н.В.* Роль элементов готической поэтики в формировании жанровой природы романов Д. Дюморье // Ученые записки Благовещенского государственного педагогического университета. Т. 22. Вып. 2. Благовещенск, 2005. С. 36–52.

## ЖАНРОВЫЙ ПОДХОД В ИЗУЧЕНИИ АВАНТЮРНО-ФИЛОСОФСКОЙ ФАНТАСТИКИ XX В.

В статье рассматривается проблема жанрового изучения авантюрно-философской фантастики XX в. Научных работ, посвященных этому аспекту, очень мало; литературно-критических, наоборот, много. И те, и другие исходят из представления о фантастике XX в. как едином жанре. На этом строится существующая ныне классификация, которая является калькой англоязычной литературоведческой традиции: здесь выделяется система «жанров» и «поджанров», нехарактерная для отечественной жанрологии. В статье обосновывается необходимость жанрового подхода к изучению фантастики XX в. на почве теоретической и исторической поэтики, т. е. выявление системы жанров, построение теоретических моделей фантастических жанров в их соотношении с нефантастическими, генезис жанров.

*Ключевые слова:* жанр, жанровый подход, гротескно-фантастическая традиция, авантюрно-философская фантастика XX в., научная фантастика.

В самом начале придется оговорить употребление ряда необходимых терминов – фантастика, научная фантастика, авантюрно-философская фантастика XX в. и др.

Вряд ли можно спорить с тем, что общее понятие «фантастика» не может считаться строго научным термином в силу размытости его границ; более точным кажется термин «гротескно-фантастическая традиция»<sup>1</sup>. В рамках этой традиции выделяются литературно-жанровые области; среди них – научная фантастика и авантюрно-философская фантастика XX в. Термин «научная фантастика» большинству современных литературоведов тоже кажется неудовлетворительным. Не останавливаясь сейчас на этой проблеме, отметим все же, что термин вполне точен, однако ограничен структурно-жанровыми и временными рамками и потому не может обозначать всю ту область фантастической литературы, которую

принято сейчас называть «научной фантастикой». Значительная часть произведений фантастической литературы XX в. относится к авантюрно-философской фантастике (понятие ввел в научный обиход Н.Д. Тамарченко<sup>2</sup>).

В специальной литературе такое разделение пока не является общепринятым; поэтому, делая обзор, мы учтем труды, посвященные и научной фантастике, и авантюрно-философской фантастике XX в., а для удобства будем заменять названные термины обобщающим понятием – «фантастика XX в.».

Жанровый подход в изучении фантастики XX в. на первый взгляд представлен весьма внушительным объемом исследований – как специально посвященных жанру, так и затрагивающих отдельные его аспекты. Но между тем при более внимательном анализе научных и критических трудов оказывается, что жанровая сфера фантастической литературы – одна из самых противоречивых и непроясненных научных проблем: не определено не только понятие «жанровый подход», но и практически нет рефлексии о центральной категории такого подхода – о жанре.

Попробуем сжато рассмотреть несколько направлений в исследовании фантастики XX в., так или иначе затрагивающих проблему жанра, а затем на основании их анализа сформулируем суть и границы жанрового подхода.

1. Фольклорная тенденция, в которой жанровая проблематика является центральной.

Начнем наш краткий обзор с важных для этого направления работ двух отечественных ученых – Т.А. Чернышевой и Е.М. Неелова.

Статья Т.А. Чернышевой «О старой сказке и новейшей фантастике»<sup>3</sup>, опубликованная в «Вопросах литературы» еще в 1977 г., исследует генетическую связь между фантастикой XX в. («научной фантастикой» – этим термином пользуется автор) и фольклорным жанром волшебной сказки.

Эту же связь прослеживает и Е.М. Неелов в монографии «Волшебство-сказочные корни научной фантастики»<sup>4</sup> и вполне убедительно доказывает наличие «волшебство-сказочных элементов» в структурных частях фантастических произведений (персонаж, пространство, время); кроме того, он анализирует функционирование этих элементов в произведениях советских писателей – В.А. Обручева «Плутония», А.Н. Толстого «Аэлита», И.А. Ефремова «Туманность Андромеды», А. и Б. Стругацких «Трудно быть богом».

В названных работах Т.А. Чернышевой и Е.М. Неелова сделана попытка проследить жанровый генезис «научной фантастики», ее происхождение из фольклорного, т. е. долитературного, периода;

это и позволяет говорить о постановке именно жанровой проблематики.

Нужно отметить, что зарубежное литературоведение в большей степени интересуется связью «научной фантастики» не со сказкой, а с мифом (см. прекрасный обзор такого рода трудов в монографии Т.А. Чернышевой<sup>5</sup>). Как правило, это связь хоть и обозначает генетическое родство, но все же исследуется скорее в концептуальном ключе, нежели в русле исторической поэтики.

Отметим также, что фольклорной проблематики касается и Е.Н. Ковтун<sup>6</sup>; она рассматривает и миф, и сказку, и «научную фантастику», и фэнтези и другие разновидности фольклорных и литературных произведений, однако не в жанровом контексте, а с точки зрения природы художественного вымысла и специфики явления, названного ею «вторичной условностью».

2. Другая тенденция – определение «сущности» жанра «фантастики», а также, используя формулировку Д. Сьювина, ее «функций и моделей»<sup>7</sup>. Собственно жанровыми такие исследования, конечно, назвать нельзя, однако, как мы увидим дальше, жанровая проблематика в них ставится.

Попробуем на примере работы уже упомянутого Д. Сьювина, учитывая ее программный характер и значение для последующего изучения фантастики XX в., определить основные способы и результаты таких исследований.

Д. Сьювин рассматривает феномен научной фантастики в трех разных аспектах, в том числе и как «литературный жанр». «Когнитивное отстранение» – принцип, названный в качестве основного, позволяет Д. Сьювину отграничить «жанр научной фантастики» от смежных с ним явлений: готической литературы, сказки и мифа (два последних термина Д. Сьювин вводит в статью без всякой поправки на то, что они обозначают принципиально иные образования – долитературные, фольклорные и потому требующие совсем другого подхода к своему изучению). Отсутствие в произведении фрагментов с «научными» объяснениями, считает исследователь, сразу исключает его из ранга «научной фантастики»<sup>8</sup>, а наличие сказочных элементов позволяет оценить «научную фантастику» как «деградирующую» (так оценивается, например, «космоопера»).

Вспомним, однако, А. и Б. Стругацких, чье творчество вряд ли кто-то сочтет деградирующим; тем не менее, в романе «Понедельник начинается в субботу» сказочные элементы заметны невооруженным глазом. А роман «Трудно быть богом» или повесть «Попытка к бегству» традиционно считаются «научно-фантастическими», хотя в них совершенно отсутствуют технические объяснения

устройств, с помощью которых герои перемещаются на другую планету или в другую эпоху.

Отметим наиболее важный для нас момент работы Д. Сьювина: научная фантастика для него является *единым* жанром, в рамках которого исследователь выделяет отдельные составляющие «формы» – «поджанры»: путешествия во времени, встречи с инопланетянами, искусственный интеллект, катастрофы и пр. Как нетрудно заметить, все, что называет Д. Сьювин, является, по сути, сюжетно-тематическими комплексами (“thematic areas”<sup>9</sup>). Можно ли их называть жанрами или поджанрами – вопрос дискуссионный.

3. Еще одна группа работ, которые, с определенными оговорками, можно было бы отнести к «жанровым», – исследования понятия «фантастическое». Это, пожалуй, наиболее значительная группа, пытающаяся охватить и осмыслить всю гротескно-фантастическую традицию в целом. Безусловно, в рамках этого направления находится место и для постановки жанровой проблематики; см., например, словарную статью С.П. Лавлинского и А.М. Павлова<sup>10</sup>.

Коснемся (без детального анализа) весьма влиятельной книги Ц. Тодорова «Введение в фантастическую литературу»<sup>11</sup>. Центральная категория в ней – «фантастический жанр». Однако это понятие у Ц. Тодорова приравнивается к понятию «фантастическое»; см., например, такой фрагмент из указанной работы, в котором понятия «фантастическое» и «жанр» – элементы одного уровня: «Фантастическое существует, пока сохраняется эта неуверенность: как только мы выбираем тот или иной ответ, мы покидаем сферу *фантастического* и вступаем в пределы *соседнего жанра...*» (курсив мой. – Е. К.)<sup>12</sup>. Понятия «фантастическое», «чудесное», «необычное» в понимании Ц. Тодорова – это не только названия выделенных им «жанров», но и оценочные разграничители разных «жанровых подразделений». Жанр зависит от того, как читатель оценивает происходящие события: возможны они или невозможны в реальном мире; а «фантастический жанр» и вовсе рассматривается в книге «как нечто постоянно исчезающее»<sup>13</sup>.

Думается, что наличие одного критерия для определения жанра, к тому же легко трансформирующегося при изменении рецептивной ситуации, сильно понижает возможность использования этой системы в практике литературоведческого анализа.

Попытки Ц. Тодорова составить жанровую схему фантастики делают его книгу «Введение в фантастическую литературу» близкой к следующему исследовательскому направлению.

4. Классификация произведений фантастики XX в. Это обширнейшая область исследований, хотя собственно жанровыми их на-

звать затруднительно. Как правило, это спекулятивные модели, исходящие не из анализа конкретных произведений, не из выявления инвариантной специфики жанра, а, наоборот, задающие жесткие классификационно-схематические рамки.

Поясним это соображение примерами из монографии немецкого исследователя М. Нагла<sup>14</sup>. В первую главу, содержащую обзор проблемного поля фантастической литературы, исследователь включает параграф «Типология фантастики и типология НФ». «Научная фантастика» как «поле» граничит с другими «полями»: фэнтези, литературой «ужасов», утопией. Жанровая модель «научной фантастики» представлена в виде системы координат, где горизонталь обозначает время (от прошлого к будущему), а вертикаль – пространство (верхняя часть – «внешнее пространство», внизу – «внутреннее»)<sup>15</sup>. В поле пересечения этих двух параметров расположены так называемые Subkategorien (очевидно, тождественные «поджанрам»).

Перед нами – образец двумерной структуры, причем оба параметра относятся лишь к одному из аспектов художественного произведения (миру героя), тогда как остальные параметры не учитываются. Очевидно, что такая классификация не позволит жанрово различить, например, уже упоминавшийся роман А. и Б. Стругацких «Трудно быть богом» и их же повесть «Попытка к бегству» с очень похожим сюжетом, или, наоборот, даст возможность включить в одну «Subkategorie» такие очевидно различные произведения, как «Остров Крым» В. Аксенова, «Гравилет Цесаревич» В. Рыбакова, «Да не опустится тьма!» Спрэга ле Кампа, «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» М. Твена и др.

5. В последнее время наметилась еще одна тенденция, сущность которой впервые сформулировал уже Д. Сьювин в цитируемой ранее статье: «различные субжанры НФ могли бы быть проверены в их отношении к другим литературным жанрам, друг другу и различным наукам» (курсив мой. – Е. К.)<sup>16</sup>. Связь жанров фантастики XX в. и нефантастических жанров отмечена в упомянутой выше словарной статье Н.Д. Тамарченко «Фантастика авантюрно-философская», однако конкретных работ в русле этой тенденции, увы, немного. Назовем статью А.Н. Садриевой «Цикл рассказов Станислава Лема о пилоте Пирксе в контексте жанровой традиции романа воспитания»<sup>17</sup>, а также несколько собственных статей<sup>18</sup>.

Итак, несмотря на активное изучение фантастики XX в., мы все же должны констатировать, что жанровые исследования – отнюдь не «магистральный сюжет» ее осмысления. Такие работы имеют единичный характер, а собственно жанровый подход методологически не разработан в достаточной мере.

## Жанровый подход в изучении фантастики XX в.

То, что в специальной литературе называется жанровым подходом, не всегда это и означает. Простое использование термина «жанр» или выделение одного-двух жанровых признаков для изучения жанра явно недостаточно.

С.С. Аверинцев сетовал, что без понятия жанра «не построить даже самого элементарного литературоведческого высказывания»<sup>19</sup>. Но смысловое наполнение этого термина, по мысли ученого, часто представляется заранее известным и для всех одинаковым. Если теоретики литературы, как правило, еще учитывают всю сложность категории «жанр», то «спрашивать с практика истории литературы, например, с ориенталиста, с головой погруженного в специфические трудности своей профессии, ...чтобы он каждый раз отдавал себе отчет в изменчивом объеме понятия “жанр”»<sup>20</sup>, не совсем правомерно.

Поэтому трудов о жанре много, но не всегда они оказываются в рамках жанровой исследовательской стратегии. См., например, серьезный труд о «научной фантастике» А.Ф. Бритикова «Отечественная научно-фантастическая литература... Кн. 2: Некоторые проблемы истории и теории жанра»<sup>21</sup>. В заглавии недвусмысленно заявлена жанрологическая проблематика, однако в самой работе происходит подмена предмета изучения – речь идет лишь об общей специфике научно-фантастической литературы, но отнюдь не о системе ее жанров, а основной материал в большей степени связан с историей этой разновидности литературы в России.

Чтобы исключить подобные исследовательские подмены, попробуем задать границы жанрового подхода, причем не только для фантастики XX в., но и для другого рода литературных произведений. Для этого подхода, как представляется, характерны две основные задачи исследования: 1) построение теоретического конструкта жанра – его модели (инварианта) и возможных вариантов (типология); 2) изучение генезиса и эволюции жанра. При таком понимании жанровый подход возможен лишь в рамках исторической и теоретической поэтики.

Что получается, если изучать жанры в ином русле? Скорее всего, полноценного представления о жанре не будет. Так, интереснейшее исследование А.А. Зубова «Становление популярного жанра как дискурсивный процесс: научная фантастика в России конца XIX – начала XX в.» предполагает, что «в рамках прагматического подхода определение жанра представляет собой ответ на вопрос, какую коммуникативную задачу (или задачи) решает дан-

ный жанр»<sup>22</sup>. Мы видим, что для определения жанра выбирается только один – коммуникативный – аспект (то, что М.М. Бахтин называл «двойкой ориентацией жанра в действительности»<sup>23</sup>), однако, конечно, для развернутой характеристики фантастики XX в. этого явно недостаточно.

Как видно из приведенного выше краткого обзора специальной литературы, жанровый подход к изучению фантастических произведений XX в. практически не применяется. Это приводит к целому ряду пробелов в поле научных исследований.

Во-первых, мы не обнаруживаем специальных работ о *системе жанров* фантастики XX в., а также, во-вторых, исследований отдельных исторически-конкретных ее жанров. Исключение составляют такие жанровые формы, как утопия и антиутопия, однако их принадлежность к фантастике, на мой взгляд, требует весьма дифференцированного подхода<sup>24</sup>. В-третьих, раз нет работ о конкретных фантастических жанрах, то, следовательно, нет и работ о генезисе этих жанров.

Решение перечисленных научных проблем изучения фантастики XX в. (система жанров, типология конкретных жанровых форм, механизм жанрообразования, соотнесенность с другими жанрами нефантастической литературы) берет на себя литературно-фантастическая критика.

### Литературно-фантастическая критика о жанрах фантастики XX в.

«Мейнстрим» литературно-критических жанровых изысканий, безусловно, находится в сфере классификации. Подтверждением тому служат бесчисленные энциклопедии фантастики (почти все они имеют не научную, а именно критическую направленность), а также журналы «научно-фантастической» специализации. Так, в журнале «Мир фантастики» существует особая рубрика – «Жанры»<sup>25</sup>, содержащая статьи о большом количестве жанровых образований («поджанров»). Специальная система жанров и их «поджанров» разработана на портале «Фантлаб»<sup>26</sup>. И в том, и в другом случае, как мы видим, распространена уже знакомая нам таксономическая схема «жанр – поджанр».

Отметим также такой факт: перечень жанров и их наименования принципиально отличаются от того, что мы находим в нефантастической литературе (кроме утопии и антиутопии). Отчасти это может быть связано со стремлением подчеркнуть специфику фан-

тастики XX в., ее «уникальность»<sup>27</sup> и «свои отношения с историей и с литературным процессом»<sup>28</sup>, т. е. ее непохожесть на литературу нефантастическую.

Однако ориентация на выявление специфики, отличий фантастики XX в. от «классической» литературы противоречит устремлениям тех же критиков вывести, наконец, фантастику из «гетто» и встроить ее в «большую литературу». В настоящее время, по мнению Д. Володихина, как раз и «происходит конвергенция мейнстрима и фантастики»<sup>29</sup>. С другой стороны, как кажется, этой конвергенции мешает представление о фантастике как *едином жанре*.

### Фантастика XX в. – единый жанр?

Весьма показательным в свете этого вопроса кажется высказывание замечательного исследователя фантастической литературы В.Л. Гопмана, сформулированное в книге «Золотая пыль»<sup>30</sup> при обзоре различных подходов к изучению фантастики; оно содержит тот парадокс, который нам и требуется разрешить. В.Л. Гопман пишет: «Едва ли можно согласиться с попыткой определить НФ с точки зрения ее жанровой специфики. НФ не жанр, поскольку в фантастике существуют романы, повести, рассказы, пьесы, стихи, как и в литературе реалистической»<sup>31</sup>.

Утверждение первое – фантастику нельзя изучать с жанровых позиций. Утверждение второе – фантастика включает в себя разные жанры, которые можно изучать. Основание для парадокса очевидным образом кроется в представлении фантастики как *одного жанра*.

В 50–60-е гг. XX в. обсуждение проблемы «жанрового статуса» фантастики развернулось в Советском Союзе на страницах журналов и газет. В 1958 г. состоялось Всероссийское совещание по научно-фантастической и приключенческой литературе (Москва), в 1960 г. – дискуссия «Проблемы современной фантастики» (московский Дом литераторов), а в 1965 г. – дискуссия в ленинградском Доме детской книги. Понятно, что речь шла не только о том, что такое фантастика – жанр или группа жанров, однако этот вопрос был одним из центральных.

Вот некоторые характерные высказывания участников дискуссии. Е. Брандис говорит о всей научной фантастике как едином жанре, и при этом жанр представляется ему неким «условным термином», сближающим «произведения по содержанию и отчасти по способу изложения»<sup>32</sup>. В докладе С. Полтавского речь идет о «собирательном определении “жанр научной фантастики”»,

т. е. «о совокупности произведений научно-фантастического содержания, независимо от того, в какой литературной форме, в каком каноническом жанре они выполнены»<sup>33</sup>.

Очевидно, что, используя столь расплывчатые определения жанра, заранее признавая их «условными», сложнейшую научную проблему жанра на таком уровне решить было невозможно. Но проблема не решена и сейчас.

Попробуем разобраться в причинах такого положения вещей и начнем с тех, которые можно назвать социолого-методологическими.

Во-первых, это «возраст» исследуемой литературной разновидности – чуть больше века. Другая причина – специфика литературно-фантастической критики, о чем пишет Д. Володихин: «среди наших критиков крайне мало людей, получивших филологическое образование, имеющих навык литературоведческого анализа и способность оценить арсенал художественных приемов того или иного автора. Откуда – за редким исключением – рекрутировались наши критики? Чаще всего из фэндомы»<sup>34</sup> (ср. подобные высказывания М. Галиной<sup>35</sup> и Т.А. Чернышевой<sup>36</sup>).

Социолого-методологические причины, конечно, повлияли на качество и особенности изучения фантастики. Но они не являются самыми важными; гораздо важнее собственно научные факторы.

Сложность жанрового изучения литературы в первую очередь обусловлена изначально присущим ему «неохватным разнообразием подходов к жанру»<sup>37</sup>, усиленным и многовековой историей жанрологии. При этом нужно еще учитывать как историческую изменчивость категории жанра, так и национальное своеобразие содержания понятия «жанр».

Сами жанры, пишет С.С. Аверинцев, «постепенно приобретают и накапливают свои признаки – необходимые и достаточные условия своей идентичности, затем “живут”, разделяя участь всего живого, то есть терпя изменения; иногда “умирают”, уходят из живого литературного процесса, иногда возвращаются к жизни, обычно в преобразованном виде»<sup>38</sup>; но ровно так же, говорит ученый, меняется и само теоретическое понятие.

Объем понятия «жанр» может зависеть и от национальных научных традиций. Так, если мы взглянем на таблицу иноязычных аналогов терминов русской поэтики, включенную в научный аппарат словаря «Поэтика», мы обнаружим, что русскому слову «жанр» в английском языке соответствует слово «genre», в немецком – «Gattung», во французском – «genre», в итальянском – «genere»<sup>39</sup>. Но точно такие же термины используются и для обозначения понятия «род»! Дело в том, что в «англоязычной традиции такого

четкого разделения (на род и жанр. – *Е. К.*) не существует. Здесь традиционно используется французское слово “жанр” (*genre*) и, в качестве синонимов, – “вид” (*kind*), “тип” (*type*), “форма” *form*. <...> Таким образом, можно утверждать, что английские литературоведческие словари не различают понятия о крупных (общих) литературных типах и их конкретно-исторических вариантах»<sup>40</sup>.

Мы можем предположить, что представление о фантастике XX в. как о едином жанре связано с тем, что ее относят если не к роду, то, во всяком случае, к другому понятию, уже, чем род, но шире, чем жанр. Таким образом, русскоязычная литературно-фантастическая критика основывается на англоязычной научно-критической традиции и является ее своеобразной *калькой*.

Это предположение позволяет ответить на вопрос о появлении в жанровой классификации фантастики XX в. «поджанров» – термина, в русскоязычной практике почти нигде больше не встречающегося (разве что в изучении криминальной литературы или массового кино). Ср., например: «Словарь Лазаруса обозначает термином “жанр” “литературную форму”, как, например, роман, рассказ, пьеса, стихотворение, эссе, что как будто соответствует понимаю жанра в русском литературоведении. Однако тут же предлагается выделить еще и “поджанры”, такие, как баллада, сонет или мадригал, которые следует отличать от “драматической поэзии»<sup>41</sup>; термины *Gattung* и *Macrogattung* в немецком литературоведении.

Калькирование иерархической системы «жанр – поджанры» основывается на том, что «жанры, – как справедливо отметил Ц. Тодоров со ссылкой на Б.В. Томашевского, – располагаются на различных уровнях обобщения»<sup>42</sup>. Но в названной работе Б.В. Томашевского говорится, кроме всего прочего, и о «лестнице жанров», где есть «теоретические» и «конкретные исторические жанры» (к ним, по мысли Б.В. Томашевского, относятся «байроническая поэма», «чеховская новелла», «пролетарская поэзия» и пр.)<sup>43</sup>. Система «жанр – поджанры» не учитывает соотношение теоретических и конкретно-исторических жанров, а, кроме того, она очевидно не соотносена с системой жанров нефантастической литературы.

Итак, исходя из всего сказанного, мы можем выстроить цепочку, наиболее адекватную в качестве базовой для жанрового изучения фантастики XX в.: гротескно-фантастическая традиция (все произведения, так или иначе включающие фантастический элемент) – конкретная разновидность фантастики как группы жанров (романтическая фантастика, готическая проза, научная фантастика, авантюрно-философская фантастика XX в. и пр.) – жанры (теоретические и конкретно-исторические) – отдельные произведения.

## Необходимость жанрового изучения фантастики XX в.

До сих пор, как мы уже отметили выше, сколько-нибудь серьезной традиции жанрового исследования фантастики XX в. не существовало и есть опасность, что она может быть проигнорирована и сейчас, ведь, по афористичной формулировке И.П. Смирнова, «заяние теорией литературных жанров втрое не модно»<sup>44</sup>.

И все же предпринимать жанровые исследования нужно потому, что жанровая форма – неотменимое условие существования художественного произведения, о чем писал М.М. Бахтин: «Реально произведение лишь в форме определенного жанра»<sup>45</sup>. При этом жанр, по мнению ученого, – не только способ существования произведения, но и «герой» литературного процесса: «За поверхностной пестротой и шумихой литературного процесса не видят больших и существенных судеб литературы и языка, ведущими героями которых являются прежде всего жанры, а направления и школы – героями только второго и третьего порядка»<sup>46</sup>.

Но, пожалуй, самое главное, что определяет важность и актуальность жанрового подхода, вне зависимости от моды и пр., это представление о жанре как «типическом целом художественного высказывания»<sup>47</sup>, включающем в себя все стороны, аспекты, элементы художественного произведения в их взаимосвязи. Мы ничего не можем сказать о произведении, не говоря о его жанре.

Кроме того, рассматривая жанр в диахронии и учитывая, что «жанры живут и развиваются»<sup>48</sup>, мы выходим на проблему, обозначенную М.М. Бахтиным как «память жанра». Это позволит увидеть в фантастике XX в. не только ее фольклорные корни, но и другие источники – в том числе жанровые. Заимствуя жанровые формы (например, авантюрно-исторического романа или «географического» романа приключений), фантастика XX в. их трансформирует, сохраняя память жанра-основы. Сопоставление и анализ механизмов трансформации может дать нам ответ о природе фантастики, ее принципиальном отличии от «классической» линии литературного развития и в то же время позволит глубже понять и описать связь между «классической» и гротескно-фантастической традициями.

## Примечания

<sup>1</sup> Тамарченко Н.Д., Стрельцова Л.Е. Мир без границ возможного. Ч. 1: Авантюрная фантастика XX века. Екатеринбург, 2001. С. 330.

<sup>2</sup> Тамарченко Н.Д. Фантастика авантюрно-философская // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2008. С. 277–278.

- <sup>3</sup> *Чернышева Т.А.* О старой сказке и новейшей фантастике // Вопросы литературы. 1977. № 1. С. 229–248.
- <sup>4</sup> *Неелов Е.М.* Волшебно-сказочные корни научной фантастики. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986.
- <sup>5</sup> *Чернышева Т.А.* Природа фантастики. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1985. С. 229–240.
- <sup>6</sup> *Ковтун Е.Н.* Художественный вымысел в литературе XX века. М.: Высшая школа, 2008.
- <sup>7</sup> *Swin D.* On the Poetics of the Science Fiction Genre // Science fiction: A collection of critical essays. N.Y.: Englewood Cliffs, cop. 1976. P. 63.
- <sup>8</sup> *Ibid.* P. 61.
- <sup>9</sup> *Hill D.* Major Themes. Ideas, attitudes and idioms // Encyclopedia of Science Fiction. L., 1978. P. 30.
- <sup>10</sup> *Лавлинский С.П., Павлов А.М.* Фантастическое // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. С. 278–281.
- <sup>11</sup> *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999.
- <sup>12</sup> Там же. С. 25.
- <sup>13</sup> Там же. С. 39.
- <sup>14</sup> *Nagl M.* Science-fiction: Ein Segment populärer Kultur im Medien- und Produktverbund. Tübingen: Narr, 1981.
- <sup>15</sup> *Ibid.* S. 26–27.
- <sup>16</sup> *Swin D.* Op. cit. P. 70.
- <sup>17</sup> *Садриева А.Н.* Цикл рассказов Станислава Лема о пилоте Пирксе в контексте жанровой традиции романа воспитания // Детская книга: мир фантастики: Материалы VII Всерос. науч.-практ. конф. Нижний Тагил, 15 мая 2014 г. Нижний Тагил, 2015.
- <sup>18</sup> *Козьмина Е.Ю.* Фантастический вариант романа-робинзоны // Школа теоретической поэтики: Сб. науч. трудов к 70-летию Натана Давидовича Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной – Intraда, 2010. С. 214–223; Фантастическая криминальная литература: жанр полицейского романа // Новый филологический вестник. 2011. № 1 (16). С. 141–148; Классический и фантастический детектив // Новый филологический вестник. 2012. № 2 (21). С. 96–108; Инвариант фантастического авантюрно-исторического романа // Новый филологический вестник. 2015. № 2 (33). С. 24–43.
- <sup>19</sup> *Аверинцев С.С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 104.
- <sup>20</sup> Там же.
- <sup>21</sup> *Бритиков А.Ф.* Отечественная научно-фантастическая литература (1917–1991 годы): В 2 кн. Кн. 2: Некоторые проблемы истории и теории жанра. СПб.: Борей-Арт, 2005.

- <sup>22</sup> *Зубов А.А.* Становление популярного жанра как дискурсивный процесс: научная фантастика в России конца XIX – начала XX в. Дис. ... канд. филол. наук. М., 2016. С. 7–8.
- <sup>23</sup> *Бахтин М.М.* Формальный метод в литературоведении // Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка: Статьи. М.: Лабиринт, 2000. С. 307.
- <sup>24</sup> *Козьмина Е.Ю.* Фантастическое будущее: роман-антиутопия и авантюрно-философская фантастика XX века // Будущее как сюжет: Статьи и материалы. Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2014. С. 123–132. (Время как сюжет. Вып. 3).
- <sup>25</sup> Мир фантастики: электронный журнал. [Электронный ресурс] URL: <http://old.mirf.ru/articles.php?id=20> (дата обращения: 15.02.2016).
- <sup>26</sup> Лаборатория фантастики. [Электронный ресурс] URL: <http://fantlab.ru/bygenre> (дата обращения: 15.02.2016).
- <sup>27</sup> *Чернышева Т.А.* О старой сказке и новейшей фантастике. С. 229.
- <sup>28</sup> *Чернышева Т.А.* Природа фантастики. С. 18.
- <sup>29</sup> *Володихин Д.* Место встречи... Фантастика и литература основного потока: конвергенция? // Знамя. 2005. № 12. [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2005/12/volo10.html> (дата обращения: 15.02.2016).
- <sup>30</sup> *Гопман В.Л.* Золотая пыль: Фантастическое в английском романе: последние треть XIX – XX в. М.: РГГУ, 2012.
- <sup>31</sup> Там же. С. 14.
- <sup>32</sup> *Брандис Е.* Пути развития и проблемы советской научно-фантастической литературы // О фантастике и приключениях. О литературе для детей. Вып. 5. Л.: Гос. изд-во дет. лит-ры, 1960. С. 6.
- <sup>33</sup> *Полтавский С.* О нерешенных вопросах научной фантастики // Там же. С. 76.
- <sup>34</sup> *Володихин Д.* Ерш мохито инкорпорэйтед // Если. 2007. № 5 (171). С. 268.
- <sup>35</sup> *Галина М.* Старая, новая, сверхновая... Журналы фантастики на постсоветском пространстве // Новый мир. 2006. № 8. [Электронный ресурс] URL: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2006/8/ga13.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/8/ga13.html) (дата обращения: 15.02.2016).
- <sup>36</sup> *Чернышева Т.А.* Природа фантастики. С. 11.
- <sup>37</sup> Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2010. С. 64.
- <sup>38</sup> *Аверинцев С.С.* Указ. соч.
- <sup>39</sup> *Зусева В.Б., Лобанова Г.А.* Сравнительная таблица разноязычной терминологии поэтики // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. С. 327.
- <sup>40</sup> *Полякова Е.А., Тмарченко Н.Д.* К методологии сравнения // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. С. 323.
- <sup>41</sup> Там же.
- <sup>42</sup> *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. С. 8.
- <sup>43</sup> *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект-Пресс, 2001. С. 210.

- <sup>44</sup> *Смирнов И.П.* Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров. СПб.: Изд-во РХГА, 2008. С. 7.
- <sup>45</sup> *Бахтин М.М.* Формальный метод в литературоведении. С. 306.
- <sup>46</sup> *Бахтин М.М.* Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 451.
- <sup>47</sup> *Бахтин М.М.* Формальный метод... С. 306.
- <sup>48</sup> *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. С. 207; см. также: «Genres are historical phenomena: they are born, develop, and ultimately contribute to the birth of other genres into which they disappear» (*Rose M. Allen Encounters: Anatomy of Science Fiction*. L.; Cambridge: Harvard University Press, 1981. P. 4).

# Русская литература

---

В.В. Шадурский, М.В. Степанова

## А.И. ГЕРЦЕН В ВОСПРИЯТИИ МАРКА АЛДАНОВА

Статья посвящена изучению восприятия Марком Алдановым творчества А.И. Герцена. Дается характеристика аллюзиям, цитатам из произведений Герцена, анализируются художественные образы Алданова, связанные с именем, идеями и поступками Герцена.

*Ключевые слова:* литература русского зарубежья, традиция, интертекст, А.И. Герцен, И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, М.М. Карпович, М.А. Алданов.

А.И. Герцен, оказавшийся в эмиграции из-за свободлюбивых взглядов и необходимости выражать свои неудобные идеи в печати, несомненно, стал символической фигурой для писателей русского зарубежья. С учетом его политической позиции, масштаба личности, литературного таланта лучшего предшественника-изгнанника писателям эмиграции вряд ли можно было отыскать. Однако что касается оценок литературного наследия и политической деятельности Герцена, то, наверное, самые высокие среди всех существующих эмигрантских оценок обнаруживаются у М.А. Алданова. Более того, Алданов всерьез рассматривал возможность монографического обращения к личности и творчеству Герцена. Так, в одном из писем В.В. Набокову он скажет, что хотел бы написать книгу о Герцене, но «издателей этим не соблазнишь»<sup>1</sup>. К сожалению, читатель не увидел не только книги, но даже очерка о Герцене.

А между тем политическая и мировоззренческая симпатия Алданова к Герцену очевидна. Герцен всегда оставался либералом, и хотя ему выпала судьба стать провозвестником реформ во благо русского мужика, революционером и по сути, и по характеру

действий, общественных поступков он никогда не был. Алданов же в молодые годы являлся членом трудовой народно-социалистической партии, которая была малочисленной и непопулярной, возможно потому, что исключала террор как средство политической борьбы. Это обстоятельство нужно учитывать, притом что Алданов был человеком, который всю жизнь интересовался как историей свободной мысли, так и политикой.

Современников, недооценивавших или поучавших Герцена, по-своему оценило время. Но в XX в. Алданов, ироничный к множеству исторических прогнозов и политических пророчеств, очень часто оказывается на стороне Герцена. В Герцене-публицисте он отмечает необыкновенную пронизательность. И хотя в алдановских текстах невозможно увидеть длинных пассажей и дифирамбов в честь создателя «Былого и дум», в течение долгих лет Алдановым цитируются слова из произведений и писем Герцена, фразы современников о его поступках и жизни.

Так, в публицистической книге «Армагеддон» (1918), рассуждая о мировой войне и революции, Алданов включит в свой внушенный диалог реплику друга Герцена – И.С. Тургенева:

«Это могло случиться только в России». Кто знает?

«Шопенгауэра, брат, надо читать, Шопенгауэра», – советовал Тургенев Герцену в период несравненно более легкого кризиса в жизни Европы. Того Шопенгауэра, который, умирая, оставил большую часть своего состояния солдатам, восстановившим «порядок» в 1848 г. А меньшую часть – своей собаке<sup>2</sup>.

Казалось бы, это мелочь, но какое осмысление стоит и за ней.

Во-первых, слова, прозвучавшие в письме И.С. Тургенева, представляют Шопенгауэра как своеобразного «отрезвителя» современников<sup>3</sup>, в том числе и поклонников идеалистической философии Гегеля, весьма популярной в Европе первой половины XIX в. и очень важной для развития идей Герцена. Но после романтического идеализма остается недоумение, порожденное контрастной реальностью. Вместо концепции, воодушевленно обещающей прогресс и перспективу для человечества, появляется то, что совершенно приземлено, но четко объясняет, как жить человеку с мыслью, что его жизнь непременно завершится смертью.

Однако Герцен воспринял эти строки как напоминание об основателе «философии пессимизма» и как попытку Тургенева спрятать свое мнение за аргумент авторитетной фигуры. В одном из ответных писем Герцен будет выговаривать Тургеневу за этот пример:

...полнейший нигилизм *устали, отчаяния* в противоположность нигилизму *задора и раздражительности* у Чернышев[ского], Доброл[юбова] и пр. Доказательство тебе в том, что ты выехал на авторитете идеального нигилиста, буддиста и мертвиста – Шопенгауэра (а впрочем, я тебе благодарен, что ты мне его напомнил)<sup>4</sup>.

Чего стоит последнее слово «мертвист». Издатель «Колокола», не принимающий философию Шопенгауэра, не понял довод Тургенева, и тот был вынужден обратиться к пояснениям: «...какой-то мудрец сказал, что нет таких умных людей, которые умели бы освободиться от самых очевидных недоразумений. Неужели это изречение должно оправдаться над нами? ...я называю Шопенгауэра – ты упрекаешь меня в поклонении авторитету»<sup>5</sup>. Тургенев очень серьезен.

А вот его слова преподносятся в алдановском комментарии иронично. Можно ли поверить в торжественную убедительность идей Шопенгауэра, поступки которого вызывают удивление у здравомыслящих людей? И если завещание наследства собакам – это обдуманый и трезвый шаг мыслителя, то не лучшее ли это доказательство его чудовищной мизантропии? Такое допущение превращает советы Тургенева в утопию.

Герценовский интертекст в художественных произведениях и очерках Алданова невелик, в одной фразе, в одном упоминании могут соединяться и аллюзии на творчество, и комментарии некоторых идей, и эмоциональные, в алдановскую, конечно, меру, эскапады.

Один из главных текстов Алданова, осмысляющих революцию, роман «Ключ» (1928–1929), содержит множество идей, оценок, соотношений образов, пафоса русской классической литературы и атмосферы революционных событий. Для Алданова естественно, что персонажи романа, живущие в Петрограде 1917–1918 гг., некогда читавшие или в это время читающие Герцена, задумываются о связи его деятельности с настоящим ходом истории. Так, во время очередной «философской» беседы следователя тайной полиции Федосьева с химиком Брауном звучат «прозорливые» слова:

Если у нас в самом деле произойдет революция, то главные неприятности могут быть от смешения третьего сорта с первым. Несчастье революции в том и заключается, что к власти рано или поздно приходят люди третьего сорта. С успехом выдавая себя за первосортных... Герцен – революция, и Кременецкий – революция. Но, право, Герцен за Кременецкого не отвечает<sup>6</sup>.

Очевидно, что имя Герцена упомянуто не как имя образцового революционера, но как имя человека в высшей степени благородного, хотя и нежизнеспособного, вернее, не умеющего выживать в агрессивной среде революционеров-практиков, людей «третьего сорта».

В романе «Бегство» (1930–1931) Виктор Яценко, приобщенный Брауном к изготовлению взрывчатки для контрреволюционеров, сопоставляет реальность с книжным опытом, полученным от Герцена: «Он читал в “Былом”, в воспоминаниях разных революционеров, о динамитных лабораториях, о конспиративных квартирах. Но все это он представлял себе совершенно иначе»<sup>7</sup>. Так образ Герцена формируется в виде символа благородного и бескорыстного борца за свободу, почти что книжного романтического героя.

И все же важны не отдельные реплики, а целостное мировоззрение. Агностик Герцен, стремящейся к свободе личности, необыкновенно важен для понимания смысла жизни современного человека, который при всей своей ограниченности эгоизмом и индивидуальными желаниями не представляет жизнь вне социума. На наш взгляд, М.М. Карпович очень точно фокусирует внимание на том, что составляет феномен Герцена, – то, что Алданов пытается передать через художественные идеи и образы:

Отсутствие определенного порядка как во вселенной, так и в человеческой истории открывает свободному человеку возможность делать то, на что он способен... Он говорит о человеке, стоящем на краю пропасти и смотрящим в ничто: нет участия, помощи ни от Бога, ни от вселенной, потому что Бога нет, а во вселенной нет смысла и цели. Это слепая сила, и ничто больше. И все-таки я думаю, что в своей основе Герцен не был пессимистом, и здесь проходит связь между его общей философией и его политической и социальной философией...<sup>8</sup>.

Благодаря опыту и деятельности Герцена Алданов сохраняет убежденность и в правоте своего выбора – выбора свободной жизни за пределами родины. Свободу он воспринимает как непрременную ценность, которая определяет и нравственный порядок писателя.

Эмигрантский характер личности и творчества Герцена станет тенью самого Алданова:

Мы здесь уже много лет занимаемся тем, что Герцен назвал «самочитательным печатаньем». Я всегда думал, что люди сделали профессию из того, что никогда профессией быть не должно: из искусства<sup>9</sup>.

Самоирония Алданова опирается на редкую фразу – слова, произнесенные Герценом в письме к Н.П. Огареву: «Все, что мы печатаем за границей по-русски, – филантропия и себяобман, ничего не идет. <...> Из-за чего же мы здесь будем харчиться – на самочитательное печатание»<sup>10</sup>.

Но фраза Герцена, брошенная в финансовом контексте журнальной жизни, становится метафорой отсутствия читателя и бесполезности эмигрантского послевоенного слова. Таким утонченным, литературным способом Алданов выражает свою горечь от тяжелого осознания одиночества литераторов за рубежом.

В очерке «Мережковский» (1942) Алданов даст характеристику контексту, в котором развилась «литературная политика» Мережковского и упрекнет литературную критику эмиграции в чрезмерной резкости. Слова Герцена станут фоном, помогающим выразить Алданову положительное отношение к успеху произведения старшего современника:

Полагалось поругивать даже «Леонардо», – одну из не столь уж многочисленных русских книг, ставших общеизвестными на Западе. А.И. Герцен писал в 1869 г. своей дочери: «Вчера мы все обедали у Гюго... Старик очень мил. Саша (А.А. Герцен. – М. А.) судит по-студенчески, в Гюго есть сумасшедшие стороны, – но неужели он может думать, что можно владеть умами во Франции с 1820-х годов до 69 – даром!». Эта, в общей форме верная, мысль может быть отчасти отнесена и к знаменитой книге Д.С. Мережковского: ее читают больше сорока лет на очень многих языках, – «даром» такого не бывает<sup>11</sup>.

Если фразы из переписки Герцена служат Алданову аргументами для его точки зрения, то очевидно, насколько хорошо автор «Ключа» знает герценовский эпистолярный мир, насколько легко мыслит его ассоциациями, как помнит и любит все наследие строптивого вольнодумца.

Пожалуй, самым большим герценовским интертекстом обладает роман «Истоки» (1943–1946). Одно имя автора «Былого» упоминается 20 раз. Известный политик-эмигрант Бакунин, выведенный в романе как историческое лицо, участвует в нескольких сценах. Алданов изобразил его с яркой речевой характеристикой. В речи Бакунина имя Герцена используется так часто, будто Александр Иванович – член его семьи. Вот и Мамонтову после знакомства он говорит: «Немцы хуже, гораздо хуже! Нехорошо так говорить, но каюсь, я терпеть не могу немцев! Не во многом я сходилсь

с покойным Герценом, а в этом сходилась. Он тоже немцев не выносил...»<sup>12</sup>. В других эпизодах Герцен оказывается важным оценщиком и в беседе, и в обеде:

Вот несут обед! Благодарите судьбу, а то я вас заговорил! Я и Герцену, и Маццини, и Прудону, и Тургеневу не давал слова сказать, хоть они все были мастера поговорить (с. 462);

<...> Бакунин с тем же аппетитом принялся за бифштекс.

– Герцен тоже всегда изумлялся моим порциям. Сколько он меня кормил и поил, покойник!.. Он думал, кстати, что он гастроном. А на самом деле аппетит у него был как у старушки (с. 464).

Другой исторический персонаж этого романа – Герцен – так и остается внесценическим, но благодаря веселым комментариям Бакунина читатель получает довольно-таки обстоятельную характеристику автора «Былого», который словно становится участником действия:

В России только разбойник и был настоящим революционером!.. Ну да, ты носа не вороти! А то кто же: декабристы, что ли? Или Герцен? Герцен был либеральный барин, сибарит, фрондер и чистоплюй, вообразивший себя революционером, вот как он вообразал себя гастрономом! Умница был, талантливейшее перо, но революционер он был курам на смех. Он всю жизнь рефлексировал на самого себя, а это для революционера вещь вреднейшая и невозможная (с. 466).

В этом же романе представлена беседа о значении императора Александра Второго, в ней участвуют профессор Павел Васильевич Муравьев, Мамонтов и Черняков. Профессор учителствует:

Не верьте вы, молодые люди, тем, кто говорит, будто большая часть дворянства стояла за освобождение крестьян. Да и в самом деле, вот ведь и на Западе из-за какого-нибудь пустякового нового налога поднимается дикий вой, а тут дело шло не о налоге, а о потере доброй половины состояния. Герцен, конечно, хотел освобождения, но сколько же дворян Герценов? (с. 535).

Ироничный тон очередного любимого алдановского героя, конечно, передает эмоцию автора. Но не слишком ли много алдановской иронии рассредоточено в персонажах? Да и каков ее смысл?

Вот профессор Муравьев возвышает свои мысли за счет принижения общественно-политического значения Герцена: «...без Тургеневых и Герценов эмансипация все-таки могла бы состояться, а без Александра Второго русские крестьяне, то есть лучшее, что есть в нашем народе, и по сей день были бы рабами» (с. 536).

Другой случай: «богатенький» философствующий Мамонтов в Берлине «с наслаждением прочел Герцена» (с. 102) и дерзает мыслить выше автора «Былого»:

Герцен так восхищался Шиллером и уж ему-то это никак не идет: в герценовский «идеализм» я поверю только тогда, когда поверю в свой собственный. Его «идеалистические» страницы производят такое впечатление, будто тут по ошибке пропущены кавычки или будто ему под идеалистическим соусом почему-то удобнее высмеять еще кого-либо из добрых знакомых, особенно из бедных эмигрантов. Так он и «благословлял» Шиллера... (с. 107).

Если невозможно стать цельным человеком, не лишившись человеческих радостей, – это не для Мамонтова; но в отсутствии цельности, искренности чувств и поступков он упрекает и Герцена:

И если уж говорить себе всю правду, то ведь в самом деле мне моя нынешняя бытовая свобода дороже всякой другой, какой угодно другой... Пусть я «мещанин», но Герцен, так страстно обличавший то, что он назвал этим удобным словом, ни для чего не пожертвовал своей бытовой свободой, покоившейся на его богатстве. Я в свободных Соединенных Штатах только и думал, что о возвращении в Россию, которую принято называть рабской, хотя у нас крепостные были освобождены раньше, чем в Америке рабы (с. 95).

Очевидно, что схематичный подход Мамонтова, а именно – требование от классика быть идеалом и образцом в повседневной жизни, вызывает иронию, но не в отношении Герцена, а самого желчного «мыслителя». Широту натуры Герцена, как и широту, сложность Толстого ему не понять, слишком непомерны эти личности. А в поведении Мамонтова, на бытовой почве снижающего гений великого современника, угадывается поведение человека толпы, милого, но неразвитого, получающего большое удовольствие от поиска обязательных черных пятен на светлых образах.

И в последующем повествовании Герцен, его идеи и образы становятся фоном для рефлексии алдановского персонажа:

Однако и классики несколько его раздражали, точно они несли на себе ответственность за то, что произошло с Россией, с народовольцами, с ним самим (с. 524).

Несправедливость упрека русским писателям, переданного речью повествователя, продолжена еще большей инвективой теперь уже от лица персонажа:

Герцен еще больше прежнего раздражил его тем, что всегда во всем был прав, даже тогда, когда якобы себя обвинял и каялся. «А его сочувственное издевательство над нищими эмигрантами просто гадко. Понося “мещан”, он эти самые мещанские блага жизни любил не меньше, чем они. То, что он заполучил к себе Гарибальди, это самая обыкновенная publicity и lion hunting... И не верю я в его слезы над “работниками”, в его сожаление, что он не взял ружья, которое протягивал ему “работник” на баррикаде Place Maubert, – почему же ты не взял?»<sup>13</sup>.

Таким образом, отношение к Герцену, так же, как и отношение к Л.Н. Толстому в других произведениях Алданова, становится своеобразным индикатором духовной жизни и прозорливости персонажа.

«Ульмская ночь. Философия случая» (1953) – не только книга философских диалогов, но и книга об истории философии. Однако интересно, что имя Герцена, которого Алданов называет создателем русской субъективной философии, оказывается представлено здесь гораздо реже других русских философов и писателей. Только в пятой главе – «Диалог о русских идеях» – собеседник Л., продолжая утонченную интеллектуальную беседу, произносит слова, которые уводят ее на новый виток: «Герцен был однако революционер...». Собеседник А. тут же подхватывает, произнося: «Очень умеренный, без всяких “бескрайностей”. И его страницы о “мещанстве”, по-моему, худшее из всего, что он написал...»<sup>14</sup>. Эта реплика оказывается важной для характеристики образа мыслей и поведения самого Герцена, воспринимавшего мещанство как силу, противодействующую яркому, самобытному, нарушающему покой. И все же повторное использование мотива «худших страниц» о мещанстве – это след алдановской эстетики, внутреннее благородство писателя; редкий кодекс чести не позволяли ему опускаться до мещанской низости как в изображении героев истории и литературы, так и в эмигрантской повседневности.

В романе «Бред» (1955) снова появятся слова Герцена о патриотизме. Шпион Шелль в бреду пытается завербовать советского ученого Майкова и удивляется его отказу уехать вместе со своим открытием на Запад: «Вероятно, все же из патриотизма?.. Собственно Герцен говорил... патриотизм самая ненавистная из добродетелей, я ее всю жизнь терпеть не мог»<sup>15</sup>. Разумеется, в этом проявляется не космополитизм, а желание Герцена видеть свободу во всех ее проявлениях. Примечательно, что цитата из Герцена появляется в болезненном состоянии, в бреду шпиона. Шелль весьма темного происхождения, но воспитан русской культурой, а это – знак благородства, бескорыстия и порядочности. Вспоминание в бреду «ненавистной добродетели» становится отголоском внутренней муки, страдания от расщепленности души, отсутствия цельности жизни и чувства родины.

В романе «Самоубийство» (1958), вышедшем уже после смерти Алданова, появляется единственная фраза, имеющая отношение к Герцену, и связь с Герценом преподносится иронично – не сами автором, а его персонажем, руководителем большевиков. Ленин накануне съезда партии размышляет о Плеханове, оценивая его как возможного претендента на лидерство, и видит в нем лишь декоративную фигуру:

Будет стоять на трибуне в длиннополом наряде, конечно, со скрещенными ручками, у него всегда скрещенные ручки, не то Наполеон, не то Чаадаев, – ох, надоело. Будет сыпать цитатами; и тебе Дидро, и тебе Ламеттри, и тебе Герцен<sup>16</sup>.

Здесь Герцен упомянут в ряду мыслителей, с гением которых самодовольный Плеханов соотносит себя совершенно карикатурно. Но, разумеется, это мелочь, деталь.

О глубинной связи Алданова с наследием Герцена можно только догадываться. О чем-то можно узнать из контекста, из окружения писателя. Так, в отношении творчества Алданова необыкновенно важна позиция его друга М.М. Карповича. Некоторые постулаты автора «Ключа» Карпович прямо соотносит со взглядами Герцена. Например, в статье «Алданов и история» он впервые объяснит философский подход Алданова к историческому процессу, отходя от стереотипного представления о том, что случай в представлениях Алданова – это главная действующая сила в мироздании:

История, не руководимая ни Провидением, ни мировым разумом, ни человеческой волей, тем не менее имела свои цели – и притом самые благие: отвечала на нужды эпохи, вела человечество по пути

прогресса и т. п. Против такого антропоморфизма, против надления материала в природе или в истории – человеческими атрибутами разума и воли, больше ста лет назад восставал еще Герцен. История сама по себе никаких целей не имеет и иметь не может. Только человеческий разум и человеческая воля могут вносить смысл в стихийный исторический процесс<sup>17</sup>.

Сближение позиции агностика Алданова с позицией Герцена имеет очень сильную аргументацию именно в отношении к разуму и признанию значения личности человека.

Таким образом, в различных текстах Алданова – в публицистике, литературно-критических статьях, очерках, романах – проявляется знание герценовского слова. Это знание становится многоаспектным: то являет собой аргумент, то – средство осмысления и критики, то – средство рефлексии главного персонажа. Философия, публицистика Герцена, торжествующие в них свобода и либеральная мысль наиболее привлекательны для Алданова. Более того, алдановское отношение к либеральным ценностям имеет во многом герценовскую основу. И вместе с тем Герцен для Алданова – это не безусловный гений, а писатель, политик, который делал ошибки, но совершил главное – обозначил традицию свободного слова, которой так впоследствии дорожили русские эмигранты и которой, на их взгляд, не хватало советскому писателю и читателю.

#### Примечания

- 
- <sup>1</sup> *Алданов М.А.* Письмо В.В. Набокову. 05.11.1941(Цит. по: «Как редко теперь пишу по-русски»: Из переписки В.В. Набокова и М.А. Алданова (1940–1956) / Предисл. А. Чернышева и Н. Ли; Публ., подгот. текста и примеч. А. Чернышева // Октябрь. 1996. № 1. С. 130.
  - <sup>2</sup> *Алданов М.А.* Армагеддон // Алданов М.А. Армагеддон. Записные книжки. Воспоминания. Портреты современников / Сост. Т.Ф. Прокопов. М.: Интелвак, 2006. С. 54.
  - <sup>3</sup> *Тургенев И.С.* Письмо А.И. Герцену. 23 октября (4 ноября) 1862. Париж // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1963. Письма. Т. 5. С. 65.
  - <sup>4</sup> *Герцен А.И.* Письмо И.С. Тургеневу. 17 (29) ноября // Герцен А.И. Полн. собр. соч. и писем: В 22 т. / Под ред. М.К. Лемке. Петербург: Государственное изд-во, 1920. Т. 25. С. 552.

- <sup>5</sup> *Тургенев И.С.* Письмо А.И. Герцену. 21 ноября (3 декабря) 1862. Париж // Тургенев И.С. Указ. соч. С. 74.
- <sup>6</sup> *Алданов М.А.* Ключ // Алданов М.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1991. Т. 3. С. 216.
- <sup>7</sup> *Алданов М.А.* Там же. С. 439.
- <sup>8</sup> *Карпович М.М.* Герцен // Карпович М.М. Лекции по интеллектуальной истории России. М.: Русский путь, 2012. С. 144.
- <sup>9</sup> Письмо М.А. Алданова – Н.А. Тэффи, цит. по: «Приблизиться к русскому идеалу искусства...»: Из литературной переписки М.А. Алданова // Октябрь. 1998. № 6. С. 142–163.
- <sup>10</sup> *Герцен А.И.* Письмо к Н.П. Огареву. 17 (5) марта 1869, Ницца // Герцен А.И. Указ. соч. Т. 30. С. 62.
- <sup>11</sup> *Алданов М.А.* Мережковский // Алданов М.А. Армагеддон. Записные книжки... С. 461.
- <sup>12</sup> *Алданов М.А.* Истоки // Алданов М.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1991. Т. 4. С. 457. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- <sup>13</sup> Там же. Т. 5. С. 524.
- <sup>14</sup> *Алданов М.А.* Ульмская ночь // Алданов М.А. Соч.: В 6 кн. М., 1996. Кн. 6. С. 350.
- <sup>15</sup> *Алданов М.А.* Бред // Алданов М. Избранное. М.: Гудьял-Пресс, 1999. С. 520.
- <sup>16</sup> *Алданов М.А.* Самоубийство // Алданов М.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. С. 18.
- <sup>17</sup> *Карпович М.М.* М.А. Алданов и история // Новый журнал. 1956. № 47. С. 259.

ОБ ОДНОЙ ИЗ ОСОБЕННОСТЕЙ ПАРАТЕКСТА  
В ТРИЛОГИИ А.В. СУХОВО-КОБЫЛИНА  
«КАРТИНЫ ПРОШЕДШЕГО»

В статье рассмотрены вариативные реализации приема удвоения лексемы на границе двух уровней драматургического текста в трилогии А.В. Сухово-Кобылина «Картины прошедшего». Кроме того, подчеркнута связь повторяющихся элементов сюжета друг с другом, а также с мотивом двойничества некоторых персонажей, из чего следует рассмотрение феномена удвоения как концепции в рамках трилогии.

*Ключевые слова:* А.В. Сухово-Кобылин, авторская ремарка, драматургический паратекст, мотив двойничества, русская драматургия, трилогия.

В последнее время все чаще появляются литературоведческие исследования, рассматривающие не сам текст художественного произведения, а то, что его окружает или сопровождает. Этим явлением обусловлен интерес к визуальным образам, разнообразным интерпретациям текста – будь то экранизации, театральные постановки и прочее. Особенно богата подобным «околотекстовым» пространством драматургия, основными конструктивными элементами которой являются текст (реплики персонажей) и паратекст – авторские ремарки, предваряющая произведение афиша и иные элементы, которые в печатном виде выглядят не так как «нормальный» текст (за счет различия шрифтов, разрядки и т. д.). В связи с этим интересным объектом рассмотрения представляется трилогия А.В. Сухово-Кобылина «Картины прошедшего» как необычный вариант взаимодействия текста и паратекста.

Новаторство драматургии Сухово-Кобылина в области жанра, паратекста, расширения границ условности театра неоднократно утверждалось в разного рода исследованиях. Исследователи называют драматурга предтечей театрального авангардизма, рассматривают его творчество как реформацию современного ему

театра, сопоставимую и даже противопоставленную чеховской<sup>1</sup>. По крайней мере, можно с полной уверенностью говорить о том, что Сухово-Кобылин внес свой вклад в формирование нового драматургического языка и во многом предугадал приемы будущего авангардистского театра. Примером может служить хотя бы несоответствие названия пьес их содержанию. То, что в «Свадьбе Кречинского» никакой свадьбы не изображено, а в комедии-шутке «Смерть Тарелкина» на протяжении действия пьесы никто не умирает (в последнем случае наблюдается явный конфликт заглавия пьесы с ее жанровым определением), способно напомнить такие позднейшие авангардные опыты, как «Лысая певичка» Эжена Йонеско, где, как известно, ни о какой певичке речи не идет. Кроме того, один из исследователей творчества Сухово-Кобылина К.М. Захаров говорит о частотности использования приема «театр в театре» в трилогии «Картины прошедшего»<sup>2</sup>. Практически в каждом исследовании творчества писателя есть недвусмысленные намеки на его «авангардность» и на то, что основываясь на богатой сатирической традиции, Сухово-Кобылин смог качественно трансформировать ее, создав произведения, по форме и содержанию оригинальные и выделяющиеся на фоне современного им литературного контекста.

На одном из новаторских авторских приемов хотелось бы остановиться подробнее. Прием этот заключается в появлении связи между двумя уровнями драматургического текста, которые ранее в литературной традиции были относительно автономными, выполняя разные функции. В паратексте трилогии «Картины прошедшего» некоторые ремарки буквально дублируют лексемы из предыдущих по отношению к ним реплик персонажей. Причем чаще всего лексемы основного текста, удвоенные паратекстом, являют собой нечто крайне неоднозначное и трудновоспроизводимое при постановке пьесы. Обратимся к первой пьесе трилогии («Свадьба Кречинского»). В начале второго действия в квартиру Кречинского является его приятель и пособник в игре краплеными картами Расплюев. Рассказывая о шулерских неудачах лакею Федору, Расплюев трижды в рамках одного явления употребляет жестово-мимическое дублирование своих слов:

Расплюев. ...Ты Семиядова знаешь?

Федор. Что-то не припомню-с!

Расплюев. Богопротивнейшая вот этакая рожа. *(Показывает богопротивнейшую рожу.)* Ведь и не играл... Как потянется из-за стола, рукава заправил. «Давайте-ка, – говорит, – я его боксом». Кулачище вот какой! *(Показывает, какой кулак.)* Как резнет! Фу ты, господи!..<sup>3</sup>

&lt;...&gt;

Я сам, брат, сидел по десять суток рылом в угол, без работы и хлеба насущного, вот с какими фонарями... (*показывает, какие фонари*), так я это дело знаю... (с. 30)

В приведенных примерах очевидно буквальное копирование паратекстом лексем из текста реплики Расплюева, причем лексем явно маркированных. Информация, заложенная в паратексте, на первый взгляд кажется избыточной. Но столь же очевидно и то, что драмы Сухово-Кобылина, погруженные в атмосферу буффонады, нельзя оценивать с традиционалистских позиций. В частности, К.М. Захаров пишет о пьесе «Смерть Тарелкина»:

Отметив, что в поединке Варравина и Тарелкина выигрывает тот, кто перешел на более искусный уровень игры, мы не забываем, что рассматриваем «комедию-шутку», в которой царствует перевернутая логика. «Смерть Тарелкина» – это царство гротеска и оксюморона, в котором шулер-полицейский ведет следствие по делу живого мертвеца...<sup>4</sup>.

Кроме того, нельзя забывать, что мы имеем дело с драмой, которая по своим родовым признакам предназначена для постановки на сцене. Исследуя драматургический текст, необходимо констатировать двоякую природу драматургического слова. Развивает этот постулат Ю.В. Доманский: «В драматургическом тексте, в отличие от эпоса и лирики, слово двунаправлено: во-первых, на читателя; во-вторых, при потенциальной перекодировке в театральный текст, – на зрителя»<sup>5</sup>. Поэтому необходимо учитывать сценичность ремарки как одного из основных конструктивных элементов драмы. В приведенном примере речь должна идти не просто о лексическом повторе, а об удвоении, так как схожие лексемы относятся к принципиально разным уровням драматургического текста. Действие, заложенное в ремарке, требует обязательной реализации на сцене, но возможна вариативность его позиции по отношению к произносимому слову – до, после или во время акта говорения.

Приведенные выше ремарки можно в целом классифицировать как жестовые, так как герой нечто «показывает». Особенно интересным оказывается первый из приведенных примеров, здесь жестовая ремарка трансформируется в мимическую – Расплюев корчит рожу, но в то же время и «показывает». Лексический повтор этого элемента в данном случае регламентирует изоморфизм трех элементов паратекста, заключенных в рамки одного явления пьесы. Однако на разнородность ремарок указывает сам предмет изобра-

жения. Если «фонари» и «кулак» на сцене можно изобразить однозначным жестом, то «богопротивнейшую рожу» воспроизвести в том смысле, который в нее заложил автор, гораздо сложнее. Это, с одной стороны, может позволить нам в данном случае сделать отсылку к так называемой *Lesedrama*<sup>6</sup> и предположить, что драматург если и стремился всеми силами добиться постановки своих пьес на сцене<sup>7</sup>, все же намеревался сохранить в ней некий «подтекст», ориентированный именно на читателя, а не на зрителя пьесы. С другой стороны, подобная атрибуция дает вариативный простор для сценических воплощений. Соответственно, в первой ремарке задана определенная свобода интерпретации. И это в известном смысле идет в разрез со справедливыми представлениями о том, что Сухово-Кобылин, пожалуй, более всего из русских драматургов был склонен к «авторежиссуре», о чем говорит в своих исследованиях А.Н. Зорин:

В предуведомлении автор заведомо отказывается не только от покровительства, но и от услуг постановщика, желая самостоятельно представить действие в собственной ремарочной режиссуре. <...> Все ремарочные указания жестко регламентируют поведение персонажей, подробно вычерчивая каждое их движение, фиксируя позу и пластику, как жесты на живописном полотне<sup>8</sup>.

Представления эти сформированы в большей степени под воздействием автобиографического мифа Сухово-Кобылина, стремившегося в подробностях описать «в полной действительности сущее из самой реальной жизни с кровью вырванное *дело*»<sup>9</sup>.

Во второй пьесе трилогии – «Дело» – встречается та же особенность удвоения лексемы на разных уровнях драматургического текста. Одним из наиболее ярких примеров данной закономерности становится сцена приема главой чиновничьего аппарата (недаром прозванного Антихристом) генералом Варравиним простодушного помещика Муромского. В сущности, беседа сводится к вымогательству крупной взятки, но то, как искусно Варравин играет свою роль, заманивая жертву в сети, ярко изображают ремарки:

Варравин. Так точно: вы, сударь, и госпожа Атуева утвердились в показании, что она [Лидочка. – *Е. Т.*] сказала: это была ошибка, опустив будто существенное местоимение моя... где же истина, спрашиваю я вас? (*Оборачивается и ищет истину.*) Где она? где? Какая темнота!.. Какая ночь!.. и среди этой ночи какая обоюдоустрость!... (с. 97)

Данный пример несколько выделяется из общей группы дублирующих ремарок и образует с первой ремаркой пьесы «Свадьба Кречинского» отдельный подтип. Согласимся, истину на сцене найти трудно, так же как и угадать, что именно автор имел в виду под названием «богопротивнейшая рожа». Особенность таких ремарок, как уже заявлено выше, заключается в том, что они открывают широкий простор для интерпретаций, в том числе и сценических. Трудность их воплощения наверняка служила препятствием для адекватной реализации замысла автора средствами современного ему театра, но она же переносит тексты Сухово-Кобылина в перспективу будущего авангардистского театра и дает повод считать его предтечей модернистских течений в драматургии.

Следует также задуматься о функциях, которые исполняют приведенные жестово-мимические ремарки. Согласно классификации Н.И. Ищук-Фадеевой, подобные явления нужно относить скорее к проявлениям перераспределения внутри системы «текст–паратекст» и передвижения паратекста к смысловому ядру пьесы, нежели просто к элементам организации сценического действия, хотя бы в силу неявленности авторской интенции в них. «...Ремарка опять не выполняет своей прямой функции, то есть не организует сцену, соединяя воедино слово, жест, паузу, сценографию. Ремарка не исполняет своего “драматического” долга потому, что сыграть написанное невозможно, как невозможно сыграть реализованную метафору... <...> То, что было откровенной пародией на традиционный театр, вскоре оформилось в новую эстетическую систему»<sup>10</sup>. Соответственно из внутреннего функционального конфликта, заложенного в паратексте, в то время как генетически он должен служить утилитарным целям и, в данном случае, пояснять, но не может реализовать своей функции на практике ввиду неопределенности семантики, вырастает новая эстетика ремарки. Перераспределение также проявляется в утрате автономности паратекста от текста, в появлении функциональных связей между ними.

Далее следуют другие примеры исследуемого явления в пьесе «Дело». В них повторяющиеся лексемы «сердце» и «пакет» также вступают в отношения соположения, находясь на разных уровнях текста.

Князь (*с иронией*). Вот как! – какие же у вас на него (на закон – Е. Т.), господин капитан, патенты?

Муромский. А вот они! (*показывает свои волосы*). Да вот мое сердце (*показывает на сердце*); да мои терзания... слезы... истома... разорение всей моей семьи – вот мое право – да есть еще и выше!! (с. 112)

Варравин (*перебивая Муромского*). Позвольте! – Я вас требую.  
Муромский (*с изумлением*). Меня?!

Варравин. Да, – вас! Вы оставили у меня в кабинете вот этот пакет с деньгами (*показывает пакет*), – так ли-с? (с. 130)

Обратим внимание на функцию, которую в приведенных примерах исполняет указательное местоимение «вот» в тексте реплик персонажей. Оно само по себе подразумевает, что персонаж должен указать на предмет, о котором говорит. Однако вопреки правилам объективной логики за репликой следует «как бы поясняющий» паратекст, наличие которого на первый взгляд кажется излишним, поскольку он явно дублирует значение предшествующей лексемы. Значимым опять же оказывается то, что слова, находящиеся в паре, принадлежат к разным уровням драматургического текста. Причем здесь в отличие от ранее рассмотренных случаев, где возможной оказывалась вариативность позиции жестовой ремарки по отношению к реплике при постановке драмы, отношения текста и паратекста сводятся к очевидной *одновременности* (курсив мой. – Е. Т.) за счет указательного местоимения «вот». Произносимое на сцене слово провоцирует на то, чтобы сразу подкрепить себя заданным жестом. На письме эта одновременность реплики и ремарки, конечно, невозможна, но при сценизации она создает двойной эффект воздействия, поскольку временная граница между двумя пластами драматургического текста исчезает.

Третья часть трилогии – «Смерть Тарелкина» – интересна тем, что рассматриваемый повторяющийся сюжетный элемент сценической одновременности и семантической эквивалентности текста и паратекста как бы замыкает композицию драмы в кольцо. Сюжет пьесы кратко можно охарактеризовать как побег Тарелкина от самого себя, от своей участи чиновника-пройдохи, погрязшего в долгах, безуспешно пытающегося выбиться в люди. Надев маску своего соседа и инсценировав собственные похороны, Тарелкин казалось бы удачно воплощает свой план, но его начальнику Варравину, опять же прибегнув к приему переодевания, удается раскрыть хитрый замысел. Кульминационный момент разоблачения сменяется возвратом к исходной точке – Варравин выдает Тарелкину поддельные документы в обмен на компрометирующие бумаги по важному делу, которыми подчиненный шантажировал его. Кольцевая композиция проявляется в пьесе также на материале знакомого приема удвоения лексемы, усиленного наличием в реплике указательного местоимения «вот», опережающего назначение последующего паратекста. Подобным же образом контекстная

синонимичность понятий «формуляр» и «аттестат», означающих поддельные документы, связывает эпизоды начала и конца пьесы:

Тарелкин. <...> Умри лучше Тарелкин, а живи счастливый Копылов. *(Подумав.)* Решено!.. Умер Тарелкин!.. Долой старые тряпки! *(снимает парик)*. Долой вся эта фальшь. Давайте мне натуру! – Да здравствует Натура! *(Вынимает фальшивые зубы и надевает пальто Копылова.)* Вот так! – *(Отойдя в глубину сцены, прилаживает пару бакенбард; горбится, принимает вид человека под шестьдесят и выходит на авансцену.)* Честь имею себя представить: отставной надворный советник Сила Силин Копылов. Вот и формуляр – *(показывает формуляр)*. Холост. Родни нет, детей нет; семейства не имею; никому не должен – никого знать не хочу; сам себе господин!.. (с. 142)

Варравин. Вот тебе формуляр – возьми! *(Дает ему формуляр.)*

Тарелкин. А аттестаты-то, аттестаты!..

Варравин. Вот тебе и аттестаты *(дает ему аттестаты)*, только провались.

Тарелкин. <...> Господа, вам не надо ли управляющего имением?.. имею вот аттестаты *(показывает аттестаты)*; об опытности и говорить нечего: прошел огонь и воду! Насчет честности – сами видели: за правду страдал!.. (с. 188)

В итоге Тарелкину все-таки удается перехитрить природу и продолжить жизнь под чужой личиной несмотря на свои воззвания к Натуре. Ложь, в частности, обнаруживается путем конфронтации значений монолога героя и сопровождающих его ремарок («долой фальшь» – «принимает вид человека под шестьдесят»). Таким образом, текст и паратекст могут состоять в отношениях эквивалентности, что служит усилению эстетического эффекта (в случае с указательным местоимением), но могут и находиться в конфронтации, усиливая эффект подделки.

Варравин. Подкараулив теперь вас, он избирает в голове вашей место *(выбирает у него в голове место)*, да хоботом-то как кокнет – *(кокает Расплюева по голове костылем)*. Ну стало, и этим самым повергает вас в беспамятство – понимаете, в беспамятство... (с. 165)

Заключительный из выделенных в трилогии вариантов реализации приема удвоения оригинален несовпадением грамматической категории времени лексем текста и паратекста – в реплике

употреблено будущее время, а в ремарке настоящее (кокнет – кокает). Таким образом, снова заявлена позиционная «несвобода» паратекста по отношению к тексту реплики – на сцене жест должен воспроизводиться не одновременно со словом, а, очевидно, следовать за ним, т. е. находиться в постпозиции. В предшествующем примере наблюдается иная ситуация – временная синхронность двух пластов драматургического текста при различии префиксов однокоренных смежных лексем (избирает – выбирает).

В целом на основании рассмотренных цитат можно сделать вывод о частотности реализации схемы сочетания текста с паратекстом через удвоение лексемы в трилогии А.В. Сухова-Кобылина «Картины прошедшего». Большое число повторений одной и той же сюжетной схемы совпадения двух пластов драматургического текста дает нам повод говорить о соответствующем замысле и об индивидуально-авторском приеме. Помимо Сухова-Кобылина, насколько известно, никто из русских драматургов не прибегал к подобному приему. Повторяемость же употребления «лексем-двойников» в тексте трилогии обуславливает появление мотива<sup>11</sup>. Мотив двойничества относится к числу наиболее архаичных. В представлениях древних славян наиболее показательным его проявлением было зеркало<sup>12</sup>. Важно, что оно считалось границей реального и потустороннего мира. Обычай закрывать зеркала, если в доме покойник, объясняется как раз тем, что смерть, отразившись в зеркале, может «удвоиться» и забрать еще кого-то<sup>13</sup>. В самом общем значении в этом мотиве можно выделить диалектическое «единство и борьбу» внутри пары, а также негативную коннотацию удвоения в силу его противопоставленности единице. Мотив лексического двойничества в «Картинах прошедшего» реализуется также по схеме «зеркала»: он разделяет границы двух пластов текста, стоит на границе мира персонажей и мира авторской интенции, выраженной в ремарках. Поэтому важно еще раз подчеркнуть, что в приведенных выше цитатах наблюдается не просто повторение одного и того же знака, а удвоение его на границе двух принципиально разных типов драматургического текста – паратекста и реплики.

Безусловно, мотив двойничества служит формированию смыслового единства трилогии Сухова-Кобылина. Концепция эта, в частности, реализуется в двойничестве главных героев пьесы «Смерть Тарелкина». Уже в предваряющей действие афише прописано, что Варравин и Полутатарин, также как Тарелкин и Копылов – одно лицо. Стоит упомянуть и о другом «цементирующем» элементе, не позволяющем распасться художественному целому. Это система персонажей трилогии, которая организована весь-

ма оригинально. В ней нет сквозного героя, который бы присутствовал во всех трех пьесах – по традиционной модели античных трилогий. Действующие лица у Сухово-Кобылина замыкаются в некий круговорот. Нелькин и Муромский – персонажи «Свадьбы Кречинского» и «Дела», т. е. первой и второй пьес, Варравин и Тарелкин – персонажи «Дела» и «Смерти Тарелкина», т. е. второй и третьей пьес, Расплюев замыкает трилогию в цикл – он появляется в первой и третьей пьесах. Важно при этом, что большинство персонажей, задействованных в трилогии, появляется именно в двух пьесах из трех – будь то Лидочка, Атуева, лакей Тишка или Кречинский (во второй пьесе он заявляет о себе неявно, так как сидит в тюрьме, а в письме, предсказывающем семье Муромских будущие невзгоды). Циклический тип положен также в основу построения отдельных пьес трилогии – при рассмотрении пьесы «Смерть Тарелкина» были оговорены особенности ее кольцевой композиции. «Свадьбу Кречинского» в силу расстроившейся по ходу действия свадьбы можно отнести к драме того же типа. «Дело» в виду особенностей жанра выпадает из этого ряда. В ходе действия пьесы умирает один из главных героев – помещик Муромский, что само по себе влечет необратимые последствия. Кроме того, автор задумывал драму «Дело» как трагедию<sup>14</sup>, поэтому некорректно было бы в данном случае говорить о кольцевом типе композиции.

Рассмотрев различные примеры проявления индивидуально-авторского приема удвоения лексемы на разных уровнях драматургического текста в трилогии А.В. Сухово-Кобылина «Картины прошедшего», мы пришли к выводу о том, что он обусловлен более сложными внутренними связями, нежели просто повторение. Особенность драмы как рода состоит в ее двоякой литературно-театральной природе. И если на письме последовательность текста и паратекста регламентирована графически, то при постановке на сцене паратекст может находиться в препозиции, постпозиции или же воспроизводиться одновременно со словами актера. В пьесах Сухово-Кобылина задана известная свобода интерпретации паратекстуальных связей, за исключением случаев, когда указательное местоимение или различные видовременных форм глагола предписывает только один вариант реализации реплики и ремарки. В целом применительно к трилогии «Картины прошедшего» удвоение можно рассматривать как концепцию, выражающуюся в повторе некоторых сюжетных ходов, а также в мотиве двойничества главных героев<sup>15</sup>, который, в свою очередь, на уровне системы персонажей замыкает трилогию в цикл, противопоставив ее традиционным моделям жанра.

- <sup>1</sup> *Макеев М.С.* Творчество А.В. Сухова-Кобылина и проблемы «новой драмы» в России: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1995. С. 1.
- <sup>2</sup> *Захаров К.М.* Мотив игры в русской комедиографии XIX века / Под науч. ред. В.В. Прозорова. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2014. С. 191.
- <sup>3</sup> *Сухово-Кобылин А.В.* Картины прошедшего. Литературные памятники. М.: Наука, 1989. С. 65 (*В дальнейшем ссылки на это издание даны в тексте*).
- <sup>4</sup> *Захаров К.М.* Указ. соч. С. 225.
- <sup>5</sup> *Доманский Ю.В.* Чеховская ремарка: некоторые наблюдения. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2014. С. 106.
- <sup>6</sup> Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Академия, 2004. Т. 1. С. 306.
- <sup>7</sup> «Какая волокита: прожить 75 лет на свете и не успеть провести трех пьес на сцену! Какой ужас: надеть пожизненный намордник на человека, которому дана способность говорить!» – выдержка из письма А.В. Сухова-Кобылина к В.С. Кривенко, см.: *Сухово-Кобылин А.В.* Указ. соч. С. 240.
- <sup>8</sup> *Зорин А.Н.* Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Саратов, 2010. С. 27.
- <sup>9</sup> *Сухово-Кобылин А.В.* Указ. соч. С. 65.
- <sup>10</sup> *Ищук-Фадеева Н.И.* Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы // Драма и театр: Сб. науч. тр. Вып. 2. Тверь, 2001. С. 12–13.
- <sup>11</sup> Теория литературы... Т. 1. С. 193–194.
- <sup>12</sup> Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. / Ин-т славяноведения РАН; Под общей ред. Н.И. Толстого. Т. 2. М., 1999. С. 321.
- <sup>13</sup> Там же.
- <sup>14</sup> «Трилогия, охватывающая полностью Сферу драматического Искусства, а именно: Драмму в Свадьбе Кречинского, Трагедию в Деле и Комедию в Расплюевских веселых Днях, выполнена удачно» (*Сухово-Кобылин А.В.* Указ. соч. С. 238).
- <sup>15</sup> В работе упомянуто лишь двойничество Варравина и Тарелкина, однако те герои, которые переходят из одной пьесы в другую, претерпевают значительную внешнюю и внутреннюю трансформацию, так что можно назвать их «двойниками» прежних себя. К примеру, К.М. Захаров в этом ключе говорит о двойничестве Расплюева, см.: *Захаров К.М.* Указ. соч. С. 232.

М.А. Бердникова

«МАЛЬЧИК У ХРИСТА НА ЕЛКЕ»  
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО:  
ОПЫТ НЕТРАДИЦИОННОГО АНАЛИЗА ТЕКСТА

Статья посвящена исследованию текста «Мальчик у Христа на елке» Ф.М. Достоевского с помощью нетрадиционной для литературоведения концепции Жильбера Дюрана о структуре воображения, а также когнитивного метода Ешайшу Шена, подчеркивающего особую роль пяти чувств в художественном языке. Анализ выстроен на соотношении понятий «диурна» и «ноктюрна», прояснении роли страха, места риторических фигур речи в композиции, проявления мотивов смерти и Бога, роли фантастической рамки в тексте и точки зрения рассказчика, имплицитно подчеркивающей значение искусства в целом.

*Ключевые слова:* Достоевский, Дюран, страх, пять чувств, смерть, Христос, искусство

Данная работа является своеобразным опытом – анализом текста с помощью нескольких нетрадиционных для литературоведения методологий, а именно: теории природы воображения<sup>1</sup> Жильбера Дюрана («Антропологические структуры воображения») и роли пяти чувств при создании метафоры в работах («Cognitive constraints on verbal creativity: the use of figurative language in poetic discourse») Ешайшу Шена<sup>2</sup>.

Шен показывает, что «понятия, принадлежащие к более низким чувствам, таким как осязание и вкус, являются более доступными [человеку], нежели те, которые приписываются высшим чувствам – слуху и зрению. <...> Другими словами, чем ниже модальность, тем более прямая и непосредственная связь между воспринимающим и объектом восприятия» (перевод мой. – М. Б.).

Концепция Ж. Дюрана о воображении была выделена им на основе мифов. Дюран разделил человеческое воображение на два типа: «дневной режим» и «ночной режим». С первым типом, «днев-

ным режимом» (диурном) связаны активные действия, выход в мир, подъем, полет и битва со смертью. Базовые риторические фигуры дневного режима – антитеза, борьба со смертью и временем как главными врагами человека; плеоназм, многократное повторение слова без особой необходимости, настаивание на самотождестве; гипербола – значимое преувеличение; для диурна более характерно маскулиноидное начало, расчленяющее все. Главные страхи этого режима связаны со смертью, синонимичны ей: это 1) страх зверя / животного – быстрого движения и пожирания, незаметно отделяющегося от видимых предметов, быстротечности времени; 2) страх падения / бездны, носящий «катаморфный характер»; 3) страх ночи / темноты, которую нужно победить и отчитаться от нее.

«Ночной режим» (ноктюрн) подразделяется на два подтипа: «мистический ноктюрн» и «драматический ноктюрн». Для обоих подтипов ноктюрна смерть не воспринимается как враг, она эвфимизируется, поэтому эвфимизируются и все страхи диурна: 1) звери становятся помощниками; 2) падение сменяется осторожным спуском вниз; бездна заменяется чашей и глубинными символами женского начала; 3) ночь – время мира, спокойствия, феминоидного начала. «Мистический ноктюрн» – время детства, миниатюризации – поэтому в сказках так частотны гномы, герои типа мальчика-с-пальчик. Базовые фигуры «мистического ноктюрна» – литота и эвфемизм – название ущербного или страшного предмета или явления чем-то смягченным, уменьшительно-ласкательным, чтобы психологически снять остроту конфликтности, которую они в себе несут. «Драматический режим» связан в большей степени с цикличностью, говоря бахтинскими терминами – «нераздельностью–неслиянностью» противоположностей, их сменой. Характеризуя режим «драматического ноктюрна», А.Г. Дугин в «Социологии воображения» пишет: «противоложности здесь не приобретают характера альтернативной несовместимости (*или / или*) как в режиме диурна, но и не совпадают, как в режиме *мистического ноктюрна*. Они синтезируются, сохраняя свое отличие и определенную напряженность оппозиции, но при этом не сливаются вплоть до неразличимости»; «*умирание не окончательно, за ним следует новая жизнь*» (эвфемизм). Но вместе с тем сохраняются печаль утраты, напряженность поражения и трагизм верховенства времени и смерти. Однако фатальность времени и смерти релятивизирована и смягчена»<sup>3</sup>. Наряду с эналлагой и гипербатом важнейшую роль среди риторических фигур играет гипотипоз – описание прошлого как то, что происходит в настоящем, «фигура

присутствия». А.Г. Дугин отмечает, что «с помощью гипотипоза *время подвергается эвфемизации через проекцию прошлого в настоящее*. <...> Способность ярко описать картины прошлого (иногда будущего) в настоящем создает впечатление *снятия времени*, его подчинения воображению. <...> В некотором смысле вся *история* есть гипотипоз, так как она повествует о прошлом в настоящем, что призвано продемонстрировать владение настоящим ключами к прошлому»<sup>4</sup>.

Работа Дюрана «Антропология воображения» с выделенными в нем диурном и ноктюрном и характерными для них страхами, на наш взгляд, весьма соотносима с особенностями миромоделирования в творчестве Достоевского, многократно передающего чувство детского страха в ряде текстов: и в «Мальчике у Христа на елке», и в «Мужике Марее», и в «Братьях Карамазовых». Итак, мы рассмотрим текст Ф.М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке» на предмет соотносительности пяти основных чувств, особенности репрезентации дневного и ночного режимов, места страха в «Мальчике у Христа на елке», также изучая тему фантастического, мотив ожидания прихода смерти и появления Бога, композиции двоемирия – жизни героя до его смерти и пребывания на елке у Христа.

Рассказ «Мальчик у Христа на елке» открывается и завершается темой фантастического, полуреального, что эксплицировано лексемами «кажется», «мерещится», «выдумывать», «сочинил», неопределенными местоимениями «где-то», «как-то» и «когда-то», которые в совокупности создают значимую для Достоевского фантастическую рамку, передающую установку на условность, исключительность и даже странность всего происходящего в рассказе:

Но я романист, и, *кажется*, одну «*историю*» сам *сочинил*. Почему я пишу: «*кажется*», ведь я сам знаю наверно, что *сочинил*, но мне все *мерещится*, что это *где-то* и *когда-то* случилось, именно это случилось как раз накануне рождества, в *каком-то* огромном городе и в ужасный мороз<sup>5</sup> (Здесь и далее в цитатах Ф.М. Достоевского курсив мой. – М. Б.).

Установка на рассказ, фантастическая рамка, окольцовывающая все события рассказа, соотносится с «драматическим ноктюрном» и фигурой гипотипоза, снимающего противоречия во времени, заикливающего его и создающего эффект «присутствия» – одновременно и для рассказчика, и для читателя.

Все действие рассказа происходит преимущественно в ночном режиме, в ожидании Рождества как главного праздника. Весьма

интересно и то, что в рассказе переплетаются как фигуры собственно «мистического ноктюрна» – эвфемизма и литоты, так и «диурна» – антитезы. Эвфемизм проявляется во многом через непосредственную точку зрения ребенка, который не видит смерти матери, а ощущая ее ручками, не осознает, который одновременно плачет и смеется, не видя того, что «мимо прошел блюститель порядка и отвернулся, чтоб не заметить мальчика» (с. 21); мальчик также принимает свою смерть за сон. Литота (или миниатюризация, превращение большого и страшного в маленькое и зачастую смешное) наблюдается как в изображении куколок, «старичка» «со скрипочками», так и при характеристике реального мира, в котором утром найдут «трупик мальчика» (здесь уже маленькое и приятное становится страшным); в целом ее можно увидеть в обилии лексем с уменьшительно-ласкательными суффиксами: «мальчик», «халатик», «пальчики», «картузишко», «низенькие домишки», «ножки», «копеечка», «большой злой мальчик». Несмотря на определяющую роль ноктюрна в этом рассказе, кроме эвфемизмов и литоты огромную роль играют тропы «дневного режима» – антитеза и гиперболла. Антитеза многократно появляется на стилистическом уровне в рассказе: это и противопоставление свой – чужой город, тьма – свет: «давно уже начался вечер, а огня не зажигали» (с. 21), черный мрак, лай собак за окном родного дома мальчика – тепло, уют и еда в доме; противопоставление одного мальчика – целой толпе; кукол как живых для всех – мальчика как неживого для общества. Гиперболизация проявляется при соотнесении маленького мальчика с окружающим миром, когда на передний план выходит точка зрения героя. Наиболее яркий пример в этом ряду следующий:

Вот и опять улица, – *ох какая широкая!* Вот здесь так раздавят наверно; как они все кричат, бегут и едут, а свету-то, свету-то! А это что? *Ух, какое большое стекло*, а за стеклом комната, а в комнате *дерево до потолка*; это елка, а на елке *сколько* огней, *сколько* золотых бумажек и яблоков, а кругом тут же куколки, маленькие лошадки; а по комнате бегают дети, нарядные, чистенькие, смеются и играют, и едят, и пьют что-то (с. 21).

Родившийся ребенок, уже отделившийся от матери, в концепции Дюрана – по сути существо диурна, который стремится встать, отделить хорошее от плохого, «я» от «не-я». Мальчик в рассказе Достоевского – именно такое существо. Он пока не может активно бороться со смертью и временем, подобно деятелям героических мифов, однако уже интуитивно чувствует основные страхи диурна, которые, обладая изоморфизмом и взаимопереходом друг в друга,

синонимичны смерти. В рассказе не только реализуются страхи дюрна по Дюрану, но их разнообразие расширяется. Дважды в тексте говорится о боязни собаки – зверя, но страх темноты подвала, холод, ощущение холодной мамы вынуждает мальчика подняться и побороть страх зверя, который неслучайно исчез в ноктюрне (обычно в «мистическом ноктюрне» животные становятся помощниками, здесь же – опасное животное вовсе исчезло):

Жутко стало ему, наконец, *в темноте...* <...> Он еще бы и раньше пошел, да все боялся вверху, на лестнице, *большой собаки*, которая *выла весь день* у соседских дверей. *Но собаки* уже не было, и он вдруг вышел на улицу (с. 21).

О темноте говорится и тогда, когда описывается родной город мальчика:

Там, откуда он приехал, *по ночам такой черный мрак*, один фонарь на всю улицу. Деревянные низенькие домишки запираются ставнями; на улице, чуть *смеркнется* – никого, все затворяются по домам, и только завывают *целые стаи собак, сотни и тысячи их, воют и лают всю ночь* (с. 21).

В приведенном выше примере наблюдается не только изоморфизм темноты и зверя, но и элемент гиперболизации при описании собаки («у страха глаза велики»).

Страх темноты, зверя в самом начале дополняется страхом старухи в подвале, которая ворчит и брюзжит на мальчика. Этот страх, по Дюрану, имеет мизогинический характер, женщина связана с внешним миром, животным началом, бездной, ужасом; образ женщины стоит в одном ряду со смертью и временем<sup>6</sup>.

Следующий новый страх для мальчика – страх перед людьми. Проявлялся он и в предложениях с комплексом чувств, когда сразу все: свет, звук, холод, голод воздействовали на мальчика:

*И какой здесь стук и гром, какой свет и люди, лошади и кареты, и мороз, мороз!* Мерзлый пар валит от загнанных лошадей, из жарко дышащих морд их; сквозь рыхлый снег звенят об камни подковы, и *все так толкаются*, и, господи, *так хочется поесть*, хоть бы кусочек какой-нибудь, и *так больно стало вдруг пальчикам* (с. 21).

Примечательно, что подобный «синтез чувств» отсылает к неполной способности мальчика отделять одно от другого, а следова-

тельно, показывает и его неполную отделенность от матери, стремление к «ночному», мирному режиму «мистического ноктюрна», иными словами – неполную принадлежность только к миру «диурна».

Страх перед людьми проявился в большей степени, когда мальчика выгнали из лавки:

Ух, как на него *закричали* и замахали! Одна барыня подошла поскорее и сунула ему в руку копеечку, а сама отворила ему дверь на улицу. *Как он испугался!* А копеечка тут же выкатилась и зазвенела по ступенькам: не мог он согнуть свои красные пальчики и придержать ее. <...>

Хочется ему опять заплакать, *да уж боится*, и бежит, бежит и на ручки дует (с. 21).

«Большой злой мальчик» бьет мальчика по голове, срывает с него картуз и тот падает. «Покатился мальчик наземь, тут *закричали*, обомлел он, вскочил и бежать-бежать, и *вдруг* забежал сам не знает куда, в подворотню, на чужой двор, – и присел за дровами: “Тут не сыщут, да и *темно*!”» (с. 21). Страх падения здесь не был бы таким ужасным, если бы он не был подкреплен совокупностью других запугивающих факторов – эффектом неожиданности (это частотное «вдруг» у Достоевского в тексте упоминается 15 раз), боли, криком толпы. Случайно он нашел идеальное укрытие за дровнями, что в очередной раз подтверждают желание спрятаться, уйти в глубину (=материнское лоно) – естественное для «мистического ноктюрна». Таким образом, страхи темноты, зверя, падения, характерные для диурна, в конечном итоге не так ужасны для мальчика по отдельности, в отличие от страха перед людьми и чужим миром в целом.

Композиционно рассказ делится на две части – жизнь героя до его смерти и пребывание на елке у Христа. Мотив смерти и мотив Бога объединяют эти две части, их сильнейшая взаимосвязь – смена смерти воскресением – и дальнейшее упоминание смерти определяют доминантный режим для всего рассказа – «драматический ноктюрна» по Дюрану: смерть упоминается три раза в контексте пребывания мальчика в подвале, когда говорится о мертвецки пьяном халатнике, об умирающей старушке, о матери-покойнице. Каждая последующая смерть в этом описании предвещает будущую, более тяжелую, в этом отношении смерть матери неизбежно говорит о скорой смерти ребенка. То же и с присутствием Христа – его упоминание происходит задолго до появления – четыре раза мальчик

повторяет про себя обращение «господи»: «*Господи*, какой город!»; «Но там было зато так тепло и ему давали кушать, а здесь – *господи*, кабы покушать!»; «Мерзлый пар валит от загнанных лошадей, из жарко дышащих морд их; сквозь рыхлый снег звенят об камни подковы, и все так толкаются, и, *господи*, так хочется поесть, хоть бы кусочек какой-нибудь, и так больно стало вдруг пальчикам». «Выбежал мальчик и пошел поскорей-поскорей, а куда, сам не знает. Хочется ему опять заплакать, да уж боится, и бежит, бежит и на ручки дует. И тоска берет его, потому что стало ему вдруг так одиноко и жутко, и вдруг, *господи!* Да что ж это опять такое?» (с. 21–22).

Момент перехода из одного мира в другой сопровождается потерей сознания, состояние бодрствования почти не препятствует приходу вечного сна, в полудреме мальчик слышит пение матери. Переход в иной мир осуществляется посредством слуха, а не зрения: звучит чудное материнское пение, а затем – тихий голос, зовущий на елку. Тихий голос, столь не похожий на шум и грохот мира огромного города, сменяется объятием – Христос был первым во всем рассказе, кто обнял ребенка. Примечательно, что именно голос и осязание выходят на первый план при воплощении Христа, а не его зримый образ. Достоевский в целом не склонен визуально описывать Христа (за исключением, пожалуй, воображаемой картины Настасьи Филипповны и картины Г. Гольбейна Младшего «Мертвый Христос» в «Идиоте») – это и ненужно, ведь может привести в сакральный образ излишние коннотации.

После первого объятия, настоящего теплого чувства любви к страдающему ребенку, начинают преобразоваться и другие чувства – мальчик видит свет, но совершенно не тот, что на земле, чувствует такую радость, которую никогда еще не переживал:

*...кто же это его позвал, он не видит, но кто-то нагнулся над ним и обнял его в темноте, а он протянул ему руку и... и вдруг, – о, какой свет! О, какая елка! Да и не елка это, он и не видал еще таких деревьев! Где это он теперь: все блестит, все сияет и кругом все куколки, – но нет, это все мальчики и девочки, только такие светлые, все они кружатся около него, летают, все они целуют его, берут его, несут с собою, да и сам он летит, и видит он: смотрит его мама и смеется на него радостно» (с. 23).*

И опять смерть, связывая два мира в произведении, появляется в мире Христа, о ней рассказывают детки. Причина их смерти в холоде (осязательной боли), голоде (отсутствии еды и значит,

вкуса), отсутствии воздуха (затрудненное дыхание, как и у «Мальчика с ручкой»). Важно, что дети помнят о своем прошлом, в отличие от рождественского стихотворения-источника рассказа из Ф. Рюккерта «Елка сироты» (у Рюккерта «дитя-сирота вернулось к себе на родину, на елку к Христу. И то, что было уготовано ему на земле, оно легко там позабудет»<sup>7</sup>). Дети, рассказывая о своей смерти, неслучайно говорят мальчику, что у «Христа *всегда* в этот день Елка для маленьких деточек, у которых там нет своей Елки». Лексема «всегда» подчеркивает цикличность происходящего, повторяемость, присущую «драматическому ноктюрну»: за смертью идет новая жизнь. «И все-то они теперь здесь, все они теперь как ангелы, *все у Христа, и он сам посреди их, и простирает к ним руки, и благословляет их и их грешных матерей*» (с. 23–24) – это, на наш взгляд, один из самых сильных моментов во всем рассказе: Христос противостоит смерти и миру лжи, своим благословением и любовью примиряет раскол двух миров, прощает грешный матерей и исцеляет от той боли, которая могла бы принести детям память об их земной жизни. Они все помнят, но не держат зла на своих матерей, прощают их и радуются. Эту сцену можно считать метафизическим центром всего рассказа. Все идет к нему, все стремится к этой точке всепрощения и всепримирения, но эта прекрасная точка – сама на грани реальности, она – в фантастической, но не менее действительной реальности воображения писателя. Ведь на утро найдут тела мертвых мальчика и его мамы. В этом резком циклическом переходе от жизни к смерти вновь проглядывает трагизм утраты и верховенство времени «драматического ноктюрна».

Достоевский остался самим собой, тонко переплетая реальное и фантастическое в «Мальчике у Христа на елке» на уровне мотивов смерти и Бога, соотнесения всех пяти чувств, ярко отображенных во многих сложных предложениях рассказа, соотнесения диурна и ноктюрна и проявления основных страхов диурна, которые исчезают в метафизическом центре – на елке у Христа. Частота употребления слова «вдруг» (15 раз) говорит о фантастически быстрой смене внутри художественного мира рассказа. На елке у Христа нет разделений, поэтому так частотно слово «все». Оно встречается в рассказе 16 раз, 11 из которых – на елке у Христа. Подобная частотность именно в этом месте неслучайна, она говорит о всеобщности радости, праздника и милости Бога, это елка для *всех* – и для праведников, и для грешников. Из пяти чувств в рассказе наиболее знаковыми становятся как «высокие чувства», по Шену – зрение, слух, так и «низкое чувство» – осязание, которое позволяет более непосредственно, как это нужно ребенку, познать мир. В земном

мире зрение связано с болью – это красные ручки мальчика, это белый пар его подвала, с ослепительным светом праздничного города, с недоступными мальчику радостями за тремя стеклами – елкой, едой, куколками. Мальчик слышит неприятные звуки – ворчание старухи, вой собаки, крики прохожих, звон подков о камни и звон монетки. Осязает, чувствует постоянный мороз и боль. И в то же время мальчик видит свет и чудо-елку Христа, слышит его тихий голос и чувствует его прикосновение; дети подлетают к матерям, чтобы стереть слезинки с их лиц.

Таким образом, весь рассказ – от знаковых лексем (вдруг, все) – до принципиально важных мотивов (смерти, Бога) и композиции выстроен на переплетении всех трех режимов – диурна, мистического ноктюрна и драматического ноктюрна. Риторические фигуры диурна – антитеза и гипербола – играют важную роль при характеристике как действий мальчика, так и всего художественного мира рассказа. Мальчик как существо дневного режима, отделившееся от матери, не может бороться со смертью и временем – главными врагами этого режима, но интуитивно чувствует его главные страхи. Базовые страхи диурна по Дюрану – страх ночи /темноты, зверя, падения/бездны – в конечном итоге не так ужасны для мальчика по отдельности, в отличие от страха перед людьми и чужим миром в целом. Страх смерти в рассказе эфемизируется – мальчик не понимает, что его мама умерла, и принимает свою смерть за сон. «Мистический ноктюрн» проявляется в желании мальчика спрятаться, скрыться от причиняющего боль внешнего мира, а также в частотности литоты, преуменьшающей, сглаживающей остроту конфликтности мира смерти и времени. «Драматический ноктюрн» играет доминантную роль в конструировании всего рассказа, проявляясь, с одной стороны, в фантастической рамке, функционирующей в качестве гипотипозы, фигуры присутствия, когда прошлое вновь повторяется и актуализируется в настоящем, а с другой – в переплетении знаковых мотивов смерти и воскресения, знаменующих цикличность и обратимость всех процессов. Все органы чувств, представленные в рассказе, связаны с болью и страданием в земной жизни мальчика, наиболее значимы из них – зрение, осязание и слух. Появление Христа как голоса, а затем и объятия предопределяет ощущение настоящего праздника Рождества мальчиком в загробном мире, когда все чувства оживают, мальчик впервые ощущает себя любимым. Христос и его праздничная елка становятся метафизическим центром всего рассказа, который снимает все противоречия земной жизни (фигура антитезы, как и пограничное слово «вдруг» – для земного мира, не для

небесного). «Фантастическая» рамка определяет структуру всего рассказа, вплетая в него мотивы «фантастического и чудесного», а также проявляет авторскую интенцию, заключенную в чрезвычайном взаимопроникновении реального и вымышленного. Заключительные строки повествователя о мнимом выборе читателя – принять только «реальную» или «вымышленную» сторону события в рассказе – имплицитно подчеркивают роль искусства. Приняв только реальную сторону событий, читатель, возможно, критически подойдет к действительности. Сознательная же установка на вымысел в этом рассказе, его принятие порождает в читателе со-переживание и со-страдание, даже катарсис. В этом принятии вымысла, на наш взгляд, проявляется диалог согласия между автором и читателем, что достигается за счет уникального и многоуровневого художественного моделирования рассказа «Мальчик у Христа на елке».

---

#### Примечания

- <sup>1</sup> *Durand G.* Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. P: PUF, 1960.
- <sup>2</sup> *Shen Y.* Cognitive constraints on verbal creativity. The use of figurative language in poetic discourse // *Cognitive Stylistics. Language and Cognition in Text Analysis /* Ed. by E. Semino and J. Culpeper. Amsterdam: John Benjamins, 2002. P. 223.
- <sup>3</sup> *Дугин А.Г.* Социология воображения. Введение в структурную социологию. М.: Академический Проект: Трикста, 2010. С. 109.
- <sup>4</sup> Там же. С. 125–126.
- <sup>5</sup> *Достоевский Ф.М.* Дневник писателя. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 20 (*далее при ссылках страницы издания указаны в тексте*).
- <sup>6</sup> *Дугин А.Г.* Указ. соч. С. 97.
- <sup>7</sup> *Rückert Fr.* Gedichte. Neue Aufl. Frankfurt a/Main, 1843. S. 273–276.

СОН-ВИДЕНИЕ КАК ФОРМА СНА  
В СТИХОТВОРЕНИИ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА  
«МЕТЕЛЬ»

Статья посвящена разбору поэтического произведения С.А. Есенина «Метель», в частности использованию в стихотворении сна-видения как формы сна. Автором предлагается описание структуры данной формы и рассмотрение ее проявления в избранном произведении. Анализ сна-видения в этом стихотворении позволяет сделать конструктивные выводы относительно функциональных особенностей рассматриваемой формы сна.

*Ключевые слова:* сон, Есенин, лирика, видение.

К разнообразным формам сна Сергей Есенин обращался на каждом этапе своего творчества. Одной из самых интересных форм, отраженных в его поэзии, является сон-видение. Структура такой формы может подразумевать под собой одну или две едва обозначенные границы между сном и реальностью, которые проявляются благодаря превалирующему воздействию «сна», или, наоборот, не определять никакие, что в таком случае объясняется доминирующей ролью «видения», ведь, как заметила О.В. Федунина, «определить в тексте произведения, где именно оно начинается и заканчивается, как правило, невозможно»<sup>1</sup>. Однако несомненными атрибутами каждого сна-видения являются две содержательные особенности: во-первых, события всегда происходят в подсознании героя-сновидца или находятся в некоторой зависимости от него, во-вторых, изображенные в сне-видении пространственно-временные характеристики теряют свое абсолютное значение, приобретая условно-реальные черты. Посмотрим, как эта форма реализуется в стихотворении «Метель» (1924).

«Гофманическая фантазмагория *Метели*»<sup>2</sup> имеет двухчастную структуру: в первой части происходит рефлексия субъекта, поводом для которой служит осознаваемое приближение смерти, со-

положенное с описаниями природы, предвещающими «близость похорон», а вторая часть представляет собой экспликацию фантастической составляющей, воспроизведенной сначала галлюцинацией, а затем состояниями двух снов-видений, перемежающихся с напряженной интроспекцией собственного чувственного восприятия действительности.

Для начала обратимся к зачину стихотворения:

Прядите, дни, свою былую пряжу,  
Живой души не перестроить век.  
Нет!  
Никогда с собой я не полажу,  
Себе, любимому,  
Чужой я человек<sup>3</sup>.

Слова лирического субъекта являются ничем иным, как признанием в онтологическом разобщении с собственным «я» и категорическим его отрицанием. Так, Д.М. Магомедова в своей статье отмечает, что «в стихах, написанных в 1924–1925 гг., внезапно становится очевидным, что за вереницей ликов его лирического субъекта, за всей театральностью иных его масок кроется настоящая трагическая тема: ощущение утраты собственного лица»<sup>4</sup>. Подчеркнутая в начале первой части амбивалентность сознания позволяет обозначить причины и путь возникновения мистериальных образов: это происходит в результате совмещения двух сюжетов – метафорического и реального. Неслучайно в следующей строфе указывается на «сонное» состояние субъекта («Долит зевота, // Так и клонит в сон»); сон, приобретающий в этом произведении структурообразующую роль, сопрягается с темой ирреального существования (вследствие раздвоенного сознания), начинающего постепенно расшатывать границы между сном и явью. В дальнейшем мы увидим, что эти две доминанты – сон и пограничное существование – затронут также и тему границ между жизнью и смертью.

Выражением состояния мира, угнетающего субъекта, служит не просто придание изображенной природе антропоморфных черт, но также и формирование сопровождающей окружающее пространство ирреальной тематики. Тем самым один план накладывается на другой, навязывая ему свои характеристики: природа теряет отличительные черты в качестве «неживой» и восходит к эйдетическому образу человека. Она отзывается на подобное состояние человека, усиливая танатальный характер не только пейзажа, показанного преимущественно с помощью сенсорных ощущений субъекта.

екта («протяжный ветер рыдает», клен «гнусавит хрипло», «визжит метель»), но и всего мироустройства путем дальнейшей эскалации этой темы.

В первой части воссоздана картина природы, предвещающей грядущую беду (усиленная чередующимися аллитерациями [р] и [л], создающими тревожную атмосферу). Ее образ является объектом для размышлений лирического субъекта, которые напоминают произведения исповедальной лирики, однако здесь определяется попытка субъективного взгляда на самого себя и на свою жизнь (в отличие от многих произведений позднего периода, в которых все чаще обозначается проявление второго голоса для создания своего собственного объективного портрета). Эта рефлексия болезненного сознания строится на приеме ассоциаций, начинающихся с третьей строфы, где «облезлый клен» осмысляется не как дерево, а в качестве предмета жестокого наказания («Какой он клен? // Он просто столб позорный – // На нем бы вешать // Или отдать на слом»). Затем лирический субъект переносит это «наказание» на себя, указывая при этом на причину, благодаря которой он должен ему подвергнуться:

И первого  
 Меня повесить нужно,  
 Скрестив мне руки за спиной –  
 За то, что песней  
 Хриплой и недужной  
 Мешал я спать  
 Стране родной (с. 129).

Строка «Мешал я спать» становится импульсом к следующей ассоциации – с петухом, чьи ночные «распевы» воздействуют на лирического субъекта, вызывая его раздражение. И снова, как и в первом случае, субъект сопоставляет себя с объектом рассмотрения. Так, не только какое-то явление становится предметом негативной оценки, но и «самость» лирического субъекта подвергается жесткому исследованию. Метель является последним образом, описываемым субъектом, впрочем, от этого ее появление в заключение рассматриваемого фрагмента не менее значимо. Неудивительно, что именно этот образ появляется перед второй «мистериальной» частью. Тема «бесования» в русской литературной традиции всегда была связана с хронотопом метели, а также ночи и разгулявшейся стихии (ср., например, «Двенадцать» А. Блока и «Бесы» А.С. Пушкина, а также «Ответ» и «Годы молодые...» Есе-

нина, в которых прослеживается наиболее полное художественное воплощение этой темы). В одной из статей Б.М. Гаспарова подчеркивается значение в поэме «Двенадцать» концепта метели, «осмысляемой как активизация бесовской силы» и отождествляемой с бесовским карнавалом<sup>5</sup>. Несомненно, что и в произведении Есенина этот мотив воспроизводит одну из традиционных функций для создания мистической атмосферы. Занимая срединное положение, она в данном произведении подготавливает непосредственный переход ко второй части.

На основе рассмотренных нами ассоциаций можно предположить, что художественная реальность постепенно становится условной для субъекта: она теряет свою релевантность в качестве действительности вследствие замещения привычного мировидения. Все окружающее его негативно трансформируется: каждое единичное описание пространства содержит в себе деструктивную, «разрушительную» характеристику, появлению которой способствовало обретение «иног» взгляда посредством погранично-двойственного состояния лирического субъекта. Таким образом, происходит «соприкосновение двух миров, ощущение иной действительности, входящей в этот мир»<sup>6</sup>:

Не разберешь,  
Где даль,  
Где близь... (с. 130).

Вторая часть начинается с восьмой строфы и сразу же определяет некоторую условную реальность, «инаковость» окружающего пространства, которая травмирует гармоничное и привычное существование мира. Этот фрагмент, занимающий две строфы, является визуальной галлюцинацией лирического субъекта, которая представляет собой срединное явление «между сном с четкими пределами и видением, начало и конец которого трудно определить в тексте»<sup>7</sup>, и в которой отсутствует намек на переход условно-реальных границ:

Луну, наверное,  
Собаки съели –  
Ее давно  
На небе не видать.  
Выдергивая нитку из кудели,  
С веретеном  
Ведет беседу мать (с. 130).

Дисгармония проявляется прежде всего в образе пропавшей луны, которую «собаки съели». В художественном мире Есенина луна является одной из самых частотных лексем природной парадигмы, связанной с параллелью природа–родина и соотносимой с миром родного края (ср. «Вот уж вечер. Роса», «Хулиган»). Соответственно ее отсутствие вбирает в себя в контексте «маленькой поэмы» исключительно отрицательную семантику. К тому же порождению альтернативной реальности можно отнести еще два образа – матери:

Выдергивая нитку из кудели,  
С веретенем  
Ведет беседу мать (с. 130)

– и «оглохшего» кота, напоминающего соседям «черную сову» (во многих традициях эта птица квалифицируется как «плохая», несущая беду и т. д.<sup>8</sup>), который «внимает той беседе».

Непосредственный переход к сну-видению (т. е., по сути дела, к рассказу о сне-видении) совершается в десятой строфе:

Глаза смежаются,  
И как я их прищурю,  
То вижу въявь  
Из сказочной поры:  
Кот лапой мне  
Показывает дулю,  
А мать – как ведьма  
С киевской горы (с. 131).

Границы между онейрическим состоянием и явью в этой форме сна имеют особенность к исчезновению или размыванию, что создает такую картину мира, при которой потустороннее получает свойство проникновения в реальный мир. В нашем же случае потустороннее, или «сказочное», проникает в сознание лирического субъекта, в его сон, накладываясь и проецируясь на ранее увиденную галлюцинацию. Если до этого погружение лирического субъекта в онейрическое состояние в произведениях Есенина было рассчитано на возможность ухода от губительной действительности и на освобождение от жизненных забот и тревог, то сейчас все меняется. Сон-видение оказывается конгруэнтным страшной яви по своему наполнению: в нем знакомые герою-сновидцу образы мистифицируются («А мать – как ведьма // С киевской горы»), приобретают антропоморфные черты («Кот лапой мне // Показывает дулю»),

напоминая фольклорных персонажей. Получается, что в моменты присутствия лирического субъекта на условной и едва различимой границе между сном и явью (конструируемой его подсознанием как параллельное пространство), возможны встречи с представителями этих иных миров, вплоть до столкновения с собственным «я». Будучи знакомы ему в действительности, они приобретают в этом инобытии преобразованный облик.

После первого сна-видения происходит возвращение субъекта в действительность. Одиннадцатая строфа представляет собой отступление от взявшего верх над сознанием сна-видения, являясь описанием состояния лирического субъекта, данным им самим (наподобие того, что предстает в первых трех строках второй строфы: «Хочу читать, а книга выпадает, // Долит зевота, // Так и клонит в сон...»):

Не знаю, болен я  
Или не болен,  
Но только мысли  
Бродят невпопад (с. 131).

Подобное нежеланное состояние перехода в иную реальность, без каких бы то ни было специальных «попыток» постижения инобытия, воспринимается как эквивалент наваждения или возможной болезни. Этот мотив агонии, предчувствия смерти, проявляющийся в первой части преимущественно в окружающем субъекта пространстве, снова находит свое воплощение, акцентируя с ней мотивно-тематические переключки. Однако во второй части оно уже соотносится с самим лирическим субъектом, который начинает слышать танатально ориентированные звуки:

В ушах могильный  
Стук лопат  
С рыданьем дальних  
Колоколен (с. 131).

Агоническое состояние субъекта и прочувствованные на себе предвестия последнего часа реактуализируют сон-видение. Возвращение к нему знаменуется уже оговоренной нами выше возможной встречей в этом онейрическом состоянии с собственным «я»:

Себя усопшего  
В гробу я вижу (с. 131).

В нем предстает вполне традиционный для поэтических сновидений сюжет о собственной смерти, представляющий одну из самых распространенных мирообразующих потенций, где происходит редупликация лирического субъекта: раздваиваясь, он видит себя со стороны и даже выступает как в качестве действующего лица, принимая непосредственное участие в собственных похоронах, так и в образе «бездействующего», «умершего» персонажа. Образ смерти в сюжете сна-видения, соединяя в единое целое представления о жизни и смерти, способствует организации особого рода экзистенциально-лирических пространственных характеристик, а также микросюжета всего произведения. Этот довольно конкретный фрагмент, почти лишенный релятивной образности, предполагает под собой определенную символическую реальность. Пребывая в этом сне-видении, субъект получает возможность увидеть описание истинной сущности своей жизни, воплощенную в словах могильщика и представленную в качестве ее осмысления посторонним:

И скажет громко:  
 «Вот чудак!  
 Он в жизни  
 Буйствовал немало...  
 Но одолеть не мог никак  
 Пяти страниц  
 Из “Капитала”» (с. 131).

Впрочем, раз этот персонаж находится в сне-видении субъекта, то по определению он обнаруживает себя в качестве составляющей подсознания субъекта, поэтому очевидно, что эта реплика несет лишь полубъективный характер, являясь проекцией мнения и суждений самого лирического субъекта.

Подводя итог, можно сказать, что погружение в сон-видение в стихотворении «Метель» означает прежде всего неподконтрольный переход в инобытие. Данная форма сна получает новое функциональное наполнение, предлагая еще один путь приведения к инобытийственному состоянию. Ключевым моментом становится тот факт, что лирический субъект перестает управлять своим сознанием, а также теряет возможность обращаться к сну только посредством своих желаний. В свою очередь, сохраняется общая для всех форм сна черта: немаловажную роль, как и раньше, продолжает играть обстановка, которая способствует погружению. В данном случае все бесовское пространство-время лирического

произведения, сопряженное с двойственным состоянием сознания, работает на формирование «несамостоятельного» обращения к этой форме сна.

---

Примечания

- <sup>1</sup> *Федулина О.В.* Форма сна и художественная память в романе XX века («Белая гвардия» М.А. Булгакова) // Филологический журнал. 2005. № 1. С. 91.
- <sup>2</sup> *Khazan V.* Заметки к теме «смерть в художественном мире С. Есенина» // Revue des études slaves. 1995. Numéro 67-1. С. 49.
- <sup>3</sup> *Есенин С.А.* Собр. соч.: В 3 т. М.: Правда, 1970. Т. 2. С. 129–131. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.
- <sup>4</sup> *Магомедова Д.М.* «Я один... и разбитое зеркало»: Литературные маски Сергея Есенина (статья вторая) // Филологический журнал. 2006. № 1 (2). С. 81.
- <sup>5</sup> *Гаспаров Б.М.* Поэма А. Блока «Двенадцать» и некоторые проблемы карнавализации в искусстве начала XX века // Slavica Hierosolymitana. 1977. Vol. 1. С. 122.
- <sup>6</sup> *Жирмунский В.М.* Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 184.
- <sup>7</sup> *Федулина О.В.* Функции снов и видений в «Кларе Милич» И.С. Тургенева (специфика сюжета и жанровая традиция) // Филологический журнал. 2008. № 1. С. 82.
- <sup>8</sup> *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Птицы // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М.: Большая рос. энцикл., 1998. Т. 2. С. 347.

## ЧЕХОВСКИЕ ТРАДИЦИИ В ПОВЕСТИ ЮРИЯ ТРИФОНОВА «ДРУГАЯ ЖИЗНЬ»

Статья посвящена продолжению чеховской традиции, а также ее модификации в повести Юрия Трифонова «Другая жизнь». Мотивы глухоты, прошедшей жизни, непонимания людьми друг друга, с одной стороны, продолжают чеховскую традицию, однако с другой, будучи перенесенными в иной контекст, по-новому преломляют поднимаемые Чеховым проблемы.

*Ключевые слова:* Чехов, Трифонов, глухой диалог, «Другая жизнь».

То, что творчество Юрия Трифонова продолжает чеховские традиции, – мысль далеко не новая, уже, можно сказать, ставшая общим местом<sup>1</sup>. Неоднократно говорил о близости своей позиции к чеховской и сам писатель<sup>2</sup>. Действие повестей Трифонова происходит в 1960–1970-е годы, т. е. проблемы, поднимаемые Чеховым, с одной стороны, переносятся в иную обстановку, в иное время, с другой – становятся универсальными, актуальными всегда. Как, за счет чего это делается, мы попытаемся проследить на примере повести «Другая жизнь»<sup>3</sup>.

Одна из основных тем творчества Чехова – «жизнь прошла». Эта фраза, наиболее известная из финального монолога Фирса и являющаяся одним из лейтмотивов творчества Чехова, дословно звучит несколько раз в повести «Другая жизнь»: «Жизнь прошла», говорит Ольга Васильевна Сереже, позже она же думает: «прошла, очень быстро жизнь» (с. 138), «так быстро все это пронеслось» (с. 40). Оказываясь в конце, как им кажется, жизни, герои Чехова пересматривают ее, оценивают как неинтересную, бесцельную, безрадостную, предвидят, что больше ничего не будет, и восклицают «Жизнь прошла». В повести «Другая жизнь» эта ситуация переносится на шаг позже. Жизнь героя действительно прошла, он

умер, и на результаты его жизни смотрит его жена, а он сам уже не может ни оценить ее, ни проанализировать, ни изменить. Ситуация «жизнь прошла» становится буквальной, трагедия становится несколько иной.

Сам же главный герой повести «Другая жизнь» продолжает галерею героев Чехова, переживающих то, что в наши дни принято называть кризисом среднего возраста (Платонов, Иванов, Лаевский, отчасти дядя Ваня и т. д.). Вот как про это говорится в повести «Другая жизнь»: «После сорока лет с мужчинами происходят странные вещи: они понимают про себя что-то такое, что было им недоступно прежде» (с. 48). И, как и всех этих героев, от душевных проблем Сережу не спасает женщина, не только жена, но и новое увлечение (Платонов, Иванов); и платоническое увлечение Сережи – всего лишь попытка заполнить пустоту, и попытка тоже неудачная. Сережу жена называет эгоистом за то, что он встает ночью попить (с. 7), а бессонницу его называет блажью (с. 8). Физические проблемы человека воспринимаются как эгоизм. Это предельная форма того, как и всех других вышеперечисленных героев окружающие считают эгоистами, даже не пытаясь встать на их место, понять, что человек совершает те или иные поступки, потому что ему почему-то плохо, у него какая-то трагедия, как Сережа встает ночью не для того чтобы сделать плохо Ольге Васильевне, а потому что хочет пить.

Впрочем, в отличие от героев Чехова, Сережа пытается начать другую жизнь: «Черт возьми, так мало времени остается для другой жизни. Надо наконец начинать. Что начинать? Делать то, что волнует воистину. У каждого человека должно быть то, что волнует воистину. Но до этого надо доползти, докарабкаться» (с. 151–152). Успел ли? Мы не знаем. Знаем только, что жизнь его действительно прошла. Однако, в отличие от чеховских героев, Сережа по крайней мере находит, как ему кажется, ответ на вопрос, как можно выбраться из мучающего его состояния, и это – такое сомнительное явление, как спиритизм, Впрочем, не столь сомнительное для Сережи, верящего в нематериальную сторону мира. Вместе с тем здесь важно именно то, что увлечение спиритизмом, парапсихологией для Сережи – попытка решить свои внутренние проблемы. Другая жизнь, которую он пробует начать, – ответ на вопросы к жизни вообще: «Парапсихология – мечтательная попытка проникнуть в другого, отдать себя другому, исцелиться пониманием...» (с. 152).

Ситуация – жизнь пары, в которой муж умер, и теперь нам рассказывается с точки зрения жены об их браке – отсылает к рассказу «Попрыгунья»<sup>4</sup>. В рассказе мы узнаем о том, что Дымов умер, в его

конце, в повести «Другая жизнь» – в начале. В «Попрыгунье» более сложная система точек зрения: повествование ведется от третьего лица, но точка зрения постоянно меняется: повествователь, Ольга Ивановна, «все». Впрочем, особенности повествования – повествование от третьего лица, содержащее в себе имплицитно выраженные точки зрения различных персонажей с превалированием точки зрения героини; смена точки зрения на уровне лексики и морфологии («делишки» про жизнь дочери (с. 9), «спортивная дребедень» (с. 9) про то, что смотрит муж, «улыбочка» (с. 12), «ерундовая работа» (с. 111) про свекровь в «Другой жизни», «не совсем обыкновенные люди» о «друзьях и добрых знакомых» Ольги Ивановны и «очень обыкновенный и ничем не замечательный человек» о Дымова (с. 7), «великий человек, гений, Божий избранник» о Рябовском (с. 15) в «Попрыгунье»), – а также создание персонажей при помощи этих особенностей в произведениях совпадают.

Ольга Ивановна «прозевала» (с. 30) Дымова. Ольга Васильевна мужа всегда ценила и любила, но тоже проглядела – в том смысле, что так и не поняла. Сережа из «Другой жизни» сложнее Дымова, «вечно рвущийся куда-то неудачник» (с. 48). Объединяет же рассказ и повесть взгляд жен героев из-за рубежа их жизни и смерти, взгляд, по-иному воплощающий фразу «жизнь прошла».

«Всякий брак – не соединение двух людей, как думают, а соединение или сшибка двух кланов, двух миров» (с. 35). В большей мере эта мысль выражена в повести Юрия Трифонова «Обмен», где брак двух людей привел к столкновению интеллигентского и мещанского мировоззрений с неизбежной победой последнего, как и в пьесе «Три сестры». Однако и брак Дымова и Ольги Ивановны представляет собой «сшибку двух миров», двух очень разных миров, и в этом тоже рассказ «Попрыгунья» и повесть «Другая жизнь» перекликаются. Однако Дымов и Ольга Ивановна понимают, что люди они разные, Сережа и Ольга Васильевна, например, после долгих лет совместной жизни с удивлением узнают о своих прямо противоположных взглядах на загробную жизнь:

– Нет, ты действительно думаешь, что можешь исчезнуть из мира бесследно? Что я могу исчезнуть?

А она отвечала ему с искренним изумлением:

– А ты действительно думаешь, что не можешь? (с. 94).

Столь разные позиции проявляют герои и в других вопросах: восприятие Ольгой Васильевной заботы о чужих людях как «показного человеколюбия» (Сережа: «Нет, моя милая, это истинное...

тебе недоступное...» (с. 135)); щепитильность Сережи, не позволяющая ему пользоваться связями ни в мелком (билеты в театр), ни в крупном (защита диссертации) масштабе, и обида на это Ольги Васильевны и др. Вместе с тем это непонимание, и даже больше – нежелание узнать, что думает любимый человек о таких, казалось бы, немаловажных вещах, не мешает Ольге Васильевне считать после смерти Сережи, что они были самыми близкими людьми, и это непонимание очевидной их неблизости, осознаваемой на протяжении повести Сережей и не осознаваемой Ольгой Васильевной, по-новому воплощает чеховскую проблему глухоты: героиня не в состоянии понять, что они не понимают друг друга.

Обличение пошлости в творчестве Чехова в числе прочего воплощается в соединении высоких понятий с обыденными вещами или с шаблонными, неоднократно повторяемыми, а в силу того ничего не значащими фразами. В «Другой жизни» «Иринка появилась на свет благодаря фразе Георгия Максимовича “Я как ответственный съемщик...”» (с. 40). Да, в повести эта фраза является воплощением важного решения, и тем не менее чудо рождения и даже больше – вопрос существования или несуществования человека – поставлен в зависимость от казенной, канцелярской фразы.

Еще более ярко это выражено в столкновении смерти и денег, когда ко вдове приходят с соболезнованиями и говорят о том, что муж ее остался должен достаточно большую сумму денег. Рождение зависит от фразы «я как ответственный съемщик», смерть связана с выплатой в кассу взаимопомощи.

Связь с рассказом «Попрыгунья» прослеживается и в изображении второстепенных персонажей. Так, совпадают в произведениях художники: Георгий Максимович из «Другой жизни» и Рябовский из «Попрыгуньи». Например, во фрагменте «Почти каждый день к ней приходил Рябовский, чтобы посмотреть, какие она сделала успехи по живописи. Когда она показывала ему свою живопись, он засовывал руки глубоко в карманы, крепко сжимал губы, сопел и говорил: – Так-с... Это облако у вас кричит: оно освещено не по-вечернему. Передний план как-то жеван и что-то, понимаете ли, не то... А избышка у вас подавилась чем-то и жалобно пищит... надо бы угол этот потемнее взять. А в общем недурственно... Хвалю» (с. 12) ирония, в числе прочего, строится на регулярном повторении слов, предназначенных для единичного или очень редкого произнесения. У Георгия Максимовича есть «привычка: изучив нового человека досконально, он сообщал, что у того интересное лицо и его интересно написать» (с. 18–19) – здесь тоже ирония строится на несовпадении фразы, которая предполагает редкое употребление,

с привычкой частого ее произнесения. Правда, в отличие от Чехова, Трифонов расшифровывает действие подобных фраз: «в этом звучала покровительственная нота представителя искусства, стоящего над остальными людьми, и в то же время была невинная лесть, приятная всем» (с. 19). И это не единственный раз, когда Трифонов разъясняет то, что читатели Чехова должны видеть между строк, например, «Они были совсем разные люди. Из разных недр земных» (с. 39).

Вместе с тем Георгий Максимович, как и многие герои Чехова (Вершинин, Туркин и др.), повторяет фразу «У вас интересное лицо, его было бы интересно написать» из года в год, совершенно не меняя. Здесь одновременно повторяется и черта художественного мира Чехова «ничего не меняется», и прием характеристики героя через повторяемую им из года в год фразу, претендующую на оригинальность.

«Матушка, мать» называет герой жену, Ольгу Васильевну, как и Дымов – Ольгу Ивановну. И номинация героини – только по имени-отчеству – тоже перекликается с «Попрыгуньей»: несмотря на то, что повествование большей частью ведется с точки зрения героини, то есть она находится наедине со своими мыслями, она называет себя не по имени, а по имени и отчеству, будто глядя на себя со стороны.

«Попрыгунья» – не единственный рассказ Чехова, с которым перекликается повесть «Другая жизнь». Так, например, Ольга Васильевна, принимающая гостей и надевающая маску гостеприимства на даче, напоминает Ольгу Михайловну из рассказа «Именины».

Герой «Другой жизни» в первый же вечер у возлюбленной бежит за водкой, чтобы скрыть смущение. Опять, в отличие от Чехова, Трифонов расшифровывает значение этого поступка, однако функция его остается прежней, чеховской. Фраза же из повести «Другая жизнь» «Люди обижаются не на смысл, а на интонацию, потому что интонация обнаруживает другой смысл, скрытый и главный» (с. 81) и вовсе звучит как фраза из литературоведческой статьи по творчеству Чехова.

На чужих похоронах Ольга Васильевна плачет больше всех, потому что плачет о своем муже (вновь экспликация того, что у Чехова в подтексте), как и Соня, которая плачет не о дяде Ване, а о своей несчастной любви («Надо быть милосердным, папа! Я и дядя Ваня так несчастны!»), как и три сестры, плачущие в финале каждая над своей жизнью, как и все герои Чехова, в обстановке тотальной глухоты не слышащие друг друга, плачут каждый над своим горем.

Глухота чеховского мира выражена в повести на разных уровнях. В первую очередь – на лексическом: слова с корнем «глух» употребляются очень часто. Помимо этого, когда Ольга Васильевна не слышит Сережу, ей кажется, что это он к ней глух («На него находили периоды глухоты» – с. 115). Ситуация глухоты, когда никто не только не хочет, но и не может услышать другого, здесь обостряется не только невозможностью осознать свою глухоту, но и перенесением этой проблемы на другого. Впрочем, перенесением ли? Ведь наверняка Сереже казалось, что это жена его не слышит: здесь мы сталкиваемся не только с неспособностью услышать друг друга, не только с неспособностью осознать это, но и с обвинением в глухоте другого.

Не слышит Ольга Васильевна и собственную дочь, возвращаясь домой из командировки и обнаруживая, что дочь «прекрасно жила без нее, увлеченная своими делишками» (с. 9). Пренебрежительное «делишками» эксплицирует восприятие жизни дочери как неважное, раз оно не связано с трагедией матери, неспособность разглядеть сложную жизнь Ирины, переживающей смерть отца, к тому же в сложный период взросления. Все та же атмосфера тотальной глухоты не дает Ольге Васильевне осознать, что трагедия девочки, потерявшей отца, и матери, потерявшей сына, ничуть не меньше ее трагедии. И об отмене защиты диссертации Сережи она думает: «Разумеется, это был удар для матери, но ведь не такой, как для Ольги Васильевны» (с. 99). Причины того, почему для матери это должен быть меньший удар, не объясняются. Тем же оборачивается и смерть Сережи. Ольга Васильевна может думать только о собственном горе, о том, как его не ценят другие, а в конечном итоге – о себе. Когда Ольга Васильевна влюбляется в Сережу, она переживает из-за того, что ему где-то лучше, чем с ней. Центром ее жизни, прежней жизни, после которой и должна начаться та самая, другая, был не Сережа, как может показаться на первый взгляд, а она сама. Потому и прозвала она, подобно Ольге Ивановне из «Попрыгуньи», своего мужа.

Благодаря этой глухоте Сережа мог спрятаться в якобы просмотр спортивных программ, и Ольга Васильевна возмущалась: «но почему все подряд? Неужели все одинаково интересно» (с. 9), – не понимая, что, возможно, Сережа не смотрит телевизор, а прячется за якобы просмотром спортивных программ, чтобы побыть наедине с самим собой, потому что другая эпоха, другая жизнь не позволяют ему, в отличие от героев Чехова, остаться одному.

Итак, в повести нет прямых отсылок к творчеству Чехова (кроме фразы «ты не боишься превратиться в чеховского ученого со-

седа?» (с. 147)), но именно следование чеховским традициям на уровне приемов, мотивов, общих тем и создает в повести «Другая жизнь» художественный мир, во многом перекликающийся с художественным миром А.П. Чехова; мир, в котором «Мы удивляемся: отчего не понимаем друг друга? Отчего не понимают нас?» (с. 152); мир, который, будучи перенесен в иную эпоху, говорит о том, что люди, казалось бы даже самые близкие, не в состоянии услышать друг друга во все времена, и понимание этого делает глубже и интереснее не только повесть Трифонова, но и творчество Чехова.

---

Примечания

- <sup>1</sup> *Селеменова М.В.* Чеховские мотивы в повести Ю.В. Трифонова «Долгое прощание» // Русское литературоведение в новом тысячелетии. Т. 3. М.: Таганка, 2005. С. 97–101; *Она же.* Женские образы прозы Ю.В. Трифонова в свете чеховской традиции // Лики традиционной культуры: прошлое, настоящее, будущее: Материалы междунар. науч. конф. Четвертые Лазаревские чтения. Челябинск, 2008. Ч. 1. С. 283–287; *Бондаренко В.* Юрий Трифонов говорит про «Сегодня»?.. (Перечитывая «Дом на набережной» Ю. Трифонова). [Электронный ресурс] URL: [http://www.library.ru/2/lik/sections.php?a\\_uid=98](http://www.library.ru/2/lik/sections.php?a_uid=98) (дата обращения: 30.01.2016).
- <sup>2</sup> «Нравственные идеалы я не изображаю, но – имею»: Из писем Ю. Трифонова // Литературная газета. 1991. 23 марта. С. 13; *Трифонов Ю.В.* Правда и красота. [Электронный ресурс] URL: <http://juriy-trifonov.ru/pravda-i-krasota/> (дата обращения: 30.01.2016).
- <sup>3</sup> *Трифонов Ю.В.* Другая жизнь // Другая жизнь. Повести. Рассказы. М., 1979. С. 7–157. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.
- <sup>4</sup> *Чехов А.П.* Попрыгунья // Полное собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1977. Т. 8. С. 7–31. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ  
В АЛЬБОМЕ «РЕЗОНАНС»  
ГРУППЫ «СПЛИН»

На протяжении всего творчества лидера группы «Сплин» Александра Васильева петербургский текст выражается имплицитно. В данной работе изучаются элементы петербургского текста в двухчастном альбоме «Резонанс», вышедшем в 2014 г. Петербург для Васильева – важнейшая составная часть художественного мира многих песен, даже тех, в которых Петербург не номинирован. Можно сказать, что практически каждый «город», упоминаемый в творчестве Васильева, – это именно Петербург. Город и лирический субъект находятся в сложных отношениях нераздельности-неслиянности, взаимодействуя с городом лирический субъект «расщепляется», объединяя внутри себя коллективные и индивидуальные черты, но при этом не смешивая их.

*Ключевые слова:* петербургский текст, Александр Васильев, локативный текстовый комплекс, «Сплин», рок-поэзия.

Петербургский текст не ограничивается литературной классикой XIX или XX в. Русский рок – одна из тех сфер актуальной словесности, где он выражен довольно частотно и развивается наиболее активно. Поэтому для того, чтобы осознать современное состояние петербургского текста, продуктивно будет рассматривать именно рок-поэзию.

В качестве объекта исследования выбрано творчество Александра Васильева – лидера и автора текстов группы «Сплин». Не видится возможным изучить петербургский текст на протяжении всего творчества «Сплин» в рамках одной статьи, поскольку Петербург занимает очень большое место в каждом альбоме группы. Предмет исследования – элементы петербургского текста в двойном альбоме группы «Сплин» «Резонанс», выпущенном в 2014 г. Мы попытаемся понять, какое место занимает Петербург в альбо-

ме, как меняются мотивы петербургского текста в поэтике современного автора, как мотивы поэтики Васильева взаимодействуют с мотивами петербургскими и каким образом они влияют друг на друга.

Формат двойного альбома – редкий прецедент в русском роке, тогда как в зарубежном роке это давняя традиция. Часто выходит так, что двойной альбом значимой рок-группы совпадает с пиком ее развития и становится предтечей кризиса («The Beatles» (1968), более известный как «Белый альбом», «The Wall» (1979) группы «Pink Floyd»). В отечественном же роке двухчастные альбомы – это чаще всего концертные альбомы (например, «Шабаш» группы «Алиса» – 1989), сборники или альбомы, объединенные в «двойник», но записанные изначально по отдельности, как, скажем, дебютный магнитоальбом группы «Чайф» «Жизнь в розовом дыму» (1985).

«Резонанс» же – двойной альбом в «западном» понимании этой структуры, концептуально задуманный таким, но при этом разделенный на первую и вторую части не только архитектурно, но и по времени выхода: первая часть вышла 1 марта 2014 г., а вторая 25 сентября того же года. В данном случае «Сплин» тоже действует вне рамок традиции, ведь двойные альбомы обычно представляют собой бокс-сет из двух дисков (или двух сторон пластинки/кассеты) и выпускаются одновременно. Подобная специфика релиза скорее свойственна голливудскому студийному кино («Убить Билла», сиквелы «Матрицы» и «Голодных игр»).

В статье А.С. Афанасьева и К.Ю. Фединой, посвященной первой части «Резонанса»<sup>1</sup>, анализируется, как функционирует петербургский текст внутри этого альбома, однако это исследование по объективным причинам не учитывало второй части, на момент написания статьи еще не выпущенной. Нам же кажется принципиально важным рассмотрение альбома именно как двухчастной структуры. Концептуальное объединение двух частей альбома, как мы считаем, куда принципиальнее формального разделения этих двух частей разным временем релиза и выделением каждого в отдельную упаковку. В работе для нас важно понять, влияет ли двухчастность на реализацию петербургского текста в альбоме и в каких отношениях – диалога, спора, согласия, синтеза – находятся две части «Резонанса».

Первая часть альбома начинается с песни «Всадник» – песни, крайне насыщенной элементами петербургского текста. Приведем текст целиком:

В штормы и штили ангел на шпиле  
 Сверху на нас глядит.  
 Через все войны невские волны  
 Бьются башкой в гранит.

Припев:  
 Рвется к победе  
 Всадник из меди,  
 Резко встал на дыбы.  
 Мы остаемся и не сдаемся мы.

В марте и мае город в тумане,  
 Сказочен и красив.  
 Город восстанет вместе с мостами,  
 Реки войдут в залив.

Снежки и санки, дворцы и замки,  
 Первый весенний лист.  
 Город проснется, сердце забьется,  
 Видно без всяких линз  
 Сколько счастливых лиц...

Заметим, что далеко не все петербургские локусы, присутствующие в песне, прямо номинированы. При этом, однако, они легко распознаются. Номинированы только «невские волны» – единственный природный, а не рукотворный объект в последующем ряду мотивов. В «ангеле на шпиле» узнается ангел на шпиле собора Петропавловской крепости, во «Всаднике из меди» – памятник Петру I. «Дворцы и замки», как и «мосты», вряд ли можно соотнести с каким-то одним сооружением в Петербурге, скорее данное имя можно воспринимать как обозначение всех подобных элементов петербургского пейзажа, т. е. «все дворцы, замки и мосты Петербурга, а не какой-то один». Не назван и сам город, однако в комплексе легко узнаваемых черт нам вполне достаточно типологической номинации «город» для того, чтобы без труда понять: этот город – Петербург.

Именно эти легко узнаваемые локусы и являются динамическим началом в песне. Почти все глаголы действия привязаны к ним. Ангел на шпиле *глядит*, всадник *рвется к победе*, город *проснется* и *восстанет*, невские волны *бьются*. В припеве памятник перестает быть памятником и становится не изображением всадника в боевой позе, а самим этим всадником,двигающимся резко

и интенсивно. С лирическим субъектом, выраженным в припеве местоимением «мы» и соответственно обладающим коллективными чертами, у этого Всадника неоднозначные отношения. Всадник «рвется к победе», а «мы» собираемся «оставаться и не сдаваться». Получается, что Всадник и «мы» противопоставлены, более того, находятся в состоянии войны. Вместе с тем Всадник может быть не противопоставлен «мы», а наоборот, быть с «мы» на одной стороне. Всадник тогда ведет за собой и вдохновляет. В данном случае оказывается, что и победа – общая, и остаемся «мы» вместе с Всадником.

Сложность взаимосвязей между субъектами в песне этим не исчерпывается. Ведь и коллективный лирический субъект таковым в полной мере становится только в припеве – объединяющем, эмоциональном и оптимистичном, что подтверждается и по-настоящему роковым музыкальным субтекстом песни. В припевах же лирический субъект делится довольно нетривиальным мнением по поводу того, в какое время года город «сказочен и красив». И это не время белых ночей, как могло бы показаться, а вряд ли претендующие на роль лучших месяцев для Петербурга март и май. Данную позицию вполне можно охарактеризовать как очевидно субъективную. Таким образом, лирический субъект в данной песне неоднороден, он соединяет в себе противоречивые черты – как индивидуальные, так и коллективные. Можно сказать, что лирический субъект «Всадника» расщеплен.

Впрочем, в песне активно взаимодействуют и объекты, выраженные через третье лицо и показанные будто бы со стороны. Обратим внимание тут на противостояние: «Через все войны // невидимые волны // бьются башкой в гранит». Волны в данном случае не только имеют голову, но и могут биться ею о что-то, за гранитом же отчетливо узнаются петербургские набережные. В.Н. Топоров утверждал<sup>2</sup>, что внутри Петербурга постоянно происходит противоборство, которое, если обобщить, можно назвать борьбой природного и культурного, рукотворного и нерукотворного. Другое важное противостояние, часто встречаемое в контексте первого – борьба воды и суши в Петербурге, городе, расположенном как бы на границе двух этих стихий. В «стартовом» произведении для петербургского текста – «Медном всаднике» Пушкина – эта борьба тоже выражена в противостоянии реки и города; у Пушкина, напомним, изображено торжество природы над плодами рук человека – грандиозное наводнение, ввергшее Петербург в панику и хаос. У Васильева же противоборство реки и камня (но не природного, а обработанного) показано в патовой ситуации, более того, это про-

тивостояние вечно, оно пережило «все войны». Скорее это неотъемлемая часть картины мира, не только борьба, но и гармоничное взаимодействие, часть мирового порядка.

В этой же песне можно легко вычленить еще один традиционный мотив петербургского текста – провиденциальность этого города. Лирический субъект «Всадника» понимает, что «Город проснется, сердце забьется» и станет «Видно без всяких линз // Сколько счастливых лиц», а до этого субъект понимает, что «Город восстанет вместе с мостами. // Реки найдут в залив».

В.Н. Топоров пишет, что в какой-то момент героям петербургского текста «становится видно во все концы, с души спадает бремя (свободное, незатрудненное дыхание), наступает эйфорическое состояние (и, как правило, мгновенно, в отличие от депрессии), новая жизнь, что, собственно говоря, и означает переход к другому измерению времени. Зрительно – бескрайняя видимость (простор), чему на более глубоком и внутреннем уровне соответствуют экстатические видения будущего, счастливый выход, вера, что, собственно, и является знаком совершившегося прорыва в космологическое, почти совпадающее в данном случае с пространством свободы»<sup>3</sup>. Субъект Васильева связывает с приходом весны пришествие положительных начал. Положительных не только для города, ведь он проснется, не только для реки, которая снова сможет восстановить свое природное течение в Финский залив, но и для жителей этого города – Петербурга – жителей, которые, наконец, обретут счастливые лица.

Город не назван прямо, но легко узнается во «Всаднике», расположенном в сильной позиции альбома, – эта песня открывает «Резонанс». В двух частях альбома тенденция непрямого названия города его именем продолжена, но Петербург также легко узнается, как и в первой песне. За весь альбом слово «город» употребляется в семи песнях (из двадцати пяти) 16 раз; назван же город лишь однажды (и то не Петербургом, а Ленинградом) – в «Песне на одном аккорде» лирический субъект заявляет: «Я родом из Советского Союза, родом я из Ленинграда».

Пускай город не назван своим именем, он тем не менее занимает принципиальное место в творчестве Васильева, активно взаимодействуя с лирическим субъектом его песен, который не только может попасть в город и жить в нем, но и вступать с ним в коммуникацию.

Песня «Мороз по коже» в первой части альбома начинается словами «Здравствуй, мой город, знакомый до слез». Данная строка – очевидная отсылка к стихотворению Осипа Мандельштама

«Ленинград», начинающемуся со строки «Я вернулся в свой город, знакомый до слез». «Ленинград» – во многом автобиографичное стихотворение, написанное Мандельштамом в тяжелый период последнего посещения им города на Неве. Стихотворение полно тревожных образов: «зловещий деготь», «шевелия кандалами цепочек дверных», «Вырванный с мясом звонок». Город в сознании лирического субъекта разделен на два: Петербург – город ностальгического и теплого прошлого, город детства, к которому лирический субъект трогательно обращается «Петербург, я еще не хочу умирать»; и Ленинград, названный в заглавии стихотворения, – город сурового настоящего, город «ленинградских ночных фонарей», город враждебный, смертельно опасный<sup>4</sup>. Лирический герой Васильева же, возвращаясь в свой город, наоборот, не видит никакого расхождения между городом, ранее знакомым, и городом, заново посещаемым; город остался тем же, каким был, именно поэтому он действительно «знаком до слез» и при этом не претерпел сильных изменений.

Нельзя точно сказать, кому адресован рефрен «Мы так похожи», повторяющийся после каждого куплета. Грамматически оформленное второе лицо в тексте встречается лишь однажды – в вышеназванной первой строчке. Привязать фразу «мы так похожи» можно и к городу, и к «брошенному псу», упомянутому в первых двух куплетах, и к некоей абстрактной общности людей в целом, с которыми лирический субъект «плачет от счастья, смеется до слез», и просто к случайному прохожему, который «спрятался в арке». «Мы так похожи» – внутри этого текста скорее универсальная формула, показывающая единение лирического субъекта с действительностью, со всеми ее частями: «Мы так похожи, // Смотрим друг другу в глаза // И мороз по коже» – подобная неоднозначная схожесть и родство могут быть как раз внутри этого «знакового до слез» города.

Песня «Помолчим немного» также начинается с обращения к городу: «Дорогой, несказанно чудесный, любимый город, меня подбили», город здесь становится единственным близким для лирического субъекта, ведь «лучших на свете друзей пустые автомобили // у знакомых парадных как вкопанные стоят. // И никто из них не выбежит мне навстречу». Однако это одиночество неожиданно прерывается строками «Одевайся, пойдем, чудовищно пахнет гарью»; вероятно, к тому же адресату направлены строки «Мы такого тут натворили и наломали, // что от ужаса сгущаются облака» и «Это раньше мы расходились с победной песней, // а теперь давай потише и поскромней», а также «будто все, что мы так любили, дав-

но исчезло». Так же, как и в песнях «Всадник» и «Мороз по коже», нельзя однозначно сказать, кого можно объединить этим «мы»: лирического субъекта и город, лирического субъекта и некоего его друга, коллективного лирического субъекта, воплощающего всех жителей города или даже мира, а может, представителей определенного поколения? Все эти варианты имеют право на существование, как мы считаем; придерживаться только одного – значит, заранее ограничивать исходный текст в адекватных интерпретациях. Можно сказать лишь, что специфика лирического субъекта распространяется на многие песни альбома, особенно на содержащие в себе элементы петербургского текста. Так же как оказывалось расщеплено сознание многих героев петербургского текста, в котором герои часто выходят из духовного равновесия или даже теряют разум, так и лирический субъект Васильева несколько расщепляется, но при этом не болезненно, а сохраняя индивидуальные черты, коллективные же черты приобретаются, но не вытесняют индивидуальные. Близость лирического субъекта своему городу выражена настолько сильно, что не представляется возможным вообще разделить обращение к городу и не к городу (к другому человеку, к другу) в отдельно взятой строке.

Это интересно также в контексте того, что якобы «Помолчим немного» – единственная в альбоме песня не авторства Васильева. По его собственному утверждению, автор текста сам не желает раскрытия своей личности. Нельзя точно сказать, правда это или мистификация, но текст «Помолчим немного» более чем органичен внутри творчества Васильева и конкретно альбома «Резонанс». В песне «Помолчим немного» лирический субъект дважды прямо обращается к городу, оба раза – в самом начале, и оба раза это не просто обращение, а показатель любящего, трогательного отношения лирического субъекта к своему городу, в обоих случаях он делится с городом личными тревогами. И в обоих случаях границы субъектной организации в тексте песни очень расплывчаты, далеко не всегда можно точно сказать, где кончается одна точка зрения и начинается другая и как они взаимодействуют друг с другом.

Город также влияет на взаимосвязь лирического субъекта с его окружением. В последних песнях обеих частей альбома лирический субъект намерен покинуть город и собирается сделать это не один. Первая часть «Резонанса» заканчивается «Подводной песней» и строками «Мы покидаем этот город навсегда // С тобой. // Все под водой». Строка «Когда погаснут фонари над мостовой» также не прямо номинирует, но почти прямо намекает, что это не какой-то условный город, а Петербург. Ранее нами уже упоминались петер-

бургские фонари как неотъемлемая часть петербургского ландшафта, что замечено было и классиками, в частности Мандельштамом в вышеупомянутом стихотворении «Ленинград».

«Под водой» актуализирует важный для петербургского текста мотив гибели города в воде. Текст Васильева вполне коррелирует, скажем, со стихотворением М.А. Дмитриева «Подводный город» (1847), в котором шпиль Петропавловского собора – единственная часть Петербурга, видимая из-под покрывшей его морской пучины<sup>5</sup>. В песне Васильева есть такие строки: «Мы покидаем этот город навсегда // Подует ветер и поднимется вода // Из под воды ему не деться никуда», т. е. город действительно гибнет под водой. Тут же появляется и мотив ковчега «Теперь ты знаешь, для чего строился так долго этот ковчег». Данные мотивы формируют картину потопа, однако для двух субъектов в песне Васильева это не конец, они способны спастись и вместе покидают этот город.

С точки зрения субъектных отношений песня «Под водой» построена несколько не так, как рассмотренные нами ранее. Здесь не наблюдается расщепления лирического субъекта на трудно различимые точки зрения, здесь «мы» – это довольно четко сформулированное «я + ты», это «ты» в песне грамматически выражено рефреном «с тобой» и вышеупомянутой строчкой про ковчег. Можно сказать, что «из всех мифов Петербурга А. Васильеву наиболее близок миф гибели города»<sup>6</sup>. Но также это и способ подчеркнуть собственную поэтику, элементы, не относящиеся к петербургскому тексту прямо, скажем специфику субъектной организации лирики Васильева. В данном примере органично взаимодействуют традиции петербургского текста и индивидуальные особенности, присутствующие лирике Васильева.

Подобное же взаимодействие лирического субъекта с объектом своей любви предложено в песне «Два плюс один» (из первой части «Резонанса»), насыщенной автобиографическими мотивами: «Раньше нас было двое, теперь у нас есть сын» или в песне «Танцуй» (вторая часть альбома): «Мы странно оказались рядом // Приняв одну микстуру с ядом», «Нас как магнитом притянуло // Друг другу...», «С тобой так много интересней». То есть подобный подвид лирического субъекта появляется там, где описываются переживания любовные, глубоко личные. Здесь нет никаких коллективных черт.

Вторая часть «Резонанса» заканчивается песней «Исчезаем в темноте». Город не назван здесь прямо, но вполне логично предположить, что в данном случае город тоже является именно Петербургом. В этой песне лирический субъект также не один (есть

грамматически выраженное «мы»), также несколько отстраняется от окружения: «Когда на город ляжет тень, мы исчезаем в темноте». С городом также происходят какие-то изменения, но на этот раз он покрывается не водой, а темнотой, и «мы» в этой темноте исчезают, точнее – становятся не видны. Это также некоторая форма интериоризации, однако в данном случае не обязательно уходить за пределы города, достаточно просто скрыться из виду, что актуализируют и строчки куплетов: «Никто не знает наших нор, // никто не знает наших нот, // никто не видит наших тел». Допустима интерпретация подобной песни как песня о субъекте и его возлюбленной, но это не единственное толкование. Грамматически выраженного «ты» в тексте нет, в данном случае у нас нет прямых, грамматически выраженных доказательств того, что данное «мы» это «я и кто-то еще один». Можно сказать, что оба ранее употребленных в альбоме варианта – и «я + объект любви», и «я с коллективными чертами» – вполне подходят в данном случае. Так, расположенная в сильной позиции (конец второй части и конец альбома вообще) песня обладает несколько более высоким уровнем обобщения в данном плане.

Как мы помним, в другой сильной позиции текста – в начале альбома (песня «Всадник») – лирический субъект с коллективными чертами заявлял «Мы остаемся и не сдаемся мы». В другой песне, уже из середины второй части («Оркестр»), есть строки: «...теперь я знаю, что сказать // Вы остаетесь зимовать // Мы остаемся насовсем...». Здесь имеющий коллективные черты лирический субъект намерен остаться, заметим также очевидную автоцитату Васильева из хита группы «Сплин» «Остаемся зимовать».

Второй куплет песни «Оркестр» – трогательное посвящение Петербургу:

Над домом развевался флаг  
И в небе появился враг  
И ну – давай кружить над городом  
Враги несли ему урон  
И, окружив, со всех сторон  
Морили город голодом  
И город пальцы сжал перстом  
Перекрестил себя крестом  
Чтоб на себе не дать поставить крест  
Мой город сохранил лицо  
Прорвал блокадное кольцо  
И вновь зовет к себе оркестр.

Сам Васильев утверждает, что песню «написал от лица питерского парня, чьи родственники пережили блокаду»<sup>7</sup>. В данной песне остается абстрактность и условность субъектно-объектных отношений. Город, в котором находится дом, одушевлен, но не назван прямо, не имеет также имени враг, напавший на этот город. Для того чтобы связать этот куплет с конкретным моментом истории города на Неве, нам достаточно несложно изложенного лирического сюжета и, конечно, фразы «блокадное кольцо».

По сути, песня «Оркестр» метонимична всему двухчастному альбому. Три куплета в ней очень разные, но в той или иной мере реализуют уже ранее заданные в альбоме темы. Первый куплет – псевдопримитивистская и за счет этого более многозначная лирика: «Я буду краток в двух словах, // или вообще всего в одном, // или вообще не надо слов...». Ярче всего данный подход реализован в песне «Наоборот» из первой части альбома, песне, состоящей из одной только фразы «Все в мире наоборот» (Васильев назвал эту песню мантрой<sup>8</sup>). Второй куплет – петербургская тематика в данном фрагменте выражена эксплицитно, здесь автора интересует более современный извод петербургского текста – история Ленинграда, в частности – Блокада. Третий куплет – личные или даже автобиографические элементы, при этом еще и содержащие автоцитату («Вы остаетесь зимовать»). Фраза «Но вот, смотри, прекрасный вид, и новый дом, и сад и сын» вторит другой песне о семейных ценностях: «Два плюс один», а «С меня в момент слетает хмель // слетает хмель при цифре тридцать семь» может быть также воспринято в автобиографическом ключе, ведь дед Васильева был репрессирован. Кроме того, нельзя игнорировать то, что это прямая цитата из песни Владимира Высоцкого «Поэтам и прочим, но больше поэтам». Как признавался сам автор, эта песня объединила в себе две важные для него темы – родной город и один из любимых поэтов<sup>9</sup>.

Все три куплета песни объединены припевом, связанным с тематикой музыкального выступления, также выраженной в других песнях альбома – это «Пусть играет музыка» и «Симфония», уже в названиях которых актуализирована тема музыки.

Таким образом, «Оркестр» занимает особое место в «Резонансе», становится метонимичен всему двухчастному альбому. Интересно, что такая песня не расположена в сильной позиции текста – в начале или конце одной из частей. Впрочем, можно сказать, что именно расположение ее в середине второй части наиболее логично вторит ее комплексному относительно контекста смыслу. Также в песне варьируется соотношение личности–коллективности лири-

ческого субъекта, от тенденции приближения к биографическому автору до субъекта с эксплицитно выраженными коллективными чертами, выраженного в строке «Мы остаемся насовсем».

Оппозиция «Уходить—оставаться» довольно частотна в творчестве Васильева. В данном альбоме лирический субъект чаще *остается*, и *остаётся*, как мы видим по приведенным примерам, в пространстве города, который, как известно, – Петербург. Исключения составляют случаи, когда лирический субъект не один, а имеет рядом с собой кого-то, и между ними очевидны романтические отношения. Это «Подводная песня» («Мы покидаем этот город навсегда»), «Два плюс один» («Вместе уйдем из города, // Вместе построим дом»), в которых актуализируется мотив покидания города. В близкой же по специфике лирического субъекта песне «Танцуй!» («Хочу уснуть и не проснуться, // Уйти в моря и не вернуться // Или вернуться только вместе») этот мотив сосуществует с возможным возвращением в город. Вместе тут следует не уходить из города, как в прошлых случаях, а вернуться в него (логично, однако, что для того чтобы в город вернуться, его нужно сначала покинуть).

В песне «Исчезаем в темноте» лирический субъект физически не покидает территории города, но теряется из виду. Можно сказать, что данное «покидание» в первую очередь не столько покидание физических границ, сколько сознательная интериоризация лирического субъекта, особенно в том случае, когда он прямо взаимосвязан с объектом своей любви.

В тех же случаях, когда лирический субъект актуализирует коллективные черты в себе («Оркестр», «Всадник»), он остается в пределах города. *Оставаться* в данном случае не только относится к физическому нахождению в пространстве города, но и несет некоторую коллективную идентификацию, оптимистичный взгляд на действительность, готовность остаться как готовность бороться, как готовность жить.

Как мы видим не только из альбома «Резонанс», но и из всего творчества Васильева и группы «Сплин», Петербург в них – важнейший локус. Более того, это не столько локус, сколько целый мир. Безусловно, можно искать менее очевидные элементы, имеющие отношение к петербургскому тексту, мы остановились на наиболее заметных. Впрочем, эксплицитность эта далеко не обязательно должна быть выражена номинацией тех или иных локусов Петербурга или прочих прецедентных наименований. Многие абстрактные понятия, в частности «город», в творчестве Васильева соотносимы с Петербургом, все же остальные мотивы петербург-

ского текста, как классические, так и более современные, меняются внутри этого «города». Таким образом, можно сказать, что Васильев – один из самых (если не самый) активный и сознательно творящий современный автор, повсеместно актуализирующий петербургский текст в поэтическом творчестве.

С точки же зрения построения двойного альбома, нам не удалось выявить очевидных черт спора между двумя частями «Резонанса». Такие важные моменты, как неоднозначный состав лирического субъекта, тематика взаимодействия природного и культурного, воды и суши, тематика песен – все это повсеместно расположено на всем пространстве альбома. Скорее две части находятся в диалоге согласия, подтверждая и развивая общие мотивы и темы, что логично хотя бы с точки зрения названия альбома, ведь резонанс – это совпадение частот.

---

#### Примечания

- <sup>1</sup> *Афанасьев А.С. Федина К.Ю.* Петербургский текст в альбоме рок-группы «Сплин»: «Резонанс. Часть 1» // Казанский социально-гуманитарный вестник. 2015. № 1 (14). С. 13–20.
- <sup>2</sup> *Топоров В.Н.* Петербург и «петербургский текст» русской литературы // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 282.
- <sup>3</sup> Там же. С. 289.
- <sup>4</sup> *Левин Ю.И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика // Анализ шести стихотворений Мандельштама. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 18.
- <sup>5</sup> *Топоров В.Н.* Указ. соч. С. 297
- <sup>6</sup> *Еловский К.* «Мы еще не родились»: интервью с Александром Васильевым. [Электронный ресурс] URL: <http://lenta.ru/articles/2014/12/19/splin> (дата обращения: 04.01.2016)
- <sup>7</sup> Там же.
- <sup>8</sup> Там же.
- <sup>9</sup> Там же.

### «IMAGO FIGURATA» Я. МАЗЕНА КАК ПРОЕКТ РИТОРИЗАЦИИ ЭМБЛЕМЫ

Статья посвящена проблеме риторики эмблемы и одному из ее проявлений – теории «Imago Figurata» Я. Мазена. В статье указывается развитие риторической эмблемы как ее мыслили иезуиты – от концепции «аргущийной» эмблемы до эмблемы как риторического силлогизма. Статья показывает, как риторизация эмблемы Я. Мазеном обусловила ее внутреннюю цельность в рамках взаимоотношений понятий «протасиса» и «аподосиса», «четырёх источников inventio» и параллелизма структуры эмблематики канонам риторического dispositio.

*Ключевые слова:* эмблематика, эмблема, Я. Мазен, imago figurata, теория эмблемы, риторика эмблемы, протасис, аподосис.

Иезуитская эмблематика является наиболее заметным направлением в эмблематике XVII в. уже ввиду своего объема: согласно подсчетам П. Дэйли и Р. Димлера<sup>1</sup>, из примерно 6500 всех выпущенных эмблематических книг практически  $\frac{1}{4}$  (1600) приходится на иезуитские книги (при том что количество иезуитских авторов от общего числа гораздо меньше, чем  $\frac{1}{4}$ ). Данная статья призвана рассмотреть такой малоизученный аспект иезуитской эмблемы, как теория эмблематической риторики, оформившаяся в проект по риторизации эмблематики, получивший с подачи Я. Мазена название «imago figurata». В ходе рассмотрения теоретических оснований иезуитской эмблематики в трудах виднейших ее представителей (Я. Мазен, К.Ф. Менестрие, С. Пьетрасанта и др.) мы собираемся показать, как изначально «аргущийная» эмблема переросла в проект по риторизации эмблемы («imago figurata» Я. Мазена) и обрела свой законченный вид в форме риторического

силлогизма. Эти три переходных момента развития эмблемы и определяют логику нижеследующего анализа. По мере рассмотрения мы также укажем на большое влияние иезуитского гуманизма на становление, риторику и формы иезуитской эмблемы, рассмотрим собственно риторическое устройство эмблемы, проиллюстрировав его несколькими примерами из книги эмблем испанского иезуита А. Мендо и, наконец, обоснуем, почему в связи с риторикой эмблемы мы главным образом говорим об иезуитской эмблеме.

Частичный ответ на данный вопрос можно было бы дать, указав на то, что ни одно другое ведущее и авторитетное сообщество в эпоху барокко столь повсеместно не использовало гуманистическо-риторическую традицию, как это делали иезуиты. В этой связи для нас актуально суждение исследователя У. Барнера<sup>2</sup> о том, что именно иезуитский гуманизм способствовал появлению на свет такого художественного направления, как маньеризм<sup>3</sup> с его вычурностью и использованием «*argutiae*», ставших впоследствии центральным понятием риторики эмблемы.

В связи с понятием «*argutia*» мы будем говорить не столько о появлении иного стилистического направления, сколько о новом художественном модусе, возникшем в конце XVI – начале XVII в. Свое начало он брал из латинских авторов так называемого серебряного века античной литературы (Марциал, Ювенал, Овидий, Тацит и др.). В среде иезуитов этот «аттицизм» был особенно популярен. В Обществе Иисуса постепенно развивалась новая тенденция, стремившаяся отступить от таких закрытых и консервативных классических форм, как подражание Цицерону. Отсюда возникло и возрастало расхождение между *imitatio* и *innovatio*<sup>4</sup> – сторонниками подражания Цицерону и теми, кто искал нового и инновационного стиля, отталкиваясь от Марциала, Сенеки, Стация и других. Суть очарования этим периодом хорошо поясняет Ханс-Йоахим Ланге, говоря, что «*imitatio auctorum optimorum*» (подражание лучшим авторам) имело неожиданный эффект: когда Эразм пишет о том, что классических авторов нужно изучать, чтобы увидеть, как они развивали собственное творчество посредством точно такого же «*aemulatio veterum*» (подражания предкам), то он имеет в виду, что и сами эти авторы некогда считались новыми и «инновационными». И, согласно Эразму, их *innovatio* также нужно было подражать. Как отмечал У. Барнер, проблему усугубляло углубление «неолатинского» контекста эпохи, когда повсеместно «открывались» латинские писатели «серебряного века» и возникал новый антиклассический стиль, более поощрявший эпиграмму или более тяготевший к ней и вообще к краткой, «эмблематической» форме<sup>5</sup>.

Иезуит Маттеус Радер прославился изданием эпиграмм Марциала, за которое снискал много похвал. Важно, что в нем он отметил большое сходство аргущий с эпиграммами: «Аргущия весьма близка эпиграмме, отчего эпиграмма и имеет свою силу, энергию и дух. Если ей будет этого недоставать, то она потеряет имя эпиграммы»<sup>6</sup>. А. Шёне в этой связи отмечал, что эпиграмма и эмблема – суть как раз такие формы, которые наиболее тесно отождествлялись с творениями представителей «серебряного века» античной литературы<sup>7</sup>.

Труд наиболее видного по риторической части иезуита Якоба Мазена «*Ars nova argutiarum*» («новое искусство остроумий» или «аргущий») является яркой иллюстрацией этого предпочтения эпиграмматического и лаконического стиля в Обществе Иисуса<sup>8</sup>. Аргущиям словесным и действительным (*argutiae dicta et facta*) он давал следующее определение: «Это некое краткое суждение души, далее объясненное либо одними словами или вместе с делами, которые выводят нечто неконвенциональное с причиной, (нечто) что-либо противоположно, либо странно, либо сравнимо с чем-либо, либо на что-либо намекает или же, вместе с несколькими этими (качествами), превосходит ожидание»<sup>9</sup>. Само слово «*argutia*» в латинском языке означает «выразительность», «живость», «остроумие», «острота», «тонкость», а также «хитрость» и «хитросплетения». То есть это понятие преподносится как родовое для всего того спектра художественных явлений, которые соответствуют «*innovatio*»-модусу и при этом вступают во взаимоотношения референции («сравнимо», «намекает», «превосходит ожидания»). И, наконец, *argutia* должна быть краткой.

В иезуитских теоретических кругах этому краткому стилю и его особенностям уделялось очень большое внимание: известный иезуит Николя Коссен в книге «*Eloquentia Sacra*» переименовал «*laconicum genus*» в «*stylus acutus*», т. е. по сути в «острый», «изоциренный стиль»; об «остроумности» часто писали Атанасий Кирхер и Менестрие (эмблема есть нечто, составленное остроумным образом остроумными людьми<sup>10</sup>). Иезуит Михаэль Пексенфельдер в книге *Ethica Symbolica* говорил о том, что философы и поэты постоянно подчеркивали, что лаконический и энигматический элемент является частью мудрости и истинной поэзии. Все эти факторы привели к тому, что новый «аргущийный» стиль прочно занял свое место в среде иезуитов XVII в.

*Argutia* (вполне в духе Альчиатовской эмблемы) начинает утверждаться в иезуитской педагогике и духовной практике как форма искусства для «*selecti quidem*» (нескольких избранных), для людей подготовленных, как правило, из академических кругов. Эта идея

особенно импонировала таким иезуитам, как, например, Я. Мазен, Б. Грасиан и Э. Тезауро, целью которых было формирование в рамках Общества Иисуса собственной «*respublica literaria*», по прохождении которой все их ученики стали бы отождествляться с «придворным» сообществом XVII в. и посредством этого добились максимального влияния этой программы. Да и сами понятия «краткость», «*acutezza*» и «*argutia*» начинают рассматриваться ими как атрибуты придворной и царственной жизни, поскольку краткость есть суть придворной жизни и признак власти. Кроме того, краткость прекрасно соответствовала тем нормам коммуникации, которые существовали внутри придворного сообщества. В результате этих рассуждений в иезуитских умах сформировалось четкое противопоставление между «многоречивостью» обычного народа и придворной «краткостью». Как мы увидим, это имело важные последствия и для стиля иезуитского воспитания и было отражено в «*Ratio Studiorum*».

Можно сказать, что иезуитское увлечение идеалами ренессансного гуманизма, его отчетливо риторическими началами, и осознание их полезности в деле сподвигания умов и сердец к лучшей нравственной жизни весьма соответствовали «особой методе» Общества Иисуса. Из этих гуманистических оснований в иезуитской среде постепенно наметилось и осуществилось идейное размежевание между *imitatio* и *innovatio*, между приверженцами строгой имитации канона и адептов тех авторов, внимание которых было больше приковано к эпиграмме, краткости и к способности художественного образа «поражать». С точки зрения истории и развития эмблемы, это «напряжение» между двумя модусами и привело к рождению иезуитской «аргущийной эмблемы».

И неслучайно то, что именно иезуиты явились родоначальниками этого «аргущийно-маньеристического» направления. Необходимость отчетливого донесения смыслов и распространения своего влияния продиктовала востребованность гуманистической риторики, а также таких инструментов визуального воздействия, как символы, девизы, энигмы и эмблемы (и воздействие это станет возможно только при наличии элементов «удивления» и «*innovatio*»). Из указанных четырех форм именно эмблема лучше всего подходила для этой цели, поскольку она создавала из образа и слова *новый синтез*. И вся иезуитская теория (а за ней – и практика) эмблем в XVII в. находилась под прямым влиянием этого риторического «*innovatio*» посредством использования так называемых *stylus argutus* или *concisus*.

*Иезуитская риторика.* Виднейший исследователь иезуитской риторики и эмблематики Ричард Димлер писал, что в результате

этого «антицицероновского движения» в самой риторике возникают две новые тенденции: «во-первых, это подчинение первых двух риторических канонов – *inventio* и *dispositio* – канонам диалектики из-за упадка *genus iudiciale* и, во-вторых, это концентрация писательского внимания на виртуозности и на *elocutio*, а не на классическом концепте технического совершенства, смешанного с этико-политической ответственностью»<sup>11</sup>. Кто-то назвал иезуитскую риторику в эпоху абсолютизма «выставлением лести и объявлением не имеющей себе равных верности монархии», и это хорошо соответствует представлению о том, что классическую риторическую триаду *docere–delectare–movere* иезуиты свели лишь к чистому *movere*. На этом фоне иезуитские ученые риторы предпринимали шаги по сближению риторики и логики. Иезуит по фамилии Рамюс приближал *inventio* и *dispositio* от риторики к логике, оставляя всю движущую силу риторики *elocutio*, обосновав это тем, что главная задача логики – доказывать, а риторики – поддерживать логику образами. На этом основании он осудил и цicerонову триаду *probare, delectare ac flectere*, поскольку доказательства не имеют ничего общего с риторикой, но лишь с логикой.

Развиваясь по сути под влиянием ренессансного гуманизма, иезуитская риторика открыла широкую дорогу понятию «*ingenium*», теперь понимаемому как *inventio*, как нечто новое и оригинальное. Этим самым *inventio* по сути низводилось до техники *amplificatio*, лишившись высшей своей задачи – поучения и рассуждения. Теперь, когда главной целью оратора становится не назидание и наставление, но использование «неожиданных» тропов и «потрясающих» образов, риторика включается в эстетику кончетто, как это видно, к примеру, из трактатов Б. Грасиана и Э. Тезауро. Этим же будет вдохновляться в теоретизировании о риторизации эмблемы и сам Якоб Мазен, рассуждая, что читатель «подступает» к эмблеме недискурсивно, с помощью собственного *ingenium* и определенного инсайта, с тем чтобы постичь эмблематическое значение, облаченное в одежды *argutia* и сжатости, краткости.

Начальный период развития Общества Иисуса отчетливо демонстрирует, что для возникновения иезуитской эмблемы существовало несколько важных предпосылок, среди которых мы указали на сильнейшее влияние ренессансного гуманизма, обусловившего как фундаментальное размежевание между принципами *innovatio* и *imitatio*, предопределившее последующий переход к эстетике кончетто и «аргущийной» эмблеме, так и составление программного иезуитского педагогического трактата «*Ratio*

Studiorum», ставшего основой воспитательных идеалов Общества Иисуса и предписывавшего сочинение эмблем в качестве риторических упражнений. Наконец, увлечение гуманизмом обусловило обращение и пристальнейший интерес иезуитов к риторике и риторическим канонам прошлого, синтезировав и переработав которые, они создали собственные оригинальные теории и идеи для пропаганды не только своих религиозных идей, но и нового эмблематического модуса духовной эмблемы – «*imago figurata*».

«*Imago Figurata*» Я. Мазена как проект риторизации эмблемы. Якоб Мазен был виднейшим немецким иезуитом, преподавателем классов поэтики и риторики в иезуитском коллеже в Кельне, а также теологом и автором нескольких драматических произведений. Он написал два трактата по риторике – «*Palaestra oratoria*» (1659) и «*Palaestra styli romani*» (1659), дающие введение к Цицерону и классическим авторам. Нас же будут больше интересовать его произведение «*Arg nova argutiarum*» (1649) («Новое искусство аргументов»), представляющее собой введение в его теорию «*argutia*», и тесно связанное с этим его «программное» сочинение «*Speculum Imaginum veritatis occultaе*» (1681) («Зерцало изображений тайной истины»), содержащее его теорию эмблем.

Теория Мазена получила название «*Imago Figurata*» ввиду использования этого термина для описания всякого словесно-образительного конструкта. Далее мы будем придерживаться перевода «фигуративный образ», включая в содержание этого понятия представления и о его символизме, и о том, что он непосредственно изображен и «офигурен» (т. е. что он содержит изображение предметов). У изложенной Мазеном концепции также существует название «*iconomystica*», что Прац пояснял как науку использования изображений, которые поучают таинством веры с пользой и в приятном виде<sup>12</sup>.

Объясняя свою теорию, Мазен подчеркивает примат *res picta* (или «изображенной вещи») над написанным словом. *Res*, или базовый элемент «*pictura*» в фигуративном образе, Мазен считал более значительным элементом, чем слово. Это логично ввиду того, что визуальный объект больше импонирует нашим чувствам, тогда как слово оказывает действие лишь на слух.

Четыре источника «*inventio*». Что такое «фигуративный образ», согласно Мазену? Он определял его как «сотворенный физический или нравственный предмет, способный репрезентировать нечто отличное от самого себя в остроумной манере посредством тропа»<sup>13</sup>. Это значит, что Мазен не рассматривает образы, не наделенные переносным значением. Таким образом, термин

«*imago figurata*» сразу оделяет эмблему связкой с метафорической речью.

Мазен рассуждает, что если художник изображает вещи такими, каковы они есть, со всей их точностью, то «иконограф» как поэт должен интересоваться «фигуративными образами», предлагающими переносные значения. В «*Ars nova argutiarum*» Мазен также подчеркивал важность элемента удивления, «сюрприза» и говорил, что посредством контрастирующих друг другу слов и мыслей в эпиграмму должно быть добавлено нечто поражающее и «инновационное». Для этой цели он, будучи преподавателем риторики, обозначил четыре риторических источника *inventio*: *comparatio* (соотношение, сопоставление), *repugnatio* (оппозиция), *alienatio* (отчуждение) и *allusio* (аллюзия). Затем эта идея переходит из эпиграмматического материала в эмблематический: всякий символ должен быть остроумен или неожидан в своем значении и удивлять читателя. Четыре источника, по мнению Я. Мазена, должны были служить для создания изображений, которые будут превосходить ожидания читателей.

Как мы отметили выше, Мазен выбирает такие образы, которые атрибуируют нечто или, напротив, детрибуируют нечто от *res*, или такие, которые кажутся чуждыми или далеко отстоящими от *res*, или даже противоположные / конфликтные ей. Образы, атрибуирующие нечто отдаленное или чужеродное, он зовет *alienata*, противоположные – *opposita* или *repugnata*. *Comparata* или *proportionata* – это образы, которые сводят нечто с несхожей ему *res* таким образом, как будто *оно на самом деле свойственно этой res*; те же образы, которые используют аллюзию, называются соответственно *allusio*.

Чтобы упростить свою теорию, Мазен использовал образ цветка под названием «бархатцы», обстоятельно поясняя его так: Изабелла Ровереа, жена правителя Бизиньяни, описала повернутые к солнцу бархатцы леммой «*Non alio convertam oculus*» (никому иному я не обращаю свой глаз), дабы этим показать свою великую любовь супругу (бархатцы точно так же обращены к солнцу, как Изабелла – к мужу). Сравнение бархатцев с Изабеллой и солнца с герцогом Мазен называет «пропорциональным». Всякое сравнение этих компонентов, согласно Мазену, производит удивление, но главное удовольствие состоит в их комбинировании.

Так, если к уменьшающимся с заходом солнца чашечкам бархатцев мы припишем лемму «*Illius occasu cadam*» (Я упаду / умру с его закатом / смертью), то это значит, что Ровереа не переживет смерть своего супруга из-за ее великого горя. Здесь мы использовали источник *alienatio*, потому что если кто-то погибает из-за смерти иного,

то Мазен считает это *alienum* (странным, чуждым, непоследовательным, несоответственным). Далее, если бы к погибающим из-за жаркой температуры бархатцам мы приписали лемму «*Quod me fovet, epescat idem*» (Что меня согревает, то же и истощает), в этом виделась бы великая любовь Роверей к мужу, ведь здесь мы создаем символ из источника *oppositio*, так как лучи солнца парадоксальным образом и обогревают цветок, и уничтожают его. И наконец, если вместо бархатцев мы используем цветок *bellis* (маргаритка) в лемме: *Bella, sed unius oculis* (прекрасна, но для глаз одного), то образ Роверей преобразуется посредством *allusio*, так как слова *bella* и *Isabella* связаны лингвистически<sup>14</sup>. Из этих примеров видно, что Мазен наделяет риторическое *inventio* вариативными моделями для того, чтобы делать эмблемы и эпиграммы более тонкими, остроумными и более притягательными для разгадки.

*Протасис и аподосис.* Рассмотрим далее ключевой момент концепции «фигуративного образа», а именно ее построение вокруг синтеза двух частей – леммы и пиктуры. Подпись, или *subscriptio*, согласно Мазену не очень существенна для «фигуративного образа». И беря эмблему в качестве риторического силлогизма, Мазен осмысливает роль *subscriptio* в ней как отношение *apodosisa* к *protasisu*<sup>15</sup>. Проясним два этих центральных понятия для иезуитской риторики эмблемы. Грамматики называли бы протасисом придаточное с союзом «если». В переводе с греческого это «предстоящее», и из двух придаточных оно стоит первым. Придаточное с «то» называется «аподосис», или «то, что идет после». Так, к примеру, если сегодня идет дождь (протасис), то улицы будут мокрые (аподосис). Однако это грамматика.

Обращаясь к теоретикам, мы увидим, что о силлогистической природе эмблемы в XVII в. напрямую свидетельствовали и другие иезуитские теоретики. Так, Богуслав Бальбин говорил о ней следующее: «Во-первых, в каждой эмблеме есть сравнение или сходство, и оно обязательно требуется; затем изображенный предмет, с которым ищется сходство, называется *protasis*, а приложение (*applicatio*) зовется *apodosis*; к примеру, Парфянин, изображенный ранившим врага в беге, пока сам убегает с поля боя, с надписью: бегство – наша победа, должно быть так представлено: равно как Парфинян, пока сам бежит, ранил врага и побеждает; (это Протасис), так и я одержу победу, избегая наслаждения (это Аподосис)»<sup>16</sup> (курсив мой. – Д. З.). Иезуит Каспар Книттель в своем трактате «*Via Regia ad omnes artes*» (Царский путь ко всем искусствам) утверждал, что вещь, из которой ищется сходство, есть протасис, ее аппликация – аподосис.

Все это<sup>17</sup> указывает на то, что в начале XVII в. силлогистический, или аргументативный, аспект эмблемы становился все более очевидным. Иезуиты XVII в. больше не воспринимали эмблему как некий «пазл» или загадку, которую необходимо отгадывать «элитарной» ученой публике, как это было достаточно свойственно веку XVI и так ярко проявлялось в отношении книги эмблем Альчиато и других ранних эмблематистов.

Для самого Мазена *res picta* представляется протасисом, а *res significata* – аподосисом. Исходя из этого Мазен видит задачу иконографиста в том, чтобы находить сходство в тех вещах, которые наиболее отдалены друг от друга ввиду взаимоотношений протасиса–аподосиса<sup>18</sup>. Итак, скажем, к чему же сводится в конечном счете вся эта «энтимема»? Она сводится к последовательному логическому перетеканию значения от эмблематической *res significans* (т. е. сочетания пиктуры и леммы) к *res significata* («энтимематическое заключение» эмблемы). Иногда это эмблематическое «заключение» находится в *subscriptio* (или *peroratio*, в риторической терминологии Мазена) – поэтому автор и придерживается взгляда, что *subscriptio* или эмблематический комментарий не нужен в структуре эмблемы. Читатели зачастую могут добавить собственное заключение (или аподосис) к эмблематическому протасису (высказанному в *pictura* и *lemma*).

Мириады возможностей комбинирования изображения и слова были продемонстрированы Мазеном в эмблемах Девы Марии, где он показал возможности наделения изобразительного протасиса сигнификативным аподосисом при помощи четырех риторических источников *inventio*. Например, он использовал *fons ex allusione* для сравнения Марии *monile ornatum* (украшенной ожерельем) с леммой «*Non onerat, sed ornat*» (Не весит, но украшает) или в образе Марии, сравненной с оливковым деревом «*Dat virgo vigorem*» (Дева дает силу). Мазен в этой связи писал, что искусство иконографа может состоять в выборе лемм из экзегетической традиции Отцов Церкви и Средних веков, а также в использовании *inventio*, становящемся (как в данном случае) игрой слов или анаграмматической уловкой.

Р. Димлер отмечал, что используя для своих образов слово «*figura*», Мазен опирался на квинтилиановское, аристотелевское и цицероновское риторическое использование слова «из-за его акцента на неконвенциональном, эзотерическом или аргуцийном значении»<sup>19</sup>. Этим самым Мазен исключает, что колос пшеницы репрезентирует жатву или виноградина – виноградную лозу, потому что при этом они находятся в одном тематическом поле<sup>20</sup>, а создать

(*figurare*) для Мазена означает наделить образ *необыкновенным* или *потрясающим*. Так, Мазен отрицал синекдоху потому, что в ней недоставало остроумных инвенций, но вместе с тем он одобрял приемы подобия и непохожего сравнения как методы придания разнообразия.

Так, Мазен с критикой обрушивался на СХХVII эмблему Альчиато, потому что лемма «*nihil reliqui*» (ничего не оставил) попросту комментирует пиктуру и не толкует ее. Пиктура показывает саранчу, уничтожающую готовое для жатвы поле, а *subscriptio* Мазен цитирует: «Посевы полностью поглощены. Даже надежда в опасности, остаются только молитвы». Для Мазена лемма и *subscriptio* попросту комментируют картинку и в аподосисе нет никакого переносного значения: «где в аподосисе, который должен подразумеваться, не хватает переноса, там он выполняет обязанность скорее художника, нежели скульптора»<sup>21</sup>.

Для обоснования того, что связь между означающим и означаемым в фигуративном образе может базироваться на взаимоотношениях как сходства (метафора), так и несходства (антитеза), Мазен цитирует «Риторику» Аристотеля (кн. III, гл. 10). Сравнение должно манифестировать нечто сходное для того, чтобы *res pictae* и *res significatae* могли быть сравнимы друг с другом, и нечто иное – чтобы их взаимоотношения могли иметь «тропический» характер.

*Imagines figuratae* подразделяются Мазеном на четыре поджанра: эмблемы, символы, иероглифы и энигмы (гл. 53). Символы и эмблемы, по Мазену, суть фигуративные образы, проводящие сравнения между схожими вещами; иероглифы и энигмы – между несходными вещами. Символы и эмблемы используют образы «*ex natura*» (например, солнце и орел означают силу), иероглифы и энигмы в свою очередь – «*ex instituto*» (из обычая, например, скипетр как символ власти)<sup>22</sup>. В своей теории Мазен подробно иллюстрировал принципы образования символов, эмблем, иероглифов и энигм, показывая всевозможные комбинации *res pictae* и потенциальную связь между изобразительным протасисом и обозначающим аподосисом. Делал он это посредством четырех источников риторического *inventio*: *proportio*, *repergnatio*, *alienatio* и *allusio*. Р. Димлер отмечал, что в этой глубоко проработанной авторской теории фигуративного образа Мазен «стремился объединить традиционные библейские подходы к аллегории с маньеристской риторикой XVII в.»<sup>23</sup>. Фигуративный образ Я. Мазена явился попыткой объединить аллегорию и риторику в маньеристской манере.

*Эмблема как риторический силлогизм.* Выше мы уже упоминали, что некоторые отцы-иезуиты (Б. Бальбин, К. Книттель) говорили о

силлогистической природе эмблемы. Их единомышленник, иезуит К.Ф. Менестрие отзывался об этом следующим образом: «Третье требование состоит в том, чтобы это заключение Метафоры было бы заключением аргумента, похожим на Силлогизм или на Энтимему, (это) как если бы я сказал, что Царь создал Мир после войны, (и) поэтому он похож на Геркулеса, который после своих подвигов переменял свою дубину на оливковую ветвь; или как радуга после дождя являет безмятежность, так и наша благочестивая Королева стяжала Мир своими слезами»<sup>24</sup>. Понятие о необходимости выведения аргументов можно встретить и в указаниях Ratio Studiorum для студентов риторики и гуманитарных дисциплин: «задачи учеников <...> сочинять эпиграммы, инскрипции, эпитафии <...> применять фигуры риторики к одной теме или к другой, выводить аргументы к любой теме из общих мест риторики»<sup>25</sup>.

Это подводит нас к выводу, что для понимания того, к чему пришла риторика иезуитской эмблемы, нам полезно будет рассмотреть эмблему как разновидность риторического силлогизма. Мы рассмотрим эмблему как гипотетический силлогизм, который адаптирует риторическую структуру из второй части классической риторики, *dispositio*, т. е. именно организацию частей речи. В «эмблематическом тезисе» мотто или лемма олицетворяет начальный тезис, *propositio*, утверждающий проблему, которую необходимо решить, или положение, которое необходимо доказать.

Если мы возьмем классическую организацию речи из шести частей:

1. Введение (*Exordium*);
2. Изложение фактов (*Narratio*);
3. Разделение (*Partitio*);
4. Доказательство (*Confirmatio*);
5. Опровержение (*Refutatio*);
6. Заключение (*Peroratio*),

то мы увидим, что структура многих эмблем имеет соответствия ряду ее частей. Пиктура может быть принята за *exordium*, поскольку его цель – завладеть интересом публики и в то же время сделать введение в тему. С точки зрения рецепции эмблемы, именно пиктура – первое, что завладевает нашим вниманием. Пиктура – это начальное визуальное и пространственное воплощение *res significans*, к которому (в идеале) делают отсылки тексты. *Res significans* – это протасис (или придаточное с «если») гипотетического силлогизма. В этом типе эмблемы первая часть, *subscriptio*, следующая сразу за *pictura*, представляет собой *narratio* и *expositio*. Эмблематическое *narratio*, как и риторическое, дает читателю (или публике) некото-

рую фоновую информацию об иллюстрируемом тезисе (например, описание пиктуры). Функция *expositio* так же распространяется на эмблему в том, что касается определения терминов или демонстрации проблем, которые нужно доказать.

Тип силлогистической эмблемы часто разрабатывает пропозицию посредством риторического *confirmatio*, в котором эмблематист пытается подтвердить и доказать главный тезис посредством *exempla*, в которых никогда не бывает недостатка.

В качестве более подробных примеров развертывания на практике силлогистической эмблемы возьмем несколько эмблем из книги испанского иезуита Андреса Мендо «*Principe Perfecto*» (1662) («Идеальный Государь»). Documento XX: *Eloquentia principes ornat* (Красноречие украшает государей) (рис. 1) и подзаголовок «Стремись практиковаться в красноречии, чтобы придавать большую силу своим словам». Здесь автор призывает государя практиковать красноречие в своих дипломатических делах и переговорах. Именно с помощью *exordium* автор сразу привлекает наш интерес. Мы смотрим на пиктуру и видим Меркурия с крылатой шляпой, но у него нет рук и ног. Почему же Меркурий появляется здесь в таком виде?



Рис. 1

Приглядываясь далее, мы видим одну лемму на латинском языке над изображением, а вторую – на испанском. Две эти леммы служат созданию пропозиции для «мини-проповеди» в тексте эмблемы. После этого следует риторическое развертывание (*expositio*) в объемном *subscriptio*, где Мендо описывает изображенное и пропозицию. Красноречие, как он здесь сообщает, это блеск золота премудрости, оно дает ясность и энергию; а древние изображали Меркурия, отца красноречия, без рук и без ног, так как лишь посредством одних его убедительных слов он достигал своей цели.

В *subscriptio* Мендо (нередко к этому прибегали и другие эмблематисты) часто использует так называемые маргиналии, чтобы обосновать свои доказательства посредством аргумента авторитета. Здесь он добавляет список *exempla*, взятых как из мифологии (Геркулес Тиринфский, Амфион и Орфей, Гермес и Янус, Агамемнон), так и из истории (сицилийский тиран Гиерон, Филипп Македонский, Александр, Цезарь, Карл V). Все эти фигуры служат *confirmatio* тезиса, что красноречие – это необходимое требование для государя, чтобы он стал эффективным предводителем.

Следует также сказать, что для такого рода силлогистических эмблем типично, что финальное заключение произносится веско и отчетливо в завершающих строках эпиграммы или *subscriptio*, равно как аподосис подтверждает протасис. Так и Мендо, рассуждая, что еще одними конструктивными элементами красноречия являются краткость и благоразумие (ведь чем больше человек говорит, тем меньше значения имеют его слова), заключает, что мудрость и благоразумие должны быть объединены в красноречии; мудрость без красноречия не вредоносна, но красноречие без мудрости редко благоприятно, а иногда и опасно.

Схожую силлогистическую модель мы увидим и в эмблеме XXXI «*Itera Culpa Gravis Punienda*» (повторный серьезный проступок следует наказывать) (рис. 2). Первым делом наш взгляд привлекает *pictura*, которая в терминах риторического *dispositio* выступает в роли *exordium*. Мы видим скопище трудолюбивых пчел. Значение картинки становится ясно ввиду двух лемм, доказывающих тезис. Теперь протасис этого силлогизма можно определить так: непрекращающиеся преступления должны быть серьезно покараны, а повторяющиеся правонарушения не избегнут очень серьезного наказания. Снова первая часть *narratio* и *expositio* возникает посредством сопоставления значений лемм и объясняет аргументацию в *pictura*: если страшная вина не наказана, то последует хаос.

Равно как в мире пчел, так же и в мире политическом государь должен устраняться от милосердия, если им злоупотребляют. С по-



Рис. 2

мощью аргумента «ex negativo» (или «a contrario», в терминологии Г. Лаусберга) Мендо в *confirmatio* цитирует пример Плутарха, который проклял Харилло, короля лакедемонян, потому что тот никогда не наказывал злодеев. В арсенале аргументации у Мендо также цитаты из Ювенала и Кассиодора, общая идея которых в том, что никто не становится ни хорошим, ни дурным во мгновение ока. Так Мендо утверждал необходимость серьезных наказаний, упоминая случай Квинтилиана, защищавшего отцеубийцу, основываясь на аргументе, что раз он прежде не совершал преступлений, то и не должен приговариваться к смерти. В заключение Мендо говорит, что ради блага государства требуется серьезное наказание в случае рецидивизма.

В качестве третьего примера силлогистической эмблемы можно привести эмблему LX – *Ex Lex Grex Ubi non est Rex* (Беззаконна толпа, где нет короля) (рис. 3) с подлеммой «Где нет управляющего, там они живут без закона и там царит полное смешение». Наше внимание опять же привлекает странная пиктура, на которой скопище трудолюбивых пчел обращает в бегство толпу саранчи.



Рис. 3

Две эмблематические пропозиции из лемм сообщают, что где нет короля или управителя, там процветают хаос и беззаконие. Пропозиция здесь снова функционирует как протасис или *res significans*, включающий в себя пиктуру и лемму. Дальше Мендо детально поясняет протасис, который присутствует в части *narratio* и *expositio*: саранче недостает короля и как следствие она хаотически нападает на дома и деревни. Напротив, пчелы живут в гармонии, потому что у них есть лидер. Они искусно строят свои сладкие соты ради блага людей; в «пчелином сообществе» они повинуются неукоснительно, карают леность, и кто бы ни нарушил их законы, он вскоре карается за проступки – и все это происходит потому, что у них есть король. А если его нет, то и сами пчелы крадут мед.

Чтобы доказать заключение своего тезиса, или аподосис, что везде царит неразбериха, если нет короля, Мендо цитирует Тацита, согласно которому лучше жить в послушании при злом государе, чем вообще без короля. В процессе *confirmatio* Мендо как обычно использует прием обращения к авторитетам, приводя пример мудрого Нилоксена, который в ответ на вопрос, что наиболее полез-

но, ответил: добрый государь. Но когда король злой, это порождает страх. Худшие из несчастий происходили у народа израильского тогда, когда у них не было правителя. Так, без правителя человеческая природа деградирует, а люди живут как животные и т. д. «Последнее слово» эмблематического силлогизма обобщено так: государь и правитель посредством своих законов, наград и наказаний контролируют государство, подавляют распущенных и обязывают людей жить как люди.

Можно сказать, что структура, логика развертывания значения эмблемы и ее финальная реализация в «Principe Perfecto» напоминают риторический аргумент посредством использования протасисо-аподосисной структуры. Lemmata в нем выступают как пропозициональные утверждения, которые и должна доказать эмблема – на этом переплетении пропозиций и доказательств и возникает силлогистическая эмблема.

Кроме риторической составляющей в этих эмблемах можно также заметить тенденцию иезуитской эмблематики к структуризации эмблем наподобие мини-речей или проповедей, используя риторическое *dispositio* и подразумеваемый силлогистический аргумент с тем, чтобы не просто развлечь, но главное – убедить и «подвигнуть» своих читателей к действию в логической, разумной манере. Одной из главных забот иезуитских эмблематических писателей являлся эмблематический *modus procedendi* (модус продвижения, развертывания), который имитировал бы оратора, проповедника и логика. Это диктовала их вышколенность риторикой – было необходимо убеждать читателей посредством убедительных аргументов. А эта структура протасиса–аподосиса, предлагаемая в эмблематическом силлогизме, увеличивала силу аргументации посредством использования сравнений и аналогий в рамках классического *dispositio*.

Еще в середине XVI в. современник Альчиато Ахилле Боккий называл свои эмблемы «*symbolum*», значение которого предполагало сведение разных смыслов воедино (σύμβολον), так чтобы разные части эмблемы излагали один смысл и одно значение. Структура эмблемы как риторического силлогизма показывает, что в основе большого разнообразия частей эмблемы действительно может лежать некое единство, которым и является риторическая организация протасиса–аподосиса.

Иезуиты, будучи весьма сведущи в риторическом искусстве, употребили большие усилия для риторизации эмблематики. Переняв принципы гуманистической риторики, они усвоили и обосновали ценность «аргущийной», лаконически-остроумной эмблемы,

на материале которой была теоретически сформулирована теория «*imago figurata*», оформившая внутреннее устройство эмблемы в виде взаимоотношений «протасиса–аподосиса» и давшая начало эмблеме как разновидности риторического силлогизма с его пропозиционально-доказательной внутренней логикой. Это очень точно соответствовало идеологической компоненте Общества Иисуса, стремившегося быть наиболее влиятельным во всех сферах жизни XVII в. – светской, политической, театральной, придворной, но главным образом духовной.

---

Примечания

- <sup>1</sup> *Corpus Librorum Emblematum. The Jesuit Series. Part One* / Ed. by P.M. Daly and G.R. Dimler. Queen's University Press, 1997.
- <sup>2</sup> *Barnier W. Barockrhetorik: Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen.* Tübingen: Max Niemeyer, 1970. S. 354.
- <sup>3</sup> Три виднейшие фигуры маньеристического направления – Б. Грасиан, Я. Мазен и Э. Тезауро – были воспитаны в иезуитском духе (хотя, как известно, Тезауро оставил Общество Иисуса в 1634 г., однако образование он получил в иезуитском коллеже).
- <sup>4</sup> В течение эпохи барокко аристотелевская «эстетика подражания» (*imitatio*), на которой и был во многом построен «*Ratio Studiorum*», сменяется «эстетикой инвенции» (*inventio*) или «инновации» (*innovatio*). Это подтверждается, например, все большим акцентом на инвенционные упражнения при составлении собственных иероглифов, импрез и эмблем. М. Баттлори указывал, что не принцип мимесиса позволил перейти от риторики *Ratio* к барочному модусу, но именно темы, фигуры речи, понятия *ingenium* и *inventio* и в особенности упражнения по эмблематике (*Battlori M. Gracian y el barrocco. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1958. P. 110*).
- <sup>5</sup> *Ibid.* P. 356. Он же продемонстрировал истоки этой новой тенденции, цитируя документ 1619 г. (*Monumenta Germaniae Paedagogica. XVI. P. 182*), где сложные упражнения предлагаются более продвинутым студентам, из чего он заключает, что это были именно студенты иезуитских академий: «*Scribenda Epigrammata, Emblemata et his consimilia, ab iis fere, qui iam in stylo et in eruditione multum profecerunt, ab aliis vero raro et parce*» (Эпиграммы, эмблемы и им подобные вещи должны по большей части составляться не только теми, кто уже весьма плодотворен в стиле и по эрудиции, но и другими, только редко и с осторожностью).
- <sup>6</sup> «*Argutia vel maxime propria est epigrammatic, unde nervum, vim et acrimoniam, geniumque sum habet epigram ... si hac careant, epigrammatis nomen relinquunt*».
- <sup>7</sup> *Schöne A. Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts.* Stuttgart, 1967. S. 37.

- <sup>8</sup> В самом начале XVII в. этот лаконический и лапидарный стиль начал завоевывать все большую популярность. См.: *Lange H.J. Aemulatio veterorum sive de optimo genere scribendi*. Frankfurt and Bern, 1974. P. 68.
- <sup>9</sup> *Familiarum Argutiarum Fontes*, II, 1, 22: «Est brevis quaedam animi sentential, aut verbis solis, aut factis simul verbisque explicata, quae aliud, cum ratione praeter opinionem adfert; quod vel oppositum sit, vel alienum, vel comparatum, vel alludens, vel pluribus horum expectationem superat». См. также: *Bauer B. Jakob Pontanus SJ, ein oberdeutscher Lipsius: Ein Augsburger Schulmann zwischen Renaissancegelehrsamkeit und jesuitischer Dichtungstradition // Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte*. 1984. № 47. S. 114.
- <sup>10</sup> *Emblema est aliquid ab ingeniosis ingeniose excogitatum*.
- <sup>11</sup> *Dimler R. Imitatio, Innovatio, and Jesuit Emblem Theory // Dimler R. Studies in the Jesuit Emblem*. N.Y.: AMS Press, Inc., 2007. P. 76.
- <sup>12</sup> *Praz M. Studies in Seventeenth-Century Imagery*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1964. P. 174.
- <sup>13</sup> *Mazen J. Speculum imaginum veritatis occultae, exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, aenigmata ... Coloniae Ubiorum: Joannis Antonii Kinch, 1681. P. 440: Res creata physica vel moralis, per tropum apta ingeniose representare rem a se diversam*.
- <sup>14</sup> *Ibid.* P. 573.
- <sup>15</sup> Одна из причин того, почему Мазен наделил теорию эмблем такой сугубо риторической терминологией, состоит в том, что он (вслед за собратьями-иезуитами Я. Бошем, Ф. Менестрие и Э. Тезауро) стремился придать изучению эмблем такой же высокий статус, как и риторике, которая очевидно играла значительную роль и в самом иезуитском образовании (преподавателями риторики были такие эмблематисты, как Д. Бугур, И. Дрексель, Ф. Менестрие, Я. Мазен, Я. Понтан, Н. Косен и др.)
- <sup>16</sup> *Primo, in omni emblemate est comparatio vel similitudo, & necessario requiritur; res ex qua similitudo petitur & pictura, protasis vocatur, applicatio apodosis, v.g. Parthus depictus fugiendo hostem vulnerans, cum inscriptione: fuga est victoria nostra, sic debet exponi: sicut Parthus, quando fugit, hostem vulnerat, & vincit: (haec est Protasis) ita ago fugiendo voluptatem triumphabo (haec est Apodosis)*.
- <sup>17</sup> Эта номенклатура протасиса–аподосиса очень часто возникает в трудах ведущих иезуитских теоретиков эмблемы. Пьер Ль Аббе (Pierre L'Abbé) писал: «Многие обсуждали искусство эмблемы и его принципы, но лишь немногие принимают их – аллегорический: иногда раскрывая одни вещи, подразумевают другие; она позволяет использовать много человеческих и божественных фигур <...>; и лемма добавляет много стихов и слов, объясняющих аллегорию; и она может использовать некие леммы или эпиграммы, которые обращаются к человеку, и применяет к ней эмблему. И этот *anodosus*, хотя он и внешний (*extranea*) по отношению к эмблеме, все же помогает читателю осознать, что эмблема рассматривается как энигма» (*Elogia Sacra*. Venice: Philipp Charvys, 1674. P. 426).

<sup>18</sup> *Mazen J.* Op. cit. P. 579.

<sup>19</sup> *Dimler R.* Jakob Masen's Imago Figurata: From Theory to Practice // *Dimler R. Studies in the Jesuit Emblem...* P. 108.

<sup>20</sup> *Mazen J.* Op. cit. P. 440.

<sup>21</sup> *Ibid.* P. 455: Ubi cum translation ad apodosin inferendam est, pictoris magis, quam fictoris officium agit.

<sup>22</sup> *Ibid.* P. 654–655.

<sup>23</sup> *Dimler R.* Jakob Masen's Imago Figurata... P. 112.

<sup>24</sup> *Menestrier P.C.F.* L'art des emblèmes. Lyon: Benoît Coral, 1662. P. 25: «La troisième demande que cette illation de la Métaphore soit une illation d'argument, semblable au Syllogisme, ou a l'Enthymeme, comme si ie disois le Roy a fait la Paix après la guerre, donc il est semblable a Herucle, qui après ses travaux changea sa masse en un olivier, ou bien comme l'Arc-en-ciel en tombant en pluye rend la sérénité, ainsi nostre pieuse Reyne a obtenu la Paix par ses larmes».

<sup>25</sup> Цит. по: *Dimler R.* Emblems and Rhetoric: Syllogistic Examples from Andres Mendo's Principe Perfecto (1662) // *Dimler R. Studies in the Jesuit Emblem...* P. 148.

## О ПОЭТИКЕ ЙОЗЕФА РОТА (новелла «Апрель. История одной любви»)

Новелла «Апрель» занимает особое место в творчестве австрийского писателя Йозефа Рота. В период торжества репортажа и стиля «новой деловитости» Рот наделяет свою новеллу особым лиризмом, создавая новое качество точности, реализованное впоследствии в его знаменитых романах «Иов» и «Марш Радецкого».

*Ключевые слова:* Йозеф Рот, новелла «Апрель», австрийская новелла, новая вещественность, Neue Sachlichkeit, двадцатые годы, лиризм.

Новелла австрийского писателя Йозефа Рота «Апрель» была написана в 1925 г. Она знаменательна не только как высокий образец жанра, блестяще представленного и другими австрийскими писателями эпохи, – достаточно вспомнить хорошо известного в России новеллиста Стефана Цвейга. Она знаменательна особым местом в австрийской, да и в целом в немецкоязычной литературе 1920-х годов. Именно эта новелла об «истории одной любви» воплощает иное качество прозы, реализованное позже Ротом в его знаменитых романах об исторических судьбах Европы и еврейства в XX в. Именно она впервые у Рота художественно противостояла укоренившемуся в немецкоязычной литературе 1920-х годов принципиальному обращению к конкретности, факту как важнейшему для писателя способу овладения реальностью, стилю так называемый новой вещиности или новой предметности – Neue Sachlichkeit. Вспомним, что и роман Альфреда Дёблина «Берлин Александерплац» был, несомненно, затронут интересом автора к точному «предметному» отражению жизни, а написан он был всего четырьмя годами позже новеллы Рота – в 1929 г. В духе «новой вещиности» писал немецкий романист Герман Кестен («Йозеф ищет свободу», 1928).

Утверждение стиля «новой вещественности» связано в первую очередь с новым этапом научно-технического развития. В жизнь людей внедрялось множество технических изобретений, в том числе радио и кино. С тем же связана возрастающая популярность репортажа: напряженная политическая обстановка, а также техника, дающая больше возможностей для передачи информации, повысили тягу к документализму и внимание к факту. Именно в двадцатые годы прославились репортажи журналиста Эгона Эрвина Киша «Неистовый репортер», 1924. А ведь и Рот был журналистом и репортером, писал в различных газетах Берлина и Франкфурта вплоть до 1933 г. – «Der neue Tag», «Frankfurter Zeitung», «Berliner Börsen-Courier», «Prager Tagblatt». Трезвость в отношении жизни и внимание к ее материальным сторонам, лежащие в основе стиля «новой вещественности», явились следствием хода истории – эпохи, следующей за предшествовавшими катаклизмами, эпохи технического прогресса. «Искусство объявляло своей задачей максимальное приближение к жизни»<sup>1</sup>. В романе Э. Кестнера «Фабиан» (1931) читатель, наблюдая за жизнью глазами героя, следует за ним по ночным улицам Берлина, в забегаловки или художественные салоны – таким образом, повествование приобретает для нас ценность исторического свидетельства. Читатель узнает даже цены на кофе в различных заведениях. «Когда он под вечер вошел в свою комнату – восемьдесят марок в месяц, включая утренний кофе, плата за свет отдельно – то увидел на столе письмо от матери. Принять ванну он не мог. Вместо горячей воды шла холодная»<sup>2</sup>. В «Фабиане» мелькают заголовки газет; у Дёблина в «Берлин Александерплац» рассказчик перечисляет уличные вывески: мы словно смотрим документальный фильм. «Пожалуй, никогда еще в немецких романах не появлялось столько абсолютно точных объективных характеристик времени, способных порой заменить изучение документов и статистики...»<sup>3</sup>.

Писателей, близких «новой деловитости», интересовали не героические поступки или выдающиеся личности – их занимали приземленные страсти и сиюминутные желания людей, часто переходящие за грань нравственности. В романе «Фабиан» подробно описаны посещения борделя, клуба знакомств или ресторана для женщин нетрадиционной ориентации. Перед читателем предстает разгул нравов в эпоху кризиса, безработицы и противостояния социалистов и нацистов.

В произведениях Рота также нет героизма в историческом смысле этого слова (если не считать героя Сольферино в «Марше Радецкого», 1932, да и то он уже на первых страницах становится

далеким и сказочным прошлым), но и низменные страсти персонажам Рота чужды.

Несопоставимы с Ротом и «вещные» произведения Э. Канетти. В романе «Ослепление» (*Die Blendung*, 1935; писался с конца 1920-х годов) героев волнуют деньги и удовлетворение своих эгоистических потребностей. Домработница, а позже жена сиолога Кина Тереза мечтает заполучить его квартиру. Он же озабочен исключительно накоплением книг. Персонажей Рота этого периода, а в особенности персонажей новеллы «Апрель», заботит совсем другое.

Отличалась новелла «Апрель» Йозефа Рота и от импрессионистической утонченности, свойственной прозе австрийцев 1900-х годов. И, что еще важнее, от собственных произведений Рота этого и более раннего времени. Значение и место новеллы «Апрель» в творчестве Рота осложняется именно тем, что хронологически она находится в самом центре того периода творчества писателя, который исследователи, как кажется без достаточных к тому оснований, связывают именно с «новой деловитостью» (так подходят к этому этапу Л. Горелик<sup>4</sup> и Юрген Хайцманн<sup>5</sup>). Новеллу «Апрель» действительно обрамляют самые «вещные» произведения Рота – «Отель Савой» (1924) и «Бегство без конца» (1927). Стоит сказать, что в своем предисловии к роману «Бегство без конца» Рот как будто прямо выступает сторонником «новой деловитости»: «Я ничего не выдумывал, ничего не сочинял. Время сочинительства прошло. Самое важное сейчас, рассказать, как все было на самом деле»<sup>6</sup>.

Новелла «Апрель» была написана после его романов «Бунт» (*Die Rebellion*, 1924) и «Отель Савой» (*Hotel Savoy*) и незадолго до романов «Слепое зеркало» (1925) и «Бегство без конца» (1927). Как «Отель Савой», так и «Бегство без конца» (*Die Flucht ohne Ende*,) отражают судьбу самого Рота, солдата, вернувшегося с войны в никуда. Герой романа «Бегство без конца» Франц Тунда пытается найти себя, любовь, близких и Родину, но и бежит от всего этого, нигде не находя своего места: ни в революционных потрясениях, ни в спокойствии бюргерского мира, ни в жизни как с молчаливой кавказской женой, так и с элегантной парижанкой. Бегство – это и центральный образ романа, и символический образ его смысла. Названные романы Рота на первый взгляд остро социальны. До поездки по России, предпринятой в 1926 г., Йозеф Рот открыто поддерживал коммунистов и подписывал свои статьи «Красный Рот». Но так ли однозначна позиция Рота? И другой вопрос: так ли социально по своему содержанию его творчество?

Новелла «Апрель» на этом фоне выделяется своим лиризмом, она не сосредоточена впрямую на социальной критике. Люди и тут

бедны и обездолены, но жизнь их представлена по-своему прекрасной. Ни один из героев не сочувствует революции. Впрочем (это может быть, еще важнее), нет и указаний на время действия и каких бы то ни было отсылок к истории. Хотя форма государственности в Австрии в межвоенное время успела поменяться трижды, в новелле Рота запечатлено спокойное смирение с укладом жизни.

Главный герой новеллы, от лица которого ведется повествование, приезжает в некий маленький городок апрельской ночью – неизвестно, откуда он и куда следует, неизвестно также, для чего он приехал. Он скиталец, одиночка – устойчивый архетип литературы модернизма, который был усилен и подчеркнут в австрийской литературе 10–30-х годов XX в. (стоит вспомнить хотя бы Кафку). Мотив одиночества связан с ощущением неприкаянности, а также с утратой национальной идентичности после распада многонациональной монархии. Но не скитальчество занимает автора, хотя в новелле и важен мотив движения – поезд неизвестно откуда привозит героя в этот город, но за приездом следует и отъезд. Мотив движения, «бегство», сближает новеллу с выше упомянутыми романами писателя. «Бегство» теперь не в центре внимания – окружающий героя мир статичен.

Изо дня в день герой наблюдает жизнь людей, ему открывается «бедность их судьбы, нищета переживаний, скудость печалей и забот»<sup>7</sup>, эти люди просты и наивны – и тем симпатичны рассказчику. Наблюдения, краткие зарисовки бытовых сцен – это своего рода путевые заметки, мы словно просматриваем зарисовки повседневной жизни: мальчик стягивает с уставшего отца сапоги; женщина моет в тазу ребенка. Можно сравнить моменты описанной жизни с кадрами кинохроники: ведь 1920–1925 гг. – время подъема кинематографа. Заимствованная у него точность, как говорилось выше, получила свое отражение и в литературе «новой деловитости». И все же точность Рота в этой новелле несколько иного рода.

Из воспоминаний героя мы понимаем, что он родом из такого же небольшого городка; действие большинства произведений Рота происходит именно в маленьких городах. Рассказчик видит близкую к природе жизнь людей, которых он встречает в этом небольшом городе. Он рассказывает их истории, часто печальные – об официантке Анне, которую бросил любовник-инженер; о почтальоне, напивающемся два раза в год: в свой день рождения и в день самоубийства сына, а также многие другие. Когда единственный в городе почтальон запивает, приостанавливается всякое сообщение с миром. Кажется, что повествование напоминает репортаж. Ведь и тут оно скупо на оценку людей и событий. Тем более, что сам Рот

известен и как журналист. Но хотя автор, как в репортаже, не дает оценок, он все же вдруг роняет: «я не любил таких инженеров и любил Анну», «я ненавидел Железнодорожника». В его нечастых оценках есть некая нравственная нота: он не любил кельнера Игнаца, потому что тот не хотел быть кельнером, а хотел быть политиком – и вел себя так, как будто посетители были виноваты в том, что он всего лишь кельнер. И любил Почтмейстера, который срывал старые листки календаря осторожно и смиренно – не как Бог, а как слуга его. Коммивояжер же, сорвавший листок с решительностью Бога, творящего новый день, вызвал в нем ужас. Остается предположить, что герой сочувствует людям скромным и смиренным, благодарным за то, что имеют. Эту свою позицию писатель подчеркивает сопоставлениями: одни и те же вещи мы видим на протяжении новеллы с разных сторон, так ненавязчиво обнажается истина.

Очень важна в новелле «Апрель» вставная история о приятеле героя Авеле. Как карикатурист тот отрицал совершенство. Сам он уродлив, говорится в новелле, и поэтому женщины любили его. «За мужской уродливостью женщинам видится скрытое совершенство или величие» (с. 264). В этой фразе раскрывается главный художественный принцип текста: за явлением не «конкретность», не «вещь», а нечто неуловимое и порой даже противоположное видимости.

Авель уезжает в Нью-Йорк, и на пароходе его впервые в жизни поразила красота женщины. Но в гавани она исчезла. Авель следующим же пароходом вернулся обратно.

Эта история косвенно отражает и ход рассказа. Оценивая не только жителей города, но и самого себя, рассказчик сравнивает себя с Авелем: а смог бы он уехать, утратив женщину, из Америки или откуда-нибудь еще? С рассказчиком, как следует из новеллы, и на самом деле произойдет нечто подобное. Не прямое повествование, а дубль, параллель, намек – арсенал художественных средств автора. В подтексте задается важнейший для замысла вопрос: что движет нашими поступками?

Америка, стоит заметить, вообще занимает важное место в литературе межвоенного периода. В широком сознании большинства это некая страна обетованная, куда бегут от горестей послевоенной Европы. Тем не менее в романе Кафки «Америка» (опубл. 1927) она предстает некоей символической незнакомой страной, избранной автором для того, чтобы показать героя в непонятном и враждебном ему мире. В романе Рота «Иов» сын Менделя Зингера легко находит свое место в Америке и становится вполне успешным, сам

же Мендель чувствует себя там совершенно чужим и лишним. На самом деле ни Кафка, ни Рот Америки никогда не видели.

Образность новеллы «Апрель» постепенно выявляет для нас свою несовместимость со стилем «новой деловитости». «Готический собор тонкими паучьими лапками карабкался под облака» (с. 254), – говорится в ее начале, когда герой только вступает в город. Поднимаются в небо тени, плывет светящийся желток часов на ратуше. Вещи – этот непременный и неодушевленный атрибут стиля «новой вещности», приходят тут в движение. Скамейки в парке растут вместе с каштанами и липами, их ножки пускают корни в землю – вещи не только движутся, но обладают и другими признаками живых существ. Двигутся не столько люди с их вещами – совсем наоборот: «Я сел в экипаж и вскоре обогнал подпрыгивавшие на дороге корзины, коробки для шляп и чемоданы вместе с вцепившимися в них людьми» (с. 254); или: «по улице пробирался зонтик, укрывая тощего, вихлястого нотариуса» (с. 259). В вещах писатель замечает нечто большее, чем обычно видится, нечто глубокое и значимое. «Обувь обитателей дома стояла еще не вычищенной – кусочек вчерашнего дня – перед дверьми» (с. 259) – видны не просто грязные ботинки – перед нами история прошедшего дня.

У других писателей внимание к «вещам» сближает текст с упомянутой нами «новой вещественностью». Так происходило и в упомянутом уже романе Элиаса Канетти «Ослепление». В портретах героев романа больше вещественного, чем человеческого. Накрахмаленная юбка прислуги профессора Терезы говорит нам о негибкости ее характера, а романтический голубой цвет намекает на неисполненные мечты о любви. Но вещи не столько представляют, сколько замещают человека. В них не выражаются глубина и богатство жизни, как было когда-то в новеллах и романе австрийского классика Адальберта Штифтера «Бабье лето» (*Der Nachsommer*, 1857), где каждая вещь, особенно старая, была носительницей истории и смысла. В этом проявляется особое, австрийское отношение к вещам у Штифтера и Рота.

У Йозефа Рота в новелле «Апрель» роль вещей другая. Будто обращаясь к старой австрийской традиции, писатель дает предметам душу и собственную жизнь. Наблюдая за людьми и предметами, рассказчик делится с нами своими чувствами. Он жалеет ребенка, который стягивает с отца сапоги, жалеет объедки, которые старуха выметает из дома. Рассказчик вспоминает, как в детстве жалел и спасал соломинки, которые во время дождя неслись в потоке по улицам и исчезали в водостоке. Образ соломинок возвращается на протяжении повествования три раза. Сперва в детских воспомина-

ниях («в них было больше жизни, чем в других вещах» (с. 255) – пример вещей, наделенных жизнью). Затем: «Дождливый день был заштрихован серым. Спасать соломинку – у всякого в жизни свое назначение» (с. 259).

Это важный вывод повествователя, сливающегося здесь с автором, – признание спасения вещей или людей назначением. Пусть он спасает всего лишь соломинки, но соломинки для него – живые и незащитные. И последнее упоминание того же ближе к концу «...я стал жить в постоянном волнении, которое знал лишь по детским годам. Тогда я еще был частицей мира – соломинкой, плывущей и уносимой неведомо куда» (с. 264). Танцующие в дождливый день соломинки, не знающие о том, что скоро они навсегда пропадут в водостоке – это люди, уносимые самой судьбой. Это и сам рассказчик, чувствующий родство с этими соломинками и потому желающий их спасти, хотя сейчас он – в оторванности и одиночестве – уже не ощущает себя частицей мира. В другой момент повествования люди сравниваются с волчком: «Они [люди] были как волчок, когда-то приведенный в движение и теперь продолжающий вращаться, – устало, медленно, силясь удержать равновесие и сделать еще несколько кругов» (с. 268). С одной стороны автор как будто уверен в бессилии человека перед несущим его потоком судьбы: вращение человека-волчка – это движение без цели, на одном месте. Да и кто приводит его в движение? Может ли он что-то решать? Но в этой же новелле: «Люди, шедшие мне навстречу, были как-то по-особому значительны. Ими вершила судьба, они сами были судьбой...» (с. 255).

Отношение Йозефа Рота к судьбе двойственно. Автор не декларирует своей концепции устройства жизни ни в новелле «Апрель», ни в других своих произведениях, делая для читателя намного сложнее их интерпретацию. Возможно, в этом кроется одна из причин недостаточной изученности творчества писателя на сегодняшний день.

Однажды в открытом окне дома Почтмейстера герой в этой новелле видит девушку, красота которой пугает его. Очень важно, что видит он ее именно через окно. Окно – это важный архетип у многих писателей, особенно настойчиво повторяющийся у Франца Кафки. В романе Рота «Марш Радецкого» («Radetzky marsch», 1932) Йозеф Тротта впервые увидел Катарину Слама, его будущую возлюбленную, которая погибнет, именно через окно. То, что герой видит человека через окно – это не простая встреча, а взгляд на что-то чуждое, иногда даже запретное. Взгляд в чужую жизнь. То, что в окне может нести надежду, как это было в развязке романа Кафки

«Процесс»: «Взгляд его упал на верхний этаж дома, примыкавшего к каменоломне. И как вспыхивает свет, так вдруг распахнулось окно там, наверху, и человек, казавшийся издали, в высоте, слабым и тонким, порывисто наклонился далеко вперед и протянул руки еще дальше. Кто это был? Друг? Просто добрый человек? Сочувствовал ли он? Хотел ли он помочь? Был ли он одинок? Или за ним стояли все? Может быть, все хотели помочь?»<sup>8</sup>. Окно может открывать опасность, как во сне Фабиана у Кестнера, когда из окон посыпался на толпу град выстрелов и раненые люди стали вываливаться из этих окон. Тем не менее, это всегда что-то не вполне реализовавшееся. Окно и дверь – необходимые атрибуты повествования.

Надо отметить, что девушка появляется ближе к концу новеллы, то есть бóльшую часть новеллы занимают истории других людей, а не история самого рассказчика. Он здороваётся с девушкой – и с тех пор каждый день смотрит на ее окно, а она подходит к окну и улыбается. Рассказчик начинает жить теми чувствами, которыми жил в пору юности, а ведь тем временем и на улице наступил апрель, середина весны, время, когда пробуждаются от зимнего сна как природа, так и чувства: «Теперь мою жизнь вновь наполнили боль и радость, и к пустякам вернулась значительность». Или: «Ее улыбка научила меня понимать, что в мире нет пустяков» (с. 264). Так краткий эпизод, даже скорее кадр – улыбающаяся незнакомая девушка в окне – приводит повествователя к важному выводу: он осознает значимость всего в жизни, то есть значимость самой жизни.

Соотношение частного со всеобщим сближает новеллу с творчеством австрийского модерна рубежа веков (Петер Альтенберг, Рихард Бер-Гофман, Артур Шницлер). За мгновением венские писатели рубежа веков улавливали глубину, потому излюбленной формой повествования и был для них фрагмент. Фрагмент оставлял просторы невысказанному, давал возможность наметить, но не закончить картину, намекнуть на целое, мерцающее за частностью (П. Альтенберг, сборник рассказов «Как я это вижу», 1896, Р. Бер-Гофман «Смерть Георга», 1900). Но есть и различие. Представители эпохи модерн, действительно, видели за частной вещью всеобщность, тогда как в новелле Йозефа Рота нет веры в бесконечность, он смотрит на реальность более трезво и пессимистично. Тут, однако, надо заметить и особое качество этой трезвости. Пессимизм Рота вырастает из иронии – и в этом его сила и мудрость.

Герой решается действовать – сходить к Почтмейстеру, ведь эта девушка его племянница. Но проходит две недели, а он не идет – создается ощущение, что для него переживание ценнее самого поступка. Не в реальности, а в воображении героя, возникает сцена

разговора с Почтмейстером и с девушкой. Так и вообще в историях, рассказанных в новелле о жителях города, больше выводов, подсказанных герою его воображением или знанием психологии людей, чем реальных фактов. Ему не нужны, например, доказательства выводов о появлении надушенных писем из бумажника Постояльца гостиницы – рассказчик и так знает, что Постоялец этот умеет играть на мандолине и, значит, соблазнять женщин.

О многих людях герой рассказывает, описав только их глаза и руки – именно эти детали повторяются из истории к истории и сопоставляются на протяжении новеллы. У Анны красивые, сильные, но робкие руки. У Постояльца черный чемодан (здесь снова описание вещи опережает описание человека), черные волосы и блестящие глаза. Внешность кельнера Игнаца вызывает отрицательные ассоциации: он сплюснен как рыба, руки свисают как плавники. У него большие серо-зеленые рыбы глаза и холодные влажные руки. У Почтмейстера же в противоположность только что упомянутому – голубые глаза, очень добрые и очень голубые: «Ему приходится много смотреть на небо, чтобы глаза не утрачивали голубизну» (с. 263). Мы чувствуем холод, идущий от Игнаца, и тепло весеннего неба – от Почтмейстера. С помощью мимолетных деталей рисуется образ человека, через незначительное схватывается целое. В новелле есть то, чего не было в ранних произведениях Рота и что непременно в его зрелых шедеврах – присутствие бесконечности.

Явственнее и отношение героя к другим персонажам. Так, Железнодорожник необычайно длинный и худой: «Он передвигался шагками и все рос, рос, рос» (с. 261). Герой сам не понимает, почему он так ненавидит Железнодорожника, но ему кажется, будто тот вырос с умыслом и мог бы даже подстроить железнодорожную катастрофу. Создается ощущение, что Железнодорожник недоволен имеющимся и потому растет и копит веснушки. И, конечно, Железнодорожник никогда не покинул бы из-за женщины Нью-Йорка. У девушки же в окне, в которую влюблен рассказчик, «узкие и пугливые плечи». Сразу после этого делается вывод: я любил эту девушку.

В «Апреле» Йозефа Рота мало прямой речи, люди здесь мало разговаривают – зато различные мелочи, жесты и взгляды, что-то внешнее и едва уловимое, имеет решающее значение: «Я смотрел на нее недолго, но мой взгляд стоил длинной речи. Если б я говорил беспрерывно три дня, я не сумел бы сказать столько» (с. 268).

Рубеж XIX–XX вв. отмечен критическим отношением к языку, которое в Австрии приобрело свое особое значение – австрийские философы приходят к языковому скепсису, провозглашению мол-

чания. «О том, что невозможно сказать, следует молчать»<sup>9</sup> – формулирует австрийский философ и логик Людвиг Витгенштейн. Молчание становится и важной чертой австрийской литературы, оформляясь в самостоятельный мотив. У Роберта Музиля в «Человеке без свойств» (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1931/1932) большее место, чем прямая речь, занимают внутренний монолог, размышления. Главный герой Ульрих противопоставлен окружающим людям отсутствием у него свойств – то есть желания выделиться профессией, национальной принадлежностью или философскими взглядами. Люди вокруг него провозглашают лозунги, ведут оживленные споры – Ульрих же наблюдатель, которому открывается относительность происходящего в мире.

Молчание играет важную роль и в произведениях Йозефа Рота. Оно существенно в романе «Бегство без конца» (*Die Flucht ohne Ende*, 1929). Герой после русского плена жил у поляка, которого называл своим братом, – поляк был молчалив, как будто черная борода закрывала ему уста. До этого герой прожил какое-то время в Сибири с женой, которая все время молчала. Так и в «Отеле Савой» клоун Санчин молчал, будто бы из-за того, что все время курил трубку. Немногословны и персонажи лучших произведений Рота: наблюдающий за происходящим, слабый и пассивный Йозеф Тротта («Марш Радецкого» / «*Radetzky marsch*», 1932) – в каком-то смысле тоже человек без свойств; молчалив Мендель Зингер в романе «Иов», живущий в Америке тихой и уединенной жизнью, отделенной от внешнего мира. Волей судьбы он занесен в этот огромный и кипящий мир, тем не менее он так и не вступает с ним во взаимодействие и диалог, но остается молчаливым носителем веры и морали. Но вернемся к новелле «Апрель».

Люди в этом небольшом неназванном городке (или в художественном воображении писателя) родственны природе, они похожи на животных и растения. «Стрекозуч цикады и девушки», «Анна как испуганный зверек». А кучер Яков «с тяжким усилием выдирает ноги из земли, словно деревья с корнями» (с. 260). Автор видит людей как часть чего-то большего, чем они сами, – как часть природы, окружающего мира. Наконец, рассказчик находит повод поговорить с Почтмейстером, но говорит в итоге только о путанице с его фамилией на почте, ни словом не упомянув девушку в окне. Когда однажды девушка не подошла к окну, рассказчик решил уехать из города. Но в тот же день он узнал, что девушка больна и скоро умрет.

Мотив смерти, характерный для мировой литературы многих эпох, обретает в австрийской литературе 20–30-х годов новые от-

тенки смысла. Смерть воспринимается авторами как неотъемлемая часть жизни. Этот устойчивый для австрийской литературы оттенок ясен еще у Франца Грильпарцера (вспомним смиренную и тихую смерть Якоба в новелле «Бедный музыкант» / *Der arme Spielmann*, 1847). Особенно явствен мотив смерти в начале XX в. в эпоху модерн, наполняясь у венских авторов особым эмоциональным содержанием. В «Смерти Георга» Бер-Гофмана (*Der Tod Georgs*, 1900) герой Пауль пытается осмыслить неизбежность смерти и смириться с ней. Смерть воспринимается в психологическом подтексте и с разных сторон: это и смерть жены Пауля, оказывающаяся только сном, и смерть друга детства, врача Георга, это и тема старения, немощности, увядания. Пауль приходит к выводу, что его эгоцентризм – причина страха смерти, а выход он находит в единении со всеобщими законами *жизни*. Столь же характерно для писателей Молодой Вены вечное противостояние любви и смерти (Петер Альтенберг «Как я это вижу» / *Wie ich es sehe*, 1896), напряженный интерес ко всему нервному и больному. В новелле Артура Шницлера «Цветы» (*Blumen*, 1894), написанной в форме дневника, рассказчик узнает о смерти своей бывшей возлюбленной, которая каждый месяц присылала ему цветы. В этот раз цветы пришли уже после ее смерти – и они стоят и вянут, лепестки медленно облетают и засыхают. Так же постепенно уходят былые чувства рассказчика, еще не вполне угасшие. Он пытается понять себя, свое отношение к возлюбленной и к смерти. Но нынешняя возлюбленная героя приносит ему свежие цветы, букет сирени, и они становятся символом продолжения жизни.

Однако в новелле «Апрель» (впрочем, как и в других его произведениях, так или иначе затрагивающих тему смерти) герои Йозефа Рота не раскрывают психологических глубин проблемы, а нарочито держатся поверхности. Узнав о болезни девушки в окне, рассказчик чувствует себя похожим на человека, который ждет, что к нему вот-вот придут и отберут то, чем он больше всего дорожил. В конце мая рассказчик окончательно решает уехать. Конец мая – это конец весны, «28 мая, оставаться дольше было невозможно», «В эдакую пору следует уже знать, что собираешься делать» (с. 270). Время – важное начало в новелле. Уже само название вызывает в читателях определенные ассоциации: середина весны, месяц, когда природа просыпается, месяц перехода. И все вокруг действительно просыпается. В рассказчике просыпаются чувства, не посещавшие его со времен юности, мир представляется ему молодым. Маленький город импонирует писателю тем, что утром все тут знакомы и все дружелюбны. Но когда рассказчик идет обратно – он больше не

здоровается с незнакомыми, поскольку это уже кажется ему нелепым. Вспомним о роли молчания – в этом большом и суетном мире слова теряют вою значимость.

Весна проходит, и вместе с ней уходит все пережитое. Теперь, когда весна прошла, Авель, покинувший из-за женщины Нью-Йорк, представляется герою излишне сентиментальным. Завершается естественный цикл природы, а жизнь продолжается. Рассказчик проходит путь героя новеллы «Цветы», правда он уже пережил смерть девушки – в своих мыслях. Рассказчик стыдится этого, но все же признается, что рад, что он здоров. Ведь он понимает, что нельзя останавливаться, что в жизни важно движение, тогда как, например, героиня новеллы Анна много теряет, живя, по словам рассказчика, повернутой вспять жизнью. Сосредоточивать все желания на прошлом неправильно. Новелла пронизана этой печальной любовью к жизни.

Для литературы межвоенного периода характерен мотив дороги и странствий. В рассматриваемой новелле нет странствий – перед нами «пункт», в который герой приезжает по неизвестной причине, затем уезжает. Тем не менее происходит своего рода открытие: понимание себя, путь от себя молодого к зрелости, где-то даже черствости, связанной с инстинктом самосохранения, и конечное признание, что сам герой никогда не смог бы покинуть из-за женщины Америки. Вместо дороги в новелле мы видим поезд и пароход, на котором приплыл в Америку и вернулся обратно Авель. Поезд, пароход, играющие важную роль в повествовании, связаны и с механизацией мира: машины меняют судьбы людей. Позже, в романе «Иов», когда Мендель Зингер садится на пароход, он вдруг понимает – его семье уже не спастись от Америки – пароход олицетворяет неотвратимость судьбы.

Мотив бегства – один из основополагающих в творчестве Рота. В новелле «Апрель» он едва затронут, но тем не менее явно заметен. Весна прошла, облака не приносили теперь юность и беззаботность, они застыли в тяжелой задумчивости – движение вокруг прекращается, и герой хочет двигаться сам. Уже сидя в вагоне, рассказчик видит ненавистного им Железнодорожника вместе с девушкой из окна: девушка здорова и, похоже, она либо невеста, либо жена Железнодорожника. Выходит, что вся описанная история, как и смерть девушки в окне, произошла только в воображении рассказчика. На вокзале он долго смотрит на девушку, а она на него. Только ради одного этого взгляда я и написал эту историю, признается рассказчик. Жизнь – важная штука – снова повторяет он.

Возвращаясь к теме разлуки навек и смерти в австрийской литературе, важно отметить еще один оттенок ее значения. «В австрийском романе межвоенного периода, при сохранении традиционных смыслов, формируется еще один значимый семантический план: смерть утрачивает свою реальность, становится неокончательной, превращается в плод игры сознания»<sup>10</sup>. В романе Элиаса Канетти «Ослепление» Петер Кин решил для себя, что его жена Тереза мертва, и дальнейшие ее появления воспринимал как явления призрака. Тереза же в свою очередь уверена, что Кин убил свою первую жену, – в обоих случаях это комический вариант мнимой смерти. Напротив, консьерж Пфафф, на самом деле убивший жену и дочь, так и не осознает своей вины. Смерть почти не воспринимается героями как что-то значительное, она – лишь шаг на пути к их целям.

Развитие австрийской литературы 20–30-х годов XX в. происходило на насыщенном культурными смыслами фоне. Мотивы и смыслы эти (в той или иной мере) находят свое отражение и в других произведениях писателя данного периода. И все же рассмотренная новелла занимает в его творчестве особое место. В ней больше черт, объединяющих ее с произведениями писателя после 1930 г., когда стиль его повествования сменился, а содержание произведений стало более философским.

Новелла «Апрель» занимает поэтому и важное место в австрийской литературе межвоенного периода в целом. Развивая многие характерные для времени мотивы, она окрашивает их лирической интонацией (мотивы дороги и становления, машины и судьбы, мнимой и реальной смерти, слова и молчания и, конечно, одиночества и странничества).

Действие новеллы начинается и заканчивается на вокзале, формируя таким образом рамочную конструкцию. В этих рамках герой успевает пережить возрождение, любовное томление, угасание – а затем и разочарование. Иллюзорным оказывается образ больной и обреченной на смерть девушки. Герой возвращается к какой-то иной, наверно, более обычной жизни. Но все, что предшествовало этому возвращению, написанное «ради одного взгляда», пронизано острым чувством любви. Приметы вечности писатель видит и в вещах как будто случайных, в случайных жестах и незаметных чертах людей.

Подобное восприятие становится характерным для всего дальнейшего творчества Рота, не любившего вдаваться в долгие размышления и подробные описания. Смирение человека перед чем-то великим и всемогущим, перед Богом и судьбой – это важнейшая ценность для писателя, воспитанного в ортодоксальной еврейской

семье и в зрелом возрасте проявлявшего интерес к католицизму. Не зря в самом начале новеллы герой едет по дороге, которую окружает туман, и туман напоминает ему море и бесконечность, а люди кажутся малозначительными на этом фоне, ведь он осознает конечность любой человеческой жизни.

В 1902 г. классик австрийской литературы XX в. Гуго фон Гофмансталь написал свое знаменитое «Письмо Лорда Чандоса» (Ein Brief, 1902) – трагическое признание в неспособности познать последний смысл вещей. В конце «Письма» есть, однако, строчки о выходе из трагического отчаяния. Широчайший смысл открывается писателю в какой-то момент в незначительном и малом: «...Однажды вечером, наткнувшись под кустом орешника на лейку, забытую там мальчиком – помощником садовника, и глядя на эту лейку, на наполнявшую ее темную от тени дерева воду, на жука-плавунца, перебежавшего по глади воды от одного темного берега к другому, на все это скопление мелочей, я с дрожью, пронзившей меня от корней волос и до пят, почувствовал прикосновение вечности...»<sup>11</sup>.

Это признание важно не только для Гуго фон Гофмансталя – в какой-то мере это и важнейший эстетический принцип скромного самоограничения австрийской литературы, умевшей начиная еще со своего классика Штифтера находить великое в малом.

#### Примечания

- 
- <sup>1</sup> Павлова Н.С. Эстетика и поэтика немецкого конструктивизма // Контекст. 1983. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1984. С. 91.
  - <sup>2</sup> Кестнер Э. Фабиан. М.: Худож. лит., 1990. С. 53.
  - <sup>3</sup> Павлова Н.С. Указ. соч. С. 97.
  - <sup>4</sup> Горелик Л.В. Творчество Й. Рота 20-х гг.: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1977.
  - <sup>5</sup> Heitzmann J. Joseph Roth und die Aesthetik der neuen Sachlichkeit. Heildelberg, 1990.
  - <sup>6</sup> Рот Й. Бегство без конца. СПб.: ДидактикаПлюс, 1996. С. 3.
  - <sup>7</sup> Рот Й. Апрель // Австрийская новелла XX века. М.: Худож. лит., 1981. С. 254.
  - <sup>8</sup> Кафка Ф. Роман. Новеллы. Притчи. М.: Прогресс, 1965. С. 310.
  - <sup>9</sup> Витгенштейн Л. Логико-философский трактат // Витгенштейн Л. Философские работы. М.: Гнозис, 1994. Ч. 1. С. 106.
  - <sup>10</sup> Сейбель Н.Э. Австрийский роман Zwieschenkriegszeit. Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2006. С. 71–72.
  - <sup>11</sup> Гофмансталь Г. фон. Избранное. М.: Искусство, 1995. С. 525.

### ИНТРАДА + ИФИ РГГУ

В статье содержится краткая информация о научных мероприятиях, организованных гуманитарным клубом «Intrada» совместно с ИФИ РГГУ в 2015 г.

*Ключевые слова:* Intrada, ИФИ РГГУ, бестиарий, эмблематика, русская поэзия XVIII века.

Дружба гуманитарного клуба «Intrada», выпускающего малотиражные книги по филологии, истории, культурологии, и ИФИ РГГУ длится уже не первое десятилетие. Их совместные издательские проекты – «Поэтика. Словарь актуальных терминов» (2008), «Школа теоретической поэтики» (2010), «Поэтика “Доктора Живаго” в нарратологическом освещении» (2014), «Диалог согласия: сборник статей к 70-летию В.И. Тютю» (2015) и др. – не нуждаются в представлении.

Не меньший интерес вызывают и совместные научные мероприятия: конференции и круглые столы. В 2015 г. прошли три такие встречи. По сложившейся традиции все они были междисциплинарными: в них принимали участие филологи, историки, искусствоведы, культурологи из РГГУ, ИМЛИ, МГУ, НИУ ВШЭ, МПГУ.

4 апреля состоялась первая в России конференция по эмблематике – круглый стол «Эмблематика в европейской культуре». Вел встречу доктор филологических наук, профессор А.Е. Махов, автор монографии «Эмблематика. Макрокосм», вышедшей в 2014 г.

Программа состояла из двух частей: «европейской» и «русской». «Европейская» была посвящена вопросам истории и поэтики жанра эмблематики. М.Ф. Надъярных рассказала об «эмблемах

до эмблематики» в иберийской литературе. Д.А. Зеленин показал, в какие формы может выливаться соперничество слова и образа в эмблеме. А.В. Нестеров, посвятивший доклад незавершенному атласу «Мнемозина» Аби Варбурга, напомнил, что эмблема – это искусство памяти. А.Е. Махов направил разговор в новое русло: а кто они, люди, создававшие эмблемы? Оказалось, что уроки эмблематиста Иохима Камерария столь же противоречивы и трудны для толкования, как и созданные им эмблемы. И.Н. Лагутина рассказала об эмблемах в немецком поэтическом сборнике эпохи барокко, многие из которых были созданы женщинами-поэтами. Доклад Е.В. Пчелова был посвящен символике попугая. Каждый из выступавших щедро иллюстрировал свой рассказ изображениями.

Русская литература и живопись не просто впитали в себя, но и обогатили европейскую эмблематическую традицию. Л.И. Сазонова на обширном литературном материале (от Симеона Полоцкого до Пушкина) показала, как в России эмблема выступает в роли хранителя культурной памяти. Ю.Н. Шустова продемонстрировала книги XVII в. с использованием символики сердца. О.Л. Довгий рассказала об эмблематических кодах сатир А.Д. Кантемира. Е.Е. Дмитриева рассмотрела эмблематическое мышление Н.В. Гоголя как возможный ключ к объяснению «кентаврической, двунатурной природы» (Андрей Белый) его сочинений.

Еще одна «интрадовская» серия – «18-ти вечные пиры в РГГУ». Пир – это богатство, разнообразие, возможность выбора. Герои интрадовских пиров не из тех, что занимают высшие места в рейтингах популярности. Первый пир был посвящен князю А.Д. Кантемиру<sup>1</sup>; второй – графу Д.И. Хвостову. Граф Хвостов во всеобщем мнении – «король графоманов», «пародическая личность», мишень для насмешек собратьев по перу; и сама идея устроить в честь него научный пир могла показаться по меньшей мере странной. В этом году исполнилось 180 лет со дня смерти графа. Любая круглая дата – повод перечитать, пересмотреть: вдруг за привычными ярлыками проглядели что-то важное? Увидеть по-новому – именно в этом и был пафос всех докладов.

Все участники сосредоточились на поэтике Хвостова. А.В. Марков рассмотрел историю штампа «цепь веков» от Хвостова до публикаций на «Стихи.ру». Е. В. Пчелов, проанализировав механизм многих известных «нелепостей» графа, показал, что на самом деле они мнимые. М.Ф. Надъярных увидела причину «косноязычия» графа в его чуткости к инновационным культурным находкам. О.Л. Довгий предложила посмотреть на пушкинскую триаду эпитетов «а ты глубок, игрив и разен» как на ключ к разгадке тайны и

хвостовского творчества, и причины стабильного иронического отношения к нему. Эта триада – по сути синоним формулы «великий комбинатор». Хвостов – мастер обманывать ожидания; он непредсказуем, быстр – а потому часто кажется темным и непонятным. Д.П. Ивинский развернул перед собравшимися сюжет, сравнимый с настоящим детективом: сколько поэтов кроется за именем «Свистов» в лицейском стихотворении Пушкина «Городок»? А.В. Святославский напомнил, что Хвостов – не только баснописец, но и тонкий лирик. А.Г. Волховская рассказала о том, как Хвостов помог вписать в историю литературы один забавный эпизод русской истории. А.Е. Махов на примере одного «хвостизма» – «змея скакала» – показал связь «странной» хвостовской образности и семантики с античной и средневековой иконографической «змеиной» традицией.

В последние пятницу–субботу сентября в РГГУ уже традиционно проходят конференции, посвященные изучению бестиария в литературе и искусстве в рамках программы «RES et VERBA» («Вещи и слова»). В этом году «бестиарии» отметили пятилетний юбилей. Предыдущие 4 конференции были посвящены описанию бестиариев отдельных авторов; собиранию, изучению, анализу звериных знаков-кодов и осмыслением бестиария как семиотической системы.

Пятую встречу организаторы назвали «Пять чувств: люди и звери». Проблема шестого чувства; визуализация невидимого; образы вкусов, запахов; чувство/чутье; иерархия чувств; риторическая комбинаторика чувств; синестезия – вот такие темы предлагались для осмысления. Желаящих сравнить сенсорную систему чувств человека и животных и ее отражение в литературе и искусстве нашлось немало: за два дня было заслушано около 30 докладов.

Чувственная метафорика одиночества в древнерусской литературе (А.В. Архангельская); визуально-вербальная интерпретация чувств в кириллических изданиях книги «Ифика иерополитика» (Ю.Э. Шустова); персонализация чувств у Гвидо Кавальканти и Данте Алигьери (А.В. Топорова); червь как бесчувствие в загробном мире Средневековья (И.В. Ершова); три средневековые схемы чувства любви (А.Е. Махов); грех чревоугодия в европейской графике XV–XVI веков (О.В. Субботина); сюжет охоты и бестиарная символика в «Дон Кихоте 1615 года» (С.И. Пискунова); пять чувств в бытовой голландской живописи XVII в. (А.В. Нестеров), символика чувств в «Царстве Флоры» Н. Пуссена (Е.В. Пчелов), оппозиция «иметь/не иметь чувства» на риторическом уровне в русской поэзии XVIII в. (О.Л. Довгий), Екатерина II и «меланхо-

лические письма» Н.И. Новикова (А.Д. Ивинский), «животная» синестезия у Томаса Де Квинси (Т.А. Гуревич), чувственный мир прошлого в русском историческом романе XIX века (А.В. Устинов), феномен зрения в романе Висенте Бласко Ибаньеса «Мертвые повелевают» (Р.Р. Ганиева), слуховая метафора у Ж. Превера (О.А. Кулагина), образы насекомых и экстатические мотивы у Б.Л. Пастернака (К.В. Абрамова), «замирное зрение» В. Хлебникова (И.В. Макарова), звуки животных в традиционной японской поэзии (Н.О. Фаризова), пять чувств и театр (О.Н. Купцова), природа как кладовая образов прошлого у М. Пришвина (А.В. Святославский), ольфакторные мотивы в литературном творчестве детей (О.Ю. Казмирчук), роман М. Харитонова «Золотой ключ, или Приключения Буратины» (Д.М. Данилов) – таков тематический и хронологический диапазон докладов.

Особенность интрадовских конференций – принципиальное отсутствие деления на секции; все слушают всех. Чередование в едином потоке словесного и визуального, западноевропейского и русского, давно прошедшего и современного позволяет разглядеть и разнообразие, пестроту мозаики, и процесс создания общей картины.

Intrada заботится о том, чтобы о мероприятиях сохранилась память. На всех конференциях ведется фото- и видеосъемка; отчеты публикуются в прессе. И самое главное – Intrada считает, что материалы конференций должны быть опубликованы. Доклады круглых столов решено собрать в коллективные монографии, а по итогам 5-го бестиария будет традиционно выпущен сборник статей. Вся информация об интрадовских конференциях доступна на страничке Интрады на сайте ИФИ РГГУ<sup>2</sup>.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> Довгий О.Л. Круглый стол «Пир у Кантемира»: Круглый стол в РГГУ // Культурологический журнал = Journal of Cultural Research. 2014. № 2/16. [Электронный ресурс] URL: [http://www.cr-journal.ru/rus/journals/274.html&j\\_id=19](http://www.cr-journal.ru/rus/journals/274.html&j_id=19)

<sup>2</sup> [Электронный ресурс] URL: <http://ifi.rggu.ru/intrada.html>

## Abstracts

M. Berdnikova

“The boy at Christ’s Christmas tree holiday”

by Fyodor Dostoevsky.

An experience of non-traditional text analysis

The article considers the research of F. Dostoevsky’s text “The boy at Christ’s Christmas tree holiday” carried out through (non-traditional for literature history) Gilbert Durand concept of a structure of the imaginary and Yeshayahu Shen cognitive methods, emphasizing special role of five senses in artistic language. The analysis is based on a comparison of concepts “diurne” and “nocturne”, on a clarification of a role of the fear and the place of rhetorical figures in a composition. It also clarifies a manifestation of motives of the death and Christ and a role of fiction frame for the text, what (in views of the narrator) implicitly underlines the significance of the art in its entirety.

*Key words:* Dostoevsky, Durand, fear, five senses, death, Christ, art.

O. Dovgy

Intrada + IFI RSUH

The article contains brief information on joint scientific events of humanitarian club “Intrada” and RSUH Faculty of History and Philology in 2015.

*Key words:* “Intrada”, RSUH IFI, bestiary, emblematics, russian poetry of the 18<sup>th</sup> century.

O. Fedunina

The “Family Mystery” novel as a genre  
(the formulation of an issue)

The author of the article advances a hypothesis of the “family mystery” novel as a substantive genre which is drastically different from the Gothic, or sensation, or an “investigation of the victim” novel. The analysis of the different national literary traditions covering the

period from the 1840s to the beginning of the 21th century enables the author not only to confirm her initial hypothesis, but also to find out the invariant structure of this genre founded on M. Bakhtin's genre model. As a result of this complex research there is a conclusion that presence of the central "family mystery" motif, which is connected with a crime and is also touching the family near past, correlates with the particular speech, subject structure, space and time organisation, hero types, the plot and world view.

*Key words:* genre, "family mystery" novel, sensation novel, Gothic novel, "investigation of the victim", crime, investigation, victim.

O. Ivanova

### On the Poetics of Joseph Roth (novel "April: The Story of a Love Affair")

A short novel "April" holds a special place among the works of an Austrian writer Joseph Roth. In the period of report and the New Objectivity popularity, Roth induces his short novel with a specific lyrism, thus creating a new quality of precision, which was later developed in his famous novels "Job" and "Radetzky March".

*Key words:* Joseph Roth, "April", Austrian story, new objectivity, Neue Sachlichkeit, the twenties, lyrism.

N. Kirilenko

### The drama as a source of the classic detective story

The article considers an issue of the origin of the classical detective genre, namely, its continuity with the dramatic race.

*Key words:* the classic detective story, genre, drama, the unity of time, the unity of place, the unity of action, peripeteia.

E. Kozmina

### Genre approach in the study adventurous and philosophical fiction of the 20th century

The article deals the problem of studying the genre adventurous and philosophical fiction of the 20th century. There are few scientific papers devoted to this aspect; whereas those on literary criticism, on the contrary, are a lot. And they both are based on the idea

of the 20th century fiction as a single genre. This construction is now existing classification, which is a loan translation of the English-language literary tradition: here the system of “genres” and “sub-genres” stands, which is uncharacteristic for the domestic genrology. The necessity of genre approach to the study of fiction of the 20th century on the basis of theoretical and historical poetics, of genres system identification, and the construction of theoretical models of the fiction genres in their relationship with the non-fiction, and also genres genesis is substantiated.

*Key words:* genre, genre approach, grotesque-fantastic tradition, adventurous and philosophical fiction of the 20th century, science fiction.

D. Sabirova

A dream-vision as the form of a dream  
in Sergey Esenin’s poem “Snowstorm”

The article is focused on the analysis of Sergey Esenin’s “Snowstorm”, especially on the use in the poem of a dream-vision as the form of a dream. The author offers a description of structure of this form and considers its manifestations in the chosen poem. The analysis of the dream-vision serves as basis for certain observations on the functional peculiarities of this form of a dream.

*Key words:* a dream, Sergey Esenin, lyric poetry, vision.

V. Shadursky, M. Stepanova

Mark Aldanov’s views on A.I. Herzen

This article treats Mark Aldanov’s apprehension of the creative works of A.I. Herzen. Among issues discussed there are allusions to Herzen in Aldanov’s works and citations from the writings of Herzen. In addition, the researcher analyzes Aldanov’s creative images, in particular those that are connected to the name, thoughts and deeds of Herzen.

*Key words:* Russian Emigre Literature, tradition, intertext, A.I. Herzen, I.S. Turgenev, L.N. Tolstoy, M.M. Karpovich, M.A. Aldanov.

E. Titova

### About one of paratext features in the trilogy “Paintings of the Past” by A.V. Sukhovo-Kobylin

The article considers variative implementation of the method of lexeme doubling on the border of the two levels of dramatic text in the trilogy “Paintings of the Past” by A.V. Sukhovo-Kobylin. It emphasizes the connection between repetitive plot elements and the duality motif of some characters. So the doubling phenomenon could be considered as a concept within the framework of the trilogy.

*Key words:* A.V. Sukhovo-Kobylin, author’s remark, dramatic paratext, motif of duality, Russian drama, trilogy.

P. Voloshin

### Petersburg text in the album “Resonance” by “Splin” group

Petersburg text is expressed implicitly throughout all works of Alexander Vasilyev, the creative leader of the band “Splin”. In this paper we study the phenomenon of Petersburg text in the framework of a two-part album “Resonance”, which was released in 2014. Petersburg for Vasilyev is the imaginative space for a lot of songs. Petersburg cannot be nominated in this texts but it is implicit. Almost every name “city” in works of Vasilyev is referred to Saint Petersburg. The city and the lyrical subject are in difficult relationship of indivisibility and mismatch interacting with the city, the lyrical subject is split, combining (but not mixing) within itself the collective and individual features.

*Key words:* Petersburg text, Alexander Vasilyev, locative text patterns, “Splin”, rock poetry.

D. Zelenin

### Jakob Masen’s Imago Figurata as a project of rhetorizing of an emblem

The article analyzes the problem of emblematic rhetorics and one of its manifestations – J. Mazen’s theory “Imago Figurata”. The article points to the rhetorical emblem as it was seen by Jesuits – starting from

“argutial” emblem and up to an emblem being a rhetorical syllogism. The article demonstrates how emblem’s rhetorization postulated its integrity in relations between “protasis” and “apodosis” together with “four fonts of inventio” and parallelism structure of emblematics and canons of rhetorical “dispositio”.

*Key words:* emblematics, emblem, J. Mazen, imago figurata, emblem theory, emblem rhetorics, protasis, apodosis.

A. Yarko

### Chekhov’s tradition in Yuri Trifonov’s novel “Another life”

The article is devoted to continuation of Chekhov’s tradition, and also it’s modification in Yury Trifonov’s story “Another life”. On the one hand, motives of the deafness, past life, misunderstanding of each other by people continue Chekhov’s tradition, on the other hand, being transferred to the different context, they refract the problems raised by Chekhov in a new way.

*Key words:* Chekhov, Trifonov, deaf dialogue, “Another life”.

## Сведения об авторах

*Бердникова Мария Александровна* – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики, Институт филологии и истории, РГГУ, [naulibra@yandex.ru](mailto:naulibra@yandex.ru)

*Волошин Петр Александрович* – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики, Институт филологии и истории, РГГУ, [pyotr\\_voloshin@mail.ru](mailto:pyotr_voloshin@mail.ru)

*Довгий (наст. фам. Кулагина) Ольга Львовна* – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник кафедры литературно-художественной критики и публицистики, МГУ им. М.В. Ломоносова, [olga-dovgy@yandex.ru](mailto:olga-dovgy@yandex.ru)

*Зеленин Даниил Андреевич* – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики, Институт филологии и истории, РГГУ, [25hoursday@gmail.com](mailto:25hoursday@gmail.com)

*Иванова Ольга Всеволодовна* – аспирант кафедры сравнительной истории литератур, Институт филологии и истории, РГГУ, переводчик, [Helga\\_jiff@mail.ru](mailto:Helga_jiff@mail.ru)

*Кириленко Наталья Натановна* – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики, Институт филологии и истории, РГГУ, [nkirilenko466@gmail.com](mailto:nkirilenko466@gmail.com)

*Козьмина Елена Юрьевна* – кандидат филологических наук, доцент, кафедра русского языка, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, [klen063@gmail.com](mailto:klen063@gmail.com)

*Сабирова Дина Нябиуллиновна* – студент 4-го курса очного отделения историко-филологического факультета, Институт филологии и истории, РГГУ, [sabirovadm@gmail.com](mailto:sabirovadm@gmail.com)

*Степанова Мария Владимировна* – магистрант кафедры русской и зарубежной литературы, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, masha8283@yandex.ru

*Титова Екатерина Владимировна* – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики, Институт филологии и истории, РГГУ, 015820@mail.ru

*Федунина Ольга Владимировна* – кандидат филологических наук, специалист по учебно-методической работе, кафедра истории русской классической литературы, Институт филологии и истории, РГГУ, olguita2@yandex.ru

*Шадурский Владимир Вячеславович* – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, shadvlad@mail.ru

*Ярко Александра Николаевна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы, филиал МГУ им. М.В. Ломоносова в г. Севастополе, mysunok@gmail.com

## General data about the authors

*Berdnikova Maria* – postgraduate student, Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for History and Philology, Russian State University for the Humanities, [naulibra@yandex.ru](mailto:naulibra@yandex.ru)

*Dovgy Olga* – Ph.D. in Philology, senior researcher, Literary Criticism and Political Journalism Department, Lomonosov Moscow State University, [olga-dovgy@yandex.ru](mailto:olga-dovgy@yandex.ru)

*Fedunina Olga* – Ph.D. in Philology, specialist in teaching methods, Department of History of Russian Classical Literature, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, [olguita2@yandex.ru](mailto:olguita2@yandex.ru)

*Ivanova Olga* – postgraduate student, Department of Comparative Literature, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, translator; [Helga\\_jiff@mail.ru](mailto:Helga_jiff@mail.ru).

*Kirilenko Natalia* – postgraduate student, Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute of Philology and History, Russian State University for the Humanities, [nkirilenko466@gmail.com](mailto:nkirilenko466@gmail.com)

*Kozmina Elena* – Ph.D. in Philology, associate professor, Department of Russian Language, Ural Federal University, [klen063@gmail.com](mailto:klen063@gmail.com)

*Sabirova Dina* – fourth-year student, full time, history and philological department, Russian State University for the Humanities, [sabirovadm@gmail.com](mailto:sabirovadm@gmail.com)

*Shadursky Vladimir* – Ph.D. in Philology, associate professor of the Department of Russian and Foreign Literature, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, [shadvlad@mail.ru](mailto:shadvlad@mail.ru)

*Stepanova Maria* – master student, Russian and Foreign Literature Department, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, [masha8283@yandex.ru](mailto:masha8283@yandex.ru)

*Titova Ekaterina* – postgraduate student, Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute of Philology and History, Russian State University for the Humanities, 015820@mail.ru

*Voloshin Pyotr* – postgraduate student, Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute of Philology and History, Russian State University for the Humanities, pyotr\_voloshin@mail.ru

*Zelenin Daniil* – postgraduate student, Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute of Philology and History, Russian State University for the Humanities, 25hoursday@gmail.com

*Yarko Alexandra* – Ph.D. in Philology, associate professor of the Department of Russian and Russian literature, Branch of Lomonosov Moscow State University in Sevastopol, mysunok@gmail.com

Художник *В.В. Сурков*  
Художник номера *В.Н. Хотеев*  
Корректор *Т.В. Рюткина*  
Компьютерная верстка *Е.Б. Рагузина*



Подписано в печать 18.05.2016.  
Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Усл. печ. л. 10,3. Уч.-изд. л. 10,8.  
Тираж 1050 экз. Заказ № 74

Издательский центр  
Российского государственного  
гуманитарного университета  
125993, Москва, Миусская пл., 6  
[www.rgggu.ru](http://www.rgggu.ru)  
[www.knigirgggu.ru](http://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!

---

---