

# МирГород

## mirgorod

международный филологический журнал, посвященный

истории современного литературоведения,  
его эпистемологии и интердисциплинарности

2019  
n° 2 (14)

Lausanne – Siedlce

# МИРГОРОД

2019 n°2 (14)



*Unil*

UNIL | Université de Lausanne

Section de langues  
et civilisations slaves

**Section de langues slaves de l'Université de Lausanne**

**Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich  
imienia Franciszka Karpińskiego**

## **„МИРГОРОД”**

**<https://mirgorodjournalsite.wordpress.com>**

### **Редакторы журнала:**

Anastasia de La Fortelle (Université de Lausanne)  
Roman Mnich (Uniwersytet Warszawski)

### **Секретариат:**

Roman Bobryk  
Ludmiła Mnich  
Maxim Shadurski  
[mirgorod.press@gmail.com](mailto:mirgorod.press@gmail.com)

### **Редколлегия:**

Olga Antsyferova (Санкт-Петербург, Россия)  
Tatiana Awtuchowicz (Гродно, Беларусь)  
Olga Czerwińska (Черновцы, Украина)  
Patricia Deotto (Триест, Италия)  
Anton Eliáš (Братислава, Словакия)  
Rainer Goldt (Майнц, Германия)  
Leonid Heller (Париж, Франция)  
Ludmiła Łucewicz (Варшава, Польша)  
Dina Magomedowa (Москва, Россия)  
Ivo Pospíšil (Брно, Чешская Республика)  
Elena Sozina (Екатеринбург, Россия)  
Alexander Wöll (Потсдам, Германия)

# мирГород

международный филологический журнал, посвященный

истории современного литературоведения,  
его эпистемологии и интердисциплинарности

**2019**  
**n° 2 (14)**

Section de langues slaves  
de l'Université de Lausanne

Instytut Kultury Regionalnej  
i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego

Skład i łamanie  
Roman Bobryk

© *Copyright by Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich  
imienia Franciszka Karpińskiego*

Adres redakcji:

Ludmiła Mnich,  
„Mirgorod”  
Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich  
imienia Franciszka Karpińskiego  
ul. M. Asłanowicza 2, lok. 2  
08-110 Siedlce

e-mail: [mirgorod.press@gmail.com](mailto:mirgorod.press@gmail.com)

**ISSN 1897-1431**

Druk i oprawa:  
Drukarnia ELPIL

## СОДЕРЖАНИЕ

### ТЕОРИЯ

**Сергей Голубков**

*Смех как коммуникативное событие и комический дискурс*..... 9

**Игорь Пешков**

*Бог – автор или автор – Бог?* ..... 23

**Ольга Гриневич**

*Усадебная поэзия XVIII века как становление сверхтекста:  
риторическая традиция и постриторическая модель* ..... 42

**Татьяна Андреюшкина**

*Стихотворение-инвентаризация как поэтологический каталог* ..... 61

**Татьяна Казарина**

*Ребрендинг современной российской антиутопии* ..... 78

**Галина Кучумова**

*Коллекционер как лиминальный субъект  
в постмодернистском романе*..... 94

### VARIA

**Николай Рымарь**

*„Усомниться в собственном существовании“ или язык аффекта  
в литературе XX века* ..... 111

### КНИГИ, КНИГИ, КНИГИ

**Roman Mnich**

*Ф.М.Достоевский: состояние исследования и современное значение.*  
Eds: Lenka Paučová, Ivo Pospíšil. Ústav slavistiky Filozofické fakulty  
Masarykovy univerzity. Brno 2019, 130 c. .... 133

**Roman Mnich**

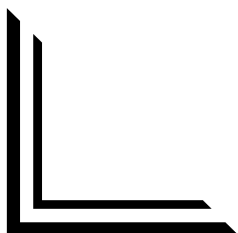
*М.А.Бирман: П.М.Бицилли (1879-1953). Жизнь и творчество.* Москва  
2018, 444 c. .... 135

*Наши авторы*..... 138





# ТЕОРИЯ





**СЕРГЕЙ ГОЛУБКОВ**

*(Самара, Россия)*

ORCID 0000-0003-3423-1520

e-mail: golubkovsa@yandex.ru

**СМЕХ КАК КОММУНИКАТИВНОЕ СОБЫТИЕ  
И КОМИЧЕСКИЙ ДИСКУРС**

**LAUGHTER AS A COMMUNICATIVE EVENT  
AND COMIC DISCOURSE**

**Abstract**

The article deals with laughter as a narrative event that occurs unpredictably when one realizes the phenomena of situational humour, which can be both in the live communication of real subjects and in the communicative space of a literary text. In the narrative event of laughter, there is a radical crossing of a certain border separating the habitual attitude to reality from the new attitude of discovery. On the other side of this border, completely new meanings of being are suddenly revealed. An everyday situation suddenly turns into a situation of outright absurdity. In a stable cosmos, ominous signs of chaos are suddenly revealed. A person who has an important value status is suddenly given an underside status in comic discourse. Since laughter is a collective reaction, the narrative event of laughter has a dialogic nature, it needs a wide range of subjects of communication. Spontaneous laughter generated by situational humour has a nature of play. Often the humourist productively uses the prism of children's perception of "adult" life, when the bearer of naive consciousness becomes a narrator. The event of laughter can be an indicator of the ambiguity of a wide range of life phenomena.

**Keywords:** event, narrator, narrating, communication, game, situational humour, dialogism, illusiveness, comic discourse, spontaneous laughter.

Смех, провоцируемый комическим дискурсом, имеет выраженный событийный характер. Такое суждение неизбежно заставляет нас задать себе простой вопрос: а что есть событие? В литературоведческой теории сюжетосложения идут неизменной парой два близких понятия – ситуация и событие. В традиционном понимании, ситуация, обычно предшествуя событию как таковому, представляет собой некоторую совокупность внешних (по отношению к субъекту действия) обстоятельств (исторические перемены, природные катаклизмы, действия других людей, состояние здоровья, имущественное положение). Сталкиваясь с ними, этот субъект должен выработать свою позицию, предложить свое решение неожиданно возникшей задачи. Он должен попытаться изменить обстоятельства, заложником которых стал, произвести действие, совершить поступок. Тогда возникнет событие как радикальная смена обстоятельств. Можно сказать, что ситуация всегда чревата событием.

М.Бахтин в работе *Формы времени и хронотопа в романе* давал принципиальное уточнение:

...перед нами два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте, включая сюда и его внешнюю материальную данность, и его текст, и изображенный в нем мир, и автора-творца, и слушателя-читателя<sup>1</sup>.

Н.Д.Тамарченко, суммируя имеющиеся в науке трактовки понятия “событие”, делал акцент на обязательном присутствии в них смежного понятия “граница”:

Событие – одна из важнейших литературоведческих категорий. В существующих трактовках, при всех заметных различиях между

<sup>1</sup> Михаил Бахтин: *Вопросы литературы и эстетики*. Москва 1975, с.403-404.

ними, это понятие неизбежно связано с представлением о внутренних и/или внешних границах художественного произведения, а иногда и рассматривается в качестве акта или момента семантически отмеченного перехода этих границ – либо читателем, либо персонажем<sup>2</sup>.

Собственно, событие есть динамическое разрешение ситуации, ибо осуществляется радикальный переход некоей границы, отделяющей привычную реальность от новой, конструируемой реальности. По ту сторону этой границы вдруг обнаруживаются совершенно новые смыслы бытия. Повседневная ситуация вдруг оборачивается ситуацией откровенного абсурда. В, казалось бы, устойчивом космосе внезапно обнаруживаются зловещие приметы хаоса. Персона, наделенная важным ценностным статусом, неожиданно наделяется в комическом дискурсе статусом изнаночным. Король, теряя все признаки своего таинственного властного величия, оказывается шутком, а шут, напротив, воспринимается как король. Смех развенчивает короля и увенчивает шута.

Особую значимость приобретает событие как нарратологическая категория. В.И.Тюпа к сущностным характеристикам события относил сингулярность:

Сингулярность – единственность, однократность, беспрецедентная выделенность некоторой конфигурации фактов из природной неизбежности или социальной ритуальности. Повторяющееся действие или положение дел перестает восприниматься событийно и мыслится закономерным «шагом» природного, социального или ментального процесса<sup>3</sup>.

Заметим, что в таком случае (т.е. при закономерной повторяемости явлений) и смех как внезапная оценка исчезнет. Смех – это всегда событие ментально-эмоционального рубежа, отделяющего новое восприятие явления от восприятия прежнего, это событие-открытие, событие неожиданного и радикального осознания неких скрытых до поры смыслов.

---

<sup>2</sup> Натан Тамарченко: *Проблема события в литературном произведении: Сюжетологические и нарратологические аспекты*, в: *Нарратология*. Редакторы-составители В.И.Тюпа, О.В.Федунина. Москва 2015, с.165.

<sup>3</sup> Валерий Тюпа: *Введение в сравнительную нарратологию*. Москва 2016, с.15-16.

В книге *Введение в сравнительную нарратологию* В.И.Тюпа отмечает:

Итак, событие – это онтологическое сопряжение («событие») того, что происходит, и того, кто свидетельствует для кого-то: рассказывать самому себе невозможно. Готовясь рассказать нечто, мы можем мысленно проговаривать будущее свое сообщение, но в этом проговаривании неизбежно будет присутствовать воображаемый или просто потенциальный адресат. Природа события, стало быть, не объективна и не субъективна, она интерсубъективна. Это означает: то, что мы именуем «событием», имеет смысл, который одно человеческое сознание может раскрыть другому сознанию”<sup>4</sup>.

Это понятие функционирует в системе дискурсивных отношений. Среди многих определений дискурса нам кажется наиболее значимым определение, данное В.И.Тюпой в авторитетном теоретическом справочном издании *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий*:

Дискурс (от фр. discours - речь) - высказывание, речевой акт текстопорождения, включающий в себя слушающего наравне с говорящим и рассматриваемый как «коммуникативное событие социокультурного взаимодействия» (ван Дейк) субъекта, объекта и адресата<sup>5</sup>.

Кто конструирует такое событие? В художественном тексте, безусловно, повествователь, организующий это событие, определяющий его рамки, течение, масштаб. В ситуации устной коммуникации таким “конструктором” выступает субъект говорения – рассказчик анекдота, передатчик слуха, словоохотливый сплетник, фольклорный сказитель. И литературный нарратор, и субъект устного говорения заранее программируют наступление события, подготавливают к нему читателя/слушателя.

Говоря о комическом дискурсе, мы должны иметь в виду не только все, изложенное выше, но и специфические свойства самого смеха как взрывной эмоциональной реакции-оценки несообразных и нелепых явлений. Все психологи, философы, литературоведы солидарны в том, что смех нуждается в широком круге смеющихся, это своеобразный заговор единомышленников, это коллективная реак-

<sup>4</sup> Ibidem, с.17.

<sup>5</sup> Валерий Тюпа: *Дискурс, в: Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий*. Москва 2008, с.60.

ция и в силу этого заразительная в максимальном своем выражении. Иными словами, смех по онтологической своей сути – это всегда ярко выраженная готовность к коммуникации или сама коммуникация, диалог или полилог. Смех обладает большими продуктивными дискурсивными потенциями. Он включает демонстративно-эмоциональное обращение за поддержкой к другим субъектам коммуникации. И такое обращение само по себе есть событие – коллективное внезапное опознание-открытие того или иного жизненного абсурда.

Б.А.Успенский определял особую условность комического дискурса:

Фантастический или мифологический текст описывает иную реальность, существование которой в принципе признается от нас независимым. Комический текст описывает – в интересующих нас случаях – преобразованную реальность, которая непосредственно соотносится с нашими представлениями о мире, выступая как результат определенной трансформации этих представлений. Можно сказать, таким образом, что фантастический текст описывает объективную реальность (то, что постулируется таким образом), а комический текст – виртуальную реальность. [...] ...абсурдная ситуация, представленная в комическом дискурсе, относится, в сущности, к нашей реальности (подобно тому, как к нашей реальности относится и карикатура) – постольку, поскольку представляет то или иное ее преобразование<sup>6</sup>.

Смех выступает выразительным маркером знакового события резкого семантического опрокидывания явления (над которым смеются) в ничто. Смех эксплицирует внезапное превращение обладающей некоей ценностью знаковой величины в величину мнимую. Смеющийся человек обнаруживает в широком пространстве своего бытия огромное количество подобных мнимых величин.

Одно из свойств смеха – его спонтанность. Такое смеховое событие никто не готовит, оно возникает само собой в пестрой мозаике повседневности. Смешные ситуации, как имеющие место в реальной жизни, так и получающие соответствующее отражение в искусстве, тесно связаны с категорией случайного. Известное крылатое выражение “От великого до смешного один шаг” лишь эксплицирует, под-

---

<sup>6</sup> Борис Успенский: *Ego Loquens: Язык и коммуникационное пространство*. Москва 2007, с.174.

черкнуто “овнешняет” зыбкость границы между серьезным и смешным, между ожидаемым, предсказуемым и неожиданным. В самом деле, нередко в устоявшуюся систему жизненных координат стремительно буквально врывается неуправляемая стихия случая. Всевозможные описки, оговорки, ослышки (есть такое слово в разговорной речи), забавные студенческие ошибки на экзаменах – все это порождает неожиданный смех, причем, неожиданный не только для окружающих, но и для самого невольного инициатора такой ситуации. Этот смех тоже становится коммуникативным событием.

В жизни мы часто сталкиваемся с феноменом ситуативного юмора. В чем его сущность? Речь идет не о смоделированных комических ситуациях, лежащих в основе сюжетной системы литературного произведения. Речь идет о спонтанном смехе, которым неожиданно разрешается реальная ситуация, складывающаяся в жизни.

Когда писатель создает юмористический рассказ, он заведомо рассчитывает на определенный смеховой эффект, реакция читателя предполагается, она заранее программируется всем текстом произведения. Когда остроумец и балагур идет в компанию, вооружившись тройкой свежих анекдотов, он также загодя рассчитывает на определенный тип восприятия. И в литературном творчестве, и в житейском общении налицо система субъектных отношений – в литературе эту систему образуют автор, повествователь (или рассказчик) и читатель, в обычной коммуникации в субъектные отношения вступают собеседники. И в том, и в другом случае одна сторона определенно знает, что смех должен прозвучать. Для этого писатель, собственно, и создал рассказ, а балагур припас свои новые анекдоты и шутки.

А вот явление ситуативного юмора кардинально меняет эту систему субъектных отношений. Тут уже обе стороны совершенно не знают, что смех спонтанно вспыхнет через какие-нибудь десять минут. Ни одна из сторон не обладает какой-либо достаточной осведомленностью, смех оказывается полной неожиданностью для всех. Заранее подобные ситуации не режиссируются, они возникают в самом переменчивом потоке жизни.

Осмысление ситуации как смешной требует совершенно свободного выхода из этой ситуации, реальной возможности взглянуть на нее со стороны. Смех нуждается в некоторой дистанцированности от объекта осмеяния, поскольку является актом креативного преодоления каких-либо устойчивых иерархий, опрокидывания навзничь

привычной ценностной пирамиды. Кроме того, чтобы опознать ситуацию как юмористическую, необходима готовность субъекта к выбору из большого числа возможных оценочных шкал именно юмористической системы координат, его готовность моментально перевести серьезное явление в разряд смешного.

Ситуативный юмор порождает коммуникативное событие смеха как ответной реплики участника дискурсивных отношений. Это момент фиксации возникновения нового смысла, вызывающего смех. Событие смеха возникает тут же, вдруг, ни в какой иной, а именно в данный миг. Это внезапно возникшая новая версия истолкования происходящего.

Человек существует в разных сферах своего социального общения. Каждая такая сфера имеет свои условности, свой набор определенных поведенческих моделей, свой язык общения. Это накладывает определенные обязательства на человека как субъекта коммуникации. В храме, в цирке, в учебном заведении, в музее, на пляже, на рынке он ведет себя совершенно различно, обнаруживая в себе в каждом случае вполне отчетливое понимание требуемого адекватного формата общения.

Однако временами, в силу различных обстоятельств, возникают непредсказуемые сбои в таком понимании, поведенческие ошибки. Мы говорим в таком случае, что человек попал в нелепую (смехотворную, анекдотическую) ситуацию. И порожденный этим внезапный смех являет нам свои выразительные возможности универсального индикатора неоднозначности. Стало популярным суждение М.М.Бахтина о том, что каждое явление имеет свою “смеховую тень”. Действительно, многие жизненные явления и ситуации можно “прочитать” и в трагическом, и в возвышенно-лирическом, и в комическом, и в эмоционально-нейтральном рецептивных ключах.

“Провокатором” комической событийности зачастую является небольшое семантическое смещение. Так, Сигизмунд Кржижановский увлеченно работал с парадоксальным переименованием фразы, открывающим ее новые семантические потенции. Он работал с прецедентными текстами и отдельными фразами, получившими распространение предложениями, афоризмами, стертыми метафорами, крылатыми выражениями и придавал всем этим фразам совершенно новый смысл, разрывая прежние прочные смысловые связи и наделяя известные словосочетания и выражения парадоксально иной семанти-

кой, что вызывало у читателя улыбку или даже смех нового узнавания. Этими новыми коннотациями изобилует афористика писателя:

Искусство думать – легкое, а вот искусство додумывать – труднейшее из всех<sup>7</sup>.

Слезы пацифистов всегда почему-то каплют мимо пороха: он остается – как и был – сухим<sup>8</sup>.

У нас часто путают властителей дум с блюстителями дум<sup>9</sup>.

Мыслить – это расходиться во мнении с самим собой<sup>10</sup>.

Юмор – это хорошая погода мышления. В сумрачные дни труднее работать<sup>11</sup>.

На этой перекомпоновке семантических связей, собственно, зиждится поэтика каламбура, что привлекает художников слова своим лаконизмом, таящим потенциальную энергию смыслового взрыва. В отдельном слове можно увидеть средоточие еще не развернувшихся в полной мере комических ситуаций, чреватых смехом-событием. Характерно начало одного из рассказов С.Кржижановского *Бумага терпает терпение*:

Всем известно: бумага терпит. Терпит: и ложь, и гнусь, и опечатки, и грязную совесть, и скверный стиль, и дешёвый пафос. Всё.

Но, как свидетельствует этот рассказ, до времени.

Произошло это в одно из ноябрьских утр, когда мокрые хлопья снега и капли дождя спорили о том, что сейчас – осень или зима. Случилось так, что именно в это мутное утро бумага потеряла терпение. Ей надоело нести на своих плоских покорных листах буквы, буквы и снова буквы; мириады бессмыслиц, притворившихся смыслами; нудный дождь слов, от которого не то лужи, не то книги – не разберёшь<sup>12</sup>.

---

<sup>7</sup> Сигизмунд Кржижановский: *Собрание сочинений в VI томах*. Том V. Москва – Санкт-Петербург 2010, с.371.

<sup>8</sup> Ibidem, с.314.

<sup>9</sup> Ibidem, с.321.

<sup>10</sup> Ibidem, с.413.

<sup>11</sup> Ibidem, с.425.

<sup>12</sup> Сигизмунд Кржижановский: *Неукушенный локоть. Собрание сочинений*. Том 3. Санкт-Петербург 2003, с.148.

И дальше разворачивается почти детективная иронико-парадоксальная история о бунте бумажных страниц, освободившихся от тяготевшего их “груза” типографских знаков. В текстах писателя много подобных мудрых повествований-притч, вызывающих улыбку открытия небывалого в привычном и до боли знакомом. Стертые метафоры или примелькавшиеся идиомы, актуальные на то время лозунги, переосмысленные остроумным писателем, обретают свою новую, порой “изнаночную” жизнь.

Смех, становящийся актом коммуникации, есть событие опознания скрытой семантики, мерцающей в ситуации живого речевого общения, в литературном тексте, в той или иной модели социального поведения. Мнимые величины бытия не заявляют о себе явно, их надо вскрыть, обнаружить, рассмотреть под микроскопом общественного внимания.

Смех имеет нередко мимолетную злободневность, мотыльковую судьбу, обрекающую его на исчезновение вместе с исчезновением актуальных для данной эпохи явлений, его породивших. Но у этой судьбы бывают свои весьма причудливые капризы и повороты, связанные с новым возвращением забытой актуальности старых жизненных конфликтов, с живучестью человеческих пороков и социальных изъянов. Этим, в частности, объясняется непреходящая востребованность давних, но не сданных в культурный архив сатирических текстов Н.Гоголя, М.Салтыкова-Щедрина, М.Булгакова, А.Платонова, фельетонов А.Амфитеатрова, В.Дорошевича, А.Аверченко.

Спонтанный смех, рождаемый ситуативным юмором, имеет игровую природу. Если смех сатирика в определенной степени “корыстен”, так как направлен на достижение зримого результата, а именно на уничтожение осуждаемого социального явления, то юмористический смех-игра бескорыстен (как бескорыстна детская игра, ибо в ней процесс погружения в игровые отношения чаще всего важнее получаемого результата, да и результат этот сводится отнюдь не к самому выигрышу, а лишь к чистому удовольствию от игры). Смех-игра – это тренировка когнитивных и эмоциональных способностей человека, для которого процесс отгадки скрытых смыслов порой интереснее самих выявленных смыслов.

Очень часто юморист смотрит на эстетически осваиваемые жизненные реалии глазами ребенка. Детское восприятие окружающего связано с ощущением беспредельной свободы. Подобную сво-

боду человек ощущает в полной мере в сновидениях, в игре и в искусстве. Не случайно Максимилиан Волошин в известной своей работе «*Театр и сновидение*» соединял детскую игру, сновидение и искусство, обнаруживая в них общую природу.

Между творчеством детских игр и тем состоянием духа, в котором человечество создавало сказки и мифы, — нет никакой разницы. Игра — это одна из форм сновидения, не больше. Это сновидение с открытыми глазами. Танец — действенное, мускульное выражение его. В игре творческий ночной океан широкими струями вливается в узкую и скудную область дневного сознания<sup>13</sup>.

Творчество дает художнику то ощущение безмерной свободы, которое человек чувствует, пожалуй, только во сне или в игре. Заметим, что юморист, прибегая к возможностям игры (в широком ее понимании), тоже свободно творит — комбинирует формы, лица, маски, совершает фантастические преобразования, втягивая в этот веселый процесс вольной образной игры своего читателя и как собеседника-адресата, и как товарища по игре. Вспомним характерное рассуждение Анри Бергсона в работе *Смех*: "... не может быть порвана непрерывность связи между удовольствием, доставляемым ребенку играми, и удовольствием такого же характера взрослого человека. Комедия и есть игра, — игра, воспроизводящая жизнь"<sup>14</sup>.

Детский взгляд может выполнять в комическом дискурсе функции инструмента, необходимого для опознания жизненного абсурда. "Наивное" сознание легче всего обесмысливает фразы-штампы и шаблонные поведенческие реакции. Парадоксально, но факт, что детская логика оказывается ближе к естественному "здравому смыслу", чем конвенциональная логика излишне серьезных взрослых. Скажем, бравый солдат Швейк как носитель наивного сознания функционирует в знаменитом романе Гашека, вероятно, только для того, чтобы посмотреть на привычные реалии жизни большой обветшавшей империи (тогдашней Австро-Венгрии) со стороны и удивиться. В фундаменте смеха лежит первоначальное крайнее удивление. Удивление — обязательный спутник ребенка, жадно познающего мир, ребенка-первооткрывателя. В этом отношении юморист — это как раз такой удивляющийся всему бесхитростный ребенок. Внутрен-

<sup>13</sup> Максимилиан Волошин *Лики творчества*. Ленинград 1988, с.352.

<sup>14</sup> Анри Бергсон: *Собрание сочинений*. Том 5. Санкт-Петербург 1914, с.133.

няя жизнь его насыщена эмоционально остро воспринимаемыми событиями-открытиями.

Отметим, что ситуативный смех имеет в ряде случаев тройную адресность. Смеющийся субъект имеет право выбора адресовать свою эмоциональную реакцию одному из объектов своего внимания. Смех может быть, во-первых, реакцией на поступки и слова участников ситуации (в случае литературного текста на действия персонажей), во-вторых, реакцией на само событие рассказывания, в-третьих, – на предполагаемую (прогнозируемую) рецепцию слушателя/читателя.

У М.Зощенко есть рассказ *Происшествие* (1931). Речь идет о женщине, едущей с ребенком в поезде и отлучившейся на станции поесть “супу”. Ребенок оставлен на попечение сердобольного “сознательного гражданина” – одного из попутчиков, женщина задерживается, пассажиры волнуются, что делать им теперь с оставшимся малышом, наконец, женщина возвращается. Герои рассказа встречают ее смехом облегчения – возникшая, было, драматическая ситуация разрешилась благополучно. Но смех читателей данного произведения вызывает отнюдь не сама ситуация недоразумения, а, прежде всего, событие рассказывания, модель речевого поведения недалекого, ограниченного рассказчика. Излагая происшедшее, он в поисках нужного слова бестолково “топчется на месте”, бесконечно варьируя фактически одну и ту же фразу:

Такая молодая женщина с ребенком. У нее ребенок на руках. Вот она с ним и едет. Она едет с ним в Новороссийск. У нее муж, что ли, там служит на заводе. Вот она к нему и едет. И вот она едет к мужу. Все как полагается: на руках у ней малютка, на лавке узелок и корзинка. И вот она едет в таком виде в Новороссийск. Едет она к, мужу в Новороссийск<sup>15</sup>.

В самом этом описании до той поры, как женщина отправилась на станцию поесть, ничего не происходит. По сути дела нет изображенного события (оно появится позже), налицо лишь констатация факта – женщина едет. Но в сознании читателя, тем не менее, возникает другое событие – неожиданное событие спонтанной смеховой оценки. Провоцирует его сама косноязычная речь рассказчика-наблюдателя: убогий лексикон, постоянные повторы одних и тех же

---

<sup>15</sup> Михаил Зощенко: *Рассказы*. Свердловск 1988, с.180.

слов, монотонная интонация. Мы осознаем степень заскорузлости сознания этого человека, от имени которого ведется повествование, становимся свидетелями его жалкого блуждания среди немногих слов, где он, что называется, заблудился, как в пресловутых трех соснах.

Вариативность и повторяемость фраз простодушного рассказчика выводит их из череды естественно повторяющихся явлений в разряд неестественной выделенности. Смех как фиксатор такой неожиданной выделенности обретает черты некоего события. В рассказе М.Зощенко рассказчик, запинаясь, застревая на одной и той же фразе, “готовит” слушателя к действительному (на его взгляд) событию, “происшествию” (не случайно это слово вынесено в заглавие рассказа), ведь он знает, что произойдет в его рассказе дальше. Это будет для него настоящим событием. А смеющийся читатель находит событийность в другом. Об этой специфике нарратива В.И.Тюпа писал: “нарратив – двоякособытийное высказывание, совмещающее в единстве текста референтное “рассказываемое событие” и коммуникативное “событие рассказывания” (Бахтин)”<sup>16</sup>.

Специфика зощенковского смеха как события заключается в том, что потенциальный адресат рассказчика в *Происшествии* (а это его современники-собеседники, такие же недалекие, ограниченные люди) отличается от читателей рассказа как потенциальных адресатов (о существовании которых рассказчик может и не предполагать). Читатель рассмеётся и обнаружит неожиданную событийность смеха-оценки там, где люди, равновеликие рассказчику по невысокому духовному уровню, ее просто не заметят.

Событие смеха выявляет проблему соотношения двух масштабов – масштаба того, о чем рассказывается, и масштаба его восприятия. Несоответствие между масштабом явления и спектром возможных реакций на него рождает целый каскад нелепых поведенческих моделей и речевых фигур. Юморист нередко идет двумя полярно противоположными путями – либо делает “из мухи слона”, либо “за деревьями не видит леса”. Масштаб явления и масштаб реакции на него оказываются смехотворно несоразмерными.

Юморист постоянно находится в ситуации осознания дихотомии космоса и хаоса. Смех, покушаясь на целостность конструкции (космоса) и повергая ее в прах, в ничто (в хаос), на самом деле вы-

<sup>16</sup> Валерий Тюпа: *Дискурс*, в: *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий*. Москва 2008, с.60.

являет сложность всего сущего. Смех – индикатор двусмысленности, он демонстрирует семантическую неисчерпаемость явления. Мироздание, социум, отдельный человек многолики. Они иногда допускают в себе парадоксальное совмещение несовместимого. Простота нередко базируется на избыточно прямолинейных логических основаниях, на выстраивании стройной цепочки причинно-следственных связей. Но есть еще подсознательное в человеке, которое “путает все карты”, сводит на нет все попытки элементарного логического объяснения, делает человека в иные сложные минуты персонального выбора существом непредсказуемым. В искусстве XX столетия особенно ярко эту противоречивую сложность обнаруживает смех трагикомический, смех с гримасой ужаса, с примесью экзистенциального отчаяния, “саркома сарказма” (по словам поэта В.Микушевича). В таком случае событие смеха как элемент комического дискурса обрастает многими сложными коннотациями, имеющими социокультурный и философский характер.

### Литература:

- Bahtin Mihail: *Voprosy literatury i ehstetiki*. Moskva 1975. (Михаил Бахтин: *Вопросы литературы и эстетики*. Москва 1975.)
- Bergson Anri. *Sobranie sochinenij*. Tom 5. Sankt-Peterburg 1914. (Анри Бергсон: *Собрание сочинений*. Том 5. Санкт-Петербург 1914).
- Voloshin Maximilian: *Liki tvorchestva*. Leningrad 1988. (Волошин Максимилиан: *Лику творчества*. Ленинград 1988).
- Zoshchenko Mihail: *Rasskazy*. Sverdlovsk 1988. (Михаил Зощенко: *Рассказы*. Свердловск 1988).
- Krzhizhanovskij Sigizmund: *Neukushennyj lokot. Sobranie sochinenij*. Tom 3. Sankt-Peterburg 2003. (Кржижановский Сигизмунд: *Неукushенный локоть. Собрание сочинений*. Том 3. Санкт-Петербург 2003).
- Krzhizhanovskij Sigizmund: *Sobranie sochinenij v 4 tomah*. Tom 5. Moskva–Sankt-Peterburg 2010. (Кржижановский Сигизмунд: *Собрание сочинений в 4 томах*. Том 5. Москва – Санкт-Петербург 2010).
- Tamarchenko Natan: *Problema sobytiya v literaturnom proizvedenii: syuzhetologicheskie i narratologicheskie aspekty*, v: *Narratologiya*: Redaktory-sostaviteli V.I.Tyupa, O.V.Fedunina. Moskva 2015, s.165-

177. (Тамарченко Натан: *Проблема события в литературном произведении: Сюжетологические и нарратологические аспекты*, в: *Нарратология*. Редакторы-составители В.И.Тюпа, О.В.Федунина. Москва 2015, с.165-177).

Тюпа Valeriy: *Vvedenie v sravnitelnuyu narratologiyu*. Moskva 2016. (Тюпа Валерий: *Введение в сравнительную нарратологию*. Москва 2016).

Тюпа Valeriy: *Diskurs*, v: *Poehtika. Slovar aktualnyh terminov i ponyatij*. Glavnyj nauchnyj redaktor N.D.Tamarchenko. Moskva 2008, s.60 (Валерий Тюпа: *Дискурс*, в: *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий*. Главный научный редактор Н.Д.Тамарченко. Москва 2008, с.60.

Uspenskij Boris: *Ego Loquens: Yazyk i kommunikacionnoe prostranstvo*. Moskva 2007. (Успенский Борис: *Ego Loquens: Язык и коммуникационное пространство*. Москва 2007).

**ИГОРЬ ПЕШКОВ**

*(Москва, Россия)*

ORCID 0000-0001-9881-3429

e-mail: ivpeshkov@gmail.com

## **БОГ – АВТОР ИЛИ АВТОР – БОГ?**

### **THE PROBLEM OF GOD'S AUTHORSHIP**

#### **Abstract**

This article continues this author's efforts to apply the theoretical approach of Mikhail Bakhtin to the genesis of literary phenomena. The Old and the New Testament are taken into consideration in the light of the Bakhtinian phenomenology of authorship. The article analyses the heuristic potential of such a connection in the first approximation at the biblical stage of development of authorship, which can be divided into two large phases: the first is the Old Testament, in which God's authorship turns out to be immature in general and non-artistic in principle, the second is the New Testament, where God is a full author, and the Gospel is a productive matrix of literary and artistic authorship. However, in fiction, the work of this matrix fully began only in the late Renaissance. In turn, the category of rebirth is a common prerequisite for both the Gospel and the historical era, which gave birth to the work of William Shakespeare and his followers (in all spheres of life) in the development of literary and artistic authorship and approaching modern ideas of authorship.

**Key words:** Mikhail Bakhtin, God, genesis of authorship, Old Testament, New Testament

В 1794 году в альманахе „Аглая” была опубликована небольшая заметка Н.М. Карамзина *Что нужно автору?* Суть мысли Карамзина — нераздельность эстетической и этической составляющей авторства, конечно, сформулирована в других, добахтинских терминах, но идея императивного превалирования добра и любви в необходимых качествах автора вполне может претендовать на роль прабабушки теории М.М. Бахтина о взаимодействии культурных сфер в творческой активности автора:

Говорят, что автору нужны таланты и знания: острый, пронизательный разум, живое воображение и проч. Справедливо, но сего не довольно. Ему нужно иметь и доброе, нежное сердце, если он хочет быть другом и любимцем души нашей; если хочет, чтобы дарования его сияли светом немерцающим; если хочет писать для вечности и собирать благословения народов. Творец всегда изображается в творении, и часто против воли своей. Тщетно думает лицемер обмануть читателей и под златую одежду пышных слов сокрыть железное сердце; тщетно говорит нам о милосердии, сострадании, добродетели! Все восклицания его холодны, без души, без жизни; и никогда питательное, эфирное пламя не прольется из его творений в нежную душу читателя<sup>1</sup>.

Первая опубликованная работа Бахтина — примерно такого же объема, как и заметка Карамзина: полтора листочка в напечатанном виде. И эта, размерная близость символична, она отражает неизмеримое единство культурной традиции<sup>2</sup>. Даже наивная концовка Карамзина („дурной человек не может быть хорошим автором”, „ибо дыхание любви не согревает” его<sup>3</sup>) перекликается с необходимо любовным отношением автора к герою в бахтинской концепции авторства.

Автор определяется Бахтиным как принципиально безучастный с точки зрения реальной этики и познания героя, что равняется любовному устранению из поля его жизни (любовь как способность устраниться ради другого!), но глубоко участный в понимании и завершении события жизни героя. Очистив этическое поле жизни героя от собственного присутствия, автор изымает его из „круговой по-

---

<sup>1</sup> Николай Карамзин: *Избранные статьи и письма*. Москва 1982, с.38.

<sup>2</sup> Михаил Бахтин: *Собрание сочинений*. Том 1. Москва 2003, с.5.

<sup>3</sup> Николай Карамзин: *Избранные статьи и письма*. Москва 1982, с.39.

руки вины и ответственности” незавершимого жизненного потока и завершает его в новом плане бытия (эстетическом, разумеется), рождая его в новой плоти как нового человека.

Автор — пассивен в том смысле, что он, не вмешиваясь, созерцает жизнь героя, но в то же время он активный, любящий созерцатель, именно своей любовью способный породить героя. Эту-то активную пассивность автора по отношению к герою Бахтин и называет „напряженной вненаходимостью”, автор активно-напряженно лепит героя извне, не вмешиваясь в его жизнь изнутри.

Генезис такого понимания авторства в высказываниях Карамзина вроде бы подразумевает лишь промежуточные опоры, очевидным образом восходя к *Новому завету*. В целом литературно-художественное авторство имеет сакральные аналогии. Однако, обычно эти аналогии, как в трудах М.М. Бахтина, оказываются потаенными: осознание того, правомерно ли сравнение категории литературно-художественного авторства с творчеством Бога по сотворению мира, так и не приходит. Не исключено, что такое осознание и не должно прийти. Тем не менее можно рискнуть и оценить указанное сравнение прямо, правда в данном случае прямой оценкой будет сравнение обратное: не потаенное сравнение автора с Богом, а выявление в текстах Библии аналогий с тем или иным представлением о художественном авторстве. Остается надеяться, что непосредственный филологический анализ сакральных текстов не нанесет ущерба религиозным чувствам читателей, а наоборот, закалит эти чувства и сделает их более отточенными. Оценка деяний Бога с точки зрения человеческого авторства, конечно, может вызывать эффект профанирования текста, но этот эффект является сопутствующим обертонем анализа и более того, способствует уточнению всего сравнительного анализа по шкале возможности/невозможности самого его проведения.

Сотворение человека Богом в *Ветхом завете* (в книге *Бытия*, греческое название — „Генезис”) можно как раз генетически сравнить с доличным авторством (авторство до эпохи Возрождения по крайней мере<sup>4</sup>). Бог не созерцал, не вживался, не сопереживал (и т.д.), а просто вылепил Адама — по образу и подобию своему, пустил в Райский сад собственный аналог, вдохнув в него душу: человек — богодухно-

---

<sup>4</sup> См. Игорь Пешков: *К проблеме генезиса литературно-художественного авторства*, „Миргород” 2019, №1 (13), с. 19-48.

венное произведение, но изначально не художественное, а ремесленное: вычленяется только материал (глина-прах). Бог создает человека как еще одно произведение в ряду предметов, созданных за шесть дней творения. Небо, земля и т.д. и в конце этого инвентарного списка – человек. Конечно, тут более тонкая работа (лепка), хотя это в *Ветхом завете* никак не подчеркнуто. В целом здесь можно найти соответствие уровню понимания авторства теорией формалистов. Бахтин обозначил этот уровень термином „материальная эстетика”. Сюжета пока нет вообще.

Намек на сюжет появляется с творением женщины. Она не сразу удалась Богу. Из того же праха земного, что и остальной тварный мир, ее вылепить не удалось, то есть Ева, по всей вероятности, – вторая попытка. На этот раз творец использовал уже одухотворенный материал – мужскую плоть, ребро Адама. Таким образом, женщина происходит уже не чисто от Бога, но и от человека, в смысле генезиса авторства ее можно рассматривать как прообраз Христа, она же и образует прасюжет в тандеме с прообразом Антихриста – змием-диаволом. И с точки зрения сюжетного развертывания текста женщина будто специально была создана для того, чтобы быть соблазненной, ею же создан и сам соблазн (проблема, коллизия, завязка), из которого вырос сюжет как древо познания добра и зла. Впрочем, и древо жизни уже своим именем (Ева – по древнееврейски „жизнь”) связано с женщиной.

Основной вопрос, который сразу возникает при чтении книги Бытия, был ли у Бога первоначальный замысел, которому он следовал. Богословы уверенно дают положительный ответ на этот вопрос<sup>5</sup>. Хотя и в богословии предмет спора существует, сам спор идет все же не о том, был ли у Бога замысел в принципе, а лишь о том, предше-

---

<sup>5</sup> См., например: «Между школами Бет-Хиллел и Бет-Шаммай существовали разногласия по двум вопросам космогонии: что было сотворено раньше (небо или земля) и предшествовал ли творческий замысел акту творения или они были одновременны (*Быт.* Р.1:15; 12:14). Мнение Шим'она бар Йохая об одновременности сотворения неба и земли и примате замысла над актом творения более согласуется с принципом библейской космогонии о сотворении мира одной Божьей волей (без каких-либо усилий со стороны Творца), выраженным в Мишне словами „десятью речениями был сотворен мир”» (*Космогония*, в: *Краткая еврейская энциклопедия*. Иерусалим 1988, том 4, кол.519. Или: <http://eleven.co.il/judaism/theology/12202/> (21.08.2018)

ствовал ли этот замысел акту творения или был одномоментен ему. Однако, анализ первых глав книги Бытия (если не дополнять их текст другими местами Библии и не вносить не прямые толкования употребленных слов) показывает, что здесь вообще сложно говорить о замысле. Все свидетельствует о том, что Бог творил спонтанно, будучи изначально природой творящей (*natura naturans*). Более того, в процессе творения он и сам становится природой сотворенной (*natura naturata*), постепенно определяется в своих функциях и ипостасях. Но обратимся к тексту<sup>6</sup>. Вот первые два стиха первой главы книги *Бытия*:

1 В начале сотворил Бог небо и землю.

2 Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою.

Тут о замысле ничего не скажешь, да и пока не ясна сущность самого Бога и не совсем понятно, что собственно он сотворил. Богословы обычно толкуют в целом *небо и землю* как Вселенную, но сам Бог здесь еще не определился с терминами. Но перейдем к следующим трем стихам:

3 И сказал Бог: да будет свет. И стал свет.

4 И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил Бог свет от тьмы.

5 И назвал Бог свет днем, а тьму ночью. И был вечер, и было утро: день один.

Выясняется кое-что о самом Боге: он умеет говорить, способен видеть, оценивать и именовать вещи. Причем важна последовательность обретения способностей. Первое слово-высказывание-повеление: *да будет свет*. Нет даже восклицания. Просто утверждает: да будет. И становится. После этого Бог увидел, что получилось, оценил, что это хорошо. И совершил еще одно не очень понятное действие: отделил свет от тьмы, а затем он назвал новые явления „днем” и „ночью”. А раз появились день и ночь, то тут же обнаружился

---

<sup>6</sup> Приводится Синодальный перевод *Библии* по сайту: <http://www.biblioteka3.ru/biblioteka/biblija/txt00.html> (21.08.2018), где описана история и текстологические принципы этого перевода. Для нас важно подчеркнуть, что в квадратных скобках приводится текст, которого нет в древнееврейском оригинале, но который есть в переводе на древнереческий.

вечер и утро и вычленился один день (в греческом варианте перевода – „первый” день).

Итак, первый день был завершен освещением мира в прямом смысле слова. Во второй день Бог снова говорил, создавал и называл (что многие богословы считают одним и тем же действием):

6 И сказал Бог: да будет твердь посреди воды, и да отделяет она воду от воды. [И стало так.]

7 И создал Бог твердь, и отделил воду, которая под твердью, от воды, которая над твердью. И стало так.

8 И назвал Бог твердь небом. [И увидел Бог, что это хорошо.] И был вечер, и было утро: день второй.

Твердь – явно неудачный перевод («буквально с подлинника „распростертие”, „покрышка”»<sup>7</sup>), некая шатровая крыша вокруг земли – вот что имеется в виду. В 6-м и 7-м стихах *сказал* и *создал* разделяется. Как будто сначала *сказал*, а потом *создал*. Причем, добавление „И стало так” в 6-м стихе, сделанное при переводе на греческий, явно лишнее, ибо стало так, когда Бог реализовал сказанное в 7-м стихе. Возможно ли тут предполагать зачаток замысла, сказать трудно. В 8-м стихе это нечто распростертое над землей (твердь) Бог назвал небом, хотя вроде бы сотворил небо еще в первом стихе. Каким образом небесная твердь отделяет воду внизу от воды сверху и что такое эта вода над твердью, остается только догадываться, Библия не дает объяснений.

Таким образом, Бог сразу же чередует более или менее понятные действия с непонятными, отчего все его творческие акты выглядят все-таки скорее спонтанными, чем намеренными.

Далее последовал третий день:

9 И сказал Бог: да соберется вода, которая под небом, в одно место, и да явится суша. И стало так. [И собралась вода под небом в свои места, и явилась суша.]

10 И назвал Бог сушу землею, а собрание вод назвал морями. И увидел Бог, что это хорошо.

<sup>7</sup> Александр Лопухин: *Толковая Библия*.

<http://www.biblioteka3.ru/biblioteka/lopuhin/bytie/txt01.html> (21.08.2018)

- 11 И сказал Бог: да произрастит земля зелень, траву, сеющую семя [по роду и по подобию *ее*, и] дерево плодовитое, приносящее по роду своему плод, в котором семя его на земле. И стало так.
- 12 И произвела земля зелень, траву, сеющую семя по роду [и по подобию] *ее*, и дерево [плодовитое], приносящее плод, в котором семя его по роду его [на земле]. И увидел Бог, что это хорошо.
- 13 И был вечер, и было утро: день третий.

В третий день Бог больше говорил и именовал, этого оказывалось достаточно для воплощения сказанного. Хотя в первом стихе термин *земля* уже был использован, теперь у него появляется дополнительное значение – *суша*, в противовес которому вводится термин *море* (собрание вод). Все воды теперь под небом, о воде над небом никто больше не вспоминает. Важно, что Бог запускает процесс самовоспроизводства: для начала – растений из земли. Это подготовка к развиту мира в автономном режиме. Переходим к четвертому дню:

- 14 И сказал Бог: да будут светила на тверди небесной [для освещения земли и] для отделения дня от ночи, и для знамений, и времен, и дней, и годов;
- 15 и да будут они светильниками на тверди небесной, чтобы светить на землю. И стало так.
- 16 И создал Бог два светила великие: светило большее, для управления днем, и светило меньшее, для управления ночью, и звезды;
- 17 и поставил их Бог на тверди небесной, чтобы светить на землю, и управлять днем и ночью, и отделять свет от тьмы. И увидел Бог, что *это* хорошо.
- 19 И был вечер, и было утро: день четвёртый.

И опять первые два стиха напоминают речевой замысел действия, а следующие три его исполнение. Однако *и стало так* в конце 15-го стиха эту конструкцию предотвращает: слово Бога *да будет* решает дело сразу же. Следующие три стиха повторно раскладывают по полочкам лишь то, что же сделано, с некоторыми уточнениями (создал Бог *два светила... и звезды*).

В конце четвертого дня Бог снова, как и в конце третьего, дает оценку, увидев сделанное („хорошо”). Интересно, что второй день Бог так не оценивал: оценку добавили по аналогии переводчики на греческий! Можно, пожалуй, согласиться с Богом, который тогда воздержался от оценки: второй день действительно кажется не слишком удачным. Но займемся пятым днем:

- 20 И сказал Бог: да произведет вода пресмыкающихся, душу живую; и птицы да полетят над землею, по тверди небесной. [И стало так.]
- 21 И сотворил Бог рыб больших и всякую душу животных пресмыкающихся, которых произвела вода, по роду их, и всякую птицу пернатую по роду ее. И увидел Бог, что это хорошо.
- 22 И благословил их Бог, говоря: плодитесь и размножайтесь, и наполняйте воды в морях, и птицы да размножаются на земле.
- 23 И был вечер, и было утро: день пятый.

В пятый день Бог сосредоточился на создании птиц, пресмыкающихся и рыб, благословив их размножение (продолжение программы переключения мира в автономный режим работы). Впервые выясняется, что Бог может благословлять. Кстати, благословил Бог птиц и пресмыкающихся только после того, как увидел, что хорошо вышло. Тоже свидетельство некой спонтанности.

Шестой день интереснее всех:

- 24 И сказал Бог: да произведет земля душу живую по роду ее, скотов, и гадов, и зверей земных по роду их. И стало так.
- 25 И создал Бог зверей земных по роду их, и скот по роду его, и всех гадов земных по роду их. И увидел Бог, что это хорошо.
- 26 И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему [и] по подобию Нашему, и да владычествуют они над рыбами морскими, и над птицами небесными, [и над зверями,] и над скотом, и над всею землею, и над всеми гадами, пресмыкающимися по земле.
- 27 И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его; мужчину и женщину сотворил их.
- 28 И благословил их Бог, и сказал им Бог: плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю, и обладайте ею, и владычествуйте над рыбами морскими [и над зверями,] и над птицами небесными, [и над всяким скотом, и над всею землею,] и над всяким животным, пресмыкающимся по земле.
- 29 И сказал Бог: вот, Я дал вам всякую траву, сеющую семя, какая есть на всей земле, и всякое дерево, у которого плод древесный, сеющий семя; – вам сие будет в пищу;
- 30 а всем зверям земным, и всем птицам небесным, и всякому [гаду,] пресмыкающемуся по земле, в котором душа живая, дал Я всю зелень травную в пищу. И стало так.
- 31 И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма. И был вечер, и было утро: день шестой.

В первых двух стихах Бог довершает дело прошлого дня по созданию животного мира и это выглядит, как случайная забывчивость. Если творение шло по какому-то плану, то всех животных стоило создать в пятый день. К тому же шестой день стал непропорционально большим по отношению к пятому (восемь стихов против четырех).

При создании человека опять появляется небольшой намек на замысел: сказал, сотворим по образу Нашему, и сотворил по образу Своему, причем уточняется, что сотворил мужчину и женщину, благословляя их на размножение и властвование над рыбами, птицами и животными. То есть, человек от Бога получил полномочия владеть и владеть на земле, правда питаться он людям велел вегетариански. Впрочем, в дальнейшем вегетарианская идея не получает развития.

В целом проделанной работой, увидев ее, Бог остался доволен («очень хорошо!»). Интересно, что для оценки потребовалось увидеть сделанное, что опять-таки говорит против идеи замысла: если бы таковой имелся, то и смотреть не было бы необходимости, так как с реализацией планов у Бога проблем не возникало (сказано – сделано!), по самоопределению. Удовлетворившись сделанным, Бог отдыхал в седьмой день. И это уже вторая глава книги Бытия, в которой с четвертого стиха снова говорится о деяниях Бога, но уже вне последовательности дней творения, а обо всех сразу. Совершал ли Он их в те же шесть дней или продолжал работу, начиная с восьмого дня, непонятно. Частично повторяются деяния из первых шести дней. Например, создание человека. Но выясняется, что человека здесь Бог делает не совсем так, как в первой главе:

7 И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душею живою.

8 И насадил Господь Бог рай в Едеме на востоке, и поместил там человека, которого создал.

[...]

15 И взял Господь Бог человека, [которого создал,] и поселил его в саду Едемском, чтобы возделывать его и хранить его.

16 И заповедал Господь Бог человеку, говоря: от всякого дерева в саду ты будешь есть,

17 а от дерева познания добра и зла не ешь от него, ибо в день, в который ты вкусишь от него, смертью умрешь.

18 И сказал Господь Бог: не хорошо быть человеку одному; сотворим ему помощника, соответственного ему.

- 19 Господь Бог образовал из земли всех животных полевых и всех птиц небесных, и привел [их] к человеку, чтобы видеть, как он назовет их, и чтобы, как наречет человек всякую душу живую, так и было имя ей.
- 20 И нарек человек имена всем скотам и птицам небесным и всем зверям полевым; но для человека не нашлось помощника, подобного ему.
- 21 И навел Господь Бог на человека крепкий сон; и, когда он уснул, взял одно из ребр его, и закрыл то место плотию.
- 22 И создал Господь Бог из ребра, взятого у человека, жену, и привел ее к человеку.
- 23 И сказал человек: вот, это кость от костей моих и плоть от плоти моей; она будет называться женою, ибо взята от мужа [своего].
- 24 Потому оставит человек отца своего и мать свою и прилепится к жене своей; и будут [два] одна плоть.
- 25 И были оба наги, Адам и жена его, и не стыдились.

Во-первых, процесс создания человека уточняется. Указан материал, из которого он сделан (прах земной). Далее начинаются противоречия или недоговорки. С 8-го по 14-й стих описывается райская территория, куда поселили человека, а также реки, которые вытекали из Едема, и как они членили землю. В первой главе человеку сразу же отдавался весь мир для управления и жена для размножения, а теперь его сажают в какие-то тепличные условия, причем жена создается как бы для помощи в том месте, где помогать особенно не в чем: делать в раю решительно нечего, кроме как есть плоды райских деревьев (хотя формально человеку поручены функции садовника), обходя плоды дерева познания стороной.

Итак, замысла до сих пор не было видно, более того, не видно и редактуры текста. Бог, судя по всему, написанное (сделанное) не перечитывал: в первой главе создал мужчину и женщину как очередную пару любого скота, а во второй – создал женщину еще раз – для человека в раю. Богословы должны бы подозревать здесь лакуну: то ли первая женщина (Лилит?) чем-то провинилась, да так, что ее не просто не взяли в рай, а не захотели даже вспомнить (тогда возможно это действительно Лилит, о которой позже рассказывается особая история<sup>8</sup>), то ли Бог забыл о ее сотворении без всякой задней мысли.

---

<sup>8</sup> „Согласно одному преданию, Лилит была первой женой Адама: бог, сотворив Адама, сделал ему из глины жену и назвал её Л. У Адама с Лилит сразу

Как бы то ни было, до сих пор книга Бытия мало чем напоминает произведение с его авторским началом.

И только с появлением женщины и ее функционированием в третьей главе все-таки возникают некие аналогии художественной литературе, хотя больше фольклору: сюжет об изгнании человека из рая. Собственно Бог не мог не понимать, что райская жизнь – это тупик развития мира и держать там венец своего творения значит окончательно загубить все дело. Но поскольку остальной мир был не так идеально устроен, то сразу ни за что ни про что высылать туда человека было не очень удобно. Поэтому Бог в рай-то человека взял, но сразу же поставил запрет на питание с дерева познания добра и зла, прекрасно сознавая, конечно, что в раю нечего делать, кроме как нарушать запреты. Но видимо мужчина был слишком прост, ленив и не любопытен, и Богу пришлось создавать из его ребра женщину.

А тут еще и змий, которого Бог якобы не контролировал, проговорился, что запрет-то вообще ложный: Бог обещал человеку смерть, а, съев яблоко, тот просто начал различать моральные ценности. Получается, что интрига с изгнанием из рая предполагалась Богом с самого начала, в результате человек был изгнан с чувством вины за непослушание. В истории Каина и Авеля часть ответственности лежит на Боге, спровоцировавшем ревность Каина. Эта история идет сразу за историей о вкушении плодов с дерева познания, которую Бог венчает своим знаменательным монологом (гл. 3):

22 И сказал Господь Бог: вот, Адам стал как один из Нас, зная добро и зло; и теперь как бы не простер он руки своей, и не взял также от дерева жизни, и не вкусил, и не стал жить вечно.

Здесь Бог выступает как простой протагонист древнегреческой трагедии, теряя всякие намеки на авторство. Бог вложил в человека

---

же возник спор. Лилит утверждала, что они равны, так как оба сделаны из глины; не сумев убедить Адама, она улетела” (А. Папазян: *Лилит*, в: *Мифологический словарь*, ред. Елеазар Мелетинский. Москва 1990, с. 318); „Бытие содержит две противоречивых версии о сотворении мира. По одной из них (1:26-28), мужчина и женщина созданы одновременно после птиц и животных; по другой — вначале сотворен мужчина, затем животные, птицы и женщина (2:7, 18-20) ” (*Бытие*, в: *Краткая еврейская энциклопедия*. Иерусалим 1976, том 1, кол.: 575. Или: [http://eleven.co.il/bible/pentateuch/10805/\(21.08.2018\)](http://eleven.co.il/bible/pentateuch/10805/(21.08.2018))).

душу, а разума, получается, он вкусил сам, по наущению жены. Человека разумного Бог начал опасаться (как бы он не стал один из Нас!), одел в кожу и отправил на собственные хлеба ожидать своего возвращения во прах. Нужно заметить, что на вкушение с дерева жизни изначально никакого запрета не было, и Бог как бы спохватился. Ведь бессмертие и рай не должны были быть для человека случайным даром!

Вообще третья глава стилистически и жанрово резко отличается от первых двух, которые строятся как список, „журнал” деяний Бога. В третьей же появляются элементы, которые мы привыкли находить в художественной литературе, хотя не все из них стоило бы методически называть литературно-художественными. Больше всего сценки третьей главы похожи на стихомифию античной трагедии: протагонист ведет краткие диалоги со вторым актером, который попеременно исполняет роли нарушителей запрета (змия, жены, человека), плюс еще начальный диалог антогониста-змия с женой. Кстати, с Богом жена вообще не разговаривает: только внимает, вся ее прямая речь лишь со змием.

Но вернемся к Каину, снова перейдя к четвертой главе: вкусивший запретного плода Адам познал Еву, которая родила ему первенца, Каина. Он и стал выполнять то, чем был наказан Адама: в поте лица своего есть хлеб от проклятой земли. Возможно Бог понял, что назначил Адаму не совсем адекватное наказание, и усилил проклятие его прямому наследнику. В конце концов, запрет Адаму был мягким, последний рисковал только своей жизнью, его „грех” (важно, что такого термина до Каина вообще не было) состоял только в самом нарушении запрета (чисто сказочный мотив), а грех Каина серьезен сам по себе – убийство брата! Тем принципиальнее, что иных мотивов, кроме ревности, вызванной Богом, у Каина не было. Каин, как марионетка, выполняет слова Бога: „у дверей грех лежит; он влечет тебя к себе, но ты господствуй над ним” (4.7). Понятие *греха* именно тут впервые появляется и Каин, конечно, мог еще не разобраться, что с ним делать и что значит *господствовать над грехом*<sup>9</sup>. Так или иначе, но факт, что сразу после слов Бога Каин позвал Авеля в свою вотчину – в поле и там убил. Теперь Бог уже правомерно делает пер-

<sup>9</sup> Вообще в богословии существует проблема с толкованием этого места.

венца человека изгнанником и скитальцем на земле, чем бросает тень и на его родителя, совершившего первородный „грех”.

Жанрово вся эта история с шестого по пятнадцатый стих – снова диалог протагониста со вторым актером.

А в целом построение ветхозаветного повествования аналогично построению волшебной сказки – оно напоминает большую и разветвленную сказку о человечестве как нарушителе запретов Бога (заповедей) и об отдельных людях-героях, эти заветы все-таки выполняющих и тем человечество временно спасающих. Так Каинова ветвь Адама кончилась Ламехом:

23 И сказал Ламех женам своим: Ада и Цилла! послушайте голоса моего; жены Ламеховы! внимайте словам моим: я убил мужа в язву мне и отрока в рану мне;

Причем концовка этой ветви Адама может показаться не очень мотивированной: когда и кого Ламех убил, непонятно. Если рассматривать этот сюжет с чисто нарратологической точки зрения, Ламех предстает как постфигурация фигуры Каина, и тем самым реализуется концепт первородного греха.

Вместо каиновой ветви от Адама пошла еще ветвь Сифа – Еноса, вероятно, более праведная, так как привела в пятой главе к Ною, уже определенно праведнику. Остальное же человечество к этому моменту Бога совершенно не устраивало. Чем именно, тоже не зафиксировано, но есть указание на недостаточное почтение („не вечно Духу Моему быть пренебрегаемым человеками”). В чем выразилось это недопочтение, то есть как Дух Божий пренебрегался конкретно не сказано, но опять же с нарратологической точки зрения это пренебрежение к Богу указывает на типологический характер греха Адама и Евы, не послушавшихся Бога. С этой же точки зрения Бог должен был усилить наказание – он сократил человеческий век с 7–9 сотен до 120 лет<sup>10</sup>, а затем решил „истребить с лица земли человеков” (6.7), оставив лишь Ноя с сыновьями. После потопа Ной фактически стал новым Адамом, но не нарушителем, ибо в рай его не поселили. Бог просто внезапно вернулся к мотиву первой главы, дав Ною точно

<sup>10</sup> Но это как раз тот случай, когда решение Бога несколько разошлось с исполнением: и после этих слов многие люди продолжали жить по несколько сотен лет.

такое же задание, что и первым людям. Но и род Ноя, заселивший землю, Бога также не удовлетворил, так как в 12-й главе он поручил Аврааму произвести великий народ, стронувшись с места в некую указанную Богом землю. Авраам и пошел с братом Лотом и женой Сарой в землю, где жили хананеи. И т.д.: история известная, ее изложение после книги *Бытия* продолжается в *Исходе*.

В целом и дальше Бог ни человечеством в целом, ни своим избранным народом не был доволен, но видя, что тотальным уничтожением дело не исправляется, начал действовать по-иному, однако это уже – *Новый завет* и совершенно другая история авторства.

По *Ветхому завету* можно в первом приближении резюмировать так: Бог был главным героем, творцом мира, но прямым ручным управлением направить движение мира в нужное русло ему не удалось. Автономный режим был включен, но результат оказался неудовлетворительным. Кого он ни назначал управлять из людей или народов, ничего у них не получалось, то есть что-то получалось, но по Божественному счету – все равно, что ничего. Приходилось вести со своими представителями (Авраамом, Яковом и т.д.) душеспасительные беседы, лично наставлять и т.п., читавшие Библию помнят про Иосифа и его потомство.

В конце концов выяснилось, что миру нужно не рождение с нуля, а духовное возрождение. Это во-первых, по сути. А во-вторых и по форме: героических усилий, чтобы создать цельный мир оказалось недостаточно. Мало быть в произведении героем, всюду со своим героизмом не поспеешь. Нужно искать авторскую позицию в мире, чтобы попытаться что-то радикально устроить. И Бог нашел эту позицию: написал *Новый завет*, основанный не на запрете, а на любви.

Нам представляется, что поиски прямых аналогий Бога и автора художественного произведения могут быть начаты лишь в *Новом завете*. При этом не нужно даже делать дополнительное допущение, что мир — это художественное произведение, допущение явно или неявно противоречащее бахтинской идее разграничения культурных сфер, не предполагающей бытия некоего абстрактного «мира». *Евангелие* — произведение, да еще не просто художественное, а словесно-художественное. То, что автор этого произведения — Бог, по крайней мере, в конечном счете, тоже не нужно специально доказывать, богодухновенность *Библии* вообще и *Нового завета* в частности – общее место христианской традиции. Только качество авторства в *Ветхом*

и *Новом завете* разное. Литературно-художественным или хотя бы сколько-нибудь однородно цельным признать его в книгах *Ветхого завета* невозможно. Там «авторство» столь спонтанно, что заставляет само понятие в этом случае снабжать кавычками.

По-настоящему Бог становится автором в том момент, когда, употребляя бахтинскую терминологию, преднаходит героя, не просто порождает по своему образу и подобию, а именно преднаходит в мире. Порождает как своего сына, но все-таки сначала находит с его генеалогией и социальным окружением. Христос — эманация Бога (в мире), но и герой в созданном Богом произведении — *Евангелии*, которое вполне можно считать первоматрицей художественного произведения вообще: во-первых, *Новый завет* потому и новый, что создает свой, новый мир, пусть и с претензией на мир более чем художественный, но ведь и художественный тоже, во-вторых, в *Четвероевангелии* есть Автор и есть рассказчики, разные в каждом из четырех Евангелий, в-третьих, в этом, по выражению О.М. Фрейденберг, „греческом романе”<sup>11</sup> есть по-настоящему новый и по-настоящему героический персонаж — Спаситель мира. Все это позволяет нам, частично абстрагируясь от религиозного восприятия *Нового завета*, интерпретировать тексты Евангелий как произведения художественные, применяя в их анализе литературоведческие понятия из бахтинской феноменологии, в частности, рассматривая Бога как автора, а Христа — как героя.

Бог послал своего сына в человеческий мир, послал как человека, с которым от рождения до смерти происходили определенные события, в этом смысле Бог-отец вступал в определенные этические отношения с Сыном, направлял ангела для его непорочного зачатия, помогал, укреплял и т.п. Сын тоже активно общался с отцом: взывал, молился и пр. Они были в некотором смысле в едином жизненном пространстве.

Итак, автор *Нового завета* Бог преднаходит героя, а не выдумывает его (такой был бы неубедителен, по слову Бахтина). Затем влагает в голову и уста рассказчиков способность передать события его жизни и делает их участниками этих событий. Другие герои *Нового завета* являются не только со-участниками, но и свидете-

<sup>11</sup> Ольга Фрейденберг: *Евангелие — один из видов греческого романа*, „Атеист” 1930, №59, декабрь, с.129-147.

лями жизни протагониста. Автор заранее знает о грядущей смерти героя (смерть как способ придания формы, по Бахтину) и о его бессмертии, то есть завершает его художественно, любовно обнимая его плоть и душу. Но будучи активным внежизненно, Бог оставляет Христу духовную свободу, все принципиальные этические решения герой принимает сам, автор лишь придает им эстетическое завершение, форму. Например, природные явления, сопровождающие гибель на кресте.

И главное бахтинское качество Бога в этой художественной модели — венаходимость: та абсолютная венаходимость герою, к которой стремится любой автор, как идеал представлена в первом христианском авторе — Боге. Вот Кто абсолютно внеположен миру героя в завершенном художественном произведении, вот Кто точно не является рассказчиком излагаемых событий, вообще полностью оторван от наррации в любом ее понимании, вот Кто преодолевает язык: *Новый завет* передает одно и то же содержание на любом развитом языке. Мы знаем, что *Евангелие* писали люди, но автор его — Бог. Евангелисты богодухновенны, но они не авторы.

И при этой абсолютной венаходимости автора в *Новом завете* отражены и моменты „преднахождения” автором своего героя, отражен сам творческий процесс создания произведения. Это и не может быть по-другому, ведь содержанием книги является как раз это: рождение для мира нового героя, готового погибнуть не за часть мира, свою семью, своих соплеменников (родовая этика античного героя), а за весь мир, чтобы объединить его своей гибелью. То есть погибнуть не в борьбе за своих с чужими (другими), а в борьбе за другого: пострадать за других, радикально других, не замечающих в себе изначально божественной составляющей. Только так можно попытаться убедить их самих в том, что эта составляющая в них есть, что искра Божия заложена в человеке изначально.

Парадокс автора-творца (преднахождение героя венаходимым автором) принципиально неразрешим формальной логикой. Лишь Бог способен разрешить этот парадокс, поскольку имеет возможность не только преднаходить содержание будущего произведения, но и одновременно создавать его. Лепить содержание не просто формой завершения, а актом преднахождения: в абсолютном смысле изобретать его!

Герой изобретается как действующее в мире лицо и становится таким лицом с помощью произведения. Таким образом, художественное произведение не замыкается в себе, а становится частью ответственной этической реальности мира, событием этого мира. Ключевое художественное произведение отражает-порождает ключевое событие мира!

Иногда нелегко понять, где кончаются истоки бахтинской концепции авторства и начинается сама эта концепция: бахтинский концептуализм особого рода, это не отвлеченная от живой исторической этики теория, а теория, кровно с ней связанная.

Да и новозаветную авторскую матрицу трудно назвать теоретическим истоком, *Новый завет* не научная теория и даже не этическая доктрина, ее создание не определено конкретным временем, это произведение находится в постоянном современном становлении, Бахтин просто продолжил ее становление в своем творчестве, в частности несколько концептуализировал и литературоведчески специализировал отношения автора и героя:

Эстетический объект – это творение, включающее в себя творца: в нем творец находит себя и напряженно чувствует свою творческую активность, или иначе: это творение, как оно выглядит в глазах самого творца, свободно и любовное его сотворившего (правда, это не творение из ничего, оно предполагает действительность познания и поступка и только преобразует и оформляет ее)<sup>12</sup>.

Идея автора кроется в новозаветном представлении о втором, новом творении. Бог создал небо и землю, и человека как венец своего творения (*Ветхий завет*), но осмысление авторства мира связывается с неудовлетворенностью творца и началом творения **нового** неба и **новой** земли (*Новый завет*): Иисус в известном смысле подражатель Богу. Однако подражать Богу, перекраивая мир, возрождая его на иных основаниях, никто иной, кроме самого Бога, не в силах, поэтому вводится представление о двойственности (и даже тройственности) самого Бога.

Иисус творит новый мир уже не с неба, а с земли и играет не судьбами народов, как ветхозаветный Иегова, а собственной судьбой и жизнью, ибо на земле посланный Богом (сын Божий) не бог, а Че-

<sup>12</sup> Михаил Бахтин: *Вопросы литературы и эстетики*. Москва 1976, с.70.

ловек. Классическое понятие жертвы Б(б)огу превращается в самопожертвование Богочеловека, вернее, самопожертвование человека, этим актом самопожертвования и превращающегося в Бога, утверждающегося в своей божественной сущности.

Сотворить новый мир и умереть в своем творении – разве не это подразумеваем мы, говоря о категории авторства<sup>13</sup>? Разве Толстой в «Войне и мире» не создал целую вселенную и не исчез, не растворился как личность в своем произведении?

То обстоятельство, что в дохристианские эпохи трудно уловить категорию литературного авторства, как — шире — и вообще категорию человека-творца художественного мира, дает возможность решиться на гипотетическое утверждение: чтобы возникло представление о творце и мире, им сотворенном, нужен монотеизм, а чтобы получить представление об авторе-человеке, нужен Христос<sup>14</sup>, совмещающий в себе природу творящую и природу сотворенную. Только такой логический фон дает возможность предполагать появление понятия автора-творца.

## REFERENCES

- Bahtin Mihail: *Sobranie sochinenij*. Tom 1, Moskva 2003. (Бахтин Михаил: *Собрание сочинений*. Том 1, Москва 2003).
- Bahtin Mihail: *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva 1976. (Бахтин Михаил: *Вопросы литературы и эстетики*. Москва 1976).
- Bytie, v: *Kratkaya evrejskaya enciklopediya*. Tom 1, Ierusalim 1976, kol. 575. (*Бытие*, в: *Краткая еврейская энциклопедия*. Том 1, Иерусалим 1976, кол.575).

---

<sup>13</sup> Заметим, что эта способность автора умереть в произведении, есть нечто противоположное постмодернистской смерти автора, ибо эта способность предполагает и возрождение. Нечто близкое можно найти в концепции М.М. Бахтина: «„Внежизненная активность” автора по отношению к герою, его особая заинтересованность в нем подобны отношению Бога-творца к человеку и обусловлены тем, что изнутри самой жизни нельзя увидеть ее итоги — ни фактические, ни смысловые» (Натан Тamarченко. *Автор*, в: *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Москва 2001, с. 19).

<sup>14</sup> Мы, конечно, все время имеем в виду исключительно европейскую культурную традицию.

- Frejdenberg Ol'ga: *Evangelie — odin iz vidov grecheskogo romana*, „Ateist”, 1930, №59, dekabr', s.129-147 (Фрейденберг Ольга: *Евангелие — один из видов греческого романа*, „Атеист”, 1930, №59, декабрь, с.129-147).
- Karamzin Nikolaj: *Izbrannye stat'i i pis'ma*. Moskva 1982. (Карамзин Николай: *Избранные статьи и письма*. Москва 1982).
- Kosmogoniya*, v: *Kratkaya evrejskaya enciklopediya*. Tom 4, Ierusalim 1988, kol.519. (*Космогония*, в: *Краткая еврейская энциклопедия*. Том 4, Иерусалим 1988, кол.519).
- Lopuhin Aleksandr: *Tolkovaya Bibliya*. v: <http://www.biblioteka3.ru/biblioteka/lopuhin/bytie/txt01.html> (21.08.2018) (Лопухин Александр: *Толковая Библия*, в: <http://www.biblioteka3.ru/biblioteka/lopuhin/bytie/txt01.html> (21.08.2018)).
- Parazyan A.: *Lilit*, v: *Mifologicheskij slovar'*. Moskva 1990 (Папазян А.: *Лилит*, в: *Мифологический словарь*. Москва 1990).
- Peshkov Igor: *K probleme genezisa literaturno-hudozhestvennogo avtorstva*, „Mirgorod” 2019, №1 (13), s. 19-48. (Пешков Игорь: *К проблеме генезиса литературно-художественного авторства*, „Миргород” 2019, №1, с. 19-48).
- Sinodal'nyj perevod Biblii*: <http://www.biblioteka3.ru/biblioteka/biblija/txt00.html> (21.08.2018). (*Синодальный перевод Библии*: <http://www.biblioteka3.ru/biblioteka/biblija/txt00.html> (21.08.2018)).
- Tamarchenko Natan: *Avtor*, v: *Literaturnaya enciklopediya terminov i ponyatij*. Moskva 2001, s.19 (Тамарченко Натан: *Автор*, в: *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Москва 2001, с.19).

**ОЛЬГА ГРИНЕВИЧ**

*(Гродно, Беларусь)*

ORCID 0000-0003-3831-805X

e-mail: olga.grinevich.1994@mail.ru

**УСАДЕБНАЯ ПОЭЗИЯ XVIII В. КАК СТАНОВЛЕНИЕ  
СВЕРХТЕКСТА: РИТОРИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ  
И ПОСТРИТОРИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ**

**THE MANOR POETRY OF THE 18<sup>th</sup> CENTURY  
AS THE FORMATION OF THE SUPertext:  
RHETORIC TRADITION AND POST-HISTORICAL MODEL**

**Abstract**

The article discusses the functioning of the manor text at the stage of its formation (middle – second half of the 18<sup>th</sup> century). The symbolic nature of supertext allows us to use a semiotic approach, involving the mapping of the dynamics of supertext at the levels of semantics, syntactics, and pragmatics. The semantics of the supertext of manor poetry is its most stable element, represented by a syncretic mythological foundation, a system of binary oppositions, motives, images, and topoi. In the syntactic deployment of semantic paradigms, a compositional parallelism technique is used, and a rhetorical component prevails in the interpretation of the concept of topos, which is explained by the incorporation of supertext into the aesthetic system of reflexive traditionalism. In the pragmatic structure of the manor text, multidirectional and multilevel communicative relations are found within the text (subjective structure), between different versions of the same model and precedent texts (dialogue with tradition), between different artistic languages – verbal and visual, the language of poetry and prose (inter-semiotic translation). In prose variants, the processes within the semantics of supertext are

intensified and the transformation of binary oppositions occurs while maintaining their constituent elements.

**Key words:** supertext, manor text, semiosis, semantics, syntactics, pragmatics.

Проблема локальных текстов как сверхтекстовых (надтекстовых) образований, объединяющих произведения разных авторов на протяжении длительного времени по признаку общности референта и структуры текста, является актуальной в гуманитарных науках последних десятилетий. Его междисциплинарный характер привлекает внимание ученых из разных исследовательских областей (литературоведения, лингвистики, культурологии, искусствоведения, краеведения), что вписывается в тенденции понимания культуры как пространства перевода в широком смысле<sup>1</sup>. Усадебный текст в литературоведческих исследованиях рассматривается с позиций семиотики как система знаков, сохраняющая относительную устойчивость и воспроизводимость. С точки зрения исторической поэтики, функционирование усадебного текста отражается на трех уровнях семиозиса – семантики, синтактики и прагматики. В данной статье рассматриваются особенности функционирования усадебного текста на этапе его становления на материале усадебной поэзии XVIII в.

Составитель антологии усадебной поэзии XVIII – начала XIX вв. Е. П. Зыкова систематизирует литературный материал по жанрово-тематическому критерию, выделяя жанры усадебной поэмы, усадебного панегирика, похвалы сельской жизни и темы прощания с усадьбой, сельского праздника, «гения места»<sup>2</sup>. Однако, на наш взгляд, такое разнообразие жанров и тем представляет собой варианты реализации единой инвариантной модели, основанной на общности творческих принципов и установок эпохи рефлексивного традиционализма. Вся совокупность вариантов усадебной поэзии этой стадии поэтики подчиняется риторической традиции и принадлежит к *риторической модели*. Рассмотрим, как это выражается на уровне семантики сверхтекста.

<sup>1</sup> Дорис Бахманн-Медик: *Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре*. Москва 2017.

<sup>2</sup> *Сельская усадьба в русской поэзии XVIII – начала XIX века*, сост. Екатерина Зыкова. Москва 2005.

*Семантика* усадебного текста относится к его парадигмальным составляющим и обеспечивает целостность и непрерывность функционирования сверттекста. Именно поэтому на первом этапе исследования сверттекста, в процессе определения его границ и концептуальных составляющих внимание исследователей сосредоточено именно на уровне семантики<sup>3</sup>. На сегодняшний день разработан достаточно полный перечень семантических констант усадебного текста на материале поэзии и прозы XVIII–XXI вв., нуждающийся в систематизации. Нижний уровень семантики, ее фундамент представлен усадебным мифом, основанным на комплексе представлений о Золотом веке, Аркадии, Элизиуме, легенде об изгнании из Рая. Синкретический мифологический комплекс уже в античной поэзии расщепляется на ряд бинарных оппозиций (деревня – город, природа – цивилизация, естественное – искусственное, свое – чужое, прошлое – настоящее, воображение – реальность и др.), которые, в свою очередь, реализуются в характере хронотопа, мотивно-образной системе произведения, системе топосов и локусов.

В усадебной поэзии XVIII в. в качестве организующей оппозиции выступает противопоставление деревни и города. Вокруг нее складывается ряд вторичных оппозиций: свирель – барабан; друзья / семья – враги, покой – суэта, дом / хижина / шалаш / «сень деревьев» – дворцовые палаты, простота – роскошь, мирная жизнь – война и др. Образная система риторической модели четко структурирована, бинарные оппозиции представлены непосредственно на образном уровне. Между образом и его значением существует эмблематическая связь, которая нередко реализуется в тексте как персонификация различных состояний, страстей, моральных принципов и т.п.: «Когда с Помоною здесь Бахус обитает / И сельских жителей обилием питает, / В приятной тишине мой сладкий век течет»<sup>4</sup> (М. М. Херасков *Епистола к...*).

<sup>3</sup> Екатерина Зыкова: *Поэма о сельской усадьбе в русской идиллической традиции*, в: *Миф. Пастораль. Утопия*. Москва 1998, с. 58–71; Валерий Доманский: *Усадебный текст Г. Р. Державина и поэтов его круга*, «Ученые записки Казанского университета» 2015, № 2, с. 79–84; Людмила Густова: *Трансформация образа усадьбы в русской поэзии XVIII – первой трети XIX веков*. Псков 2006; Наталья Вершинина: *Функция «Порядка» в онтологии усадебного текста XVIII–XIX веков*, «Парадигма»: философско-культурологический альманах, 2016, № 24, с. 120–134.

<sup>4</sup> *Сельская усадьба...*, *op. cit.*, с. 53.

Важной составляющей семантики усадебного текста XVIII в. является система топосов. Понятие топоса многозначно<sup>5</sup> и может трактоваться как «общее место», аргумент в цепочке рассуждений (риторическая теория аргументации); как устойчивое литературное клише, архетипический образ (историческая поэтика), культурная универсалия с акцентом на пространственном компоненте значения (культурология), стереотип сознания, фрейм (когнитивные исследования). Интерпретация усадебной топики XVIII в. балансирует на грани риторической традиции, с одной стороны, и литературоведческой и культурологической традиций, с другой.

Важную роль в семантической структуре усадебного текста играет топос *locus amoenus*, описанный Э. Р. Курциусом<sup>6</sup>. В большинстве стихотворений этот топос реализуется посредством готовых словесных блоков, содержащих упоминание о зеленой траве, журчащем ручье, пении птиц, прохладе / приятной тени деревьев – то есть отражает воздействие пейзажа на все органы чувств:

Быстрые текут между тем речки;  
Сладко птички по лесам поют,  
Трубят звонко пастухи в рожечки,  
С гор ключи струю гремящу льют  
(В. К. Тредиаковский  
*Строфы похвальные поселянскому житию*, 1752)<sup>7</sup>;

Тут птицы слух его пронзают  
Приятным пением своим,  
Зефиры тихо повевают,  
Верхи дерев шумят над ним.

Ручьи прозрачных вод крутятся,  
Долины все в его глазах,  
Луга цветами тут красятся,  
Зверей наполнено в лесах  
(С. В. Нарышкин *Похвала пастушьей жизни*, 1756)<sup>8</sup>;

<sup>5</sup> Анна Булгакова: *Топика в литературном процессе*. Гродно 2008.

<sup>6</sup> Ernst Curtius: *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton and Oxford 2013, p. 183–202.

<sup>7</sup> *Сельская усадьба...*, op. cit., с. 47.

<sup>8</sup> Ibidem, с. 50.

Здесь птички по кустам порхают,  
Там в рощах соловьи поют,  
Стада на пастве отдыхают,  
При них венки пастушки вяют

(М. М. Херасков *Тишина*, 1769)<sup>9</sup>.

Отдельные локусы, составляющие данный топос, могут обособляться, принимать на себя дополнительную «готовую» семантику и становиться отдельными топосами, например, «водные» топосы, связанные с темой времени / жизни, темой творчества (Кастальский ключ), или топос пения соловья, связанный с сюжетом усадебной любви и творчества. Топос реки в разных своих реализациях связывает между собой две инвариантные модели – риторическую и постриторическую (элегическую) – из-за смысловой отягощенности темой времени, которая играет важную роль в структуре элегической модели. Для семантики усадебной поэзии XVIII в. важны также топосы Фортуны, некупленной провизии, изобилия, умеренности, уединения, благодарности Творцу. Конкретная реализация данных топосов и других семантических констант в разных авторских, литературных и исторических контекстах, а также линейные связи между элементами семантики рассматривается на уровне *синтактики*.

Дуальная структура усадебного мифа, распадающегося на систему оппозиций, в риторической модели эксплицируется, встраиваясь в синтаксическую и композиционную структуру стихотворения. Основным композиционным приемом становится прием параллелизма. Стихотворение риторической модели пронизано системой сопоставлений – параллельно друг другу развиваются микросюжеты, посвященные городской и сельской жизни, природным процессам и характеристикам внутреннего мира героя, между «мирами» или образами жизни разных персонажей. Например, у М. М. Хераскова в стихотворении *Епистола к...* композиционной основой, организующей систему риторической аргументации, становится противопоставление лирического героя и его соседа – богача Дамиса, который предается суетным страстям. Прием параллелизма при сопоставлении природы и внутреннего мира личности обеспечивает экстравертную сущность риторической модели, ее направленность вовне; так, деревенское уединение представляется лирическому герою аноним-

<sup>9</sup> Ibidem, с. 56.

ной *Сельской жизни* (1762) средством для просветительского усовершенствования окружающего мира:

Музы, естли глас мой строен  
 Был в стихах когда-нибудь,  
 Естли быть могу достоен  
 Устремиться в ваш я путь:  
 Дайте, дайте в награжденье  
 Мне мое уединенье.  
 Не венца у вас прошу!  
 Не без дел мне жить любезно;  
 Что для общества полезно,  
 Здесь удобней возглашу!<sup>10</sup>.

В элегической модели топос уединения имеет иное, противоположенное значение – природа здесь понимается как средство самоуглубления и самоусовершенствования:

Счастлив он, сын небес, наследник тайных благ:  
 Поведает ему о чуде каждый шаг:  
 Разверзнется пред ним природы дивной книга:  
 Воспитанник ее, он чужд земного ига.  
 Чем дале от людей, тем мене он один;  
 Пред ним отверзтый мир: он мира властелин.  
 Везде он слышит глас душе его знакомый.  
 Могущество небес ей повествуют громы:  
 Ей водопад гремит, ласкается ручей,  
 Ей шепчет ветерок и стонет соловей<sup>11</sup>  
 (П. А. Вяземский *Деревня*, 1819).

Такой же интериоризации подвергается и топос изобилия, который в элегической модели появляется в контекстах, связанных с внутренним миром, вдохновением, творчеством, эмоциональным избытком.

Последовательность актуализации вторичных образных оппозиций в риторической модели обусловлена ориентацией на прецедентный текст. В большинстве случаев за образец берется II эпод Горация, где порядок следования смысловых блоков подчиняется

<sup>10</sup> Ibidem, с. 52–53.

<sup>11</sup> Ibidem, с. 77.

приему риторической разработки антитезы на основе амплификации – расширения: от перечисления того, от чего отказывается лирический герой (суета, алчность, воинская слава, морские бури и т.д.), к положительным характеристикам его повседневных занятий. Эта же логика имплицитно проявляется и в панегириках резиденциям царей и вельмож, где присутствует отрицательный полюс (невозможность описать красоту дворца скудными поэтическими средствами, перечисление того, от чего оградила страну власть монарха или неотличимость описываемого места от своего мифологического или исторического прецедента – Рай, царство Флоры, Рим и т.д.):

Хотя по царствам Рим поверженным ступал,  
Однако семь веков и больше восставал;  
Скорее кроткой Ты, Монархиня, рукою  
Россию без войны возводишь за Собою  
И щедролубием возносишь нас Своим;  
Не разрушая царств, в России строишь Рим.  
Пример в том – Сарской дом; кто видит, всяк чудится,  
Сказав, что Рим пред нами постыдится.  
Ни время, ни труды, ни подданной весь свет  
Там так не успевал, как здесь Елисавет  
(М. В. Ломоносов *Надпись на новое строение  
Сарского Села*, 1756)<sup>12</sup>;

Не сон, не резвыя ль мечты  
Моими чувствами играют?  
Для ложа мирты мне сплетают,  
Для сени зыбкие цветы?  
Не Флоры ль я в душистом царстве?  
Не хитра ль чародейства в рабстве?  
Калипсы ль вижу чудеса?  
Ея, ея обманчива краса  
(А. П. Бунина *На дачу Его Превос. И. И. Кушелева*, 1811)<sup>13</sup>.

В элегической инвариантной модели основой композиционного построения текста становится не логика риторической аргументации, а логика развертывания сюжета. Инвариантный элегический сюжет представляет собой процесс рефлексии / фиксации разрыва,

<sup>12</sup> Ibidem, с. 100.

<sup>13</sup> Ibidem, с. 133.

проблематизация границы между «здесь» и «там», прошлым и настоящим, внутренним и внешним. Для оформления этой сюжетной ситуации может использоваться топики *locus amoenus*, представляющая уже не достояние настоящего времени, а недостижимое (прошлое): «Там небеса и воды ясны! / Там песни птичек сладкогласны! / О родина! все дни твои прекрасны! / Где б ни был я, но все с тобой / Душой» (В. А. Жуковский *Там небеса и воды ясны!*, 1816)<sup>14</sup>. В элегическом сюжете важна визуальная составляющая: артикуляция зрения, вглядывания в прошлое, что означает погружение в собственный внутренний мир (внутреннее зрение).

Особенности и различия сюжетов риторической и постриторической (элегической) моделей выявляются на уровне *прагматики* (коммуникативной структуры текста).

Разные типы внутритекстовой коммуникации в риторической модели обусловлены внешними формами коммуникации (диалог с поэтической традицией). Ю. К. Щеглов выделяет идиллически-цельную и просвещенно-оппозиционную разновидности в описании идеального образа жизни<sup>15</sup>. В первой герой, неспособный сам выразить свои взгляды, описывается извне, во второй – высказывается от первого лица. Эти разновидности соответствуют двум основным источникам усадебной поэзии – горацянскому (II эпод) и пастушескому (жанр пасторали). Несмотря на то что герой II эпода Горация описывается извне (только изредка появляется «я» несобственно-прямой речи) и не отождествляется с личностью автора, просвещенно-оппозиционная разновидность риторической модели ориентирована на горацянский источник. Примечательно, что в усадебной традиции опущено важное обстоятельство, характеризующее субъектную структуру II эпода, – последние строки показывают, что ее герой – ростовщик, и все предшествующее рассуждение о преимуществах сельской жизни окрашивается сатирически. В русской усадебной поэзии XVIII в. горацянская традиция осваивается в панегирическом духе и имеет характер монолога-рассуждения. Монологическая структура просвещенно-оппозиционной разновидности нарушается в жанре послания, где присутствует образ адресата и подразумевается (а нередко и реализуется в стихотворной переписке) диалог.

<sup>14</sup> Ibidem, с. 149.

<sup>15</sup> Юрий Щеглов: *Антиох Кантемир и стихотворная сатира*. Санкт-Петербург 2004, с. 315.

Пасторальная традиция, напротив, подразумевает наличие внутреннего диалога, который является движущей пружиной композиции и организующим сюжетным элементом. В усадебную поэзию эта традиция привносит сюжетную ситуацию выбора между двумя жизненными путями. Важная для русской культуры дилемма между материальным и духовным (аналогичная выбору между пышной жизнью в городе и простой – в деревне) реализуется в пасторали П. М. Карabanова *Искренность пастушки*<sup>16</sup>. Прецедентная структура этой пасторали подтверждается ее реактуализацией в либретто оперы П. И. Чайковского *Пиковая дама*. Героиня поставлена перед выбором: любовь пастуха и жизнь в хижине или любовь помещика и жизнь в богатом имении. Выбирая пастуха, она приглашает его в свое уединение: в данном контексте зарождается еще одно значение топоса, связанное с пространством любви. Такой диалогической структуре текста, изображающей простодушного сельского жителя, следует И. Ф. Богданович, воспроизводя в стихотворении *Приятность простой жизни* диалог между членами семьи простого «селянина»<sup>17</sup>.

Г. Р. Державин, в творчестве которого отразилась трансформация усадебного текста на сломе эпох и переход от риторической к постриторической модели, смешивает разные традиции. В послании *К Н. А. Львову* (1792) горацианское эпистолярное начало с обращением к адресату включает внутренний диалог персонажа с женой. Разные уровни диалога (внешний – автора и адресата послания и внутренний – героя с женой) соединяются в общей фокусировке на визуальных сюжетах. Так, традиционное перечисление достоинств сельской жизни с ее противопоставлением городской выражается в описании двух картин. Одна из них – вид на военный парад из окна городского «терема», другая – картина, представшая взору сельского жителя:

Пусть другие,  
Взмостясь, из терема глядят,

Как на златые колесницы  
Зевает чернь, как ратный строй  
В глаза ей мещет блеск от ружей,

<sup>16</sup> [http://az.lib.ru/k/karabanow\\_p\\_m/text\\_0030.shtml](http://az.lib.ru/k/karabanow_p_m/text_0030.shtml), (19.12.2019).

<sup>17</sup> *Сельская усадьба...*, op. cit., с. 59.

И как она, волнам подобно  
От бурь, от всадников бежит;

Как витязи в веках позднейших  
В меди иль в мраморе себя  
Со удивленьем созерцают  
И плещут уж заране в длани,  
Что их народ боготворит.

Но ты умен – ты постигаешь,  
Что тот любимец лишь небес,  
Который под шумком потока  
Иль сладко спит, иль воспевает  
О боге, дружбе и любви.

Восток и запад расстилают  
Ему свой пурпур по путям;  
Ему благоухают травы,  
Древесны помавают ветви  
И свищет громко соловей<sup>18</sup>.

Описание парада, помимо подразумеваемой обрамленности окном, содержит внутренний экфрасис (витязи мысленно созерцают собственные изваяния в мраморе), на фоне этого нагнетания «сделанности», рукотворности естественный, природный ландшафт сельской части описания актуализирует оппозицию естественное – искусственное, которая станет центральной в усадебной культуре предромантизма. Экфрастическая часть во внутреннем диалоге обнаруживает еще более сложную структуру. Сельский пейзаж обрамлен пальцами, вышит на ткани и рукотворен, а степень его притягательности находится в зависимости от точки зрения – сельских и городских жителей:

Моя подруга черноброва,  
Любезна, мила горожанка,  
На нивах златом здесь пленившись,  
Престала б наряжать в шумиху  
Свой в граде храмовидный дом».  
«Ах, милая! – он отвечает  
С улыбкой и со вздохом ей, –  
Ужель тебе то неизвестно,

---

<sup>18</sup> Ibidem, с. 60–61.

Что ослепленным жизнью дворской  
Природа самая мертва!»<sup>19</sup>.

В данном стихотворении затрагивается проблема, важная для прагматики усадебного текста – коммуникация на уровне межсемиотического перевода с языка одного вида искусства на язык другого. Державинский пример показывает сдвиг от мышления риторическими формулами и рассуждениями, привлекающими для наглядной демонстрации аргументов эмблематические образы, к собственно образному мышлению, к взаимопроникновению вербального и визуального начал. От принципа параллелизма усадебная поэзия переходит к принципу метафорической связи вербального и визуального компонентов в структуре образа. Кроме того, появление визуального сюжета вглядывания в прошлое, в образы памяти предполагает новую форму внутренней коммуникации – автокоммуникацию.

В XVIII в. обнаруживаются пересечения в репрезентации литературных и живописных сюжетов. Прежде всего, это касается жанра пасторали, который в художественном сознании XVIII в. представляется смежным с усадебными жанрами и является, в широком смысле, частью усадебной традиции. Экфрастические сюжеты западноевропейской пасторали подготавливают почву для нового восприятия времени, характерного для элегической модели, в особенности ее руинной разновидности. Речь идет, прежде всего, о сюжете *Et in Arcadia ego*, прецедентным визуальным воплощением которого является одноименная картина Н. Пуссена. Само сочетание латинского изречения и соответствующей визуальной образности способствует интенсивному взаимодействию вербальных и визуальных кодов. Совмещение «пасторальной тематики с идеей бренности»<sup>20</sup> находит отклик и в жанровой семантике элегии, предполагающей столкновение противоположных чувств, и в теории и практике паркостроения, что отразилось в поэме Ж. Делиля «Сады» (1782), переведенной А. Воейковым в 1814 г. и ставшей популярным руководством для устройства пейзажных садов. Напрямую пасторальный аркадский сюжет отразился в экфрастическом стихотворении К. Н. Батюшкова *Надпись на*

---

<sup>19</sup> Ibidem, с. 61–62.

<sup>20</sup> Михаил Соколов: *Три пути в рай. Природа, религия и искусство в пространстве сада*. Москва 2014, с. 624.

*гробе пастушки* (1810), на связь которого с картиной Пуссена указал Б. В. Томашевский<sup>21</sup>.

Есть и другие пересечения между литературой и изобразительным искусством в XVIII в. К примеру, для искусства первой четверти века характерно единство изобразительных средств (символы, аллегии, эмблемы), что позволяет применить к нему термин «панегирический стиль»<sup>22</sup>. В конце XVIII – начале XIX в. обнаруживаются расхождения между вербальным и визуальным языками. Это особенно очевидно на примере общих сельских топосов, каким является топос «мирные поселяне». В живописи этого времени изображение сельских сцен сфокусировано на образах крестьян (портреты и пейзажные сцены А. Г. Венецианова, С. Щедрина, В. Л. Боровиковского); в основе этих изображений лежит сентименталистская рефлексивная установка на проработку психологического облика персонажей. В усадебной поэзии крестьянские образы появляются достаточно редко, при этом господствует пасторальная традиция изображения «мирных поселян». Тенденции, проявившиеся в живописи, имеют параллели только в прозе (*Бедная Лиза* и повести, инициированные ее появлением). Общие принципы живописи и усадебной поэзии середины XVIII – начала XIX проявляются и в приемах изображения панорамного пейзажа, ориентированного на широкий охват пространства. Принципы сентименталистского восприятия пейзажа имели свой прецедентный источник – пейзажи К. Лоррена, которые создавали своеобразную рецептивную рамку, о чем свидетельствует широкое использование так называемых «стекол Клода», сквозь которые зритель мог воспринимать реальный пейзаж как изображенный на полотне, сквозь призму центральной для этого времени категории живописного.

Другой аспект проблемы межсемиотического перевода лежит в сфере коммуникации между поэтическим и прозаическим художественными языками, а также между художественными и мемуарно-автобиографическими вариантами усадебного текста. В XVIII в. господствующим художественным языком для выражения усадебной семантики является язык поэзии. Поэтический язык располагает

<sup>21</sup> Константин Батюшков: *Стихотворения*, ред. Б. В. Томашевский. Москва 1948, с. 302.

<sup>22</sup> Кирилл Пигарев: *Русская литература и изобразительное искусство (XVIII – первая четверть XIX века)*. Москва 1966, с. 61.

большими возможностями для реализации готовых риторических формул, в которых преимущественно находит выражение усадебная семантика. Однако комплекс усадебных значений, мифологизированных представлений о сельской жизни реализуется и в прозе. С одной стороны, речь идет об автобиографических текстах, в которых репрезентируется усадебное пространство как часть повседневной жизни русских дворян. Интересный образец для анализа мемуарной авторской стратегии по сравнению с поэтической представляют записки Е. Р. Дашковой. Данный тип текста относится к просвещенно-оппозиционной разновидности описания сельской жизни, интенциональной характеристикой которой является экстравертная устремленность к общественным преобразованиям. В случае Е. Р. Дашковой это выражается в построении интерпретационной сетки ценностного структурирования воспоминаний с ориентацией на Большую Историю<sup>23</sup>. Перевод поэтической семантики в прозу приводит к трансформации бинарной структуры смыслов усадебного текста, где деревенское пространство ассоциируется со сферой частного и оценивается положительно, в противоположность городскому пространству (сфере власти, государства). В мемуарах Е. Р. Дашковой «частное, приватное пространство, которое символически воплощается в доме, семье, материальных ценностях, ценностно незначимо, поэтому система координат приобретает вид следующей оппозиции: статусный, светский, ложный – нерегламентированный, государственный, истинный»<sup>24</sup>. Примечательно, что более подробное описание частной жизни в имени Е. Р. Дашковой принадлежит перу гостивших в нем сестер Вильмот.

Противоположной авторской интенции в своей мемуарной книге придерживается А. Т. Болотов, ставший авторитетной фигурой в сфере садоводства и агрономии, то есть в области практического обустройства усадебного пространства. Сфера государства и Большой Истории представляется чуждой личностным качествам А. Т. Болотова, а его реакция на Манифест о вольности дворянства полностью вписывается в ценностную систему авторов похвал сельской жизни:

---

<sup>23</sup> Татьяна Автухович: *Жизненное пространство Е. Р. Дашковой как репрезентация культуры Просвещения*, в: *Е. Р. Дашкова и XVIII век: Традиции и новые подходы*. Москва 2012, с. 24–32.

<sup>24</sup> Ibidem, с. 25.

[...] какое действие в моей душе произвела сия драгоценная бумажка, того не могу уже я никак выразить. Я сам себя почти не вспомнил от неопisanного удовольствия и не верил почти глазам своим при чтении оной. Я, полюбив науки и прилепившись к учености, возненавидел уже давно шумную и беспокойную военную жизнь и ничего уже так в сердце своем не желал, как удалиться в деревню, посвятить себя мирной и спокойной деревенской жизни и проводить достальные дни свои посреди книг своих и в сообществе с музами, но до сего не мог льститься и малейшею надеждою к тому<sup>25</sup>.

Очевидна бинарная структура данного отрывка, в котором эксплицированы основные элементы семантической парадигмы усадебного текста XVIII в.: оппозиция городской и сельской жизни конкретизируется в антитезах войны и мира, суеты и спокойствия, подразумеваемого шума военного барабана и звуков лиры (сообщество муз). А. Т. Болотову близка структура поэтического языка усадебного текста, особенно в его эпистолярной разновидности, где соединяется авторское автоописательное начало и эмпирика повседневных полезных занятий; неслучайно его перу принадлежит один из образцов усадебной поэзии с кумулятивным нанизыванием образов *locus amoenus* и реализацией топоса благодарности Творцу (*Вечернее чувствование счастья*)<sup>26</sup>.

Оба вышеупомянутых мемуарных источника объединяет просветительская установка на преобразование окружающего мира, которая у Е. Р. Дашковой выражается в стремлении к принятию решений государственной важности, а у А. Т. Болотова – в философии малых дел, созидании и усовершенствовании непосредственно окружающего его пространства. Художественная проза открывает еще один ракурс проблемы, не только включая в межсемиотическую коммуникативную структуру иной вариант ценностной системы, но и фиксируя смену художественного языка. Одним из прецедентных текстов для последующих периодов развития усадебной поэзии и прозы станет *Бедная Лиза* Н. М. Карамзина, в которой смена ценностных ориентиров (от эпохи Просвещения к предромантизму) выразилась на уровне смены литературной традиции путем обнаружения эстетической несостоятельности идиллии:

<sup>25</sup> Андрей Болотов: *Записки Андрея Тимофеевича Болотова 1737–1796. Том первый*. Тула 1988, с. 303.

<sup>26</sup> *Сельская усадьба...*, op. cit., с. 204.

Предмодерная Россия – земля, которую опустошали набеги иноземцев, подобно тому как монастырь был разрушен внешней культурной интервенцией, то есть Просвещением. И судьба Лизы – часть той же парадигмы, поскольку ее жизнь разрушил еще один плод иноземной прививки, – литературная идиллия, которая заставила Эраста влюбиться в крестьянскую девушку только для того, чтобы бросить ее, едва она перестала соответствовать литературному образцу<sup>27</sup>.

Жанр идиллии в целом, как отмечает И. Клейн, в процессе его «культурного импорта» в русскую литературу был изъят из социального контекста, и «пасторальная любовная поэзия русского классицизма оказывается исключительно эстетическим явлением; утрачивая связь с жизнью, она выигрывает в своей художественной автономности»<sup>28</sup>. Рецепция повести *Бедная Лиза*, которая сама является рецепционной по отношению к устоявшейся традиции, подтверждает этот тезис: с одной стороны, повесть становится литературным прецедентом, задавая читателям эмоциональные и поведенческие матрицы, с другой стороны, эти матрицы встраиваются в художественные практики, трансформируя художественные формы выражения, оказывая влияние, в том числе, и на формирование нового поэтического инварианта – элегической модели усадебной поэзии. Проза Карамзина прививает усадебной традиции опыт саморефлексии (важная предпосылка для появления элегической автокоммуникации), задает новые матрицы чувствования, более тонкие по сравнению с клишированными формулам идиллического мировосприятия, о чем свидетельствует не только *Бедная Лиза*, но и художественный эпистолярный (*Письмо сельского жителя*):

Лета, конечно, исцеляют нас от сей душевной лихорадки, от сего внутреннего неизъяснимого беспокойства, которое тревожит молодость; но и самый чистый воздух полей и лесов, самый вид сельской природы не имеет ли также благотворного влияния на сердце и не располагает ли его физически к сладкому чувству покоя? Спросите о том у ваших медиков-философов; а я между тем нахожу сие дей-

<sup>27</sup> Андреас Шёнле: *Архитектура забвения. Руины и историческое сознание в России Нового времени*. Москва 2018, с. 63.

<sup>28</sup> Иоахим Клейн: *Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века*. Москва 2005, с. 43.

ствии вероятным, чувствуя себя как будто бы другим человеком со времени моего приезда в деревню<sup>29</sup>.

Усвоение этого нового опыта на поэтической почве (например, в усадебных посланиях В. А. Жуковского) показывает более интенсивное взаимовлияние поэзии и прозы на рубеже веков. Это позволяет выдвинуть гипотезу о том, что динамика усадебного сверхтекста определяется не только взаимодействием жизни и литературы, вплетением реальных впечатлений в литературный текст, что является исходным тезисом большинства работ об усадебном тексте, но и взаимодействием поэтических и прозаических доминант в структуре сверхтекста, где прозаическое начало условно связано с полюсом «жизни» (детали повседневности, исторические, биографические подробности), а поэтическое – с упорядочиванием этих элементов в соответствии с традицией (или взаимодействием традиций). Неслучайно сверхтекстовый характер усадебных романов Тургенева ассоциируется с идиллическо-элегической жанровой модальностью повествования<sup>30</sup>.

Таким образом, в сверхтекстовой структуре прозаические варианты усадебного текста сконцентрированы в большей степени на преобразованиях внутри семантики текста (смена векторов внутри ценностных систем), в то время как в поэтических вариантах семантика представляет собой более устойчивый, монолитный мифологический фундамент, а синтактика и прагматика – функциональную надстройку, фиксирующую изменения, происходящие в структуре сверхтекста под влиянием различных контекстов.

Переходные эстетические процессы рубежа XVIII–XIX вв. отчетливо фиксируются на разных уровнях сверхтекста. Так, смена стадий исторической поэтики, прежде всего, отражается на интенсификации коммуникативных процессов, формирующих новую модель межсемиотического взаимодействия. Новые поведенческие и эмоциональные матрицы, новый художественный язык, вырабатываемый в процессе рецепции карамзинской прозы, создают новые варианты актуализации усадебной семантики, уже не в идиллическом, а в элегическом воплощении. Семантические константы, потенциаль-

<sup>29</sup> Николай Карамзин: *Письмо сельского жителя*, в: Николай Карамзин: *Избранные сочинения в двух томах*. Москва, Ленинград 1964, т. 2, с. 288.

<sup>30</sup> Василий Щукін: *Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей*. Москва 2007, с. 320.

но существующие в структуре сверхтекста, переоформляются, погружаясь в новую коммуникативную среду. Синтагматический уровень сверхтекста на примере внутритекстовых и междутекстовых контекстов показывает переход к другому типу мышления: от риторической аргументации и формульного выражения к метафорическому и образному воплощению поэтической семантики.

## REFERENCES

- Avtuhovich Tat'yana: *Zhiznennoe prostranstvo E. R. Dashkovej kak reprezentaciya kul'tury Prosveshcheniya*, v: *E. R. Dashkova i XVIII vek: Tradicii i novye podhody*. Moskva 2012, s. 24–32 (Автухович Татьяна: *Жизненное пространство Е. Р. Дашковой как репрезентация культуры Просвещения*, в: *Е. Р. Дашкова и XVIII век: Традиции и новые подходы*. Москва 2012, с. 24–32).
- Bahmann-Medik Doris: *Kul'turnye povoroty. Novye orientiry v naukah o kul'ture*. Moskva 2017. (Бахманн-Медик Дорис: *Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре*. Москва 2017).
- Batyushkov Konstantin: *Stihotvoreniya*, red. B. V. Tomashevskij. Moskva 1948 (Батюшков Константин: *Стихотворения*, ред. Б. В. Томашевский. Москва 1948).
- Bolotov Andrej. *Zapiski Andrey a Timofeevicha Bolotova 1737–1796*. Tom pervyj. Tula 1988 (Болотов Андрей. *Записки Андрея Тимофеевича Болотова 1737–1796*. Том первый. Тула 1988).
- Bulgakova Anna: *Topika v literaturnom processe*. Grodno 2008 (Булгакова Анна: *Топика в литературном процессе*. Гродно 2008).
- Domanskij Valerij: *Usadebnyj tekst G. R. Derzhavina i poetov ego kruga*, “Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta” 2015, № 2, s. 79–84 (Доманский Валерий: *Усадебный текст Г. Р. Державина и поэтов его круга*, “Ученые записки Казанского университета” 2015, № 2, с. 79–84.).
- Ernst Curtius: *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton and Oxford 2013.
- Gustova Lyudmila: *Transformaciya obraza usad'by v russkoj poezii XVIII – pervoj treti XIX vekov*. Pskov 2006. (Густова Людмила: *Трансформация образа усадьбы в русской поэзии XVIII – первой трети XIX веков*. Псков 2006).

- Karabanov Petr: *Iskrennost' pastushki*, [http://az.lib.ru/k/karabanow\\_p\\_m/text\\_0030.shtml](http://az.lib.ru/k/karabanow_p_m/text_0030.shtml) (20.11.2020) (Карабанов Петр: *Искренность пастушки*, [http://az.lib.ru/k/karabanow\\_p\\_m/text\\_0030.shtml](http://az.lib.ru/k/karabanow_p_m/text_0030.shtml) (20.11.2020)).
- Karamzin Nikolaj: *Pis'mo sel'skogo zhitelya*, v: Nikolaj Karamzin: *Izbrannye sochineniya v dvuh tomah*. Том 2, Москва, Leningrad 1964. (Карамзин Николай: *Письмо сельского жителя*, в: Николай Карамзин: *Избранные сочинения в двух томах*. Том 2, Москва, Ленинград 1964).
- Klejn Ioachim: *Puti kul'turnogo importa: Trudy po russkoj literature XVIII veka*. Moskva 2005. (Клейн Иоахим: *Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века*. Москва 2005).
- Pigarev Kirill: *Russkaya literatura i izobrazitel'noe iskusstvo (XVIII – pervaya chetvert' XIX veka)*. Moskva 1966. (Пигарев Кирилл: *Русская литература и изобразительное искусство (XVIII – первая четверть XIX века)* Москва 1966).
- Sel'skaya usad'ba v russkoj poezii XVIII – nachala XIX veka*, sost. Ekaterina Zyкова. Moskva 2005 (*Сельская усадьба в русской поэзии XVIII – начала XIX века*, сост. Екатерина Зыкова. Москва 2005).
- Shchukin Vasilij: *Rossijskij genij prosveshcheniya. Issledovaniya v oblasti mifopoetiki i istorii idej*. Moskva 2007. (Щукин Василий: *Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей*. Москва 2007).
- Shyonle Andreas: *Arhitektura zabveniya. Ruiny i istoricheskoe soznanie v Rossii Novogo vremeni*. Moskva 2018. (Шёнле Андреас: *Архитектура забвения. Руины и историческое сознание в России Нового времени*. Москва 2018).
- Sokolov Mihail: *Tri puti v raj. Priroda, religiya i iskusstvo v prostranstve sada*. Moskva 2014. (Соколов Михаил: *Три пути в рай. Природа, религия и искусство в пространстве сада*. Москва 2014).
- Vershinina Natal'ya: *Funkciya "Poryadka" v ontologii usadbnogo teksta XVIII–XIX vekov*, "Paradigma: filosofsko-kul'turologicheskij al'manah" 2016, № 24, s. 120–134. (Вершинина Наталья: *Функция "Порядка" в онтологии усадебного текста XVIII–XIX веков*, "Парадигма: философско-культурологический альманах" 2016, № 24, с. 120–134).

Yurij Shcheglov: *Antioh Kantemir i stihotvornaya satira*. Sankt-Peterburg 2004. (Юрий Щеглов: *Антиох Кантемир и стихотворная сатира*. Санкт-Петербург 2004).

Zykova Ekaterina: *Poema o sel'skoj usad'be v russkoj idillicheskoj tradicii, v: Mif. Pastoral'. Utopiya*. Moskva 1998, s. 58–71. (Зыкова Екатерина: *Поэма о сельской усадьбе в русской идиллической традиции, в: Миф. Пастораль. Утопия*. Москва 1998, с. 58–71).

**ТАТЬЯНА АНДРЕЮШКИНА**

*(Тольятти, Россия)*

ORCID 0000-0003-2818-983X

e-mail: andr8757@mail.ru

## **СТИХОТВОРЕНИЕ-ИНВЕНТАРИЗАЦИЯ КАК ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЙ КАТАЛОГ**

### **POEM-INVENTORY AS A POETOLOGICAL CATALOGUE**

#### **Abstract**

The article deals with the poem-inventory as a subgenre of the poetological catalogue in the German and, in part, in French poetry of the 20<sup>th</sup> century. The purpose of this article is to consider the poem-inventory not as a special case of creativity of an individual author and not even as a typical example of war- and post-war lyrics, but as a genre containing the characteristic features of the worldview and poetics of the authors, who clearly expressed new trends in the literature of their time. The poems of August Stramm, Günther Eich, Jacques Prévert, Mascha Kaleko, Marie Louise Kaschnitz, Robert Gernhardt, and others are analysed in connection with the search for own style within the framework of a certain literary movement. The poetological catalogue is characterized by descriptiveness, minimalist style, lack of confession, by free form and repeated formulas. A unifying feature of the poems of this series was their affiliation to poetry, which expressed the attitude of each of the authors to the word, to the poetic craft.

**Keywords:** poem-inventory, subgenre of poetological catalogue, expressionism, surrealism, hermetical poem, postmodernism, Günther Eich.

В европейской поэзии с ее сильным рационалистическим началом жанр каталога не мог не вызывать интереса как у религиозных, так и у светских поэтов от Средневековья до настоящего времени, которые создали огромное количество разнообразных поэтических каталогов. Но остановимся только на жанре инвентаризации, который в XX в. получает развитие во французской и немецкой поэзии. В Германии изучением этого жанра занимается Й. Фогт, написавший ряд статей об *Инвентаризации*, „эпохального“ для немецкой литературы стихотворения Г. Айха<sup>1</sup>. Однако и в этом жанре есть свои жанровые модели, которые совпадают с определенными историко-литературными периодами развития. Представителем одного из них является Август Штрамм (*Человечество / Die Menschheit*, 1914), другого – Маша Калеко (*Инвентаризация / Inventar*, 30-40-е гг.), третьего – Жак Превер (*Инвентаризация / Inventaire*, 1946) во Франции и Гюнтер Айх (*Инвентаризация / Inventur*, 1946) в Германии, четвертого – Мария-Луиза Кашниц со стихотворениями *Интервью (Interview)*, 1962), *Твое молчание (Dein Schweigen)*, 1962), *Я многое забываю (Ich vergesse so viel)*, 1970), Герхард Рюм (*Кое-что / Einiges*, 1970), Курт Драверт: *Вторая инвентаризация / Zweite Inventur*, 1986; пятого – Роберт Гернхардт: *Инвентаризация 96, или я показываю Айху свое царство / inventur 96 oder ich zeig eich mein reich*) и др.<sup>2</sup>

Дескриптивный характер этих стихотворений сочетается с декларацией поэтологических принципов каждого из поэтов: экспрессионизма Штрамма, черт „новой деловитости“ Калеко, элементов сюрреалистического письма Превера, герметичности Айха, „новой субъективности“ Драверта, постмодернизма Гернхардта. Упомянутые стихотворения-инвентаризации при определенном сходстве, которое обеспечивает им принадлежность к одному жанру, являются уникальными в творчестве каждого из поэтов. Все они написаны в „пограничной ситуации“, чаще войны, когда авторы искали новых способов выражения, нового, лаконичного языка, превращая существующие поэтические формы в крипто-формы (например, крипто-сонет у Айха). Таким образом, главной и объединяющей чертой стихотво-

<sup>1</sup> Joachim Vogt: *Ein Minimalprogramm der Poesie?* in: Joachim Vogt: *Erinnerung, Schuld und Neubeginn. Weltkrieg und Holocaust*. Oxford 2014.

<sup>2</sup> См.: Татьяна Андреюшкина: *Стихотворение-инвентаризация в поэзии Ж. Превера, М. Калеко, Г. Айха и Р. Гернхардта: сопоставительный анализ*, в: „Вестник Пермского университета” 2014, №3, с. 154-160.

рений данного ряда, наряду с другими (дескриптивность, минималистский стиль, отсутствие исповедальности, свободная форма, повторы-формулы), стала их принадлежность к поэтологической поэзии, в которой выразилось отношение каждого из авторов к слову, поэтическому ремеслу.

*Август Штрамм (1874-1915): экспрессионистский каталог.* Экспрессионистский каталог в стихотворении Штрамма *Человечество* (1914) характеризуется преобладанием перечислительного глагольного ряда, который показывает действительность в процессе не созидания мира, а разрушения его. Создается впечатление использования автором тематического тезауруса войны, представленного однотипными словоформами: существительное + глагол. В отличие от стихотворения-каталога, который констатирует факт наличия, здесь устанавливается факт разрушения и исчезновения. В стихотворении отсутствуют личные местоимения и глаголы в личных формах. Они представлены в неизменяемой форме и могут быть поняты как инфинитив, императив или форма мн. ч. 1 и 3 лица, поскольку все они являются в немецком языке омоформами.

В стихотворении, строки которого состоят из отдельных повторяющихся слов или словосочетаний, Штрамм рисует картину ужаса войны, хаоса жизни в тылу, гибели людей и искусства:

[...] / Jagen / Füße/ Über / Felder / Felder Felder / Wüsten Wälder / Spreiten Schenkel / Schmettern Hirne / Stopfen Mäuler / Sticken Worte / Würgen Leiber / Trümmern Formen / Wehren Schatten / Pressen Tränen / Tränen Tränen / Schwarze Tränen / Tränen Tränen / Blutige Tränen / Tränen Tränen / Greuel Greuel / Unerhörte Greuel / Ziehen / Ziehen wachsen / Wachsen deihen / Reifen reifen / Reifen Früchte / Stählen Kräfte / Spannen / Zeit[...].<sup>3</sup>

(Гнать / Ноги / По / Полям / Поля / Поля / Пустыни леса / Ноги расставить / Мозги размозжить / Рты заткнуть / Слова задушить / Тела повесить / Формы расколоть / Тени защитить / Слезы подавить / Слезы слезы / Черные слезы / Слезы слезы/ Кровавые слезы / Слезы слезы / Ужас ужас / Неслыханный ужас / Тянуть расти / Расты процветать / Зреть зреть / Зреть фруктам / Укреплять силы / Напрягать / Время». – Здесь и далее перевод мой – Т.А.).

<sup>3</sup> August Stramm: *Die Menschheit*, in: Walther Killy: *Deutsche Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart*. In 10 Bd. München 2001, Bd. 9, S.126.

В этом, как и в других инвентаризациях, говоря словами А.Р. Франка, мы встречаем „теорию в стихе и теорию в форме стиха“ (*Theorie im Gedicht und Theorie als Gedicht*<sup>4</sup>): т.е. рефлексия о стихе, слове, форме в самом стихе и стихотворение-инвентаризацию как предлагаемую новую стихотворную форму. Штрамм создает новый тезаурус войны, или каталог разрушительных действий на войне.

*Жак Превьер (1900-1977): сюрреалистический каталог.* В стихотворении Жака Превьера *Инвентаризация* налицо симультанный стиль, в котором все перечисляемое не имеет иерархии, словно свалено в кучу, как на складе истории. Неопределенный артикль и количественные числительные, большое количество назывных предложений, перечисления, отсутствие пунктуации усиливают это впечатление. Нагромождение фактов, предметов, событий без их ценностной иерархии и хронологии свидетельствует о серийной подаче материала, в которой снижается значение принятых классификаций, дат, исторических событий. Употребление единственного числа по отношению к предмету или явлению не говорит о его уникальности, как и наличие вещей в нескольких экземплярах, напротив, оно умаляет их значение. Сюрреалистические картинки, вроде „17 слонов судья-следователь на каникулах в одном кресле-качалке“ („dix-sept éléphants un juge d’instruction en vacances assis sur un pliant”)<sup>5</sup> сменяются перечислением бытовых предметов, вроде „сифон с сельтерской водой / шорле-морле“ („un siphon d’eau de Seltz/ un vin blanc citron”)<sup>6</sup>, следуют одна за другой.

Отличаясь разными техническими и формальными секретами, например, автоматическим письмом сюрреализма, даже „игровые“ элементы стиха обладают смысловой насыщенностью и направляют поэзию к каждодневной жизни, к политической реальности, к герою с его повседневными заботами. *Инвентаризация* Превьера – это большого объема стихотворение, состоящее из неравных пяти строф с варьирующимся рефреном („один енот“ / „un raton laveur“, „еще один енот“ / „un autre raton laveur“, „пять или шесть енотов“ / „cinq ou six

<sup>4</sup> Arnim Paul Frank: *Theorie im Gedicht und Theorie als Gedicht*, in: „Universität Göttingen Informationen“ 1976, №4/5, S.21-35.

<sup>5</sup> Hans.M. Enzensberger: *Museum der modernen Poesie*. Frankfurt a. M. 2002, S.494.

<sup>6</sup> Ibidem.

ratons laveurs”, „и ... много енотов“ / „et ... plusieurs ratons laveurs”<sup>7</sup>), что приводит к мысли о родстве инвентаризации с завещанием-балладой (например, Ф. Вийона). Речь в обоих случаях идет о вещах и предметах, которыми владеет человек-современник поэтов.

В стихотворении Превера упоминаются художественные ценности („Ника Самофракийская“ / „une Victoire de Samothrace”), европейские понятия из разных сфер жизни („омар по-американски“ / „un homard à l'américaine”, „французский сад“ / „un jardin à la française”, „два яблока по-английски“ / „deux pommes à la anglaise”, „солнце Аустерлица“ / „un soleil d'Austerlitz”, „мальчик-с-пальчик“ / „un Petit Poucet”, „12 апостолов“ / „douze apôtres”). Помимо этого даются заведомо ложные сведения: „5 направлений света“ / „cinq points cardinaux”, „6 частей света“ / „six parties du monde”. Встречаются принятые измерения („пол-пинты”), понятия сакрального содержания, подвергающиеся осмеянию. История Франции с несколькими королями в связи с предметами и цифрами показывает ничтожность царствовавших особ: „каблук Луи XV“ („un talon Lois XV”), „один поклон Анри II, два поклона Анри III, три поклона Анри IV“ („un buffet Henri II dues buffets Henri III trois buffets Henri IV”)<sup>8</sup>. Возрастание чисел иронично указывает на „возрастание“ лишь галантных придворных традиций.

Таким образом, с одной стороны, – это модернистское дескриптивное стихотворение, перечисляющее большое количество накопленных в истории человечества предметов, фактов, явлений, с другой стороны, – поэтологическое стихотворение, демонстрирующее поэтические принципы автора. Для стихотворения Превера *Инвентаризация*, стихотворение Штрамма не могло не быть претекстом, поскольку у них один тип каталогизации, формы стихотворения, которое обнаруживает черты поэтологического текста в *первый период* развития стихотворения-инвентаризации в XX веке, начатый Штраммом и завершаемый Превером.

*Маша Калеко* (1907-1975): *каталог поэзии „новой деловитости“*. Второй этап в развитии стихотворения-инвентаризации приходится на 20-30-е гг. и связан с межвоенным периодом развития европейской литературы. Четырехчастное стихотворение Маши Ка-

<sup>7</sup> Ibidem, S.492-496.

<sup>8</sup> Ibidem, S.494.

леко *Инвентаризация* воспроизводит четыре этапа жизни эмигранта. Первый этап воссоздает ситуацию на родине: бомбежки, голод, потеря крова, потеря смысла существования. Второй этап передает ситуацию изгнания: без опоры, без помощи, бегство без оглядки, без усталости, без цели. Третий этап – это ситуация на чужбине: настоящий дом так и обретен, новые друзья так и не найдены, чужой язык так и не стал родным, чужой лес так и не обрел ароматов родины. Четвертый этап завершается возвращением на родину: дом и семейные связи утрачены, слова остались произнесенными, цели – недостижимыми. Стихотворение написано в минималистском стиле, напоминающем стихотворения авторов „конкретной поэзии“, популярной после войны, для которой были характерны краткость, лаконизм высказывания, экономия выразительных средств, такие приемы, как пермутация, констелляция, контаминация и др.

Своим лаконизмом и сухой констатацией фактов, обращением к объективной действительности и естественной „вещности“, иронией и скепсисом стихотворение вписывается в стилистику поэзии „новой деловитости“, популярной в немецкой поэзии в период между двумя войнами. В.Д. Седельник относит творчество М. Калеко к „Gebrauchslyrik“ („обиходная лирика“)⁹, предназначенной для „маленьких“ людей и говорящей об их повседневных страхах и заботах, о жизни в большом городе. „Ее манеру отличали доверительная интонация, разговорный, чуть приземленный язык“¹⁰, с другой стороны, „ее искренние, глубоко прочувствованные стихи затрагивали глубинные, экзистенциальные проблемы человеческого языка“¹¹.

*Инвентаризация* Калеко является поэтологическим стихотворением, поскольку говорит о слове как главном поэтическом средстве высказывания, и об изменяющемся отношении к нему автора на протяжении своего творчества:

1 / Haus ohne Dach / Kind ohne Bett / Tisch ohne Brot / Stern ohne Licht.  
 // 2 // Fluß ohne Steg / Berg ohne Seil / Fuß ohne Schuh / Flucht ohne Ziel. // 3 / Dach ohne Haus / Stadt ohne Freund / Mund ohne Wort /

⁹ Владимир Седельник: *Маша Калеко*, в: *Литературный процесс в Германии первой половины XX века*. Москва 2015, с.702.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem, с.704.

Wald ohne Duft. // 4 / Brot ohne Tisch / Bett ohne Kind / Wort ohne Mund / Ziel ohne Flucht.<sup>12</sup>

1/ Дом без крыши / Ребенок без кровати / Стол без хлеба / Звезда без света. // 2 // Река без причала / Гора без веревки / Ноги без обуви / Бегство без цели // 3 // Крыша без дома / Город без друга / Рот без слов / Лес без благоухания // 4 // Хлеб без стола / Кровать без ребенка / Слова без рта / Цель без бегства.

Стихотворение Калеко восходит к лирическим каталогам, известным, например, из поэзии романтизма. Стихотворение анонимного автора XIX в. состоит из двух строф, в котором, в отличие от *Инвентаризации* Калеко, отсутствуют строфы о поэзии:

Ein Himmel ohne Sonn', / Ein Garten ohne Bronn', / Ein Baum ohne Frucht, / Ein Mädchen ohne Zucht. // Ein Süpplein ohne Brocken, / Ein Turm ohne Glocken, / Ein Soldat ohne Gewehr, / Sind alle nicht weit her.<sup>13</sup>

Небо без солнца, / Сад без колодца, / Дерево без плода, / Девушка без стыда. // К супу нет хлеба, / Не звонит колокол с неба, / Солдат без ружья, / И от этого отмахнуться нельзя.

Объединяет оба стихотворения тема войны и нужды, которую она приносит. Не случайно тема отсутствия самых важных вещей – света и хлеба – является общей для двух текстов. Но если стихотворение XIX в. характеризует общую ситуацию в Германии и гармонизировано 3-стопным ямбом, то стихотворение Калеко, обобщая ситуацию эмигрантов, написано поэтом о поэзии и женщиной, остро ощущающей свое одиночество. В стихотворении используется 3-стопный хорей с цезурой после первого слога и мужские каденции, придающие рубленый характер поэтической интонации. Тем самым в нем контаминируются указанный текст эпохи романтизма и известный барочный сонет К. Кульмана *Изменчивая сущность бытия человеческого*, в котором используются 163 односложных слова для воссоздания ситуации Тридцатилетней войны в Германии: „Auf Nacht / Dunst

<sup>12</sup>Wolfgang Emmerich und S. Heil: *Lyrik des Exils*. Stuttgart 1985, S.159.

<sup>13</sup> Walther Killy: *Deutsche Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart*. In 10 Bd. München 2001, Bd. 7, S.96-97.

/ Schlacht / Frost / Wind / See / Hitz / Süd“ [...]»<sup>14</sup>, четыре из которых присутствуют в стихотворении Калеко („Berg“, „Dach“, „Brot“, „Mund“) как ключевые в тезаурусе времен войны.

*Гюнтер Айх (1907-1972): герметический каталог.* Стихотворение Гюнтера Айха *Инвентаризация* открывает третий период в развитии стихотворения-инвентаризации и характерно для послевоенной действительности Германии. Оно было написано в последний год войны, хотя опубликовано позже, и сразу стало хрестоматийным по нескольким причинам. Айх, принимавший участие в войне и оказавшийся после войны в американском лагере, с одной стороны, выступает в роли типичного лирического героя, который совершает расчет с прежней солдатской жизнью и проводит инвентаризацию того, с чем он выходит в новую мирную жизнь. Поэтому Й. Фогт называет *Инвентаризацию* „лагерным стихотворением”<sup>15</sup>. С другой стороны, Айх, участник *Группы 47*, стал представителем новой литературы, а его стихотворение, которое Г. Кайзер относит к „поэтологическим стихотворениям” („poetologische Lyrik”)<sup>16</sup>, явилось стилеобразующим для нового поколения поэтов:

Dies ist meine Mütze, / dies ist mein Mantel, / hier mein Rasierzeug / im Beutel aus Leinen. // Konservenbüchse: / Mein Teller, mein Becher, / ich hab in das Weißblech / den Namen geritzt. // Geritzt hier mit diesem / kostbaren Nagel, / den vor begehrlichen / Augen ich berge. // Im Brotbeutel sind / ein Paar wollene Socken / und einiges, was ich / niemand verrate, // so dient es als Kissen / nachts meinem Kopf. / Die Pappe hier liegt / zwischen mir und der Erde. // Die Bleistiftsmine / lieb ich am meisten: / Tags schreibt sie mir Verse, / die nachts ich erdacht. // Dies ist mein Notizbuch, / dies meine Zeltbahn, / dies ist mein Handtuch, / dies ist mein Zwirn.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Quirinus Kuhlmann: *Der Wechsel menschlicher Sachen*, in: Klaus P. Dencker: *Poetische Sprachspiele. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart 2002, S.76-77.

<sup>15</sup> Joachim Vogt: *Ein Minimalprogramm der Poesie?* in: Joachim Vogt: *Erinnerung, Schuld und Neubeginn. Weltkrieg und Holocaust*. Oxford 2014, S.91.

<sup>16</sup> Georg Kaiser: *Günter Eich: Inventur. Poetologie am Nullpunkt*, in: Otto Hildebrand: *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein*. Köln, Weimar, Wien 2003, S.285.

<sup>17</sup> Günter Eich: *Inventur*, in: Günter Eich: *Gesammelte Werke in 4 Bd.* Frankfurt a. M. 1991, Bd. 1, S.35-36.

Вот моя шапка, / А это – шинель. / Прибор для бритья / В холщевом мешочке. // Консервная банка – / стакан и тарелка. / Я имя мое / Нацарапал на жести. // Нацарапал вот этой / Драгоценной иглой, / Которую прячу / От завистливых глаз. // В сумке для хлеба / Шерстяные носки / И еще кое-что, / А что – не скажу. // По ночам эта сумка / Мне служит подушкой, / А клеенку стелю я / Между землею и мной. // Больше всего / Я люблю карандаш: / Днем он пишет стихи, / Что я ночью придумал. // Вот мой блокнот. / Вот мои нитки. / Вот мой плащ-палатка. / Вот мое полотенце (пер. И. Фрадкина)<sup>18</sup>.

Стихотворение Айха уловило дух послевоенной литературы, которая в период разрухи и поражения должна была помочь возвращающимся с войны солдатам обрести опору в жизни, чтобы начать жить сначала. Не случайно Й. Фогт сравнивает *Инвентаризацию* Айха с *Фугой смерти* Целана и определяет его не только как стихотворение „после Освенцима” (Т. Адорно), но и как стихотворение „после Сталинграда”<sup>19</sup>. Показательно то, что если выписать все существительные из стихотворения Айха, то они образуют немецкий алфавит с примерами из слов, как в букваре, и становятся путеводителем для немцев в послевоенное время.

Особое место у Айха занимают слова, имеющие отношение к процессу письма. Лирическим героем выделяется „карандаш” („Bleistiftsmine”), композитум, усиливающий словосочетание „драгоценная игла”. Игла позволяет пометить личные вещи, которые перечисляются в начале стихотворения; карандаш, который позволяет не только выразить свои мысли и чувства, служащие для общей ориентации героя в окружающем мире, но и записать стихи, придуманные ночью (поэтому и слово „записная книжка” стоит в последней строфе на первом месте). Отдельные, перекликающиеся между собой слова первой и последней строфы, образующие раму стихотворения, имеют расширительное значение: слово „нити” может содержать значение как скрепы, так и нити Ариадны, которая помогла Тезею выбраться из лабиринта.

<sup>18</sup> Гюнтер Айх. *Инвентаризация*, в: *История литературы ФРГ*. Москва 1980, с.46.

<sup>19</sup> Joachim Vogt: *Ein Minimalprogramm der Poesie?* in: Joachim Vogt: *Erinnerung, Schuld und Neubeginn. Weltkrieg und Holocaust*. Oxford 2014, S.87-88.

Творчество Айха, представителя герметической поэзии, широко использующего мифологические мотивы и библейскую метафорику, допускает метафорическое толкование анализируемого стихотворения<sup>20</sup>. То, что разбитое на краткие строки 28-строчное стихотворение на самом деле может быть 14-строчным сонетом, подтверждает факт герметичности его формы и содержания<sup>21</sup>. Г. Дрюг (H. Drügh) видит в стихотворении парадигму сапфической оды („Paradigma der sapphischen Strophe“)<sup>22</sup>, Й. Ценке (J. Zenke) считает его эквивалентом нибелунговой строфы („Äquivalent der Nibelungenstrophe“)<sup>23</sup>, Й. Форт определяет его жанр как „крипто-сонет“ („Krypto-Sonett“)<sup>24</sup>. Айх, перу которого принадлежит не один сонет, своим текстом, претендующим на простоту и непритязательность, создал стихотворение, контаминирующее различные конвенциональные жанры и, с одной стороны, удовлетворяющее требованиям простоты и неприкрашенности, идущим от минималистской послевоенной поэтики „литературы развалин“ („Trümmerliteratur“), „вырубки“ („Literatur des Kahlschlags“), „нулевого часа“ („Literatur der Nullstunde“)<sup>25</sup>, с другой стороны, соответствующее и законам герметической поэзии, скрывающим в простом, написанном верлибром стихотворении, сонет, отличающийся совершенством и отточенностью художественной формы, что обеспечило стихотворению Айха продолжительную жизнь. Не случайно *Инвентаризация* Айха послужила претекстом для стихотворений многих авторов (Г.М. Энценсбергер, Дитер Петерсдорф, Роберт Гернхардт и др.).

Айх мог знать и *Инвентаризацию* Ж. Превера<sup>26</sup>, потому что многие из стихотворений французского поэта печатались в журналах.

<sup>20</sup> Татьяна Андреюшкина: *Немецкий сонет: поэтика жанра*. Тольятти 2008, с.234-235.

<sup>21</sup> Татьяна Андреюшкина: *Этапы развития немецкого сонета*. Москва 2006, с.130-132.

<sup>22</sup> Heinz Drügh: *Ästhetik der Beschreibung. Poetische und kulturelle Energie deskriptiver Texte (1700-2000)*. Tübingen 2007, S.355.

<sup>23</sup> Цит. по: Joachim Vogt: *Ein Minimalprogramm der Poesie?* in: Joachim Vogt: *Erinnerung, Schuld und Neubeginn. Weltkrieg und Holocaust*. Oxford 2014, S.99.

<sup>24</sup> Ibidem, S.101.

<sup>25</sup> Wolfgang Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Leipzig 1996, S.70.

<sup>26</sup> См.: Татьяна Андреюшкина: *Стихотворение-инвентаризация в поэзии Ж. Превера, М. Калеко, Г. Айха и Р. Гернхардта: сопоставительный анализ*, в: „Вестник Пермского университета”, 2014, №3, с.154-160.

Айх, в отличие от Превера и Калеко, с одной стороны, продолжает жанр криптограммного сонета, подключаясь к классической жанровой традиции, с другой стороны, он, как и Калеко, использует скудные средства, характерные как для поэзии „новой деловитости”, так и для других экспериментальных направлений, – дадаизма в лице Ганса Арпа и „конкретной поэзии” (Герхард Рюм, Эрнст Яндль).

Четвертый этап в развитии стихотворения-инвентаризации в XX в. связан с творчеством М.Л. Кашниц, Г. Рюма и К. Драверта. Эти поэты представляют разные традиции немецкой поэзии. М.Л. Кашниц (1901-1974) в своих стихотворениях-инвентаризациях продолжает традиции, с одной стороны, Маши Калеко, с другой стороны, герметичной поэзии. В *Интервью* из цикла *Твое молчание – мой голос* (1962) в первой половине стихотворения она называет вещи, которые не важны для поэта. При этом в организации стихотворения используются ассонансные и аллитерационные повторы.

Wenn er kommt, der Besucher, / Der Neugierige und dich fragt, / Dann bekenne ihm, dass du keine Briefmarken sammelst, / Keine farbigen Aufnahmen machst, / Keine Kakteen züchtest. / Dass du kein Haus hast, / Keinen Fernsehapparat, / Keine Zimmerlinde.<sup>27</sup>

Если он придет, посетитель, / любопытный, и спросит тебя, / Тогда признайся ему, что ты не собираешь почтовые марки, / Не делаешь цветных фотографий, / Не выращиваешь кактусы. / Что у тебя нет дома, / Телевизора, / Комнатной липы.

Так же, как Маша Калеко, она подчеркивает бездомность поэта и отсутствие у него вещей, которые есть в любом доме: телевизор, цветы в горшках и прочее. Главное, чем поэт живет и что отличает его от других, – это потребность писать, даже если она не приносит ему удовольствия.

В титульном стихотворении *Твое молчание* (1962) из одноименного цикла с лаконизмом «конкретной поэзии» Кашниц подчеркивает свое писательское предназначение – писатель не молчит, он – голос совести, воплощение постоянного движения и присутствия, противостоящее молчащему оппоненту лирического героя:

<sup>27</sup> Walther Killy: *Deutsche Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart. In 10 Bd.* München 2001, Bd. 10, S.56.

Dein Schweigen / Meine Stimme / Dein Ruhen / Mein Gehen / Dein  
Allesvorüber / Mein Immernochda.<sup>28</sup>

(Твое молчание / Мой голос / Твой покой / Моя ходьба / Твое «все  
прошло» / Мое все еще пребывание здесь).

В стихотворении «Я многое забываю» из книги *Что-то стоит за этим* (*Steht noch dahin*, 1970) она обращается к проблеме памяти поколения, которое так много пережило. Показательно здесь слово „кое-что” („einiges”), которое встречается в стихотворениях-инвентаризациях (Рюм, Айх, Гернхардт) и характеризует нечто, очень важное для поэта. Для Кашниц – это английская танцовщица как метафора искусства, „мертвые, посыпанные известью” („die Toten/ Mit Kalk übergossen“<sup>29</sup>), преследование евреев фашистами, хотя бог у всех один. Этого не следует забывать, полагает Кашниц, потому что в мире все еще творится зло.

Герхард Рюм (р. 1930), Курт Драверт (р. 1956): каталог „новой субъективности”. Ряд подражаний Айху открывает стихотворение Герхарда Рюма *Кое-что* (1970). Рюм закладывает традицию последующих стихотворений, в которых появятся такие образы, как стол, пишущая машинка, ручка, записная книжка, папка, бумага, стихотворение. В стихотворении Рюма цитируется не только Айх, но и Яндль („den mind öffnen und schließen”), что указывает на Рюма как продолжателя традиции „конкретной поэзии”. Уже известный перечислительный ряд дополнен такими предметами, как открытая пачка сигарет, наполовину заполненная бутылка вишневого рома. Кроме того читатель узнает, что стихотворение называется „Февраль”, действие происходит в час дня и герой предвкушает обед<sup>30</sup>. Обращение к предметам и явлениям повседневности характеризует его как поэта „новой субъективности” и сторонника новой поэзии, ярко проявившейся в творчестве Р.Д. Бринкмана. В стихотворении Рюма цитируется и „длинное стихотворение” поэтов „новой субъективности” и уже упоминавшиеся приметы „конкретной поэзии”, представителем которой автор в свое время был, а также герметической поэзии Айха.

<sup>28</sup> Ibidem, S.57.

<sup>29</sup> Ibidem, S.58-59.

<sup>30</sup> Gerhard Rühm: *Einiges*, in: Benno von Wiese: *Deutsche Gedichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Berlin 1995, S.704-705.

Стихотворение Курта Драверта: *Вторая инвентаризация* (1986) с посвящением в эпиграфе Г. Айху, относится к ряду стихотворений, инспирированных *Инвентаризацией* Айха. В стихотворении дается описание комнаты с помощью свободного расположения слов на странице, словно отражающих размещение предметов в комнате. С другой стороны, конфигурация первой половины стиха напоминает барочную форму сонета с выдвиганием определенных строк в строфах. Во второй половине стихотворения, состоящей из равномерных строф (из 4-6 строк) есть квази-цитаты из Айха – „Das ist mein Zimmer”; „Das ist mein Vorteil”<sup>31</sup>. В стихотворении описывается комната, являющаяся одновременно рабочим кабинетом писателя. Все, что в ней находится, служит для размещения книг и рукописей, – столы, стулья, подоконник, коробки, чемодан, пол. Только одному хозяину известно, где что лежит, он движется среди знакомых ему предметов, но, как он сам признается, у него есть опыт утраты их. Стихотворение Драверта представляет стиль поэзии „новой субъективности”, когда будни и самые незначительные события повседневной жизни становятся предметами поэзии, поэтому поэт с таким вниманием описывает интерьер своей комнаты, к тому же все предметы в ней так или иначе связаны с его писательской работой.

*Роберт Гернхардт (1937-2006): постмодернистский каталог.* Стихотворение *Инвентаризация 1996, или я показываю Айху свое царство* Роберта Гернхардта написанное через 10 лет после Драверта, создано в наши дни и является литературной пародией на крипто-сонет Айха, которая совсем не содержит иронии по поводу содержания или формы оригинала. В то время как лирика Штрамма, Айха и Калеко порождена войной, лирика Гернхардта связана с мирным настоящим. В стихотворении Гернхардта – другое время, другие вещи, а форма стихотворения Айха передана почти без изменения. Скорее, Гернхардт иронизирует по поводу новой ситуации, когда поэт связан с новыми технологиями и на место карандаша и записной книжки пришли компьютер, принтер, телефон с автоответчиком и другие удобства коммуникации:

Dies ist mein Schreibtisch, / dies ist mein Drehstuhl, / hier mein  
Computer, / darunter der Drucker. // Telefonanlage: / Mein Hörer, mein

<sup>31</sup> Kurt Drawert: *Zweite Inventur*, in: *Немецкоязычная поэзия второй половины XX века. Под ред. Т. Андреюшкиной*. Тольятти 2002, с.49-50.

Sprecher. / After the beep/ you can leave the message. // Sie können die Nachricht/ natürlich auch faxen. / Ich ruf sie so bald wie/ möglich zurück. // Im Hängeschrack sind / die Korrespondenzen / und einiges, was ich / niemand verrate, // sonst kostet dies Wissen / noch mal meinen Kopf. / Der Kelim hier liegt/ zwischen mir und den Dielen. // Das Kopiergerät dort / ist mir am liebsten: / Tags kopiert er die Texte, / die ich nachts getippt. // Dies ist mein Notizbuch, / dies sind meine Tagebücher, / dies ist meine Bibliothek, / dies ist mein Reich.<sup>32</sup>

Это мой письменный стол, / это вращающееся кресло, / здесь компьютер, / под ним – принтер. // Телефон с автоответчиком: / Запись, ответ: / «После гудка / Вы можете оставить свое сообщение. / Вы можете, конечно, / послать сообщение факсом. / Я перезвоню Вам сразу, / как только смогу. // В подвесном шкафчике – / корреспонденция / и нечто, о чем я / никому не скажу, // иначе это снова / может стоять мне головы. / Коврик лежит / между мной и полом. // Тот копировальный аппарат / я люблю больше всего: / днем я копирую на нем тексты, / которые ночью набираю на клавиатуре. // Это моя записная книжка, / это – дневники, / это моя библиотека, / это мое царство.

В этом стихотворении все упоминаемые предметы связаны с деятельностью писателя. Они более удобные и комфортные, чем в стихотворении Айха, но и здесь есть некие тайные вещи, о которых автор лишь кратко упоминает: приватная корреспонденция не для всех ушей и записная книжка, дневники и библиотека – необходимые компоненты творчества писателя. Кроме того, быть поэтом-сатириком, каковым был Гернхардт, не менее опасно, чем быть на войне („sonst kostet dies Wissen / noch mal meinen Kopf“). Внешний комфорт обстановки рабочего кабинета писателя контрастирует с его внутренними страхами. Стихотворение Гернхардта относится к современному, пятому этапу в развитии жанра.

Проанализированные стихотворения-инвентаризации продемонстрировали внимание к жанру на протяжении всего XX века. Особое место среди них занимает *Инвентаризация* Айха, по праву названная Й. Фогтом „эпохальным стихотворением“ („Epochen-

<sup>32</sup>Robert Gernhardt: *Inventur* 96, in: Robert Gernhardt: *Gesammelte Gedichte 1954-2004*. Frankfurt a. M. 2005, S.89.

gedicht”)<sup>33</sup>. На примере ведущих поэтов мы проследили развитие жанра за пять периодов (экспрессионизм и сюрреализм, поэзия „новой деловитости”, послевоенная герметическая поэзия, поэзия „новой субъективности” и постмодернизм), отметили характерные черты их формы и содержания: стихотворные строки характеризуются единоначалием, меняется лишь финал строки, и с каждой новой единицей нарастает сила гиперболы. Особенно характерен для жанра инвентаризации повтор. Он играет роль своеобразного поэтического рефрена, проигрывая исходный мотив как бы в ином регистре, усиливая его звучание, обнажая внутренний драматизм и поднимая отдельный предмет, случай или ситуацию до уровня обобщения.

Возвращаясь к определению поэтологического стихотворения А.П. Франка, назовем черты стихотворения-инвентаризации, выступающего в качестве «теории стиха»:

- Стихотворение-инвентаризация как „стихотворение в стихотворении” включает саморефлексию (размышление о поэте, поэзии, стихе).
- Оно включает в себе перечисление материальных и духовных ценностей, в частности, предметов искусства.
- В нем витает образ книги и писательского инвентаря (ручка, карандаш, бумага).
- В нем преобладает номинативный стиль (перечисление вещей, предметов).

Дополним характеристику стихотворения-инвентаризации как стихотворения, воплощающего теорию в определенной лирической форме:

- Оно предлагает новую форму (трансформация, контаминация, крипто-форма).
- Инвентаризация входит в стихотворение не просто как перечислительный ряд, а как структурообразующий принцип, в котором имеет место подчинение стиха определенному порядку: алфавиту, числам, именам, а не конечным рифмам.
- В нем наличествует широкое использование формульности фраз, опирающейся на анафоры (единоначалие), аллитерации, ассонансы вместо отсутствующих рифм.

<sup>33</sup> Joachim Vogt: *Ein Minimalprogramm der Poesie?*, in: Joachim Vogt: *Erinnerung, Schuld und Neubeginn. Weltkrieg und Holocaust*. Oxford 2014, S.87.

- Для него характерен повтор как поэтический рефрен, а также рамочное обрамление.
- В нем присутствует подведение итогов, перекликающееся с началом стихотворения и каждой из строф.

## REFERENCES:

- Andreiushkina Tatiana: *Etapu razvitiya nemeckogo soneta*. Moskva 2006, s.130-132. (Андреюшкина Татьяна: *Этапы развития немецкого сонета*. Москва 2006, с.130-132).
- Andreiushkina Tatiana: *Nemeckij sonet: poetika zhanra*. Togliatti 2008, s.234-235 (Андреюшкина Татьяна: *Немецкий сонет: поэтика жанра*. Тольятти 2008, с.234-245).
- Andreiushkina Tatiana: *Nemeckoyazychnoe stikhotvorenie-katalog*. Saarbrücken 2017, s.45-100. (Андреюшкина Татьяна: *Немецкоязычное стихотворение-каталог*. Заарбрюкен 2017, с. 45-100).
- Andreiushkina Tatiana: *Stikhotvorenie-inventarizaciya v poezii Z. Prevera, M. Kaleko, G. Aicha i R. Gernhardta: сопоставительный анализ*, в: „Vestnik Permskogo universiteta”, 2014, №3, s. 154-160 (Андреюшкина Татьяна: *Стихотворение-инвентаризация в поэзии Ж. Превера, М.Калеко, Г. Айха и Р. Гернхардта: сопоставительный анализ*, в: „Вестник Пермского университета”, 2014, №3, с.154-160).
- Drawert Kurt: *Zweite Inventur*, in: *Nemeckoyazychnaya poesiya vtoroj poloviny XX veka*, pod red. T. Andreiushkinoj. Togliatti 2002, s.49-50 (Drawert Kurt: *Zweite Inventur*, в: *Немецкоязычная поэзия второй половины XX века*, под ред. Т. Андреюшкиной. Тольятти 2002, с.49-50).
- Drügh Heinz: *Ästhetik der Beschreibung. Poetische und kulturelle Energie deskriptiver Texte (1700-2000)*. Tübingen 2007.
- Eich Günther: *Inventarizaciya*, in: *Istoriya literatury FRG*. Moskva 1980, s.46. Айх Гюнтер. *Инвентаризация*, в: *История литературы ФРГ*. Москва 1980, с.46.
- Eich Günther: *Gesammelte Werke in 4 Bd*. Frankfurt a. M. 1991, Bd. 1, S.35-36. Wolfgang Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Leipzig 1996, S.70.
- Emmerich Wolfgang und Heil S.: *Lyrik des Exils*. Stuttgart 1985.

- Enzensberger Hans Magnus: *Museum der modernen Poesie*. Frankfurt a. M. 2002, S. 492-496.
- Frank Armin Paul: *Theorie im Gedicht und Theorie als Gedicht: Zu Verspoetik und poetologischem Gedicht in der neueren englischen Literatur*, „Universität Göttingen Informationen“, 1976, №4/5, S.21-35.
- Gernhardt Robert: *Inventur 96*, in: Gernhardt Robert: *Gesammelte Gedichte 1954-2004*, Frankfurt a. M. 2005, S.89.
- Kaiser Georg: *Günter Eich: Inventur. Poetologie am Nullpunkt*, in: O. Hildebrand: *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein*. Köln, Weimar, Wien 2003, S.280-287.
- Quirinus Kuhlmann: *Der Wechsel menschlicher Sachen*, in: Klaus P. Dencker: *Poetische Sprachspiele. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart 2002, S.76-77.
- Rühm Gerhard: *Einiges*, in: Benno von Wiese: *Deutsche Gedichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Berlin 1995, s.704-705.
- Sedel'nik Vladimir: *Masha Kaleko, v: Literaturnyj process v Germanii pervoj poloviny XX veka*. Moskva 2015, с.700-713 (Седельник Владимир: *Маша Калеко, в: Литературный процесс в Германии первой половины XX века*. Москва 2015, с.700-713).
- Shvabrin Stanislaus: *The Burden of Memory: Mikhail Kusmin as Catalog Poet*, in: *The Many Facets of Mikhail Kusmin*, ed. Lada Panova. Bloomington 2011, p.3-25.
- Stramm August: *Die Menschheit*, in: W. Killy. *Deutsche Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart. In 10 Bd.* München 2001, Bd. 9, S. 126.
- Vogt Joachim: *Ein Minimalprogramm der Poesie?* in: Joachim Vogt: *Erinnerung, Schuld und Neubeginn. Weltkrieg und Holocaust*. Oxford 2014, S. 91.
- Zholkovski Aleksandr: *Katalogi*, in: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=2319> (Жолковский Александр: *Каталоги*, в: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=2319> (28.09.2019).

**ТАТЬЯНА КАЗАРИНА**

(Самара, Россия)

ORCID 0000-0002-1447-611X

e-mail: kazarina\_tv@bk.ru

## **РЕБРЕНДИНГ СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ АНТИУТОПИИ**

### **REBRANDING OF THE MODERN RUSSIAN DYSTOPIA**

#### **Abstract**

The article considers the changes that the modern Russian dystopia is experiencing. Based on the analysis of Vladimir Sorokin's *Manaraga*, Ksenia Buksha's *Frame* and Dmitry Bykov's *June*, published in 2017-2018, it is concluded that during the last decade the catastrophic mood in the works of this genre was replaced by a fatalistic one: in the representation of modern Russian prose writers, humans have ceased to be the "creators of history", the subject of the events, and as a result the world is ruled by faceless economic laws, collective unconsciousness, and mystical forces. Today's authors see this process as irreversible, and the human attempts to influence the course of things or at least to understand what is happening as too timid and therefore doomed to failure. The indignation and despair characteristic of the dystopias of the "zero" years are replaced by a mournful acceptance of the inevitability and refusal to confront the course of events. This leads to a deformation of the genre itself: the dystopian novel becomes an eschatological novel.

**Key words:** dystopian discourse, social projecting, resentment, consumerist totalitarianism, collective unconscious, fatalism, eschatology.

Жанр антиутопии в современной русской литературе переживает взлёт популярности. Об этом говорит и количество появляющихся антиутопических произведений, и имена авторов, которые в последние годы начали отдавать предпочтение этому жанру: сплошь и рядом это самые известные прозаики, не столько идущие на поводу у литературной моды, сколько эту моду создающие, а точнее – определяющие характером своих действий главные литературные тренды. Одну за другой антиутопии пишут Виктор Пелевин, Владимир Сорокин, Ольга Славникова, Алексей Иванов, Дмитрий Быков, Дмитрий Глуховский – и это только первые, чьи имена приходят на ум.

Похоже, мрачные литературные предсказания пользуются успехом не только в России: по свидетельству Марины Ефимовой, автора статьи с характерным названием *Бум антиутопий в Америке*, в последний год в США спрос на книги Олдоса Хаксли, Маргарет Этвуд, Джорджа Оруэлла увеличился до такой степени, что статистика “кажется иногда неправдоподобной: со дня инаугурации Трампа продажа романа Оруэлла «1984» [...] выросла в 100 раз!”<sup>1</sup>. Но в нашем случае речь идёт не о проснувшемся интересе к уже написанным, а о необычайно активном продуцировании новых текстов.

Резко изменившийся статус антиутопии как литературной формы – это само по себе большая неожиданность. Вся советская литература имела достаточно отчётливо выраженную утопическую окраску, и попытки тех или иных авторов вырваться из-под влияния этой традиции вели к отказу от создания схематизированных описаний общественной структуры – независимо от того, оценивается она положительно или отрицательно. Затем, в годы перестройки, литература сосредоточилась на переосмыслении прошлого, и антиутопии были редким явлением именно поэтому. Но в 2000 г. Татьяна Толстая опубликовала фантастический роман *Кысь* – о России после ядерной войны – убогой стране, населённой уродами-мутантами, сохранившими якобы свойственную всем русским любовь к литературе, но неспособными извлекать из умных книжек хоть какие-то уроки. *Кысь* стала событием, и независимо от того, как это произведение оценивать, одно очевидно: оно словно прорвало какую-то плотину, и после него антиутопии в нашей литературе посыпались как из рога изобилия.

---

<sup>1</sup> Марина Ефимова: *Бум антиутопий в Америке*, „Иностранная литература“, 2018, № 3, с.112.

С начала нового столетия их число росло в геометрической прогрессии. Что ещё важнее, этот жанр переживает постоянные изменения, и они представляют большой интерес, хотя бы как индикатор смены общественных настроений. По справедливому замечанию Марии Галиной, “хороша ли, плоха ли наша фантастика – именно она оказалась зеркалом той картины реальности, которая выстраивается в умах народонаселения”<sup>2</sup>.

Расцвет антиутопии совпал по времени с упадком критики, и обобщающих работ, анализирующих это явление – рост популярности жанра и характер его обновления – не так много. Среди существующих особого внимания заслуживает *Фабрика антиутопий: дистопический дискурс в российской литературе середины 2000-х* Александра Чанцева<sup>3</sup> – статья, ёмкая по охвату материала (анализируется больше двадцати прецедентных текстов – от романов В. Сорокина и О. Славниковой до сочинений А. Проханова и С. Доренко) и убедительная по своим выводам. Сравнивая произведения, очень разные по смыслу и художественному уровню, А. Чанцев приходит к выводу, что во всех случаях авторы создают антиутопии “ближнего прицела”, где “областью авторского вымысла становится близкое будущее российского общества, преимущественно – политические аспекты этого будущего. <...> Эти романы – сатира, считающая себя антиутопией” (более того, сатира “на грани пасквиля”, как будет сказано дальше). Все эти произведения сближает большой эмоциональный накал, для всех характерен “крайний исторический пессимизм, мрачная, удушающая атмосфера и эскапистско-эсхатологическое самоощущение героев”<sup>4</sup>. Как правило, в этих романах даже определена “точка невозврата” – момент, к которому приурочивается трагический финал истории страны. Иногда “дата” катастрофы выносится в само название: 2008 Сергея Доренко, 2017 Ольги Славниковой.

Подытоживая, автор пишет об этих текстах как о “естественной фиксации ressentimentа и царящего в обществе ощущения потерянности в нынешней политической ситуации” и связывает их попу-

<sup>2</sup> Мария Галина: *Жестокие объятия утопии*, „Новый мир“, 1917, № 6, с.209.

<sup>3</sup> Александр Чанцев: *Фабрика антиутопий: дистопический дискурс в российской литературе середины 2000-х*, „Новое литературное обозрение“, 2007, № 86, с. 269-301.

<sup>4</sup> Ibidem, с.272.

лярность “с удовлетворением потребности читающих кругов российского общества в своего рода фантазматическом катастрофизме”<sup>5</sup>.

К одним из проанализированных произведений это относится в большей степени, к другим – в меньшей, но в целом такой “портрет антиутопии середины двухтысячных” обладает несомненным сходством с объектом изображения. Тем интереснее, что дистопии последних лет сравнительно с теми, которые точно охарактеризовал Чанцев, претерпели самые серьёзные изменения, стали другими по существу. Данная статья именно о том, как менялся дух и тон художественных пророчеств в самое недавнее время – буквально за прошедший год. Речь пойдёт о трёх произведениях, опубликованных в 2017-м и 2018-м, и уже вызвавших большой интерес у критиков: это *Июнь* Дмитрия Быкова<sup>6</sup>, *Манарага* Владимира Сорокина<sup>7</sup> и *Рамка* Ксении Букши<sup>8</sup>. Помимо “свежести” названных текстов, их выбор обусловлен, тем, что это, во-первых, качественная литература, и во-вторых, – романы, обнаруживающие некий сдвиг в понимании наших перспектив. На таком ограниченном материале (всего три произведения и только один год) не сделаешь надёжных выводов, но повод для наблюдений они дают.

Первое, что бросается в глаза: судя по этим романам, антиутопия теряет свою политическую заострённость, болезненную заворожённость действиями сегодняшней власти и фигурами политических лидеров. Внимание В. Сорокина, Д. Быкова и К. Букши сосредоточено не столько на предполагаемом катастрофическом итоге происходящих событий, сколько на причинах, приближающих такой финал. А причины, по их логике, лежат за пределами политического поля.

Особенно показателен в этом отношении роман Владимира Сорокина *Манарага*. Как и в предыдущем, *Теллурии*, будущее изображается не столь отдалённое, но послевоенное: мир пережил два мусульманских набега, нации окончательно перемешались, супердержав больше нет, а есть большое число княжеств – в основном средневекового типа, но с развитыми технологиями. В *Теллурии* этот мир описывался подробно, в *Манараге* это только фон для конкретной истории о возникшем модном поветрии – приготовлении кулинарных блюд не на дровах, а на редких книгах, которые используются в роли топлива.

---

<sup>5</sup> Ibidem, с.274.

<sup>6</sup> Дмитрий Быков: *Июнь. Роман*, Москва 2017.

<sup>7</sup> Владимир Сорокин: *Манарага. Роман*, Москва 2017.

<sup>8</sup> Ксения Букша: *Рамка. Роман*, Москва 2017.

Это дорогое удовольствие для немногих: эпоха Гуттенберга завершилась, книги остались только в музеях – раритетные. Для бук-эн-грилля (так это называется) книги приходится воровать, а готовить на них так, чтобы процедура превратилась в эффектное шоу, умеют немногочисленные “виртуозы”. Герой романа Гиза – один из них, русский повар. Не по национальности (родословная у него пёстрая), – он готовит на русских книгах – первоизданиях Пушкина, Достоевского и др. Это кажется специально рассчитанным на то, чтобы вызвать особое негодование у русского читателя, но, как ни странно, пафос романа не в осуждении общества, чинящего расправу над шедеврами. Художественный эффект от изображения кощунства заведомо ослаблен тем, что о подобном писали не раз: Брэдбери (*451 градус по Фаренгейту*), да и сам Сорокин (*Достоевский-трип* и др.). К тому же действует Гиза не по воле государства, уничтожающего источники вольномыслия, а из личных меркантильных интересов. И, что знаменательно, его заказчики чаще всего не варвары-толстосумы, а люди со сверхидеей. Например, один из клиентов предлагает приготовить бифштекс на собственном сочинении – новой версии *Заратустры*, а в качестве материала для блюда даёт кусок собственного тела – срезает пласт со своей груди. Очевидно, что, в полном соответствии с заветом Ницше, он вытравливает в себе “человеческое, слишком человеческое”.

Однако элитных поваров в этой истории постепенно оттесняют сторонники идеи общественного питания: в их планах создать огромное количество молекулярных копий редких книг и повсюду открыть дешёвые рестораны, где каждый сможет заказать сосиски, приготовленные на Библии. Неравенство будет устранено, и музейные коллекции спасены: книги не понадобятся воровать, достаточно тиражировать уже сворованные. Этот демократичный замысел внушает ужас не только мастерам бук-эн-грилля: очевидно, что теперь на смену кощунству придёт равнодушие. Какая разница посетителю фаст-фуда, на чём жарили его яичницу?! То, что становится привычным, теряет вес, утрачивает смысл. Книга из культурной ценности превращается в вещь, топливо. Как выразилась Анна Наринская, “культура, превращенная в фастфуд, не требующая от “потребителя” никаких усилий, становится суррогатом, фейком, профанацией. И наступает полная манарага”<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Анна Наринская: *Книга о вкусной и духовной пище*, <https://www.novayagazeta.ru/articles/2017/03/06/71708-kniga-o-vkusnoy-i-duhovnoy-pische>, (9.09.18)

Если вспомнить, что речь идёт о будущем, то, по мысли Сорокина, мир движется не к потрясениям, а к полной унификации. Проходят времена, лицом которых были самовлюблённые маньяки, каждый со своей идеей-фикс. Но, в глазах этого писателя, способность чудить – едва ли не единственное, что оправдывает существование человеческого рода. С исчезновением опасных оригиналов жизнь станет устойчивой и унылой.

Показательно, что у процессов, описанных в романе, нет персонализированных актёров. В какой-то момент Гиза набрасывается с кулаками на тех, кто своровал его идею, но быстро понимает, что проиграл, окончательно и навсегда. Потому что конкуренты Гиза не враги, а, скорее, продолжатели его дела: то, чем он занимался, они всего лишь ставят на поток. Ничего личного, такова логика экономического развития: частных предпринимателей вытесняет индустриальное производство. В эпоху консюмеристского тоталитаризма вытесняет необратимо. Ход событий в этом случае определяют не конкретные люди, не чей-то недобрый умысел, а анонимные экономические закономерности. Симптоматично, что окончательно переломило ситуацию появление новой копировальной машины, – всё решали даже не люди. Зло безлико, человек перестал быть его субъектом, но и сопротивляться ему не имеет возможности.

По мысли Сорокина, человек сам вывел себя из игры, и *Манарага* даёт представление о том, как это происходило. Клиентами Гизы были люди, которых к уничтожению книг подтолкнула сама литература: сочинения Толстого и Ницше сжигаются в романе по требованию их фанатичных последователей, таких же культуроборцов. На следующей стадии бук-эн-гриль превратился в престижное развлечение, затем элитарная мода стала массовой. Так сверхчеловеческие амбиции великих деятелей культуры запустили процесс уничтожения культуры.

Этот взгляд на человека как на существо, утратившее власть над событиями не только окружающей, но и своей собственной жизни, близок Ксении Букше. История, которую она рассказывает в романе *Рамка* (2017), ещё в большей мере ставит под сомнение человеческую способность противостоять судьбе. В ситуации полной неопределённости, – а именно так выглядит у Букши будущее России, – утрачивают ценность главные человеческие достоинства – разум, нравственные качества, способность действовать осмысленно. При-

чём ирония по поводу ценности разумных усилий распространяется не только на героев, но и на читателей. С ними автор затевает шутиливую игру, подсказывая то один, то другой возможный код прочтения текста и тут же меняя правила, а значит, обесценивая его рациональные усилия.

Действие этой книги происходит на Соловках, где готовится коронация российского императора. Время – близкое будущее. На праздник съезжаются толпы, и десять человек, не прошедших рамку металлоискателя, помещают в каменную клеть Соловецкого монастыря. Это и есть герои романа, и здесь они будут находиться почти до конца событий.

Ощущение литературного дежавю возникает сразу: начало этого текста очень многое напоминает. Во-первых, герметичный детектив – такой, где действующие лица заперты в одном помещении, кто-то из них преступник, и окружающие должны его “вычислить” самостоятельно (типичный пример – *Десять негритят* Агаты Кристи). Но в романе Букши никакое государственное злодеяние ещё не совершено и вряд ли готовится: арестанты меньше всего похожи на террористов просто потому, что поглощены проблемами совсем не политического свойства. Один приехал на Соловки с семьёй, – а ведь понятно, что на теракт не отправляются с женой и детьми, другая только что похоронила единственного ребёнка и ни о чём другой думать не способна. Хотя герои в опасности, в романе нет того трагического накала, который был характерен для антиутопических произведений прежнего десятилетия. Отношения пленников носят мирный, семейно-домашний характер, без истерической взвинченности. Никто не демонстрирует признаков агрессии, а придуманные Букшей фантастические подробности и вовсе придают ситуации идиллический характер: так, у одного из арестантов с собой устройство, позволяющее переправить с воли в камеру праздничное угощение, и сокамерники пируют вместе. А арестованная женщина-эколог продолжает общаться с любимыми собаками, причём на одном языке: о том, что происходит снаружи, за пределами камеры, она узнаёт от лающей внизу собаки и сама отвечает ей лаем – задаёт вопросы, даёт указания. Ничто не наводит на мысль о возможном преступлении, а раз нет преступления – нет и детектива.

В литературе существуют произведения, тема которых – душевные муки, ужас людей, приговорённых к смерти – например, *Рас-*

сказ о семи повешенных Леонида Андреева – о последних днях и часах жизни семерых революционеров. Герои Ксении Букши, кажется, тоже должны бояться, ведь что их ждёт, неизвестно. Но, похоже, никто из них до конца не верит в опасность. В какой-то момент одному из десяти с помощью всё той же собачьей почты передают, что его хотят убить прямо в камере. Однако и в этом случае он ничего не предпринимает. Значит, и такой код прочтения романа – как экзистенциальной драмы – тоже не срабатывает.

Наконец, угадывается смысловая переключка *Рамки* с конкретным текстом – романом Д. Быкова *Списанные* (2008)<sup>10</sup>. Его герой вдруг обнаруживал, что его не пускают на работу, в командировку, за границу – вообще никуда, потому что его фамилия в каких-то списках. В каких и почему, никто не объяснил. Зато со временем выяснилось, что таких, как он, отверженных, несколько десятков человек. Эти люди находят друг друга по Интернету, знакомятся, создают что-то вроде коммуны, дружат, иногда даже заключают браки и постоянно гадают, что представляют собой списки, которые так изменили их жизнь, – кем и зачем составлялись, почему туда попали именно они. Гипотез множество, и по-прежнему ничего в точности не известно. У Быкова это было портретом “нулевых”, когда, по его мнению, время остановилось: не жизнь, а тромб! Герои Быкова из своей ловушки выхода не нашли, так и остались “списанными”. В этом романе будущего нет – только навсегда застывшее безвременье. Но у Букши изменения всё-таки происходят: в какой-то момент героев перестают охранять, и они оказываются на свободе.

Как мы видим, писательница постоянно намекает нам, чего ждать от её произведения – но всегда обманывает. И в этом тоже заключена подсказка: всё будет совсем не так, как мы привыкли думать. Всё будет иначе – и в книге, и в жизни.

Сюжет строится как цепь необъяснимых событий, и причины освобождения узников также неясны. Герои могут полагаться только на слухи, однако никто толком не знает, что случилось: претендент на трон то ли погиб, то ли сломался (поговаривали, что это давно уже не человек, а робот). Попытка героев отпраздновать освобождение наталкивается ещё на одно неожиданное препятствие: из динамиков вместо музыки раздаются звуки метронома (как будто отщёлкивает

---

<sup>10</sup> Дмитрий Быков: *Списанные*, Москва 2008.

минуты готовая взорваться бомба). А когда гости на парходике уплывают с острова, они видят, как “вдали от куполов проступает в сером небе лицо”<sup>11</sup>. Проступает и отражается в морской глади. Всё это словно иллюстрирует знаменитое тютчевское:

Когда пробьёт последний час природы,  
Состав частей разрушится земных:  
Все зримое опять покроют воды,  
И божий лик изобразится в них!<sup>12</sup>

Но и грозное звучание этой, заключительной, сцены (мы прогневали небеса!) в значительной мере гасится тем, что роман Букши представляет собой череду сюрпризов, он утверждает непредсказуемость жизни, неокончателность любых итогов. Поэтому возникает ощущение, что даже конец света не помешает событиям развиваться, за ним будет что-то ещё.

Ирония Ксении Букши по поводу способности человека существовать осмысленно – что-то знать наверняка, предвидеть ход дальнейших событий и, тем более, как-то на него влиять – заслуживает особого внимания. Хотя первые утопические и антиутопические тексты появились ещё в античные времена, расцвет дистопии в её классических формах принято связывать с эпохой Просвещения – временем, давшим надежду на то, что движение истории может направляться человеческим разумом и волей. Способность проектировать будущее, сознательно искать лучшие варианты социального устройства – условие существования обсуждаемых жанров. Отказ признавать ценность человеческих рациональных усилий подрывает их основы. Между тем жизнь в *Рамке* похожа на дурной сон или игру без правил, где разуму не на что опереться. Галлюцинаторный характер действительности блокирует работу рассудка. На обложке романа Букши написано “антиутопия”. Но, похоже, этот текст насмехается над собственным жанром, да и вообще над всякой жанровой определённости как претензией на сколько-нибудь точное представление о формах, в которых протекает жизнь.

Классическая утопия в качестве идеального общественного устройства предлагает некий порядок, подчиняющий всех и каждого

<sup>11</sup> Ксения Букша: *op.cit.*, с.286.

<sup>12</sup> Фёдор Тютчев: *Когда пробьёт последний час природы...* в: *Полное собрание стихотворений в 2-х томах*. Том. 1, Москва 1994, с.176.

и в этом отношении безразличный к индивидуальным потребностям и интересам конкретных лиц, игнорирующий их непохожесть на всех прочих. О продуманности авторской программы социальных преобразований в таких случаях говорит математическая строгость, просчитанность предлагаемых решений, их универсальная приложимость к каждой “социальной единице”. Никакие эмоциональные реакции во внимание не принимаются – ни со стороны объектов эксперимента, ни со стороны тех, кому предлагается оценить саму красоту авторской идеи. Право на самостоятельность суждений в этом случае монополизируется создателем утопической конструкции: он должен не просто развернуть её перед нашими глазами, но доказать её преимущества перед всеми другими вариантами социальной организации, должен дать ей оценку. Это делает художественную конструкцию утопического произведения плохо сбалансированным устройством, где программная рассудочность соседствует с плохо скрываемой авторской эмоциональностью. Собственно, художественная убедительность романа-утопии обеспечивается именно эмоциональностью – способностью художника сделать разумный, с его точки зрения, вариант развития событий, привлекательным для читателя. Логика авторских выкладок покрывается слоем пафоса. Разнородность этих двух уровней становится особенно очевидной, когда утопическая идея уже скомпрометирована ходом истории и авторские усилия придать ей блеск обнаруживают свою нарочитость. Со временем именно они начинают бросаться в глаза в первую очередь. Наверное, поэтому современные исследователи всё чаще отказываются определять утопию по формальным признакам. “Утопия (и не только современная) – [...] это то-что-утопией-полагает-автор. В конце концов, максима “все будут богаты и свободны и у каждого будет по два раба” – тоже утопия”<sup>13</sup>, – заявляет Мария Галина, подытоживая прозвучавшее по этому поводу на специальной научной конференции.

Антиутопия разрушает характерный для утопии шаткий баланс рассудочного и эмоционального – в пользу второго. Практически не меняя внешней картины мира, она предлагает иную оптику, рассматривает утопический порядок с другой точки зрения – изнутри, с позиции человека, подвергнутого социальному эксперименту. Его субъективный взгляд на происходящее, его переживания и оценки вы-

---

<sup>13</sup> Мария Галина: *op.cit.*, с.210.

ходят в тексте на первый план и определяют смысл художественного целого. Утопия превращает реципиента в единомышленника автора, антиутопия делает его союзником героя. В антиутопии замыслы создателей логически безупречного социального механизма проходят проверку на соответствие запросам индивидуума – и всегда “проваливают” этот экзамен. “Именно зазор между утопией как-ее-видит-автор и ее реализацией — это та щель, в которую втискивается антиутопия”<sup>14</sup>.

Герой антиутопического произведения часто действует непродуманно, под влиянием порыва, и обычно терпит фиаско, но бунт, осмысленное сопротивление навязанному порядку (не зря антиутопии обычно пишутся от первого лица: герой вычленяет себя из происходящего и подвергает его анализу) превращает его из объекта в субъект социального действия. Это переводит всё происходящее в иной регистр: благодаря активности суверенной личности последовательность событий становится историей.

Романы Сорокина и Букши рисуют будущее, где недоброй инерции событий ничто не противостоит, потому что люди заранее признали себя побеждёнными, отказались от роли субъектов исторического развития. Если в предыдущей фазе своего становления антиутопия изучала механику исторического распада, то здесь “история прекратила течение своё”, и человек выступает как биологическая единица, а не как историческое лицо.

В свете сказанного не удивительно, что идея поступательности в развитии событий (о прогрессе не стоит и говорить) уходит в прошлое. Движение времени снова измеряется по мифологическим лекалам – как периодический возврат к уже бывшему. Отсюда постоянное уравнивание будущего с прошлым. В этом смысле симптоматично то, что Дмитрий Быков в своих интервью и романах любит говорить о цикличности русской истории: вот уж которое столетие подряд начинается с резкого политического поворота: восемнадцатый век – с реформ Петра, девятнадцатый – с войны 1812 года, двадцатый – с революции, потом наступает реакция, долгий застой, потом всё начинается с начала. А если наша история идёт по кругу, то завтрашние события угадать нетрудно: надо только понять, в какой точке цикла мы находимся

---

<sup>14</sup> Ibidem.

сейчас, и посмотреть, что обычно за этим следует. Именно это Быков попытался сделать в последнем своём романе – *Июнь*.

Этот роман ближе к злобе дня, чем антиутопии Сорокина и Букши. В нём события отнесены к предвоенному времени – 1938-1941 годам XX в., но, в понимании автора, сейчас мы переживаем сходный момент – пребываем внутри эпохи реакции, а она, как правило, приводит к большой войне. Такое происходило на рубеже 30-40-х и происходит сейчас. В своих интервью Дмитрий Быков признавался, что было сложно “зарифмовать” конец 30-х и нашу современность, подчеркнув общее и не пожертвовав конкретными приметами каждой эпохи. “Общее” он видит в растущем раздражении, свойственной всем беспричинной агрессивности и ощущении, что всё это добром не кончится. Однако благодаря сближению разных эпох роман приобретает расширительный смысл и становится произведением о том, что является причиной самых трагических событий истории, в какие бы времена они ни происходили.

В романе три части, в каждой свой герой. Все трое – молодые мужчины, талантливые, творческого склада: студент ИФЛИ, известный журналист и редактор Союзкино. История каждого достаточно драматична: первого под надуманным предлогом отчисляют из института, у второго отправляют в лагерь любимую женщину, а третий разрабатывает один за другим проекты спасения России и постепенно убеждается в том, что она “неспасаема”.

Все трое деятельны – и ничего не могут противопоставить надвигающейся беде. Они в разной мере захвачены происходящим – но одинаково бессильны что-то изменить.

Это роман о неизбежности войны. По Быкову, она обязательно наступает, если её очень хотят. В этом романе все боятся войны – и все её приближают. Власти – потому что война “спишет” совершенные ошибки, простые люди – надеются, что она упростит жизнь.

Так, история Миши Гвирцмана начинается с изгнания из вуза: его вполне невинные ухаживания за кокетливой однокурсницей здесь расценивают как “посягательство на честь комсомолки” и Мишу отчисляют. В комитете комсомола ему дружески советуют сослаться на то, что “был пьян и не понимал, что делаешь”, – здесь знают, что совершенное в здравом уме карается жёстче, чем сделанное в полубессознательном состоянии. Показательно, что и девушка, написавшая на него донос, ничего не имела против его ухаживаний, просто

ей подсказали, что она обязана “отстаивать свою честь”. Она пожаловалась в комитет комсомола, а “позже она почти ничего не помнила – ни как говорила, ни как писала”<sup>15</sup>. Поступки людей совершаются здесь словно бы помимо их желания, не от их лица и всё меньше зависят от их сознания.

То, что происходит дальше, – это череда “подвигов”, которые Миша обдуманно совершает, чтобы вернуть себе самоуважение: его называли “белоручкой” – он идёт в санитары и справляется с такой тяжёлой и грязной работой, которая наверняка была бы не пол силу его “обвинителям”; девушку, которая возвела на него напраслину, он намерен “покорить”, и делает это с лёгкостью. В общем, он находит достойный ответ для каждого, кто нанёс ему удар, но при этом догадывается об ущербности своей стратегии: дело не в нём, просто разлитая в воздухе агрессивность искала жертву. Он был выбран достаточно случайно, и, мстя обидчикам, только сгущает атмосферу взаимной ненависти – “испарения” коллективного бессознательного. Его азарт постепенно иссякает: хочется уже не справедливости, а покоя. В финальной сцене он, после ночи, проведённой с шалопутной красоткой-доносчицей, соглашается с ней, когда девушка мечтает: как бы хорошо, если бы была война, и она, как все бабы, ждала его с фронта. Она не хочет, чтобы его убили или ранили. Она хочет, чтобы всё было по-человечески: он, муж, воюет, – она, как верная жена, ждёт его возвращения. Миша её понимает: ему тоже хочется простых и понятных, добрых отношений. При этом всё так испорчено, что нужно какое-то особое потрясение, чтобы забыть своё изгаженное прошлое – иначе из него не выбраться. Война кажется выходом, – тут она и начинается.

Герой второй части романа Борис Гордон взрослее и опытнее. Этот знаменитый журналист умеет меняться, “перерождаться” внешне и внутренне: в свободные 20-е он был бодр, ярок, остроумен и любил такую же дерзкую женщину; в страшные 30-е сумел затаиться, скрыть от всех свою новую любовь – юное создание, трогательную энтузиастку, семья которой приехала в СССР строить новый мир. Борис понимает, что ей несдобровать, и подстраховывает себя “дружбой” с энкавэдэшником. Но проходит ещё десятилетие, наступают совсем уж суровые времена, и теперь он мечтает вычеркнуть из жизни обеих женщин – и жену, и любовницу:

---

<sup>15</sup> Дмитрий Быков: *op.cit.*, с.128.

И та, игривая, на всё готовая, любительница экспериментов, гибкая, в шофёрской кепке, и эта, нежная, вернувшаяся откуда-то из до-революционной дымки, женственная и девственная, страстно преданная ему одному и предаваемая им, - обе они теперь никуда не годились. У одной был шрам и тик, у другой срок, и он волок их на себе, ни одной не желая и ни одну не любя. Долг привязывал его к ним, долг и больше ничего, и ничего он так не желал, как их взаимного уничтожения...<sup>16</sup>.

Момент, когда Борис принимает решение порвать с обеими, переживается им как миг победы над собственными предрассудками и слабостями, как личный триумф. Борис чувствует себя существом особого порядка. Тут-то и начинается война – с полчищами подобных же юберменшей, и, как известно читателю, ничего хорошего она им не принесёт.

Героя третьей части Быков наделяет фантастическими возможностями, - мы должны убедиться, что даже они не позволяют предотвратить беду, которую выкликает вся страна. Игнатий Крастышевский лишён внутренней раздвоенности Миши и Бориса, это фанатик идеи. Он с детства поверил в необыкновенную силу слов, а повзрослев, понял, что, если ими правильно распорядиться, то любой текст приобретает дополнительный, скрытый смысл и становится внушением, приказом – в общем, приобретает гипнотическую власть над читателем. Это сулит возможность влиять на ход событий. Как специалист по развитию кинопроизводства, Игнатий время от времени должен посылать документы “на самый верх”, Сталину. Пользуясь этим, он пытается предотвратить войну – внушить вождю панический страх перед нею. Это удаётся, но оборачивается дружбой СССР с фашистской Германией. Ужаснувшись, Крастышевский неоднократно меняет характер своих “шифровок”, но каждый раз это приводит к незапланированным результатам – нападению СССР на Финляндию, разделу Польши, “азартному взаимоистреблению” внутри страны. Последняя попытка повлиять на советскую политику – внушить Сталину идею первого удара – приводит к аресту и гибели самого Игнатия. По мысли Быкова, власть утратила способность разумного управления страной, и главное – втайне надеется на то, что новая катастрофа заставит забыть о прежних преступлениях режима:

---

<sup>16</sup> Дмитрий Быков: *op.cit.*, с.439.

“среди новых трупов легче спрятать старые”. А когда все настроились на войну, никакие чудеса не могут спасти.

Истории быковских протагонистов начинаются в разное время, но завершение каждой из частей романа приурочено к одной дате – 22 июня 1941 года. Это заставляет отнестись к каждому из героев романа как к человеку, приблизившему или, по крайней мере, не отвратившему общую беду. Автор не снимает вину за происшедшее с политического руководства страны и говорит об этом достаточно откровенно. И всё же главным двигателем событий оказываются не чьи бы то ни было персональные ошибки, а невербализованная, живущая в подсознании абсолютного большинства русских людей вера в то, что война – самый простой способ решения накопившихся проблем.

Как ни удивительно, произведение, в центре которого историческое событие, фактически отрицает историю, если её понимать как результат активных человеческих действий: в *Июне* причиной войны становится именно бездействие, общая готовность сбросить с себя бремя ответственности и положиться на волю судьбы.

Как видим, антиутопия – детище рационального века – в наши дни утрачивает веру в радио, возможности личности и прогресс. Сегодняшние произведения этого жанра, насколько можно судить по трём названным, ведут речь не столько об опасности, сколько о неизбежности достаточно мрачного хода событий. В отличие от антиутопий прежнего десятилетия новые образцы жанра полностью или частично теряют публицистическую окраску, прямую связь с сегодняшними политическими событиями и носят, скорее, философско-футурологический характер. Грозные черты будущего для Владимира Сорокина, Ксении Букши и Дмитрия Быкова связаны с тем, что человек всё в большей степени теряет власть над событиями, разучившись пользоваться главным орудием этой власти – своей разумной волей. Человек перестаёт быть “творцом истории”, и в результате миром правят безликие экономические закономерности, работа коллективного бессознательного, мистические силы. Сегодняшним прозаикам этот процесс кажется необратимым, а человеческие попытки влиять на ход вещей или хотя бы разобраться в происходящем – смехотворными. Возмущение и отчаяние, характерные для антиутопий “нулевых” годов, сменяются фаталистическим принятием неизбежности.

Всё это оправдывает сомнения современных исследователей в том, что понятие “антиутопия” остаётся точным определением для текстов, которые сегодня выступают под этим именем. Признав человеческое бессилие влиять на социальные процессы, отказав герою в субъектности, эта литература плавно переходит в категорию эсхатологической.

## REFERENCES

- Buksha Ksenija: *Ramka. Roman*, Moskva 2017. (Букша Ксения. *Рамка. Роман*, Москва 2017).
- Bykov Dmitriy: *Ijun'. Roman*, Moskva 2017. (Быков Дмитрий. *Июнь. Роман*, Москва 2017).
- Bykov Dmitriy: *Spisannye*, Moskva 2008. (Быков Дмитрий. *Списанные*, Москва 2008).
- Galina Mariya: *Zhestokie ob'yatiya utopii*, „Novyj mir“ 1917, № 6, s. 209-214. (Галина Мария: *Жестокое объятия утопии*, „Новый мир“ 1917, № 6, с.209-214).
- Efimova Marina: *Bum antiutopij v Amerike*, „Inostrannaya literatura“ 2018, № 3, s. 278-280 (Ефимова Марина: *Бум антиутопий в Америке*, „Иностранная литература“ 2018, № 3, с. 278-280).
- Narinskaya Anna: *Kniga o vkusnoj i duhovnoj pishche*, <https://www.novayagazeta.ru/articles/2017/03/06/71708-kniga-o-vkusnoy-i-duhovnoy-pische> (9.09.18). (Наринская Анна: *Книга о вкусной и духовной пище*, <https://www.novayagazeta.ru/articles/2017/03/06/71708-kniga-o-vkusnoy-i-duhovnoj-pische>, (9.09.18)).
- Sorokin Vladimir: *Manaraga. Roman*, Moskva 2017 (Сорокин Владимир: *Манарага. Роман*, Москва 2017).
- Tyutchev Fyodor: *Kogda prob'yot poslednij chas prirody...* - Polnoe sobranie stihotvorenij v 2-h tomah. Tom 1, Moskva 1994, s. 176 (Тютчев Фёдор: *Когда пробьёт последний час природы...* в: *Полное собрание стихотворений* в 2-х томах. Том 1, Москва 1994, с.176).
- Chancev Aleksandr: *Fabrika antiutopij: distopicheskij diskurs v rossijskoj literature serediny 2000-h*, „Novoe literaturnoe obozrenie“ 2007, № 86, s. 269-301 (Чанцев Александр: *Фабрика антиутопий: дистопический дискурс в российской литературе середины 2000-х*, „Новое литературное обозрение“ 2007, № 86, с.269-301)

**ГАЛИНА КУЧУМОВА**

*(Самара, Россия)*

ORCID 0000-0002-8699-0484

e-mail: gal-kuchumova@mail.ru

## **КОЛЛЕКЦИОНЕР КАК ЛИМИНАЛЬНЫЙ СУБЪЕКТ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ РОМАНЕ**

### **THE COLLECTOR AS A LIMINAL SUBJECT IN THE POSTMODERNIST NOVEL**

#### **Abstract**

The article deals with the problem of the liminal subject, which solves the problem of self-identification. The postmodern “fragmented” subject is in the situation of “I-searching” in the “self-collection”. A typical example of the liminal subject is the character of the collector, who creates his subjectivity through acts of the highest intensity. The existence of the collector at the limits of their strength and capabilities consists in the spiritual structure of the protagonist and in the story of the protagonist (his path of initiation).

The examples are based on the postmodern German and Russian-language novels about the collector. “Das Parfum” (1985) by Patrick Süskind, “Flughunde” (1995) by Marcel Bayer and “Petrushka Syndrome” (“Синдром Петрушки”, 2013) by Dina Rubina present the central character of the collector and different models of the marginal artist. The study is focused on the creative chronotope and different collection patterns.

The proposed methodology of considering the collector's character and studying the strategies of collecting can be applied to other postmodernist novels about the artist.

**Key words:** the liminal subject, the character of the collector, “collection of one's own self”, the different collection patterns, the German and Russian-language postmodernist novels, Patrick Süskind, “Das Parfum”, Marcel Beyer, “Flughunde”, Dina Rubina, “Petrushka Syndrome”.

Социокультурная ситуация Западной Европы последних десятилетий характеризуется как децентрированная, ризоматичная, гетерогенная, мозаичная, в которой разрушены прежние иерархические системы, размыты всяческие границы (географические, ментальные, национальные, гендерные). Смена культурных парадигм модернизма и постмодернизма определила новые соотношения онтологии и семиотики и, соответственно, новые позиции субъекта, творца и носителя культурной парадигмы. “Семиотический крен”, интенсивная “жизнь” знаков лишает современную культуру определенности, однозначности и устойчивости. Тектонические сдвиги во всех сферах человеческой жизни активируют разного рода переходные процессы. Эти процессы, определяемые как лиминальные (англ. – *liminality*, лат. *limen* – порог, пороговая величина)<sup>1</sup>, предполагают некую стадию деструктивности для создания из хаоса новой социокультурной целостности.

Традиционно в процессах перехода выделяют некий инвариант – три стадии в развитии любой системы (социокультурной, семиотической и интеллектуальной), в структуре которых заложен механизм смыслообразования и открытия смыслов: 1) отделение, изоляция индивида (*separation*) от некоторой социальной целостности; 2) собственно переход границы (*limen*) и пребывание/творение на границах; 3) собирание себя (*reconstruction*) для воссоздания некоей новой целостности. Данная схема имеет прямые аналогии, например, с известной концепцией русского формализма: 1) остранение, то есть сделать привычное странным; 2) игра с этими остраненными смыслами; 3) монтаж нового смыслового комплекса<sup>2</sup>.

Условием смыслообразования в современной культуре становится разупорядочение прежних смысловых структур, их дезинтеграция и хаос, что является необходимым условием выхода системы

<sup>1</sup> Проективный философский словарь. Новые термины и понятия. Под ред. Г. Л. Тульчинского и М. Н. Эпштейна. Санкт Петербург 2003.

<sup>2</sup> Юрий Тынянов: *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва 1977; Виктор Шкловский: *О теории прозы*. Москва 1983.

к новому упорядочению, к новой сборке. В каждом акте смыслообразования реализуется “модель качелей”, то есть равновесие на одном уровне формирует неравновесное “подполье”, подвижную маргинальную среду на другом (И. Пригожин, И. Стенгерс)<sup>3</sup>.

Маргинальные элементы, носители лиминализации, становятся востребованными как топос “Чужого” (Ж. Батай)<sup>4</sup>. Происходит ролевая смена “прогрессивных” лидеров культурной эпохи. Если прежде маргинальные личности существовали на периферии и не играли существенной роли в преобразованиях общества, то в новой культурной среде “революционная” роль переходит именно к субъектам-маргиналам. Маргинальный субъект и маргинальные структуры накапливают критическую массу переосмыслений, ориентированных не социально, а “внутрь”, в личностный мир, обеспечивая выходы в “контекст бытия”. Креативный потенциал маргинальности определен уже самой природой лиминального субъекта, способного выходить за пределы социальной нормативности и нарушать замкнутость эпистемологических систем (М. Фуко, Ж. Батай).

Лиминальность обеспечивает реализацию процесса перехода, в котором осуществляется прорыв к трансцендентному. Здесь существует целый ряд уровней соответствующей лиминализации дискурса: от поэтического дискурса, опирающегося на образы, сравнения, метафоры, что порождает новые неожиданные смысловые ассоциации; через гротескно-смеховой дискурс, построенный на сознательной игре смыслами; до радикальной формы лиминализация дискурса, что свидетельствует о наиболее полной деструкции субъекта, обретением им “опыта невозможного”.

Лиминальность имеет прямое отношение к “опыту невозможного”, “трансгрессии” (лат. *limen* – переход, нарушение)<sup>5</sup>. Заимствованное у Гегеля понятие “трансгрессия” (нем. *Aufhebung*), возникает для обозначения особого акта переступания границ, связанного

<sup>3</sup> Илья Пригожин, Изабелла Стенгерс: *Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой*. Москва 1986, с.357-358.

<sup>4</sup> Жорж Батай: *Сад и обыкновенный человек*, в: *Маркиз де Сад и XX век*. Москва 1992, с.89-116.

<sup>5</sup> Жорж Батай: *Эротика*, в: Жорж Батай: *Проклятая часть. Сакральная социология*. Москва 2006; Мишель Фуко: *О трансгрессии*, в: *Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль XX века*. Санкт Петербург 1994, с.111-133; Жак Деррида: *Письмо и различие*. Москва 2000.

с преодолением социальных кодом, законов, норм и правил. В этом смысле трансгрессия выступает корнем альтернативной онтологической модели. М. Бахтин, фактически предвосхитивший в своих трудах деконструкцию Ж. Дерриды, постоянно настаивал на позитивном, утверждающем аспекте трансгрессивных феноменов (карнавал, гротеск, смех). Трансгрессия, нарушая фиксированные определенности, стирая установленные границы, тем самым “[...] позволяет взглянуть на мир по-новому, почувствовать относительность всего существующего и возможность совершенно иного миропорядка”<sup>6</sup>. Если трансцендентное проходит сквозь границу, а трансцендентальное ощущает ее изнутри, то трансгрессия есть испытание предела как такового. Она проводит границу предела прямо по субъекту опыта, подводя его “под” эту самую границу, как под скальпель. Трансгрессия как “жест, обращенный на предел”<sup>7</sup>, открывает “опыт невозможного”, который разрушает саму структуру субъектного (“смерть субъекта”). В этом – реализация идеи деконструкции Ж. Дерриды, смысл которой состоит не в критическом отрицании, но в раскрытии возможности иной конструкции целостности человека.

Постмодернистская реальность предельно остро ставит вопрос о самоидентификации индивида. Лиминальность включает изменения в позициях субъекта, его социального статуса, идентичности (*identity*) и самосознания. Основными характеристиками “расщепленного”, децентрированного субъекта выступают фрагментарность, нестабильность, отсутствие целостности (Ж. Лакан, Ю. Хабермас, П. Рикер). Человек теперь приходится выживать в условиях неравновесной и неустойчивой системы, чтобы поддерживать свою идентичность и восстанавливать свою целостность в новой среде. Для лиминального субъекта актуальным становится реализация проекта “собираания себя” (“воскрешение субъекта”).

Яркое проявление лиминальности субъекта прослеживается в фигуре коллекционера, маргинального художника, собирающего мир в себя и созидającego таким образом свою идентичность. Коллекционер – как лиминальный субъект – просто “приговорен” к активному и непрерывному поиску своего Я. *Verurteilt zur endlosen Su-*

<sup>6</sup> Михаил Бахтин: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва 2015, с.51.

<sup>7</sup> Мишель Фуко: *История безумия в классическую эпоху*. Санкт Петербург 1997, с. 42-52, 519, 524.

*che nach einem festen Punkt in sich selbst*<sup>8</sup>. В этом поиске обнаруживается неустрашимое противоречие человеческого бытия: с одной стороны, ярко выраженная потребность в надежных границах идентичности как одно из условий самореализации человека; с другой – полный отказ от “твердой” идентичности, открытость неизвестному, возможности выбора в процессе самоосуществления.

Для реализации проекта «собираения себя» лиминальный субъект переключает решение творческой задачи “сотворения истины бытия” в регистр составления культурных архивов и коллекций. Творческая деятельность коллекционера как лиминального субъекта выступает аналогом работы художника, усилия которого в трансгрессивных актах творчества направлены на поиски главного эстетического принципа, организующего духовную целостность его Я и мира.

Художники и мыслители маргинального типа – это “трансгрессивные фигуры” (по М. Фуко). Будучи аутсайдерами по отношению к современной им эпистеме, они осуществляют ее деконструкцию<sup>9</sup>. Постмодернистский роман о коллекционере, рожденный из “духа времени”, актуализирует фигуру маргинального художника, циника, аутсайдера, преимущественная позиция которого заключается в обладании внутренним иммунитетом против функционально-знакового, бессмысленного существования<sup>10</sup>. Художник-коллекционер наделяет себя легитимным правом нарушать всяческие границы. Постмодернистский роман о коллекционере в преувеличенно-ироничном, пародийно-игровом духе изолирует сами границы, образцы, модели перехода границы, пограничных пространств, формы и способы созидание лиминальным субъектом новых границ, прежде считавшиеся незыблемыми, передает драматический момент и динамику поиска современным человеком новых схем самоидентификации. Лиминальность коллекционера – его существование на границе, на пределе своих сил и возможностей – обнаруживается как в духовной конструкции самого героя, так и в сюжете героя (его путь инициации). Здесь предельно об-

<sup>8</sup> Zygmunt Bauman: *Moderne und Ambivalenz*. Hamburg 1992, S.244.

<sup>9</sup> Мишель Фуко: *История безумия в классическую эпоху*. Санкт Петербург 1997, с.42–52.

<sup>10</sup> Галина Кучумова: *Роман конца XX века в системе культурных парадигм. Новые романские формы и новый культурный герой*. Saarbrücken 2011, с.294–302.

нажается “творческий хронотоп” романа о художнике, в котором совершается “особая жизнь произведения” (М. Бахтин)<sup>11</sup>.

В поле нашего исследования могут быть включены многие романы, остановимся на трех, наиболее показательных: *Парфюмер* (*Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, 1985) Патрика Зюскинда, *Летучие собаки* (*Flughunde*, 1995) Марселя Байера и *Синдром Петрушки* (2013) Дины Рубиной. Обозначим в них центральную фигуру художника-коллекционера как лиминального субъекта, представим разные стратегии коллекционирования, выявим разные модели художника нового типа, выделим «творческий хронотоп».

В романе *Парфюмер* Зюскинд задает модель художника-коллекционера в его движении от естественнонаучного познания мира к „поэтическому” отношению к миру. Маргинальный герой – парфюмер-самоучка Гренуй, лишенный собственного запаха, отчаянно коллекционирует чужие запахи, собирая из них себя как некую целостность. Байер в *Летучих собаках* предлагает вариант модели коллекционирования “техническим” человеком. Заглавный герой романа, инженер-акустик Карнау, усердно заполняет карту всевозможных проявлений человеческого голоса. В романе *Синдром Петрушки* воспроизводится модель художника-кукловода, акцентируется его исключительно поэтическое отношение к миру. Гениальный кукловод Петр Уксусов фанатично собирает свою коллекцию кукол, познавая через нее мир и утверждая себя в этом мире.

„Лиминальный” опыт жизни освобождает художника нового типа, прежде всего, от власти языка. Неслучайно коллекционер почти не пользуется конвенциональным языком общения: он озабочен поисками новых альтернативных форм коммуникации, других языков общения, принадлежащего сфере континуального. В анализируемых романах познаваемый коллекционером мир кодифицируется как запахоцентричный, аудиоцентричный, куклоцентричный. Подобный „оптикоцентризм” определяет как способ выражения, так и способ понимания человеком сущего<sup>12</sup>. Так, заглавный герой романа *Парфюмер*, косноязычный Гренуй, использует ольфакторный язык, переводя все свое миропонимание и мироощущение исключи-

<sup>11</sup> Михаил Бахтин: *Формы времени и хронотопа в романе*, в: *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва 1975, с.403.

<sup>12</sup> Морис Мерло-Понти указывал на огромный эвристический потенциал оптикоцентризма. См.: Мерло-Понти: *Око и дух*. Москва 1995.

тельно в неартикулируемую сферу запахов: “mit abstrakten Begriffen also, vor allem ethischer und moralischer Natur, hatte er die größten Schwierigkeiten”<sup>13</sup>. Инженер-акустик из романа *Летучие собаки* мало-разговорчив, он погружен в мир звуковой материи. Герой из романа *Синдром Петрушки* Петр Уксусов испытывает затруднения в общении со сверстниками, но прекрасно понимает язык кукольного мира.

Коллекционер отмечен особой духовной конституцией. Авторы наделяют своих заглавных героев специфическим даром, выделяют их “специализацию”. В новой парадигме человеческого опыта, отмечает исследователь С. Вайман, происходит необратимый процесс эстетической реабилитации “специального”<sup>14</sup>. Захватывая всего человека, “специальное” обретает способность каким-то образом осуществлять предельную полноту и творческую бескрайность личности, обеспечивая выход его на глубинные уровни бытия. Подобная “специализация”, “узкий путь”, то есть “обострение чувств” и получение интенсивного опыта осуществляется на границах через какой-нибудь один канал восприятия. Так, восприятию гениального парфюмера-самоучки (“человек-нос”) доступны миллионы обонятельных сочетаний (например, запах глаженного шелка, тимьянового чая, запах похоти, ненависти, благополучия и нищеты). Феноменальным слухом наделяется герой романа *Летучие собаки*. Свои акустические возможности акустик Карнау целенаправленно доводит до совершенства благодаря новым техническим устройствам. Его уникальная коллекция сохранила даже “шумы, производимые выделениями поджелудочной железы, или экстремально усиленное хлопанье век”<sup>15</sup>.

Неординарный герой из романа *Синдром Петрушки* оттачивает свое мастерство, открывая и исследуя окружающий мир через утонченное чувство понимания куклы.

Мальчик уже знал, что мир кукол так же необъятен, густонаселён, как и целый земной шар. С его станами, народами, цветами и деревьями, животными и птицами, облаками, снегом и дождем. Что в нем есть тайна жизни, какой-то *другой жизни*, что эту тайну следует неустанного искать и извлекать и что открывается она далеко не всем,

<sup>13</sup> Patrick Süskind: *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich 1985, S.33.

<sup>14</sup> Семён Вайман: *Мерцающие смыслы*. Москва 1999, с.229.

<sup>15</sup> Марсель Байер: *Летучие собаки*. Санкт Петербург 2004, с.226.

отнодь не всем даже профессионалам, а только избранным, зачарованным, себя забывшим людям [курсив Рубиной]<sup>16</sup>.

Реализация героем своего феноменального дара осуществляется благодаря позиции “эстетической вненаходимости” (по М. Бахтину), которая не есть позиция стороннего равнодушного наблюдения, напротив, предполагает наиболее полный и глубокий способ “участного мышления” художника. “Ситуация вненаходимости” выступает как оберегаемое пространство человеческой личности, как охранный зона человеческого сознания, необходимая для смыслооткрытия и смыслопорождения. Она всегда осуществляется на некоем пороге, некоем пределе, что связано с изоляцией, сегментацией недискретного пространства (Ю. Лотман)<sup>17</sup>. Парадоксальным образом, именно ситуация абсолютной вненаходимости обеспечивает художнику максимальную вовлеченность в дело, которому он служит.

Своих необычных героев авторы рассматриваемых романов помещают в точку “экзистенциальной пустоты”, пустоты, в которую вытеснен современный человек, оставшийся без внятных ценностных ориентиров. “Нулевая форма” жизни, обладающая огромным потенциалом, настойчиво требует преодоления для перехода лиминального субъекта из вечной потенциальности к актуальному, насыщенному смыслами бытию. Таким образом, эволюция героя видится как движение от нулевой точки через процесс собирания себя (коллекционирование) к совершенству. Это предполагает стадию деструктивности, изоляцию индивида от социума, собирание себя в ситуации перманентного нахождения на границе, воссоздание новой личностной целостности.

Авторы обеспечивают своим героям-коллекционерам идеальное замкнутое пространство для интенсивной внутренней работы, поскольку проект “собирания себя” предполагает выстраивание индивидуального пространства для самореализации (“личной утопии”). Коллекционер строит свое индивидуальное пространство по своим законам и наслаждается своим привилегированным положением в нем. Так, Зюскинд создает своему “ольфакторному” герою идеальные условия для уединенной работы. Отсутствие запаха тела Гренуя маркирует его защитную границу от враждебного внешнего мира.

<sup>16</sup> Дина Рубина: *Синдром Петрушки*. Москва 2011, с.169.

<sup>17</sup> Юрий Лотман: *Культура и взрыв*. Москва 1992, с.29, 240.

Байер гарантирует своему акустическому гению неприкосновенность частного пространства, наделяя его ночным образом жизни (здесь интересная параллель с образом летучих собак). Цитата: „In der Nachtruhe spult er die am Tage aufgenommenen Stimmen vor- und zurück. Niemand stört ihn. Niemand kann gemeinsam mit Karnau die akustische Karte betrachten und seine Erklärungen lauschen“<sup>18</sup>.

Аутист-кукольник из романа Д. Рубиной тоже располагает необходимыми условиями для уединенной творческой работы. “В его империи нет места живой женщине [...]”<sup>19</sup>. “В своей империи он был могущественен и абсолютно счастлив. Самый счастливый властелин самой счастливой из всех когда-либо существовавших на свете империй”<sup>20</sup>.

Для художника-маргинала пребывание и творение на границе всегда сопровождается напряженной на пределе сил работой, муками творчества, игрой стихийных сил вне этических и эстетических норм, переступанием естественного порядка жизни. В романе *Парфюмер* процесс получения аромата любви сопряжен с мучительными поисками героя, долгими годами учения и странствий, сознательно принятого на себя аскетизма. Герой романа *Летучие собаки* целенаправленно доводит до совершенства свои акустические возможности. Предельно сложно протекает творческий процесс и в романе *Синдром Петрушки*. Петр Уксусов, находясь в состоянии патологического неразличения “человек/кукла”, каждодневно и до изнеможения шлифует свое мастерство.

Лиминальный опыт героя-коллекционера и процесс трансгрессивного перехода границ описывается авторами романов как вдохновение художника, момент “странного упоения”, как особое состояние духа, не знающее границ и субъектно-объектного разделения. Свой феноменальный дар коллекционер реализует в ситуации предельного напряжения сил в эмоциональном состоянии любви к своему делу, служение которому означает исполнение своего предназначения. В постмодернистском романе высокое вдохновение художника, эстетическая деятельность которого заключается в собирании “рассеянных смыслов мира” (М. Бахтин), по-постмодернистски снижается и подменяется атавистическим азартом охотника<sup>21</sup>. На-

<sup>18</sup> Marcel Beyer: *Flughunde. Roman*. Frankfurt am Main 1996, S.124.

<sup>19</sup> Дина Рубина: *Синдром Петрушки*. Москва 2011, с.267.

<sup>20</sup> Ibidem, с.399.

<sup>21</sup> Это верно подмечал еще философ Ортега-и-Гассет. Цит. по: Jose Ortega y Gasset. *Über die Jagt*. Hamburg 1957, S.14.

пример, Гренуй из *Парфюмера* периодически устраивает охотничьи вылазки с целью овладеть всеми запахами, какие мог предложить ему мир. Он вынюхивает очередную жертву, охотится за еще не знакомыми ему запахами, ловит их со страстью и терпением рыбака и собирает в себе, “[...] er jagte sie mit der Leidenschaft und Geduld eines Anglers und sammelte sie in sich”<sup>22</sup>.

Охотничьим азартом отмечен и герой *Летучих собак*. Карнау часами сидит в “акустической” засаде, охотясь с микрофоном в руке за редкими голосами. Он улавливает стоны раненых, последний крик и последний вздох умирающих солдат. Азарт охотника за голосами выдает его интенсивное внутреннее движение к полному охвату мира. Это находит выражение в языковой плоскости романа. Главным средством для передачи экстатического состояния героя служат эллиптические конструкции и лексические повторы. “Тут целый звуковой ландшафт! Какие процессы! Какая панорама!”<sup>23</sup>

Так же фанатично следует своему предназначению кукольник Петр Уксусов. В поисках своей “главной куклы” он забывает о существовании близких ему людей, пренебрегает интересами своей жены, безжалостно убивает душу любимой женщины безразличием к ней.

Лишь спустя много лет Петя понял, что их роднило с Казимиром Матвеевичем. Тот тоже был и охотником, и ищейкой, чей нюх натаскан на тусклый чарующий запах инобытия; следопытом был в полевой экспедиции, в вечных поисках прорехи в нездешний мир<sup>24</sup>.

В исследуемых романах четко проговаривается проблема существования этических границ. Осуществляемый на границе дозволенного/недозволенного процесс “собираения себя” за счет присвоения отчужденной сущности другого (запаха, голоса, тела) не может осознаваться маргинальным художником в системе этических категорий. В отношении коллекционера просматривается одна и та же этическая схема: его поведение характеризует “моральная эксклюзия”, то есть омертвление чувств, неспособность к получению “живого” отклика от Другого. Убийство для него перестает быть злом, оно ста-

<sup>22</sup> Patrick Süskind: *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich 1985, S.45.

<sup>23</sup> Марсель Байер: *Летучие собаки*. Санкт Петербург 2004, с.119.

<sup>24</sup> Дина Рубина: *Синдром Петрушки*. Москва 2011, с. 144.

новится лишь средством для достижения цели<sup>25</sup>. Деятельность коллекционера всегда отмечена агрессивным началом, что свойственно в той или иной степени любому художнику. Художник наделен властью превращать, например, свою возлюбленную в идеальную картину, и без ее ведома и согласия использовать этот идеальный образ в любом контексте, “убивая” тем самым живой оригинал.

В романе *Парфюмер* потенциал агрессивности художника-коллекционера возводится в абсолют: герой Зюскинда убивает буквально, унося с собой божественный запах на полотне, пропитанном маслом (здесь кощунственная аллюзия на плащаницу). Циничен и герой романа *Летучие собаки*. Чудовищность фигуры Карнау особенно отчетливо проявляется в заключительных главах. Его сочувствие к детям нацистского лидера Геббельса, умерщвленным их родителями в последние дни войны, сменяется раздражением по поводу некачественно сделанных звукозаписей последних мгновений их жизни. Для коллекционера Карнау записанные голоса детей – лишь элементы его акустического атласа. Причем Карнау осознает свой уход с территории моральных запретов. “Hat meine Karte sämtlicher Stimmfärbungen ihre Grenzen? Gibt es Ausnahmen, die ich nicht durchführen würde?”<sup>26</sup>.

Жесток и равнодушен к людям Петр Уксусов. О нем говорят: “Мораль и честь – это не про него. Он – трикстер! Это такое вечное существо из подземного мира. Он плут, разрушитель. Ему все дозволено [...]. Им движут другие силы, нелюдские”<sup>27</sup>.

В пространстве художественного текста выразить лиминальность бытия коллекционера позволяет гротескное тело. Гротескный образ трансгрессивен, поскольку фиксирует сразу два противоположных полюса, раскрывая состояние незавершенного перехода. По М. Бахтину: “Гротескный образ характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления. Гротескное тело перерастает себя самого, выходит за свои пределы”<sup>28</sup>. Писатели наделяют своих гениаль-

<sup>25</sup> Bernd Künzig: *Schreie und Flüstern – Marcel Beyers Roman „Flughunde“*, in: Andreas Erb. *Baustelle Gegenwartsliteratur: Die neunziger Jahre*. Wiesbaden 1998, S.134.

<sup>26</sup> Marcel Beyer: *Flughunde. Roman*. Frankfurt am Main 1996, S.62.

<sup>27</sup> Дина Рубина: *op.cit.*, с.150.

<sup>28</sup> Михаил Бахтин. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва 2015, с.38-40.

ных героев гротесково-фантастическими чертами, причем особо маркированным выступает физическое тело, носитель “врожденного дара” *datis grata*. Таким образом, уже на соматическом уровне постмодернистский автор, предельно сгущая телесные деформации своего героя, акцентирует его уникальность и маргинальность, выделяет его из мира людей. Так, в романе *Парфюмер* акцентируется гротескное тело Гренуя: горбатость, хромота, нелепость фигуры, лицо, обезображенное следами язвы. Крайне неприятна внешность кукольника Петра: “[...] странный дяденька, похожий на индейца: впалые щёки, орлиный нос, вытянутый подбородок, косичка на воротнике куртки. Самыми странными были глаза: цвета густого тумана”<sup>29</sup>.

Эволюция коллекционера как лиминального субъекта хорошо просматривается в “творческом хронотопе”. Герой движется от хаотического набора элементов своей коллекции к собиранию собственно коллекции. Серийное накопление элементов будущей коллекции требует подчинения внутренней систематике. Для этого необходимы поиски ключа (эстетического принципа организации) к систематизации собранного материала. Его коллекция, вырываясь из рамок чистого накопительства, требует от своего создателя главного – найти завершающий коллекцию элемент. Такое самонаправленное существование коллекционера, его постоянное балансирование на границе, становится осмысленным лишь постольку, поскольку существует уникальный недостающий предмет, логически завершающий процесс “собирания себя”. Затем кульминация – полнота коллекции устраняет/убивает своего создателя.

В романах поиски эстетического принципа коллекции обозначены “вдруг-событием”. Так, поначалу “ольфакторный” архив Гренуя выстраивается хаотично, в отсутствии какого-либо организующего принципа, “ohne erkennbares schöpferisches Prinzip”. Он собирает запахи неорганического мира, органического, животных, людей, затем запахи социальной и культурной жизни людей. Ключом к систематизации собранного материала (“Schlüssel zur Ordnung aller anderen Düfte”)<sup>30</sup> становится случайно обнаруженный им запах тела рыжеволосой девушки с улицы Марэ. Запах чистой красоты для Гренуя своего рода откровение, духовное рождение, определяющее его даль-

<sup>29</sup> Дина Рубина: *op.cit.*, с.11.

<sup>30</sup> Patrick Süskind: *op. cit.*, S.49-50.

нейшие “ольфакторные”, “онтологические” поступки (Ухтомский). С этого момента его интенсивная внутренняя жизнь получает определенный смысл и направленность. В аромате чистой красоты Гренуй открывает “божественную искру” как точку опоры для своего внутреннего мира. Этим событием, отмеченным в тексте романа датой 1 сентября 1753 года, маркируется граница перехода от стадии собирательства к стадии коллекционирования. Найденный высший эстетический принцип побуждает Гренуя пересмотреть весь собранный им “ольфакторный” материал, хаотически “складированный” в его голове. Он перебирает в своей памяти миллионы “элементарных частей”, миллионы кубиков и кирпичиков, из которых строятся запахи, приводит их в систематический порядок. Теперь герой-коллекционер может приступить к планомерному возведению (миро)здания запахов с вершиной божественного аромата, венчающего его коллекцию. Замкнутое самонаправленное существование коллекционера становится осмысленным лишь постольку, поскольку существует уникальный недостающий предмет, логически завершающий процесс “собрания себя” – аромат тела Лауры Риши.

В романе *Летучие собаки* Байер выстраивает активную модель человека-творца, фанатично архивирующего и коллекционирующего “акустические элементы”. Заглавного героя характеризует постоянное пребывание на границе: мирское/божественное, день/ночь, мирная жизнь/военные сражения, зловещая роль инженера-акустика/добрый няня у детей Геббельса. Как и парфюмер Гренуй, использовавший технические достижения парфюмерного дела, коллекционер Карнау в лице современной акустической техники также получает “техническую поддержку” для познания и овладения миром. Звукозаписывающая техника (“машина слуха”) становится для Карнау главной и единственной искусственной приставкой к его органам чувств, поэтому он предельно строго следит за чистотой в звукозаписывающей лаборатории, за технической исправностью акустической установки и микрофонов. Любой посторонний звук, пыль на аппаратуре – серьезные помехи в его “акустических” штудиях.

Петр Уксусов фанатично коллекционирует куклы: перчаточные, нитяные, наперсточные, тростевые, марионетки, куклы-укладки. Вершиной его коллекции становится “главная кукла” Эллис, замещающая его любимую женщину Лизу. Через телесно-тактильное автор романа передает его искусство кукловождения, когда происхо-

дит полное слияние лиминального героя с куклой (“кукла въедается в твои руки, тело, походку”)<sup>31</sup>.

В деятельности коллекционера как лиминального субъекта присутствует ощущение высокого трагизма. В романе о художнике-коллекционере создается портрет художника, по своей сути, “мертвого человека” (“Porträt des Künstlers als toter Mann”)<sup>32</sup>. Все попытки собрать коллекцию завершаются трагически (постмодернистский топос “напрасных поисков”). Так, герой Зюскинда совершает “ольфакторное” аутодафе (“смерть художника”). Карнау отходит от своих студий, исчезает в неизвестном направлении. Знаменитый кукольник Петр Уксусов лишается своей главной куклы. Финальным танцем “одинокого безумца”<sup>33</sup> он завершает свое “кукольное дело”.

Итак, в анализируемых романах художественно осмысливается новый тип художника, лиминального субъекта. Художник-коллекционер, потерявший “онтологическое” равновесие, вынужден в трансгрессивных актах (ольфакторная, аудитивная и телесно практикуемая трансгрессия) бесконечно коллекционировать свои отражения в других.

## REFERENCES

- Bahtin Mihail: *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa*. Moskva 2015. (Михаил Бахтин: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва 2015).
- Bajer Marsel: *Letuchie sobaki*. Sankt Peterburg 2004. (Байер Марсель: *Летучие собаки*. Санкт Петербург 2004).
- Bataj Zhorzh: *Sad i obyknovennyj chelovek*, v: *Markiz de Sad i XX vek*. Moskva 1992. (Батай Жорж: *Сад и обыкновенный человек*, в: *Маркиз де Сад и XX век*. Москва 1992).
- Bauman Zygmunt: *Moderne und Ambivalenz*. Hamburg 1992.
- Beyer Marcel: *Flughunde. Roman*. Frankfurt am Main 1996.
- Fuko Mishel': *Istoriya bezumiya v klassicheskuyu epohu*. Sankt Peterburg 1997. (Фуко Мишель: *История безумия в классическую эпоху*. Санкт Петербург 1997).

<sup>31</sup> Дина Рубина: op. cit., с.175.

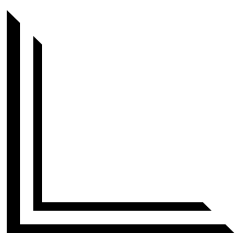
<sup>32</sup> Paul Michael Lützeler: *Spätmoderne und Postmoderne*. Frankfurt am Main 1991, s.96.

<sup>33</sup> Дина Рубина: op. cit., с.426.

- Kuchumova Galina: *Roman konca XX veka v sisteme kul'turnyh paradigm. Novye romannye formy i novyj kul'turnyj geroj*. Saarbrücken 2011. (Кучумова Галина: *Роман конца XX века в системе культурных парадигм. Новые романские формы и новый культурный герой*. Saarbrücken 2011).
- Künzig Bernd: *Schreie und Flüstern – Marcel Beyers Roman „Flughunde“*, in: Andreas Erb. *Baustelle Gegenwartsliteratur: Die neunziger Jahre*. Wiesbaden 1998, s.122-153.
- Lotman Yurij: *Kul'tura i vzryv*. Moskva 1992 (Лотман Юрий: *Культура и взрыв*. Москва 1992).
- Lützel Paul Michael: *Spätmoderne und Postmoderne*. Frankfurt am Main 1991.
- Merlo-Ponti Moris: *Oko i duh*. Moskva 1995 (Мерло-Понти Морис: *Око и дух*. Москва 1995).
- Fuko Mishel': *O transgressii, v: Tanatografiya Erosa: Zhorzh Bataj i francuzskaya mysl' XX veka*. Sankt Peterburg 1994 (Фуко Мишель: *О трансгрессии, в: Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль XX века*. Санкт Петербург 1994).
- Ortega y Gasset Jose: *Über die Jagt*. Hamburg 1957.
- Prigozhin I., Stengers I.: *Poryadok iz haosa. Novyj dialog cheloveka s prirodoj*. Moskva 1986. (Пригожин И., Стенгерс И.: *Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой*. Москва 1986).
- Proektivnyj filosofskij slovar'*. *Novye terminy i ponyatiya. Pod red. G. L. Tul'chinskogo i M. N. Epshtejna*. Sankt Peterburg 2003. (Проективный философский словарь. Новые термины и понятия. Под ред. Г. Л. Тульчинского и М. Н. Эпштейна. Санкт Петербург 2003).
- Rubina Dina: *Sindrom Petrushki*. Moskva 2011. (Рубина Дина: *Синдром Петрушки*. Москва 2011).
- Shklovskij Viktor: *O teorii prozy*. Moskva 1983. (Шкловский Виктор: *О теории прозы*. Москва 1983).
- Süskind Patrick: *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich 1985.
- Tynyanov Yurij: *Poetika. Istoriya literatury. Kino*. Moskva 1977. (Тынянов Юрий: *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва 1977).
- Vajman Semyon: *Mercayushchie smysly*. Moskva 1999. (Вайман Семён: *Мерцающие смыслы*. Москва 1999).



**VARIA**





**НИКОЛАЙ РЫМАРЬ**

(Самара, Россия)

ORCID 0000-0003-1559-4641

e-mail: Nikolaj.Rymar@gmail.com

**„УСОМНИТЬСЯ В СОБСТВЕННОМ СУЩЕСТВОВАНИИ“  
ИЛИ ЯЗЫК АФФЕКТА В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА**

**„WHO CAME TO THE POINT OF DOUBTING HIS OWN EXISTENCE“,  
OR THE LANGUAGE OF AFFECT IN THE LITERATURE OF THE 20TH  
CENTURY**

**Abstract**

This essay presents an assertion of the nature of artistic languages of the twentieth century, which reflects the situation of human self-alienation from the existential foundations of their existence in the world and the artist's desire to restore contact with being through uncompromising and courageous knowledge of his/her hopeless tragedy, associated with the fundamental contradictions of human existence.

It is shown that the emergence of the affective state in Kafka's novel *The Process* is directly connected to the experience of incompatibilities of the mental aspirations to accept the world and oneself in it as its natural part, as well as understand or accept God. In Rilke's book of poems *Das Stundenbuch* the affective state is, on the one hand, dissolved in the impossibility of comprehending God and in favour of the human to make death the objective of the process of maturation of their identity. However, the deepest insight of death occurs in the avant-garde's shocking proclamation of death as the new Messiah. In Unamuno's works, affect is connected with a realization of the human's being essence as an awareness of the tragic conflict between the human's aspiration of immortality

and the consciousness of his finiteness, between the need for belief and its impossibility.

Aesthetic affect as a special property of artistic language reveals a shock of that suddenly realizes the essence of its being of the dispelling conflict between human beings.

**Key words:** Franz Kafka, Rainer Maria Rilke, Miguel de Unamuno, affective explosion, the fundamental contradictions of human existence, incompatibilities of mental aspirations, death as the new Messiah, the need for belief and its impossibility.

Кризис языка, впервые осознанный в австрийской критике языка на рубеже XIX–XX вв., разрушение связи между словами и вещами в современной цивилизации, языком и реальностью, сознанием и жизнью – фундаментальное явление, в XX веке во многом обусловленное властью различных форм идеологии над восприятием действительности. Об идеологии я говорю – как о созданных цивилизацией системных образов и мифах действительности, в которых мир предстает как мир „истин“, населяющих коллективное сознание. Это вектор развития нашей цивилизации, в которой становится все больше ощутима тенденция к обезличиванию человека. Идеология позволяет манипулировать сознанием личности, оказывать сильное воздействие на сознание и психологическое состояние человека.

На фоне свободного мыслительного процесса идеология есть замкнутая, завершенная система идей и представлений, не впускающая в себя все, что может ей противоречить или ставить ее под сомнение, и если она впускает в себя „чужие“ представления, то только в модифицированном и приспособленном для себя виде. Ее сила – и опасность – для личности заключается в том, что она большей частью не лукавя, открыто и рационально-системно формирует определенные представления о человеке и мире, выстраивая их по ясным законам логики, и поэтому обладает силой убеждения, способностью убеждать. И здесь, если в системе нет логических ошибок, если она опирается на научно обоснованные материалы, то самые умные представители человеческого рода способны принять эту логику, потому что это именно логика. Так герой кафковского процесса убеждается в своей мифической вине, потому что „логика непоколебима“.

Идеология – продукт цивилизации, стремления упрочить и консервировать продукты деятельности культуры. Но в основе культуры лежит как раз забота о все новом поиске, а не утверждении и замораживании готовых смыслов как истинной реальности. Художники XX века недаром испытывают страх перед любой идеологией как стеной, которая заслоняет от человека реальность. Однако власть идеологии над умами, несмотря на страшный опыт человечества, сохраняется, изменяются лишь ценностные ориентиры или просто слова, изобретаются другие слова. Современное общество, массовая культура, средства массовой информации у нас в Европе и Америке постоянно порождают мифы о реальности, в которых все явления жизни, вообще все идеологизируется, включается в „мейнстрим“ господствующих или „доминантных“ форм сознания с его ценностными системами, при помощи СМИ и просто бытовой рекламы заставляющими сознанием массы. И все это в нашу эпоху плюрализма и релятивизма? Да, существуют разные мифы, но важнее, что все это – именно мифы, идеологии, утопии, хоть и разные, но принимаемые на веру как нечто не подлежащее обсуждению. Эти модели разных форм коллективного сознания объединяют и разъединяют людей, уже совершенно „личным образом“ транслируются в бесчисленных социальных сетях, „группах“, создающих почву для коллективного восторга или коллективной ненависти.

На уровне современного бытового сознания, испытывающего мощное влияние средств массовой информации, этот идеологизм проявляется в односторонней жесткости суждений, отвергающих и клеймящих любое альтернативное господствующей в „группе“ или в СМИ идеологии мнение как враждебное. Границы личности обретают поверхностную жесткость, но границы личного пространства и личностного восприятия размываются и исчезают. Такова, например, так называемая „политкорректность“ – практика, в которой сами по себе взятые благородные идеологические установки часто заменяют и фактически отменяют этическое, конкретное человеческое отношение – симпатию, сочувствие, живое участие, раздражение, недоверие, доброту, понимание и уважение, такт, терпимость; так может проявлять себя в жизни, например, относительно безобидная феминистская идеология, когда в обычных бытовых отношениях женщину оскорбляет попытка мужчины помочь ей перенести тяжелый предмет. На уровне логики чистой идеологии феминизма тут все правиль-

но, ведь мужчина опять демонстрирует свое превосходство над женщиной, – но на уровне живых отношений конкретных людей это уже неуправляемая и человечески неловкая ситуация взаимного непонимания и отчуждения людей, разрушающая отношения доверия или участия между мужчиной и женщиной. Точно так же идеологическое ослепление либерализма позволяет широко тиражировать издевательские карикатуры на мусульманского пророка в обществе, в котором чуть не треть населения мусульмане, и точно также, но противоположно направленное идеологическое ослепление позволяет фанатикам истинной веры оскорблять неверующих, устраивать погромы и террористические акты; это не политкорректность наоборот, это просто бездумное и бездушное следование определенным, самим по себе, может быть, прекрасным и благородным идеологическим ценностям. Но эта практика предполагает, как правило, всего один методологически „правильный“ способ: не называть реальные явления жизни прямо, то есть, не видеть конкретную личность, не называть вещи своими именами, а использовать другие слова, продиктованные „готовым“ идейным отношением, уходя от прямой и искренней дискуссии: это страх говорить о реальных проблемах, поэтому их нельзя называть, так как иначе придется на самом деле слушать и слышать собеседника, пытаться понять его, его вопросы и проблемы, отвечать ему, мыслить вместе с ним. Но зачем мыслить, когда заранее известно, что хорошо и что плохо, что правильно, а что не правильно? Власть идеологии – власть над сознанием и поступками, эмоциями человека. В результате лучшие побуждения людей отчуждаются от конкретной жизни конкретного человека и превращаются в свою противоположность.

Идеология не требует мыслить – она требует знать и правильно применять слова и „понятия“. Но мы видим, что идеология гуманизма может жить сама по себе, имея мало отношения к реальности, ведь это просто хорошие, привлекательные идеи и слова, которые можно и нужно использовать. Советский коммунизм, на деле отрицавший свободу личности как буржуазный индивидуализм и „своеволие“, в так называемом *Кодексе молодого строителя коммунизма*, включенном в текст *Программы КПСС*, в первом же пункте постулировал завет „беззаветной преданности делу коммунистической партии“. Эта формулировка требует не думать, а верить, и на деле отри-

цает свободу личности, так как отрицает свободу мышления, свободу выбора, способность задаваться вопросами и тем более их задавать.

Что же может позволить противостоять властвующим над нашим сознанием идеологическим догмам, готовым понятийным аппаратам, аппаратам мышления, дискурсивным практикам, научным школам или просто социальным мифам? Думается, „хотя логика непоколебима“, не столько логика, не столько исследование системы и механизма в поисках возможных нелогичностей, ошибок, сколько определенный субъективный опыт жизненного переживания и вызываемых им, интуитивно поставленных вопросов. Этот опыт порождает неудовлетворенность уже самим языком догмы, не оставляющим просвета для моего опыта, языком, в чем-то несовместимым с моими вопросами. *Осознание* глубины разрыва между языком системы и моим опытом – труднейшая задача и работа по достижению понимания ситуации, лишаящей меня языка, способов понимания себя и мира. Излишне говорить, что язык для человека это еще и способ его существования, – и непонимание того, что я пользуюсь не моим, чужим для меня языком, может довести меня до ощущения тупика и Ничто, – состояния глубокого аффекта и отчаяния.

Полагаю, что есть основания считать, что такого рода аффект является одной из причин, в эпоху модерна порождающих необходимость искусства. Искусство как относительно автономная часть культуры и даже цивилизации, в силу этой автономии обладает способностью делать систему и существующие языки культуры предметом творческой рефлексии, оно оказывается одной из немногих форм деятельности человека, где возможно освобождение сознания личности от власти цивилизационных заданностей, или, как ставил этот вопрос Мигель де Унамуно – „усомниться в своем существовании“: „Наивысшая освободительная сила искусства в том, что оно заставляет человека усомниться в своем существовании“<sup>1</sup>. Речь идет об аффекте: аффекте внезапного осознания своего безмыслия, слепоты, пустоты – неподлинности своего существования как несвоего. У Рильке, например, – это поверхностность существования современного человека, забвение бытия: отсутствие рефлексии над основополагающими границами своего бытия.

---

<sup>1</sup> Мигеле де Унамуно: *Туман*, в: Мигель де Унамуно: *Избранное*, в 2 т., т.1, Ленинград 1981, с.384.

Попробую ответить на вопрос о том, как можно быть свободным в наше время, каким образом возможно наше бытие в мире, – опираясь не на логику, потому что она «непоколебима», а именно на опыт аффекта!

Обратимся к Кафке: использованная мною фраза „логика непоколебима“ взята из фрагмента текста, воспроизводящего вызванный аффектом всплеск сознания героя романа *Процесс* в момент его казни, когда он, уже раздетый и уложенный головой на камень, видит нож палачей, который они с церемониями перед глазами Йозефа передают друг другу, он поворачивает „еще не тронутую шею“ в сторону:

Взгляд его упал на верхний этаж дома, примыкавшего к каменоломне. И как вспыхивает свет, так вдруг распахнулось окно там, наверху, и человек, казавшийся издали, в высоте, слабым и тонким, порывисто наклонился далеко вперед и протянул руки еще дальше. Кто это был? Друг? Просто добрый человек? Сочувствовал ли он? Хотел ли он помочь? Был ли он одинок? Или за ним стояли все? Может быть, все хотели помочь? Может быть, забыты еще какие-нибудь аргументы? Несомненно, такие аргументы существовали, и хотя логика непоколебима, но против человека, который хочет жить, и она устоять не может<sup>2</sup>.

Итак, „несомненно такие аргументы существовали, и хотя логика непоколебима, но против человека, который хочет жить, и она устоять не может“ (курсив мой – Н.Р.): Логика противостоит аргументам – перед лицом логики аргументы не имеют существенного значения, но „логика не может устоять“ против желания человека жить.

Как бы по своей воле идя на казнь, герой романа в реальности механически подчиняется необходимости, логике. Логика голосом рассудка говорит Йозефу о бессмысленности сопротивления, которое он неожиданно стал оказывать палачам, и затем подает „разумные аргументы“, подтверждающие, что суд прав, что прав и сам Йозеф, само ожидание казни которого привело к нему палачей: „единственное, что я могу сейчас сделать“, – мыслит он, –

---

<sup>2</sup> Франц Кафка: *Процесс*, в: Франц Кафка: *Роман. Новеллы. Притчи*, Москва 1965, с. 310.

это сохранить *до конца ясность ума и суждения*. Всегда мне *хотелось хватать жизнь* в двадцать рук, но далеко не *всегда с похвальной целью*. И это было *неправильно*. Неужто и сейчас я покажу, что даже процесс, длившийся целый год, *ничему меня не научил*? Неужто я так и уйду *тупым упрямцем*?<sup>3</sup> (курсив мой – Н.Р)

Рассудок полностью завладевает мыслями и поступками героя, и подобно механически действующей машине рассудка, сам Йозеф быстро ломает возникшую несколько мгновений назад волю к сопротивлению, нарушающую тот порядок в сознании, который он постепенно нашел или создал в себе в ходе судебного следствия. Он пытается вести себя „разумно“ и в этом даже как бы уподобляется палачам, подыгрывает им – совершенно серым, тупо-бытовым, собственно, комическим фигурам.

Но мы видим, что аффект, возникший при виде орудия казни и палачей, нерешительно-мягко приглашающих Йозефа к самоубийству (когда они передают друг другу перед глазами героя орудие его убийства), ломает действие машины рассудка. Аффект отменяет логику – и вдруг, откуда ни возьмись, посыпались вопросы – и все по ту сторону всей логики его бытия, включая порядок его жизни еще до суда: вдруг Йозеф *видит* слабого человека, протягивающего к нему руки – «Кто это был? Друг? Просто добрый человек? Сочувствовал ли он?» и так далее. Логика и – просто желание жить, органическое восстание бессмысленной „воли к жизни“: логика и инстинкт жизни вместе безжалостно указывают на утрату героем достоинства („Как собака, - сказал он так, как будто этому стыду суждено было пережить его“<sup>4</sup>). Ведь Йозефу казалось, что он должен был, так сказать, хорошо, - то есть последовательно и тем самым „достойно“ вести себя во время казни, как наконец признавший свою вину преступник, и что он должен был бы взять нож из рук палачей и сам себя казнить, но у него не хватило на это сил, он не смог умереть „достойно“.

Именно стыд, а не позор, как стоит в переводах на русский язык: стыд – это не публичная, а глубоко внутренняя мука. Это важно, ведь речь у Кафки идет исключительно о внутреннем, о драме сознания героя, о драме его внутреннего я. Проблема здесь в том, что сейчас он пытается убедить себя в том, что он виновен, что суд прав

---

<sup>3</sup> Ibidem, с.307.

<sup>4</sup> Франц Кафка: *Процесс*, с.307.

и все идет правильно, и если это так, то нужно *просто подчиниться*, но личная гордость говорит ему, что он сам должен решать свою судьбу, убить себя как свободный и гордый человек, не позволяющий безликим палачам просто зарезать его „как собаку“, он должен вести себя достойно герою – Эдипу, который, как истинный герой, сам взял на себя вину, сам казнил себя. Эмоциональный взрыв, аффект, которые он переживает, обнаруживает неспособность героя и одновременно невозможность непротиворечивого отношения и к суду, и к вине личности перед самим собой. Это ситуация подлинного аффекта, отменяющая абсолютную власть суда или вины над человеком – ситуация человека на границе. Она обнаруживает несовместимость поставленных им перед собой требований, невозможность целостной и органичной реакции. Она показывает, что для живой личности нет простых решений, нет истин, которые можно было бы просто принять, не задавая вопросов и не задумываясь.

Эта ситуация отсылает нас к понятиям Мигеле де Унамуно, как они используются в его романе *Туман*. В первом же абзаце романа говорится о герое, „сомневающемся в собственном своем существовании“<sup>5</sup>. И. Тертерян характеризовала центральную проблему философа как осознание конечности жизни и все же надежды на ее безграничность: „бессмысленность и вопреки всему вера в какой-то ждущий нас смысл – и все это твое личное, твоя мука, твоя бессонница, твой отчаянный крик“<sup>6</sup>. „Трагическое чувство жизни“, о котором писал философ, связано с активностью сознания и неотделимым от него сомнением, переживанием неразрешимости противоречия. Знаменитый его сонет *Молитва атеиста* строится на соединении несовместимых утверждений, представляя сознание человека, находящегося в неразрешимом конфликте с самим собой и миром, в котором он живет.

Господь несуществующий! Услышь  
В своём небытии мои моления:  
Ведь Ты всегда подаришь утешенье  
И кроткой ложью рану исцелишь.

<sup>5</sup> Мигеле де Унамуно: *Туман*, в: Мигель де Унамуно: *Избранное*, в 2 т., т.1, Ленинград 1981, с.216.

<sup>6</sup> Инна Тертерян: Мигель де Унамуно, в: Инна Тертерян: *Испытание историей. Очерки испанской литературы XX века*. Москва 1973, с.91.

Когда нисходит в мир ночная тишь  
И мысль вступает с вымыслом в боренье,  
Надеждою отгонишь ты сомненье,  
Своё величье сказкой подтвердишь.

Ты так велик, что миру не вместить  
Величья твоего. Ты – лишь идея,  
А я за это мукою своею,

Своим страданьем обречен платить.  
Бог выдуман. Будь ты реален, Боже, -  
Тогда б и сам я был реален тоже.<sup>7</sup>

*Перевод А. Косс)*

Жизнь отдельной личности предстает у Унамуно как напряженнейшее переживание, связанное с сомнением, нерешенностью коренных вопросов человеческого бытия. Человеческое бытие – это бытие мыслящее, одержимый поиск конечным существом абсолютного, порождающее состояние перманентного аффекта. Человек уклоняется от однозначных, простых ответов на жизненно важные вопросы, он постоянно идет именно в самое сердце противоречий, и это, по Унамуно, и есть истинно человеческая жизнь – „агония“. Это состояние аффекта, называемое кихотизмом, не допускающее бездумной уравновешенности и самодовольства, поддерживает и всячески обостряет писатель и философ.

Так и у Кафки достоинство личности оказывается в ее поражении, неспособности *просто* разрубить гордиев узел, отрицая одну из своих способностей – или рассудка, или того разума, который, по Канту, должен говорить человеку о его свободе. Личность не умеет быть марионеткой в руках той или другой способности человека – тех или других сил, не умеет просто принимать, ее удел – состояние сомнений, не обещающих никакого безмятежного спокойствия и уверенности. На сто лет раньше эта проблема мучила Клейста, как это проявилось в чудовищной силе аффекта в его *Пентесилее*, а в укропленном варианте этой же сила – в его статье *О театре марионеток*. Массовая культура считает такую нерешительную личность слабой, и обывательское сознание не понимает неразрешимости гамлетов-

---

<sup>7</sup> Мигель де Унамуно: *Молитва атеиста*, в: Мигель де Унамуно: *Избранное*, в 2 т. Том.1, Ленинград 1981, с.34.

ского вопроса: слаб или силен Гамлет, ни разу не выходящий из состояния аффекта. Но в тексте Кафки есть оговорка, которую в данном случае нельзя не учесть:

Он не смог выполнить свой долг до конца и снять с властей всю работу, но отвечает за эту последнюю ошибку тот, кто отказал ему в последней капле нужной для этого силы.<sup>8</sup>

Тут вина за „ошибку“, за невыполнение обязанности, возложенной миром на человека, перекладывается на господ Бога, который, однако, ошибок не совершает по определению, и он есть абсолютная справедливость. Инстинкт приятия мира и себя как его естественной части, органического приятия Закона конфликтует с принципом индивидуации и культурой ценностных ориентаций на автономность личности и, соответственно – с человеческим разумом. Органическая потребность в разумности, объяснимости и справедливости становится свидетельством несостоятельности человека, который хочет понять Бога, тогда как Бога нужно просто принять: между Богом и человеком стена непонимания<sup>9</sup>, та же, что и внутри самого человека. Возможно усматривать соответствие структуры этого кафковского сознания мышлению Унамуно: религиозный модус мышления так или иначе касается экзистенциальных основ человеческой жизни, и острое переживание их конфликта и невозможности его разрешить не может не провоцировать возникновения аффекта.

Конечно, такая ненадежная, «бесхребетная» личность, не способная ни принимать, ни бунтовать, в обществе, а тем более в каком-нибудь государстве всеобщего благополучия – вещь неудобная, неправильная и нежелательная, часто не без основания осуждаемая окружающими. Так уж повелось, и приходится признать, что подобные фигуры получают серьезный смысл не в обществе, не в повседневной жизни, а в аффектах, создаваемым искусством или переживаемым одиноким теологом в тишине его кабинета. То, что делает подлинное искусство, не может быть просто перенесено в действительность социально-моральных отношений, непосредственно использо-

<sup>8</sup> Франц Кафка: *op. cit.*, с. 310.

<sup>9</sup> Так Макс Брод настаивает на этой ситуации „несостоятельности“ и „непонимания“ у Кафки: *das „Versagen des Menschen vor Gott“, „das ewige Mißverstehen zwischen Mensch und Gott“* (Max Brod: *Franz Kafka. Eine Biographie*. New York 1946, S.54.)

ваться в практической жизни с ее морально-нравственными нормами, устоями и требованиями, насущной потребностью в утешении – это не образцы возможного поведения личности, а вопросы к ней. Искусство говорит об иных, не просто практических возможностях человека, оно моделирует ценностные отношения и ценности, позволяя осознать как границы, заданные нам цивилизованным обществом, так и границы, очерчивающие не инструментально-практические, а высшие ценности, пусть неприменимые в повседневной жизни, не задающей „последними вопросами“, но указывающие на сверхзадачи культуры, связанные с ее попытками решить проблему бытия человека. Если исходить из позиции Н.Бердяева, который видит суть творчества в порыве к трансцендентному, утверждая, что „Цель творческого порыва – достижение иной жизни, иного мира, восхождение в бытии“<sup>10</sup>, то перед лицом этих сверхзадач культура и искусство должны признать, как писал Бердяев, свою неудачу, свое поражение<sup>11</sup>.

В процессе вдумчивой читательской рецепции такое поражение способно вызывать состояние особого эстетического аффекта, аналогичного переживанию того, что схватывается категорией возвышенного. Так Лиотар в статье *Возвышенное и авангард* указывает, что произведение искусства „стремится представить факт существования непредставимого“, так что социальная среда „больше не узнает себя в произведениях искусства, она их игнорирует, отвергает как непостижимое“<sup>12</sup>. Толкование эстетической категории возвышенного в связи с понятием и практиками авангарда XX века, успешно покушающимися на привычные представления публики об искусстве, интересен как раз в связи с проблемой роли в искусстве XX века аффекта.

Такого рода эстетический аффект порождает трудный в силу его смысловой перенапряженности и идущий „против течения“ язык Рильке, в целом, конечно, далекий от эстетики авангарда и не допускающий каких бы то ни было слов и приемов, связанных с эстетикой

---

<sup>10</sup> Николай Бердяев: *Смысл творчества. Опыт оправдания человека*, в: Николай Бердяев. *Философия творчества, культуры и искусства*, в двух томах. Том 1, Москва 1994, с. 475, 173.

<sup>11</sup> Ibidem, с.299 и др.

<sup>12</sup> Жан-Франсуа Лиотар: *Возвышенное и авангард*, в: „Метафизические исследования“, вып 4, *Культура*, Санкт-Петербург 1997, с.235.

и художественной практикой возвышенного. Но обратимся к широко известным мотивам Бога и смерти в поэзии Рильке, как они разрабатывается поэтом в сборнике *Часослов (Stundenbuch)*. Бог здесь – это и бессмертие, и универсальный смысл, но Бог есть и трудная проблема – он и центр всякого бытия, и опора человека, и „сосед-старичок“, нуждающийся в заботе человека, и тот, на которого я надеюсь, что, может быть, он меня услышит, это тот, кого я всеми силами пытаюсь понять, подняться до него, но и гораздо более того: он еще и мое создание, мой сын и тот, кто без человека не существует. Бог – плод духовного созревания человека, – как и смерть, которую рильковский человек пестует, растит, ради которой он творит себя и свои способности воспринимать мир, чувствовать, творить реальность. У Рильке смерть неотделима от жизни, он персонифицирует смерть, представляя ее сопровождающей жизнь человека с его рождения и созревающей вместе ним. Смерть „лелеет человека с детства“ и оказывается задачей и плодом зрелости ее самой и человека, ее выращивающего. Человек живет ради смерти и не должен допустить, чтобы его смерть осталась недозрелой – кислой и зеленой, как у людей, по сути неживых при жизни, живущих пустой, не своей жизнью.

Не потому ли смерть нам тяжела,  
что смерть не *наша*? К нам она пришла  
и не живых находит, – омертвелых,  
и должен вихрь срывать нас, недозрелых.<sup>13</sup>

...

Там смерть. Не та, что ласкою влюбленной  
чарует в детстве всех за годом год, –  
чужая, маленькая смерть их ждет.  
А собственная – кислой и зеленой  
останется, как недозрелый плод.<sup>14</sup>

*Перевод В.М.Миклушевича*

Художественный язык Рильке труден, он заключает в себе глубокое напряжение мысли, которая стремится схватить в одном предложении сразу все, в том числе несовместимое. Поэтому в поэтическом

<sup>13</sup> Райнер Мария Рильке: *Стихотворения (1895 -1905)*, Харьков-Москва 1999, с.187.

<sup>14</sup> Ibidem, с.186.

слове поэта, как и в его художественной концепции Бога и смерти, есть аффективность, но она приглушена спокойной ритмикой благозвучного стиха. И на фоне этого напряжения, содержание которого не всегда улавливается читателем, так как оно требует от него слишком много и сразу, вдруг происходит настоящий аффективный взрыв. Лирический субъект книги, православный монах-иконописец и поэт, обращаясь к Богу, фактически понимаемому тоже как поэт, в деталях, по-авангардному неожиданно шокирующих элементарную стыдливость и религиозные чувства, но одновременно и с аллюзиями на Ветхий Завет, говорит об акте зачатия новой мессии – мессии Смерти; для этого он просит Бога создать, вооружить и благословить „Важного: Смертородителя“, прямо противопоставленного Богородице, Деве Марии:

Erfülle, du gewaltiger Gewährer,  
nicht jenen Traum der Gottgebälerin, –  
richt auf den Wichtigen: den Tod-Gebärer  
und führ uns mitten durch die Hände derer,  
die ihn verfolgen werden, zu ihm hin.<sup>15</sup>

и, вероятно, заменить Христа. В этот момент отменяется вся сложившаяся в книге, по крайней мере, внешняя логика ее стилистического и в общем уравновешенного построения, так сказать, умеренного, приглушенного аффекта. Это звучит патетично и едва ли не как гротескный авангардный манифест: должен этот „Важный“ быть анти-мессией или другим мессией, неясно, но поэт просит Бога благословить его как Крестителя (подобно постфигурации Иоанна Крестителя), но крестителя смерти, сделать его звучащими устами новой мессиады, хранителем завета смерти, пляшущим, подобно Давиду, перед новым ковчегом Завета:

Du aber gründe ihn in deine Gnade,  
in deinem alten Glanze pflanz ihn ein;  
und mich laß Tänzer dieser Bundeslade,  
laß mich den Mund der neuen Messiae,  
den Tönenden, den Täufer sein.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Rainer Maria Rilke: *Gedichte*, Moskau 1981, S.149

<sup>16</sup> Ibidem.

Рильке считал, что свойственный европейскому сознанию XX века уход от мысли о смерти делает жизнь поверхностной, лишает ее интенсивности, полноты и экзистенциального драматизма, ведет к забвению бытия. Поэзия смерти исподволь пронизывает поэтику и тематику всего произведения, целиком посвященного углубленно лирическо-философскому переживанию-осмыслению бытийных основ человеческого существования. Но в третьей части *Часослова*, – *Книге о бедности и смерти* – со свойственной поэту радикальной устремленностью к самому главному Рильке неожиданно взрывает стилистику сосредоточенной медитации в почти дифирамбической форме гимна на зачатие и рождение нового мессии и нового завета смерти.

Этот по-авангардному провокативный взрыв формы, стиля и интонации и, конечно, христианской мысли – способен удивить, ошеломить, возмутить, разгневать культурного, средне-благочестивого, и не только и не обязательно религиозного читателя. Он порождает состояние эстетического аффекта, способного на несколько мгновений, а может быть, и на гораздо более продолжительное время выбить человека из обычных способов, упорядоченностей и ритмов его восприятия, из давно уложившихся и устоявшихся, как бы систематизированных представлений. Такого рода эстетический, включающий в себя этические, религиозные, общекультурные импликации аффект может оторвать и переключить внимание личности с повседневных забот на бытийные аспекты существования человека, заставить задуматься и, может быть, усомниться в ценности, прочности и значительности образа мыслей и содержания всей его жизни. Сделанная в такой форме апелляция к собственно бытийным аспектам в жизни человека может быть оценена как одна из попыток демонтажа языка социально-идеологических и, можно сказать, общекультурных норм, структур в сознании личности, восходящих к классической традиции и к современной поэту массовой культуре, – норм, претендующих на доминирование в системе ценностей обществ начала XX века.

Применяя понятие Мигеле де Унамуно „усомниться в собственном существовании“ к творчеству и Кафки, и Рильке, мы, конечно же, встречаемся с тем же феноменом аффективного взрыва, который происходит на фоне как бы приглушенного аффекта, еще как бы скрытого в глубине языка и предстающего перед нами предметно-образного мира поэта.

Так герой романа *Туман* Аугусто Перес живет как в тумане, в полусне – материал, который предлагает ему практическая жизнь, его не интересует, но и другого направления работы сознания он не знает до той поры, пока в нем не возникает чувство любви. Следует обратить внимание на то, что любовь – это как раз экзистенциальное переживание, связанное с глубокими бытийными основаниями жизни человека. Тем не менее представления Аугусто о любви – книжные, и ими он руководствуется, но именно это чувство заставляет его разбираться в своих переживаниях, необходимость совершать выбор и пробуждает спящую в нем способность задумываться, задаваться вопросами и неизбежно сомневаться. Мыслить для него – значит сомневаться; этой способности Аугусто противопоставляет „веру и знание“, сами по себе „статичные, спокойные, мертвые“<sup>17</sup>. Однако бесконечные сомнения этого философа оказываются серьезным препятствием для понимания практической жизни людей, которые руководствуются просто „верой и знаниями“: их не мучают сомнения и неразрешимые вопросы, они живут практическим расчетом, интересами дня, успешно интригуют и манипулируют поведением мыслящего героя, живущего в мире сознания, в тумане сомнений. Жестокий обман расчетливой возлюбленной приводит его в отчаяние и к мысли о самоубийстве.

И тогда Аугусто узнает, что он не живой человек, а герой романа Унамуно, что его на самом деле нет: автор романа за него решил, что Аугусто не совершит самоубийства, а умрет от переедания. Читатель романа, как и Аугусто, в этот момент внезапно проваливается из мира воображаемого, кем-то выдуманного, кому-то приснившегося – из мира литературы и философии – непосредственно в реальность. Потрясение Аугусто от встречи с Ничто и смертью, открытие того, что его, Аугусто, нет и никогда и не было, совпадает с потрясением наивного читателя, также вдруг потерявшего реальность, которой он минуту назад жил в романе героя.

Читатель вынужден признать, что реальность, в которой он находится в этот момент, при всем ее правдоподобии – всецело условная, то, что сейчас происходит в книге, есть вымысел, ложь, «искусство лжи», наконец, только искусство: Аугусто никогда не суще-

---

<sup>17</sup> Мигеле де Унамуно: *Туман*, в: Мигель де Унамуно: *Избранное*, в 2 томах. Том.1, Ленинград 1981, с.343.

ствовал, это "лишь" размышление автора о проблемах жизни и смерти человека, абсолютно немислимый спор автора и героя. Читатель, взявший роман в руки, знает, что такое роман, он ждет нормального сюжета, нормальной любовной истории, а сталкивается с „неправильным романом“, с обманной подменой жизни, “праздными мыслями” о ней, – одним словом, с философией.

Аффект, в который впадает Аугусто Перес, страшнее читательского: туман, в котором он, подобно читателю, жил, исчезает, и герой оказывается лицом к лицу со своим бытием как бытием просто смертного, но жаждущего бессмертия человека, который не может сам решать главную проблему своего бытия, – проблему жизни и смерти, ему приходится только ее осознавать, уже зная, что она не может быть им самим разрешена, в данном случае даже путем самоубийства: все решает автор.

Это и есть аффективный взрыв: Аугусто не согласен, с этим своим Богом – автором, он вступает с ним отчаянный спор, кричит, что автор тоже умрет. Но автор считает героя романа своим созданием и как Бог волен распоряжаться его жизнью по своему усмотрению. Спор идет о границах человеческой жизни, о возможности свободы воли и героя, и автора. В этом споре-агонии – соревновании жизни и смерти – и герой, и автор находятся в состоянии аффекта: Аугусто полностью осознает проблему трагедии человека как конечного существа, которое жаждет бессмертия, а автор, выступая в роли бога и выслушивая героя, догадывается-таки о своей несправедливости, несправедливости мироустройства в целом, о трагической сути его создания, но не уступает герою. Это все предельно обостряет ситуацию аффекта.

Трагическое здесь, как и в целом романа, все время снижается, переходит в комическое, как бы защищая персонажей и читателя от страшных мыслей, но одновременно еще больше и по-мениппейному драматизируя ситуацию – сообщая драме человеческого сознания универсальный характер: ситуация неразрешимого противоречия таким образом обнаруживает себя одновременно в разных планах человеческого существования, в том числе одним из важнейших планов этой драмы свободы и несвободы обеих сторон оказываются и отношения автора и героя в романе, как и в искусстве в целом, косвенно указывая на аффективный характер искусства XX века.

Кризис культуры, кризис языка, кризис гуманитарного мышления в XX веке носит универсальный характер и безусловно сказывается на нашем восприятии действительности и себя в ней, даже если мы об этом не задумываемся, потому что живя в системе языка, все более удаляющегося от реальности, мы ощущаем дискомфорт в наших возможностях контакта с действительностью и с другим человеком, в том числе, острее всего в любви – чувстве, в котором мы наиболее непосредственно и наиболее аффективно переживаем собственно бытийные основы человеческого существования.

В искусстве этот фактор аффекта вызывает разные решения. Назову лишь некоторые существенные изменения в художественных языках всех искусств, которые произошли и происходят в настоящее время (собственно, о них я и говорил все время), в том числе многочисленные изменения и замены материального субстрата художественного языка в искусстве.

Лишь упомяну театральную реформу Антонена Арто, снижавшего роль вербального языка, заменявшего словесный язык жестом, пластикой тела, звуками, световыми эффектами и другим, что он перечислял в своем манифесте.

Пластический, чувственный язык, само по себе чувственное начало, связанное с бытием природы в человеке, позволяет высказать то, для чего в нашем языке нет слов, например, содержание подсознательного и бессознательного, но и ощущение ожидания, радости или тревоги, угрозы, агрессии, ностальгических переживаний и многое другое. Этот язык сам по себе способен вызывать состояния, близкие к аффекту, позволяет черпать из глубин явных и скрытых аффектов, страхов, предчувствий, воспоминаний и т.п.

Апелляция к чувственному началу позволяет уйти от нормированных форм сознания, от идеологии, морали, ценностных систем общества, способствуя восстановлению контакта с живой материей, ощущениями, с природой, с тем, что мы называем „бытие“.

Аффект выводит человека из состояния более-менее нормального функционирования в обществе, и его источник не просто в расстроенных нервах человека, а действительно в *познании и осознании* ситуации его жизни, с которой ему трудно или невозможно справиться. Понятно, что настоящей почвой для сильного аффекта является психическое напряжение, которое, может быть, довольно долго сопровождало жизнь личности, и появление, каких-то, может быть,

не столь значительных фактов, связанных с этим беспокойством, но вдруг бросающих свет на настоящую и очень серьезную их подоплеку, может быть, залегающую в глубинах подсознания почву, уводящую сознание к самым глубоким и неразрешимым вопросам бытия человека.

Человеческое сознание умеет защищаться от больных вопросов, забывать, отвлекаться, посвящать свою жизнь ближнему или „великому делу“, великому познанию, использовать „маленькие боли“, которые, по выражению Рильке, могут заслонить его от „великой боли“. Искусство работает на этой границе „маленьких аффектов“ и „большого аффекта“, создавая условный и отдельный, изолированный от конкретной жизни мир, часто пряча и одновременно храня в своем языке тайны „большого аффекта“. Передача этих тайн есть передача драматического опыта познания, но в защитной оболочке нереального и условного, просто вымысла. Но это позволяет передавать опыт жизни с аффектом тем другим, для которых он окажется «востребован» и он сможет им чем-то помочь, так как главный секрет аффекта заключается в том, что он возникает не вне человека, что не обстоятельства его порождают, а мысли и чувства личности, жестокое познание того, что есть. Вероятно, это просто спасительное средство разрядки психической энергии, хотя конечно, это лекарство может быть слишком сильным...

## REFERENCES

- Berdyayev Nikolaj: *Smysl tvorchestva. Opyt opravdaniya cheloveka*, v: Nikolaj Berdyayev. *Filosofiya tvorchestva, kul'tury i iskusstva*, v dvuh tomah. Tom 1, Moskva 1994. (Бердяев Николай: *Смысл творчества. Опыт оправдания человека*, в: Николай Бердяев. *Философия творчества, культуры и искусства*, в двух томах. Том 1, Москва 1994).
- Brod Max: *Franz Kafka. Eine Biographie*. New York 1946.
- Kafka Franz: *Process*, v: Franz Kafka: *Roman. Novelly. Pritchi*, Moskva 1965 (Кафка Франц: *Процесс*, в: Франц Кафка: *Роман. Новеллы. Притчи*, Москва 1965).
- Liotar ZHan-Fransua: *Vozvyshennoe i avangard*, v: „Metafizicheskie issledovaniya“, vyp. 4, *Kul'tura*, Sankt-Peterburg 1997, s. 224–241. (Лиотар Жан-Франсуа: *Возвышенное и авангард*, в: „Метафизиче-

ческие исследования”, вып. 4, *Культура*, Санкт-Петербург 1997, с. 224–241).

Rilke Rainer Maria: *Gedichte*, Moskau 1981.

Ril'ke Rajner Mariya: *Stihotvoreniya (1895 -1905)*, Har'kov-Moskva 1999  
(Рильке Райнер Мария: *Стихотворения (1895 -1905)*, Харьков-Москва 1999)

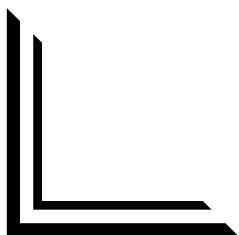
Terteryan Inna: *Ispytanie istoriej. Ocherki ispanskoj literatury XX veka*. Moskva 1973. (Тертерян Инна: *Испытание историей. Очерки испанской литературы XX века*. Москва 1973.)

Unamuno Migel' de: *Izbrannoe, v 2 tomah* Том 1, Leningrad 1981.  
(Унамуно Мигель де: *Избранное, в 2 томах*. Том 1, Ленинград 1981)





**КНИГИ, КНИГИ, КНИГИ...**





*Ф.М.Достоевский: состояние исследования и современное значение.*  
Eds: Lenka Paučová, Ivo Pospíšil. Ústav slavistiky Filozofické fakulty  
Masarykovy univerzity. Brno 2019, 130 с.

Современное достоевсковедение представляет собой очень широкую гамму разнородных дискурсов, поэтому появление новых публикаций само собою провоцирует вопрос об их месте среди других исследований. Рецензируемая книга в этом смысле (научная редакция – Lenka Paučová, Ivo Pospíšil) представляет собой особый сборник научных трудов. Её составили девять научных статей авторов из разных стран, а также разных научных традиций (всех их объединил интерес к творчеству Д.Достоевского). Общий замысел издания представлен во *Введении (Достоевский – традиция и новые подходы, с.5-6)*, написанном одним из научных редакторов книги – Иво Поспишилем.

История основания и деятельности «Общества Достоевского в Праге» в 2004–2016 годы представлена в статье Милуши Бубениковой (Прага) *Общество Достоевского в Праге 2004 – 2016 Источники, личности, вехи, перспективы* (с.7-19). Статья содержит также список мероприятий, организованных «Обществом Достоевского» и подробное описание сборников *«Достоевский сегодня»* и *«На тернистых дорогах жизни и творчества»*, изданных Обществом. В статье Ольги Червинской (Черновцы) *Вирсавия – ключевое слово «Подростка»* (с.21-32) сделан акцент на восприятии дистанцированного от читателя классического текста с помощью конкретных ключевых парадигм, способных структурировать и направлять восприятие современного читателя романа Ф. Достоевского *«Подросток»* (1875). Интерпретация проводится Автором на примере не до конца прочитанного исследователями момента, связанного с образом матери главного героя – Софьи Андреевны (апелляция к Библейскому ветхозаветному первоисточнику (2 Царств 11: 15) и выводит в центр Вирсавию / Софью). Символика детских жестов и мимики в творчестве Ф. М. Достоевского (с.55-63) рассмотрены в статье Радки Гржибковой (Прага), а Роман Дзык (Черновцы) ствой текст посвятил современному украинскому достоевсковедению (с.33-53) – теме чрезвычайно интересной как по причине современного русско-украинского конфликта, так и по причине восприятия идеологии и образов Ф.Достоевского в украинском контексте (в приложении Автор дает пе-

речни самых весомых публикаций и защищенных диссертаций, связанных с достоевсковедением).

Следующие тексты представляют изучение Ф.Достоевского в другой перспективе. Юлия Исапчук (Черновцы) анализирует (с.65-77) «Монолог князя Мышкина к балету-пантомиме „Идиот“» («*Ein Monolog des Fürsten Myschkin zu der Balettpantomime „Der Idiot“*», 1953), созданный австрийской писательницей И. Бахман на основе конверсии одноименного романа Ф. Достоевского (1868). Наталья Муранска (Нитра) в статье *Художественный антропоцентризм Ф. М. Достоевского и антропологическая эстетика (Ф. М. Достоевский в научной рецепции А.Червеняка)* представляет интерес к Ф.Достоевскому в жизни и научной деятельности выдающегося словацкого филолога профессора А. Червеняка (1932–2012), посвятившего изучению русской литературы и Ф. М. Достоевского почти всю свою жизнь (с.79-95). Наталия Никоряк (Черновцы) в своей статье (с.97-105) анализирует специфику многосерийного байопика (сериал «Достоевский», 2010). Ленка Паучова (Брно) рассматривает личность Ф.Достоевского и его «Дневник писателя» в энциклопедиях восточнославянского мира (с.107-114).

Завершает книгу итоговая статья Иво Поспишиля (Брно) *Федор Михайлович Достоевский – проклятые вопросы его наследия*, в которой Автор демонстрирует несколько примеров межвоенного и более позднего исследования творчества Ф.Достоевском (115-129).

Монография представляет актуальные проблемы современного достоевсковедения и будет полезной всем, кто интересуется творчеством этого русского писателя, не только литературоведам, но и рядовым читателям.

Roman Mnich  
(Uniwersytet Warszawski)

М.А.Бирман: *П.М.Бицилли (1879-1953). Жизнь и творчество*. Москва 2018, 444 с.

Писать рецензию на книгу, которая уже прорецензирована в нескольких журналах (где встретим слова благодарности и похвалы, замеченные опечатки, пожелания и дополнения), меня побудили несколько причин. Во-первых личное знакомство с автором и наша корреспонденция о П.Бицилли, сосредоточенная частично и на рецензируемой книге. Во-вторых, моя работа над собственной книгой о Дмитрие Чижевском, который, как и Петр Бицилли, был эмигрантом, но творчество которого сегодня известно ещё меньше, чем наследие П.Бицилли. Наконец, не последним было желание высказать несколько мыслей в связи с прочитанной книгой.

Монография Михаила Бирмана, на сегодняшний день, очевидно, лучшего знатока жизни и творчества П.Бицилли, отличается от подобных книг о жизни и творчестве русских писателей и философов в эмиграции целым рядом аспектов, самый важный из которых – это подготовленная в виде приложения библиография трудов П.Бицилли и литературы о нём (с.334-421). Сразу же скажу, что составленная библиография даёт в принципе исчерпывающее представление о творчестве П.Бицилли, и подобные книги о русских писателях-эмигрантах на сегодня большая редкость (каждый, кто составлял библиографию, знает, какой это кропотливый и требующий не только знаний и усилий, но прежде всего времени, труд). Следующая важнейшая черта книги связана с тем, что её автор – историк по специальности: в монографии не только и не столько проанализированы литературоведческие работы П.Бицилли, сколько дан общий исторический контекст, на фоне которого воспринимается творчество этого мыслителя-эмигранта. Скрупулёзное отношение к фактам и историческим деталям, к датам, политической истории русской эмиграции, и европейской истории (становление фашистского режима в Европе, события в Советской России, события Второй мировой войны) – характерная черта монографии М.Бирмана. Особенно интересны в этом плане фрагменты книги, посвящённые осмыслению отношения русских эмигрантов к русской революции 1917 года (с.49-51) и к политике гитлеровской Германии, которое со стороны русской эмиграции

было «неопределённо-выжидательным» до нападения Гитлера на СССР (см. с. 220-226). Хотя, как подчёркивает М.Бирман, сам П.Бицилли предупреждал о «жутких последствиях», какие могут возникнуть из-за противоречий между Великобританией, Францией и Гитлером после подписания Мюнхенского соглашения в 1938 году (как свидетельствуют развернувшиеся после события, чувство историка не подвело П.Бицилли).

Очевидно, отдельно нужно сказать не столько о неизвестности, сколько о непрочитанности П.Бицилли, о чём часто сигнализирует М.Бирман в своей книге. Во всяком случае, монография П.Бицилли *Очерки теории исторической науки*, напечатанная в Праге в 1925 году и переизданная в России только в 2012 году, остаётся на сегодня непрочитанным текстом. Понятно, что если бы это книга П.Бицилли появилась в Росси на заре перестройки, её судьба, а главное – влияние – были бы совершенно другими. Интереснейшими также являются страницы монографии М.Бирмана, посвящённые П.Бицилли как пушкинисту (с.190-191) или исследователю творчества А.Чехова, взглядам П.Бицилли на проблемы наций в Европе или на проблему евразийства («евразийское построение, соблазняющее своей внешней законченностью и своей кажущейся (! – Р.М.) философской глубиной, на самом деле внутренне противоречиво, неискренно, непродуманно, а сверх того и несамостоятельно... Евразийский идеальный строй очень похож на того жениха, о котором мечтает гоголевская невеста», с.143-144).

Структурно книга состоит из двух неравных частей, посвящённых соответственно жизни П.Бицилли в Одессе (с.17-63) и в эмиграции (с.64-293). Как известно учёный не получил советского гражданства и разрешения на возвращение в СССР, хотя и подавал прошение в советское посольство в Софии. *Приложения* к книге (с.294-421), кроме библиографии работ П.Бицилли и литературы о нём (с.334-421), содержат хронику жизни и творчества учёного, перечень его адресатов, список псевдонимов и криптонимов П.Бицилли, список периодических изданий, где он печатался, перечень названий читанных им спецкурсов в Софийском университете и перечень страниц в Интернете, посвящённых П.Бицилли.

Вторая часть монографии, посвящённая эмиграции состоит из пяти глав, в которых отражено пребывание П.Бицилли в Югославии (с.64-94) и жизненно важные периоды в Болгарии (должность про-

фессора в Софийском университете, заграничные поездки, «тернистый путь профессора-контрактника», военный и послевоенный периоды). В книге М.Бирмана много архивного материала, а также материала из писем знавших П.Бицилли людей, членов его семьи к автору книги. Автор отмечает, что тот факт, что П.Бицилли «начал печататься далеко не юном возрасте» и это «в значительной мере предопределило известную зрелость его первых публикаций» (с.43).

Как и ко всякой научной книге, к монографии М.Бирмана можно иметь вопросы и пожелания. Скажем, для чтения не всегда удобны принятые Автором сокращения – ПМБ (Пётр Михайлович Бицилли) или СУ (Софийский университет). Так же и вопрос о восприятии творчества П.Бицилли в России можно было бы расширить, включая редкие упоминания имени и книг учёного в советских научных книгах, во всяком случае в известной монографии Арона Гуревича *Категории средневековой культуры* (Москва 1984, с.335), упомянуты две книги П.Бицилли: *Салимбене* (Одесса 1916) и *Элементы средневековой культуры* (1919). Но, конечно, не эти замечания определяют значимость публикации.

Книга Михаила Бирмана является блестящим введением в бицилловедение – науку о жизни и творчестве Петра Бицилли. Это своеобразный энциклопедический справочник о судьбе замечательного учёного-эмигранта (отсюда – хронология жизни и творчества П.Бицилли в книге), а также о его творчестве (чему свидетельство – библиография публикаций П.Бицилли).

Roman Mnich  
(Uniwersytet Warszawski)

## НАШИ АВТОРЫ

**Татьяна Андреюшкина** – Тольяттинский государственный университет (Тольятти, Россия).

**Сергей Голубков** – Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П.Королева, (Самара, Россия).

**Ольга Гриневич** – Гродненский государственный университет имени Янки Купалы (Гродно, Беларусь).

**Татьяна Казарина** – Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П.Королева, (Самара, Россия).

**Галина Кучумова** – Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П.Королева, (Самара, Россия).

**Игорь Пешков** – Издательский центр „Вентана-Граф” (Москва, Россия).

**Николай Рымарь** – Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П.Королева, (Самара, Россия).

SECTION DE LANGUES SLAVES DE L'UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

INSTYTUT KULTURY REGIONALNEJ I BADAŃ LITERACKICH  
IMIENIA FRANCISZKA KARPIŃSKIEGO

## „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 высылать по адресу: [mirgorod.press@gmail.com](mailto:mirgorod.press@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 книгу<sup>1</sup>,
- сноска на книгу под редакцией<sup>2</sup>,
- сноска на статью в книге под редакцией<sup>3</sup>,
- сноска на журнал<sup>4</sup>,
- сноска на тот же источник, который был в предыдущем цитировании<sup>5</sup>,
- сноска для отсылки к более раннему цитированию<sup>6</sup>,

---

<sup>1</sup> Имя Фамилия: *Заглавие книги курсивом*. Город год, с. хх.

<sup>2</sup> *Заглавие книги курсивом*, ред. Имя Фамилия. Город год, с. хх.

<sup>3</sup> Имя Фамилия: *Заглавие статьи курсивом*, в: *Заглавие книги курсивом*, ред. Имя Фамилия. Город год, с. хх.

<sup>4</sup> Имя Фамилия: *Заглавие статьи курсивом*, „*Заглавие журнала*” год, № х (хх), с. хх.

<sup>5</sup> Ibidem, с. хх.

<sup>6</sup> Имя Фамилия, op. cit., с. хх.

- сноска на веб-страницу<sup>7</sup>,
- сноска на электронные документы<sup>8</sup>.

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.

---

<sup>7</sup> <http://www.xxxxxxxx.xx>, дата доступа.

<sup>8</sup> Имя Фамилия: *Заглавие курсивом*, <http://www.xxxxxxxx.xx>, дата доступа.