

Миргород

mirgorod

журнал, посвященный
истории современного литературоведения,
его эпистемологии и интердисциплинарности

2017
n° 2 (10)
Lausanne – Siedlce

МИРГОРОД

2017 №2 (10)



Unil
UNIL | Université de Lausanne
Section de langues
et civilisations slaves

«МИРГОРОД»

<http://www.mirgorod.uph.edu.pl/en/>

Редакторы журнала:

Anastasia de La Fortelle (Université de Lausanne)
Roman Mnich (Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach)

Секретариат:

Roman Bobryk
Ewa Kozak
Maxim Shadurski
mirgorod.inibi@gmail.com

Редколлегия:

Olga Czerwińska (Черновцы, Украина)
Patricia Deotto (Триест, Италия)
Anton Eliáš (Братислава, Словакия)
Rainer Goldt (Майнц, Германия)
Leonid Heller (Париж, Франция)
Aleksander Korablev (Донецк, Украина)
Ludmiła Łucewicz (Варшава, Польша)
Dina Magomedowa (Москва, Россия)
Ivo Pospíšil (Брюно, Чешская Республика)
Alexander Wöll (Франкфурт-на-Одере, Германия)

Научно-издательский совет:

Tatiana Awtuchowicz
Danuta Szymonik
Elena Sozina
Ludmiła Mnich
Edward Colerick

Материалы журнала рецензируются членами рецензионной коллегии

Миргород

mirgorod

Междисциплинарный филологический журнал, посвященный

истории современного литературоведения,
его эпистемологии и интердисциплинарности

2017
n° 2 (10)

Section de langues slaves
de l'Université de Lausanne

Instytut Neofilologii
i Badań Interdyscyplinarnych Uniwersytetu
Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach

Skład i łamanie
Roman Bobryk

© Copyright by Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych
Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach

Материалы журнала рецензируются членами рецензионной
коллегии

Adres redakcji:

Ewa Kozak „Mirgorod”
Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych
Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach
ul. Żytnia 39, pok. 3. 33
08-110 Siedlce
tel. (+48) (25) 643 18 79
e-mail: mirgorod.inibi@gmail.com

ISSN 1897-1431

Druk i oprawa:
Drukarnia ELPIL

СОДЕРЖАНИЕ

ЭПИСТЕМОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Александр Смирнов

*Прогностический потенциал литературной классики
(«Евгений Онегин» А. Пушкина и «Бедные Люди» Ф. Достоевского
в контексте гуманитарной проблематики XX-XXI веков)* 9

Валерий Тюпа

Компаративная поэтика Александра Веселовского 24

Валерий Тюпа

Литература как род деятельности: эпистемологическая динамика .38

Леонид Фуксон

*Типология эстетических ценностей и трагическое
с точки зрения аксиологии* 53

Данута Шимоник, Валерий Черкасов

*Сорок лет без В.В. Набокова: по страницам тематического
номера «Иностранной литературы»* 63

Василий Щукин

*О семантике чисел в произведениях Ф.М. Достоевского 1860-х годов
(«Записки из подполья», «Преступление и наказание»)* 71

Мария Полякова

*Когнитивный потенциал метафоры
в языке педагогической номенклатуры* 94

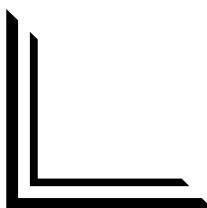
Наталья Ковтун

*«Внутренняя философия» В. Набокова
в зеркале ранней прозы Л. Улицкой* 109

КНИГИ, КНИГИ, КНИГИ...

*Эвристический потенциал концепции ментальных парадигм
В.И. Тюпы (размышление о прочитанном) (Елена Богдевич)* 131

Наши авторы 141



ЭПИСТЕМОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

АЛЕКСАНДР СМИРНОВ

(Гродненский государственный университет им. Янки Купалы,
Республика Беларусь)

**ПРОГНОСТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ЛИТЕРАТУРНОЙ
КЛАССИКИ (ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН А. ПУШКИНА И БЕДНЫЕ
ЛЮДИ Ф. ДОСТОЕВСКОГО В КОНТЕКСТЕ ГУМАНИТАРНОЙ
ПРОБЛЕМАТИКИ XX-XXI ВЕКОВ)**

**Prognostic potential of the literary classics
(Pushkin's *Eugeny Onegin* and Dostoyevsky's *Poor folk*
in the context of the humanitarian problems of the xx-xxi centuries)**

Abstract

The article analyzes the prognostic possibilities of classical literary works, their ability to represent an authoritative responsible position on topical issues of our time. Pushkin's *Eugene Onegin* and Dostoyevsky's *Poor Folk* considered in the context of philological and philosophical problems of the twentieth and twenty-first centuries. The objects of comparison are the theory of discourse formations of V. Tyupa and the concept of "One-Dimensional Man" of G. Marcuse. The subjects of analysis are love situations as coding mechanisms for the behavior of heroes.

Key words: artistic epistemology, prognostic potential, completion of personality, transformation of man into a thing, love situation, coding mechanism of behavior, social being of a person.

Прогностическая функция искусства и литературы обычно связывается со способностью автора «предугадывать грядущее, что проявляется в фантастических, утопических, антиутопических, социально прогнозирующих произведениях искусства»¹. Между тем, как представляется, вполне правомерно говорить о прогностическом потенциале произведений, в задачу авторов которых предвосхищение грядущих социальных конструкций со всей очевидностью не входило.

Произведения первого типа (условно назовем их утопическими) отчетливо выявляют в себе два в разной степени органичности связанных повествовательных плана. Первый и основной – презентация каталогизированных достоинств (утопия) или болевых точек (антиутопия) общества будущего (их ценностная квалификация определяется с позиции времени создания). Второй – более-менее достоверная имитация художественного дискурса (от *Утопии* Т. Мора до *Глобального человейника* А. Зиновьева). Приоритетность публицистического начала определяет эпистемологическую специфику таких произведений. Автор утопии позиционирует себя как обладателя всей полнотой знания о будущем и передающего это знание читателю. Эпистемологический потенциал утопии обязан быть реализован в максимально возможной степени, отсюда масштабные посторонние сюжету включения «текстов в тексте» энциклопедического характера (трактаты *О половой жизни саламандр* в *Войне с саламандрами* К. Чапека или *Теория и практика олигархического коллективизма* в 1984 Дж. Оруэлла и т. п.).

Иначе обстоит дело в произведениях второго типа, где публицистичность либо отходит на второй план, либо вообще можно говорить об ее отсутствии.

Специфика и пределы художественной эпистемологии были определены Ю. М. Лотманом, отмечавшим, что,

обладая способностью концентрировать огромную информацию на «площади» очень небольшого текста [...], художественный текст имеет еще одну особенность: он выдает разным читателям различную информацию – каждому в меру его понимания².

Таким образом, в отличие от утопий, прогностическая установка (точнее будет говорить о прогностическом потенциале) художественного текста не только не эксплицирована, но даже заведомо не может быть осознана и определена самим автором. Выявление прогностического

¹ Юрий Борев: *Эстетика в 2 т. Том 1*. Смоленск 1997, с. 265.

² Юрий Лотман: *Об искусстве*. Санкт-Петербург 1998, с. 35.

потенциала художественного текста объективно осуществляется читателем. При этом «выданная» текстом информация не столько расширяет область знаний об эпохе автора, сколько оказывается ответственной позицией по насущным вопросам времени читателя. Так, анализ любовных ситуаций в *Евгении Онегине* и *Бедных людях* позволяет обнаружить в них поразительное предвосхищение гуманитарной проблематики XX-XXI веков.

Литература начала XIX века выступила как мощный кодирующий механизм.

Уже то, что литературным героем романтизма был современник, существенно облегчало подход к тексту как программе реального будущего поведения читателя. Герои Байрона и Пушкина-романтика, Марлинского и Лермонтова порождали целую фалангу подражателей из числа молодых офицеров и чиновников, которые перенимали жесты, мимику, манеру поведения литературных персонажей³.

Следующим шагом стало появление литературных героев, строящих свою жизнь «по книжке». В *Евгении Онегине* литературоцентричность наиболее заметна в Ленском. Даже его предпочтение Ольги Татьяне не в последнюю очередь определено тем, с героиней какого литературного жанра соотносится каждая из сестер. Татьяна, которая «грустна и молчалива как Светлана» (3, V)⁴, соотносится Ленским с героиней баллады, между тем как Ольга представляет собой типаж героини романа (2, XXIII).

Развитие историй Ленского и Татьяны также обусловлено литературно. Оба приписывают Онегину роль «искусителя» и соответственно программируют собственное поведение. Источник пары ролевых амплуа «хранитель – искуситель» определенно указывается Пушкиным (3, XI-XII), представившим типологию «старого» и «нового» романов и характер их конфликтов (порок – добродетель). Из «старого» романа Ленский усваивает себе образ «спасителя» «двуухтреннего цветка» – Ольги, а Татьяна – из романов современности – роль жертвы порока.

Даже рационалист Онегин не способен противостоять программирующему воздействию любовной ситуации, подвергающей ментальному переконструированию прошлое героя. Среди воспоминаний Онегина мелькает «сельский дом – и у окна Сидит она» (8, XXXVII). Однако в дей-

³ Юрий Лотман: *В школе поэтического слова*. Москва 1988, с. 174.

⁴ Цитаты из *Евгения Онегина* даются с указанием в круглых скобках арабскими цифрами главы и римскими – строф.

ствительности Онегин такой Татьяны не видел или, что почти равнозначно, не обратил на нее никакого внимания. В первый приезд к Лариним, когда Татьяна именно «вошла и села у окна», Онегин только по отъезде и только по подсказке Ленского сумел отличить ее от сестры и матери. Во время второго приезда «Татьяна пред окном стояла» (3, XXXVII). Во время третьего (последнего) визита именинница Татьяна сидела за столом среди гостей.

Ситуативно обусловленное конструирование собственного образа и образа любимого человека (выходящее в практическую сферу посредством выбора соответствующей стратегии поведения) позволяет увидеть здесь одно из возможных представлений дискурсной формации, под которой В. И. Тюпа понимает

культурообразующую организацию коммуникативного пространства социальной жизни посредством архитектонической конфигурации инстанций метасубъекта, метаобъекта и метадрессата [...]. Дискурсская формация характеризуется [...]:

базовой коммуникативной метаситуацией (типовое социальное пространство общения, поляризумое архитектонической соотносительностью метасубъекта и метаадресата дискурсии и охватывающее множество конкретно возможных коммуникативных ситуаций);

базовой метастратегией общения, охватывающей множество частных (жанровых) коммуникативных стратегий и обладающей значительным потенциалом актуализации ментального пространства встречи взаимодействующих сознаний, [...] в котором может реализоваться виртуально прогнозируемое коммуникативное событие (взведе курсив В. И. Тюпы. – А. С.)⁵.

В *Бедных людях* программирующее воздействие любовной ситуации проявляется начиная с первого письма Девушкина. С обнаружения необычного состояния зацепившейся за цветочный горшок оконной занавески эротические переживания героя удаляются от реальности. Подобно Онегину, смешивающему действительность и видения, Девушкин отдает себе отчет в фантазийной природе своих представлений, что не мешает ему воспринимать их как совершенно реальные.

Вижу, уголочек занавески у окна вашего загнут [...]; тут же показалось мне, что и лицо ваше мелькнуло у окна [...]. И как же мне досадно было, голубчик мой, что миловидного личика-то вашего я не

⁵ Валерий Тюпа: *Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике*. Москва 2010, с. 97-98.

*мог разглядеть хорошенько! [...] Однако же в воображении моем так и засветлела ваша улыбочка; [...] мне даже показалось, что вы там мне пальчиком погрозили?*⁶

Программный характер первого письма Девушкина как манифестации сценария любовной ситуации становится особенно очевидным при соотнесении его с письмом героя от 7 июля, в котором тот вспоминает былое увлечение.

*Врезался в эту актрисочку, [...] а самое-то чудное то, что я ее почти совсем не видал и в театре был всего один раз, а при всем том врезался. Жили тогда со мною стенка об стенку человек пятеро молодого, раззадорного народу. [...] Насказали они мне об этой актриске! [...] Сам не знаю, как очутился я с ними в театре, в четвертом ярусе, в галерее. Видеть-то я один только краешек занавески видел [...] Пришел я домой, – как в чаду хожу! [...] Полтора месяца я ходил таким образом, волочился за нею; извозчиков-лихачей нанимал поминутно и все мимо ее окон концы давал; замотался совсем, задолжал, а потом уж и разлюбил ее: наскучило!*⁷

Это, можно сказать, программное заявление Достоевского по поводу Девушкина обнаруживает все тот же сценарий, по которому развиваются любовные переживания героя, и здесь же отчетливо проявляется автоматизм поведения героя.

Несмотря на отличия любовной ситуации Девушкина от, условно говоря, пушкинской инвариантной модели, когда основой любовного переживания является литературный источник, между ними нет принципиальной разницы: в каждом случае собственное чувство зарождается при катализическом воздействии чужого. Да и полностью вписать Девушкина, не отягощенного читательским багажом, в «пушкинскую» модель, было бы, конечно, невозможно, ибо Девушкин-читатель, разумеется, и без помощи Варвары и гораздо раньше ознакомился и со *Станционным смотрителем*, и с *Шинелью*, и его одновременное первичное переживание этих текстов (опубликованных с интервалом в 12 лет) было бы также невозможно и утратило бы свою остроту, необходимую для романа Достоевского.

⁶ Федор Достоевский: *Полное собрание сочинений в 30 т. Том 1.* Ленинград 1972, с. 13-14. Здесь и далее курсив в цитатах, за исключением оговоренных случаев, автора статьи.

⁷ *Ibidem*, с. 60-61.

Развитие любовного чувства к «актриске» указывает на механичность самого процесса и на пошлость Девушкина, «влюбленного», в сущности, в край театрального занавеса, который в первый раз именно здесь получает значение фетиша. Не случайно даже много лет спустя после своего «театрального романа» Девушкин туманно намекает Вареньке на желательность неких ее манипуляций с оконной занавеской для доставления ему удовольствия и переживает приступ счастья, получив, хоть и без умысла со стороны Варвары, желаемое. Способность воспламениться при виде самого ничтожного предмета, самым косвенным образом связанным с предметом любви, делает Девушкина приземленным двойником пушкинского Дон Гуана, способного по узенькой пятке под «вдовьим черным покрывалом» (аналогом которого выступает занавеска) дорисовать в воображении портрет Доны Анны.

Однородны деформации объектов любви. «Бесценная Варвара Алексеевна», «ангельчик» и «голубчик» превращается в «шалунью», кокетничающую с воздыхателем, годящимся ей в отцы. А актриса, отвергнувшая, сама того не зная, притязания начинающего волокиты, оказывается без вины виноватой. Ее, пусть и неосознанный, отказ от интрижки у стороннего наблюдателя-моралиста должен был бы получить самую высокую оценку. Тем не менее в оценке Девушкина реальная «актрисочка», напротив, совпадает с привычным «амплуа» представительниц своей профессии – искусствительниц и разбивательниц сердец своих обожателей. Показательно при этом, что собственные намерения, которые вряд ли могли бы быть расценены как высоконравственные, не мешают Девушкину квалифицировать себя (в соответствии с тем же распределением ролей) как благородного человека, ставшего жертвой коварной соблазнительницы: «вот что актриска из порядочного человека сделать в состоянии»⁸.

М. М. Бахтин в *Проблемах поэтики Достоевского* (1963) отметил, что главный пафос всего творчества писателя «есть борьба с овеществлением человека, человеческих отношений и всех человеческих ценностей в условиях капитализма» (выделено М. М. Бахтиным. – А. С.)⁹. Это определение отсутствует в первом варианте книги (1929), зато подробно представлено в материалах для ее переработки (1961-1963). Следовательно, Бахтин в 1960-е годы открывает у Достоевского ответ на вопрос, время для которого в конце 1920-х еще не наступило. В подготовительных материалах Бахтин определяет пафос Достоевского как борьбу

⁸ Ibidem, с. 61.

⁹ Михаил Бахтин: *Собрание сочинений в 7 т. Том 6*. Москва 2002, с. 73-74.

со всеми формами этого овеществления в классовом обществе [...]]: социально-экономическими, моральными, механистическими – в материализме и физиологизме [...], в теории среды, с которой он всю жизнь боролся, в социализме <,> как он его понимал<,> и [...] в художественном творчестве¹⁰.

Дихотомия позиции Бахтина состоит в том, что отсылками из социалистического «далека» к «условиям капитализма» и «классовому обществу» он «прикрепляет» Достоевского к родному для того XIX веку, а выявленным аспектом творчества помещает писателя в эпицентр философской мысли середины XX века.

Проблема овеществления человека напрямую перекликается с концепциями «одномерного общества» и «одномерного человека» Г. Маркузе¹¹, в философских работах которого «нет ссылок на произведения русского писателя, но улавливаются поразительные параллели в оценке репрессивного действия Системы на личность, в которой она необратимо теряет свое “Я”»¹². В отличие от Бахтина, Маркузе говорит о тоталитарном социальном нивелировании личности независимо от вида общественно-экономической формации, что делает Достоевского уже нашим современником.

Транспортные средства и средства массовой коммуникации, предметы домашнего обихода, пища и одежда, неисчерпаемый выбор развлечений и информационная индустрия несут с собой предписываемые отношения и привычки, устойчивые интеллектуальные и эмоциональные реакции, которые привязывают потребителей [...] к производителям и через этих последних – к целому¹³.

Параллели и объяснения таким отношениям социума («целого») и человека Маркузе находил в бихевиоризме и операциональном способе мышления, заключающемся в «эмпирической трактовке понятий, значение которых сужается до частных операций и поведенческих реакций» и соответствующем отказе «от использования как инструментов нашего

¹⁰ Ibidem, с. 312.

¹¹ Одномерный человек (1964) опубликован почти одновременно с Проблемами поэтики Достоевского.

¹² Алексей Лесевицкий: Ф. М. Достоевский и Г. Маркузе (философские близнецы), <http://politika.sci.ru/2012/04/306>, 06.08.2017.

¹³ Герберт Маркузе: Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества. Москва 2003, с. 275.

мышления понятий, о которых мы не можем дать точный отчет в операциональных терминах»¹⁴. Подобная языковая сегрегация ведет к вытеснению из речемыслительной деятельности «невыразимых» понятий ограниченным набором однозначно и точно понимаемых слов (новояз в 1984). В результате интроекции люди унифицируются, чистосердечно считая собственными навязанные социумом (через СМИ, рекламу) представления, привычки и реакции, не подозревая об их инвазивной природе. В терминах Бахтина здесь вполне возможно говорить об особом типе (не художественного, но социального) завершения личности.

В современную эпоху технологическая реальность вторгается в [...] личное пространство и сводит его на нет. Массовое производство и распределение претендуют на *всего индивида* [...]. Многообразные процессы интроекции кажутся отвердевшими в почти механических реакциях. В результате мы наблюдаем [...] непосредственную идентификацию индивида со своим сообществом и через это последнее с обществом как целым¹⁵.

Если не истоки главного пафоса творчества Достоевского, то сходную проблему овеществления (овнешнения, завершения извне) человека также можно обнаружить в *Евгении Онегине*.

Несовпадение любовных устремлений Онегина и Татьяны во многом объясняется разнонаправленностью их ролевых установок, вырастающих из ошибочных взаимных интерпретаций. Подобно тому, как Татьяна в Онегине любит «Грандисона», так и Онегин вычитывает в ее письме желание выйти замуж и, предостерегая ее, представляет себя Татьяне в «масках» возлюбленного (4, XVI) и мужа (4, XV), полагая, что говорит при этом на ее «языке».

Ю. М. Лотман отмечает, что разговор между Татьяной и няней (3, XVII-XX) также ведется на разных языках. Собеседницы,

употребляя одни и те же слова, вкладывают в них принципиально различное содержание. Употребляя слово «любовь», [...] Татьяна имеет в виду романтическое чувство девушки к ее избраннику. Няня же, [...] конечно, ни о какой любви до брака не думала. Любовь для нее – это запретное чувство молодой женщины к другому мужчине¹⁶.

¹⁴ Ibidem, c. 276.

¹⁵ Ibidem, c. 274.

¹⁶ Юрий Лотман: *Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий*. Ленинград 1983, с. 218.

Перед нами не частный случай взаимного непонимания, а одно из проявлений экзистенциальной глухоты героев пушкинского романа. Именно поэтому признания Татьяны во влюбленности упорно наталкиваются на медицинскую («ты нездорова» и т. п. (3, XX; XXXIII)) интерпретацию со стороны няни.

Попытка Татьяны понять Онегина заведомо обречена на неудачу, так как вместо того, чтобы разглядеть лицо за сменяемыми масками, Татьяна поочередно перебирает их (7, XXIV) в надежде отыскать ту, что окажется подлинным лицом Онегина. Определения-вопросы героини показательно заканчиваются вопросом (а не согласным жестом) автора: «Ужель загадку разрешила? Ужели слово найдено? (курсив А. С. Пушкина – A. C.)» (7, XXV), что и понятно. Каждая характеристика открывает в Онегине лишь одну черту, перечеркивая остальные (почти бытовой «москвич в Гарольдовом плаще» не может быть одновременно пафосно-романтическим «созданьем ада иль небес»). Но, даже взятые в своей совокупности, частные определения не могут исчерпать принципиально незавершисьмого, вечно становящегося человека.

Характеризуя Ленского и Татьяну, Пушкин акцентирует свойственное их сознанию и поведению подсознательное подчинение литературным образцам (интроверсия Маркузе). Сложнее с Онегиным, который отдает себе отчет во внешней обусловленности поведения и, стремясь ее избегнуть, выбирает для себя либо демонстративный разрыв всех социальных связей (2, V), либо постоянную перемену масок. Первая глава романа представляет Онегина как светского человека (IV), разочарованного байронического героя (XXXVIII) и человека декабристских взглядов (VII). Внутреннее противоречие этих определений подчеркивает их масочный, то есть принципиально неадекватный герою, характер.

Но, с другой стороны, именно свобода выбора Онегиным социальных масок создавала трудности при изображении его любви к Татьяне как искренней, литературно не обусловленной. Вероятно, для того чтобы отвести читательские подозрения в какой-либо внешней заданности любви Онегина или в ее масочном характере, Пушкин уподобляет ее любви ребенка (8, XXX), выключенного из социальных систем. Правда, сама Татьяна до последнего видит в Онегине «коварного искусителя». Театральная терминология в ее характеристике («вошла в роль», «приняла приемы» (8, XXVIII)) показывает, что социальный скачок от «девчонки нежной» к «законодательнице зал» не сопровождается никакими качественными изменениями.

О Бедных людях М. М. Бахтин писал:

Уже в первом произведении Достоевского изображается как бы маленький бунт самого героя против заочного овнешняющего и завершающего подхода литературы к “маленькому человеку”. [...] Девушкин увидел себя в образе героя *Шинели*, так сказать, сплошь исчисленным, измеренным и до конца определенным: вот ты весь здесь, и ничего в тебе больше нет, и сказать о тебе больше нечего. Он почувствовал себя безнадежно предрешенным и законченным, как бы умершим до смерти, и одновременно почувствовал и неправду такого подхода. Этот своеобразный “бунт” героя против своей литературной завершенности дан Достоевским в выдержаных примитивных формах сознания и речи Девушкина.

Серьезный, глубинный смысл этого бунта можно выразить так: нельзя превращать живого человека в безгласный объект заочного завершающего познания. В человеке всегда есть что-то, что только сам он может открыть в свободном акте самосознания и слова, что не поддается овнешняющему заочному определению (разрядка М. М. Бахтина. – А. С.)¹⁷.

Мысль Бахтина при несомненной справедливости в оценке бунта героя все же нуждается в нюансировке. Дело в том, что позиция Девушкина, бунтующего против неправды овнешняющего подхода литературы к человеку (а именно к нему самому), тем не менее не может быть солидаризирована ни с позицией Достоевского, ни с позицией самого Бахтина. Герой, бунтуя против гоголевского завершения его самого, последовательно выдерживает позицию «овнешнителя» и «завершителя» в отношении окружающего мира и населяющих его людей.

В. В. Виноградов обратил внимание на неточности в передаче Девушкиным пушкинского *Станционного смотрителя* и определил, так сказать, общий азимут отклонения.

Станционный смотритель воспринимается Девушкиным как “сентиментально-натуральная” новелла [...] Герой сентиментально-натурального “романа в письмах” как бы подчеркивает, что именно этим тоном искреннего сострадания и сходными приемами рисовки будет повествовать сам он о “нашем бедном чиновнике”: “ведь он, может быть, такой же Самсон Вырин, только у него другая фамилия, Горшков”. [...] И не только к Горшкову сентиментальные краски желает приложить Девушкин, но и к себе¹⁸.

¹⁷ Михаил Бахтин, оп. cit., с. 68-69.

¹⁸ Виктор Виноградов: *Избранные труды. Поэтика русской литературы*. Москва 1976, с. 172.

Развивая мысль В. В. Виноградова о стилистических перемещениях и дополнениях в «натуральном» духе в пересказе Девушкина, С. Г. Бочаров отметил, что

“натуральные” подробности из разных мест пушкинского рассказа в пересказе Девушкина группируются вместе (спит под тулупом, “спился”, пунш и пола). Таким образом, “натуральный” колорит пушкинской повести стущен и усилен во впечатлении этого читателя 40-х годов¹⁹.

Всемерно стилизую пушкинскую повесть, Девушкин «завершает» Вырина, делая героем сентиментально-натуральной новеллы и его и, отождествляясь с пушкинским героем, самого себя. Здесь-то и проявляются различия между позицией Достоевского-Бахтина, с одной стороны, и позицией Девушкина, с другой.

Если Бахтин постулирует принципиальную незавершимость человека извне, наличие личного личностного избытка человека по отношению к сумме его социальных проекций

(по художественной мысли Достоевского, подлинная жизнь личности совершается как бы в точке этого несовпадения человека с самим собою, в точке выхода его за пределы всего, что он есть как вещное бытие, которое можно подсмотреть, определить и предсказать помимо его воли, “заочно”²⁰),

то сам Девушкин постоянно склонен отказаться от своей самости и «завершиться», произнести над собой тот самый приговор, который он не может принять от Другого, прочитав его себе в *Шинели*.

Девушкин пытается прятать свое «я» под создаваемой для себя маской, однако, постоянно получая от автора доказательства иллюзорности своих попыток, герой вынужден быть свободным от желанного завершения и вновь искать его для себя.

Едва только окружающий Девушкина мир начинает стабилизоваться в завершающем слове героя (письмо-пересказ *Станционного смотрителя* от 1 июля), превращающего этим словом этот мир в мир сентиментально-натуральной новеллы, как Достоевский посредством Вареньки, рекомендующей своему эпистолярному собеседнику повесть Гоголя, подкладывает мину под этот образ мира и в итоге разрушает его.

¹⁹ Сергей Бочаров: *О художественных мирах*. Москва 1985, с. 186.

²⁰ Михаил Бахтин, оп. cit., с. 70.

Письмо от 8 июля, с которым Девушкин возвращает Варваре *Шинель*, – еще один манифест. Его автор уже не герой сентиментально-натуральной новеллы, а чиновник, отчитывающийся перед начальством. Это человек, уже прочитавший повесть Гоголя и открывший, что его попытка презентации себя как Самсона Вырина не удалась. И это письмо представляет нам своего автора, образно говоря, отошедшим после прорыва обороны на следующую линию.

Как замечает С. Г. Бочаров, «оправдание – перед Варенькой – строится в отчужденном тоне официального рапорта»²¹ и наполнено формулами казенного языка. Однако это не просто и не только «рапорт», но еще один образ мира, завершаемого Девушкиным по законам другого жанра. Выступающий как часть и от имени уже этого мира Девушкин начинает с того, что напрямую уравнивает божественный макрокосм и чиновничью иерархическую вертикаль²²:

всякое состояние определено всевышним на долю человеческую.
Тому определено быть в генеральских эполетах, этому служить титулярным советником: такому-то повелевать, а такому-то безропотно и в страхе повиноваться. Это уже по способности человека рассчитано, [...] а способности устроены самим богом²³.

Не случайно и финал этого письма (завершение этого образа мира) выдержан в тех же тонах чиновничьего рапорта. «Да ведь после такого надо жаловаться, Варенька, формально жаловаться»²⁴. Протестуя против своего литературного двойника Башмачкина экзистенциально, Девушкин не находит в рамках своего чиновничьего сознания (каким оно моделируется в данном письме) иных способов восстановления справедливости, кроме воззвания к земному начальству по всей форме.

Завершая мир в целом, Девушкин завершает и каждого из людей этого мира. Как настоящий мифотворец, он точно знает, что его превосходительство им довольны, хотя признается, что это знание не основано ни на каких объективных свидетельствах. Девушкин критикует и Вареньку и автора *Шинели* за их отклонения от задаваемой создателем нового мира траектории их должного поведения:

²¹ Сергей Бочаров: оп. cit., с. 181.

²² Замечание В. Ветловской. См.: Валентина Ветловская: *Роман Ф. М. Достоевского «Бедные люди»*. Ленинград 1988, с. 119.

²³ Федор Достоевский: оп. cit., с. 61.

²⁴ Ibidem, с. 63.

Все это вы по совести должны бы были знать, маточка, и он должен был знать; уж как взялся описывать, так должен был быть все знать. Нет, я этого не ожидал от вас, маточка; нет, Варенька! Вот от вас-то именно такого и не ожидал²⁵.

Как и в случае со *Станционным смотрителем*, так и в случае с *Шинелью*, характер завершения Девушкиным реального мира и реальных людей в немалой степени определяется только что прочитанным произведением. После *Станционного смотрителя* Девушкин в представителях разных ступеней социальной лестницы прозревает Самсона Вырина. После прочтения *Шинели* – полагает, что неизвестный Федор Федорович (как он сам в Акакии Акакиевиче) должен был бы узнать себя в гоголевском *значительном лице*, но «без внимания книжку такую пропустили и за себя не вступились. [...] Истинно удивляюсь, как Федор Федорович такую обиду пропустили без внимания!»²⁶

С прочтения *Шинели* начинается крах Девушкина, связанный не только с тем, что Акакием Акакиевичем он вдруг оказался завершенным извне, но и потому, что после этого завершения разрушается образ мира сентиментально-натуральной новеллы и начинает разрушаться устойчивый (как хочет верить герой) мир чиновной иерархии. Вторая линия обороны также оказалась непрочной, и герой вновь обнаружил себя один на один с незавершенным миром, в котором для него не оказывается определенного, во всех смыслах, места.

В качестве «платы» за включение себя в социум Девушкин готов смириться с самым низким социальным статусом. В письме от 12 июня (до прочтения Пушкина и Гоголя) встречаем: «Ну, пожалуй, пусть крыса, коли сходство нашли! Да крыса-то эта нужна, да крыса-то пользу приносит, да за крысу-то эту держатся, да крысе-то этой награждение выходит, – вот она крыса какая!»²⁷ Самоуничтожение героя доходит даже до такой степени, что он принимает превращение своего имени-отчества в нарицательное наименование (своего рода социальную маску), из которого постепенно вымывается какое-либо содержательное наполнение.

Сначала началось тем, что, “дескать, вы, Макар Алексеевич, того да сего”; а потом стало – “что, дескать, у Макара Алексеевича и не спрашивайте”. А теперь заключили тем, что, “уж конечно, это Макар Алексеевич!” Вот, маточка, видите ли, как дело пошло: всё на Макара

²⁵ Ibidem, с. 62.

²⁶ Ibidem, с. 62-63.

²⁷ Ibidem, с. 48.

Алексеевича; они только и умели сделать, что в пословицу ввели Макара Алексеевича²⁸.

Однако прочтение *Шинели* разрушает очередную ненадежную спасительную гавань героя и в целом ставит под сомнение существование таковой, представляя мир как незавершimый в принципе. Пройдя через двойную литературную инициацию, Девушкин ретроспективно оценивает свое «допушкинское» и «догоголевское» бытие, которое теперь открывается прозревающему герою как условно-декоративное, жертвенный отказ от своей личности в пользу социальной маски в котором был односторонним безрезультатным жестом.

Получив смертельный удар *Шинели*, который разрушил самоидентификацию героя как Самсона Вырина, не обладающий возможностью «формально жаловаться» на злую карикатуру на божественно-чиновничий мир, теперь только в Вареньке Девушкин видит последний залог смысла своей жизни, тот итоговый порог, за которым (перефразируя другого гоголевского героя-чиновника) «ничего, ничего, молчание».

В очередной раз Девушкин начинает конструировать новый образ мира вокруг нового фокуса – Вареньки, но алгоритм завершения мира у героя прежний, тот, что уже дважды продемонстрировал свою непригодность.

Во-первых, Девушкин вновь пытается взглянуть на божественный мир сквозь очки чиновника, уверяя Вареньку (а прежде всего самого себя) в том, что только начальственная осведомленность о событиях придает этим событиям онтологический статус. Отсутствие реакции Федора Федоровича на (очевидные для Девушкина) параллели между ним и гоголевским значительным лицом позволяет и самому герою вычеркнуть из своего сознания параллели с Акакием Акакиевичем.

Во-вторых, Девушкин, осознавший было как трагедию добровольный отказ от собственной личности под воздействием чужого завершающего слова («гнушались мною, ну, и я стал гнушаться собою; говорили, что я туп, я и в самом деле думал, что я туп»²⁹) и ранее оскорбившийся на о-предел-ение его (завершение его литературной маской) как Ловеласа, вдруг соглашается с таким определением и принимает от Ратаяева (опять извне!) примирительную формулу:

А что тогда Ловеласом-то он меня назвал, так это все не брань или название какое неприличное: он мне объяснил. Это слово в слово

²⁸ Ibidem, c. 47.

²⁹ Ibidem, c. 82.

с иностранного взято и значит *проводить малый*, и если покрасивее сказать, поллитературнее, так значит *парень – плохо не клади* (курсив везде Ф. М. Достоевского. – А. С.)³⁰.

Таким образом, Девушкин входит в очередной виток дурной бесконечности попыток своего самоопределения, прекратить которую возможно только механически и извне, что и делает Достоевский, выдавая Вареньку замуж за господина Быкова и лишая тем самым очередной новый мир своего героя его смыслового центра.

Разумеется, не каждое литературное произведение прошлого обладает прогностическим потенциалом (либо эпоха читателя еще далека от его раскрытия) и может быть названо классическим. Но, вероятно, способность произведения вдруг проявлять свою актуальность в самые разные времена и является одним из критериев его принадлежности к классике.

Список использованной литературы

Михаил Бахтин: *Собрание сочинений в 7 т. Том 6*. Москва 2002.

Юрий Борев: *Эстетика в 2 т. Том 1*. Смоленск 1997.

Сергей Бочаров: *О художественных мирах*. Москва 1985.

Валентина Ветловская: *Роман Ф.М. Достоевского «Бедные люди»*. Ленинград 1988.

Виктор Виноградов: *Избранные труды. Поэтика русской литературы*. Москва 1976.

Алексей Лесевицкий: *Ф.М. Достоевский и Г. Маркузе (философские близнецы)*, <http://politika.sciences.ru/2012/04/306>.

Юрий Лотман: *В школе поэтического слова*. Москва 1988.

Юрий Лотман: *Об искусстве*. Санкт-Петербург 1998.

Юрий Лотман: *Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий*. Ленинград 1983.

Герберт Маркузе: *Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества*. Москва 2003.

Валерий Тюпа: *Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике*. Москва 2010.

³⁰ Ibidem, с. 95.

ВАЛЕРИЙ ТЮПА

*(Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия)*

КОМПАРАТИВНАЯ ПОЭТИКА АЛЕКСАНДРА ВЕСЕЛОВСКОГО

Abstract

The article deals with the issues of comparative methodology. It notes the lack of attention to the Russian school of historical poetics in Western comparative and narratological researches. The paper emphasizes the fundamental importance of the principle of “parallel historical series” by Veselovsky for historical poetics and comparative studies.

Key words: comparativism, historicism, poetics.

Существенное влияние на западное, в особенности франкоязычное, литературоведение русской формальной школы и полемизировавшего с нею Бахтина общеизвестно. Однако сложилось так, что другая русская научная школа – исторической поэтики А.Н. Веселовского и многочисленных его последователей – западной науке почти неизвестна.

Три года назад мне довелось принять участие в первом ознакомительном немецкоязычном издании: «Русская школа исторической поэ-

тики»¹. В англоязычном ареале мировой науки о литературе дело обстоит несколько лучше. В 1987, 2001, 2013, 2015 гг. в США были переведены и опубликованы небольшие фрагменты из наследия Веселовского и даже целая книга таких фрагментов под названием «Устойчивые формы: исследования по исторической поэтике»². В 2011 году в Чикаго была проведена Международная конференция «Историческая поэтика: прошлое, настоящее и будущее», после чего там проводятся ежегодные коллоквиумы, посвященные проблематике исторической поэтики. Впрочем, интерес этот не зародился самостоятельно в англоязычной среде, а был инициирован нашим соотечественником Б. П. Масловым. К перечисленному можно прибавить осуществленный Claudia Giustini перевод весьма неполной версии «Исторической поэтики» на итальянский язык (Рим, 1981), впрочем, не получивший достойного отклика. Во Франции фигура Веселовского, как мне представляется, остается неизвестной.

Между тем, отсутствие в западной науке о литературе области исторической поэтики – весьма существенная лакуна. В наше время это тормозит, например, развитие нарратологии, где давно уже назрел переход от теоретических конструкций нарративности к изучению исторических закономерностей эволюции нарративных практик.

Можно указать на работы Моники Флудерник³, Ирен де Йонг⁴, а также на издание, подготовленное Дэвидом Херманом⁵. В частности, Флудерник, отмечая «глубину пренебрежения диахронным подходом, преобладающего в нарратологии»⁶, утверждает, что «диахронические исследования в настоящее время существуют в нашем кругозоре – уже не как странный “антикварный” интерес, а как важная и захватывающе новая область исследований», где «крупный прорыв неизбежен»⁷. Во второй, существенно расширенной версии международного нарратологического словаря «Handbook of Narratology» появилась статья Ирен де Йонг

¹ См. *Die russische Schule der Historischen Poetik*. Hg. Dirk Kemper, Valerij Tjupa, Sergej Taškenov. München: Wilhelm Fink, 2013.

² См.: *Persistent Forms: Explorations in Historical Poetics*. Eds. Iya Kliger, Boris M. Maslov. Fordham University, 2015.

³ Fludernik M.: *The Diachronization of Narratology*. In: *Narrativ*. Vol. 11, N 3. Ohio State University Press. 2003. P. 331-348.

⁴ Jong I. et al.: *Narratorse, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative 1*. Leiden: Brill, 2004.

⁵ *The emergence of mind. Representations of consciousness in narrative discourse in English*. Ed. David Herman. University of Nebraska 2011.

⁶ Fludernik M.: *op. cit.*, p. 334.

⁷ Ibidem, p. 332.

о «диахронической нарратологии», однако лишь на частном примере древнегреческого нарратива⁸.

Впрочем, диахроническая нарратология Флудерник и Йонг ограничивается «историей форм и функций нарративных приемов», «повествовательной техникой», и даже «повествовательными уловками» (narrative tricks)⁹, которые в ту или иную эпоху «входят в моду»¹⁰. Тогда как историческая поэтика, сосредоточенная на «выяснении сущности поэзии – из ее истории»¹¹, от самого своего истока занимается более основательными особенностями литературных текстов, эволюция которых, проявляясь во внешней «истории форм», носит исторически закономерный глубинный характер.

По причине указанного неведения имя и труды отца исторической поэтики почти не актуализируются и в более широком секторе гуманистических исследований: в работах по компаративистике. А между тем историческая поэтика Веселовского составляет одну из наиболее глубоких и эффективных версий компаративизма. Более того, подобно тому, как Вильгельм фон Гумбольдт является зачинателем сравнительного языкоznания, Александра Николаевича Веселовского следовало бы по праву признать зачинателем сравнительного литературоведения.

В последние десятилетия немало говорилось и писалось о кризисе компаративистики и компаративной методологии. Недостаточно отрефлектированное расширение и утрата четких границ этой области научного познания ведут к методологическому эклектизму: неизгнанная позитивистская эмпирика нередко переплетается в компаративных исследованиях не только с методологическими откровениями XX столетия, но и с постмодернистской деконструкцией.

Расхожим определением компаративистики является следующее: «сравнение двух или более литературных произведений, созданных в разных языковых культурах»¹². Однако уподобление и расподобление наблюдаемых явлений служит универсальным средством их познания. Разноязычность сопоставляемых текстов – момент, бесспорно, существенный,

⁸ Jong I.: *Diachronic Narratology (The Example of Ancient Greek Narrative)*. In: *Handbook of Narratology*. Edited by Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier, Wolf Schmid. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2014. P. 115-122.

⁹ *Ibidem*, p. 115, 120.

¹⁰ Fludernik M.: *op. cit.*, p. 334.

¹¹ Веселовский А.Н.: *Избранное: Историческая поэтика*. Москва 2006, с. 57.

¹² Соколова Е.В.: *Компаративистика*. В: *Западное литературоведение XX века. Энциклопедия*. Москва 2004. С. 188.

но методологически не принципиальный. Наличие сравнительного рассмотрения отдельных фактов в историческом исследовании еще не свидетельствует о «компаративности» его методологии, а если сопоставление не носит подлинно исторического характера, то идентифицировать его как компаративистское и вовсе нет оснований.

Историческая поэтика Веселовского и наиболее последовательных его продолжателей могла бы, на мой взгляд, послужить своего рода уроком и ориентиром методологической основательности и научной продуктивности для компаративистики в целом.

В сущности говоря, европейское историческое мышление Нового времени – в качестве мышления научного – зародилось как исходно компаративное, сформировавшее понятие исторического процесса в качестве специфически человеческой формы развития. Этому посвящены важнейшие метаисторические рефлексии XVIII столетия от «Основания новой науки об общей природе наций» Джамбаттисты Вико (1725) до «Идей к философии истории» Иоганна Готфрида Гердера (1784-91).

Решающей датой возникновения компаративистики можно признать 1820 год. В этот год Франсуа Гизо читает в Париже курс компаративной истории (мы бы теперь сказали: политологии) о политических системах Англии, Франции и Испании, где при всем историческом своеобразии этих стран обнаруживает четыре аналогичных стадии развития. В том же году Гумбольдт читает свой знаменитый доклад «О сравнительном изучении языков применительно к различным эпохам их развития», где формулирует фундаментальную интенцию компаративной антропологии: «Сравнение языков может показать, каким различным образом человек создал язык и какую часть мира мыслей ему удалось перенести в него, как индивидуальность народа влияла на язык и какое обратное влияние оказывал язык на нее. Ибо язык и постигаемые через него цели человека вообще, род человеческий в его поступательном развитии и отдельные народы являются теми четырьмя объектами, которые в их взаимной связи и должны изучаться»¹³.

Следует подчеркнуть, что открывшееся европейской науке грандиозное многообразие национальных языков не отменяет для Гумбольдта проблемы человеческого языка как явления единого в своей глубинной сущности. Единство и многообразие человечества – вот проблемное ядро компаративистики в понимании ее зачинателя. А в эпоху переживаемой

¹³ Гумбольдт В.: *Избранные труды по языкоznанию*. Перевод с немецкого языка под редакцией и с предисловием доктора филологических наук проф. Г.В. Ра-мишвили. Москва 1984, с. 311.

нами глобализации мировой жизни эта проблематика не только не уходит в тень, но резко обостряется.

Однако утвердившийся в науке XIX века позитивизм, избегая небесспорных обобщений, сосредоточился на внешне-событийной стороне исторической реальности, не на общих, а на частных и преходящих целях человеческой жизнедеятельности. Отказавшись от идеи «рода человеческого в его поступательном развитии», сосредоточившись на эмпирическом многообразии «отдельных народов», позитивистская компаративистика ограничила открывшуюся ей сферу познания горизонтом факто-графии межнациональных контактных взаимодействий: влияний и заимствований.

Базовая научная проблема сравнительно-исторического литературоведения, разрабатывавшегося в советское время в отрыве от исторической поэтики Веселовского, свелась к весьма поверхностной проблеме «взаимного ознакомления народов» (М.П. Алексеев). Это компаративизм позитивистской ориентации. Следуя же компаративной стратегии, актуальной для эпохи глобализации, мы оказываемся перед проблемой единства и многообразия человечества, которая была сформулирована еще Гумбольдтом.

Именно эта проблема – на материале литературной эволюции – ставилась и решалась исторической поэтикой Веселовского, вольно или невольно следовавшего замыслу сравнительной антропологии Гумбольдта: «переходить от фактов и внешних проявлений к общим свойствам, а от них – собственно к внутренней сущности»¹⁴. Этот последний – теоретический – шаг, неприемлемый для позитивиста, Веселовским совершился решительно и результативно. Основную задачу исторической поэтики ее основатель видел в том, чтобы «отвлечь (общечеловеческие – В.Т.) законы поэтического творчества» из явлений «исторической эволюции поэзии»¹⁵.

Компаративистика такого рода предполагает стадиально-типоведческое рассмотрение всякого исторически значимого факта во всемирно-историческом контексте и явственно смещается в сторону глобалистики (зачинателями которой по справедливости следует признать В.И. Вернадского и П. Тейяра де Шардена), делая объектом познания ноосферу Земли в ее историческом эволюционировании.

¹⁴ Гумбольдт В.: *План сравнительной антропологии*. Перевод С.А. Старостина. В: Вильгельм фон Гумбольдт: *Язык и философия культуры*. Москва 1985. с. 330.

¹⁵ Веселовский А.Н.: *Избранное: На путях к исторической поэтике*. Москва 2010, с. 617.

Вообще можно сказать, что эпистемологическое поле «конкурирующих интерпретативных стратегий» историзма¹⁶ располагается между двумя базовыми доктринаами: доктриной *событийности* (история есть казусная цепь необратимых и непредсказуемых событий) и доктриной *процессуальности* (история есть непреложный в своей закономерности процесс развития). Обеим этим доктринаам компаративный подход к историческим феноменам по существу чужд. Первая доктрина предполагает окказиональность исторического процесса и не оставляет места для глубоких сравнений: ряды случайностей несопоставимы. Вторая – предполагает всеобщность законов истории и делает глубокие сравнения излишними: различия будто бы затрагивают лишь поверхностные проявления динамики, в основе своей принципиально однородной. Таков, в частности, историзм марксистского толка.

Невозможно отрицать известную обоснованность обеих доктрин. Даже столь ярый сторонник нарративизации историографического дискурса (предполагающей событийное, а не процессуальное видение исторической реальности), как Хейден Уайт, говорит о «взаимно исключающих, хотя и равно законных интерпретациях» одних и тех же фактов и как «ряда исторических событий», и как «сегмента исторического процесса»¹⁷.

Дело в том, что *взаимодополнительность* процессуальности и событийности составляет, как представляется, фундаментальную онтологическую характеристику исторической реальности в целом и каждого наималейшего «кванта» исторического опыта в частности. Из осознания такой взаимодополнительности вытекает отмечаемая И.П. Смирновым современная тенденция к «сочмещению континуального моделирования истории с дискретным»¹⁸. Здесь можно говорить о существенной аналогии в физическом микромире, выражаемой принципом соотношения неопределенностей Вернера Гейзенберга. Доминирование диаметрально противоположных корпускулярных или волновых свойств в поведении микрочастицы в значительной степени зависит от исследовательской позиции наблюдателя, но ни одна из этих сторон, пребывающих в состоянии динамического равновесия, не может быть вполне элиминирована. То же самое можно сказать и о событийно-процессуальной двойственности исторических явлений.

¹⁶ Уайт Х.: *Метаистория*. Екатеринбург 2002, с. 20.

¹⁷ Уайт Х.: *Метаистория...* op. cit., с. 493.

¹⁸ Смирнов И.П.: *Социософия революции*. Санкт-Петербург 2004, с. 334.

Поиск равновесия между процессуальностью и событийностью демонстрируют «Анналы» последнего периода, определяя «предмет истории» как «процессы, в пределах которых социальные персонажи заново определяют устройство социума – сообразно с тем, что они предполагают сделать и делают»¹⁹. Иначе говоря, История с большой буквы мыслится законосообразным процессом, в лоне которого людьми совершаются деяния событийного, а порой и беспрецедентного характера. Усмотрение взаимодополнительности закономерного и уникального в исторической реальности и составляет, на мой взгляд, наиболее перспективную тенденцию подлинно современной компаративистики.

Однако А.Н. Веселовский еще в XIX столетии рассуждал уже аналогичным образом о компаративистике литературных явлений: «Объясняя сходство мифов, сказок, эпических сюжетов у разных народов, исследователи расходятся обыкновенно по двум противоположным направлениям: сходство либо объясняется из общих основ (процессуально – В.Т.) [...] либо гипотезой, что одно из них заимствовало свое содержание из другого (событийное объяснение – В.Т.). В сущности, ни одна из этих теорий в отдельности не приложима, да они и мыслимы лишь совместно, ибо заимствование предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречные течения, сходное направление мышления»²⁰.

Историческая поэтика Веселовского зародилась в общем эпистемологическом русле компаративистики от Гумбольдта до «Анналов». Открывая в 1870 году в Санкт-Петербургском университете кафедру истории всеобщей литературы и читая вводную лекцию по одноименному курсу, Веселовский выдвинул «сравнительный» метод как «развитие исторического». Под «историческим» он разумел интерес к эволюционному существованию явлений словесности – «вместо господствующих до сих пор отвлеченных определений» их *сущности*, инициированных немецкой классической эстетикой²¹.

Путь, который приводит Веселовского к построению исторической поэтики – это «тот же исторический метод, только учащенный, повторенный в параллельных рядах, в видах достижения возможно полного обобщения»²². Ориентируясь на успехи сравнительного языкознания, Ве-

¹⁹ «Анналы» на рубеже веков. Антология. Москва 2002, с. 18.

²⁰ Веселовский А.Н.: *Разыскания в области русского духовного стиха. IX-XVII вв.* Санкт-Петербург 1889. Вып. 5, с. 115 (Сб. отделения русского языка и словесности Императорской АН; Т. 46, № 6).

²¹ Веселовский А.Н.: *Избранное: На пути к... op. cit.*, с. 617.

²² Ibidem, с. 15 (курсив мой – В.Т.).

селовский утверждал в этой лекции «возможность изучать сходные явления в нескольких параллельных рядах фактов», вследствие чего «характер прежних обобщений не только должен был сделаться полнее, но и во многих случаях радикально измениться»²³, – так что и «эстетике все же придется перестроиться»²⁴, что в XX столетии действительно произошло.

На мой взгляд, метафора «параллельных исторических рядов» в жизни человечества точнее и глубже передает новаторство мысли Веселовского, чем более известная его метафора «встречных течений». Эта вторая, как видно из приведенной выше цитаты 1889 года, появилась в контексте корректировки теории заимствований, а не концептуализации исторической поэтики.

Концепция асинхронных исторических потоков («параллельных рядов»), обладающих аналогичной внутренней последовательностью стадий своего развития, – стадий, «повторяющихся, при стечении одинаковых условий, у разных народов»²⁵, – поистине великая компаративистская идея. Она была реализована Веселовским, в частности, разработкой исторически обоснованной теории литературных родов – в споре с теоретически абстрактной (диалектической) концепцией Гегеля.

Отталкиваясь от гегелевской схемы, согласно которой «эпос – объект, лирика – субъект; лирика – выражение зарождающегося субъективизма»²⁶, зачинатель исторической поэтики писал: «я подчеркнул бы субъективизм эпоса, именно коллективный субъективизм»²⁷. Архаичная «лиро-эпическая песня, когда она вышла впервые из хоровой связи»²⁸, выступала «коллективно субъективным самоопределением, родовым, племенным, дружинным, народным; в него входит и личность певца [...] но только потому, что его песню подхватила масса, а у него нет сознания личного авторства»²⁹. «Итак: проекция коллективного «я» в ярких событиях, особях человеческой жизни. Личность еще не выделилась из массы, не стала объектом самой себе и не зовет к самонаблюдению»³⁰, что присуще лирике Нового времени. Насколько это глубже и точнее геге-

²³ Ibidem, c. 16.

²⁴ Ibidem, c. 17.

²⁵ Веселовский А.Н.: *Избранное: На пути к...* op. cit., c. 14.

²⁶ Веселовский А.Н.: *Избранное: Историческая поэтика...* op. cit., c. 240.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem, c. 234.

²⁹ Ibidem, c. 240.

³⁰ Ibidem, c. 241.

левской «триады», надолго определившей европейскую теорию литературных родов.

Но важнее всего в данном случае обратить внимание на следующий момент: для Веселовского статус личности в культурном сознании человека – основополагающий вопрос. Компаративная работа с параллельными историческими рядами неизбежно требует общего знаменателя – базового параметра наблюдаемых изменений. Марксисты эту роль отводили экономике, Лев Гумилев – этногенезу и т.п. И в этом отношении компаративистика Веселовского представляется остро актуальной и перспективной. Она была направлена на «эволюцию человеческого сознания и его форм»³¹, не ограничиваясь «повествовательной техникой», как поступают современные нарратологи. Его занимали *ментальные* основания исторического параллелизма «направлений мышления», определяемых в первую очередь «все большим и большим развитием личности»³².

Историческая поэтика вышла из позитивистского лона культурно-исторической школы, не задававшейся вопросами эстетической специфики искусства. Веселовский мягко привлекает внимание к такого рода вопросам: «Если, как мне кажется, в истории литературы следует обратить особенное внимание на поэзию (художественную словесность – В.Т.), то сравнительный метод откроет ей в этой более тесной сфере совершенно новую задачу...»³³; «сравнительное изучение поэзии должно во многом изменить ходячие понятия о творчестве»³⁴ и т.п.

Преобразование «ходячих понятий» пришло с углубленным – вследствие последовательного историзма – рассмотрением художественной литературы как эстетической деятельности. У Бахтина, в целом ряде своих трудов активно продолжившего разработку исторической поэтики, а впоследствии в особенности у С.Н. Бройтмана историческая поэтика помимо сюжетов, мотивов, композиционных и речевых форм литературности охватывает, прежде всего, «генезис и развитие эстетического объекта и его архитектоники»³⁵.

Историческая поэтика в бахтинском ее понимании характеризуется крупномасштабным историзмом: события, заслуживающие ее вни-

³¹ Ibidem, с. 57 (курсив мой – В.Т.).

³² Веселовский А.Н.: *Избранное: На пути к...* op. cit., с. 17.

³³ Ibidem, с. 20.

³⁴ Ibidem, с. 17.

³⁵ Бройтман С.Н.: *Историческая поэтика*. В: *Теория литературы: в 2 т.* Том 2. Под ред. Натана Д. Тамарченко. Москва 2004, с. 7.

мания, входят «в единый (хотя и не прямолинейный) процесс становления культуры человечества»³⁶; исследуемые ею процессы таковы, что «в пределах эпохи их не уследишь»³⁷. В частности, литературное произведение, особенно великое, возникает «в дифференцированном единстве культуры эпохи его создания, но замыкать его в этой эпохе нельзя: полнота его раскрывается только в *большом времени*»³⁸. Принципиально важная для Бахтина категория «большого времени» сближает его научную методологию с методологическимиисканиями школы «Анналов» и размежевывает историческую поэтику с позитивистским компаративизмом, удовлетворяющимся расширенным биографическим контекстом и не позволяющим себе выходы за пределы «малого времени».

Простого сравнивания двух разноязычных текстов, как уже говорилось, для компаративистики совершенно недостаточно. Однако, в то же самое время, и одно единственное произведение может стать объектом компаративистского исследования, если будет понято и рассмотрено как явление мировой литературы. Это вовсе не просто, но вполне реализуемо с позиций исторической поэтики. Именно так, например, рассматривались Бахтиным романы Достоевского.

Параллельные исторические ряды национальных литератур в масштабе большого времени – такова научная картина своего предмета, предлагаемая исторической поэтикой. Веселовский четко разграничил две начальные стадии литературной эволюции, параллельно повторяющиеся в несинхронных исторических потоках человеческой жизни и культуры: эпохи «синкретизма» и «личного авторства». С.С. Аверинцев убедительно разделил века личного авторства на эпоху «рефлексивного традиционализма» (эпоху «риторического слова», по А.В. Михайлову) и посттрадиционистскую эпоху творческой оригинальности. Эту новейшую и, в сущности, исторически непродолжительную эпоху «парнасского афелизма» (Пушкин) С.Н. Бройтман связал с «поэтикой художественной модальности» и в свою очередь разграничил в ее составе классическую и неклассическую стадии.

По мере «развития личности», как полагал Веселовский, в европейском культурном ареале начиная с 1760-х гг., а на Востоке несколько позднее (в начале XX в.) художественность постепенно становится не внешней заданностью канона, а внутренней интенцией автономного человеческого «я», для которого, словами А.В. Михайлова, «нет ничего

³⁶ Бахтин М.М.: *Эстетика словесного творчества*. Москва 1979, с. 333.

³⁷ Бахтин М.М.: *Эстетика...,* с. 344.

³⁸ Бахтин М.М.: *Эстетика...,* с. 333.

готового ... все душевые движения и все слова принадлежат теперь ему и только ему как личное достояние»³⁹. Но и в рамках этого новейшего этапа достаточно четко выделяются «две различные духовные формации»⁴⁰: классической и «неклассической художественности»⁴¹. Формирование последней мотивировано освоением искусством диалогической природы человеческого сознания⁴².

Дабы избежать ложных представлений о разрывах и зияниях между этапами параллельного развития литератур, стадиально-компаративное рассмотрение литературного процесса призвано уделять самое пристальное внимание преемственности, прослеживая, словами Веселовского, каким образом «элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает [...] формы необходимости, в которые неизбежно отливалось всякое предыдущее развитие»⁴³.

Таким образом, с компаративных позиций исторической поэтики, степень инновационности («границы личного почина» по выражению Веселовского) уникального художественного произведения как исторического события ограничивается его двойкой принадлежностью к *процессу исторического движения культуры*:

- а) к определенной национальной традиции;
- б) к определенной стадии эволюции (прецеденты в параллельно развивающихся исторических общностях).

В этих столь очевидных для исторической поэтики положениях видится более общая модель для такой стратегии научного познания, которая заслуживает наименования компаративизма в глубоком и принципиальном методологическом смысле – того компаративизма, для которого позитивистская фактографичность остается всего лишь начальным этапом становления гуманитарной научности. Этот исходный, идущий от Вико, но одновременно актуальный и в нашу эпоху компаративизм состоит в пролагании «среднего пути» между методологическими

³⁹ Михайлов А.В.: *Судьба классического наследия на рубеже XVIII-XIX вв.* В: *Классика и современность*. Москва 1991. С. 160.

⁴⁰ Мамардашвили М.К.: *Классический и неклассический идеалы рациональности*. Москва 2004, с. 103

⁴¹ См.: Бройтман С.Н.: *Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики*. Москва 1997; Тюпа В.И.: *Литература и ментальность*. Москва 2009.

⁴² См.: Тюпа В.И.: *Литература и ментальность... op. cit.*

⁴³ Веселовский А.Н.: *Избранное: На путях к...* op. cit., с. 20.

полюсами исторической эпистемологии: доктриной событийности и доктриной процессуальности.

Для компаративизма в таком его понимании событийно-личностная инновационность, историко-генетическая традиционность, и процессуальная стадиальность исторического поведения (актов присутствия человека в Истории) составляют систему координат спектра вероятности исторических событий. Вникая в природу литературной эволюции, Веселовский, можно сказать, изначально работал в данной системе координат.

Из базовой научной проблемы единства и многообразия исторически развивающегося человечества вытекает стратегическая цель компаративизма – выявление стадиально-типологических сходствений между различными национально-историческими потоками жизни с их нередко генетически разнородными культурными традициями. Такие сходства, по мысли В.М. Жирмунского, чаще всего и являются предпосылками исторически конкретных межлитературных взаимосвязей и взаимодействий.

Достижение сформулированной выше стратегической цели в свою очередь требует от компаративистики решения стратегических задач:

- а) обнаружения единого основания для исторических сопоставлений, то есть выявления «универсалий культуры человечества»⁴⁴;
- б) разработки на этом основании научно эффективной сравнительно-типологической периодизации несинхронных исторических потоков.

В решении этих задач опыт исторической поэтики – от Веселовского до С.Н. Бройтмана – поучителен и продуктивен. Литература здесь предстает как жизнь человеческого духа (сознания, менталитета) в семиотических формах художественного письма.

По примеру исторической поэтики сравнительно-типологическая периодизация исторического процесса в целом нуждается в углублении эпистемологического основания сопоставительных операций: в переходе от биосоциальных, социополитических, политико-экономических оснований – к основаниям ментальным. Ключ к сопоставимости, историко-типологической эквивалентности уникальных культурных явлений следует искать, как представляется с позиций Веселовского, в закономерностях ментальной эволюции человека, внутренне последовательную картину которой мы обнаруживаем (при компаративном подходе) в эволюции установок, свойств и статусов художественного письма.

⁴⁴ Кун Т.: *Структура научных революций*. Москва 2002, с. 264.

Этот подход, намеченный Веселовским с его пристальным вниманием к «умственной среде» той или иной национальной культуры, был в полной мере реализован М.М. Бахтиным, О.М. Фрейденберг, а также позднейшими разработчиками исторической поэтики⁴⁵. В целом «русская школа исторической поэтики», как она именуется на западе, есть явление более широкое и значительное: это особая версия компаративистики, питаемая своеобразием и общечеловеческой значимостью исторического пути России.

Литература:

Анандавардхана. Дхванъялока. Москва 1974.

Без автора. Попробуем поставить опыт. Перевод И. Страф. «Анналы» на рубеже веков. Антология. Москва 2002. С. 15-22.

Бахтин М.М.: *Вопросы литературы и эстетики.* Москва 1975.

Бахтин М.М.: *Эстетика словесного творчества.* Москва 1979.

Бройтман С.Н.: *Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики.* Москва 1997.

Бройтман С.Н.: *Историческая поэтика.* В: *Теория литературы: в 2 т.* Под ред. Натана Д. Тамарченко. Москва 2004. Т. 2.

Веселовский А.Н.: *Разыскания в области русского духовного стиха. IX-XVII вв.* Санкт-Петербург 1889. Вып. 5. (Сб. отделения русского языка и словесности Императорской АН; Т. 46, № 6).

Веселовский А.Н.: *Избранное: Историческая поэтика.* Москва 2006.

Веселовский А.Н.: *Избранное: На пути к исторической поэтике.* Москва 2010.

Гумбольдт В.: *Избранные труды по языкоznанию.* Перевод с немецкого языка под редакцией и с предисловием доктора филологических наук проф. Г.В. Рамишвили. Москва 1984.

Гумбольдт В.: *План сравнительной антропологии.* Перевод С.А. Старостина. В: Вильгельм фон Гумбольдт: *Язык и философия культуры.* Москва 1985. с. 318-336.

Кун Т.: *Структура научных революций.* Москва 2002.

⁴⁵ См.: Мелетинский Е.М.: *Введение в историческую поэтику эпоса и романа.* Москва 1986; Мелетинский Е.М.: *Историческая поэтика новеллы.* Москва 1990; Михайлов А.В.: *Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры.* Москва 1989; Бройтман С.Н.: *Русская лирика...* оп. cit.; Бройтман С.Н.: *Историческая поэтика...* оп. cit. и др.

Мамардашвили М.К.: *Классический и неклассический идеалы рациональности*. Москва 2004.

Мелетинский Е.М.: *Введение в историческую поэтику эпоса и романа*. Москва 1986.

Мелетинский Е.М.: *Историческая поэтика новеллы*. Москва 1990.

Михайлов А.В.: *Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры*. Москва 1989.

Михайлов А.В.: *Судьба классического наследия на рубеже XVIII-XIX вв.* В: *Классика и современность*. Москва 1991. С. 149-164.

Смирнов И.П.: *Социософия революции*. Санкт-Петербург 2004.

Соколова Е.В.: *Компаративистика*. В: *Западное литературоведение XX века. Энциклопедия*. Москва 2004. С. 188-189.

Тюпа В.И.: *Литература и ментальность*. Москва 2009.

Уайт Х.: *Метаистория*. Екатеринбург 2002.

Fludernik M.: *The Diachronization of Narratology*. In: *Narrativ*. V. 11, N 3. Ohio State Univewrsity Press. 2003. P. 331-348.

The emergence of mind. Representations of consciousness in narrative discourse in English. Ed. David Herman. University of Nebraska 2011.

Jong I. et al.: *Narratorse, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative 1*. Leiden: Brill, 2004.

Jong I.: *Diachronic Narratology (The Example of Ancient Greek Narrative)*. In: *Handbook of Narratology*. Edited by Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier, Wolf Schmid. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2014. P. 115-122.

Die russische Schule der Historischen Poetik. Hg. Dirk Kemper, Valerij Tjupa, Sergej Taškenov. München: Wilhelm Fink, 2013.

Persistent Forms: Explorations in Historical Poetics. Eds. Ilya Kliger, Boris Maslov. Fordham University, 2015.

ВАЛЕРИЙ ТЮПА

*(Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия)*

**ЛИТЕРАТУРА КАК РОД ДЕЯТЕЛЬНОСТИ:
ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКАЯ ДИНАМИКА**

Литературоведы занимаются текстами и историческими фактами – обстоятельствами появления и восприятия этих текстов. Но истинный предмет литературоведческого познания – некий *род деятельности*, который принято называть литературой. Так повелось от Аристотеля, чьи «Поэтика», «Риторика», «Политика» были рефлексиями современных ему практик (τέχνη), социально наиболее значимых ментальных занятий. Следует только подчеркнуть, что речь должна вестись не только о писательской деятельности, но и о читательской. На современном этапе развития литературоведения является очевидным, что область литературы представляет собой сферу взаимодействия креативного и рецептивного сознаний.

В западноевропейских литературах вплоть до середины XVIII столетия господствовала аристотелианская эпистема (в русскую словесность она пришла только на рубеже XVII – XVIII веков). Знания о литературе производились и накапливались, исходя из понимания писательской деятельности как ремесленнической *деятельности по правилам*, подлежащей оценке согласно императиву мастерства (уровня практического владения правилами текстосложения).

Согласно этой эпистеме, художник слова – это мастер, исполнитель некоторого жанрового задания (категория жанра в рамках данной эпистемы – главенствующая). Определяющим отношением литературного письма оказывается «ремесленное» отношение *автор – материал*; критерием литературной ценности – каноническая «правильность» текста, достигаемая мастерством его создателя. Исполнение жанрового задания может совершенствоваться, но само оно исторической динамикой якобы не обладает. «Испытав многое перемен, – полагал Аристотель, – трагедия остановилась, приобретя достодолжную и вполне присущую ей форму»¹.

Автор литературного произведения – *мастер*, изготавливатель текста как вариации некоторого жанрового канона; его ремесло состоит в обработке «сырого» (прозаического) речевого материала и преобразовании его в особый язык – язык поэзии. Литература данной эпистемы почти сплошь ограничивалась поэтическими формами (проза мыслилась областью риторики, а не поэтики). Адресату художественной деятельности отводилась роль «потребителя продукции» и своеобразного эксперта, не уступающего, а то и превосходящего автора в знании тех правил, по которым строится авторский текст. Основа не подвергаемого сомнению взаимопонимания между писателем и читателем – конвенция жанра, мотивированная авторитетностью его классических образцов.

При этом компетентному адресату принадлежало иерархически более высокое место в системе художественной культуры, чем автору. Так, «Эпистола о стихотворстве» пишется Сумароковым не от имени первого русского поэта, кем автор себя считал, но от имени искушенного и требовательного читателя.

Путь литературоведческого знания на протяжении долгих веков «рефлексивного традиционализма» (С.С. Аверинцев)² – *нормативная поэтика*.

Слом нормативной эпистемы литературного письма наступает в 1850 году (год выхода в свет первого тома «Эстетики» Александра Баумгартина). Основатель философской эстетики называл произведение искусства «гетерокосмосом» – другим (созданным) миром. Сотворение новой (художественной) реальности воображенного мира начинает мыслиться необходимым условием искусства, в частности, искусства слова.

¹ Аристотель: *Об искусстве поэзии*. Москва 1957, с. 51.

² См.: Аверинцев С.С.: *Древнегреческая поэтика и мировая литература*. В: *Поэтика древнегреческой литературы*. Москва 1981, с. 3-14.

Окончательный рубеж между прежней и новой эпистемами литературной деятельности прочерчивает Иммануил Кант, размежевывая подлинное искусство и «ремесло» (ранее отождествлявшиеся). В «Критике способности суждения» (1790) философ не только разграничивает «изящные искусства» и «ремесла», а также «науку» (в рамках прежней эпистемы «искусство» и «наука» часто выступали синонимами), но и настаивает на том, что в области наук и ремесел «величайший изобретатель отличается от жалкого подражателя и ученика только по степени, тогда как от того, кого природа наделила способностью к изящным искусствам, он отличается специфически»³.

Специфику эту Кант, а вслед за ним романтики осмыслили как творческую *гениальность*. Деятельность гения – в отличие от деятельности мастера – носит внутренне свободный, игровой характер самовыражения: «поэт ничему не учит, он и сам не должен превращать игру в труд»⁴. Гениальность понимается как «способность создать то, чему нельзя научиться»⁵ и оттесняет на второй-третий планы не только мастерство, но и вкус. Вокруг категории творческой гениальности конденсируется принципиально новая – *креативистская* эпистема, воспринимаемая из XX-XXI веков как «классическая». Суть ее в том, что писательский труд мыслится *творчеством*. Не следует забывать, что столь привычное нам отношение к художественной деятельности как к творчеству бытовало отнюдь не всегда и стало аксиоматичным всего лишь два с небольшим века тому назад.

Впрочем, еще на стадии предромантизма деятельность по правилам начинает представляться факультативным признаком искусства. Назначение последнего уже не сводится к мастерскому оформлению нравственного и политического опыта, как это представлялось, например, Ломоносову. Искусству вменяется собственно эстетическая цель «распространять в области чувствительного приятные впечатления»⁶. Средоточием художественной деятельности оказывается не столько владение словом, сколько эмоциональная рефлексия (эстетическое «переживание переживания»), в связи с чем художественный субъект предстает человеком с особо повышенной «чувствительностью» и, соответственно, интенсивно

³ Кант И.: *Критика способности суждения*. В: И. Кант: Соч.: в 6 т. Т. 5, с. 325.

⁴ Кант И.: Из «Антропологии в прагматическом отношении». В: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. Т. 3. Москва 1967, с. 77.

⁵ Ibidem, с. 79.

⁶ Карамзин М.Н.: *Что нужно автору?* В: М.Н. Карамзин: Избр. соч.: в 2 т. Т. 2. Москва - Ленинград 1964, с. 121.

развитым вкусом. Эта природная одаренность ценится теперь более, чем приобретаемое научением мастерство. В отношении авторского статуса на смену императиву мастерства приходит императив *вкуса*.

Произведение начинает мыслиться как особого рода переживание, объединяющее автора, героя и читателя (зрителя, слушателя), которое в тексте лишь фиксируется. По этой причине к «изящной словесности» могут быть отнесены любые, в частности прозаические, формы текстуальности, включая частные человеческие документы (дневники, письма, мемуары, исповедальные записки, путевые заметки). Отводимая адресату позиция со-чувствия, со-страдания, со-радования, эмоционального вживления в «господствующий строй чувств» (Шиллер) данного произведения предполагает читателя в качестве своего рода эмоционального «эха» автора, его «единочувственника», поскольку переживания, составляющие содержание художественной деятельности, предполагаются сверхиндивидуальными, общечеловеческими (аналогичными категориями «расы» в санскритской традиции).

Для адекватного эмоционального контакта текст должен быть наделен не столько «правильностью», сколько «красотой», то есть исключительной целостностью, при наличии которой не остается возможности заметить в его организации ничего недостающего или избыточного. Читатель при этом должен обладать соответствующим вкусом, который бы позволял ему ощутить, рассмотреть, расслышать, оценить эту сложно упорядоченную целостность. Открытие эстетической природы литературной деятельности явилось порождением кризиса нормативного сознания и необходимой предпосылкой новой эпистемы художественного письма.

Романтизм утвердился как художественная культура антинормативного, эгоцентрически «уединенного» (Вяч. Иванов) сознания. В рамках романтической эпистемы искусство начинает восприниматься как условно-игровое жизнетворчество, свободная игра без оговоренных заранее правил: игра с читателем в сотворение мира.

Доминирующим критерием оценки впервые становится *оригинальность*: смелость разрушения стереотипов художественного мышления и художественного письма, что знаменовало осознание собственно творческой природы эстетического акта. Отрицается ориентация на какой бы то ни было канонический «сверхтекст» (Пушкин очень точно назвал романтизм «парнасским афеизмом»), в связи с чем категория жанра оттесняется со своего ведущего положения категорией *стиля* – не нормативно-риторического, а мыслимого в качестве индивидуального художественного языка, на котором, строго говоря, написан один единствен-

ный текст – текст данного шедевра. Возобладавшая эпистема художественности выражается законом *невоспроизведимости* творческого акта.

Творческий помысел гения никем не может быть постигнут вполне, однако романтического читателя это не удручет, поскольку он и сам своей индивидуальной самобытностью аналогичен автору: «Каждый человек [...] в душе своей содержит роман» – эту «энциклопедию всей духовной жизни некоего индивидуума»⁷. Авторский текст становится для читателя предлогом и формой игровой реализации своего собственного «романа». С этой точки зрения, читать, духовно присваивая текст (как пушкинская Татьяна, которая в чужом тексте «ищет и находит свой тайный жар, свои мечты»), означает для читателя становиться самим собой, обретать внутреннюю свободу самобытной личности.

Классический реализм XIX века при всем своем отталкивании от романтизма является продолжением и развитием креативистской художественной культуры, а его самоосмысление в активно развивающейся в этот период литературной критике – продолжением и развитием эстетических учений креативистской эпистемы.

Постромантическая литературная практика питается радикальным открытием *другого* (чужого «я») в качестве самобытной реальности, аналогичной «мне», но принципиально внеположной моему сознанию. Определяющим отношением литературной практики становится эстетическое отношение *автор – герой*, исследованное Бахтиным в его раннем незавершенном труде «Автор и герой в эстетической деятельности», где еще не актуализирована столь значимая для Бахтина впоследствии инстанция адресата.

В силу своей уникальной единичности «я-в-мире» – такая форма существования, которая не поддается научному описанию. Но в силу своей самобытной целостности она поддается эстетическому обобщению и концептуализации. Герой литературного произведения представляется своего рода «действующей моделью» человеческого присутствия в миропорядке. Творческий процесс постромантического писателя мыслится уже не игрой, а мысленным экспериментом с этой воображенной моделью, направленным на постижение духовного содержания жизни. Гегелевский «дух определен здесь как частный, как человеческий», способный «полностью выразить себя в единственном человеческом образе»⁸, т.е. как некоторое «я». Тот или иной строй эстетической целостности ока-

⁷ Шлегель Ф.: *Фрагменты*. В: *Памятники мировой эстетической мысли*. В 5 т. Т. 3. Москва 1967, с. 254.

⁸ Гегель Г.В.Ф.: *Эстетика*. В 4 т. Москва 1968-73. Т. 1, с. 84.

зывается одновременно обобщающим принципом присутствия «я» в мире (личностным смыслом жизни).

Эпоха классического реализма выдвигает откровение некоторой истины о жизни на роль высшего предназначения искусства. После Гегеля художественная деятельность мыслится уже не просто связанной так или иначе с познанием, но собственно *познавательной* деятельностью, направленной на вымышленный мир персонажей как аналог действительного мира. К вымышленному персонажу автор относится как к настоящему другому, силится постичь внутреннее «я» героя как сувенирное. Субъект художественной деятельности самоопределяется при этом как «историк современности» (Бальзак), реконструирующий скрытую (внутреннюю) сторону окружающей его жизни подобно тому, как учёный историк реконструирует скрытые факторы, причины, следствия событий далекого прошлого. На смену мастерству, вкусу, оригинальности в качестве главенствующих императивов художественного творчества выдвигается императив *проницательности* (Чернышевский), т.е. концептуального проникновения в суть отраженных воображением феноменов жизни (прежде всего – человеческих характеров). Это делает *достоверность* ключевым критерием художественности и позволяет «толковать о явлениях самой жизни на основании литературного произведения» (Добролюбов). Автор же, творящий в своем сознании «модель» жизни, ценится теперь как знаток и проницательный *эксперт* реальной действительности.

Однако и в постромантическую эпоху мы остаемся на позициях креативистской эпистемы: произведение искусства предстает субъективно воображенным миром, *креативным* аналогом реальной действительности (по преимуществу исторической современности). Креативность здесь состоит в *творческой типизации*, то есть в концептуальной обобщенности образного аналога бытия, превосходящей по своей глубине и значимости любую эмпирическую «правду жизни».

При этом быть адресатом, адекватным постромантической художественности, не так просто, как это может показаться, исходя из «жизнеподобия» реалистических произведений. От читателя также требуется проницательность (аналогичная авторской) в отношении к чужому «я» другого (героя). Реалистический читатель есть *экзистенциальный* аналог креативного, условного персонажа – только в иной, в своей собственной житейской ситуации. Это побуждает читателя к *самоопределению* собственного «я», сближающегося или отталкивающегося от личности героя.

Литературная классика XIX столетия предполагает высокую эстетическую культуру сопереживания, но не наивно-сентименталистского

«вживания» в чужую жизнь, а развитой способности обобщающего усмотрения общечеловеческого в индивидуальном. Такого рода сопререживание (как со стороны автора, так и со стороны героя) Бахтин именовал «причастной вненаходимостью».

В рамках креативистской эпистемы литературоведческое знание формируется преимущественно *эстетикой* и *критикой*. Зарождающаяся наука о литературе не вполне отпочковалась еще от историографии и со-средоточена преимущественно на внешних обстоятельствах литературной деятельности.

На рубеже XIX-XX веков эгоцентрический менталитет общекультурной значимости, сформировавшийся в эпоху романтизма, вступает в период своего глубокого кризиса, проявившегося, прежде всего, чутко уловленным со стороны молодого Бахтина «кризисом авторства». Именно *автор* (а не жанр, как это было до Канта и романтиков) – поистине ключевая ценность креативистского сознания, прорывающегося в культуру, начиная с эпохи барокко (Шекспир – первая в истории фигура, к которой вполне приложима бахтинская концепция авторства⁹). Социокультурный стресс Я-сознания был означенован символизмом, ницшеанством, покаянным эгоцентризмом Блока, жаждущим приобщиться к «мы», постсимволистским разбродом художественных практик, фрейдовским психоанализом (расплющившим гордое «я» между Сверх-я и Оно) и мн. др. Но, прежде всего, кризис креативистского авторства проявляется в ощущении исчерпанности оснований и возможностей классической художественности, в скептическом отношении к тому, чем гордился романтический творец, – к воображанию, изобретанию условных миров.

В 1893 году Лев Толстой пишет Лескову: «Начал было продолжать одну художественную вещь, но, поверите ли, совестно писать про людей, которых не было и которые ничего этого не делали. Что-то не то. Форма ли эта художественная изжила, повести отживают, или я отживаю?»¹⁰. А Владимир Соловьев еще в 1890 году заявил: «новоевропейские народы уже исчерпали известные нам роды искусства, и если это последнее имеет будущность, то в совершенно новой сфере действия», а именно: «не в одном воображении, а и в самом деле, – должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь»¹¹.

⁹ См.: Пешков И.В.: *Бахтинский подход к авторству*. „Новый Филологический Вестник“ №1 (36), 2016, с. 22–40.

¹⁰ Толстой Л.Н.: *О литературе*. Москва 1955, с. 276.

¹¹ Соловьев В.С.: *Соч.: в 2 тт.* Т.2. Москва 1988, с. 404.

Если к мысли Вл. Соловьева отнестись вполне серьезно, то придется признать, что у искусства слова имелась всего только одна возможность сделать предметом своих усилий действительную жизнь: сосредоточиться на фигуре неведомого автору, но вполне реального читателя, зрителя, слушателя, которого творцу предстояло не развлекать, а формировать. Знаменательна в этом отношении рожденная еще символизмом мысль Анненского о том, что лирическое «я» есть «не личное [т.е. не автора, как мыслилось романтиками – В.Т.] и не собирательное [т.е. не героя, как мыслилось реалистами – В.Т.], а прежде всего наше я [т.е. читательское – В.Т.], только сознанное и выраженное» поэтом¹².

Впоследствии мысль о своего рода «законе» адресованности распространяется и постепенно становится всеобщей. «Поэт, – пишет Мандельштам в 1913 году, – не только музыкант, он же и Страдивариус, великий мастер по фабрикации скрипок, озабоченный вычислением пропорций «коробки» – психики слушателя»¹³. Николай Гумилев впоследствии основательно разворачивает эту мысль: «Поэт всегда обращается к комуто [...] Стихотворение находит себе живого реального читателя [...] Прекрасное стихотворение входит в его сознание, как непреложный факт, меняет его, определяет его чувства и поступки. Только при условии его [читателя – В.Т.] существования поэзия выполняет свое мировое назначение»¹⁴. Согласно формуле М.Л. Гаспарова, «вся поэтика модернизма оказывается рассчитана на активное соучастие читателя: искусство чтения становится не менее важным, чем искусство писания»¹⁵.

В основе всех подобных рассуждений обнаруживается осознанность коммуникативной природы искусства, его неустранимой адресованности, связывающей художественную реальность с «действительной жизнью», которой принадлежат и писатели, и читатели литературных текстов. Тогда как классическому реалисту, по словам Н.А. Добролюбова, «нет дела до читателя и до выводов, какие вы сделаете из романа: это уж ваше дело [...] Он представляет вам живое изображение и ручается только за его сходство с действительностью»¹⁶.

¹² Анненский И.: *Книги отражений*. Москва 1979, с. 99.

¹³ Мандельштам О.Э.: *Слово и культура*. Москва 1987, с. 49.

¹⁴ Гумилев Н.С.: *Письма о русской поэзии*. Москва 1990, с. 61-63.

¹⁵ Гаспаров М.Л.: *Поэтика «серебряного века»*. В: *Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917. Антология*. Москва 1993, с. 42.

¹⁶ Добролюбов Н. А.: *Русские классики. Избранные литературно-критические статьи*. Москва 1970, с. 571.

Подобно тому, как формирование текста со временем предстало не самоцелью, а только лишь манифестацией эстетической игры воображения, так и само творческое воображение в искусстве оказалось средством общения. Лев Толстой в трактате 1898 года «Что такое искусство?» провозгласил художественность одним из существеннейших способов «духовного общения людей». Усматривая в искусстве не «средство наслаждения», но «одно из условий человеческой жизни», Толстой понял его как способ духовного взаимодействия: «Всякое произведение искусства делает то, что воспринимающий вступает в известного рода общение с производившим или производящим искусство и со всеми теми, которые одновременно с ним, прежде или после его восприняли или воспримут тоже художественное впечатление»¹⁷.

Чтобы не остаться субъективным фантазмом, чтобы сделаться художественной реальностью, образам одного сознания необходимо быть «конвертированными» в образы другого сознания. Творец предстал перед неизбежностью выстраивать художественную реальность не на территории собственного сознания, а в сознании адресата. Именно так Толстой, например, отказавшись от своих «господских романов», организовывал тексты «народных рассказов». А для поэта-концептуалиста 1980-х гг. становится аксиомой, что художественная деятельность — это «работа с восприятием» (Всеволод Некрасов). Доминировавшие прежде «работа» с материалом, а затем (в XIX веке) «работа» с собственным воображением не могли быть устраниены из искусства, но отошли в тень.

В новейшей эпистеме литературное произведение обретает статус *дискурса* — трехстороннего коммуникативного события: автор — герой — читатель. Чтобы такое событие состоялось, чтобы произведение искусства было «произведено», не достаточно креативной (творящей) актуализации его в тексте, необходима еще и рецептивная актуализация в художественном восприятии. Эстетический объект перемещается в сознание адресата — в «концептированное» сознание читателя, которому произведение «навязывает известную позицию»¹⁸. Тогда как автор занимает «режиссерское» место первочитателя, первозрителя, первослушателя собственного текста. (Само искусство режиссуры формируется одновременно с разворачиванием рецептивистской эпистемы).

Творческий акт художника перестает мыслиться как замкнутый на себя, он обличивается вторжением в суверенность чужого «я», поскольку распространяет и на реального адресата (а не только на воображаемого

¹⁷ Толстой Л.Н.: *О литературе...*, с. 355.

¹⁸ Корман Б.О.: *Теория литературы*. Ижевск 2006, с. 210.

героя) ту или иную концепцию существования – способа присутствия внутреннего «я» во внешнем мире. Художественная деятельность предстает деятельностью, направленной на чужое сознание; истинный предмет такой деятельности – ее адресат, а не объект воображения или знаковый материал текста. Субъект художественной деятельности оказывается организатором коммуникативного события. Адресат же впервые осознается неэлиминируемым конститутивным моментом самого искусства – реализатором этого события, которое без его участия неосуществимо (спектакль без зрителя остается всего лишь репетицией).

Эстетическое переживание воспринимающего должно стать самостоятельным внутренним «высказыванием» на уникальном художественном языке авторского текста, должно явиться самобытной интерпретацией общего с автором «художественного задания», когда адресат может по-своему (а иной раз и лучше самого автора) реализовать виртуальное содержание, потенциально присущее в тексте. Определяющим отношением рецептивистской эпистемы выступает отношение *автор – читатель* (зритель, слушатель), возвращающее художественность, мыслимую при этом как эффективность воздействия на воспринимающее сознание, в сферу самой «действительной жизни» (по замыслу Вл. Соловьева). При этом – в отличие от восприятия литературной классики – следует «отказаться», как полагал И. Анненский, «от аналогий с действительностью»¹⁹, поскольку произведение искусства и само должно стать действительностью.

Неклассическая эпистема художественного письма основывается на последовательном осознании коммуникативной природы искусства. Теперь не сам текст, но «акт коммуникации является мироопределяющей единицей»²⁰ художественной культуры, остро нуждающейся в адекватно воспринимающем рецептивном сознании. «Задача нового писателя [...] в каждом вызвать свое собственное слово»²¹. Дискредитация авторской монополии креативного сознания («смерть Автора» по Барту) отводит решающую роль в коммуникативном событии художественного дискурса с творческой инстанции: «Поэма обретает жизнь лишь в момент своего прочтения»²². Это придает *эффективности воздействия* значимость важнейшего критерия художественности. Категории поэтики начинают

¹⁹ Анненский И.Ф.: *Книги отражений...*, с. 339.

²⁰ Fargno Y.: *Поэтика Пастернака*. Wien 1989, с. 45.

²¹ Пришвин М.М.: *О Розанове. „Контекст”* 1990. Москва 1990, с. 209.

²² Валери П.: *Об искусстве*. Москва 1993, с. 103.

последовательно мыслиться как «способы поэтического воздействия»²³, а текст – как «совокупность факторов художественного впечатления»²⁴.

Переосмысление статуса литературных произведений фактически явилось реализацией жизнетворческих («теургических») притязаний символизма. Если «само бытие человека (и внешнее, и внутреннее) есть глубочайшее общение»²⁵, то с сотворение коммуникативного события общения и есть жизнетворчество. То, что открывается одному лишь автору, Мандельштамом мыслится как субъективная картина творческого «безумия»; но открывающееся также и адресату обретает экзистенциальную императивность «совести». Стихотворение, начинающееся обнаружением этой альтернативы («Может быть, это точка безумия, / Может быть, это совесть твоя»), завершается словами: «То, что я говорю, мне прости... / Тихо, тихо его мне прочти...» Вторжение в сознание другого в данном случае неоспоримо заслуживает «прощения», поскольку достигает цели «породить мир чувственного резонанса»²⁶.

Наиболее корректным обобщающим понятием для неклассической эпистемы литературного письма (сохраняющей свою актуальность и поныне) представляется *метакреативизм*. Греческая частица *meta* («вне») означает не только «после» («Метафизика» Аристотеля, названная так Андроником Родосским), но и «сверх». В этом последнем значении в современном научном дискурсе она чаще всего отсылает к рефлексии, к рефлексивной «надстройке» над первоначальной деятельностью («метаязык», в частности)²⁷. Адресная рефлексия составляет конструктивный фактор художественного сознания новейшего, неклассического периода: не только с сотворение «в уме своем», но и одновременное рефлектирование творческого результата относительно другого субъекта (читателя, зрителя, слушателя). Именно так режиссер профессионально прочитывает инсценируемый текст. По аналогии с «рефлексивным традиционализмом» С.С. Аверинцева новейшую парадигму художественной культуры можно было бы именовать «рефлексивным креативизмом».

Ключевой категорией метакреативизма представляется *код*. Для осуществления более глубокого и эффективного взаимодействия креативного и рецептивного сознаний необходимо обращение к различного рода

²³ Гумилев Н.С.: *Письма о русской поэзии*. Москва 1990, с. 56.

²⁴ Бахтин М.М.: *Вопросы литературы и эстетики*. Москва 1975, с. 18.

²⁵ Бахтин М.М.: *Собр. соч.*: В 7 т. Т. 5, с. 344.

²⁶ Валери П.: *Об искусстве...*, с. 91.

²⁷ См.: *Под знаком «Мета»: Материалы конференции «Языки и метаязыки в пространстве культуры»*. Под ред. Ю.С. Степанова и др. Москва 2011.

культурным кодам, «шифрующим» и «дешифрующим» художественные смыслы²⁸. Адекватное восприятие такого произведения часто оказывается невозможным без активации в памяти другого или целого ряда других произведений, культурных фактов, значимых событий, выступающих в роли «шифра».

Так, например, стихотворение Александра Блока «Демон» («Прижмись ко мне крепче и ближе...») может показаться бессвязным набором фраз, если не иметь в виду не только поэму «Демон» Лермонтова, но и картины Врубеля на эту тему. Необходимо владеть лермонтовско-врублевским кодом, чтобы в акте соз创ческого восприятия восполнить блоковский текст до эстетически завершенного художественного целого. Иногда такой код задается явно, как в данном стихотворении или в «Гамлете» Пастернака, порой легко опознается, но нередко он присутствует лишь имплицитно.

Для полномерного восприятия стихотворения Мандельштама «Может быть, это точка безумия...» следует актуализировать не только строки Николая Гумилева «О, пути земные, сетью жил, / Розой вен вас Бог расположил», но и неоплатоническую модель эманации духа, весьма популярную среди интеллектуалов Серебряного века: порядок четверостиший строго соответствует четырем онтологическим уровням бытия по Плотину²⁹.

Излишне напоминать о роли евангельского кода и некоторых иных в «Мастере и Маргарите». Поистине поликодовым является текст «Москва – Петушки», буквально пронизанный множеством аллюзий и реминисценций, формирующих смысловую глубину аномального монолога Венички.

Особую и весьма значительную роль в кодификации такого рода приобретает мифопоэтика, что ярко демонстрирует Ежи Фарино в целом ряде многочисленных исследований «археопоэтики» русского модернизма³⁰ [18; 19].

Интертекстуальные связи литературной классики 19 столетия носили принципиально иной характер. Это были по преимуществу естественные, неотрефлектированные творящим автором феномены традиции как «культурной памяти». Воспроизведение Пушкиным в сне Татьяны ритуально-мифологического комплекса мотивов переходного обря-

²⁸ См.: См.: Фарино Е.: *Дешифровка. „Russian Literature“ XXVI-I*. Amsterdam 1989.

²⁹ См.: Тюпа В.И.: *Литература и ментальность*. Москва 2009, с. 210-213.

³⁰ См.: Фарино Е.: *Мифологизм и теологизм Цветаевой*. Wien 1985; цикл статей этого автора о «Докторе Живаго» и др. его работы.

да инициации, впервые выявленное В.М. Марковичем³¹ [20], в принципе не могло быть кодовым, поскольку данная обрядовость еще не была раскрыта и описана этнографией и фольклористикой.

Метакреативистские произведения «с шифром» могут восприниматься с различной степенью проникновения читателя в их глубину. Принципиальная значимость актуализируемого культурного кода делает новейшее художественное письмо литературой весьма элитарной, закрытой для многих реципиентов. Оборотной стороной элитарности оказался лавинообразный рост массовой литературы, также всецело ориентированной на адресата, но при этом имитирующей, по большей части, художественность классическую, так или иначе подстраивающейся под запросы потребителей текстов. В этом секторе литературного письма наблюдается возврат к ремесленности, напоминающей о рефлексивном традиционализме прошлых веков.

Остается добавить, что метакреативистская эпистема неразрывно связана с *наукой* о литературе, мыслимой в наше время основополагающей формой литературного знания. Обретение исследовательской рефлексией художественного письма статуса специальной науки, а также интенсивное развитие ее в таком статусе вполне закономерно совпало с периодом метакреативизма. Однако не все научные школы базируются на неклассической эпистеме. Развитие литературоведения в XX столетии до известной степени повторило эпистемологическую динамику самой литературы. При этом размежевание и полемика научных школ – необходимо благо. Торжество одной школы, вытеснившей все другие, как и ее самоизоляция, приводит к замедлению развития, к ослаблению и затуханию познавательных интенций.

При всем многообразии литературоведческих школ – столь естественном для любой науки – эпистемологическое движение данной сферы познания четко делиться на два рукава.

Во-первых, становление и трансформация системы *категорий*, необходимых для понимания *сущности* литературы как рода деятельности (теория литературы). Эти категории осознаются в форме научных *понятий* и обозначаются специальными *терминами*. Поэтому теория литературы представляет собой специальный *язык* для профессионального осмыслиения и обсуждения феноменов художественного письма (литературных текстов) в отношении к их восприятию. Сущность литературы вполне реализуется только в совершенных литературных произведениях.

³¹ См.: Маркович В.М.: *И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века*. Ленинград 1982.

По этой причине теория литературы основывается не на всей массе литературной продукции, но только на ее шедеврах.

Во-вторых, накопление, обобщение и систематизация фактов *существования* данного рода деятельности (практики художественного письма) на протяжении длительных периодов времени. Это история литературы, которая учитывает не только шедевры, но всю массу текстов, принадлежащих к этой области национальной и мировой словесности. Однако она призвана не просто фиксировать факты литературной жизни, но выявлять закономерности изменений, происходящих в сфере художественного слова: не только обусловленность внешними факторами исторического контекста, но и внутреннюю стадиальность литературного процесса. Последнее невозможно без участия теории литературы.

Взаимодействие этих двух траекторий познания открывает нам, что непрерывно меняющаяся от века к веку литература все же не распадается на разные деятельности (в соответствии с разными эпистемами). В основе своей литература есть ни что иное как стадиально эволюционирующаяся *жизнь человеческого сознания в формах художественного письма*.

Литература:

Аверинцев С.С.: *Древнегреческая поэтика и мировая литература*. В: *Поэтика древнегреческой литературы*. Москва 1981.

Анненский И.: *Книги отражений*. Москва 1979.

Аристотель: *Об искусстве поэзии*. Москва 1957.

Бахтин М.М.: *Вопросы литературы и эстетики*. Москва 1975.

Валери П.: *Об искусстве*. Москва 1993.

Гаспаров М.Л.: *Поэтика «серебряного века»*. В: *Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917. Антология*. Москва 1993.

Гегель Г.В.Ф.: *Эстетика*. В 4 т. Москва 1968–73. Т. 1.

Гумилев Н.С.: *Письма о русской поэзии*. Москва 1990.

Добролюбов Н. А.: *Русские классики. Избранные литературно-критические статьи*. Москва 1970.

Кант И.: *Из «Антропологии в прагматическом отношении»*. В: *Памятники мировой эстетической мысли*: В 5 т. Т. 3. Москва 1967.

Карамзин М.Н.: *Что нужно автору?* В: М.Н. Карамзин: *Избр. соч.: в 2 т.* Т. 2. Москва - Ленинград 1964.

Корман Б.О.: *Теория литературы*. Ижевск 2006.

Мандельштам О.Э.: *Слово и культура*. Москва 1987.

Маркович В.М.: *И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века.*
Ленинград 1982.

Пешков И.В.: *Бахтинский подход к авторству.* „Новый Филологический Вестник“ №1 (36), 2016, с. 22–40.

Под знаком «Мета». Материалы конференции «Языки и метаязыки в пространстве культуры». Под ред. Ю.С. Степанова и др. Москва 2011.

Пришвин М.М.: *О Розанове.* „Контекст“ 1990. Москва 1990.

Соловьев В.С.: *Сочинения: в 2 тт.* Т.2. Москва 1988.

Толстой Л.Н.: *О литературе.* Москва 1955.

Тюпа В.И.: *Литература и ментальность.* Москва 2009.

Шлегель Ф.: *Фрагменты.* В: *Памятники мировой эстетической мысли.*
В 5 т. Т. 3. Москва 1967.

Фарино Е.: *Мифологизм и теологизм Цветаевой.* Wien 1985.

Фарино Е.: *Дешифровка.* „Russian Literature“ XXVI-I. Amsterdam 1989.

Faryno J.: *Поэтика Пастернака.* Wien 1989.

ЛЕОНИД ФУКСОН

(Кемеровский государственный университет, Россия)

ТИПОЛОГИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ И ТРАГИЧЕСКОЕ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ АКСИОЛОГИИ

**The typology of aesthetic values and the tragic
in the light of axiology**

Abstract

The article offers the description of three basic types of an aesthetic valuation. This description is based on traditional categories of classical aesthetics: the sublime, the tragic and the comic. The author pays special attention to the tragic type of valuation, founded on an oxymoron. “*The Little Tragedies*” by Pushkin provides material for this article.

Key words: value, tragic, oxymoron

Возможна вообще *типовология эстетических ценностей* и не открывается ли она в традиционных эстетических категориях – возвышенного, трагического и комического? Положительный ответ на этот вопрос мы находим уже в «*Поэтике*» Аристотеля, где подчёркивается связь понятий трагического и комического с ценностным моментом. Во второй главе своего сочинения Аристотель говорит о том, что поэтическое подра-

жение относится или к лучшим, или к худшим, чем мы, или к таким, как мы. В зависимости от этого различаются трагедия и комедия¹.

Опираясь на древнее свидетельство связи эстетики и аксиологии, мы полагаем, что трём самым распространённым категориям классической эстетики – возвышенного, трагического и комического – соответствуют три основных типа соотношения ценностей, которые предварительно можно очертить следующим образом. К первому относится утверждение «положительных», к последнему – отрицание «отрицательных». Это «великое» и «смешное». В трагическом же мире ценности оказываются как бы в «перевёрнутом» состоянии и происходит отрицание положительных и утверждение отрицательных ценностей. Здесь торжествует принцип совмещения несовместного. Именно трагические ценности находятся в центре внимания данной статьи, однако, на наш взгляд, их можно рассматривать лишь как системный элемент.

Если подразумевать под «положительными» и «отрицательными» ценности жизни и смерти как терминов человеческого существования, то для «возвышенных» произведений характерно абсолютное превалирование «живых» (положительных) ценностей, что предполагает пафос любования, прославления. В трагических произведениях «жизнь» этих ценностей поставлена под вопрос. Образы бессмертия сменяются образами гибели богов. Ещё актуальные («живые») эти ценности уже обречены. Налицо как бы живые трупы. Оксюморон – совмещающая несовместное ценностная логика трагических произведений. Комическая ситуация обнаруживает мнимые ценности, оказавшиеся необоснованными претензиями, девальвированные.

В немецкой философии XIX в. указанные три категории обозначают не только различные виды эстетического, но и определённые стадии². Если воспользоваться фразой, которую приписывают Наполеону («От великого до смешного один шаг»), то можно сказать, что каждая эпоха делает этот исторически неизбежный шаг (от зарождения до вырождения). К такой исторической эстетике имеет прямое отношение известное высказывание Маркса о том, что греческие боги, которым был нанесён смертельный удар во время Эсхила, окончательно умирают в насмешках Лукиана и человечество таким образом «весело расстаётся со своим прошлым». Таким образом, любая эпоха, проходя путь «от великого до смешного», не минует «трагической» стадии. Три фазы развития

¹ Аристотель: *Поэтика*. Москва 1957, с. 44.

² См., например: Г. В. Ф. Гегель: *Эстетика*. Т. 2. Москва 1969, с. 316.

любой культуры являются тремя этапами эволюции ценностей – от их «сакрального» величия до профанации.

Если исходить из данной стадиальной схемы соотношения категорий эстетики, то для понимания «трагического» и «комического» окажется равно существенным понимание их почвы, то есть того «возвышенного фона», который и есть память о героическом прошлом. Само появление представления о времени, о дистанции настоящего и прошлого и составляет суть драматического состояния мира.

Более конкретное содержание и дифференциация основных трёх категорий эстетики как вариантов соотношения ценностей обусловлены, на наш взгляд, исторической эволюцией понятия «жизнь» (и соответствующего понятия «смерть») в общественном сознании. Исторически первичный смысл понятия «жизнь» сакрален³. Живо то, что причастно Богу. Первый тип персонажа – богоравный герой, активность которого носит принципиальный характер *подвига*, отрицания наличного бытия во имя предстоящего смысла. Согласно Ницше, героизм – «это добрая воля к абсолютному самоуничтожению»⁴. Герой превозмогает себя-смертного, становясь подобным богу. Такова формула *героического бессмертия*. Этому же смыслу понятия «жизнь» соответствуют *трагизм* и *сатира*. Гегель очень точно характеризовал сатирический объект: «жизнь, лишённая божественного начала» (то есть лишь необоснованная претензия на жизнь). Трагическая (промежуточная) ситуация наглядно представлена в оде «Бог» Державина: «Я царь – я раб – я червь – я бог!» Или в самом начале «Макбета» ведьмы говорят: «Зло есть добро, добро есть зло». (В этом парадоксе выявляется типично трагическая логика совмещения несовместного, *безысходного* спора ценностей).

Более поздний смысл понятия «жизнь» обнаруживает эпоха, открывающая разницу естественной и искусственной сторон существования (например, эллинизм или «эпоха чувствительности» в Европе XVIII века). «Жизнь» становится синонимом «природы» и натуральность – мерой ценности. На этом этапе появляются новые исторические формы возвышенного, трагического и комического – идиллия, элегия и юмор.

Наконец, романтизм порождает новый смысл понятия «жизнь» и, соответственно, иную систему ценностей. В романтическом мироощущении ценностной меркой является не понятие бога, не понятие природы, а понятие *личности*. И в этой исторической плоскости возвышенное

³ О проблеме происхождения ценностей и живом как сакральном см., например, труды М. Элиаде

⁴ Фридрих Ницше: *Полное собрание сочинений*. Т. 10. Москва 2010, с. 35.

становится «романтическим», комическое – «сарказмом», а трагическое – тем, что можно наблюдать, например, в романах Достоевского.

Конечно, всё сказанное не означает, что для романтической эпохи уже как будто не существуют предшествующие ценности. Здесь вовсе не имеется в виду то, что каждый новый этап в эволюции понятия «жизнь» отменяет предыдущие смыслы. История культуры, как уже давно отмечалось, демонстрирует не столько простой переход от одних смыслов и ценностей к другим, сколько *насление*, «напластование» их, так как человек, по точному определению Зиммеля, – это «не только потомок, но и наследник»⁵.

Все типы «возвышенного», или типы эстетических ценностей, суть в определённом смысле вариации «безумия», разные виды красоты безумия: храбости самопожертвования, бесхитростности чувства, мечтательного одиночества. Возвышенное – это не иное, как скачок от прозы к поэзии. Во всех перечисленных случаях налицо *возвышение* над неким рассудочным и прозаическим миропорядком: решимости отваги – над требованиями «здравого смысла» (герой французского эпоса Роланд), сердца – над «умом» (Фелисите Флобера), идеала – над наличной действительностью (булгаковская Маргарита). В этом отношении поучительно сравнить героически серьёзное безумие Роланда и клиническое безумие Дон Кихота, чтобы увидеть, что происходит с ценностями при переходе от великого к смешному. Романтики восприняли Дон Кихота всерьёз и потому сами оказались в его ситуации. Их романтический идеал ожидала та же участь, что самого Дон Кихота.

Процедура оценки в связи с исторической определённостью понятия «жизнь» приобретает следующую конкретную форму. Это обожествление либо профанация; «натурализация» либо «механизация»; персонификация либо овеществление.

Итак, мы различаем исторические *типы* ценностей (героических, идиллических, романтических) и *модусы их соотношения* (возвышенный, трагический, комический).

Особое внимание сосредоточим на трагической системе ценностей. В качестве материала возьмём пушкинские «Маленькие трагедии». Общее их название содержит оксюморон: определение «маленькие» указывает прежде всего на размер, однако *по своему содержанию* трагедия не может быть «маленькой». Оксюморон названия развёртывается далее в оксюморонах отдельных пьес – такова формула всего трагического цикла пушкинских пьес.

⁵ Георг Зиммель: *Избранное*. Т. 1. Москва 1996, с. 535.

«Скупой рыцарь». У Мольера – просто «Скупой» – так выявляется грань комического и трагического. Название «Скупой рыцарь» относится, конечно, не только к Барону, но и к его сыну («...Взбесился я за повреждённый шлем...» и т. п.). В центре пьесы – рыцарь скупости, вызывающий на поединок само мотовство, олицетворённое для героя в сыне не только как в расточителе, но и как в его законном наследнике. Речь идёт не просто о денежных тратах, а о расходовании самой жизни, которая для барона сконцентрировалась в сокровищах. Это не деньги в обычном смысле, но именно полнота неизрасходованных возможностей, могущество:

Я выше всех желаний; я спокоен;
Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознанья...

Упasti жизнь от расхода, по такой логике, можно только не живя. Модальность возможности оттесняет саму действительность. Барон своим вызовом Альбера восстаёт против неизбежного расходования жизни, против самой судьбы, но тем самым вовлекается в сферу страстей, желаний, в сферу жизни как расточительства: ведь это рыцарский поступок. Таким образом, он уподобляется моту сыну, и неслучайно Альбер, подымая перчатку барона, говорит: «Благодарю. Вот первый дар отца». Ирония неожиданно обнаруживает серьёзную подоплётку, так как дуэль с дряхлым отцом здесь – подвернувшийся повод для скорейшего получения наследства. Альбер противится тому, чтобы стать орудием в руках судьбы (совет жида), но и обкрадывает отца, и метафорически убивает, живя за счёт его смерти, будущего наследства. А «поспешно» подымая перчатку, брошенную отцом, Альбер готов убить его реально.

Во II акте барон, сравнивая себя с царём, велевшим своим воинам «снести земли по горсти в кучу», чтобы «гордый холм возвысился», говорит:

(...) Привычну дань мою сюда в подвал
Вознёс свой холм (...).

«Подвал» и «вознёс» объединяют «две вещи несовместные». Оксюморонная логика произведения выражается, таким образом, и топологически.

Монолог II сцены заканчивается мечтой Барона:

(...) О, если б из могилы
Прийти я мог, сторожевою тенью
Сидеть на сундуке и от живых
Сокровища мои хранить, как ныне!..

Если живущий в счёт будущего Альбер как бы торопит миг, когда он вступит в права наследования, то его отец, наоборот, мечтает затормозить время. Прошлое хотело бы вернуться в настоящее, а настоящее паразитирует на будущем. Всё это свидетельства рокового распада связи времён и поколений. Таков смысл финальной фразы Герцога «Ужасный век, ужасные сердца!» В драме время становится предметом мысли. Если в комедии торжествует точка зрения будущего (веселье), то в трагедии – точка зрения прошлого. В пьесе «*Скупой рыцарь*» уходящая эпоха рыцарства говорит именно прощальным голосом трагедии.

«*Моцарт и Сальери*». Пушкинский Моцарт отнюдь не невинная жертва злодейства – он наказан за кощунство, сам навлекает на себя смерть. Приводя слепого скрипача к Сальери, своему будущему убийце, как пародию на самого себя (старик играет арию из «*Дон Жуана*»), Моцарт «глумится» перед Сальери над тем, что для последнего священно и не может быть смешным:

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.

Старик здесь – слепое орудие пародии (поэтому-то он буквально слепой). Таким образом, «фигляр презренный», «маляр негодный» здесь – сам Моцарт, устраивающий представление с намерением посмеяться («нежданной шуткой угостить»). Точнее, он и «Рафаэль», и «маляр негодный»; и «Алигьери», и «фигляр презренный» – в одном лице. Как раз в этом смысле упрёка Сальери: «Ты, Моцарт, недостоин сам себя».

В «*Безделице*», которую Моцарт показывает другу, можно узнать сюжет «*Дон Жуана*», где, однако, на месте Дон Жуана – его автор. Моцарт сочиняет себя как кощунственного насмешника и, тем самым, сам сочиняет свою смерть:

Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак, иль что-нибудь такое...

Смерть Моцарта, предчувствуемая в «*Безделице*», «чёрный человек» как олицетворение этого предчувствия и Сальери, намерения которого как убийцы становятся заранее известными читателю, сближаются самим Моцартом:

Мне день и ночь покоя не даёт
Мой чёрный человек. За мною всюду,
Как тень он гонится. Вот и теперь

Мне кажется, он с нами сам-третей
Сидит...

Поэтому совершенно прав В. В. Фёдоров, утверждая, что как убийца, Сальери оказывается продуктом творчества самого композитора⁶.

Сальери не верит легенде о Бомарше-отравителе потому, что тот «смешон был для ремесла такого». Убийство для героя – акт не просто безусловно серьёзный, но и как для убийцы «фигляра» Моцарта принципиально отстаивающий серьёзность как таковую, наказывающий легко-мысленность. Моцарт же после слов Сальери о смехотворности Бомарше говорит: «Он же гений», сближая несовместные для Сальери «смешон» и «гений». Как раз несовместное для Сальери совмещается в Моцарте. И наоборот: несовместные для Моцарта «гений» и «злодейство» совмещаются в Сальери, который боготворит гениальность Моцарта и полон только ей. Важно учесть то, что Сальери отстаивает серьёзность не своего искусства, а искусства Моцарта: «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь; Я знаю, я». Гениальность Моцарта не что-то внешнее по отношению к Сальери: он сам живёт ею. Поэтому убийство Моцарта для него – и самоубийство.

Тост Моцарта «... за искренний союз, / Связующий Моцарта и Сальери, / Двух сыновей гармонии» объединяется в одной сцене с исполнением им «Реквиема». Здесь живое исполнение *совмещено* с обречённостью отравленного, бессмертные звуки – с заупокойным жанром. Оксюморон и здесь организует художественную реальность произведения. То, что советует Жид Альбера в «Скупом рыцаре», свершается в следующей трагедии, но в перевёрнутом виде: отравитель – хранитель сокровищ, жрец музыки, а не «гуляка праздный».

«Каменный гость». В названии пьесы запечатлён оксюморон: камень становится гостем. В «Скупом рыцаре», как мы помним, барон мечтает прийти из могилы, чтобы охранять свои сокровища. Этот приход мертвеца к живым представлен (уже не в сослагательном наклонении) в «Каменном госте», где командор, так же, как барон, держит взаперти своё «сокровище»:

Недаром же покойник был ревнив.
Он Дону Анну взаперти держал...

Командор как будто и после смерти «ревниво» держит жену взаперти. Любовь, окаменевшая в статуе, – символ супружеской верности, постоянства. Непостоянство любви Дон Гуана изображается в трагедии не

⁶ См.: Владимир Фёдоров: *О природе поэтической реальности*. Москва 1984.

как наивная ветреность, а как кощунственная насмешка над постоянством, над супружеской верностью, окаменевшей любовью, представленной здесь как память о мертвце (памятник). Поэтому Дон Гуан предстаёт у Пушкина вовсе не обманщиком и обольщает Дону Анну именно как убийца её мужа, открывая своё лицо и сталкивая в её душе любовь и долг. Открывание имени для Дон Гуана изоморфно приглашению Командора – налицо поединок любви и постоянства, жизни и смерти. «Я Дон Гуан, и я тебя люблю» – в этом признании для Доны Анны совмещается несовместное. Причём героиня вовсе не жертва, поскольку сама вовлекается в трагическую ситуацию совмещения несовместного. Её любопытство – тот же кощунственный вызов смерти, в нарушение предупреждения Дон Гуана, что тайна, раскрытия которой она требует, «убийственная».

Лаура – двойник Дон Гуана. Она обольщает брата убитого Командора и тоже открыто признаётся, что любит в нём убийцу, его врага, сталкивая в Дон Карлосе любовь и долг брата:

Ты мне понравился;
Ты Дон Гуана напомнил мне...

Смерть Дон Карлоса – трагическая, роковая, иными словами – неслучайная. Он бьётся с Дон Гуаном, которого любит в нём Лаура, – то есть фактически с самим собой. Закономерны поэтому слова Дон Гуана: «Он сам того хотел». Дон Карлос обольщён и тем самым обречён, как и Дона Анна: «Милый демон», – говорит он Лауре. – «Вы сущий демон», – говорит Дона Анна своему обольстителю. Дон Карлос завидует Дон Гуану, как Сальери Моцарту, но ситуация перевёрнута, ибо убивает здесь, наоборот, «гуляка праздный». Дон Карлос ставит себя на место Гуана, обольщается его песней, исполняемой Лаурой, то есть отчасти как бы становится сам Дон Гуаном и, подымая на него руку, поражает, таким образом, себя самого.

Дон Гуан завидует мёртвому Командору, убитому им же самим, то есть ставит себя на место «мёртвого счастливца», убивает сам себя по трагической логике. (Тема зависти как бы попала в «Каменный гость» из предыдущей пьесы). Влюблённый обольститель в конце говорит:

Мне кажется, я весь переродился.
Вас полюбя, люблю я добродетель.

Дон Гуан полюбил то, над чем глумился, и оно отомстило ему. Обольщённый обречён – такова логика трагедии. Ставя себя на место своего врага, герой убивает сам себя. Непостоянный Дон Гуан, влюбившись в само постоянство, завидует неподвижному камню. Приход камня

(смерти) есть поэтому *внутреннее* событие для героя. Беспамятство и памятник – полюса мира «*Каменного гостя*» – встречаются – так совершается трагическое действие.

«*Пир во время чумы*». Последняя пьеса цикла представляет сразу же очередной оксюморон в тосте за жертву чумы Джаксона:

... он ушёл уже
В холодные подземные жилища...
хотя красноречивейший язык
Не умолкал ещё во мраке гроба.

В этом отзыве можно узнать провалившегося героя предыдущей пьесы. Например: «О, Дон Гуан *красноречив*». Портрет Джаксона построен как оксюморон – не умолкающий, то есть живой, труп. Ещё одна параллель с «*Каменным гостем*» звучит в перифразе чумы: «зараза, гостья наша». Но Джаксон – это одновременно и отравленный шутник Моцарт. Его остроумие разгоняет мрак (важный образ «*Моцарта и Сальери*»). Веселье пира выражает борьбу с мраком («упоение в бою и бездны мрачной на краю»). Мрак чумы («чёрной смерти») – «ужасный демон», «чёрная телега» с трупами. Но при этом весёлое остроумие как отрижение мрачного уныния есть одновременно безумие:

Зажжём огни, нальём бокалы
Утопим весело умы...

Борьба с мраком («зажжём огни») оказывается вместе с тем помрачением ума, тьмой кромешного ада, греха, ибо пирующие – «безбожные безумцы», как их называет Священник. Жизнь в этом странном пире утверждает себя именно через упоение смертью, через одоление мрачности как страха. Налицо весёлая смерть («благодатный яд» – снова «две вещи несовместные»). Как оксюморон построен и монолог Председателя:

Всё, всё, что гибелю грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья –
Бессмертья, может быть, залог...

Обещание смерти здесь есть одновременно «залог» бессмертья. Гимн в честь чумы – типичное трагическое утверждение отрицательных ценностей.

Священник находится в том же ряду, что и Сальери, Барон, Командор, Дон Карлос. Он хранитель благоговейного, серьёзного отношения

к смерти, хранитель «мрачной тишины». В противовес остроумию Джаксона – «мрачный ум»:

Средь ужаса плачевых похорон,
Средь бледных лиц молюсь я на кладбище,
А ваши ненавистные восторги
Смущают тишину гробов – и землю
Над мёртвыми телами потрясают.

Священник – страж *памяти* мёртвых, кладбища. Его приход поэтому аналогичен приходу каменного гостя, памятника. Не случайно его напоминание о похороненной жене Вальсингама («чаде света») – просветление, но одновременно – и помрачение веселья пира, весёлого ума: для пирующих Вальсингам, вспоминающий о своей жене, уже безумец: «Он сумасшедший – / Он бредит о жене похоронённой!» [Аналогично в «Каменном госте» на вопрос Дон Гуана, давно ли Лаура любит Дон Карлоса, она отвечает: «Кого? ты, видно, бредишь» (курсив наш – Л. Ф.). И это не притворство, а то же, что свойственно и Дон Гуану: «недолго нас покойницы тревожат»]. Таким образом, если для Священника несовместны смерть и веселье, то для пирующих – веселье и задумчивость, мрачность, веселье и память. Погружение в глубокую *задумчивость* Председателя, оставшегося на *пиру*, запечатлевает тождество просветления и омрачения, трагическое совмещение несовместного.

Как можно заметить, во всех пушкинских пьесах открывается темпоральный аспект бытия. В «Скупом рыцаре» время изображено в категориях *траты и накопления*. В «Моцарте и Сальери» время предстаёт в образах *творения и убийства*, причём они оксюморонно сближаются, как и предыдущая пара. В «Каменном госте» время дано как единство *постоянства* (каменной неподвижности) и *изменчивости* (прихода). В «Пире во время чумы» время открывается в аналогично сопрягаемых категориях *веселья и страха*.

Время, схваченное в драме, поворачивается в этих сценах различными гранями, однако все они объединены тем, что время – единство жизни и смерти: роста и ущерба, созидания и разрушения, верности и неизменности, радости и горя. Ценностные противоположности, парадоксально объединяясь в драме, образуют неслучайную трагическую фигуру *оксюморона*.

ДАНУТА ШИМОНИК

(*Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach,
Wydział Humanistyczny, Siedlce, Polska*)

ВАЛЕРИЙ ЧЕРКАСОВ

(*Белгородский государственный национальный исследовательский
университет, Россия*)

**СОРОК ЛЕТ БЕЗ В.В. НАБОКОВА:
ПО СТРАНИЦАМ ТЕМАТИЧЕСКОГО НОМЕРА
ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

**Forty Years without V.V. Nabokov:
Survey of the Subject Issue of the Journal «Inostrannaja Literatura»**

Abstract

The article discusses a number of materials concerning V.V. Nabokov which were for the first time presented in Russian in a special subject issue of the Moscow Journal «Inostrannaja Literatura» (№ 6, 2017). The study of Nabokov's business correspondence as well as his interviews helped to substantially clarify the creative history of such of his novels as 'Dar' and 'Lolita'. The author also analyzes Nabokov's polemic with such prominent critics of his works as V.F. Khodasevich and Lionel Trilling who tried to interpret his artistic approach as purely aesthetic, in the tradition of "l'art pour l'art" (art for the art's sake). On the contrary, Nabokov highly appreciated John Updike's paper *Grandmaster Nabokov* (1964) in which the theme of pity is declared as central to his work as a whole.

Key words: V.V. Nabokov, novel 'Dar', novel 'Lolita', V.F. Khodasevich, Lionel Trilling, John Updike.

В этом году московский журнал *Иностранный литература* выпустил специальный (шестой) номер, посвященный сорокалетней годовщине смерти В.В. Набокова. В соответствии со спецификой журнала, в нем представлен переведенный с ряда европейских языков материал, имеющий отношение, главным образом, ко второму, американскому, периоду жизни и творчества писателя. Большую часть номера занимают, впервые, образцы деловой переписки Набокова, взятые из одного из самых представительных собраний его эпистолярного наследия *Selected Letters 1940–1977* (1989)¹, во-вторых, отзывы американской и европейской критики на выход в свет переводов русскоязычных произведений писателя. Кроме того, в номере содержатся: две рецензии Набокова на англоязычный перевод поэмы Шота Руставели *Витязь в тигровой шкуре* и на книгу Джона Ф. С. Райта *Слава Богу. История духоборов*, датируемые, соответственно, 1940 и 1941 годами; четыре интервью писателя, данных им на волне неслыханного успеха *Лолиты* в конце 1950 и начале 1960-х годов; воспоминания Альфреда Аппеля и Виктора Ланге о преподавательской деятельности Владимира Владимировича в стенах Корнельского университета и воспоминания Альберто Онгаро о встрече с Набоковым в Италии во второй половине 1960-х годов; в рамках традиционной рубрики *Вглубь стихотворения* приводятся три перевода стихотворения Набокова *The Ballad of Longwood Glen* (1953–1957). Составителем номера, автором установочного предисловия к нему, компетентных и содержательных комментариев является известный исследователь набоковского творчества Николай Георгиевич Мельников.

Благодаря журнальной подборке деловой переписки Набокова, читатель получает возможность проследить историю создания и публикации произведений писателя 1940–1970-х годов. По замыслу составителя номера, «центральное место» (9)² в ней занимает сюжет *Лолиты*: «по письмам конца сороковых – конца пятидесятых годов можно проследить драматичную историю публикации и восприятия взрывоопасного шедевра» (9). В переписке содержатся также проливающие дополнительный свет сведения о не менее драматичной истории публикации англоязычной версии романа *Дар*, не учтенные биографом Набокова Брайаном Бойдом. Согласно последнему, впервые писатель выразил намерение перевести на английский язык и издать *Дар* в письме Джеймсу Лафлину от 16

¹ *Selected Letters 1940–1977*. Ed. by Dmitry Nabokov and Matthew J. Bruccoli. New York; London: Harcourt Brace Jovanovich, Bruccoli Clark, 1989.

² Здесь и далее в скобках указываются страницы рецензируемого издания.

июля 1942 года³, то есть, находясь уже в Америке. Однако, как следует из напечатанного в журнальной подборке письма Набокова его литературному агенту Альтаграсии де Дженнелли от 14 июля 1938 года, проект перевода был у него уже на карандаше, причем, он сам готов был выступить и в роли переводчика (о чем уже и не помышлял в упомянутом письме Дж. Лафлину: «... переводить самому времени у меня нет» (25)). Сравним соответствующий фрагмент из письма Альтаграсии де Дженнелли: «Что же касается интереса, который может представлять *Дар* для иностранного (американского) читателя, хочу еще раз повторить, что знаю, как перевести книгу таким образом, чтобы избежать излишних пояснений» (19). Согласно неучтенному Б. Бойдом письму Набокова Паскалю Ковичи от 16 мая 1952 года, он предпринял новую попытку издать англоязычную версию *Дара* десять лет спустя после неудачных переговоров с Джеймсом Лафлином по этому поводу, в связи с выходом в свет в «Издательстве имени Чехова» полного текста романа (45-46).

Как на особо ценное в представленной подборке Н. Мельников справедливо указывает на письмо Набокова издательству «Хатчинсон» от 28 ноября 1936 года, в котором содержится следующая малоизвестная авторская характеристика главного героя романа *Отчаяние* Германа Карловича:

Предмет исследования в моей книге – психология человека, которого никак не назовешь “примитивным” или “заурядным”. Природа наградила моего героя литературным гением, но в то же время в его крови было и нечто преступное. Преступник в нем берет верх над художником, используя те же самые методы, которыми наделяет художника природа. Это никак не детективный роман (18).

Таким образом, Набоков ненавязчиво, мягко акцентирует внимание непредубежденного читателя на ключевом значении морально-этической проблематики для понимания его авторского замысла. Эта характеристика разом обнажает его глубокую, нутряную связь с русскими романистами XIX в., способными, по меткому определению Павла Гавриловича Виноградова, «поэтически описывать правду», находить *Das Packende der Wahrheit*⁴, и его сущностную чуждость как художника-моралиста

³ См.: Брайан Бойд: *Владимир Набоков: Американские годы: Биография*. Санкт-Петербург 2010, с. 57. См. упомянутое письмо Набокова на стр. 24-25 рецензируемого журнала.

⁴ Цит. по: А.Л. Соболев: *Дневниковые записи М.О. Гершензона*, „Литературный факт” 2016, № 1–2, с. 26.

культурно-исторической идеологии рубежа XIX-XX вв. с его установкой на акцентирование абсолютной значимости эстетических ценностей в ущерб этическим, на аморализм как норму жизнетворческого поведения. Эта идеология продолжала оставаться актуальной в 1930-е гг. Совсем недавно, 8 ноября 1934 года, ведущий критик русского зарубежья Владислав Ходасевич в характерном для него и для его эпохи «демоническом» ключе охарактеризовал героя *Отчаяния* как талантливого художника *par excellence*: «... проблематика романа – порядка вовсе не философского, не морального, а чисто художественного. Драма Германа – драма художника, а не убийцы»⁵. Позже Набоков гораздо жестче будет отстаивать пушкинский завет «гений и злодейство – две вещи несовместные», попранный его современниками, даже лучшими из них⁶. В программном эссе *Искусство литературы и здравый смысл* (1942) как бы специально против столь типичной для эпохи модернизма концепции Вл. Ходасевича, сбрасывающей со счетов аморальную сущность преступного деяния Германа, направлены чрезвычайно резкие высказывания писателя о таящейся в нем эстетической несостоительности: «... само по себе преступление – это настоящий триумф банальности, и чем оно успешнее, тем более идиотским оказывается. [...] преступление – жалкий фарс...»⁷. Наконец, вспомним набоковское знаменитое и однозначное определение Германа как законченного негодяя из авторского предисловия к английскому переводу *Отчаяния* (1966):

Герман и Гумберт сходны лишь в том смысле, в каком два дракона, нарисованные одним художником в разные периоды его жизни, напоминают друг друга. Оба они – негодяи и психопаты, но

⁵ Цит. по: Владислав Ходасевич: *Рец. «Современные записки», кн. 56*, в: *Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии*. Под общей редакцией Н.Г. Мельникова. Сост., подготовка текста Н.Г. Мельников, О.А. Коростелев. Предисл., преамбулы, тарии, подбор иллюстраций Н.Г. Мельникова. Москва 2000, с. 120. (Впервые: «Возрождение» 1934, № 3445, 8 ноября, с. 3–4) [далее – Классик без ретуши].

⁶ В рецензируемом номере достаточно свидетельств глубоко почтительного отношения Набокова к Ходасевичу. См., например, воспоминание Альфреда Аппеля: «Он мог писать о, скажем, Владиславе Ходасевиче с глубоким восхищением, но и с печалью, словно знал, сверхъестественным образом, что вряд ли кому-то из читающих ныне эту страницу знакомо имя столь выдающегося поэта и литературного критика» (280).

⁷ Цит. по: Владимир Набоков: *Искусство литературы и здравый смысл*, «Звезда» 1996, № 11, с. 69.

все же есть в Раю зеленая аллея, где Гумберту позволено раз в году побродить в сумерках, Германа же Ад никогда не помилует⁸.

Нас всегда интересовало, почему Герман поставлен в этом выскакывании в *pendant* именно с Гумбертом? почему не с другим / другими негативными персонажами, которых ведь в набоковских текстах тоже предостаточно? После прочтения рецензируемого номера мы нашли ответ на эти вопросы. С законной гордостью Мельников указывает в предисловии к номеру на главную жемчужину составленной им коллекции материалов, – расшифровку и перевод теле-интервью писателя с Пьером Бертоном и Лайонелом Триллингом от 26 ноября 1958 года. Последний, как некогда Ходасевич в эссе об *Отчаянии*, отказался принимать в расчет при оценке поведения протагониста *Лолиты* морально-этические нормы, поставив в прямую зависимость от их нарушения, само существование любовного романа как жанра: «... автор хотел восстановить в правах шокирующую, взрывающую все основы природу этого чувства, которую мы находим во многих великих романах о любви» (143). Тщетно Набоков указывал своему критику на существование другой традиции изображения любви в мировой литературе: «страстной, пылкой любви в рамках нормального брака» «совершенно живых людей» Кити и Лёвина, на «кукольность» (144) Анны Карениной. Триллинг оказался неумолим в отстаивании слишком уже знакомой нам концепции «истинности» аморальной любви- страсти. Возможно, в формате университетской лекции, где Набоков проводит четкое различие между правдой «метафизической любви» Лёвина и Кити и неправдой «физической любви»⁹ Анны и Вронского, ему все-таки удалось бы донести до своего оппонента собственную позицию художника-моралиста. Но рамки интервью не позволили Владимиру Владимировичу этого сделать, и его критик так и разошелся с ним, «беззаконной кометой», написав резонансное эссе *Последний любовник* («Лолита» Владимира Набокова) (1958) о «любовном состоянии» Гумберта «под стать всякому другому»¹⁰, то есть, например, подобном также нарушающему общественные нормы, а потому «скандальному» влечению Тристана и Изольды или Анны и Вронского¹¹. Тем не менее, предложенный Триллингом культурно-исторический камуфляж для преступления Гумберта, этот уходящий вглубь веков багаж «европейской» «учености»

⁸ Цит. по: Набоков В.В.: *pro et contra: Материалы и исследования о жизни и творчестве В.В. Набокова: Антология*. Том I. Санкт-Петербург 1999, с. 55.

⁹ Владимир Набоков: *Лекции по русской литературе*. Москва 1999, с. 225.

¹⁰ Цит. по: *Классик без ретуши*, op.cit., с. 283.

¹¹ Ibidem, с. 288.

в духе самого набоковского протагониста, завороживший целомудренные вкусы американской читающей публики, пришелся как нельзя более кстати для счастливой судьбы *Лолиты* на родной земле. И в этом плане Владимир Владимирович не мог не признать заслуги своего критика: «... появилась возможность издать ее в Америке, поскольку критики калибра Лайонела Триллинга помогли создать вокруг нее благоприятный климат. Видите, они и впрямь обладают некоторым влиянием» (160-161) (из интервью писателя английскому журналисту Джону Колмену от 6 ноября 1959 года). Веселое недоумение Набокова, явственно читающееся в последнем предложении, по поводу позитивных результатов критической деятельности Триллинга, вызвано, скорее всего, тем, что тот, на его взгляд, ломится в открытую дверь, невольно защищая сатирическое и пародийное по своей сути произведение от упреков в безнравственности. Однако масштаб влияния на общественное сознание остроумной, но совершенно аморальной концепции Триллинга, как и в свое время масштаб влияния соответствующей концепции Ходасевича, Набоков оценил трезво, и именно этим, на наш взгляд, вызван его резкий полемический запал в вышеприведенной характеристике Гумберта и Германа как «негодяев и психопатов». Таким образом, в предисловии к английскому переводу романа *Отчаяние* Набоков ставит точку в своем давнем противоборстве с идеей аморального искусства. Совершенно однозначно он указывает своим читателям на пародийный и сатирический характер изображенных им преступлений Германа Карловича и Гумберта Гумберта, именно вследствие своих отвратительных деяний никак не дотягивающих до приписываемого им эстетствующей критикой статуса «истинных» художников или любовников.

На наш взгляд, истинным украшением номера является статья Джона Апдайка *Гроссмейстер Набоков*, которую сам писатель оценил (уникальный случай!) очень высоко в письме литературному редактору журнала *Нью-Йоркер* Уильяму Максвеллу от 5 октября 1964 года. Приведем этот знаменательный прямой отзыв Набокова на собственную критику:

Дорогой Билл, с каждым годом мне все больше мешает решение, которое я принял на заре моей литературной карьеры пять десятилетий назад: никогда не реагировать на рецензии на мои книги, все равно – положительные или отрицательные. Однако статья Апдайка о *Защите Лужина* в сентябрьском номере *Нью рипаблик*, которую мне сегодня показали, так прелестна, умна, остроумна и великолепно написана, что не отозваться на нее трудно. Тот факт, что незадолго до появления его рецензии (о которой я тогда, разумеется, понятия не

имел) я по чистой случайности похвалил его книги, – это, в сущности, дьявольское, но, впрочем, довольно приятное совпадение, ставшее предлогом для этого короткого письма. Всегда Ваш В. Владимир Набоков (99).

На наш взгляд, столь эмоциональная оценка обычно сдержанного Владимира Владимировича объясняется уникальным даром критика прорицать за густым слоем «штукатурочной»¹² пошлости его авторское сострадание к неудачливым героям, оказавшимся во власти демонов. Апдейк пишет в своей рецензии:

Человечность, просвечивающая в узком поле зрения Набокова, озарена сдерживаемым, однако неподдельным состраданием. Передо мной зримо встают два наугад выбранных образа. Шарлотта Гейз из *Лолиты* с ее вульгарно-буржуазной богемностью, ее сигаретами, ее мексиканскими безделушками, ее трогательно нелепой сексуальностью, ее совершенно дикой и такой узнаваемой войной с собственной дочерью. И Альбинус из *Смеха в темноте* с его кукольным достоинством, с его звериной нежностью, с его любимыми занятиями, с его семейными пристрастиями, с его трусливой романтичностью, с его старомодными знаниями. Американская домохозяйка и немецкий делец: оба представлены со стороны, но при этом одушевлены изнутри. Насколько же ярче способен выписывать Набоков своих русских персонажей, чьи чаяния ближе к его собственным, скрытым! (188).

Мы не знаем во всей набоковедческой литературе столь прямого и развернутого суждения о жалости как центральной теме творчества писателя. Разве что «далекая скрипка»¹³ Борис Поплавский еще в 1931 году вдохновенно обмолвился о «мистической жалости» к человеку», проявившейся у Набокова «в описании гибели вундеркинда Лужина». В этой связи критик поставил Владимира Владимировича в один ряд с другими «молодыми» эмигрантскими писателями: «Родилось “христианское поколение” [...] “Мистическая жалость” к человеку — вот новая его нота [...]»

¹² Бунинская оценка творчества Набокова, записанная И.В. Одоевцевой в октябре 1947 года: «Конечно, [...] не все молодые так пишут. Есть молодые и замечательные. Ну, хотя бы Сирин. Тоже штукатурит. Но не поспоришь — хорошо. Победителей не судят» (Цит. по: М.Д. Шраер: *Бунин и Набоков: поэтика соперничества*, в: *И.А. Бунин и русская литература XX в. По материалам Международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения И.А. Бунина*. Москва 1995, с. 60).

¹³ Известное высказывание В.В. Набокова о Б.Ю. Поплавском из *Память, говори* (1967).

И не она ли нераздельно звучит в “Вечере у Клэр”, в описании гибели вундеркинда Лужина и в сбитых с толку “Мальчиках и девочках” Болдырева? [...] Проблема смерти стоит на первом плане у Сосинского, Сирина, Яновского у всех без исключения “молодых” поэтов”»¹⁴. Таким образом, писателя могла восхитить конгениальность критика его дару, уникальная до такой степени, что он посчитал возможным отметить ее единственной за пятьдесят лет (!) прямой оценкой этого чуда.

В целом рецензируемый номер составлен вдумчиво, со вкусом (стильная обложка с «набоковскими» бабочками, остроумные шаржи на писателя, его редкие фотоизображения). Несмотря на видимую разнородность собранных под одной обложкой материалов, между ними существуют образующие единый текст связи на мотивном уровне, например, рассмотренная выше история публикации англоязычного перевода романа *Дар*; полемика Набокова с аморальной концепцией искусства Ходасевича-Триллинга; центральная для Набокова тема сострадания, открытая Апдайком. Впрочем, эти мотивные переклички многочисленны и многообразны, часто уходят в подтекст, поэтому их исследование требует отдельной работы. Мы же пользуемся случаем поздравить всех почитателей творчества писателя с ценным пополнением набоковианы.

¹⁴ Поплавский Б.Ю. *О смерти и жалости в “Числах”, „Новая газета” № 3. 01.04.1931, с. 3.*

ВАСИЛИЙ ЩУКИН

(Ягеллонский университет, Краков, Польша)

**О СЕМАНТИКЕ ЧИСЕЛ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО 1860-Х ГОДОВ
(Записки из подполья, Преступление и наказание)**

**On the semantics of numbers
in the works of F.M. Dostoevsky 1860-ies
(Notes from underground, Crime and punishment)**

Abstract

The article presents some results of a semantic analysis of the names of numerals in the two works of Fyodor Dostoevsky's novel *Notes from underground* (1864) and the novel *Crime and punishment* (1866). Key numeric code for the first product is the formula of Hegel's „two and two make four, not five”, which the hero of the novel denies and transforms into its opposite, proclaiming voluntarism and irrationalism of acts of consciousness. In *Crime and punishment*, this formula is complicated and modified. In addition, some numbers (3, 7, 8) are semantically associated with the characters and their actions, and chronology *nine o'clock in the evening* reflects the personal experience and subjective feelings of the author.

Key words: Dostoevsky, mythic poetics, semantics, numbers, *Notes from underground*, *Crime and punishment*.

Цель предлагаемой статьи – познакомить читателя с предварительными результатами предпринятого мною исследования, которое да-

леко от завершения. Я хотел бы поделиться своими впечатлениями и соображениями, касающимися некоторых закономерностей в употреблении имен числительных у Достоевского. Закономерности наблюдаются в области семантики называемых чисел, но не просто их номинативного значения, а многозначной идеологической, мифологической или психологической соотнесенности, то есть символики, а также их повторяемости и взаимозависимости. Забегая вперед, можно отметить, что результаты моих наблюдений оказались интереснее, чем я предполагал, приступая к анализу. Но, с другой стороны, выбранные мною для анализа и многие другие тексты надлежит прочитать еще и еще раз и отнести к первым исследовательским ассоциациям критически, чтобы свести к минимуму произвольность предлагаемых интерпретаций.

Полнейшая неразработанность данной темы, при, казалось бы, высокой степени изученности всего, что так или иначе связано с творчеством Достоевского, может показаться странной. Не исключено, что исследователи прошлого века в огромном большинстве своем находились под впечатлением модернистской критики (включая Льва Шестова и авторов „Вех“), считавшей этого писателя законченным иррационалистом, не доверявшим рассудочному проектированию. Но, быть может, литературоведы просто не допускали мысли о том, что Достоевский может наделять упоминаемые числа таким же определенным смыслом, как „говорящие“ имена и фамилии (например, Карамазовы или Смердяков) или как топонимы (Муравьиная улица в *Бесах*¹ и Скотопригоньевск в *Братьях Карамазовых*).

Я отдаю себе отчет в том, что то или иное число совсем не обязательно приходит на ум писателю в результате сознательного выбора – иными словами, в ходе заранее продуманного числового контекста. Автор зачастую не отдает себе отчета в том, как и почему, к примеру, к задуманным трем братьям неожиданно присоединяется «четвертый лишний» или почему его герой так не любит вставать с постели в восемь утра, но без всякого труда встает в семь, как Голядкин из повести *Двойник*. Но утверждать, что употребление соответствующих числительных – чистая случайность, исследователь просто не имеет права, потому что уже более ста лет гуманитарные науки принимают во внимание и индивидуальное, и коллективное бессознательное. Особенно интересно и закономерно последнее. Признание двойки, четверки и дюжины мифологически валентными и продуктивными именно потому, что у человека два полушария

¹ Подробнее см.: Моисей Альтман: *Топонимика Достоевского*, в: *Достоевский. Материалы и исследования*, т. 2. Ленинград 1976, с. 55–56.

головного мозга, четыре основные психические функции, а в году двенадцать лун, представляется мне вполне обоснованным. И нет ничего удивительного в том, что эти архетипические числа становятся органическими элементами художественных текстов без участия авторского сознания.

Однако случай Достоевского совсем особый. Будучи убежденным критиком наивного позитивистского рационализма в духе Чернышевского и его единомышленников, он строил собственные тексты не по наитию, а совершенно умышленно, что и было замечено наиболее прозорливыми исследователями². А.П. Скафтымов был прав, утверждая, что автор *Идиота* построил свой роман телеологически, создав глубоко продуманную систему образов и приемов³. А значит, и числа были включены в эту систему не только в результате бессознательного акта творения, но и в процессе сознательного проектирования. Не забудем, что Достоевский был по профессии архитектором, а разве можно представить себе архитектора, который обходит стороной математику⁴ и не просчитывает свою конструкцию? Ведь одно дело осуждать „арифметику“ в применении к человеческим судьбам, а совсем иное – придавать тексту арифметический блеск, укрытый в глубинах мифопоэтического творения.

Телеологический подход к структуре и семантике произведений Достоевского является методологической доминантой предпринятого исследования. Что же касается конкретной методики проделанного анализа, то в ее основе лежал старый, как мир, метод медленного, вдумчивого чтения (close reading), в ходе которого необходимо провести проверку всех встречающихся в тексте числительных на предмет их мифопоэтической валентности, возможных заимствований или прямой цитации: Достоевский принадлежит к числу писателей, для которых многообразные интертекстуальные связи особенно характерны. При всем при том необходимо помнить, что само по себе появление двоек, троек, семерок и прочих мифологически значимых чисел еще ни о чем не говорит: оно становится телеологически подозрительным в том случае, если ему сопутствуют особо значимые повторы числительных и иного рода „странные сближения“.

² Владимир Топоров: *Еще раз об „умышленности“ Достоевского*, в: *Finitis duodecim lustris: Сборник статей к 60-летию профессора Ю. М. Лотмана*. Таллин 1982, с. 126–128.

³ Александр Скафтымов: *Тематическая композиция романа „Идиот“*, в: Александр Скафтымов: *Нравственные исследования русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках*. Москва 1972, с. 23–32.

⁴ Подпольный человек саркастически отзыается о логарифмах. Вряд ли можно найти другого героя во всей русской классике.

Приведу один пример. Малоимущие герои *Преступления и наказания* живут, разумеется, в самых дешевых квартирах, расположенных на верхних этажах. Но заметим, на разных, в соответствии с определенным семантическим кодом. Раскольников (1 : 2) живет на четвертом этаже ($2 \times 2 = 4$), Разумихин переселяется с четвертого на пятый, а Соня и Свидригайлов живут на третьем, но в квартирах с разными номерами: Аркадий Иванович у госпожи Ресслих в квартире № 8 (два в кубе), а Соня в квартире портного Капернаумова, под номером 9 (3 в квадрате). Случайно ли? У Достоевского с его „умышленностью” – вряд ли. Двойка у автора *Двойника*, конечно же, означает двойничество, романтическую раздвоенность, на что красноречиво намекает фамилия главного героя. Восьмая квартира Свидригайлова, вкупе с немецкой фамилией хозяйки, вполне может означать раздвоенность в третьей степени, в кубе. Иное дело нечетные числа, которых у Достоевского так же немало и символическое значение которых противоположно рациональному расчету хотя бы потому, что нечет („не-счет”) в графическом изображении несимметричен, а в ассоциативном плане ближе к нерегулярности, к живой, а не заранее запланированной жизни.

Я отдаю себе отчет в том, что на самом деле все эти цифры, пусть не случайные, могли означать нечто иное и что замысел Достоевского гораздо тоньше и „хитрее”, чем предложенная расшифровка. Действительно: мы имеем дело не с чистым анализом, позволяющим раскрыть подлинную авторскую тайнопись, а с аналитической интерпретацией, лишь только стремящейся к объективности и несущей на себе печать субъективных ассоциаций читателя, принадлежащего к иной эпохе и привыкшего к иным дискурсивным контекстам. И всё же я не теряю надежды на то, что герменевтическая погруженность в эпоху *Преступления и наказания* и в логику мысли самого Достоевского позволит свести субъективность к приемлемому минимуму.

Записки из подполья

Прежде чем обратиться к анализу двух ключевых произведений Достоевского, написанных в 1860-е годы, – повести *Записки из подполья* и романа *Преступление и наказание*, я поинтересовался употреблением числительных в докторский период его творчества. Не входя в подробности, замечу, что начиная с *Бедных людей* и кончая *Маленьким героем* чаще всего постоянно повторяются числа, кратные двойке и тройке. Реже, но тоже достаточно часто можно встретить пятерки и числа, кратные пяти, а также число 12, являющееся произведением тройки и квадрата

двойки, то есть числа 4. Указанные числа связываются с определенным семантическим полем. Двойка и числа ей кратные появляются не только там, где затрагивается тематика двойничества, но и в гораздо более широком контексте – как указание на преобладание холодного расчета, губительного здравого смысла. Число кратное трем, напротив, появляется там, где слышен голос сердца, где больше полагаются на интуицию и где возрастает эмоциональная напряженность.

В *Записках из подполья*, которые, по мнению большинства исследователей, являются первым произведением зрелого Достоевского, вышеуказанные тенденции приобретают отчетливый характер, а семантика чисел становится более прозрачной и сравнительно легко прочитывается. Это не значит, что „девять десятых собственного достоинства”, которые может потерять подпольный человек из-за желтого пятна на панталонах⁵, заключает в себе некий особый смысл, заранее предусмотренный и вложенный в него автором. Не всякое числительное упоминается умышленно. Всё зависит от контекста, который становится понятным в том случае, если читатель хорошо разбирается в парадигматической системе координат, в которой рождается и функционирует любая значимая мысль Достоевского. Эта система генетически восходит к нескольким интеллектуальным узлам – к тем самым „проклятым вопросам”, что волновали писателя в юности, в сороковые годы. Это антиномия прагматики разума и иррациональности сердца, это социализм с его идеальным, но невыносимым для живой души порядком, это блага цивилизации и благодать первобытности, это порядок и выгода „без Христа” (то есть без человечности), и трудная, некомфортная, но праведная (без четко ощущимых критериев) жизнь „во Христе”. Можно попытаться выразить всё это богатство мысли словами, и Достоевский пытается, но не ограничивается этим, а дополняет свое по необходимости „небрежное” слово⁶ числовыми символами, созвучными главным тонам той интеллектуальной „музыки”, которая звучит в его собственном мире и в мире его современников.

В отличие от героев ранних произведений Достоевского не диады и триады волнуют подпольного человека. Его страдающий разум неизменно колеблется между двумя истинами, которые можно выразить

⁵ Федор Достоевский: *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Ленинград 1972–1990, т. 5, с. 140–141. Курсив мой. – В.Щ. В дальнейшем ссылки на произведения Ф.М. Достоевского приводятся в тексте статьи в скобках, с указанием тома и страниц.

⁶ Ср.: Дмитрий Лихачев: „Небрежение словом” у Достоевского, в: *Достоевский. Материалы и исследования*, т. 2. Ленинград 1976, с. 30–41.

двумя простейшими арифметическими выражениями: $2 \times 2 = 4$ и $2 \times 2 =$ не 4 , а 5 . Послушаем, что говорит подпольный человек:

Уж как докажут тебе, что, в сущности, одна капелька твоего собственного жиуру тебе должна быть дороже ста тысяч тебе подобных и что в результате разрешатся под конец все так называемые добродетели и обязанности и прочие бредни и предрассудки, так как уж и принимай, нечего делать-то, потому что дважды два – математика. Попробуйте возразить.

„Помилуйте, – закричат вам, – восставать нельзя: это дважды два четыре! Природа вас не спрашивает: ей дела нет до ваших желаний и до того, нравятся ль вам ее законы или не нравятся” [...] Господи Боже, какое мне дело до законов природы и арифметики, когда мне почему-нибудь эти законы и дважды два четыре не нравятся?⁷

Но дважды два четыре – всё-таки вещь пренесносная. Дважды два четыре смотрит фертом, стоит поперек вашей дороги руки в боки и плюется. Я согласен, что дважды два четыре – превосходная вещь; но если уже всё хвалить, то и дважды два пять – премилая иногда вещица⁸.

Что это – просто использование героем готовых языковых формул, по модели „это ясно, как дважды два четыре” в значении ‘прописная истина’? Не совсем так: эта арифметика восходит к конкретному источнику – к фразеологии западников сороковых годов, которая, в свою очередь, повторяет красноречивую риторику Гегеля, стоявшего у колыбели русского просветительского рационализма постромантической поры. В письме Белинского к Василию Боткину от 31 марта – 3 апреля 1843 года читаем:

Тургенев как-то сказал, что Гегель где-то написал, что дельный человек, коли видит, что дважды два четыре, то так и ставит четыре, а пустой (прекрасная душа) тот, кто хоть и видит, что дважды два четыре, а всё норовит поставить пять или десять. До сих пор понимал, что дважды два четыре, аставил пять⁹.

⁷ Федор Достоевский: *Записки из подполья*, в: Федор Достоевский: *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Ленинград 1972–1990, т. 5, с. 105.

⁸ Ibidem, с. 119.

⁹ Виссарион Белинский: *Полное собрание сочинений*, Москва 1953–1959, т. XII, с. 150-151.

Гегель написал это в первом томе *Феноменологии религии*¹⁰, однако эта мысль, доставшаяся немецкому философу в наследство от Декарта, звучит на многих страницах гегелевских сочинений. Но Гегеля Достоевский знал слабо. Вероятнее всего, что он услышал эти арифметические дифирамбы здравому смыслу непосредственно из уст Белинского или кого-либо из его окружения в 1845–1846 годах, в период близости с петербургскими западниками¹¹. Упомянутое письмо к Боткину он мог прочесть не ранее 1875 года, когда А.Н. Пыпин частично опубликовал переписку Белинского в двухтомной монографии жизни и творчества критика¹². На этот факт три с половиной десятилетия назад обратила внимание венгерская исследовательница Агнеш Дуккон¹³.

На сороковые годы как на эпоху, когда, по мнению Достоевского, были сформулированы „проклятые” вопросы, указывают и другие числа – кстати, кратные двум и четырем: подпольному человеку сорок лет от роду. Со-рок, согласно восточнославянским языческим верованиям – роковое число: сибирские охотники до сих пор считают, что сороковой медведь – роковой; но важнее то, что самому Достоевскому в годы работы над *Записками из подполья* было от сорока до сорока трех лет. Разумеется, подпольный человек – далеко не авторский портрет: всю вторую половину жизни, в отличие от автора повести, он провел в „подполье”. На первой странице повести он говорит о себе: „Я уже давно так живу – лет двадцать”. Двадцать лет в „подполье” – следовательно, герой „поселился” там где-то в 1844 или в 1845 году, в разгар полемики западников со славяно-филами, когда Белинский сражался за „действительность” и „социальность”, а Достоевский сам был еще похож на Мечтателя из *Белых ночей*. В тот важнейший для автора повести исторический момент зарождалось всё то благое, что могло легко в мгновенье ока обернуться дурным и опасным – благородный индивидуализм и разрушительный эгоцентризм, гуманистический социализм и наивный сциентизм петрашевцев, культ

¹⁰ Фридрих Вильгельм Георг Гегель: *Философия религии в двух томах*, т. 1. Москва 1976, с. 379.

¹¹ Владимир Захаров рассматривает эту „неевклидову” арифметику Достоевского в ином, философско-поэтическом аспекте. См.: Владимир Захаров: *Сколько будет дважды два, или Неочевидность очевидного в поэтике Достоевского*, „Вопросы философии” 2011, № 4, с. 109–114.

¹² Александр Пыпин: *В.Г. Белинский, его жизнь и переписка*, т. 1–2. Санкт-Петербург 1874–1875.

¹³ Агнеш Дуккон: *К вопросу о некоторых проблемах оценки расхождений между Достоевским и Белинским*, в: „Acta Universitatis Szegediensis de Atilla József nomina. Dissertationes Slavicae” XV, Szeged 1982, с. 79.

разума и культ вседозволенности, почвенничество и „подполье”, чреватое „бесовством”. К этому моменту хронологически привязано также воспоминание подпольного человека, изложенное в главе *По поводу мокрого снега*: описанные события произошли, когда герою было двадцать четыре года (опять одни двойки и четверки!), следовательно в 1840 году. Возможен и иной ход мысли: самому Достоевскому исполнилось 24 года в 1845 году – как раз тогда, когда он познакомился с Белинским и его окружением.

Давно замечено, что подпольный человек сродни Голядкину из *Двойника*: не случайно оба они служили в канцелярии одного и того же столоначальника – Антона Антоновича Сеточкина¹⁴. Этот Антон Антонович жил в квартире, состоящей из четырех комнат, в доме у *Пяти углов*, на четвертом этаже: у него было две дочери, *тринацати* и *четырнадцати* лет, и их тетка, разливавшая чай.¹⁵ К нему в гости наш герой – в те далекие годы еще страстный мечтатель, сродни Мечтателю из *Белых ночей*, ходил тогда, когда помечтав месяца три сряду „начинал ощущать непреодолимую потребность ринуться в общество”.¹⁶ Но приемным днем у Антона Антоновича был вторник – *второй* день недели, а события, описанные во *второй* главе *Записок из подполья*, начались в четверг – *четвертый* день недели, когда подпольный человек, страстно желавший „ринуться в общество”, вспомнил о своем школьном товарище Симонове и пошел к нему, а жил он, как и Антон Антонович, на *четвертом* этаже.

Не следует думать, что каждое из перечисленных числительных выступает в роли мифопоэтического шифра. Важно иное. Во-первых, Достоевский употребляет числительные там, где о них можно и не упоминать. Его герой-повествователь рисует образ мира, в котором всё является исчислимым и нумерованным. В этом мире даже якобы произвольно выбранный автором адрес – *Пять углов* – арифметичен и геометричен одновременно. А ведь этот топоним совершенно уникален, не только для „высчитанного” Петербурга, но по крайней мере для всей Европы. Этот поэтический прием нужен для того, чтобы изобразить сознание человека с гипертрофированным критическим разумом, отравленного рационализмом, „арифметикой”. Во-вторых, нетрудно заметить, что в пересказанным фрагменте преобладают двойки и четверки, которые как бы преследуют нашего героя по пятам (ведь $2 \times 2 = 4$), а постулируемая подпольным

¹⁴ См.: Евдокия Кийко: [Примечания к повести *Записки из подполья*], в: Федор Достоевский: *Полное собрание сочинений...*, т. 5, с. 376.

¹⁵ Федор Достоевский: *Записки из подполья...*, с. 134.

¹⁶ Ibidem.

парадоксалистом пятерка как квадрат числа два оказывается как назло недостижимой: дверь квартиры на четвертом этаже у Пяти углов заперта. Но это еще не всё. Если умножить 5 на 4 (Пять углов, четвертый этаж) и прибавить еще четыре (комнаты), получится 24 („В то время мне было всего двадцать четыре года”¹⁷ – первая фраза главы *По поводу мокрого снега*). Случайное совпадение? Зная „умышленность” Достоевского, можно с уверенностью сказать – нет.

В третьей главке второй главы атмосфера арифметической исчислимости и кратности двум далее нарастает. У Симонова подпольный человек встретил еще двух школьных товарищей, так что вместе было их четыре человека. Собирали деньги на прощальный обед в честь их товарища Зверкова, офицера, отъезжавшего по службе „далеко в губернию”.¹⁸ Обедать первоначально предполагали вчетвером – Симонов, два товарища и Зверков, но подпольный человек нарушил их планы, заявив, что он тоже хочет внести свой пай и пойти на обед. Таким образом, вместо четырех за столом оказались пятеро (дважды два пять!). Троє друзей Зверкова положили сбрать по семь рублей, так чтобы получился двадцать один рубль – цифры хорошие, даже чудесные, из мифов, сказок или карточных игр, сулящие удачу. Но подпольный человек опять всё испортил: внес свои семь рублей, итого вышло не двадцать один, а двадцать восемь – результат умножения мифологической семерки на здраво-прагматическую четверку.

С этого момента в повествовании начинают преобладать уже не двойки и четверки, а числа, кратные трем и пяти, что, на мой взгляд, должно переориентировать читателя на семантическое поле, означающее скорее карнавальные качества – непредвиденность, эксцентричность, амбивалентность, одним словом, иррациональную стихию. Во-первых, решили прийти в ресторан к пяти часам, но когда подпольный человек явился туда в пять, то прождал ровно час: обед перенесли на шесть часов, а его никто не предупредил. „Своевольная” пятерка стала шестеркой по воле зловредных „друзей”, подобно тому, как герой по своему хотению превращал произведение двух двоек из четверки в пятерку. Во-вторых, подпольный человек еще раньше был должен Симонову пятнадцать рублей и обещал расплатиться в ресторане: сумма опять-таки не произвольно придуманная автором, так как $15 = 5 \times 3$. Но дома у нашего героя было только девять рублей (3×3), а семь из них он задолжал слуге Аполлону. Разумеется, слуге он их не дал, а пошел с девятью рублями

¹⁷ Ibidem, c. 124.

¹⁸ Ibidem, c. 135.

в ресторан. Следовательно, чтобы расплатиться с Симоновым, ему недоставало *шести* рублей (3 + 3).

Обед длился *пять* часов, с шести до одиннадцати, и всё это время герой демонстрировал свое право на своеволие. А когда Зверков предложил ехать „туда”, то есть в публичный дом, то подпольный человек не только не отдал Симонову имевшиеся у него *шесть* рублей, но попросил у него еще *шесть*, чтобы не остаться с *тремя* рублями в кармане и тоже блеснуть и одержать победу „там” („Или они все на коленах, обнимая ноги мои, будут вымаливать моей дружбы, или... или я дам Зверкову пощечину!”¹⁹). А когда уже он ехал вслед веселой компании на извозчике и у него мелькнула мысль, а не вернуться ли домой, он с гордым презрением отбросил ее: „Но нет, невозможно! А прогулка-то *три* часа от стола до печки? Нет, они, они, а не кто другой должны расплатиться со мною за эту прогулку! Они должны смыть это бесчестие!”²⁰ (курсив мой. – В.Щ.). Таким образом, в этом фрагменте текста только раз появляется „самовольная” пятерка, а преобладают тройки и шестерки, то есть удвоенные тройки. Появляются они там, где речь заходит о пошлой и банальной стороне жизни – о пьянстве в ресторане, о публичном доме, о столе, о печке, о мелких денежных суммах. Но не будем спешить с выводами: вскоре окажется, что утроенная тройка означает у Достоевского вовсе не утроенную пошлость, а совсем иное – мечту, тревогу, надежду и страдание. Вспомним Вареньку Доброселову из *Бедных людей*: она выходит замуж за Быкова, заранее обрекая себя на страдания, 30 сентября – в день именин Веры, Надежды и Любви. Последнее звучит явно саркастически, как сочетание слов *Лев* и *Мышкин*, но сама дата бракосочетания – 30.09 в цифровом отношении состоит из удесятеренной и утроенной тройки. Можно также вспомнить Настеньку из *Белых ночей*: ведь она ждала своего суженого в *девять* часов вечера и именно тогда сильнее всего разыгрывалось воображение Мечтателя. Не только его, но и того, кем он стал двадцать лет спустя, – человека из подполья. „Особенно ободрялся и разгуливался я после *девяти* часов, даже начинал иногда мечтать и довольно сладко”²¹ (курсив мой. – В.Щ.), – признается он в восьмой главке второй главы, когда ждет, чтобы Лиза пришла к нему домой.

В шестой главке, действие которой происходит ночью в притоне разврата, тройки вновь сменяются двойками, а в воспоминаниях подпольного человека звучат мотивы *Двойника*: часы за перегородкой бьют *два*

¹⁹ Ibidem, с. 148.

²⁰ Ibidem, с. 150.

²¹ Ibidem, с. 166.

раза, как в повествовании о Голядкине, а за несколько строк перед этим, еще в пятой главке, герой глядится в зеркало, как Голядкин, но видит не респектабельного молодого человека, а лицо, „до крайности отвратительное”.²² Из рассказа Лизы мы узнаем, что прошло всего *две* недели с тех пор, как она попала в этот „модный магазин”, и что ей всего *двадцать* лет – примерный возраст Настеньки, Сони и других благородных девушек-жертв Достоевского. Чуть позже двойки начинают вытесняться тройками, когда подпольный человек пытается отравить сознание девушки картинками заранее уготованных „свинцовых мерзостей жизни”: когда хоронили какую-то проститутку на Волковом, то вода в могиле была *шести* вершков глубиной (3×2 или $3 + 3$); через *три* года Лиза непременно перейдет в другой дом, похуже этого, а через *семь* лет ($3 + 4$) и вовсе попадет на Сennую. Семантическое поле, обозначающее математически точную, научно доказанную правду, соскальзывает в плоскость откровенной пошлости. Но *семь* лет по величине совпадает с *семью* часами – моментом запланированного убийства Алены Ивановны в *Преступлении и наказании*, и момент этот был запланирован именно на Сенной площади, когда Раскольников подслушал разговор Лизаветы с бабой и мещанином.

Рассказ о следующем дне в восьмой главке второй главы начинается с того, что подпольный человек решает отдать долг Симонову, но не весь долг ($15 + 6 = 21$ рубль), а только „вчерашний”, за посещение борделя. Герой занимает *пятнадцать* рублей (3×5 , никаких двоек) у Антона Антоновича и посыпает кредитору *шесть* рублей.²³ У героя остается *девять* рублей, но вчера у него были и другие девять, которые он сохранил или потратил из них только 50 копеек (или рубль, если в оба конца?²⁴) на извозчиков. Охваченный „жгучей тоской”, он скитается там же, где впоследствии любил гулять Раскольников, – „по самым людным, промышленным улицам, по Мещанским, по Садовой, у Юсупова сада”²⁵ и возвращается домой после *девяти* вечера – как уже было сказано, в самую романтическую, благоприятствующую мечтаниям и душевным страданиям пору.

Прошло еще три дня, в описании которых двойки упоминаются вперемежку с тройками, но доминирует семерка – *семь* рублей, которые герой задолжал слуге Аполлону. Лишь на четвертый день после посеще-

²² Ibidem, c. 151.

²³ Ibidem, c. 164-165.

²⁴ Достоевский не сообщает, какую сумму реально истратил герой в публичном доме и по дороге домой.

²⁵ Федор Достоевский: *Записки из подполья...*, с. 165.

ния публичного дома слуга побеждает: он получает свои семь рублей, герой просит купить чаю и десять сухарей (видимо, аналог десяти расстегаев, в которые превратился один расстегай, съеденный Голядкиным²⁶), и в этот самый момент часы бьют уже не романтическую двойницу, а вышеупомянутые семь часов. В этот роковой момент к подпольному человеку является Лиза. Далее следует неоднократно анализированная сцена психологического противостояния циничной „подпольной жестокости“ и „детского“ простодушного милосердия. Спустя четверть часа (опять четверка – знак циничного расчета, но и пятнадцать минут, как 15 рублей, которые так никогда и не вернул наш герой ни Симонову, ни, быть может, также Антону Антоновичу) Лиза сидела на полу и плакала. Оскорбитель сунул ей в руку денежную купюру. Какую? Это читатель узнает не сразу. Лишь после того как девушка ушла, герой замечает под столом „смятую синюю пятирублевую бумажку [...] Это была та бумажка; другой и быть не могло; другой и в доме не было“.²⁷

Пять рублей? И других денег не было? Но ведь если из пятнадцати рублей герой шесть послал Симонову, а семь дал Аполлону, то у него осталось бы только два рубля, а не пять! Или же все одиннадцать или чуть меньше, если к этим двум рублям прибавить девять, которые четыре дня назад были у него в наличии. Эту финансовую загадку автор так и оставляет неразгаданной. Если же забыть о неистраченных девяти рублях, то из текста двух последних главок вытекает, что два рубля вдруг превратились в пять. Иррационально и самовольно, по принципу „подполья“ – „дважды два пять“.

Таким образом, в тексте *Записок из подполья* можно обнаружить несколько семантических полей, обозначенных цифровыми шифрами. Первое поле – двоичное, обозначенное двойками и числами, кратными двум, в первую очередь четверками. Оно вводит сознание и подсознание читателя в область безжалостной математической точности, плоского позитивизма и наивной веры в рационально-просветительские идеалы. В то же время двойка напоминает нам о важности проблематики романтического раздвоения и бунта против реальной действительности, которое Достоевский к тому же связывал со специфически русской проблемой

²⁶ См. Моисей Альтман: *Топонимика Достоевского*, в: *Достоевский. Материалы и исследования*, т. 2. Ленинград 1976, с. 173. Напомню, что Голядкин-старший съел в кондитерской один расстегайчик, но заплатить ему пришлось за десять, потому что приказчик заявил, что именно столько пирожков он изволил скушать. Остальные девять самым нахальным образом съел Голядкин-младший.

²⁷ Федор Достоевский: *Записки из подполья...*, с. 177.

„раскола”, то есть отрыва интеллигенции от народа. Второе семантическое поле противоположно первому. В нем господствуют нечетные числа – тройки и кратные трем, а также пятерки, кратные пяти и произведение трех и пяти – пятнадцать. Троичность наделяется значением пошлости, обыденности и тривиальности, а пятерка кроет в себе главный шифр повести – $2 \times 2 = 5$, обозначая абсурд и жестокость, возникающие в результате индивидуального самоутверждения и произвола. В этом смысле появляющийся в финале мотив смятой пятирублевой бумажки, возникшей непонятно почему вместо двух рублей, звучит весьма красноречиво.

В *Записках из подполья* спорадически появляются также два других излюбленных числа Достоевского – семь и девять. Вопреки сложившейся мифологической традиции они несут в себе значения, восходящие к глубоко личным переживаниям писателя, хронологически связанным с вечерней порой, которая способствовала возникновению его сокровенных мечтаний – и отрадных, и зловещих. Этот аспект поэтики чисел получит дальнейшее развитие в романе *Преступление и наказание*.

Преступление и наказание

Есть ли какая-либо связь между тем, что Аркадий Иванович Свирдригайлов жил в квартире номер восемь, и тем, что Раскольников убил Алену Ивановну в восемь часов? Или между тем, что свое роковое решение бывший студент принял в девять часов вечера, и тем, что Соня Мармеладова живет в квартире номер девять? На первый взгляд, эти совпадения совершенно случайны. Но мы уже знаем, что Достоевский выстраивал поэтику своих произведений „умышленно”. К этому следует добавить, что *Преступление и наказание* – самый, продуманный и рассчитанный до мельчайших деталей роман писателя. „Случайные”, автоматически включенные мотивы или поэтические приемы если и появляются, то скорее как исключения.

Рассмотреть предполагаемую семантику всех имен числительных, употребленных в *Преступлении и наказании*, в данной статье не представляется возможным. Обращу внимание лишь на самые, на мой взгляд, важные, выполняющие конструктивную роль в тематической композиции текста.

Вначале несколько слов о глобальной хронологии романа. Идея Раскольникова, приведшая его к преступлению, созревала ровно месяц,

тридцать дней.²⁸ Все основные события, начиная с визита героя к Алене Ивановне в начале июля и кончая его признанием в убийстве в полицейской конторе, занимают двенадцать с половиной дней, то есть почти тридцать – число,озвучное тридцати, а по народным представлениям – „чертова дюжина”. После этого прошло еще полтора года на каторге (18 месяцев или 540 дней – удивительно, но сумма цифр в обоих случаях совпадает и равна девяти), пока герой не пережил внезапного просветления души и подлинного перерождения на берегу широкой пустынной реки, на глазах у Сони.²⁹ Таким образом, вся история преступления и наказания занимает 19 месяцев и 13 дней или 583 дня. Все упомянутые мною цифры, кроме единицы и нуля, принадлежат к разряду значимых в мире Достоевского.

Роман состоит из *шести* частей и эпилога. Шесть частей разделены ровно пополам: *третья* часть заканчивается исключительно важным эпизодом *третьего* сна Раскольникова, в котором старуха-процентщица беззвучно смеется над своим убийцей, что может означать только одно: „проба” не удалась, убийца – заурядный преступник, принадлежащий к разряду „тварей дрожащих”. Не случайно после этого сна, но уже в начале четвертой части, или второй половины романа, к герою является с визитом его главный двойник-антагонист – Аркадий Иванович Свидригайлов.

Раскольникову снятся *четыре* сна, но к ним нужно добавить полуночную грезу за несколько часов до преступления, когда герою мерещится идиллическая картина – отдых каравана в оазисе, чистая голубая вода и с золотыми блестками песок.³⁰ Четыре сна и одно видение – четверка превращается в *пятерку*.

Примером мастерски продуманной парадигматической композиции является система главных персонажей романа в ее динамике. Известно, что самопознание и постепенное прозрение Раскольникова совершается благодаря тому, что он всё время видит самого себя как бы отраженным в образах нескольких двойников, воплощающих как благие, так

²⁸ Федор Достоевский: *Преступление и наказание. Роман в шести частях с эпилогом*, в: Федор Достоевский: *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Ленинград 1972–1990, т. 6, с. 10.

²⁹ Ibidem, с. 421.

³⁰ Ibidem, с. 56.

и зловредные черты его характера и убеждений³¹. Двойников-бесов *трое*: Лужин, Свидригайлов и наполовину следователь Порфирий Петрович, которого некогда также одолела идея, подобная идее главного героя, но который испугался последствий и погасил в себе убийственную страсть. Положительных двойников тоже *трое*: это Соня Мармеладова, Дуня Раскольникова и приятель главного героя Разумихин. Но эта тройка по ходу действия превращается в *четверку*, поскольку Порфирий, который сначала как бы издевается над Раскольниковым, играя с ним, как кошка с мышкой, в конце концов реально становится на сторону истинных друзей героя, стараясь помочь ему освободиться от оков самообмана. Таким образом, добро в количественном и в символическом отношении становится сильнее зла, а парадигматическая композиция романа утрачивает симметрию, но тем самым становится живой – нерегулярной, „неправильной”, как сама жизнь. С другой стороны, если вспомнить о том, что в *Записках из подполья* четверка означала логичность и рациональность, то можно предположить, что Достоевский, употребив прием метаморфозы (превращения троицы в четверицу), хотел подчеркнуть разумность такого оборота вещей. Однако доказать это не представляется возможным, и поэтому следует отнести эту идею к разряду домыслов.

Впрочем, „злые” четверки и пятерки идут за главным героем буквально по пятам. Раскольников живет в доме номер *пять* по Столлярному переулку (который благодаря Гоголю и Лермонтову приобрел репутацию поистине инфернального места³²), на *четвертом* этаже, в квартире номер *четырнадцать*, к которой ведут с третьего этажа „нечистые” *тринацать* ступеней. Он просит у Алены Ивановны *четыре* рубля за часы, но получает всего лишь „полтора рубля-с и процент вперед”³³, то есть один рубль *пятнадцать* копеек нетто (один рубль *пятьдесят* копеек брутто). Кстати, на *четвертом* этаже живет не только Раскольников, но и Агата Ивановна с Лизаветой, и семья Мармеладовых, и Разумихин, однако последний во второй части романа переезжает на новую квартиру, на *пятом* этаже, а использованный при этом прием психологического

³¹ Подробнее об этом см., напр.: Юрий Карякин: *О философско-этической проблематике романа „Преступление и наказание”*, в: *Достоевский и его время*. Под ред. Василия Базанова и Георгия Фридлендера. Ленинград 1971, с. 178–188.

³² Подробнее см.: Василий Щукин: *Лермонтов и Петербургский текст (интертекстуальные связи повести „Штосс”)*, в: *Lermontov in 21st-Century Literary Criticism. Collective Monograph*. Editors: Maria Gyöngyösi, Katalin Kroó, Tünde Szabó. Budapest 2015, p. 317–344.

³³ Федор Достоевский: *Преступление и наказание...*, с. 9.

параллелизма (приятель Раскольникова влюбился в Дуню, и всё говорит о том, что их союз будет счастливым) подсказывает, что в данном случае речь идет не о своевольном абсурде, а о высшем благе.

Числа, окружающие Соню, совсем иного свойства. Она живет на *третья́м* этаже трехэтажного дома, в квартире номер *девя́ть*, *три* окна которой выходят на Канаву. Как упоминалось ранее, тройки и девятки, „приписанные” к героям-страдалицам, к невинным жертвам, по всей видимости приобретают семантический оттенок страдания. Быть может, с „девятеричным” мотивом устроенного страдания связаны 18 месяцев или 540 дней Раскольникова на каторге до момента перерождения. После своего „падения” Соня приносит домой и кладет на стол еще один материальный символ страдания – *тридцать* рублей; впрочем, есть основания считать, что в данном случае возникает перекодированная ассоциация с тридцатью сребрениками Иуды³⁴. В *шести* шагах (3 + 3, но также 3 x 2) от Сониной квартиры поселился страдалец совсем иного рода – Свидригайлов. Номер его квартиры – *восемь*, то есть удвоенная четверка. Не переживает ли этот герой горе *от ума*? Ответить на этот вопрос поможет анализ распорядка второго дня изображаемых событий – задуманного и реального времени убийства процентщицы.

Раскольников решил убить старуху-процентщицу в *семь* вечера, потому что подслушал на Сенной, как мещанин звал Лизавету прийти туда „в семом часу”³⁵, но будущий убийца проспал, и когда он подходил к дому старухи, часы пробили один удар – половину восьмого³⁶. Алена Ивановна была зарезана где-то около *восьми* часов. Обращу внимание еще на одну деталь: Раскольников пришел к пальто петлю для топора, а сделал эту петлю из тесьмы, которую он вырвал из старой, нестиранной рубашки: тесьма получилась „в вершок шириной и в восемь длиной”.³⁷ Таким образом, число *семь* в данном случае ассоциируется с неожиданной удачей и задуманным успехом (в *семь* старуха будет дома *одна*), а число *восемь* – с тем убийством, каким оно оказалось, – грязным и циничным, как мысли и дела Свидригайлова, который вскоре поселится рядом с Соней, в квартире номер *восемь*.

Номер Сониной квартиры напоминает не только о ее невинных страданиях. В самых разных произведениях Достоевского *девя́ть* часов

³⁴ Ср.: Гуидо Карпи: *Достоевский – экономист*, в: Гуидо Карпи: *Достоевский – экономист. Очерки по социологии литературы*. Москва 2012, с. 77.

³⁵ Федор Достоевский: *Преступление и наказание...*, с. 51.

³⁶ Ibidem, с. 60.

³⁷ Ibidem, с. 56.

вечера предстает как фантастическая, а зачастую как роковая пора. Двенацатилетней Вареньке Доброселовой в воскресенье в девять вечера нужно было одной идти по городу в пансион, и она дрожала от страха.³⁸ В шестой главе *Двойника* в девятом часу вечера оба Голядкина выпили, побратались, обнялись и легли спать, чтобы вместе встать в восемь утра, но когда слуга Петрушка разбудил Голядкина-старшего ровно в восемь, Голядкина-младшего уже не было: он обманул „побратима” и ушел в департамент на полтора часа раньше.³⁹ В финальной главе повести Голядкин поутру получает записку от Клары Олсуфьевны, которая писала, что ее насильно выдают замуж, и просила прибыть с каретой в девять вечера. Он выехал из дома заранее, в половине восьмого – как Раскольников на убийство, но часы самым фантастическим образом перескочили на час вперед, и Голядкин-младший уже в который раз успел раньше него и перехватил его ответ возлюбленной: в девять он уже обручился с нею⁴⁰. В *Белых ночах* Мечтатель, изнуренный томительным ожиданием, в последнюю (четвертую) ночь пришел на канал не в десять часов вечера, как обычно, а на час раньше – в девять, и что же? Настенька была уже на месте, спросила, принес ли Мечтатель письмо от жениха, но письма не было, и в отчаянии она уже было согласилась стать женой героя повести, но ровно в десять пришел жених, и надежды Мечтателя были навсегда разрушены.⁴¹ Смысл перечисленных эпизодов указывает на то, что хотя судьбы героев Достоевского далеко не всегда вершатся в девять вечера, именно это время является таинственным и тревожным преддверием грядущего и уже близкого поворота судьбы. Именно в этот час по необъяснимым причинам, о которых читатель вскоре узнает из дальнейшего повествования, герои переживают томительно-напряженное ожидание неизвестного важного события, которое принесет им неожиданное счастье или, наоборот, горе и страдания.

Судьбоносное стечание обстоятельств, которое окончательно предопределило, быть или не бывать преступлению Раскольникова, – подслушанный им на Сенной площади разговор Лизаветы Ивановны с мещанином и бабой, также имело место в девять вечера. С точки зрения системы реалистических мотивировок, выстроенных в романе, это указание на время совершившегося события вовсе не является необходимым: чита-

³⁸ Моисей Альтман: *Топонимика Достоевского*, в: *Достоевский. Материалы и исследования*, т. 2. Ленинград 1976, с. 57.

³⁹ Ibidem, с. 156-157.

⁴⁰ Ibidem, с. 207, 212-227.

⁴¹ Николай Анциферов: *Петербург Достоевского*. Петербург 1923, с. 134-139.

телю известно, что дело было вечером, и этого достаточно, чтобы уследить за логикой событий. Но автор подчеркивает: „Было около девяти часов, когда он проходил по Сенной”.⁴² С какой целью? Полагаю, что кроме внутренней логики романа существует и другая логика – мифопоэтический ряд, с юных лет присутствовавший в сознании и в бессознательных ощущениях писателя и функционировавший в интертекстуальном пространстве, которое можно определить как „литературно-художественное творчество Достоевского”. Дважды два пять, девять часов вечера, мокрый снег, тусклый свет фонарей, заунывные песни уличных бродяг и черная вода канала присутствовали в воображении писателя как его излюбленные поэтические топосы⁴³. Многие из них имели литературное происхождение и были реминисценциями из Диккенса, Вальтер Скотта, Бальзака, Шиллера (в том числе знаменитое изречение – „Мир спасет красота”), а также Жуковского, Пушкина, Гоголя, Лермонтова и многих других авторов. Иные же топосы напрасно было бы искать в мировой литературе: их источник – личный жизненный опыт и глубоко личное, неповторимое поэтическое воображение самого Достоевского.

К числу последних относится и темпоральный топос „девять часов вечера”. Ассоциативная связь это поры суток с состоянием опасения, тоски, душевной тревоги, ожиданием внезапных перемен неизвестно к чему – к худшему или к лучшему, некоего дыхания судьбы, но в то же время трудно объяснимая красота и привлекательность поры косых лучей заходящего солнца – поэтическое открытие Достоевского, хотя соответствия можно было бы поискать, к примеру, и на любимых писателем картинах Клода Лоррена. В своей книге *Петербург Достоевского* Николай Анциферов приводит несколько красноречивых примеров примеров описания северной столицы в лучах заходящего солнца, среди которых любимый пейзаж Раскольникова – великолепный вид „умыщенного” города с Николаевского моста.⁴⁴ Косые лучи предвечернего солнца, а вместе с ними и „зелененькие листочки”, которые так любил Иван Карамазов, упомянуты и в *Подростке*, во фрагменте, содержащем детские воспоминания Аркадия о Москве, о „пансионишке Тушара”, в котором легко угадать пансион Сушара на Селезневке, где в детстве учился Достоевский:

⁴² Федор Достоевский: *Преступление и наказание...*, с. 51.

⁴³ Топосы в смысле толої – общие места, общеизвестные и повторяющиеся в ходе литературного процесса мотивы.

⁴⁴ Николай Анциферов: *Петербург Достоевского*. Петербург 1923, с. 43, 51–55.

Колокол ударял твердо и определенно по одному разу в две или даже в три секунды, но это был не набат, а какой-то приятный, плавный звон, и вдруг различил, что это ведь – звон знакомый, что звонят у Николы, в красной церкви напротив Тушара, – в старинной московской церкви, которую я так помню, выстроенной еще при Алексее Михайловиче, узорчатой, многоглавой и „в столпах”, – и что теперь только что минула святая неделя и на тощих березках в палисаднике тушаровского дома уже трепещут новорожденные зелененькие листочки. Яркое предвечернее солнце льет косые свои лучи в нашу классную комнату, а у меня, в моей маленькой комнатке налево, куда Тушар отвел меня еще год назад от „графских и сенаторских детей”, сидит гостья. Да, у меня, безродного, вдруг очутилась гостья – в первый раз с того времени, как я у Тушара. Я тотчас узнал эту гостью, как только она вошла: это была мама...⁴⁵

Видимо, детские впечатления, связанные с переживанием родного городского (московского!) ландшафта, были настолько сильны, что сокровенная всечеловеческая мечта писателя, его прекрасная утопия мировой гармонии, вложенная в уста Версилова, который рассказывает Аркадию свой вещий сон, также не может обойтись без образа косых лучей заходящего солнца, которое летом спускается за горизонт где-то около девяти вечера:

[...] Чудный сон, высокое заблуждение человечества! Золотой век – мечта самая невероятная из всех, какие были, но за которую люди отдавали всю жизнь свою и все свои силы, для которой умирали и убивались пророки, без которой народы не хотят жить и не могут даже и умереть! И все это ощущение я как будто прожил в этом сне; скалы, и море, и косые лучи заходящего солнца – всё это я как будто еще видел, когда проснулся и раскрыл глаза, буквально омоченные слезами. Помню, что я был рад. Ощущение счастья, мне еще неизвестного, прошло сквозь сердце мое, даже до боли; это была всечеловеческая любовь. Был уже полный вечер; в окно моей маленькой комнаты, сквозь зелень стоявших на окне цветов, прорывался пучок косых лучей и обливал меня светом. И вот, друг мой, и вот – это заходящее солнце первого дня европейского человечества, которое я видел во сне моем, обратилось для меня тотчас, как я проснулся, наяву, в заходящее солнце последнего дня европейского человечества!⁴⁶

⁴⁵ Федор Достоевский: *Подросток. Роман*, в: Федор Достоевский: *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Ленинград 1972–1990, т. 13, с. 270.

⁴⁶ Ibidem, с. 375.

Правда, вид города в косых лучах заходящего солнца привлекал не только Достоевского и его героев. К примеру, Илья Ильич Обломов только тогда отрывался „с глубоким вздохом от обаятельной мечты или от мучительной заботы, когда день склонится к вечеру и солнце огромным шаром станет великолепно опускаться за четырехэтажный дом”.⁴⁷ Следует, однако, заметить, что не может быть речи о „закатной” гончаровской реминисценции в *Преступлении и наказании*, поскольку мотив заходящего солнца появляется у Достоевского уже в *Бедных людях* и сопутствует ему на протяжении всего творчества.

Труднее обстоит дело с семантикой числа *пять* и чисел, кратных пяти. В отличие от *Записок из подполья* формула „дважды два не четыре, а пять” в *Преступлении и наказании* не выступает, а превращение четырех снов Раскольникова в пять скорее намекает не на абсурдность своеволия, а на неподдающуюся рациональному анализу сферу психических процессов. С другой стороны, как уже упоминалось, переезд Разумихина из квартиры на четвертом этаже (напомню: на четвертом этаже живут Мармеладовы и Раскольников) в квартиру на пятом этаже может означать переход этого во всех отношениях разумного героя на высший этап разумности – с декартовской четверичности на пятеричность, принимающую во внимание не только разум, но и живое, не математически скроенное сердце человеческое.

Любопытно заметить, что в отличие от восьми утра и девяти вечера десять часов утра чаще всего оказывается счастливой или хотя бы охранной, спасительной порой для героев Достоевского, начиная с Голядкина и кончая Раскольниковым, который, к примеру, в день совершения преступления в десять утра крепко-прекрепко спит, вместо того чтобы хорошенько приготовиться к своему „подвигу”. Психика героя в эти минуты, конечно, совершенно расстроена, но, может быть, этот нездоровий сон является своеобразной попыткой души спасти его от грядущей непоправимой ошибки? Гораздо отраднее чувствует себя герой в начале третьей главки второй части, на второй день после убийства, когда в десять часов утра он наконец приходит в себя и видит кухарку Настасью и Зосимова, который принес ему 35 рублей (усемеренная пятерка), присланных Пульхерией Александровной.

Пятерки в большем, чем обычно, количестве появляются в эпилоге романа, который имеет огромное значение для понимания его об-

⁴⁷ Иван Гончаров: *Обломов. Роман в четырех частях*. Москва 1973, с. 83. Выражаю глубокую благодарность Любови Александровне Сапченко, указавшей мне на подобие гончаровского образа заходящего солнца образам Достоевского.

щего смысла. Читатель узнает, что Раскольников вытащил двоих детей из загоревшейся квартиры в доме у Пяти углов⁴⁸; Дуня и Разумихин „твердо рассчитывали через пять лет наверное переселиться в Сибирь”.⁴⁹ Раскольников был осужден на восемь лет каторжных работ (напомню: Алена Ивановна и Лизавета Ивановна были убиты в восемь часов вечера), но должен был пройти еще год на каторге или полтора года после явки с повинной (1,5, или 540 дней), прежде чем герой внутренне воскрес, переродился. Быть может, в данном случае число пять с производными означает высшую справедливость судьбы, несводимую ни к формальному праву, ни вообще ни к каким рациональным расчетам?

Роман заканчивается тем, что Раскольников и Соня „положили ждать и терпеть”, а оставалось им „семь лет нестерпимой муки и столько же бесконечного счастья”⁵⁰ (курсив мой. – В.Щ.). Редкая у Достоевского семерка ассоциативно связывает нас с миром фантазии, мифов и сказок, ибо романному действию суждено переродиться в утопическую нарратацию.

*

Высказанные в настоящей работе соображения – результат не определяющих истину умозаключений, а скорее отрывочных и не до конца упорядоченных наблюдений. Единственный вывод, к которому можно прийти, завершая этот предварительный этап длительного исследования, заключается в том, что при изучении наследия выдающихся писателей Нового времени и более поздних эпох развития мировой литературы, включая XX и XXI века, нельзя слишком увлеченно заниматься поиском архаических схем мифологического сознания, забывая об индивидуальных аспектах творчества и индивидуальной мифопоэтике. Автор Нового времени далеко не всегда обращается к „вечным”, наделенным мифическим значением числительным – *два, три, семь, двенадцать*, или „звериному”, сатанинскому числу – 666, принимая на веру их освещенную традицией символику. К каждомуциальному случаю использования чисел в поэтической практике нужно подходить индивидуально, принимая во внимание возникновение нестандартных, „капризных” ассоциаций, продиктованных глубоко интимными факторами. Мифопоэтика Нового времени накладывает авторский, индивидуальный отпечаток

⁴⁸ Федор Достоевский: *Преступление и наказание...*, с. 412.

⁴⁹ Ibidem, с. 414.

⁵⁰ Ibidem, с. 421.

(сигнатуру, по определению Лесли Фидлера⁵¹) не только на архетипические символы, но и на общеизвестные значимые формы – эпитеты, метафоры, мотивы и в том числе на семантику числительных. Важно научиться свободно ориентироваться не только в антично-библейско-фольклорной мифопоэтике, но и в мифопоэтическом мире любого выдающегося мастера пера. Доказательством тому могут послужить числовые образы Достоевского, несомненно связанные с архаикой, но подвергнутые наложению авторской сигнатуры, к тому же далеко не стабильной, а постоянно меняющейся в процессе творчества.

Литература:

Моисей Альтман: *Топонимика Достоевского*, в: *Достоевский. Материалы и исследования*, т. 2. Ленинград 1976, с. 51–56.

Николай Анциферов: *Петербург Достоевского*. Петербург 1923.

Виссарион Белинский: [Письмо к Василию Боткину от 31 марта – 3 апреля 1843 года], в: Виссарион Белинский: *Полное собрание сочинений*, Москва 1953–1959, т. XII, с. 143–154.

Фридрих Вильгельм Гегель: *Философия религии в двух томах*, т. 1. Москва 1976.

Федор Достоевский: *Записки из подполья*, в: Федор Достоевский: *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Ленинград 1972–1990, т. 5, с. 99–179.

Федор Достоевский: *Подросток. Роман*, в: Федор Достоевский: *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Ленинград 1972–1990, т. 13.

Федор Достоевский: *Преступление и наказание. Роман в шести частях с эпилогом*, в: Федор Достоевский: *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Ленинград 1972–1990, т. 6.

Агнеш Дуккон: *К вопросу о некоторых проблемах оценки расхождений между Достоевским и Белинским*, в: „Acta Universitatis Szegediensis de Atilla József nominata. Dissertationes Slavicae” XV, Szeged 1982, с. 67–84.

Владимир Захаров: *Сколько будет дважды два, или Неочевидность очевидного в поэтике Достоевского*, „Вопросы философии” 2011, № 4, с. 109–114.

⁵¹ Leslie Fiedler: *Archetyp i sygnatura*, в: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Opracował Henryk Markiewicz, t. 2: *Struktурno-semiotyczne badania literackie, literaturoznanstwo porównawcze, w kręgu psychologii głębi i mitologii*, Kraków 1972, s. 331.

Гуидо Карпи: *Достоевский – экономист*, в: Гуидо Карпи: *Достоевский – экономист. Очерки по социологии литературы*. Москва 2012, с. 21–131.

Юрий Карякин: *О философско-этической проблематике романа „Преступление и наказание”*, в: *Достоевский и его время*. Под ред. Василия Базанова и Георгия Фридлендера. Ленинград 1971, с. 178–188.

Юрий Карякин: *Самообман Раскольникова*. Москва 1976.

Евдокия Кийко: [Примечания к повести *Записки из подполья*], в: Федор Достоевский: *Полное собрание сочинений...*, т. 5, с. 376.

Дмитрий Лихачев: „Небрежение словом” у Достоевского, в: *Достоевский. Материалы и исследования*, т. 2. Ленинград 1976, с. 30–41.

Александр Скафтымов: „*Записки из подполья*” среди публицистики Достоевского, в: Александр Скафтымов: *Нравственные исследования русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках*. Москва 1972, с. 88–133.

Александр Скафтымов: *Тематическая композиция романа „Идиот”*, в: Александр Скафтымов: *Нравственные исследования русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках*. Москва 1972, с. 23–87.

Владимир Топоров: *Еще раз об „умышленности” Достоевского*, в: *Finitis duodecim lustris: Сборник статей к 60-летию профессора Ю. М. Лотмана*. Таллин 1982, с. 126–132.

Василий Щукин: *Лермонтов и Петербургский текст (интертекстуальные связи повести „Штосс”)*, в: *Lermontov in 21st-Century Literary Criticism. Collective Monograph*. Editors: Maria Gyöngyösi, Katalin Kroó, Tünde Szabó. Budapest 2015, p. 317–344.

Василий Щукин: *Часы и чаи. Заметки о событийном времени в художественном мире Ф.М. Достоевского*, [в:] *Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Материалы X Всероссийской научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения И.А. Дергачева. Екатеринбург, 6–7 октября 2011 г.* В трех томах, т. 1, Екатеринбург 2012, с. 333–346.

МАРИЯ ПОЛЯКОВА

(Московский государственный технический университет им. Н.Э. Баумана (Калужский филиал), Россия)

**КОГНИТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ МЕТАФОРЫ В ЯЗЫКЕ
ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ НОМЕНКЛАТУРЫ**

**The cognitive potential of the metaphor
in the language of the pedagogical nomenclature**

Abstract

In the article, a metaphor is considered as a way of giving specific words a special scientific and pedagogical meaning. The author analyzes three nomenclature series: *paideia* – *humanitas* – *Bildung*, connecting the Russian-speaking term «education»; «*Kindergarten*» – school; *enchoridion* – *instruction*, as the names of catechisms. Such examples allow us to assess the cognitive potential of metaphor within the pedagogical field.

Keywords: metaphor, *paideia*, *humanitas*, *Bildung*, *Kindergarten*, school, catechism

Номенклатуру любой науки составляют термины, отображающие отдельные стороны конкретных событий и явлений объективной действительности. В процессе формирования этой номенклатуры как результата познания человеком мира в языке важна трактовка исследователем именно тех сторон действительности, которые ложатся в основу того или иного именования, поскольку в ней обнаруживается своеобразное отношение человека (человечества) к самому явлению и эволюция этого отно-

шения, меняющегося порой достаточно быстро (несколько раз на протяжении жизни одного поколения) или же – наоборот – весьма медленно, сохраняя свои ключевые характеристики в течение столетий. В последнем случае представляется возможным говорить о некоем четко сложившемся концепте, принадлежащем той или иной культуре, определенному полю частного научного знания, в том числе – педагогического.

Подобные концепты в последнее время довольно часто обнаруживают способность к взаимопроникновению в номенклатурные ряды различных – прежде всего гуманитарных – наук. В какой мере это обусловлено процессами глобализации и плурализма не только в современной жизни вообще, но и в рамках научных подходов и методов в частности, решить трудно, однако отчетливо видно, что педагогическая наука настоящего времени представляет собой сферу активного «внедрения» понятийной лексики других, порой отнюдь не смежных, наук. Примерами этого могут служить такие лингвистические термины, как «парадигма» (от гр. *парάδειγμα* – образец спряжения или склонения изменяемого слова), «дискурс» (отфр. *discours*, – речь в совокупности с условиями ее осуществления), «картина мира» (от нем. *Weltbild*), или пришедший из сферы биологии термин «ареал» (от лат. *area* – область распространения чего-либо). Все они заняли прочное место в педагогических словарях, хотя не каждый специалист в области педагогики может уловить их «инонаучные» корни.

Таковые устанавливаются лишь на основе этимологического анализа, проясняющего так называемую внутреннюю форму всякого термина и потому объективного необходимого для адекватного понимания номенклатуры любой отрасли науки, в том числе и педагогической. Особое место при этом отводится явлению метафоры как такой «ассоциативной операции» в рамках процесса номинации, которая позволяет раскрыть «глубинный смысл», приписываемый некоторым достаточно сложным явлениям действительности за счет обнаружения их на первый взгляд «незримых» характеристик.

В этой связи заслуживает внимания история термина «образование» в русском и западных языках. Согласно этимологическому словарю Макса Фасмера, в русском языке произошло калькирование немецкого термина *Bildung* (от *Bild* ‘картина, образ’)¹, то есть, под образованием в педагогическом смысле слова понимается ‘придание образа’ или ‘создание (человека) по образцу’. Однако такое объяснение «лежит на поверхности», не вскрывая глубинные корни немецкого источника.

¹ Этимологический словарь Фасмера, <http://vasmer.narod.ru>, 24.12.2017.

Родоначальник герменевтики Х.-Г. Гадамер специально обращает внимание на тот факт, что в немецком языке одно время наряду со словом *Bildung* использовались также обозначения *Formierung*, *Formation* ‘формирование, образование’², восходящие к лат. *forma* ‘форма’ (ср. англ. *formation*, ит. *formazione*). В то же время утверждение в конечном счете именно «образного» наполнения термина он связывает с его антропологическими и мистическими корнями.

Так, М. Дженнари в статье «Рождение *Bildung*»³ предлагает подробный анализ, как этимологии самого слова, так и его философско-генетических корней, что позволяет выявить метафоричность закрепленного за этим ключевым для педагогической науки термином смысла. Автор утверждает, что проблема образования человека начинает приобретать особенности лингвистического и сакрального характера со временей рейнской мистики и особенно отчетливо обнаруживается в трактатах Майстера Экхарта (вт. пол. XIII – пер. чет. XIV веков)⁴. Именно онтологический вывод Экхарта о присутствии Бога во всем сущем и необходимости для «благородного человека» (существа божественное по своему происхождению) воссоединения с Богом, «который в нем пребывает»⁵ лежит в основе объяснения специфики немецкой категории *Bildung*.

Не вникая в детали философско-теологических и мистико-антропологических рассуждений Экхарта и его современного интерпретатора (М. Дженнари), следует обратить внимание на один важный с точки зрения понимания концепта *Bildung* момент. М. Дженнари приводит в статье слова немецкого мистика из его трактата «*Vom edlen Menschen*» (О благородном человеке): «Душа человека – это поле, где Бог посеял свой образ»⁶. Этот посевенный образ Бога остается «...в глубине души как живой источник»⁷ не только веры, но и поиска, и знаний. И поскольку образ по-немецки *Bild*, то отсюда и обозначение его создания посредством слова *Bildung*. То есть изначально смысл образования (*Bildung*) подразумевал именно «(вос)создание в себе (в человеке) образа Бога», в чем и состоит лежащая в основе термина метафора.

² Ханс-Георг Гадамер: *Истина и метод: Основы философской герменевтики*. Москва 1988, с. 51.

³ Mario Gennari: *La nascita della Bildung*, <http://www.fupress.net/index.php/sf/article/view/15038>, 24.12.2017.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

Созданный Экхартом термин *Bildung* порой употребляется в неассимилированной форме в специальной западной научной литературе. В частности, в итальянских педагогических исследованиях за счет его собственной, достаточно богатой, номенклатуры, обнаруживая тем самым совершенно особое понимание сложной исторически и лингвистически обусловленной смысловой составляющей данного концепта⁸.

Итальянский теоретик и историк педагогики Ф. Камби понимает под *Bildung* вершину воспитательной рефлексии, проделанной универсальным разумом на протяжении тысячелетий. Он особо подчеркивает, что рефлексия эта проходила через различные ипостаси пайдеи (античной, христианской, гуманистической), придавая тем самым пайдеи (*παιδεία*) ключевые функции в педагогической науке⁹. Аналогичный подход демонстрировал филолог-классик В. Йегер, трактуя *Bildung* через пайдею:

...наше немецкое *Bildung* [...] отражает сущность воспитания в греческом платоновском смысле. В нем содержится связь с эстетически формообразующим, как бы внутренне предносящимся художнику нормативным образцом, “идеей” или “типов”¹⁰.

По сути дела, это тот же образ-источник, что был «посеян» богом Экхарта. При этом сама пайдея рассмотрена В. Йегером в разных контекстах, в частности, как «стремление к воспитанию и культуре»¹¹ или «воспитательные мероприятия»¹², а также «прямое распространение живого нормативного сознания того или иного общества»¹³.

По мнению М. Дженнари в человеческом сознании существуют некие фундаментальные концепты, например – пайдея, которые изменяются во времени, варьируются на протяжении веков вплоть до такого состояния, чтобы исчезнув из разговорного языка, появиться снова внутри других слов (например, *педагогика*) и которые, наконец, частично

⁸ Например, Michele Borrelli: *La fine della Bildung e della Paideia occidentale*, “Topologik: rivista internazionale di Scienze Filosofiche, Pedagogiche e Sociali” 2010, № 8, p. 24 – 38; Franco Cambi: *La «Bildung»: una categoria pedagogica significativa anche in Italia*, “Topologik: rivista internazionale di Scienze Filosofiche, Pedagogiche e Sociali”, 2011, № 10, p. 36 – 51.

⁹ Franco Cambi: *Manuale di storia della pedagogia*. Roma-Bari 2009, p. 37.

¹⁰ Вернер Йегер: *Раннее христианство и греческая пайдея*. Москва 2014, с. 8-9.

¹¹ Вернер Йегер: *Пайдея: Воспитание античного грека*. Москва 1997, с. 6.

¹² Ibidem, с. 8.

¹³ Ibidem.

сохраняют древнее значение и меняют свою внешнюю форму, как это случилось с термином *Bildung*¹⁴.

С точки зрения самой операции метафоры примечательно то, что экспликация смысла терминов *Bildung* или *пайдей* разворачивается исторически позже, нежели их возникновение. Это своего рода переосмысление, вторичная метафоризация, производимая с целью углубления или терминологической экспликации исходного значения слова. «Пайдей» как синоним «образования» в качестве основополагающего педагогического понятия, наиболее популярна в специальных теоретических исследованиях. Она определяется как «универсальная образованность», «гармоничное телесное и духовное формирование человека, реализующее все его способности и возможности»¹⁵, «идеал нравственного, культурного и гражданского совершенства, к которому должен стремиться каждый человек»¹⁶. Характеризуя пайдею, можно сослаться на слова историка античности А.-И. Марру о том, что пайдей

...становится обозначением культуры, понимаемой не в активном, подготовленном смысле образования, а в том результативном значении, которое это слово приобретает у нас сегодня: состояние полного, осуществившего все свои возможности духовного развития человека, ставшего человеком в полном смысле¹⁷.

Можно говорить о «пайдейе Камби», «пайдейе Йегера» или «пайдейе Марру», хотя первичная метафоризация термина отражена все же ярче всего у Платона, который выстраивает программу воспитания, используя, вслед за своим учителем Сократом, метод познания добра (блага), выдвигает при этом схему диалектики двух миров, олицетворением которой является идея двух Солнц. Первое Солнце – это Солнце чувственного мира, дающее свет внешнему миру, второе (сверхчувственное) Солнце дает свет внутренней истине. Путь к истине – это выход из темноты, из «пещеры», который стремится совершить каждый человек, но не всем это под силу. В «Государстве» он (Платон) раскрывает понятие блага следующих слов Сократа:

¹⁴ Mario Gennari, op. cit.

¹⁵ Григорий Корнетов: *Педагогика. Образование. Школа: пути обучения и воспитания ребенка*. Москва 2014, с. 28.

¹⁶ *Dizionario di filosofia* (2009), [http://www.treccani.it/enciclopedia/paideia_\(Dizionario-di-filosofia\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/paideia_(Dizionario-di-filosofia)/), 24.12.2017.

¹⁷ Григорий Корнетов, оп. cit., с. 29.

...то, что придает познаваемым вещам истинность, а человека наделяет способностью познавать, это ты и считай идеей блага – причиной знания и познания истины. Как ни прекрасно и то, и другое – познание и истина, но если идею блага ты будешь считать чем-то еще более прекрасным, ты будешь прав...

Несмотря на явный платоновский идеализм, обнаруживаемый в приведенном высказывании, можно заметить, насколько сложный путь познания блага, постижения истины, «выхода из тьмы» предполагалось, согласно Платону, пройти человеку. Метафора заключается здесь в отождествлении истины со светом, сопоставлении ее с Солнцем, дающим жизнь, процветание, развитие. Этот тяжкий, изнурительный труд, совершенный человеком при выходе из темноты (незнания), и есть суть платоновской пайдеи.

Еще один термин в «образовательной» номенклатуре – латинская *humanitas*, которая, по мнению классического филолога Р. Ониги, представляет «более зрелый продукт» Римской цивилизации и «более антропоцентричный» концепт, нежели пайдея. В распространении идеи *humanitas* римские историки видели цель и миссию своей империи; и здесь, как кажется, кроется существенный момент дальнейшего перехода *humanitas* в общеевропейский формат, трансляция понятия на всю западную культуру, что действительно можно видеть и в период средневековья, и, тем более, в эпоху Возрождения.

Метафора *humanitas* в педагогическом смысле отражается в ее трактовке Цицероном. В «*De oratore*» он предъявляет оратору следующие требования, разворачивая тем самым собственное понимание *humanitas*: «... оратор должен отличаться в любом виде беседы и во всем, что касается человека [...] в любом честном учении и в любом виде человеческого знания...»¹⁸. Так, *humanitas* для оратора – это то, что определяет самого человека как человека и цель человеческой жизни – «...жить согласно человеческой природе, которая реализована лучшим образом и не страдает от отсутствия чего-либо»¹⁹. Именно благодаря Цицерону идея *humanitas* стала связываться с человекообразованием и заложила основы гуманистического воспитания.

Идея *humanitas* не была забыта в средние века, там она неотделима от идеи *divinitas* в силу догмата о богооплощении (очеловечивании Бога во Христе). Более того, «...парадоксально само существование боже-

¹⁸ Renato Oniga: *L'idea latina di HUMANITAS*, http://www.tulliana.eu/documenti/1_Oniga_Humanitas_propedeutique.pdf, 24.12.2017.

¹⁹ Ibidem.

ственного и человеческого в рамках *scientia* (научное знание), если она ориентируется на познавательные возможности человека, отвлеченные от его верующего сознания»²⁰. Отсюда можно заключить, что христианское мировоззрение не только не противоречило классической чувственности и антропоцентричности, но было во многом подготовлено античным ми-роощущением, и, некоторым образом, развило антропологические начала античной цивилизации. Интерпретация *humanitas* разворачивается Аврелием Августином, установкам которого присущ глубокий психологизм, стремление к моральному насыщению знания – черты,ственные истинной *humanitas* и придавшие западной культуре и воспитательным традициям их особенные характеристики. *Humanitas* принимает в понимании Августина новую по сравнению с античным периодом окраску: «Каждый человек, поскольку он человек, должен быть любим Богом»²¹. В то же время, и человек должен любить ближнего и оказывать ему посильную поддержку – это та трактовка *humanitas*, которая ляжет в основу ее дальнейшего насыщения социально-нравственными чертами, развиваемого уже гуманистами.

Резюмируя концептуализацию *humanitas* в теологической концепции Августина, Р. Онига утверждает, что

...в произведениях Августина мы чувствуем присутствие действительно эпохальных антропологических изменений, которые было бы недостаточно ограничивать лишь христианской идеологией: мы стоим перед преодолением классической культурной традиции и перед зарождением новой идентичности, которая станет идентичностью современного человека. Идея *humanitas* неожиданно сделала огромный скачок вперед, достигла всемирного размера и беспрецедентной глубины, оказывая длительное влияние в истории западной и мировой культуры. Все это было бы невозможно без Августина...²²

Тем самым *Bildung*, *пайдея* и *humanitas* оказываются связанными друг с другом смысловыми и историко-топографическими (в рамках Западной цивилизации) узами, являясь одновременно этапами осмыслиения образования в мировоззрении западного человека и элементами номенклатурного ряда педагогической науки. При этом метафоризация, причем

²⁰ Константин Сергеев: *Ренессансные основания антропоцентризма*. Санкт-Петербург 2007, с. 130.

²¹ Renato Oniga, op. cit.

²² Ibidem.

многослойная, имеет место во всех случаях понимания терминов, хотя в случае с *Bildung* она выражена ярче.

Другой примечательной метафорой педагогической номенклатуры, выросшей в некоторой степени из аллегории, является словосочетание «детский сад», сохранившее свои «райские» корни в немецком (*Kindergarten*) и русском языках. В современных западных языках дошкольное учреждение называется по-разному. При этом итал. «*scuola materna*» и франц. «*école maternelle*» (материнская школа) отражают его место в общей системе образования. В этих словосочетаниях существительное указывает на характер деятельности сторон образовательного процесса, тогда как определение представляет собой не вполне понятную, малопрозрачную метафору, так как роль матери не ограничена лишь образованием. Поэтому обозначение франц. «*école primaire*» ‘начальная школа’ кажется более корректным, хотя оно в принципе эмоционально нейтрально.

Сказанное полностью справедливо и для немецких описательных именований «*Kleinkinderschule*», «*Kinderbetreuungseinrichtung*» и «*Kleinkinderbewahranstalt*», являющихся, правда, в отличие от субстантивно-адъективных групп романских языков, сложными словами; при этом последнее не указывает на отношение заведения к следующей ступени образования, но называет (элемент *-bewahr-*) его функцию и может быть ассоциировано с итал. «*asilo d'infanzia*», обозначающим ясли.

В немецкоязычном ареале слово *Garten* впервые представлено в имени «*Engelgarten*» для основанного в 1828 году графиней Терезой фон Брунсвик в Буде детского учреждения. Обозначение это весьма метафорично, однако никак не связывается со сферой образования, наводя скорее на мысли о загробной жизни.

Поэтому использованное педагогом эпохи романтизма (по определению Ф. Камби) Ф.В.А. Фрёбелем для открытого в 1840 году дошкольного учреждения имя «*Allgemeiner deutscher Kindergarten*» оказалось весьма удачным по своей внутренней форме. Главную роль в данном случае сыграло его опорное слово: по собственному признанию автора термина оно стало неким «откровением», основанном на образе ребенка, за которым «...надлежит ухаживать и которого следует лелеять, подобно выращиваемому из семени дерева»²³.

Этот базирующийся на разъясненной самим его создателем метафоре образ настолько удачен, что имя *Kindergarten* в форме прямого

²³ Friedrich Fröbel's gesammelte pädagogische Schriften, Herausgegeben von Dr. Wichard Lange. Berlin 1874, S. 47.

заимствования вошло в английский язык и было калькировано в русском, где разговорное сокращение «детсад» структурно точнее соответствует немецкому слову, нежели официальный термин. Аналогичная калька («*jardin d'enfants*») представлена как синоним «*école maternelle*» также во французском и в итальянском («*giardino d'infanzia*») языках.

Представляется, что именно в силу подобной «самодостаточности» (несоотнесенности с обозначениями других ступеней образования) предложенное Ф.В.А. Фрёбелем имя *Kindergarten* превосходит другие варианты по своему когнитивному (как и эмоциональному) потенциалу. Ф. Камби считает, что Ф.В.А. Фрёбель – это тот педагог, который закрепил в педагогике образ детства как период творческий и фантастический, который должен быть «ведом» согласно собственным возможностям и который «...бросает семена будущей индивидуальности взрослого человека»²⁴. Примечательно, что здесь речь идет опять-таки о взращивании образа через формирующие, воспитательные процессы.

Однако в метафоре Ф.В.А. Фрёбеля интересно еще и использование образа сада. Сад в западной, точнее – христианской, традиции, несомненно, ассоциируется с Райским садом (в этом аллегория) и всегда несет в себе позитивную коннотацию. Еще в брабантских драмах XIV века (а именно, в драме «Эсморейт») сад (*boegaert*), в разных ипостасях проходящий через все повествование, – это место, где герои счастливы, где проходят беззаботные часы их жизни, где происходят самые значительные для них события²⁵.

В педагогической литературе XVI века образ сада начинает выполнять еще и «воспитательную» функцию. Так, Мартин Лютер в «*Письме к сыну*» от 1530 года обещает мальчику отвести его в прекрасный сад, где «...дети, одетые в золотые сюртучки собирают под деревьями спелые яблоки, груши, вишни и сливы. Дети поют, прыгают и веселятся, у них есть прекрасные маленькие лошадки с золотыми уздечками и серебряными седлами»²⁶. Только, чтобы попасть в этот сад, надо отличаться благочестием, охотно молиться и учиться.

Особый вариант сада – павильона для обучения (правда, не детей, а взрослых) представлен в опусе Эразма Роттердамского «Благочестивое застолье» (1522). Этот сад примечателен тем, что, кроме чисто эсте-

²⁴ Franco Cambi, op. cit., p. 205.

²⁵ Ирина Баженова, Александр Зеленецкий: *Очерки по языку брабантской «высокой драмы» XIV века*. Москва – Калуга 2015, с. 72.

²⁶ Мартин Лютер: *Письма к сыну* (пер. с нем. Ольги Курило), в: *Мартин Лютер – реформатор, проповедник, педагог*, ред. Ольга Курило. Москва 1996, с. 158.

тического и естественного наслаждения, он несет в себе нравоучительные и обучающие моменты. В нем повсюду сделаны поучительные надписи на трех, важных для понимания Священного Писания, языках – латинском, греческом и древнееврейском. Кроме живых растений здесь находятся изображения многочисленных деревьев, кустарников, зверей и птиц с объясняющими надписями. Кроме сада, хозяин (Евсевий) содержит огород с лечебными травами, птичник и пасеку²⁷.

При обсуждении собственно педагогического номенклатурного ряда нельзя не упомянуть и практически универсальное обозначение такого сугубо образовательного и, следовательно, связанного с особым типом человеческой деятельности (труда) учреждения, как школа. Известно, что изначально школа представлялась как нечто отнюдь не предполагающее специальных занятий детей, но скорее как беззаботное и отрешенное от особых усилий времяпровождение. Это отражено в исходном значении гр. термина «*σχολή*» ‘досуг, свободное времяпровождение’. Однако вследствие постепенного осмыслиения умственных занятий как особого вида труда и превращения школы в постоянное место таких занятий происходит не только метафорический, но и метонимический перенос имени, превращающий слово «школа» из названия праздного времяпрепровождения в обозначение того ‘места, в котором учителя и их ученики собираются с целью обучения’²⁸. Такое развитие семантики (своего рода «метонимической локализации») слова «*scuola*» Итальянский этимологический словарь дополнительно подтверждает указанием на то, что еще в древнеримских термальных заведениях место рядом с купальней (бассейном), где купающиеся сидели в ожидании своей очереди, называлось «*schola labri*», букв. ‘купальный досуг’²⁹. Сходное толкование дает соответствующему значению слова «*schola*» и латинский этимологический словарь³⁰.

Немецкий этимологический словарь Фр. Клуге также трактует исходное значение слова «*Schule*» как ‘досуг, праздность’³¹ и ‘место празд-

²⁷ Эразм Роттердамский: *Разговоры запросто* (пер. с лат. Симона Маркиша). Москва 1969, с. 113.

²⁸ *Dizionario etimologico on-line della lingua italiana*, www.etimo.it, 24.12.2017.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Alois Walde: *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg 1938, XXXIV, p. 493.

³¹ Friedrich Kluge: *23 erweiterte Auflauf*. Berlin – New York 1999, S. 744.

ности'. Фундаментальный словарь современного немецкого языка (*Duden*) эту точку зрения повторяет³².

Тем самым в языковой традиции западного общества явно прослеживается некий принципиальный момент развития понятия «школа». Исходно школа противопоставлена работе, делам, прежде всего физическим (телесным). Примечательно, что Итальянская энциклопедия 1936 года акцентирует внимание именно на таком «...мирном времяпрождении...» в часы досуга, сопоставляя *schola* с *otia* латинян³³. Тем самым объективно слово «школа» входит в одну предметно-идеологическую (тематическую) группу лексики со словами «досуг», «бескорыстие», «мирный характер», «приятное времяпрождение», «умственные занятия» и т. п. По всей видимости, должно было пройти определенное время, чтобы эта благостная и праздная школа преобразовалась в трудовую деятельность, хотя и интеллектуальную, в противовес физической. Однако еще в Древнем Риме наблюдаются реликты первоначальной семантики слова «школа». Так, согласно существовавшей тогда дифференциации школьного образования, младшая школа (начальная, элементарная), где учили, прежде всего, грамоте (*alfabetizzazione*), обозначалась словом «*ludus*»³⁴, имеющим в латыни также значение: 'игра'. «*Ludus*» как место, «...где можно играть буквами...» именуется элементарная школа даже в диалогах Хуана Луиса Вивеса «*Практика латинского языка*» (XVI век)³⁵.

В настоящее время уловить метафору в наименовании «школа» достаточно трудно. Тем более не могло такого произойти в русскоязычной традиции, сравнительно недавно (чуть более ста лет назад) воспринявшей слово (термин) «школа» из латыни через польский язык. Однако ощущение в названии дошкольного образовательного учреждения (детский сад) мотива радости, беззаботности (райский сад) и свободного времяпрождения, в том числе – игрового (школа-досуг-игра), и его известного противопоставления школе в собственном смысле слова не вызывает сомнений, указывая на необходимость бережного (по крайней мере, изначально) отношения к детству и ребенку. Весьма показательно в данной связи

³² DUDEN: *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*. Mannheim 2012 [CD-ROM].

³³ L'Enciclopedia italiana Treccani.it, <http://www.treccani.it/enciclopedia/scuola/>, 24.12.2017.

³⁴ Cambi F. *Manuale di Storia della pedagogia*. Р. 53.

³⁵ Хуан Луис Вивес: *Практика латинского языка* (пер. с лат. Нины Ревякиной), «Проблемы современного образования» 2014, № 6, с. 60.

наличие в русском языке разг. уменьшительно-ласкательного производного слова «садик» и уже тем более аналогичного образования «ясельки».

Наконец, кроме обозначений фундаментальных педагогических понятий и основных типов учебных заведений, метафорический перенос имени отмечен при назывании отдельных учебных пособий. Не касаясь в данной статье различных учебников по обучению чтению (азбук, букв-рей и др.), заглавия которых имеют собственную «захватывающую» историю, рассмотрим лишь два показательных титула, присвоенных пособиям по обучению основам веры (катехизисам).

Первый случай – это *Краткий катехизис* Мартина Лютера, история создания которого сама по себе показательна и поучительна³⁶.

Что касается термина «катехизис», то применительно к конкретному жанру религиозной литературы он распространился лишь в XVI веке³⁷. Как известно, написавший в 1529 году два катехизиса Лютер, назвал один из них («*Deutsch Catechismus*», затем – «Большой», для учителей: отцов семейства, пасторов и др.) именно катехизисом. В то же время катехизис, названный впоследствии (в русскоязычной традиции) кратким, был озаглавлен «*Enchiridion*». Говоря об этом названии (ἐγχειρίδιον), следует отметить его «красноречивую» полисемию, явно неслучайно использованную Лютером. Современные словари (английский, итальянский) переводят это греческое слово как ‘краткое руководство’, ‘справочник’, ‘инструкция’, ‘учебник’. При этом итальянская энциклопедия *Treccani* дает более развернутое толкование – «... книга маленького формата, содержащая полное изложение по определенному предмету»³⁸, то есть, действительно ‘учебник, удобный для повседневного использования’. Однако известно, что кроме произведения письменности словом «*enchiridion*» уже в древности обозначали еще и кинжал³⁹. Й. Хёйзинга утверждает, что эта двусмысленность термина была «обыграна» в свое время оппонентом Лютера Эразмом Роттердамским в его «*Оружии хрис-*

³⁶ Школьные пособия раннего Нового времени: от Часослова к *Orbis sensualium pictus*, ред. Кирилл Левинсон, Юлия Куровская, Виталий Безрогов. Москва 2017, с. 117-122.

³⁷ Маргарита Корзо: *Украинская и белорусская катехетическая традиция конца XVI–XVIII вв.: становление, эволюция и проблема заимствований*. Москва 2007, с. 3-4.

³⁸ *L'Encyclopédia italiana Treccani.it*, <http://www.treccani.it/vocabolario/enchiridio/>, 24.12.2017.

³⁹ Йохан Хёйзинга: Эразм, в: *Культура Нидерландов в XVII веке. Эразм. Избранные письма. Рисунки*. (пер. с нидерл. Дмитрия Сильвестрова). Санкт-Петербург 2009, с. 262.

тианского воина» (в оригинале – «*Enchiridion*», 1501), получившем подзаголовок «...наставление для необразованного солдата, дабы расположить его к почитанию Христа»⁴⁰. При этом великий гуманист иронически применяет свои излюбленные средства внушения, давая воину истинный кинжал – орудие в самопознании и обретении христианского образа жизни.

Зная о сложных отношениях Лютера с Эразмом, трудно предположить, что реформатор воспользовался примером своего знаменитого современника. Скорее, в эпоху возросшего интереса к филологии и, в частности, к древнегреческому языку, интеллектуалы того времени действительно прибегали к живым метафорам при создании подобных терминов. Полисемия слова *enchiridion* столь удобно вписывается в понимание Лютером пути спасения и средств к его достижению, по существу изложенным в катехизисе, что сомнений по поводу выбора им именно такого названия для своего учебника быть не может, и это, в свою очередь, отражает четкое целеполагание автором своего произведения.

Таким образом, в наименование своей самой популярной (в дальнейшем) работы Лютер вкладывал совершенно четко определенный познавательный и жизнеутверждающий смысл: «руководство», оно же «орудие» в руках формирующегося христианина (ребенка), чутко направляемого священником, учителем или отцом, должно было сопровождать его всю жизнь и вести к спасению, обеспечивая идеальный, с точки зрения реформатора, жизненный путь. О том, что катехизис есть «руководство-оружие» для повседневного и пожизненного пользования говорят следующие слова реформатора: «... я поступаю как ребенок, которого обучаю катехизису, и каждое утро, а также всякий раз когда у меня есть время, я читаю и декламирую слово за словом *Десять Заповедей*, *Символ веры*, молитву «*Отче наш*»... Я до сих пор читаю и изучаю это повседневно»⁴¹.

Интересен с точки зрения когнитивного потенциала метафоры в данном случае еще и тот факт, что один из студентов Лютера, Иоганн Тетельбах назвал *Краткий катехизис* «золотым сокровищем» (*das guldene Kleinot*), и под этим названием издал его в 1577 году в собственной редакции.

Второй случай – это аналогичное по целям и назначению произведение, написанное примерно в то же время (в 1549 году) и также

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Мартин Лютер: *Большой Катехизис: Книга Согласия* (пер. с нем. Константина Комарова), Минск 1996, с. 8, 9.

деятелем протестантского толка – итальянским гуманистом и педагогом Челио Секондо Курионе. Однако судьба его сочинения отлична от популярнейшего катехизиса Лютера. Имя Курионе практически неизвестно нашим отечественным исследователям, несмотря на то, что он являлся автором ярких, порой «острых» памфлетов, активно занимался педагогической деятельностью, в частности, он обучал одну из талантливейших женщин (в то время, девочку) ренессансной эпохи – Одимпию Морату. С 1542 года он, в силу религиозно-политических и жизненных обстоятельств, жил в Швейцарии (сначала в Лозанне, затем – в Базеле), где развивал и оформлял свой теологический и педагогический гений.

Именно здесь он и написал, по собственному признанию, для своих детей катехизис – «*Насставление в христианской вере*» (*Vna familiare et paterna institutione della Christiana religione*). Сочинение это интересно тем, что составлено на двух языках: латинском – для сыновей и итальянском – для дочерей. Необходимость использования итальянского языка Курионе разъясняет в своем письме к дочерям. Он пишет им, что был вынужден покинуть Италию вместе с их матерью и тремя их маленькими братьями и что в изгнании обычно они использовали для общения латинский язык⁴², на котором он и составил для сыновей более краткий вариант «*Насставления*»⁴³. Дочери же оставались в Италии на попечении добрых друзей и, следовательно, говорили и читали по-итальянски. Курионе считает себя, а в своем лице любого отца, должником перед детьми как по велению Бога, так и по естественному закону. Долг этот состоит в обязанности отца обучать и воспитывать детей, и именно это целеполагание является основной посылкой для написания «*Насставления*»⁴⁴. Однако в сочинении явно прослеживается и выраженный социально значимый аспект, который допустимо рассматривать как возможность изложения гуманистом своей программы религиозного воспитания, обращенной, в том числе, к его соотечественникам – итальянцам⁴⁵.

Возвращаясь собственно к названию сочинения Курионе, следует обратить внимание на его ключевое слово – *institutione* (*istituzione* в современной графике). Этот термин (институция) в русскоязычной традиции практически не применялся до последнего Фасмер определяет его

⁴² Celio Secondo Curione: *Una familiare et paterna institutione della Christiana religione*. Basilea 1549, a 2.

⁴³ Ibidem, c. 3.

⁴⁴ Ibidem, c. 2.

⁴⁵ Людмила Чиколини: *Гуманистические и реформационные идеи Челио Секондо Курионе*, в: *Культура эпохи Возрождения*. Ленинград 1986, с. 121.

значение как ‘информация’ (устар. значение во времена Петра I)⁴⁶, словарь А.Н. Чудинова и «Современный толковый словарь БСЭ» приводят форму множественного числа *институции* как наименование сборников римских юристов о праве⁴⁷.

Учитывая тот факт, что слово употреблено в итальяноязычном произведении, уместно обратиться к итальянским словарям. Словарь Н. Томмазео и Б. Беллини обращает внимание на длительность называемого термином (*i[n]stituzione*) события, его социальную природу, а также включает в его содержание неких действующих лиц⁴⁸. Среди многочисленных значений представляет интерес толкование слова как ‘основы’ (например философии, в случае с Курионе – христианской религии), но также, и это особенно важно, такие семемы, как: ‘обучение’, ‘наставление’, ‘подготовка’, ‘натаскивание’. Причем в сопроводительной статье словаря говорится: «то, что должны делать отцы...». По всей видимости, как раз такое назначение определял Курионе своему сочинению, опираясь на перенос столь многозначного имени, как *i[n]stituzione* по функции называемого им денотата⁴⁹.

Правда, в итальянскоязычной традиции пособия такого типа, кроме уже утвердившегося на тот момент названия «катехизис» (*catechesi*), именовались также «*interrogatorio*» (‘опросник’). В связи с этим особенно примечательно использование итальянским гуманистом собственного широкозначного термина, подобного Лютеровскому *enchoridion*’у, и тем самым подчеркнувшего многозначность своего послания-наставления.

Таким образом, широкое применение метафор в практике педагогической науки достаточно убедительно показывает не только разнообразие и многомерность ее категориального аппарата, но и – что намного важнее – богатые возможности познавательного и языковорческого процесса.

⁴⁶ Этимологический словарь Фасмера, <http://vasmer.narod.ru>, 24.12.2017.

⁴⁷ Современный толковый словарь. Москва 1997.

⁴⁸ *Dizionario della lingua italiana di Nicolò Tommaseo e Bernardo Bellini*, <http://www.dizionario.org/d/index.php?pageurl=istituzione&searchfor=istituzione&searching=true>, 24-12-2017.

⁴⁹ Следует, правда, оговориться, что, к примеру, А.А. Реформатский отличает перенос имени по функции от метафоры в узком смысле слова (Александр Реформатский: *Введение в языковедение*. Москва 1996, с. 84-86).

НАТАЛЬЯ КОВТУН

(Красноярский государственный педагогический университет, Россия)

**«ВНУТРЕННЯЯ ФИЛОСОФИЯ» В. НАБОКОВА
В ЗЕРКАЛЕ РАННЕЙ ПРОЗЫ Л. УЛИЦКОЙ**

V. Nabokov's "Internal Philosophy" in the mirror of Ulitskaya's early prose

Abstract

This article deals with the analysis of Ulitskaya's early prose as a single meta-text in which the influence of Nabokov's texts is evident at all levels: from author's philosophy, the method of "new hermeneutics" (proclaimed by the writer) to elements of poetics. Nabokov is the reference writer for Ulitskaya, the images of his heroes and himself are guessed for the chosen characters, whose fate is the search for the truth, on which the world is based. The moment of revelation isn't correlated with the concept of happiness, it is given from the outside, by the power of chance, threatens a person with death, like a meeting with Gorgon Medusa.

Keywords: Ulitskaya, Nabokov, philosophy, "Sonechka", "The funeral party", "Medea and her children", Medusa Gorgona

В отечественной литературе второй половины XX – XXI веков влияние В. Набокова – одно из самых значительных. Его имя называют среди предшественников постмодернизма, в одном ряду с именами Д. Хармса, Вен. Ерофеева, С. Соколова, А. Битова. В важности наследия Набокова для собственного становления признаются авторы эпохи постмодерна (от А. Битого, Вик. Ерофеева до О. Славниковой и Л. Улицкой).

Л. Улицкая к стану постмодернистов себя не относит, напротив, настаивает, что эстетика под знаком «-пост» изживает себя, на смену ей приходит, например, «новая герменевтика», с которой писательница соотносит и собственное творчество: «Ирония, в конце концов, тоже не более чем прием. [...] Ирония тоже себя отработает и тогда придет нечто следующее, своего рода герменевтика, например. Или культурные шифры иного рода»¹. Она подчеркивает – проза Набокова воспринимается ею как эталонная, обращение к «внутренней философии»², текстам автора «Лолиты» свидетельствует о масштабе и собственного художественного замысла.

Проблема интертекстуальных связей прозы Улицкой с произведениями Набокова критикой обозначена, в поле внимания оказались повесть «Сонечка» (1992)³, рассказы «Бронька» и «Голубчик» (1993)⁴, однако ранние произведения современного художника как *единый метатекст*, где влияние Набокова прослеживается на уровне авторской философии и поэтики, развернуто не анализировались⁵. Имя Набокова в пантеоне русских гениев для Улицкой следует прямо за именем Пушкина. Творчество последнего приобрело особую значимость для постмодернистов, оценивших легкость, отсутствие дидактики в текстах поэта, т.е. то, что классики (от Н. Гоголя до В. Белинского) ставили ему в упрек. Принцип игры является структурообразующим и в прозе В. Набокова, утверждавшего, что «быть русским – это значит любить Пушкина». М. Медрач, обращаясь к наследию Сирина, указывает на параллель между разгадыванием текстов и шахматными задачами как форму «авторского игрового

¹ Людмила Улицкая: «Принимаю все, что дается». «Вопросы литературы» 2000, № 1, с. 234.

² Александр Пятигорский: Чуть-чуть о философии Владимира Набокова. «Континент» 1978, № 15, с. 313-322.

³ Эмилия Ларинева: «Есть игры, в которые я не играю». Или «играю»?: Набоковский интертекст в повести Л. Улицкой «Сонечка», в: *Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы*. Новосибирск 2009, вып. 8, с. 222-235.

⁴ Евгения Глазинская: Лолита Л. Улицкой: интертекстуальные связи с В.В. Набоковым. «Новая наука: Современное состояние и пути развития» 2016, № 11-12, с. 98-100.

⁵ Наталья Ковтун, Вероника Разумовская: *Nabokov's code in the early works by L. Ulitskaya: Literary criticism and translation aspects*, “SGEM International Multidisciplinary Scientific Conference on Social sciences and Arts” 2017. № 3-5, с. 507-514. <https://sgemworld.at/ssgemlib/spip.php?article5130>

остроумия»⁶. Биографы и критики В. Набокова сойдутся на определении его прозы как «герметической»⁷, что находит отражение в «новой герменевтике» Л. Улицкой.

В сборнике «Священный мусор» (2012) Улицкая расставляет акценты предельно четко: «Набоков... освободил отечественную словесность от присущего ей привкуса больной религиозности, беспочвенного мессианства, социального беспокойства с оттенком истерии, чувства вечной вины, совмешённого с учительством, и создал почти кристаллическую, незамутнённую “высшую” литературу с нерусской степенью острания автора от своего текста. Прокламируемая любовь к русскому народу его не занимает. Но кто лучше его взращивает русское слово до абсолютного звона, хрустальной чистоты, невиданного слияния смысла и звука?»⁸. Самым ценным в художественном наследии писателя признается, таким образом, отсутствие дидактики, остраненное отношение к собственным героям и особый статус художественного слова, в ритме, музыкальности которого открываются иные возможности сегодняшней литературы, получает выражение то, чему ранее не было названия. Улицкую сближает с Набоковым и особый интерес к *транссостояниям* (переход в неназываемое, эротический транс, онейрическое забытье). Зыбкость границ между состояниями «тут» и «там» с выходом в потусторонность, что считают отличительной чертой поэтики Набокова⁹, в высшей степени характерно и для художественного мира Улицкой. Отсюда же ощущение постоянного присутствия смерти, связанности Эроса и Танатоса, особой эротической заряженности письма, разгадывание скрытых смыслов которого получает инициальный статус, по напряженности, внутренней сосредоточенности приравнивается к ситуации вожделения. Тогда игра (как игра человека с миром, автора с читателем) – принцип философского осмыслиения бытия, инструмент преодоления границ между мирами, один из немногих, доступных в рациональный век.

Первым, важнейшим для внутреннего становления писательницы, стало знакомство с романом «Приглашение на казнь» (1935-1936), влия-

⁶ Магдалена Медарич: *Вл. Набоков и роман XX столетия*. «Russian Literature», № XXIX, 1991, р. 96.

⁷ Борис Носик: *Мир и дар В. Набокова. Первая русская биография*. Москва 1995, с. 451.

⁸ Людмила Улицкая: *Священный мусор*. Москва 2012, с. 5.

⁹ Жужа Хетени: *Привал очарованных охотников в «Лолите» В. Набокова и остров Цирцеи у Гомера и Джойса. Полигенетические паралели и образы оборотня, свиньи и собаки*, «Russian Literature» 2011, № XIX, с. 40-42.

ние которого ощутимо в одной из лучших повестей – «Сонечка». Образы самого В. Набокова, его персонажей угадываются за действующими лицами произведения. Повесть Л. Улицкой – своеобразная парофраза и к рассказу Т. Толстой «Соня» (1984), развернутому в сторону позднего романа мастера «Ada or Ardor: A Family Chronicle» (1969)¹⁰. Неслучайность судьбы главного героя повести – Роберта Викторовича – подтверждена ссылками на авторитет В. Набокова, напоминает «ломаную, как движение ослепительнойочной бабочки», принципиально неуловимой¹¹. За фигураной персонажа проступают черты известных писателей (от Ф. Достоевского, Л. Толстого до В. Соловьева, А. Чехова, Д. Хармса) и живописцев. Как и в произведениях Набокова (в «Подвиге», «Пните», «Аде»), в прозе современного автора картины играют важную сюжетную роль, для понимания текстов требуется читатель-интеллектуал, да еще вооруженный словарями и справочниками, готовый к расшифровке написанного, игре.

Герой «Сонечки» – недавний зэк, отпущеный на поселение, «человек из подполья», встречается с библиотекаршей Сонечкой (воплощенной Софии/Премудрости), обретает семью, почву – здесь очевидна перекличка с внутренней логикой «Записок из подполья» Ф. Достоевского¹². Герой классического текста бунтует против мира обыденного, против «хрустального дворца», «законов рассудка и истины» на том основании, что ему нельзя будет тайно язык «выставить»¹³. Неприятие прагматичного идеала Н. Чернышевского – отсылка и к знаменитой главе романа «Дар» (1937) Набокова, одному из ключевых для Улицкой. В сборнике «Священный мусор» ему посвящен отдельный рассказ: «Читая “Дар” Владимира Набокова». Заметим, неудача героя Достоевского, пытающегося противопоставить пошлой логике рационалистов-преобразователей фантазию, каприз, художество, в современном тексте преодолевается. Роберт Викторович превращает свою жизнь в романтическую игру вполне успешно. Указание на известный аскетизм персонажей Улицкой, их интерес к чтению актуализирует параллель с Сонечкой Мармеладовой и Раскольниковым, однако, вместо Библии современных влюбленных сближает французская литература. На фоне неподвижной, инфантильной Сонечки,

¹⁰ Наталья Ковтун: *Судьба отечественной классики в интертекстуальном поле ранних текстов Л. Улицкой*. «Вестник Новосибирского государственного университета» 2012, т. 11., вып. 2, с. 172-179.

¹¹ Людмила Улицкая: *Сонечка: Повести и рассказы*. Москва 2006, с. 16.

¹² Анн Кольдефи-Фокар: *Закон подполья*, «Миргород» 2014. № 1(3), с. 75-82.

¹³ Федор Достоевский: *Полное собрание сочинений в 30 т.*, т. 5. Ленинград 1973, с. 120.

погруженной в романы, не различающей границы реальности и текста, особенно заметно вольнодумство ее избранника, чуждого всех общепринятых истин. Лишенная интеллектуального блеска, героиня, однако, наделена талантом слушателя, она удерживает в памяти все, сказанное и созданное мастером: «На всю жизнь сохранила Соня [...] каждое слово, сказанное мужем во всех сиюминутных обстоятельствах»¹⁴. Союз героев суть ироническая реплика и в сторону взаимоотношений Л. Толстого и его жены, как их опишет Л. Улицкая в «Священном мусоре».

Бумажные макеты «тайных предметов», «фантастических городов», созданные Робертом Викторовичем, сопровождаются знаками «каббалистической азбуки», что обыгрывает известный опыт В. Соловьева, увлекавшегося неоплатонизмом, Каббалой, магией¹⁵. В этом же ключе исследователи рассматривают «Зашиту Лужина» В. Набокова: перед первой игрой в шахматы отец Лужина предлагает сыграть ему в кабалу, в карты, что аналогично инициальному обряду, связывается с посвящением в масонскую ложу¹⁶. В тексте Л. Улицкой подчеркивается нездешность городов мастера, историческая Москва «отнюдь не казалась ему ни Афинами, ни Иерусалимом», однако смысл сделанных надписей – загадка даже для ближайшего окружения. Мотив таинственных городов с зашифрованными надписями дает почву для размышлений о строителях соборов, мифодраме мастера Хирама – ключевой для масонства, но сниженной автором за счет игрового контекста (города строятся для детской забавы, недолговечны). Образ строителя Хирама в поэтике Улицкой – один из ключевых, он подсвечивает фигуры избранных персонажей, находит развернутое воплощение в романе «Медея и ее дети» (1996)¹⁷.

Подвижность, игровую природу бытия Роберта Викторовича в повести оттеняет образ его жены – Сонечки, ставшей с годами необычайно тучной, неряшливой, словно врезанной в пространство быта. Мастер же, напротив, неуловим, никогда не равен себе прежнему: «Он изменял и вере предков, и надежде родителей, и любви учителя, изменял науке и порывал дружеские связи, жестко и резко, как только начинал чувствовать

¹⁴ Людмила Улицкая: *Сонечка: Повести и рассказы*. Москва 2006, с. 25.

¹⁵ Виктор Бычков: *2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica*. В 2-х тт., т. 2. Москва-Санкт-Петербург 1999, с. 334.

¹⁶ Жужка Хетени: «Лед, Лета, лужа: Эмост через реку». *Масонский и дантовский код в романе Вл. Набокова «Зашита Лужина»*, в:: *Sub Rosa. Сб. в честь Л. Силард*. Budapest 2005, с. 294.

¹⁷ Наталья Ковтун: *Интертекстуальная игра в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети»*. «Respectus Philologicus» 2012, № 12 (22), с. 85-98.

оковы своей свободе»¹⁸. Так намечен главный конфликт всего творчества Улицкой – конфликт между миром вещей, повседневности и художником, ищущим истину. Поиск смысла бытия, тайны, лежащей в основании мироздания, движет героями Набокова, однако истина не может принадлежать одному, ее мельчайшие осколки рассыпаны повсюду, собрать их в единство – в узор – может только уникальный случай, как в новелле «Ultima Thule» (1942). По воспоминаниям Д. Набокова, его отец имел особое пристрастие к узорам, которые он рисовал на салфетках где-нибудь за столом в Монтере. Д. Набоков считал, что нечто подобное («в более широком смысле») отражает суть набоковского художественного синтеза¹⁹. В текстах Л. Улицкой одно из постоянных занятий персонажей – игра в шарады, шахматы, карты, разгадывание чертежей, природных узоров (ландшафты) или тайных знаков на холстах мастеров. Причем, схватку за голову Медузы Горгоны герои обязательно проигрывают в силу несовершенства человеческой природы и знают об этом. Неотменимость самого поиска истины в творчестве Улицкой, как и у Набокова, передана через мотивы *азартной игры*, или *любовного приключения* (дразнящая, неуловимая, запретная Красота).

Неослабевающая готовность к испытаниям, неожиданным поворотам судьбы близки природе *трикстера*, область обитания которого – пограничные зоны. В поле такого персонажа сходятся линии культурного героя-демиурга и его двойника – шута, игрока. Художественные эксперименты Роберта Викторовича – фарсовое отражение истории человечества. Мастер начинает творение игрушечного мира со «всякой мелочи» и заканчивает созданием целого народа, появляются «вырезанные из дерева животные, скрученные из веревок летающие птицы, деревянные куклы с опасными лицами»²⁰, что отсылает к сюжету о «храмом бочаре» из «Записок сумасшедшего» Н. Гоголя. В отличие от прежних героев «из подполья», затеи персонажа Улицкой, однако, вполне удаются, композиции входят в золотой фонд «бумажной архитектуры» (осуществленной Утопии), «дерзкие игры с разъятием и выворачиванием пространства» приносят славу декоратора, уже маркированную судьбой Цинцината²¹. Сти-

¹⁸ Людмила Улицкая (2006), оп.сит., с. 12.

¹⁹ Борис Носик: *Мир и дар В. Набокова. Первая русская биография*. Москва 1995, с. 383.

²⁰ Людмила Улицкая (2006), оп.сит., с. 26.

²¹ Наталья Ковтун: *Сонечки в новейшей русской прозе: к проблеме художественной трансформации мифологемы софийности*. «Литература» 2011, № 53 (2), с. 53-70.

хия игры выстраивает и книжные предпочтения Роберта Викторовича, в отличие от жены – поклонницы классики, «он был совершенно равнодушен к русской литературе, находил ее голой, тенденциозной и нестерпимо нравоучительной. Для одного только Пушкина неохотно делал исключение...»²². В «Священном мусоре» эта же характеристика почти словно отнесена к образу В. Набокова.

Отталкиваясь от однообразной, замурованной в страхе жизни столицы, художник в повести творит собственный мир-театр, который никто не в состоянии отнять, никакой Карабас Барабас – Сталин. У «скучного и унылого государства» отвоевывается индивидуальное пространство, где бы теперь не оказался мастер – его сопровождает свой Монмартр: «По случайному стечению квартирнообменных обстоятельств Роберт Викторович оказался вблизи московского Монмартра, в десяти минутах ходьбы от целого городка художников»²³. То, чего никогда не удалось бы достигнуть официальными путями, приходит «вдруг», как результат гениального маневра, фокуса. Экзотическое окружение героя одновременно напоминает оживших персонажей его игр и реальных представителей отечественной культуры: «российский барбизонец, покровитель бездомных котов и побитых птиц, Александр Иванович К.» (возможно, художник А. И. Морозов), «плосконосый Гаврилин, любитель всех искусств» (видимо, композитор, ценитель музыкального фольклора В. Гаврилин) – воплощение балаганного петрушки.

Чертами набоковских нимфеток: от Эммочки до Лолиты отмечены образы дочери Роберта Викторовича Тани и его возлюбленной Яси. Соотнесенность творчества мастера с эпохой авангарда рождает ассоциацию с работами Р. Фалька и К. Малевича. Судьба героя повторяет вехи биографии Фалька, близость образов свидетельствуют общая национальность, совпадение имен. Эксперименты с белым цветом, тайна «невыразимого», внутреннего звучания космоса, занимавшие К. Малевича, угадываются в «белой серии» Роберта Викторовича. В свете эстетики формализма обретает новый оттенок холодность героя по отношению к русской литературе – культура авангарда «особенно непримирима к литературности и слову. В живописи борьбу со словом ведут Кандинский и Малевич»²⁴. Желание художника воплотить духовную сущность вещей – софийность – сближает его технику с приемами иконописи. В период создания «белых» полотен Роберт Викторович «сильно исхудал, но, сильно

²² Людмила Улицкая (2006), оп.с.т., с. 19.

²³ Ibidem, с. 30.

²⁴ Владимир Паперный: *Культура Два*. Москва 1996, с. 221-222.

исходав, лицом посветлел и стал как-то ласковее со всеми»²⁵. Холсты с «блеклыми белоглазыми женщинами» с чертами, словно уходящими в туман, – напоминание о технике импрессионистов, предшественниками которых считали себя барбизонцы, и, одновременно, отсылка к центральному для Л. Улицкой мотиву оборотничества. Как и в текстах В. Набокова, где по нарисованной «уходящей в лес витой тропинке» можно перейти в мир картины, герою Улицкой открываются живописуемые дали. Зрители же видят в женских портретах то черты «снежной королевы», то Богородицы – «сама тайна, обещавшая вот-вот открыться, ускользнула»²⁶.

Итоговая серия из 52 «белых» полотен вызывает ассоциацию с колодой карт, по преданию связанных с тайной мудростью Тамплиеров (карты Тарот означают «королевская дорога к мудрости»²⁷), и лабиринтом: «И стала образовываться целая анфилада белых лиц, так что одно уходило в тень другого, снова проступало, а лица эти были связаны каким-то оптически обдуманным способом между собой»²⁸. Сцена похорон героя решена в той же игровой стилистике, сочетает элементы театральной постановки и ритуала, отсылает к сцене казни Цинцината, найдет продолжение в повести «Веселые похороны» (1992–1997). Гроб с телом покойного окружен картинами, «холсты зеркалили, бликовали, и Соня попросила опустить казенные сборчательные шторы»²⁹. Народ приходит самый разный, так спешат в предвкушении зрелища, спектакля. Мотивы зеркала, сцены, кулис сюжетно переплетены с образами молитвенной сосредоточенности, опущенного занавеса, молчания, потухшей свечи. Ушедший предстает то в образе гениального гроссмейстера, предпринявшего неожиданный ход, подобно Лужину, Цинцинату или Мартыну из «Подвига», то библейского патриарха Иакова, праотца «великого народа» (Быт. 35:14).

На похоронах один из друзей покойного называет его жену и любовницу – Лия и Рахиль, причем первой женой, вопреки традиции, поименована красавица Яся, страсть к которой вдохновила мастера на создание «белой серии». Одиннадцать «довоенных, парижских» полотен Роберта Викторовича «разошлись по миру», легли в основание отдельных

²⁵ Людмила Улицкая (2006), op.cit., c. 61.

²⁶ Ibidem, c. 61.

²⁷ Мэнли П. Холл: Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Санкт-Петербург 1994, с. 467.

²⁸ Людмила Улицкая (2006), op.cit., c. 53.

²⁹ Ibidem, c. 63.

направлений, подобно одиннадцати сыновьям Иакова, зачавшим новые племена. Портреты, созданные художником в разные времена, передают неповторимый узор человеческих судеб, но вместе очерчивают абрис его собственного бытия. Как «тексты в тексте» они воплощают диалог мастера с Премудростью – Дамой рисующей (художество как основная функция Софии).

В повести обыгрывается символическая близость трех женщин, любовь которых знаменует три жизни Роберта Викторовича. Истоки женского треугольника – в культуре модерна³⁰. Сонечка, выводящая героя из «преддверия ада», получает портрет как свадебный подарок: «Портрет был чудесный, и женское лицо было благородным, тонким, нездешнего времени. Ее, Сонечкино, лицо. Она вдохнула в себя немного воздуху – и запахло холодным морем», однако «легкие извилистые линии рисунка» непостоянны, «вдруг перестают обозначать женское, а тем более ее собственное лицо»³¹. Неуловимость женских черт на холсте отсылает к тому же мотиву ускользающей красоты – *нимфы*. Затем наступает черед дочери Тани, рождение которой пробуждает в отце дух игры/творчества: «Со всех стен благотворно смотрели ее чудесные портреты во всех детских возрастах. И эти портреты смягчали Танино недовольство собой»³². Наконец, перед Пасхой художник открывает тайну белого как лежащего в основании мира – пишет возлюбленную Ясю: «Это не была работа с натуры. Он словно впитал ее в себя и теперь только заглядывал в свой тайник»³³. Роберт Викторович, как и Гумберт Гумберт, создает образ Яси/Лолиты в собственном сознании. Пытается остановить мгновение как поймать редкую бабочку, что не имеет отношения к счастью или семейным радостям – есть чистое наслаждение, чудо. Портреты открывают в земной, пошловатой девочке неповторимость первообраза, знание о котором дано извне, игрой случая. Вослед герою «Лолиты», мастер Улицкой преображает свою страсть к нимфетке художественными средствами, уходит от прежних приемов классики, официального советского искусства, как от Сонечки, в сторону игры, эксперимента.

Система персонажей в повести организована отношением к творчеству, заставляет вспомнить «Приглашение на казнь», где выделяются режиссеры/демиурги и послушные их воле марионетки. Основной сюжет

³⁰ Марина Бологова: *Современная русская проза. Проблемы поэтики и герменевтики*. Новосибирск 2010, с. 126-129.

³¹ Людмила Улицкая (2006), оп.сит., с. 15.

³² Ibidem, с. 32.

³³ Ibidem, с. 53.

повести обыгрывает и «комплекс» Пигмалиона, представленный в философии В. Соловьева, переосмысленный В. Набоковым в «Лолите». В роли ценителей Прекрасного выступают мифические герои: Пигмалион осуществляет красоту (Галатею), Персей и Орфей спасают ее от мирового зла (истории Андромеды и Эвредики). Женский вариант мастера/режиссера представлен образом дочери Роберта Викторовича, его двойника – Тани: «Игра, самостоятельная, не требующая иных участников, была главным содержанием ее жизни»³⁴. Самый воздух вокруг героини накален, «ее наэлектризованные кудри стояли дыбом и искрили мелкими разрядами при одном только приближении руки»³⁵, что напоминает Гаргону Медузу. Подобно отцу, Таню с детства окружает атмосфера свободы, девочка растет резкой, размашистой, шумной, что никак не укладывается в рамки эпохи: «Все было не в масштабе, не в размере того десятилетия, когда акселераты еще не народились»³⁶. Женский образ отмечен элементами иконографии: узкое, «длинное лицо с тонким в хребте носом», окрест которого, подобно нимбу, «как зрелое, но не облетевшее еще одуванчиковое семя, держались стоячие упругие волосы»³⁷. Даже бытовая обстановка, вещи в комнате девушки наделены неповторимыми чертами, звуками, ее пианино/шарманка открывает «тайну индивидуальности вещи», ассоциирующейся в мире Л. Улицкой с даром В. Набокова.

Если для самореализации Роберта Викторовича нужны холсты, бумага..., то Таня играет звуками, экспериментирует с собственным телом, вместе с одноклассником Бориской они «в полном объеме усвоили всю механическую сторону любви, не испытав при этом ни малейшего чувства»³⁸. Игра становится тотальной, захватывает живую и неживую материю, в руках девушки «постоянно происходил маленький, заметный только ближайшему соседу театр»³⁹. Если Таню выпросила у провидения мать, то наперсница девушки – Яся – производное «игры в бисер», воплощенный мираж. Образы подруг составляют близнечную пару, что подтверждено на всех уровнях текста: от атрибутов, вкусовых пристрастий до символического родства. Обе, как из пены морской, выходят из одежд Сонечки, для хозяйки дома «незнакомая девочка приобрела черты Тани...». Мотив «красного языка» богини Кибелы, дразнящей Роберта

³⁴ Ibidem, c. 33.

³⁵ Ibidem, c. 34.

³⁶ Ibidem, c. 32.

³⁷ Ibidem, c. 28.

³⁸ Ibidem, c. 34.

³⁹ Ibidem, c. 33.

Викторовича накануне свадьбы, отзывается в образах носочков из «красной шерсти» – в сюжете Тани (как Гермеса психопомпа) и «красной матерчатой сумочки» – в линии Яси. С ней-то девушка и появится в мастерской художника, повергнув его в состояние «столбняка». Так Персей является за головой Медузы с сокрытой в ней истиной.

Как некогда ум, быстрота реакции Роберта Викторовича отшлифовываются в беседах с женой, так самосознание Тани осуществляется в монологах, адресованных подруге. Размытость образа Яси, как и Лолиты Набокова, его кукольная природа подчеркивается неоднократно: «Маленькая, как будто на токарном станке выточенная из самого белого и теплого дерева», с «новенькой кожей лица» и разболтанной походкой марионетки. До встречи с Таней Яся остается в «школьном чулане», как некогда Сонечка в подвале библиотеки. Роберт Викторович сопрягает образ избранницы с белыми блестящими предметами и белыми цветами. Мотив фарфоровой белизны сочетается с образами лунного света и холода: «Никогда не видел он такой лунной, такой металлической яркости тела»⁴⁰, отсылающими к фигуре Лилит, почитающейся в Каббале соблазнительницей мужчин, и Лолиты (на санскрите имя означает «возбужденный желанием»). Любовный треугольник: Роберт Викторович, Яся, Сонечка подсвечен персонажами романа: Гумберт Гумберт, Лолита, ее мать.

Подчеркнем, во всех вариантах близнечных пар в повести Л. Улицкой (Таня и Яся, Сонечка и Яся) роль *травестийного двойника* выглядит более значительной. Если заряженная атмосфера окрест Тани «искрит мелкими разрядами», парадирующими звезды, то фигура Яси как отражение Софии «тварной» подана на фоне пуговиц: «И юбка Яси, и блузка были ушиты стяями коричневых и белых пуговок»⁴¹. Иконографический канон связан с изображением Софии в окружении «небесных сфер, исполненных звезд»⁴². Мотив абсурдного мира с небом, на котором вместо звезд «вырисовывается огромная ложка», обыгранный Д. Хармсом⁴³, получает развитие в образе нелепых пуговиц. Личные обстоятельства жизни героини словно подталкивают к греху: «Все располагало к тому, чтобы Яся стала профессиональной проституткой, но этого не произошло»⁴⁴. Сюжет спасения художником грешной души-Софии, затонувшей

⁴⁰ Ibidem, с. 46.

⁴¹ Ibidem, с. 52.

⁴² Павел Флоренский: *Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицее в двенадцати письмах*. Москва 1914, с. 375.

⁴³ Даниил Хармс: *Собрание сочинений. В 2 т., т. 2*. Москва 1994, с. 62.

⁴⁴ Людмила Улицкая (2006), op.cit., с. 39.

«жемчужины», обыгран в отношениях Роберта Викторовича и Яси. Девочка двигается за кулисами жизни от благодетеля к благодетелю. Поведение искусиительницы отличают черты нарочитости, пошлости и наивности, подчеркнутые и сравнением с Марфинькой из «Приглашения на казнь». «Прозрачность» облика Яси соответствует кукольному окружению Цинцинната. На уровне героя фарсовая ситуация наполняется смыслом, недоступным марионетке. Момент первой близости отзыается в нем, как и в Гумберте Гумберте, воспоминанием детства: он «запрокинул голову и увидел, что все звезды мира смотрят на него сверху живыми и любопытствующими глазами, и тихий перезвон покрывает небо складчатым плащом, и он, маленький мальчик, как будто держит на себе все нити мира»⁴⁵. Причем, как и герой В. Набокова, обреченный на страсть к Лолите, художник знает, что из истории с Ясей ему не выпутаться. В момент смерти на любовном ложе он уподоблен Горгоне Медузе с отсеченной головой (метонимия истины): «Он лежал на животе, уткнувшись темным лицом в подушку». Мотив смерти от кровоизлияния в мозг отсылает к образу героя повести «Веселые похороны» – художнику Алику, разбитому параличом, когда живой остается только голова с копной рыжих непослушных волос.

В «Сонечке» дуэт Тани и Яси перекликается с образами Татьяны Лариной и Аси Тургенева, на что указывает игра имен, детали портрета. Приметы Аси, мечтающей походить на пушкинскую Татьяну, умалчивающей о судьбе истинной матери, заметны в чертах обеих героинь. В этом ряду пристрастие дочери Сонечки к кашемировой шали, ее сравнение с хамелеоном, упорное нежелание «подойти под общий уровень», а также сиротство, необычайная гибкость Яси, стремление разыграть «роль приличной и благовоспитанной барышни», самолюбие, двусмысленность положения в доме художника. Автор настойчиво подчеркивает сходство облика Яси и с кинематографическим воплощением Марины Влади «в знаменитом в тот год фильме “Колдунья”»⁴⁶. Происходит смена регистра повествования, связанного с приемом банализации жизни через призму массового искусства кино. Обращение к эстетике кинематографа – устойчивая черта поэтики В. Набокова.

Решаясь покорить столицу, Яся устраивает омовение/крещение в туалете Казанского вокзала: «Она обтерлась с ног до головы, достала из той же клетчатой сумки завернутую в две газеты, давно хранимую для этого случая белую блузку с оборкой на воротнике, переоделась и, бросив

⁴⁵ Ibidem, с. 47.

⁴⁶ Ibidem, с. 44.

полотенце в ржавую проволочную корзину, пошла завоевывать Москву»⁴⁷. Так Лолита примеряет маску сироты Казанской. Сцена пародирует несколько сюжетов: смену кожи змеей, покидающей свою корзинку; восхождение из адского подземелья и рождение Афины из головы Зевса, в роли которого выступает Роберт Викторович, привыкший после лагеря спать, «накрутив себе на голову полотенце». В роли благодетелей Яси в повести выступают милиционер, железнодорожный проводник и учитель, пародируется магистральный сюжет советской литературы – сироту выводят в люди старшие наставники, заменившие родных. Не случайно отцу и матери Яси приписана вера в коммунизм, в «возвышенные безумные идеалы». Пребывание девочки в Москве не выходит, однако, за рамки закулисья, гротескного «низа», она моет школьные коридоры/лабиринты и «слякотные уборные». Вхождение в семью Сонечки имеет вполне pragматическую цель – улучшить собственное положение, заручившись поддержкой очередных благодетелей. Самоосознание героини, пробуждение в ней женственности обещано встречей с художником, выводящим заблудшую душу/марионетку из пространства вещей, пошлости к свету (мотив платоновской пещеры).

Образ Яси, как и Лолиты, обставляется в тексте приметами бестиария, создается из шипящих, она говорит «шепелявым шепотом», моет «шершавые школьные коридоры», ее сопровождает «шелест дешевого шелка», «шуршание конфетных бумажек». Инфернальница Лолита рождается именно в сознании Гумберта Гумберта, что мало соотносится с историей реальной девочки, в творчестве Л. Улицкой, напротив, порочна биография Яси, преображение обещано встречей с художником, создающим ее портреты. Излюбленное занятие девочки до близости с Робертом Викторовичем – «свернувшись клубком», лежать у ног «усевшейся в позе лотоса» Тани, выдувающей «неверную музыку на флейте». Воспроизводится банальная картинка с изображением мага, заклинающего змею. Мотив змеиной корзинки – аллегории женщины – сквозной в творчестве Л. Улицкой. При встрече с подругой дочери герой чувствует себя «ужаленным», героиня остается на ночь в «угловой комнате», окутанная ранними сумерками. Мотивы острия, угла, треугольника – ведущие в образе.

Фарфоровая белизна лица, плеч повзрослевшей Яси, «маленький острый бриллиант на пальце», атмосфера шипящих отсылают к фигуре Элен из «Войны и мира» Л. Толстого. Роберт Викторович, однако, прозревает в избраннице юную Наташу Ростову: «А он все вглядывался в ее неотленную шею, в новенькую кожу лица, в белый пушок под узкой бровью

⁴⁷ Ibidem, с. 39.

и думал о драгоценности молодой материи, о той форме совершенства, про которую говорил единственный русский гений – “не удостаивает быть умной”»⁴⁸. Метаморфоза затрагивает и литературные пристрастия мастера – в начале повествования русским гением назван Пушкин, в finale – нравоучительный Л. Толстой. Интересно, что поздний Набоков в романе «Ада», парадирующим известные литературные стили, начинает текст с парофразы из «Анны Карениной»: «Все счастливые семьи счастливы, в общем-то, по-разному; все несчастные, в общем-то, похожи друг на друга»⁴⁹.

После смерти Роберта Викторовича жизнь Яси входит в обыденное русло, у девушки открываются родственники в Польше, которые и высокочат «как черт из табакерки» (подобно «пушкистому чертику», что висит в столовой Лужина). Интересно, что сама греховность искусствительницы Яси оказывается перспективной для ее окружения. Роберт Викторович и Таня обязаны девушке пробуждением собственного дара, освобождением из домашнего плена – мира вещей. Открывшаяся любовная связь отца и подруги вынуждает Таню отправиться путешествовать, она изучает языки (отсылка к опыту В. Набокова), становится сотрудникой ООН, буквально реализует «софийную» функцию психопомпа. Оседает героиня в Швейцарии, где находит приют и князь Мышкин, пораженный встречей с Настасьей Филипповной как Медузой Горгоной.

Таким образом отношения героев повести есть отражение поиска автором собственного стиля. Пребывание Роберта Викторовича в подвале библиотеки символизирует освоение мировой классики, финализирует этот процесс расставание с Сонечкой (библиотечной Премудростью). Дочь Таня читает уже «только фантастику, как зарубежную, так и отечественную». Возлюбленную Ясю влечет массовая литература, мыльная опера, глянец. Улицкая в собственно творчестве мастерски сочетает элементы названных дискурсов, предлагая читателю самому определить код прочтения.

Среди великих текстов В. Набокова писательница выделяет и роман «Дар», называя важнейшей темой произведения тему *странничества*, эмиграции и тоски по родной земле, восходящую к Гомеру. «Одиссея» названа Л. Улицкой сакральным текстом, отразившим историю человечества. Параллель с поэмой (через посредничество В. Набокова и глубоко почитаемого им Д. Джойса) обыграна во всем раннем

⁴⁸ Ibidem, с. 61.

⁴⁹ Владимир Набоков: *Ада, или радости страсти*, перевод С. Ильина. Москва 2015, с. 5.

творчестве: от путешествий Роберта Викторовича, Алика из повести «Веселые похороны» до единственной поездки Медеи, подсвеченных архетипическим сюжетом о поиске и обретении истины. В «Веселых похоронах» образ итальянки Джойки суть ироническая реплика в сторону Джойса. Героиня не расстается «с сереньким Достоевским»⁵⁰, что заставляет вспомнить персонажа романа В. Набокова «Отчаяние», жестко пародирующего автора «Преступления и наказания», давшего ему кличку Дасти: в переводе с англ. – пыльный, серый.

Лучший роман Л. Улицкой – «Медея и ее дети» – ироническая реплика в сторону «Улисса» с его игрой большими нарративами. Современный текст – «энциклопедия» художественных методов, принципов со-зования дискурсов, начиная с Античности и заканчивая эпохой постмодерна. Образы героев цитатны, в них проступают черты хрестоматийных персонажей, портреты выдающихся писателей как создателей единого текста культуры. Л. Улицкой важно иозвучие творческих методов: у Джойса и в «Даре» явлено гармоничное сочетание научного знания о мире с художественным вымыслом, игрой. Не случайно Набоков хотел издать текст с приложениями, одно из которых называлось бы «Отцовские бабочки». Писательница считает, что такое сочетание научного и творческого подходов к постижению картины мира удалось только У. Эко, обыгравшему набоковские сюжеты в собственном творчестве.

Экспозицию романа «Медея и ее дети» составляет история рода Синопли, уходящая в древность, заключение же содержит призыв повествователя о вхождении в мировое творческое братство – семью Медеи, для чего необходимы герменевтический дар, способность к саморефлексии, вопреки базовым идеологемам советской власти. Текст – самопроверка и авторского опыта, отсюда обилие самоцитации, что в высшей степени характерно и для поэтики Набокова. Следы истины угадываются Л. Улицкой в пределах частного существования, «за временем», и только так, изнутри дома/души, складывается узор мироздания. Движение в пределах художественного пространства дублируется описанием «мытарств души», текст пестрит мифологическими мотивами о загробных странствиях, отсылками к Библии, Данте, масонским ритуалам, описанием снов и видений. При этом известные сюжеты, символы даны в транскрипции героев, позиции разнятся, автор монтирует галерею видов, картин, что напоминает искусство кино. Процесс свободного «додумывания» канонических текстов придает им особую актуальность, личносность.

⁵⁰ Людмила Улицкая (2006), оп.сит., с. 152.

За образом главной героини – Медеи – проступает фигура «хитроумного Одиссея». Она и «ощущала себя не менее чем Одиссеем», который «был искателем приключений и человеком воды, и он вовсе не упускал возможности отсрочить свое возвращение, больше делая вид, что цель его – грубое жилище в Итаке»⁵¹. Древний герой в этом прочтении наслаждается путешествием/творчеством, ищет обетованные земли как Набоков своих бабочек. В описании усадьбы Медеи, расположенной уступами, отчетливы черты пирамиды и Чистилища Данте. У подножия конической горы – колодец с «драгоценной водой», на ее вершине – сортир с показательной надписью: «Уходя, оглянись, чиста ли твоя совесть...»⁵². Восхождение по уступам горы – аналог инициации, в пределах усадьбы каждому дано познать любовь, дружбу, предательство, свой рай и ад. На вершине горы Данте встречает Беатриче, поэт – музу, этот сюжет воссоздан в историях действующих лиц. И только андрогинный образ Медеи вынесен за рамки человеческих игр, сопоставлен с образом нарратора.

Героиня – воплощение древа мирового, окрест которого и наращивается бытие. Она – «часть пейзажа» (отсылка к повести А. Битова «Человек в пейзаже»), хранитель мудрости, сокрытой в самой земле как книге, единственная, знающая «приблизительно греческий язык», в котором отразилась «изумительная буквальность и первоначальный смысл слов»⁵³. В текстах эпохи Просвещения древнегреческий, латынь выступают языками посвященных, к ним прибегают, описывая землю обетованную. Тайна, сокрытая за чередой букв, знаков и есть «золотое руно», к поиску которого приглашается современный читатель. Черная, высокая Медея, сама себя именующая «чертовой кочергой», – воплощенное стило, колодец – чернильница. Дети Медеи – художники, украшающие собственным творчеством мир. Ключ от дома/храма Хозяйка оставляет под «треугольным камнем», отсылающим к важнейшему масонскому символу – третьему глазу Циклопа, средоточию человеческого духа.

Дом Медеи, расположенный «в самом центре Земли», «на пупке» сочетает черты шахматной доски, Колхиды, Ковчега и Голгофы, однако по отношению к современной цивилизации местонахождение «скромной сценической площадки истории» подчеркнуто периферийно. В сундуке Медеи, за образом которой проступают портретные изображения А. Ахматовой, А. Блока, Б. Пастернака, сокрыты сценарии человеческих судеб, которые словно дописываются здесь и сейчас: «Вся округа, ближняя

⁵¹ Людмила Улицкая: *Медея и ее дети*. Москва 2005, с. 165.

⁵² Ibidem, с. 16.

⁵³ Ibidem, с. 5.

и дальняя, была известна ей, как содержание собственного буфета»⁵⁴. Этот эффект одномоментности письма и чтения текста исследователи связывают с даром В. Набокова, ярко проявившемся в «Лолите». Сами судьбы окружающих Медею людей уподоблены шарадам, разгадывание которых и составляет сюжет. Героине даны бесстрашие, внутренняя свобода даже в условиях советского режима, умение спорить с богами, как и хитроумному Одиссею. Сопричастность тайнам мироздания выводит Медею из круга сиюминутных представлений о добре, зле, справедливости. Она смотрит на происходящее из положения Творца, «сверху», наблюдает за игрой случайностей, никогда не снисходя до наставлений. Важнейшим мотивом в романе «является мотив совпадения, случайностей», – отмечает критика⁵⁵. Л. Улицкая награждает героиню как чертами христианской подвижницы, так и отчетливыми инфернальными признаками.

Помимо образа Медеи, структурирующего текст, набоковский след очевиден в истории ее внучки – начинающей поэтессы Маши: «Эта хрупкая, сероглазая девочка совсем не их породы», – признает Медея⁵⁶. В имени девушки заложена отсылка к роману В. Набокова «Машенька» (1926), в самом образе отсутствующей героини олицетворена прежняя Россия, с которой автор был разлучен навсегда. Облик Маши словно непроявлен, как «переводная картинка», слепок с фотографии ее матери Татьяны (ассоциация с героиней Пушкина), «отражение отражения». В образе девушки акцентируются детскость, черты андрогинности, предрасположенность к мистике. Если судьба Медеи подсвечена мифологией избранных пространств, то линия Маши изначально связана с «плохим местом», домом генерала, где царят страх, ложь, сумасшествие. Здесь жить нельзя, но можно калечиться, умирать. Гибкие пределы и нужно пройти/преодолеть как переиграть собственную смерть – по ночам к Маше является сошедшая с ума жена генерала, функционально и атрибутивно напоминающая Пиковую даму. В роли чудесных проводников девушки по «аду» выступают близкие люди и *ночной ангел*. Героиня с детства привыкает к помощи «толмачей», даже спит, взяв кого-нибудь за руку. Ее отношения с мужем – травестийная версия мифа об Орфее и Эвредике, и суть «дописанный» Л. Улицкой набоковский сюжет – муж не успевает увезти Машу из советской державы, и она погибает. Ночные кошмары, душевная болезнь девушки, ее страсть к атлету Бутонову как

⁵⁴ Ibidem, с. 6.

⁵⁵ Мария Черняк: *Современная русская литература*. Москва 2010, с. 183.

⁵⁶ Людмила Улицкая (2005), op.cit., с. 234.

образцовому герою соцреалистических текстов, суть метафорическое изложение истории страны, переживающей наваждение идеи коммунизма.

Отсутствие полноты отличает и поэзию Маши, она «писала то стихи, то неопределенные тексты, как будто вырванные из разных авторов. Своего голоса у нее не прорезалось, и влекло ее в разные стороны – то к Розанову, то к Хармсу»⁵⁷. Известно, что В. Набоков считал себя прежде всего поэтом, Л. Улицкая назовет эту черту биографии «тонкой усмешкой жизни», ибо стихи гениального прозаика были «банальны и посредственны» («Священный мусор»). Трагедия Маши – в исключительном доверии к букве, что отсылает и к образу Сонечки из одноименной повести, в отсутствии того самого ритма, который прославил, по Улицкой, прозу Набокова. Интеллектуалку Машу близкие и воспринимают как «недоростка», объекта чужой воли. Любовь героини к Бутонову оформлена по законам «мыльной оперы», приобретает «кинематографический охват и одновременно кинематографическую приплющенность»⁵⁸. Отношения персонажей цитатны, включают варианты мифа о Нарциссе, мотивы «Евгения Онегина» (Маша пытается разгадать возлюбленного по обстановке загородного дома, оформленного его любовницей; пишет ему письма, посвящает стихи) и производственных романов соцреализма. Героиня Улицкой – жертва неверной трактовки дискурса, она взвывает к романтическому возлюбленному, а перед ней плакатный образ «настоящего человека», супермена массовой литературы.

В романе путь героев в истории определяет сражение с Левиафаном, а странствие души – «схватка с Ангелом», отсылающая к сюжету пророка Иакова – ключевому для понимания творчества Улицкой в целом. Только победители обретают собственный голос и дом. Ангел является Медеей, разговор которой с Богом, «смесь давно вытврежденных молитв и ее собственного голоса, живого и благодарного...»⁵⁹, и только Маша вочных полетах с ангелом пользуется не собственной «умной силой», а «заемной, от учителя». В результате героиня, подобно советской России, оказывается в раздоре с миром и самой собой: «Как будто их было две: Маша дневная, спокойная, ласковая, приветливая, и Маша ночная – испуганная и затравленная»⁶⁰. Завершение судьбы девушки, вышедшей из ночного окна, парафраза к судьбам Лужина и Цинцината, перешагнувших в иное измерение, они не падают, а летают: «И Маша полетела

⁵⁷ Ibidem, c. 210.

⁵⁸ Ibidem, c. 142.

⁵⁹ Ibidem, c. 169.

⁶⁰ Ibidem, c. 135.

тяжело, медленно, но уже было совершенно ясно, что именно делать, чтобы управлять скоростью и направлением полета, куда угодно и бесконечно...»⁶¹. После смерти девушки близкие издают сборник ее стихов, происходит утверждение статуса героини в мироздании и дискурсе.

Повесть «Веселые похороны», роман «Искренне Ваш, Шурик» (2013) отсылают к упомянутой новелле «Ultima Thule», которая задумывалась В. Набоковым как продолжение романа «Дар». Главные герои, подобно Фальтеру, и внешне уподоблены голове Горгоны Медузы с закрытой в ней истиной. Само слово «фальтер» на немецком обозначает процесс «преображения личинки в бабочку», чудесное мгновение, остановить которое стремились персонажи и сам писатель. Ряд исследователей считают, что в имени героя зашифровано имя автора – В. Набокова⁶². В текстах Л. Улицкой путь избранных героев осуществляется как движение от истины к истине, поражающих своей обыденностью, порой нелепостью. Миг прозрения нельзя вычислить, он настигает, подобно взгляду Медузы, и в этот момент можно «найти и собрать все части того соусника, той супницы», осколки которой рассыпаны по «туманным побережьям», и «целиком восстановить посудину в первое же, а не триллионное утро» (В. Набоков). Истины рассыпаны повсюду, они незаметны, смешны, собрать их в замысловатый узор может только случай, орудием которого и становится человек. Рождение и самостояние человека равно рождению, сабиранию миро-здания, которое пригодно для жизни только если освящено красотой, памятью и творчеством, что и составляет очередную истину. Тень жизни одного человека отражается в памяти, творчестве других людей, еще одной истиной признается искусство как тень теней, высокая игра. Череда этих истин составляет динамику становления личности и динамику мира, который хрупок и может опустеть, если некому будет творить, отбрасывать замысловатые узоры в пространстве.

Творческая игра, которую ведет с читателем Л. Улицкая, как раз и заключается в договаривании великих истин, сюжетов мировой классики, которые получают новое прочтение, «дописываются», рождая иной смысл,озвучный современности. Авторская игра со знаками иных времен целью имеет изучение возможности и обратного пути - от знака к смыслу. Стержнем мира в прозе писательницы назван *художник*, который плутает в лабиринтах мироздания в поисках Красоты, его заблуж-

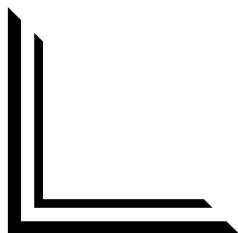
⁶¹ Ibidem, с. 25.

⁶² Светлана Козлова: *Мифология и мифопоэтика сюжета о поисках истины*, в: *Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву*, под ред. В.И. Тюпы. Новосибирск 1996, с. 58.

дения порой не менее перспективны, чем открытия, важен внутренний опыт, искусность воплощения историй (на холсте, бумаге, в звуках музыки). Акт чтения обретает черты инициации и фокуса одновременно, читатель как неофит ищет собственный выход из пещеры/библиотеки к свету.



КНИГИ, КНИГИ, КНИГИ...



Эвристический потенциал концепции ментальных парадигм В.И. Тюпы (размышление о прочитанном)

Закономерности развития литературного процесса, а также факторы, обуславливающие смену художественно-эстетических направлений, являются объектом разнообразных исследований в области теории литературы. Подобная неоднородность влечет за собой множественность подходов к особенностям анализа конкретного художественного произведения, а также литературы определенной эпохи. Возможность качественно иного, неклассического взгляда на литературный процесс предложил В.И. Тюпа, разработавший уникальную концепцию, в основе которой лежит термин «ментальность», понимаемый исследователем как

системное единство: ценностных интенций сознания; интеллектуальных категорий; микросценариев мышления (фреймов); стереотипов эмоциональных и поведенческих реакций; а также культурных кодов, обеспечивающих когерентность (связность, взаимообусловленность) перечисленных сторон духовной жизни¹.

Выделяя различные типы ментальности, В.И. Тюпа обращает внимание, прежде всего, на преобладающую характеристику сознания человека, принадлежащего той или иной эпохе, – «доминирующий модус сознания, или вектор интенциональности (смыслополагающей направленности духовной жизни)»². Данный подход позволяет исследователю выделить в истории культуры четыре этапа, каждый из которых характеризуется исключительными свойствами сознания человека эпохи, связанными, в первую очередь, с аксиологическими установками.

Итак, согласно концепции В.И. Тюпы, могут быть названы следующие типы менталитета:

- 1) «Роевой Мы-менталитет»³, для которого характерно отождествление индивида с некоторой общностью людей, осмысление я-ндивида как части целого, отсюда – анонимность сознания.

¹ Валерий Тюпа: *Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике*. Москва 2010, с. 20.

² Ibidem, с. 20.

³ Ibidem, с. 22.

Ментальный вектор аксиологической установки такого типа состояния В.И. Тюпа называет «вектором покоя»⁴.

- 2) «Ролевой Он-менталитет»⁵, характеризующийся «нормативно-ролевым, авторитарным типом сознания»⁶. Личность воспринимает себя в глобальном контексте, пытаясь осмыслить свою роль в миропорядке. Таким образом, этот тип менталитета «предполагает отношение к самому себе как бы в третьем лице», отсюда – зарождающаяся рефлексивность сознания.
- 3) «Дивергентный Я-менталитет (автономное, радикально индивидуализированное сознание)»⁷, предполагающий идентификацию человека с внутренним «я» – «“я” как “единственный” (рефлексивность второй степени, предметом которой является самость субъекта жизни)»⁸.
- 4) «Конвергентный Ты-менталитет»⁹: «я» воспринимает себя во втором лице: «как “ты” для окружающих, как “разного для разных”»¹⁰.

Особую значимость концепция ментальных парадигм приобретает в сравнительно-типологическом литературоведении, для которого становится основанием периодизации литературного процесса. Первый из названных типов В.И. Тюпа отождествляет с сознанием первобытного человека, который «еще не приписывает себе особого, уникального положения в природе»¹¹. Нормативно-ролевое сознание доминирует в исторические эпохи, границами которых стали античность и Просвещение. Третий тип менталитета характерен для XIX века, а формирование и апогей в развитии «ты-менталитета» пришлись на XX и начало XXI века соответственно, охватывая, таким образом, эстетические системы эпох модерна и постmodерна.

«Доминантная роль в культуре одного из модусов ментальности свойственна эпохам стабильного развития или застоя»¹², следовательно, специфика той или иной ментальной парадигмы наиболее ярко будет

⁴ Ibidem, c. 23.

⁵ Ibidem, c. 23.

⁶ Ibidem, c. 23.

⁷ Валерий Тюпа, op. cit., c. 24

⁸ Ibidem, c. 24

⁹ Ibidem, c. 25

¹⁰ Ibidem, c. 25

¹¹ Ibidem, c. 29

¹² Ibidem, c. 36

представлена в художественных текстах, принадлежащих исторически «ровным» этапам. С другой стороны, особенный интерес для литературоведения представляют произведения, написанные на сломе эпох в «ситуации ментального кризиса»¹³, непосредственно связанный, пользуясь терминологией синергетики, с точкой бифуркации, ветвления исторических возможностей, «чреватых как упадком культуры, так и очередным скачком ее развития, формированием новой культурной парадигмы». Особенно актуальным изучение переходных эпох в развитии литературы стало в последние десятилетия, что обусловлено, прежде всего, социокультурной ситуацией современности, однозначно характеризуемой как очередной исторический слом.

Вариант применения теоретической концепции В.И. Тюпы к литературному материалу первой половины XIX века представлен в монографии О.А. Иоскевич *Риторические фигуры и тропы в художественном произведении: смыслопорождающий и нарративный потенциал*. Исследователь демонстрирует специфику функционирования средств художественной выразительности в текстах русской литературы, принадлежащих эпохе ментального кризиса:

с точки зрения теории ментальностей конец XVIII – первая половина XIX в. представляют собой переходный период от нормативно-ролевого Он-менталитета к автономному Я-менталитету. Формирование новой поведенческой модели и ценностных установок личности воспринималось обществом как отклонение от нормативной модели, что отразилось в русской литературе данного периода в интересе к феномену безумия¹⁴.

Таким образом, О.А. Иоскевич показывает обусловленность тех или иных риторических тропов и фигур в тексте специфической нарративной организацией художественного произведения, субъектом которой становится герой-безумец. Подобная сюжетная организация, а также уровень поэтики произведения могут быть объяснены ситуацией ментального кризиса. Основной конфликт, разворачивающийся в анализируемых произведениях, автор монографии объясняет особенностями смены ментальных типов в обществе и / или сознании конкретного человека: «забота о соответствии/несоответствии занимаемому месту в миропорядке не

¹³ Ibidem, с. 38

¹⁴ Ольга Иоскевич: *Риторические фигуры и тропы в художественном произведении: смыслопорождающий и нарративный потенциал (на материале русской прозы первой половины XIX века)*. Гродно 2015, с. 18.

оставляет ролевую личность и нередко проявляется как регламентирующая требовательность к жизнедеятельности окружающих»¹⁵, отсюда логично вытекают особенности противостояния Я и Он-менталитетов.

Выводы исследователя основаны на глубинном изучении текстов, выявлении различного рода риторических фигур и тропов в сопоставлении с феноменом безумия, явившегося отражением этапа кризиса ментальных парадигм. Приведем некоторые примеры. В повести А. Погорельского *Двойник, или мои вечера в Малороссии* когнитивный кризис проявляется, как отмечает О.А. Иоскевич, «в частом употреблении в повести риторического вопроса»¹⁶, что указывает на амбивалентность, возможность «интерпретации феномена безумия как позитивного (в русле романтической традиции) и негативного (в русле просветительской традиции) опыта познания мира»¹⁷. Тема безумия в повести Н. Полевого *Блаженство безумия* также анализируется исследователем в аспекте ментального кризиса. «Противопоставленность Я и Он-сознания, с одной стороны, и дуальность романтического мировоззрения, с другой, проявляется через антитезу, являющуюся доминирующей фигурой в *Блаженстве безумия*»¹⁸. Ситуация ментального слома и один из вариантов авторской рефлексии над этим процессом, по мнению О.А. Иоскевич, представлены в повести А.С. Пушкина *Пиковая дама*, безумие главного героя которой становится отражением противостояния Я и Он-сознаний. Любопытно, что на уровне поэтики произведения, данная антиномичность реализуется посредством особого «минус-приема» (Ю. М. Лотман) – полного отсутствие риторических фигур и тропов.

Таким образом, исследователь приходит к определению безумия как метафоры ментального кризиса, реализующейся в актуализации тех или иных риторических тропов и фигур (антитеза, риторический вопрос, хиазм, «минус-прием» и т.д.). Как отмечает В.И. Тюпа, «ролевой человек выступает некоторой внутренней данностью, предназначенней быть исполнителем, реализатором внешней для нее нормы (заданности)»¹⁹; в исторической ситуации начала XIX века подобный тип сознания сменяется качественно иным: личность мыслит себя как уникальное явление (этим может быть объяснен, по мнению О.А. Иоскевич, интерес к фигуре

¹⁵ Ibidem, c. 24.

¹⁶ Ibidem, c. 29.

¹⁷ Валерий Тюпа, оп. cit., c. 29.

¹⁸ Ольга Иоскевич, оп. cit., c.

¹⁹ Валерий Тюпа, оп. cit., c. 27.

Наполеона в литературе как носителю в высшей степени индивидуалистического сознания).

Исследование О.А. Иоскевич демонстрирует потенциал концепции ментальных парадигм В.И. Тюпы в применении к литературе определенной эпохи, в частности, момента исторического слома первой половины XIX века, закономерно повлекшего за собой коренные изменения в сознании индивида: переход от одного типа ментальности к другому.

Возможности применения концепции ментальных парадигм к более широкому историческому контексту продемонстрирована в работе О.Н. Турышевой *Книга – чтение – читатель как предмет литературы*. Целью исследования становится изучение статуса литературы как феномена культуры на разных исторических этапах на материале художественных произведений, принадлежащих разным эстетическим системам, которые автор монографии объединяет в периоды в соответствии с концепцией ментальных типов В.И. Тюпы. При этом важно учитывать, что хронологически первый тип ментальности не зафиксирован в художественных текстах²⁰. Таким образом, логичным становится рассмотрение истории литературы как процесса последовательной смены трех ментальных стадий – ролевой, дивергентной и конвергентной. Каждой из этих стадий, а также переходным периодам их завершения соответствует определенный тип культуры. Стадия нормативной ментальности охватывает промежуток до XVII века, «ее кризис знаменуется формированием постклассической парадигмы»²¹. Вторая стадия, как отмечает О.Н. Турышева, «получает свое художественное выражение в кретивизме»²² и реализуется в художественных произведениях, принадлежащих предромантизму, романтизму и реализму. XX век соотнесен с кризисом дивергентного сознания, наиболее ярко проявившимся в постмодернистской художественности; литературу данного периода О.Н. Турышева, вслед за В.И. Тюпой, именует рецептивизмом, «имея в виду определяющее значение фактора читательского восприятия в художественных практиках модернизма

²⁰ Хотя, безусловно, черты архаической ментальности можно обнаружить на разных этапах развития культуры, в том числе, и в начале XXI вв. Так, В.И. Тюпа отражением роевого менталитета в современной культуре называет рекламный ролик, целью которого является демонстрация тождества адресанта информации с широкой общественностью людей.

²¹ Ольга Турышева: *Книга – чтение – читатель как предмет литературы: монография*. Екатеринбург 2011, с. 24.

²² Ольга Турышева, *op. cit.*, с. 24.

и постмодернизма»²³. Одним из ключевых звеньев в построении исследования О.Н. Турышевой является осмысление художественной рецепции как феномена, обусловленного «ментальной спецификой той или иной исторической формы художественности»²⁴. Центральным звеном исследования О.Н. Турышевой становится выявление особенностей изображению читателя как персонажа художественного произведения, «связывая характер художественного изображения читателя с содержанием той рецептивной концепции, в рамках которой было создано рассматриваемое произведение»²⁵. При этом введение в текст подобного типа персонажа исследователь связывает с авторефлексивным потенциалом литературы.

Говоря об исторически первом этапе развития литературы – традиционализме (соотносимым с ролевым менталитетом), автор монографии отмечает специфический вариант описания сюжета чтения в контексте «культа предустановленных ценностей: характер читательской деятельности [...] выверяется соответственно идее единственности и незыблемости того образца для подражания, который запечатлен в Библии»²⁶. Подобное утверждение справедливо, в первую очередь, для литературы эпохи Средневековья, в то время как Возрождение, например, культивирует взгляд на чтение как компенсаторный механизм, призванный увести читателя из трагической реальности (хотя возможна и аксиологически противоположная модель, связанная с формированием у героя-читателя «иллюзорного сознания, оторванного от жизни»). Негативная трактовка чтения присутствует в художественных текстах барокко и классицизма: книга способствует формированию «поведения сумасбродного, нелепого, притворного»²⁷. Анализируемый тип сюжета в литературе Просвещения изображен достаточно противоречиво: с одной стороны, представлены тексты, реабилитирующие «индивидуальное чтение как фактор воспитания человека с просвещенным разумом и чувствительным сердцем»²⁸, с другой стороны, в ряде произведений чтение связывается с опасностью «разрыва человека с самим собой»²⁹. Важно отметить также, что особняком стоят персонажи-читатели, в изображении которых авторы произведений осознанно или неосознанно фиксировали кризис ролевой менталь-

²³ Ibidem, c. 25.

²⁴ Ibidem, c. 25.

²⁵ Ibidem, c. 25.

²⁶ Ольга Турышева, op. cit., c. 84.

²⁷ Ibidem, c. 85.

²⁸ Ibidem, c. 85.

²⁹ Ibidem, c. 85.

ности (Гамлет, Дон Кихот). Так или иначе, герой-читатель в анализируемых О.Н. Турышевой текстах пытается осмыслить собственное предназначение, воспринимая себя в широком контексте мировой литературы. В эту матрицу логично вписываются все приведенные исследователем примеры.

Второй этап – литература креативизма – соотносится с дивергентной ментальностью³⁰, или ментальностью «уединенного» сознания, отличительной чертой которого, как отмечалось выше, является предельная индивидуализированность. Внутренний диалог персонажа-читателя проявляется в наличии / отсутствии взаимодействия его сознания «с тем литературным материалом, к которому он обращается»³¹. На этом основании исследователь выделяет разновидности читателей-плагиаторов и читателей-интерпретаторов. Для первой группы героев характерен поиск в реальной жизни сюжетов прочитанный книг, а также копирование моделей поведения литературного персонажа; плагиаторы чаще всего изображены иронично. Для читателей-интерпретаторов «литературный сюжет, образ или жест являются [...] своего рода призмой, оптическим инструментом, использующимся с целью самопонимания или понимания другого»³². Важно, что обоим типам свойственно восприятие литературного сюжета или персонажа как абсолютно исключительных, что и является показателем дивергентной ментальности.

Модернизм и постмодернизм представлены как две фазы литературы рецептивизма (конвергентный менталитет), обладающие существенными отличиями в изображении героя-читателя. Если в литературе модернизма ключевой идеей является диалог читателя с реальным миром (книга выступает в качестве посредника в акте общения, причем столкновение героя с реальной жизнью оканчивается его поражением), то постмодернистские произведения развивают тему «взаимодействия читателя с Другим как партнером по коммуникации»³³, которая мыслится как логичное продолжение модернистских идей. Существенное отличие состоит лишь в том, что постмодернистский сюжет о читателе – «сюжет о взаимодействии с другим человеком, с другим собой, с историей или с литературой как таковой»³⁴.

³⁰ Гамлет как персонаж-читатель является примером личности, отражающей ментальный кризис, связанный с переходом от одного типа сознания к другому.

³¹ Ольга Турышева, оп. cit., с. 148.

³² Ольга Турышева, оп. cit.

³³ Ibidem, с. 254.

³⁴ Ibidem, с. 255.

Таким образом, О.Н. Турышевой удалось применить концепцию ментальных парадигм к обширному литературному материалу, охватив как исторически «ровные» эпохи, так и периоды ментальных сломов. Фактор чтения, как отмечает исследователь, «становится главным источником сюжетной динамики, и именно он моделирует ее проблемно-тематическую специфику – соответственно той ментальной системе, к которой принадлежит произведение»³⁵. Если в художественных произведениях, написанных в спокойные периоды, доминирующими является один тип ментальности (что находит отражение в специфике героя-читателя), то в точках ветвления исторического пути в сознании изображенного героя могут присутствовать черты двух ментальных типов. Кроме того, важным для развития концепции В.И. Тюпы видится выбор О.Н. Турышевой в качестве объекта исследования персонажа, тесно связанного с литературой, что позволяет представить проблему ментальных парадигм в двойном зеркале: изображен не только ментальный конфликт, но и столкновение различных эстетических направлений.

Отметим, что исследования О.А. Иоскевич и О.Н. Турышевой не исчерпывают эвристический потенциал концепции ментальных типов, которая может взаимодействовать также с иными векторами развития теоретической мысли современности. В частности, возможным оказывается синтез взглядов В.И. Тюпы с постулатами так называемой генетической поэтики, предлагающей «выявление исторической преемственности отдельных литературных категорий, жанров, видов, приемов и т.п.»³⁶. Это означает, что для литературы определённой исторической эпохи (и, соответственно, ментальности) характерна актуализация некоторых поэтологических констант: архетипических сюжетов³⁷, образов, типов персонажей (о чем говорит О.Н. Турышева), мотивов (в частности, мотива безумия, как отмечает О.А. Иоскевич), а также топики. Причем в данном контексте топос следует трактовать скорее в культурологическом ключе, нежели в собственно литературоведческом или риторическом. Подобный вариант определения был предложен Э. Курциусом, понимавшим под топосом «твёрдые клише или схемы мысли и выражения, запечатле-

³⁵ Ibidem, с. 260.

³⁶ Сергей Аверинцев, Михаил Андреев, Михаил Гаспаров, Павел Гринцер, Александр Михайлов: *Категории поэтики в смене литературных эпох*, в: *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. Москва 1994, с. 3.

³⁷ В качестве которого может быть назван сюжет чтения, о котором пишет О.Н. Турышева.

вающие формулы, фразы, обороты, цитаты, стереотипные образы, эмблемы, унаследованные мотивы»³⁸. Топос как единица-репликатор (мем³⁹) эволюционирует в процессе развития культуры; универсалией становится лишь те топосы, семантическое ядро которых соотносится с вечными ценностями, передающимися из поколения в поколение. Носителем культурной памяти на протяжении столетий выступает Слово (Логос), что в свою очередь, находит отражение в топосе «книга», выступающем в качестве центрального образа проилюстрирования. В этом контексте, безусловно, актуальным видится исследование О.Н. Турышевой, рассматривающей книгу как неизменный атрибут персонажа-читателя, однако в круг научных интересов исследователя не вошло изучение данного топоса как сюжетообразующего фактора художественного целого. Между тем появившиеся в последнее десятилетие научные исследования в разных областях знания – философии, культурологии, психологии, педагогике, филологии свидетельствуют о возрастании интереса к феномену книги, семантика которой неизменно связывается с представлением о гармонии, однако, трансформируясь под влиянием эпохи, топос «книга» «обрастает» новыми коннотациями. Отметим, что актуализация топоса «книга» характерна для эпох ментальных сломов, когда возникает необходимость в обращении к памяти культуры как механизму преодоления кризиса переходности. XX–XXI вв., как отмечает В.И. Тюпа (а вслед за ним и О.Н. Турышева), соотносимы с конвергентным Ты-менталитетом; сюжетом произведения становится изображение кризиса Я-сознания. Герой мыслит себя как другого (исключительного) для других, а топос «книга», который может быть назван гетеротопией (в понимании М. Фуко), становится пространством «встречи» субъектов, связующим элементом в коммуникации, при этом возможным оказывается вариант интерпретации книги как полноправного субъекта говорения (т.е. книга становится носителем дивергентного Я-сознания). Таким образом, концепция В.И. Тюпы может стать основанием и при изучении топики переходных эпох (ситуаций ментального кризиса), в частности, при исследовании динамики развития топоса «книга» в литературе, соотносимой с конвергентным Ты-менталитетом (XX–XXI вв.).

Эвристический потенциал разработанной в первое десятилетие XXI века концепции ментальных парадигм очевиден. Фактически ученым-литературоведам предложены качественно иные основания перио-

³⁸ Цит. по: Анна Булгакова: *Топика в литературном процессе*. Гродно 2008, с. 17.

³⁹ Термин введен Р. Доккинзом, применившим принципы развития биологических видов к эволюции культурных эпох.

дизации истории литературы, важно при этом, что предложенные В.И. Тюпой стадии не противоречат принятым классификациям, а дополняют их, предлагая иную призму осмысления. Кроме того, особого внимания заслуживает выделение переходных периодов, знаменующих собой постепенный отказ от устоявшегося типа ментальности; изучение периодов, знаменующих когнитивный кризис, видится особенно актуальным для современного литературоведения, развивающегося в ситуации очередного исторического и ментального слома.

Елена Богдевич

Литература

1. Тюпа В.И.: *Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике*. Москва 2010.
2. Иоскевич О.А.: *Риторические фигуры и тропы в художественном произведении: смыслопорождающий и нарративный потенциал (на материале русской прозы первой половины XIX века)*. Гродно 2015.
3. Турышева О.Н.: *Книга – чтение – читатель как предмет литературы*. Екатеринбург 2011.
4. Аверинцев С.С.: *Категории поэтики в смене литературных эпох*, в: С.С. Аверинцев, М.Л. Андреев [и др.]: *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. Москва 1994, с. 3-38.
5. Булгакова А.А.: *Топика в литературном процессе*. Гродно 2008.

НАШИ АВТОРЫ

Елена Богдевич – Гродненский государственный университет имени Янки Купалы (Гродно, Республика Беларусь)

Наталья Ковтун – Красноярский государственный педагогический университет (Красноярск, Россия)

Мария Полякова – Московский государственный технический университет им. Н.Э. Баумана (Калужский филиал, Россия)

Александр Смирнов – Гродненский государственный университет им. Янки Купалы (Гродно, Республика Беларусь).

Валерий Тюпа – Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

Данута Шимоник – Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Wydział Humanistyczny (Седльце, Польша)

Валерий Черкасов – Белгородский государственный национальный исследовательский университет (Белгород, Россия).

Василий Щукин – Uniwersytet Jagielloński (Краков, Польша)

Леонид Фуксон – Кемеровский государственный университет (Кемерово, Россия)

SECTION DE LANGUES SLAVES DE L'UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

INSTYTUT NEOFILOLOGII I BADAŃ INTERDYSCYPLINARNYCH
UPH W SIEDLCACH

«МИРГОРОД»

Господи Боже! Какая бездна тонкости бывает у человека!
(Николай Гоголь, *Миргород*)

Это всё дрянь, чем набивают головы ваши;
и академия, и все те книжки, буквари, и философия, всё это *ка зна що!*..
(тот же Н. Гоголь, и тот же *Миргород*)

*Международный филологический журнал, посвященный истории и
эпистемологии современного литературоведения, а также возможным
ответам на вопрос о том,
как сделана и делается сегодня наука о литературе*

Основной профиль журнала:

- эпистемология современного литературоведения, обсуждение и анализ литературоведческих концепций как в контексте других гуманитарных наук, так и на фоне обиходных представлений о литературе, литературоведении, науке и гуманитарности;
- пути развития теории литературы в прошлом, настоящем и будущем;
- поиски совместного языка и вопросы терминологии современного литературоведения.

МИРГОРОД предполагает также публиковать тематические рубрики материалов, диалоги с известными литературоведами, литературоведческие дискуссии и информации о книгах.

Технические требования к публикации
(тексты высыпать по адресу: mirgorod.inibi@gmail.com)

Текст

- объём текста статьи: около 30 000 знаков,
- 12 кеглем Times New Roman,
- интервал - 1,5,
- поля - 2,5,
- заглавия произведений курсивом,
- цитаты более 3 строк выделяем отдельным абзацем, 11 кеглем, интервал 1,0,
- цитаты менее 3 строк записываем в кавычках « »,
- в случае пропущения фрагмента цитаты ставим [...].

Ссылки

- автоматические внизу каждой страницы,
- 10 кеглем,
- интервал 1,0.

Сноски

- сноска на книгу¹,
- сноска на книгу под редакцией²,
- сноска на статью в книге под редакцией³,
- сноска на журнал⁴,
- сноска на тот же источник, который был в предыдущем цитировании⁵,
- сноска для отсылки к более раннему цитированию⁶,
- сноска на веб-страницу⁷,
- сноска на электронные документы⁸.

¹ Имя Фамилия: Заглавие книги курсивом. Город год, с. xx.

² Заглавие книги курсивом, ред. Имя Фамилия. Город год, с. xx.

³ Имя Фамилия: Заглавие статьи курсивом, в: Заглавие книги курсивом, ред. Имя Фамилия. Город год, с. xx.

⁴ Имя Фамилия: Заглавие статьи курсивом, „Заглавие журнала” год, № x (xx), с. xx.

⁵ Ibidem, с. xx.

⁶ Имя Фамилия, оп. cit., с. xx.

⁷ <http://wwwxxxxxxxx.xx>, дата доступа.

⁸ Имя Фамилия: Заглавие курсивом, <http://wwwxxxxxxxx.xx>, дата доступа.

К статье прилагаем:

- резюме на английском и русском языках (3-5 предложений),
- ключевые слова на английском и русском языках,
- англоязычный вариант заглавия статьи,
- **сведения об авторе (на русском и английском языках)** : имя, фамилия, научная степень, вуз/место работы (должность, факультет, институт, кафедра), город, страна.

Примеры:

Игорь Смирнов: *Кризис современности*. Москва 2010.

Нина Брагинская: *Славянское возрождение античности*, в: *Русская теория 1920-1930-е годы*. Москва 2004, с. 49-80.

Maria Kłańska: *Odyseusz*, w: *Mit – człowiek – literatura*. Praca zbiorowa. Wstęp Stanisław Stabryła, Warszawa 1992, s. 245-276.

Илья Серман: *Пути и судьбы Григория Гуковского*, „Новое литературное обозрение” 2002, № 3 (55), с. 54-65.

Kathrin Rosenfield: *Hölderlins Antigone und Sophokles‘ tragisches Paradoxon*, „Poetica”. Band 33 (2001), Heft 3-4, S. 465-502.