

МирГород

mirgorod

международный филологический журнал, посвященный

истории современного литературоведения,
его эпистемологии и интердисциплинарности

2018
n° 2 (12)

Lausanne – Siedlce

МИРГОРОД

2018 n°2 (12)



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»

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

Редакторы журнала:

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

Секретариат:

Roman Bobryk
Ludmiła Mnich
Maxim Shadurski
mirgorod.inibi@gmail.com

Редколлегия:

Olga Antzyferova (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

2018
n° 2 (12)

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.inibi@gmail.com

ISSN 1897-1431

Druk i oprawa:
Drukarnia ELPIL

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ

Татьяна Автухович

К проблеме целостности художественного произведения 9

Валерий Черкасов

*Роман А.С. Пушкина „Евгений Онегин” в освещении
Дмитрия Чижевского и Владимира Набокова*23

Марина Бронич

*Проблематизация онтологического статуса персонажа
в романе Пола Остера „Путешествия по скрипторию”* 49

Роман Житко

Категория пустоты в поэтике постмодернизма 61

Ирина Бурова

*Использование математических методов при изучении симметрии
поэтических текстов Эдмунда Спенсера* 83

Николай Рымарь

*Незримое в зримом.
Изоляция и смыслопорождение в эстетическом событии* 101

VARIA

Людмила Мних

Историческое и надвременное Вячеслава Иванова 117

КНИГИ, КНИГИ, КНИГИ

Дечка Чавдарова

Воскрешение забытых литературоведческих концепций 127

Роман Мних

*Жозефина Кушнир: Феномен гуманизации мифа в интеллектуальной
прозе XX века: выявление литературного феномена. Издательство
«Pontos», Кишинев 2017, 352 с.* 139

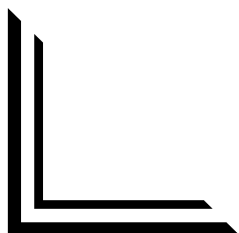
Роман Мних

*Барбара Оляшек: «Русские споры» в художественном дискурсе
классиков. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. Łódź 2016, 222 s.* 144

Наши авторы 147



ТЕОРИЯ



ТАТЬЯНА АВТУХОВИЧ

*(Гродненский государственный университет имени Янки Купалы,
Гродно, Беларусь)*

**К ПРОБЛЕМЕ ЦЕЛОСТНОСТИ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Approaching the problem of literary work integrity

Abstract

The article reveals the diversity of approaches to the problem of integrity category of a literary work at transitional epochs, and the influence of the particular type of literary consciousness which predetermines the comprehension of the integrity category. The conducted analysis of the novel *To be Bosch* by A. Korolev proved that the representation of the factors providing a literary work's integrity, set in the literary science in XX c., on the one hand, was shaped by the analysis of literary classics, and, on the other hand, doesn't conform to creative art principles which characterize the situation of XX-XXI cc., when a new paradigm of artistic value has been set.

Key words: integrity, work of art, postmodernism, artistic paradigm, ekphrasis, A. Korolev (*To be Bosch*).

Ситуация в литературе и филологии конца XX-XXI вв. отмечена признаками системного кризиса. Все прошедшее столетие филологи продуктивно и в разных аспектах занимались проблемой текста, исследуя его как многоуровневое устройство, выясняя и демонстрируя значимость каждого функционального элемента. В итоге к концу XX в. повторилась ситуация, о которой в свое время, правда, по другому поводу – выступая против риторической традиции, писали немец И. Гёте в *Фаусте* («... живой предмет желая изучить, / Чтоб ясное о нем познание получить / Ученный прежде душу изгоняет, / Затем предмет на части расчленяет / И видит их, да жаль: духовная их связь / Тем временем исчезла, унеслась!»¹) и русский писатель В. Одоевский в *Русских ночах* («все в природе разлагалось перед ним, но ничто не соединялось в душе его: он *все видел, все понимал*, но между им и людьми, между им и природою была вечная бездна; ничто в мире не сочувствовало ему»²), когда известны все приемы, изучены законы, подсчитаны и описаны все сюжеты мировой литературы и их варианты, когда словесное творчество воспринимается как ремесло, которому можно научить(ся), когда отвлеченное филологическое знание стало претворяться в практические руководства с заманчивым названием типа *Как стать писателем и заработать миллион*³.

При этом вновь актуализируется вопрос о содержании поэтологических категорий, в том числе категории целостности художественного произведения, которая может быть отнесена к числу вечных проблем науки о литературе. Как и другие поэтологические категории, категория целостности приобретает проблемный характер в переходные эпохи, когда происходит системное переформатирование поэтики и достигнутые уходящей в прошлое эпохой представления утрачивают очевидность, становясь объектом переосмысления.

Исторический экскурс

Вспомним основные этапы осмысления данной категории.

Античность выдвинула две метафоры произведения: оно сделанное, вещь – и в то же время живой организм. Сделанное отождествляет

¹ Иоганн Вольфганг фон Гёте: *Фауст* [Электронный ресурс] / перевод Н.А. Холодковского. Режим доступа: <http://jwgoethe.ru/faust/faust-holodkovsky-part15> (1.07.2018).

² Владимир Одоевский: *Русские ночи*, в: Владимир Одоевский: *Сочинения в двух томах*, том первый. Москва 1981, с. 136.

³ Юрий Никитин: *Как стать писателем и заработать миллион*. Москва 1999.

словесное искусство с «технэ» (techne) – «наука», «ремесло». Поэт «делает», и в этом сходен с ремесленником. В то же время то, что у поэта получается, «подобно единому и целому живому существу». В обоих случаях произведение обладает порядком и представляет собой некую упорядоченность – космос. Понимание этого космоса специфично, оно включает соразмерность и завершенность композиции, соединение событий, то есть сюжет, фабулу, на словесно-стилистическом уровне – соединение слов. В разных вариациях антитеза сделанное-живое разрабатывалась в многочисленных поэтиках и риториках вплоть до конца XVIII в. Однако именно понятие порядка – как правильного расположения и соединения частей и завершенности высказывания, в котором должны быть начало и конец, окажется доминирующим в понимании произведения как целостности⁴. Наиболее формализованное выражение оно найдет в поэтике классицизма с ее триадой тема-жанр-стиль, согласно которой только жанрово-стилистическая определенность делает литературное произведение художественным единством.

Второй этап обозначился на рубеже XVIII - XIX вв., когда начинается постепенный процесс выделения личности из нормативного мироустройства и романтики выдвигают новое понимание источника целого. Главным условием целостности художественного произведения становится авторская индивидуальность, целостность личностного взгляда на мироздание. Творчество в таком понимании предстает как прояснение и гармонизация мирового Хаоса, как продолжение и повторение акта космического (божественного) Творчества. Отсюда ключевая метафора, оформляющая новое понимание целостности: как в капле воды отражается океан, так в художественном произведении отражается все мироздание. Романтическая эстетика утверждает онтологичность художественного произведения и именно так понимает его целостность – как целостность созданного автором художественного мира.

Третий этап обозначился на рубеже XIX-XX вв., когда формируется неклассическая – модернистская парадигма художественности. В это время начинается кризис авторства (М.М. Бахтин), возникает ощущение исчерпанности возможностей классического искусства с его сюжетной завершенностью, демонстрирующей игру авторской фантазии. В трудах

⁴ См.: Александр Махов: *Европейская поэтика: темы и вариации*, в: *Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель*. Москва 2010, с. 47-53.

философов, писателей, литературоведов формируется ключевая идея не только эстетики, но в целом гуманитаристики XX в. – идея диалога.

Для писателя XX в. важной оказывается работа с читательским восприятием, поэтому произведение осознается не как текст, а как дискурс – взаимодействие автора – героя – читателя. Известная незавершенность, открытость, некоторая неполнота целого – все располагает к сотворчеству, произведение приобретает статус коммуникативного события, в котором все слагаемые призваны воздействовать на адресата. Автор предлагает читателю свою концепцию существования человека в мире, присутствия внутреннего «я» во внешнем мире⁵.

Соответственно изменяется понимание целостности художественного произведения. Наиболее последовательная концепция предложена В.И. Тюпой. Как эстетическое завершение взаимодействия экзистенциального опыта автора и субстанциональной целостности мира осознается герой, – абсолютный «ценностный центр» произведения, который, по словам М.М. Бахтина, организует художественный мир. Именно представление о «специфически человеческом способе существования» героя – нерасторжимом единстве **я-в-мире**, формируемое эпохой и биографическим и духовным опытом автора, выступает как условие и способ эстетического завершения художественного произведения и один из факторов его целостности. Каждый человек обладает своим представлением об этом единстве – способе бытия человека в мире, но искусство предлагает его осмыслить и через приобщение к этому знанию обогатить свой духовный опыт, осознать себя в мире. Представление о характере этого единства диктует способ эстетического завершения художественного мира – модус художественности. В.И. Тюпа подчеркивает, что модус художественности – это всеобъемлющая характеристика художественного целого, которая предполагает соответствующий тип героя и ситуации, авторской позиции, читательского восприятия, внутреннюю систему ценностей и соответствующую ей поэтику⁶.

Итак, переход от жанрового мышления к принципам индивидуально-творческого художественного сознания, от поэтики нормативизма к поэтике креативизма на рубеже XVIII-XIX вв., а затем к неклассической парадигме художественности с манифестируемой ею практикой множест-

⁵ См.: Валерий Тюпа: *Парадигмы художественности (понятие о литературном процессе)*, в: *Теория литературы* в 2 томах. Том 1. Москва 2004, с. 101-105.

⁶ Валерий Тюпа: *Эстетическая деятельность*, в: *Теория литературы* в 2 томах. Том 1. Москва 2004, с. 49-77.

венности коммуникативных стратегий на рубеже XIX-XX вв.⁷ всякий раз инспирировал попытки осмыслить феномен литературного творчества в таком определяющем его аспекте, как целостность художественного произведения. Закономерно, что и рубеж XX-XXI вв., одной из конституирующих характеристик которого стал «глубочайший кризис уединенного сознания как культуuroобразующей ментальности»⁸, обозначен актуализацией проблемы целостности.

Постмодернизм: невозможность целостности?

Проблематизация литературоведческой категории является реакцией на новую художественную реальность, на иное художественное сознание, формирование которого началось с утверждением постмодернизма и вследствие этого поиском других коммуникативных стратегий и принципов письма. В конце XX в. на смену радикально индивидуализированному сознанию так и не пришло диалогизированное сознание⁹, – напротив, и на уровне государственной политики, и на уровне частной человеческой жизни установка на достижение «диалога согласия» (М.М. Бахтин) остается лишь декларацией, более того, действительность начала XXI в. демонстрирует нарастание процессов автономизации личности, индивидуализма, национального и культурного изоляционизма. Являясь интеллектуально-философским феноменом, постмодернизм утверждает программные принципы плюрализма и познавательного релятивизма, на чем основывается новое видение мира.

Между тем авторы большинства определений феномена целостности, очередная дискуссия о котором развернулась в последние десятилетия XX в., исходили из утверждения о гармонизирующей функции произведения литературы и искусства и вытекающей из нее авторской диалогической коммуникативной установке. Понятие целостности трактовалось как «состояние самодостаточности, завершенности, индивидуальной *полноты и неизбыточности*»¹⁰ эстетического объекта, обеспеченное, с одной стороны, «началами упорядоченности и гармоничности, при-

⁷ Валерий Тюпа: *Парадигмы художественности (понятие о литературном процессе)*, в: *Теория литературы* в 2 томах. Том 1. Москва 2004, с. 92-105.

⁸ Ibidem, с. 103.

⁹ Об этих типах сознания см.: Валерий Тюпа: *Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике*. Москва 2010, с. 24-25.

¹⁰ Валерий Тюпа: *Художественность литературного произведения: Вопросы типологии*. Красноярск 1987, с. 20.

сущими бытию в его онтологической сущности», с другой стороны – «жизнетворческим импульсом», «гармоничностью и упорядоченностью [...] духовно-биографического опыта писателей»¹¹. Обобщая теоретические итоги XX в., М.М. Гиршман подчеркивал, что целостность художественного произведения следует понимать как «первоначальное единство, саморазвивающееся обособление и глубинная неделимость автора – героя – читателя, художественного мира – произведения – художественного текста, значимого элемента – структуры – целого произведения»¹².

Не будет преувеличением сказать, что большинство приведенных теоретических презумпций и проявлений целостности утрачивают свою аналитическую способность при попытке применить их к литературе начала XXI в. и литературе постмодернизма как крайнему выражению тенденций переходной эпохи. Не случайно концептуальные определения целостности, как правило, основывались на анализе произведений литературной классики вплоть до конца XIX в., потому что уже литература и искусство и главное – история XX в. подрывают исходные основания литературоведческих построений: сомнительными оказываются не только субстанциональная целостность мира и тем более возможность целостного сознания в эпоху поиска новых ценностных оснований бытия человека в мире, но даже возможность и востребованность духовного диалога между автором и читателем, в целом между людьми. Переформатирование культурного поля, использование компьютерных технологий во всех искусствах, в том числе в литературном творчестве, актуализация массовой литературы и сетературы, использование множественных кодов в тексте на фоне компрессии уходящей в прошлое культуры, фрагментарность как отражение мозаичного мышления современного человека – все свидетельствует о формировании новой парадигмы художественности, основанной на качественно отличных от прежних принципах, и соответственно о проблематизации понятия целостности.

Эта проблема уже осознана, и даже дискутируются пути ее предварительного разрешения, среди которых и напоминание о том, что постмодернизм относится к вторичным художественным системам, для которых мир – это текст; и утверждение творящей силы хаоса и идеи «диалога

¹¹ Игорь Лощилов, Лариса Шатина: *Художественная целостность как предмет научного познания*, «Филологические науки» 1990, № 6, с.122.

¹² Михаил Гиршман: *Литературное произведение: Теория художественной целостности*. Москва 2007, с. 47.

с хаосом» как коммуникативной стратегии литературы постмодернизма¹³. «Основанные на хаокосмических представлениях произведения постмодернизма, разумеется, ни в коей мере не отменяют космические законы искусства, но представляют опыты художественного противодействия этим законам и закономерностям», – считает А. А. Кораблев¹⁴. Однако, как представляется, в такой артикуляции вопрос о принципах взаимодействия центробежных и центростремительных сил, сил разрушения и созидания в постмодернистском тексте остается открытым, поскольку априорно допускается, что отсутствие «умопостигаемого единства всех “бытийных содержаний”» может быть компенсировано усилием «целесообразного (“самопорождающего”) оформления» и «их значимого воплощения»¹⁵, что вовсе не очевидно и требует теоретического осмысления. Мало проясняет ситуацию и номадологическая концепция Ж. Делеза и Ф. Гваттари, которая утверждает нелинейный и программно аструктурный способ организации целостности из автономных элементов, отвергая идею разворачивания исходного авторского замысла через бинарные оппозиции и заменяя ее принципом ризомы¹⁶. Если ключевой метафорой структуралистского понимания текста как системы бинарных оппозиций была метафора «решетки», то постмодернистская эстетика выдвигает метафоры «корневища», «лабиринта» (или, согласно Х. Л. Борхесу, «сада расходящихся тропок»), «луковицы» / «палимпсеста», которые фиксируют переплетение в тексте времен, пространств, аллюзий и интертекстуальных отсылок ко всей мировой культуре. Однако наличие данных метафор не означает решения проблемы целостности постмодернистского произведения и его восприятия и интерпретации читателем.

Экфрасис в постмодернистском тексте как поиск новых принципов целостности

Прояснить проблему целостности в применении к литературе постмодернизма позволяют произведения, в которых в качестве одного из структурных элементов присутствуют на правах текста в тексте экфрасис и его разновидности, в том числе свернутые, приближающиеся по своей

¹³ Марк Липовецкий: *Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики*. Екатеринбург 1997, с. 44.

¹⁴ Александр Кораблев: *Поэтика словесного творчества: Системология целостности*. Донецк 2001, с. 15.

¹⁵ Александр Кораблев, *op. cit.*, с. 27.

¹⁶ *Постмодернизм: энциклопедия*. Минск 2001, с. 658.

функции к литературным (интертекстуальным) включениям. Для литературы рубежа XX-XXI вв. характерно использование разных видов экфрасиса, что является свидетельством поиска нового языка искусства и обусловлено способностью экфрастических текстов «дискредитировать (или наоборот – постулировать) те или иные “языки”, т.е. системы моделирования мира»¹⁷.

В свое время Ю.М. Лотман, рассматривая с точки зрения структурно-семиотического метода проблему текста в тексте, указывая на кодирующую функцию вставных конструкций и их функцию порождения новых смыслов, отмечал такие свойства подобных сложно организованных «устройств», как наличие разнородных семиотических пространств, взаимодействие между которыми осуществляется в виде смысловой игры «в семантическом поле “реальность – фикция”», определяющей повышенную значимость каждой составляющей художественного произведения и в то же время его внутреннюю конфликтность, благодаря чему нарастает риторическое напряжение между «вещами» и «знаками вещей» в текстовом целом. Показательно, что, характеризуя механизм работы текста как устройства, отмечая метатекстовую направленность подобных произведений, автор статьи выводил за скобки проблему целостности и только констатировал, что их чтение предполагает высокий уровень активности читателя. Показательно также, что, завершая статью, Лотман отказывался от понимания текста как структуры: напоминая об этимологии текста как переплетения, он намечал иные перспективы осмысления проблемы целостности¹⁸.

Между тем инерция структурно-семиотического подхода до сих пор определяет основные направления исследования экфрастических текстов и текстов, содержащих экфрастические инкорпорации. Как правило, это исследование экфрасиса в аспекте межсемиотического перевода либо выявление функций подобных включений в прозаический текст, среди которых выделяются метатекстуальная, моделирующая, герменевтическая, информативная, мифологизирующая. В прозаическом произведении экфрасис выполняет также конструктивную и аккумулирующую либо эксплицирующую его смысл функцию. Разговор о функциях экфрасиса как структурного элемента текста, таким образом, снимает вопрос о целостности произведения и переводит его в плоскость осмысления

¹⁷ Ежи Фарино: *Введение в литературоведение*. Санкт-Петербург 2004, с. 379.

¹⁸ Юрий Лотман: *Текст в тексте*, в: Юрий Лотман: *Статьи по семиотике культуры и искусства*. Санкт-Петербург 2002, с. 58-78.

«межтекстовых связей», которые «естественно рассматривать прежде всего как звенья содержательно значимой формы»¹⁹.

Является ли данная ситуация в осмыслении категории целостности признаком «эпистемологической неуверенности» литературоведения, обусловленной радикальными изменениями принципов словесного творчества, и/или имеет место своего рода «износ и усталость понятия», когда оно, во-первых, входит в стадию стереотипизации, во-вторых, оказывается неспособным «включать в себя новые данные»²⁰? И главное: влечет ли данная ситуация (есть основания полагать, что в случае с термином «целостность» мы сталкиваемся и со стереотипизацией/упрощением, что проявляется, например, в примитивном его истолковании в интернет-источниках, где целостность толкуется как единство темы, идеи, композиции и языковых средств, и с неприложимостью концептуальных основ теории к современному литературному процессу) необходимость отказа от понятия, ограничения сферы его использования только анализом первичных художественных систем, или речь должна идти о разработке новых параметров, соответствующих современной (еще только формирующейся) парадигме художественности?

Рассмотрим в контексте поставленных вопросов роман А. Королева *Быть Босхом* (2004). Выбор произведения обусловлен как его типично постмодернистской поэтикой, так и широким использованием экфрасиса и культурного интертекста. Попытаемся понять, какие черты новой парадигмы художественности проявились в романе и благодаря чему романное повествование не воспринимается как хаос разрозненных фрагментов.

С самого начала А. Королев, оговаривая конвенцию общения с читателем, обнажает проблемную зону своей поэтики. *Роман с биографией* – двусмысленный подзаголовок: с одной стороны, он утверждает первостепенное место в художественном целом собственно «текста в тексте» (романа о знаменитом нидерландском художнике), при котором документальное (мемуарное) повествование о полутора годах, проведенных автором в дисциплинарном батальоне в качестве военного дознавателя, выполняет вспомогательную, хотя и важную, функцию зеркала, отражающего и умножающего абсурд жизни (эффект барокко), возводящего его в универсальный закон человеческого существования; с другой стороны, подзаголовок сигнализирует игровой характер постулируемой границы

¹⁹ Валентин Хализев: *Теория литературы*. Москва 1999, с. 262.

²⁰ Л. Геллер, *Износ и усталость понятий* (тезисы), «Миргород» 2014, № 1 (3), с. 119-123.

между вымыслом и реальностью, поскольку сочиняемый героем роман о Босхе оказывается не менее реальным, нежели сама реальность, в то время как документальное повествование, в котором автор играет в огромном стилевом регистре, отмечено явными признаками художественной целесообразности и композиционной выстроенности, несмотря на, казалось бы, простейший принцип хронологический последовательности изложения событий жизни главного героя.

В примечании *От автора*, комментируя творческую историю произведения и выбор подобной композиции, А. Королев намекает на всеобщее «охлаждение» к вымыслу, высказывает сожаление о том, что, оказавшись в местах, которые в разное время вызвали к жизни *Записки из Мертвого дома* и *Архипелаг ГУЛАГ*, не воспользовался возможностью претворить свой жизненный опыт в художественное произведение, а вместо этого «с маньякальным упорством сочинял грозное готическое облако – роман-химеру о голландце Иерониме Босхе»²¹, роман, который он определяет как «визионерский»²², имея в виду то обстоятельство, что жизнь художника окутана многочисленными мифами и почти не отразилась в документальных источниках. Роман о Босхе, таким образом, представляет собой попытку пробиться к реальности жизни художника сквозь накопленный на протяжении столетий вымысел и домысел, представить, какой могла быть судьба первого в истории живописи сюрреалиста, «почетного профессора кошмаров»²³.

Игровой характер авторских комментариев очевиден, как очевидна их цель – артикулировать характерное именно для постмодернистской эпохи ощущение человека, обнаружившего виртуальный характер всего, что его окружает, столкнувшегося с тем, что он живет не в реальном мире, а в мире, представление о котором определяется культурным и литературным опытом, то есть в олитературенном/окультуренном мире.

Характеризуя постмодернистскую парадигму художественности, М. Липовецкий в качестве одной из ее важнейших характеристик называет интертекстуальность. Добавим, что речь должна идти не столько о внутритекстовом диалоге с другими текстами, сколько об онтологическом статусе культуры в эпоху постмодернизма, которая сделала человека принимающим устройством и создателем информационных потоков,

²¹ Анатолий Королев: *Быть Босхом*, «Знамя» 2004, № 2, с. 7.

²² Ibidem, с. 15.

²³ *Великие художники*. Том 34: *Иероним Босх*. Альбом. Автор текста М. Гордеева. Москва 2010, с. 45.

отменяя и подменяя реальность виртуальным пространством, создаваемым культурой и языком как ее важнейшим слагаемым.

Об онтологизации культуры и ее многочисленных языков в романе А. Королева свидетельствуют и **профессия героя** – выпускника филологического факультета, который все жизненные впечатления оценивает сквозь призму прочитанных литературных, философских, исторических текстов, а также произведений живописи всех времен и народов; и его вторая, вынужденная, «профессия» военного дознавателя, благодаря которой позиция героя по отношению к осмысливаемому и пережитому обретает характер такого вопрошания культуры, которое не имеет окончательных, ценностно определенных ответов в силу многообразия предлагаемых человечеством ответов на них; и **метапоэтический дискурс**, который сводит воедино ценностную проблематику жизни и искусства в не артикулированном, но угадываемом отказе от ответственного решения / выбора; и «прошивающий» ткань повествования **«тезаурус»**, благодаря которому соотносятся «языки» разных миров – армейского/уголовного и книжного, тезаурус, который, согласно авторскому комментарию, свидетельствует о том, что со дня творения «инвентарь добра не увеличился», в то время как словарь зла «неуклонно растет»²⁴; и **стилевое многообразие**, относительное единство которому придает ироническая дистанция героя по отношению к наивным иллюзиям и заблуждениям собственной молодости; и **экфрасисы** – толкования картин Босха, а также экфрастические жесты – упоминания о произведениях разных художников, которые, наряду с интертекстуальными отсылками, проблематизируют подлинность реальности и замещают ее (отметим в этой связи метафорическое определение искусства: «Босх – Помпеи в окрестностях ада»²⁵; произведения Босха, как любого художника или писателя, – образ утраченного времени, созданный усилием уничтожения реальности в процессе ее творческого освоения и «восстановления» в виде наиболее значимых ее примет).

Онтологизация культуры в романе формирует новое представление о реальности – лишенной целесообразности, фрагментарной, внушающей сомнение в наличии божественного замысла относительно человека, бытие которого в большей степени подчиняется силам зла. Соответственно сознание художника, созерцающего эту реальность и в то же время несущего ее в себе и подчиняющегося в большей или меньшей

²⁴ Анатолий Королев, *op. cit.*, с. 29.

²⁵ *Ibidem*, с. 8.

степени ее законам, – будь то Босх или сам автор романа, отнюдь не склонно к гармонизации, созданию смыслового космоса в противовес хаосу мира. Для статуса судии или носителя эстетического идеала ему, очевидно, не хватает уверенности в собственной нравственной непогрешимости, которая возможна только при условии подлинной, не мифологизированной и/или эстетизированной, вменяемости; для продуктивного диалога с хаосом – ценностных оснований, обеспечивающих целостность сознания. Сознывая себя неотъемлемой частью хаоса (новое понимание единства я-в-мире), постмодернистский автор не стремится гармонизировать мир, придать ему провиденциальный смысл и целесообразность, равно как не может обрести ценностные основания и просветляющее чувство свободы в самом себе. Единственное, на что у него остается право, – рассказать о своем опыте переживания и осмысления бесконечного и по-своему безысходного пути человечества и каждого отдельного человека в истории, не рассчитывая при этом на то, что его послание будет услышано.

Мозаичность знания о мире, знания окультуренного и олитературенного и потому недостоверного, соотносимого с вымыслом как продуктом творческого воображения, обуславливает фрагментарный характер повествования, в котором эпизоды из юности героя перемежаются вымышленными, придуманными эпизодами из жизни Босха, метапоэтические интерполяции о смысле и цели искусства – экфрасисами наиболее значимых картин Босха, интертекстуальные отсылки к произведениям литературы, философским трудам – рассуждениями о Добре и Зле, Боге и Дьяволе и их месте в человеческой истории. Симптоматично, что, обращаясь к триптиху Босха *Сад земных наслаждений*, автор «не замечает» внешнюю часть створок, на которой изображен третий день творения, когда земля уже была покрыта зеленью и освещена солнцем, но на ней еще не было людей и животных: у Босха это идеальный целостный мир, разрушение которого человеком представлено на внутренних частях триптиха, представляющих буйство низменных эротических страстей. Не комментируя замысел художника, автор дает непрямую интерпретацию: «[...] в чем смысл человека? Зачем он был создан Всемогущим Творцом? Так вот, человек создан с единственной целью – сотворить Зло, которое не с руки сотворить Благому, потому что зло единственное, что ему не под силу в силу божьей природы»²⁶. К этому ответу подводят упоминания-интерпретации не только картин Босха, но и других художников. Культур-

²⁶ Анатолий Королев, *op.cit.*, с. 84.

ный опыт человечества оказывается востребованным для авторского самопознания и самоопределения в мире.

Обладает ли целостностью этот «диалог с хаосом» (М. Липовецкий) в мире, с многообразием накопленной человечеством ответов как опытом преодоления хаоса, с хаосом в сознании героя и автора как разных ипостасей изменчивого человеческого «я»? Кому адресован этот диалог, является ли его целью диалог с читателем или с собственным я?

Леонид Геллер в известной статье поставил полушутливый вопрос: «если распространение моды на экфрасис в XVI-XVII вв. стало [...] началом литературы в ее современном понимании, не являются ли модернистская и постмодернистская экфрастические волны симптомом затянувшегося конца такой литературы?»²⁷.

Можно предположить, что новая парадигма художественности, формирующаяся в литературе XXI в., исходит из идеи текстуализации / виртуализации реальности и онтологизации культуры. Исчезновение означаемого предполагает особую позицию субъекта по отношению к миру – своего рода метафизику отсутствия, суть и цель которой – осмысление только и прежде всего семиосферы, следов / знаков, оставленных в культуре поколениями предшественников. Соответственно целью творчества для автора выступает не духовный диалог с Другим, а самоидентификация и закрепление своего присутствия в мире через письмо.

М. М. Гиршман, размышляя о природе целостности, писал:

Произведение как художественная целостность – это орган постижения творческой природы бытия, орган формирования человеческого созерцания и понимания человеческой мысли и чувства в их первоначальном единстве, саморазвивающемся обособлении, глубинной неразрывности и общении друг с другом²⁸.

Нельзя не согласиться с провидческим смыслом этих слов. Добавим только, что целостность постмодернистского произведения это целостность вопроса и поисков ответа на него в лабиринте культуры, обретение того корня, из которого произрастают многочисленные и многообразные, не универсальные, а глубоко личностные решения.

²⁷ Леонид Геллер: *Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе*, в: *Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума*. Москва 2002, с. 18.

²⁸ Михаил Гиршман: *Литературное произведение : Теория художественной целостности*. Москва 2007, с. 55.

ВАЛЕРИЙ ЧЕРКАСОВ

(Белгородский государственный научно-исследовательский
университет, Белгород, Российская Федерация)

**РОМАН А.С. ПУШКИНА *ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН*
В ОСВЕЩЕНИИ Д.И. ЧИЖЕВСКОГО И В.В. НАБОКОВА**

**The A.S. Pushkin's novel *Eugene Onegin* in the illumination
of D.I. Čyževskyj and V.V. Nabokov**

Abstract:

The article reviews the main motives of V.V. Nabokov's controversy in the Comments to *Eugene Onegin* with D.I. Čyževskyj as the author of the Comments to the novel by A.S. Pushkin. Herewith, the genesis of one or another information learned by them from the works of contemporary Pushkin scholars is taken into account. Nabokov's direct indications on various types of mistakes made by Čyževskyj turn into a full-fledged controversy and considering that it can be possible to clarify the commentators' specifics of conceptual approaches to such significant issues of Pushkin's studies as genesis of *Eugene Onegin* and its role in evolution of the 19th century Russian literature.

Keywords: V.V. Nabokov, D.I. Čyževskyj, A.S. Pushkin, the novel *Eugene Onegin*.

Данная тема неоднократно попадала в поле зрения исследователей. Уже А.П. Гершенкрон, один из первых критиков, откликнувшихся на выход в свет *Комментариев к Евгению Онегину* (КЕО) (1964) В.В. Набокова, обратил свое внимание на полемику писателя с Д.И. Чижевским как автором аналогичного произведения. Критик осудил Набокова за его выпады против маститого ученого прежде всего с морально-этической точки зрения: «... Набоков вышел на тропу войны, и никакие правила честной литературной борьбы ему теперь не указ»¹. По его мнению, в эти «правила» входит учитывание тяжелых биографических обстоятельств Чижевского, которые не позволили ученому избежать ошибок при подготовке к печати собственных комментариев к *Евгению Онегину*:

Конечно, в его комментариях содержатся ошибки, за которые он должен нести ответственность. Однако Набоков обязан был знать, что Чижевский недостаточно хорошо владел английским, и комментарии, написанные им по-русски, затем были переведены для него и вычитаны. По ходу дела довольно много ошибок в транслитерации и много опечаток остались неисправленными².

Переходя к оценке научных подходов Набокова и Чижевского, Гершенкрон отдает полное предпочтение последнему. Ему импонирует «спокойствие» и «уравновешенность» Чижевского при рассмотрении вопросов «о времени, к которому относится действие романа, о возможных прототипах его героев и героинь и о литературных предшественниках Пушкина»³. Наоборот, он относится с иронией к подходу Набокова к решению этих вопросов, применяя к нему такие уничижительные оценки, как «педантичность» и «противоречивость»⁴. В качестве примера этой «педантичности» Гершенкрон приводит, в частности, ошибку в датировке именин Татьяны, которую обнаружил Набоков в пушкинском романе:

¹ Александр Гершенкрон: *Рукотворный памятник*, в: *Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии*. Москва 2000, с. 408. (Здесь и далее при цитировании источников сохраняются особенности их правописания).

² Александр Гершенкрон: *ibidem*. (От себя заметим, что Набоков высказал свои претензии к качеству английского перевода комментариев Чижевского в *Заметках переводчика* (1957). Собственно в КЕО он исправлял ошибки, не связанные с уровнем владения английским языком своего оппонента).

³ Александр Гершенкрон: *ibidem*, с. 409.

⁴ Александр Гершенкрон: *ibidem*.

Он выписывает хронологию романа год за годом, месяц за месяцем, день за днем, пеняя Пушкину – на сей раз больше со скорбью, нежели с гневом, – что тот невнимателен в датах. Именины Татьяны 12 января 1821 года пришлось на среду, а не субботу, как непостижимым образом получилось у беспечного Пушкина⁵.

Правда, этот пример критика следует признать неудачным: дело в том, что и Чижевский указал на эту ошибку Пушкина в датировке именин Татьяны⁶. В статье Гершенкрона содержится одно важное для нашей работы наблюдение об избирательном отношении Набокова к немецким и русским источникам романа Пушкина:

Несмотря на внушительный объем Комментария и ошеломительное количество отмеченных Набоковым параллелизмов, странно видеть, что некоторые образцы наиболее вероятных заимствований или аллюзий отсутствуют, опущенные, видимо, по причине относительного невнимания комментатора к немецким, а иногда даже к русским источникам. Складывается впечатление, что Набоков намеренно не обращает внимания на очевидное, отдавая предпочтение сомнительному и эзотерическому⁷.

В примечании к этому наблюдению, призванному его проиллюстрировать, Гершенкрон упоминает Чижевского как практикующего прямо противоположный подход:

[...] прощание Татьяны с деревней очень близко к знаменитому монологу Иоанны из *Орлеанской девы* Шиллера, перевод которой, принадлежавший Жуковскому [...] появился года за два до того, как Пушкин принялся за свой роман. Чижевский правильно упоминает о вероятности такой связи⁸.

⁵ Александр Гершенкрон: *ibidem*.

⁶ «... “в субботу”» является “недосмотром” со стороны Пушкина; он не был особенно озабочен точностью в таких вопросах. В 1821 году, наиболее вероятном для действия этой главы, 12 января был средой». (Dmitrij Čyževskij: *A.S. Pushkin. Evgenij Onegin. A Novel in Verse. The Russian Text, edited with Introduction and Commentary by D. Čyževskij*. Cambridge (Mass.) 1953, p. 254).

⁷ Александр Гершенкрон: *ibidem*, с. 413-414.

⁸ Александр Гершенкрон: *ibidem*, с. 413. (Имеется в виду следующее замечание Чижевского: «Отъезд из поместья. После разговора матери Лариной с двумя соседками, Татьяна прощается с родными местами. Эта сцена напоминает и стихотворение Пушкина “Прощание с Тригорским” (1817), и монолог в переводе Жуковского (1823) *Joan of Arc* Шиллера: “Простите вы, поля, холмы родные, / приютно-ясный, мирный дол, прости!”». (Dmitrij Čyževskij: *ibidem*, p. 277)).

Б. Бойд считает рассматриваемый в нашей работе сюжет типичным примером характерной для комментариев Набокова в целом оппозиции частное, индивидуальное/общее, абстрактное. В этой связи Бойд раскрыл роль Чижевского как одного из прототипов набоковского полемического образа «схолиаста», компилирующего непроверенные сведения: «... который, спеша произвести впечатление одним только числом своих ссылок и сносок, “не затрудняется проверкой данных, которые он выписывает (или другие ему выписывают); кому безразлично, верен ли его источник или сама его наука”»⁹.

Набоков, напротив, – продолжает Бойд, – особенно подчеркивает то обстоятельство, что его научная работа совершенно самостоятельна, что он прочел каждое сочинение, которое упоминает, и готов представить собственные, в высшей степени индивидуальные выводы и суждения о каждой книге, которую ему приходится описывать¹⁰.

Р. Мних обрисовал широкие перспективы дальнейшего изучения полемики Набокова с Чижевским в КЕО, не ограничивающегося узкими рамками конфликтной ситуации:

Отмечу, этот, представленный в комментариях к *Евгению Онегину*, конфликт между Д. Чижевским и В. Набоковым представляет отдельный сюжет, особенно на фоне других комментариев к роману А. Пушкина (Г. Винокура, Б. Томашевского, С. Бонди, Н. Бродского, Ю. Лотмана), и особенно того факта, что многие исследователи воспринимали Д. Чижевского как прототип главного героя романа В. Набокова *Пнин* (1957) – Тимофея Пнина¹¹.

Таким образом, все исследователи, до сих пор рассматривавшие обозначенную в заголовке нашей работы тему, однозначно формулируют отношение Набокова к комментариям Чижевского как полемическое. Од-

⁹ Брайан Бойд: *Владимир Набоков: американские годы: Биография*. С.-Петербург 2010, с. 420. В соответствующем фрагменте КЕО этот схолиаст назван «шарлатаном». (Владимир Набоков: *Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин»*. С.-Петербург 1998, с. 113). Здесь же Набоков цитирует стихотворение Пушкина *Добрый человек* (1819) ради иллюстрации типа «схолиаста-шарлатана».

¹⁰ Брайан Бойд: *ibidem*.

¹¹ Oksana Blashkiv, Roman Mnich: *Дмитрий Чижевский versus Роман Якобсон*. Siedlce 2016. (Opuscula Slavica Sedlcensia. Tom VI), с. 200-201.

нако каждый из них изучал отдельные аспекты этой полемики. Целостного монографического анализа полемики Набокова в КЕО с Чижевским до сих пор не существует. В нашей работе мы намереваемся рассмотреть основные мотивы полемики Набокова с Чижевским в *Комментариях к Евгению Онегину*, с учетом генезиса тех или иных сведений, почерпнутых ими из работ пушкинистов-современников.

Англоязычные *Комментарии* Чижевского к русскому тексту *Евгения Онегина* вышли из печати в 1953 г., в самый разгар работы Набокова над произведением аналогичного жанра: по сведениям Бойда, работа писателя над КЕО в целом охватывает период с 1948 по 1958 гг.¹², однако наиболее интенсивный период этой работы начинается с августа 1952 г.¹³. На первый взгляд, не вычитанный как следует опус Чижевского не вызвал в Набокове ничего, кроме раздражения. Его прямые ссылки на труд предшественника представляют собой указания на допущенные тем разного рода lapsus'ы.

По мнению Набокова, Чижевский неоднократно допускает ошибки в толковании отдельных слов и выражений в *Евгении Онегине*, поскольку не учитывает тесной связи его словаря с французской поэзией XVIII века¹⁴:

– в комментарии к гл. 2, II, 1 ...зámок: «Так обычно переводится на русский французское *château*. Объяснение использования этого слова Пушкиным, которое предлагает Чижевский (“возможно, под влиянием балтийских областей неподалеку” – какое влияние? неподалеку от чего?) – типичный пример комической наивности его по верхам бегущего, а точнее, спотыкающегося комментария к *ЕО* (см. коммент. к гл. 2, XXX, 3)»¹⁵.

– в комментарии к главе 2, XXXVIII, 5 ...жатвой...: «Затасканное французское клише. Метафоры “la mort fait sa moisson”, “le temps moissonne les humains”, “sa vie a été moissonnée” и т.д. встречаются в тысячах вариаций во французской классической литературе и пошлой журналистике. Поэтому смешно наблюдать, как русские комментаторы (например,

¹² Брайан Бойд: *ibidem*, с. 405.

¹³ Брайан Бойд: *ibidem*, с. 383.

¹⁴ Набоков сформулировал фундаментальное для концепции *КЕО* положение об определяющем влиянии французской поэзии XVIII в. на русскую поэзию пушкинского времени в метатекстуальных *Заметках переводчика* (1957): «... лексикон Пушкина и поэтов его времени связан с той французской поэзией, которую Пушкин так поносил – и с которой так сроднился». (Владимир Набоков: *ibidem*, с. 798-799).

¹⁵ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 220.

Чижевский) с важным видом сообщают свои толкования, основанные на древних или созданных в подражание древней манере славянских памятниках»¹⁶.

– в комментарии к главе 6, VII, 12 *Капусту садит, как Гораций...*: «Чижевский недоумевает, зачем Горация заставили сажать капусту¹⁷. На самом деле это распространенный галлицизм *planter des (ses) choux*, означающий “жить в деревне” [...] Схожее и, возможно, исходное французское выражение *planter (или cultiver) ses laitues (à Salone)* восходит к письму ушедшего на покой римского императора Диоклетиана, посланному из Салоны (в Далмации) его сподвижнику Максимиану; в нем говорится, что удовольствие, доставляемое выращиванием овощей собственными руками, неизмеримо выше всех радостей обладания политической властью»¹⁸.

По Набокову, Чижевский как знаток не имеющих отношения к *Евгению Онегину* «древних или созданных в подражание древней манере славянских памятников»¹⁹ и не мог учесть тесную связь этого произведения с французской культурой в целом, ввиду слабого знакомства с нею. В *КЕО* неоднократно приводятся примеры ошибок Чижевского в *правописании имен французских писателей*:

– в комментарии к гл. 3, XII, 10 ... *Вечный жид...*: «Нас преследуют еще и такие библиографические призраки, как ссылки на несуществовавших авторов и их произведения, упомянутые Чижевским в комментариях к *ЕО*: не было никакого “французского поэта Рокко де Корнелиано”²⁰, автора вымышленного романа “Вечный жид” (1820), как не было никогда на свете и драматурга “Л.Ш. Шень” (Чижевский, с. 239, 316)²¹. Впрочем,

¹⁶ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 275. (В оригинале *КЕО*: «Slavic antiquities or pseudoantiquities». (Vladimir Nabokov: *A novel in verse by Aleksandr Pushkin translated from the russian, with a commentary, by Vladimir Nabokov. In Four Volumes. Volume 2.* N.Y. 1964, p. 306).

¹⁷ «“Капусту садит” – юмористическая аллюзия на сельские сцены Горация — где, впрочем, нет упоминания о “капусте”!». (Dmitrij Čyževskij: *ibidem*, p. 267).

¹⁸ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 442.

¹⁹ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 275.

²⁰ В оригинале *КЕО*: «Rocca de Corneliano, French poet». (Vladimir Nabokov: *ibidem*, p. 355).

²¹ «Вполне вероятно, что Пушкин был знаком с французскими произведениями на эту тему и с этим героем: пьеса L. Ch. Chaignet (1812) или роман R. de Corneliano (1820)». (Dmitrij Čyževskij: *ibidem*, p. 239). В именном указателе: «Chaignet,

существует совершенно ничтожный трактат “История вечного жида, написанная им самим” (“Histoire du Juif-errant écrite par lui-même”), опубликованный анонимно в Париже в 1820 г. автором, специализировавшимся на политических, исторических и религиозных темах, – графом Карло Пасеро де Корнелиано (Corneliano); есть и скверная мелодрама в трех актах Луи Шарля Кэнье (Caigniez или Caignez, 1762–1842), в которой Ски-талец представлен Иглуфом (от нем. *ich lauf* – я бегу), – первая безуспешная попытка постановка состоялась 7 января 1812 г. в парижском “Театре Веселья” (Théâtre de la Gaîté). Между прочим, этот Кэнье был соавтором Теодора Бодуэна, известного под именем д’Обиньи (d’Aubigny), истинного создателя чрезвычайно удачной пьесы “La Pie voleuse, ou la Servante de Palaiseau” (премьера в Париже 29 апреля 1815 г.), которая послужила основой для создания либретто (Д.Ж. Жерардини) к опере Россини “Сорока-воровка” (1817), столь любимой Пушкиным в его одесский период»²².

Чуть ниже, в этом же комментарии, в связи с вопросом атрибуции русской версии романа *Монах* Анне Рэдклиф, Набоков указывает источник информации Чижевского о существовании драмы L.Ch. Caignez *Вечный жид* (1812), – а именно статья Н.О. Лернера *Вечный жид*, вошедшая в состав его *Пушкинологических этюдов* (1935): «В русской адаптации этот роман был приписан (как указано в “Звеньях” Лернером, 1935, V, с. 72) известной даме, “славной госпоже Радклиф”, Анне Рэдклиф (1764–1823)...»²³. В указанной статье Лернера упоминается между прочим: «у французов под заглавием “Вечный Жид” была драма L. Ch. Caignet (1812)»²⁴. Таким образом, в данном случае Набоков демонстрирует, как ошибки, допущенные Чижевским в цитировании имен французских писателей, могут приводить к ошибочным ссылкам на источники *Евгения Онегина*. Следует заметить, что, в отличие от Чижевского, ограничившегося простым цитированием первоисточника (без атрибуции цитаты), Набоков существенно дополняет беглое замечание Лернера, передавая подробности творческой деятельности Кэнье, связанные с кругом интересов Пушкина.

L. Ch., French poet (*Eternal Jew*, 1812)». «Corneliano, Rocca de, French poet (*Eternal Jew*, 1812)». (Dmitrij Čyževskij: ibidem, p. 316).

²² Владимир Набоков: ibidem, с. 306–307.

²³ Владимир Набоков: ibidem, с. 308.

²⁴ Николай Лернер: *Пушкинологические этюды* 7. «Вечный жид», в: *Звенья. Сборники материалов и документов по истории литературы, искусства и общественной мысли XIX века. Том V*. Москва–Ленинград 1935, с. 72.

– в комментарии к гл. 5, XXIII, 10 *Мармонтеля третий том*: «Замечу, что Бродский (1950, с. 49) пишет: “Contes morales”, а Чижевский (1953, с. 212) дает неверное написание фамилии автора – “Marmon-telle”»²⁵. Следует заметить, что Чижевский правильно написал имя Мармонтеля, комментируя как раз тот же стих *Евгения Онегина*, что и Набоков:

Пушкин вряд ли подразумевал поставить Мармонтеля [Marmontel – В.Ч.] на один уровень с этим перечнем литературной халтуры. Были как французские, так и русские издания Мармонтеля (французское издание, 18 томов, 1818–1819; *Contes Moraux* были в томе 3. Российское издание в 4 томах, 1820–1821 – слишком поздно, чтобы быть прочитанными Татьяной)²⁶.

Кроме того, Набоков существенно расширил толкование Чижевского за счет корректирования библиографического описания французских изданий содержащихся в третьем томе Полного собрания сочинений Мармонтеля *Contes Moraux*:

В третьем томе Полного собрания сочинений Мармонтеля (Marmontel, “Œuvres complètes”, Paris, 1787, 17 vols.) содержатся “Нравственные повести” (“Contes Moraux”), впервые появившиеся в 1761 г. (в двухтомном издании La Haye), и “Новые нравственные повести” (“Nouveaux contes moraux”). В библиотеке Пушкина имелось Полное собрание 1818–1819 гг. издания²⁷.

– в комментарии к гл. 7, XXXIV: «Имя его [Gédéon Tallemant des Réaux – В.Ч.] Чижевский (с. 278), кстати говоря, не только трижды калечит, но и превращает в синоним пустоты “Анонимные [sic] *Les Historiettes de Tallement* [sic] *de* [sic] *Reaux* [sic]...”»²⁸.

В комментарии к гл. 6, XLI, 1–4 Набоков отмечает множество ошибок Чижевского в цитировании французского оригинала:

Ср.: Мильвуа, “Листопад”, первый вариант (“La Chute des feuilles”, première version):

Mais son amante ne vint pas

²⁵ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 413.

²⁶ Dmitrij Čyževskij: *ibidem*, p. 261.

²⁷ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 413.

²⁸ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 507.

Visiter la Pierre isolée;
Et le pâtre de la vallée
Troubla seul du bruit de ses pas
Le silence du mausolée.

[...] Чижевский (с. 274), цитируя пять строк французского оригинала, допускает, по меньшей мере, пять ошибок²⁹.

Набоков имеет в виду следующую цитату в комментариях Чижевского (орфографические ошибки выделены нами):

Mais son amante ne vint pas
Visiter la Pierre isolée;
Et **la** pâtre de la vallée
Trouble seul **de** bruit de ses pas
Les silences du mausolée³⁰.

Согласно Набокову, Чижевский допускает ошибочные ссылки на источники *Евгения Онегина*, так как не знает содержания произведений западной (французской, английской, латинской) литературы:

– в комментарии к гл. 1, XVII, 12 *Федру*, *Клеопатру* Набоков исправляет ошибочное утверждение Чижевского о существовании трагедии *Клеопатра*, принадлежащей перу Вольтера³¹:

«Никакой пьесы Вольтера о Клеопатре не существует. Легенда о том, что под “Клеопатрой” в *ЕО* подразумевается “Клеопатра, трагедия Вольтера”, идет от ошибки М. Гофмана в его примечаниях к *ЕО* издательства “Народная библиотека” (1919); она повторяется в комментариях Бродского (*ЕО*, изд-во “Мир”, 1932) и переходит в небрежный компилят Д. Чижевского (Harvard University Press, 1953), хотя еще в 1934 г. Томашевский (*Лит. насл.*, т. 16–18) обратил внимание на эти “балетные переделки несуществующих трагедий”³².

Цитируя полемическое замечание Б.В. Томашевского о генезисе указанной ошибки Н.Л. Бродского в первом издании его комментариев

²⁹ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 473.

³⁰ Dmitrij Čyževskij: *ibidem*, p. 274.

³¹ «“Клеопатра” — героиня одноименной трагедии Вольтера, или балета». (Dmitrij Čyževskij: *ibidem*, p. 214).

³² Владимир Набоков: *ibidem*, с. 134.

(1932)³³, Набоков не только указывает на неполноту источников у Чижевского, проигнорировавшего даже столь известное в пушкинистике издание *Литературного наследства*, но и подчеркивает, что тот держал в руках только первое издание комментариев Бродского, а не последнее по времени, – третье, в котором замечание Томашевского было учтено³⁴. Другими словами, Набоков указывает на архаичность сведений Чижевского, написавшего свои комментарии в 1953 г., однако не сверившего содержащиеся в них данные с новейшей научной литературой.

– в упомянутом выше комментарии к гл. 6, VII, 12 *Капусту садит, как Гораций* Набоков углубляется в словарные изыскания оригинальных текстов Горация, чтобы исправить утверждение Чижевского, отрицавшего возможность занятий сельским хозяйством со стороны латинского поэта (см. сноску 17). Замечательно, что при этом Набоков применяет биографический метод, к которому в целом относится неоднозначно:

Чижевский недоумевает, зачем Горация заставили сажать капусту. [...] Но помимо всего прочего Гораций действительно занимался сельским хозяйством. Обыкновенно растущие в огороде *olus* или *holus*, среди которых вполне могла быть и *brassica* (капуста), встречаются в “Сатирах”, кн. II, 1, 74 и VI, 64 (см. коммент. к эпиграфу *EO* гл. 2) и “Посланиях” (кн. I, XVII, 13). В “Сатирах” (кн. II, IV, 15) содержится отдельное упоминание

³³ «...«Клеопатра», поставленная едва ли не ради рифмы, объявлена “балетной переделкой трагедии Вольтера” (Борис Томашевский: *Издания стихотворных текстов*, в: *Литературное наследство. А.С. Пушкин. Т. 16-18*. Москва 1999, с. 1095. (Репринтное воспроизведение издания: *Литературное наследство. А.С. Пушкин. Т. 16-18*. Москва 1934)). «Эта “балетная переделка”, фигурирующая и у Н. Бродского, ведет свое начало повидимому от комментария М. Гофмана к изданию “Народной библиотеки”, в котором смело сказано, что “Клеопатра” – трагедия Вольтера. Между тем не только у Вольтера нет такой трагедии, но и персонаж этот совершенно отсутствует в его театре. Пушкинское указание загадочно. Неясно, какую Клеопатру мог обшикать Онегин в 1819 г.» (Борис Томашевский: *ibidem*, с. 1117). Томашевский цитирует Бродского: «... К л е о п а т р а – балетная переделка трагедии Вольтера» (Николай Бродский: *«Комментарий к роману А.С. Пушкина “Евгений Онегин”»*. Москва 1932, с. 12). Таким образом, неточно процитировав Томашевского, Набоков в сжатой форме передал суть его замечания Гофману и Бродскому.

³⁴ «Клеопатра – имя героини из пьесы, до сих пор не установленной». (Николай Бродский: *Евгений Онегин. Роман А.С. Пушкина. Пособие для учителей средней школы. Издание третье переработанное*. Москва 1950, с. 71).

о *caule*, капусте или кочерыжках [...], которая “на сухой почве вырастает слаще, чем в пригородных огородах”³⁵.

В комментарии к эпиграфу гл. 2 *O rus! / Hor. / О Русь!..* Набоков также обращается к горацанской теме. Хотя Чижевский здесь прямо не поименован, набоковская ссылка в комментарии к гл. 6, VII, 12 *Капусту садит* дает достаточное основание для утверждения присутствия его комментариев в качестве полемиического подтекста данной статьи. Чижевский комментировал этот эпиграф следующим образом:

Эпиграф главы заимствован из сборника анекдотов и *bons mots*, *Bievriana*, *Almanach des calembours* (Париж, 1771 и более поздние издания). То, что Пушкин знал этот сборник, видно из его ссылки на него в одном из черновиков для “Альбома Онегина”: “анекдоты площадные, из бьеврианы занятые”. Одно из поздних изданий содержит парижскую остроу седьмого года республики, когда ожидалось, что русские войдут в Париж. Один из роялистов, в то время нетерпеливо ожидающих их прихода, декламировал Горация: “O, rus! Quando ego te aspiciam” – “rus”, конечно, вместо “Россия”³⁶.

Полемизируя с Чижевским, Набоков указывает на творчество Горация как на прямой источник пушкинского эпиграфа:

Первое восклицание (“О поля!”) заимствовано из “Сатир” Горация (кн. 2, сатира 6):

О, когда ж я увижу поля? [“O rus, quando ego te aspiciam”] И дозволит ли жребий

Мне то в писаниях древних, то в сладкой дремоте и в лени

Вновь наслаждаться забвением жизни пустой и тревожной!

Эта тема поднимается нашим поэтом вновь в гл. 4, XXXIX, 1, см. коммент.

Второе восклицание – “Русь!” – является древним названием и лирическим сокращением слова “Россия”³⁷.

В комментарии к гл. 4, XXXIX, 1–4 Набоков подтверждает прямое знакомство Пушкина с первоисточником, то есть *Второй Сатирой* Горация: «... “Сатиры” Горация (II, VI, стихи 60–62, начало которых используется Пушкиным как эпиграф к гл. 2 *ЕО*; см. коммент.)...» (далее следует цити-

³⁵ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 442.

³⁶ Dmitrij Čyževskij: *ibidem*, p. 222.

³⁷ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 217.

рование указанных стихов в оригинале)³⁸. Казалось бы тривиальное толкование Набоковым русской части пушкинского эпитафия оказывается необходимостью, подчеркивающей полемическое переосмысление со стороны автора *Евгения Онегина* бытовавшего в его время пейоративного каламбурного значения горацанского *rus* как «деревня» в применении к русским. В связи с этим Набоков цитирует дневник Стендаля за 1837 г., а также упоминает его роман *Красное и черное* (1831), в которых зафиксирован данный каламбур. Цитируем русский перевод приведенного Набоковым фрагмента из дневника Стендаля: «В 1799... группа аристократов ждала русских в Гренобле; они восклицали: “О деревня, когда же я тебя увижу!..”»³⁹. Далее Набоков идентифицирует источник комментария Чижевского:

Л. Гроссман в “Этюдах о Пушкине” (М., 1923, с. 53) сообщает, что нашел тот же каламбур в “Бьевриане” (*Bievriana*) издания 1799 г. Сборник, к которому обратился я, “Бьевриана, или Каламбуры маркиза де Бьевра” (*Bievriana, ou Jeux de mots de M. de Bièvre*, ed. Albéric Deville. Paris, 1800) Франсуа Жоржа Марешаля, маркиза де Бьевра (1747–1789), такой игры слов не содержит. В различных сборниках подобного рода многие острооты, приписываемые Бьевру, связаны с событиями, произошедшими уже после его смерти.

В черновике, возможно относящемся к “Альбому Онегина” (см. строфу XIV “Альбома” в коммент. к гл. 7, XXII альтернативная строфа), анекдоты из “Бьеврианы” верно охарактеризованы как “площадные”⁴⁰.

Мы не нашли в упомянутом Набоковым издании книги Л.П. Гроссмана указания на год издания *Бьеврианы*. На наш взгляд, эта мистификация призвана подчеркнуть сомнительность сведений, передаваемых Гроссманом, так как анекдот из издания 1799 г. вряд ли мог исчезнуть в переиздании сборника спустя всего лишь год. Тем более, как указывает Набоков в последнем предложении своего рассуждения, подобные сборники имели тенденцию не сокращаться, а лишь увеличиваться в объеме за счет вновь включаемых анекдотов. Таким образом, по Набокову, Чижевский не только в очередной раз продемонстрировал свое незнание Горация, но и, в очередной раз некритично пересказав сомнительные сведения Гроссмана, приписал эпитафю Пушкина несвойственное ему, пейоративное,

³⁸ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 378.

³⁹ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 217.

⁴⁰ Владимир Набоков: *ibidem*.

значение. В эффектной концовке обсуждаемой статьи КЕО Набоков доводит до абсурда наблюдение Гроссмана – Чижевского, отсылая к цитате из онегинского *Альбома*, из которой следует, что, по мнению их автора (Онегина), «... эпиграммы площадные, / Из Бьеврианы занятые» являются атрибутом всякого «глупца» и «страмца»⁴¹. В свете нашей темы, если Чижевский «вослед» Гроссману приписал Пушкину употребление «бьеврианского» каламбура, то тем самым он отнес его к числу этих самых «глупцов» и «страмцов».

– в комментарии к гл. 2, XXX, 3 *Грандисон*, связанном ссылкой с рассмотренным выше комментарием к гл. 2, II, 1 ...*зámок*, Набоков указывает на целый ряд ошибок Чижевского, касающихся знания содержания романов Ричардсона, которые послужили источником для автора *Евгения Онегина*, а также передачи реалий русской жизни, отразившихся в романе:

Профессор Чижевский из Гарвардского университета в своем комментарии к “Евгению Онегину” (Cambridge, Mass., 1953) делает следующее невероятное заявление: Грандисон, герой “Клариссы Гарлоу” [другой роман] известен матери только как прозвище московского унтер-офицера [сержанта]⁴² [неверный перевод]!.. Превращение старухи Лариной из чувствительной девы в строгую mistress [двусмысленно: mistress по-английски означает “хозяйка” и “любовница”] было обычным явлением и для мужчин [крайне двусмысленно], и для женщин в России⁴³.

Чуть ниже, в комментарии к стихам 3–4 ...*Грандисона... Ловласу...*, Набоков дает подробное библиографическое описание двух романов Ричардсона, из которого становится ясно, к какой трагикомической *qui pro quo* может привести незнание содержания источников комментируемого произведения:

Благородный сердцем сэра Чарльз Грандисон и негодяй благородного происхождения Ловлас [...] – это, по словам Пушкина (в его 14-м примечании), “герои двух славных романов”. Речь, конечно, идет об эпистолярных романах (1753–1754 гг. и 1747–1748 гг. соответственно) Сэмюэля Ричардсона (1689–1761) “История сэра Чарльза Грандисона” в семи томах и “Кларисса, или История молодой леди”, “охватывающая важнейшие во-

⁴¹ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 496.

⁴² В оригинале КЕО: «... the nickname of a Moscow sergeant». (Vladimir Nabokov: *ibidem*, p. 288).

⁴³ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 263.

просы частной жизни и показывающая, в особенности, бедствия, проистекающие из дурного поведения как родителей, так и детей в отношении к браку”, в восьми томах⁴⁴.

А в комментарии к стихам 13–14 *Сей Грандисон был... гвардии сержант*, дав подробную характеристику воинского звания гвардии сержанта согласно *Табели о рангах* Петра I, Набоков раскрыл суть ошибки Чижевского, отлучившего знакомя Лариной от гвардии. Тема Грандисона заканчивается в комментарии Набокова к гл. 3, X, 14 ... *Грандисон*, где Набоков не только в очередной раз отмечает ту же ошибку Чижевского, назвавшего Грандисона героем «Клариссы Гарлоу», но и вводит новый мотив полемики со своим оппонентом, – о *франкофонстве* героев *Евгения Онегина*: «Здесь Чижевский в своих Комментариях к ЕО (с. 237) снова дезинформирует читателя (см. коммент. к гл. 2, XXX, 3): “Грандисон – герой “Клариссы Гарлоу” Ричардсона”. К тому же он полагает, что Пушкин читал эти романы по-русски»⁴⁵. Набоков имеет в виду следующее замечание Чижевского: «Героиня незаконченного “Отрывка из романа в письмах” (1829 и следующие) упоминает *Clarissa*, подчеркивая утомительность романа – русское издание было в двенадцати томах!»⁴⁶. Чуть выше, в комментарии к гл. 3, IX, 10 *И бесподобный Грандисон...*; X, 3 *Кларисой*... Набоков раскрыл смысл своего полемического замечания в отношении Чижевского, указав на франкофонские источники чтения Татьяны:

Татьяна читала Ричардсона (см. коммент. к гл. 2, XXIX, 1–4) во французском переводе, обязанном своим появлением перу чудовищно плодотворного аббата Антуана Франсуа Прево. Его переводы “Клариссы Гарлоу” и “Сэра Чарльза Грандисона” были опубликованы в 1751 и 1755 гг. соответственно и выдержали несколько переизданий; вероятно, Татьяна читала их в том самом издании 1777 г., над которым корпел Пушкин в Михайловском в ноябре 1824 г., о чем писал брату: “Читаю Кларису, мочи нет какая скучная дура!”⁴⁷.

В упомянутом комментарии к гл. 2, XXIX, 1–4 Набоков указывает на присутствие французской гувернантки в доме Лариных как на одну из решающих причин франкофонства Татьяны:

⁴⁴ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 264.

⁴⁵ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 302.

⁴⁶ Dmitrij Čyževskij: *ibidem*, p. 237.

⁴⁷ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 300–301.

[...] “тайной библиотеки”, которой наслаждается Татьяна, – читая книги во французских оригиналах или “переводах” – в 1819–1820 гг., после ухода французской гувернантки (несомненно, жившей в ларинском доме, вопреки строфе ХХIb) и незадолго до смерти Дмитрия Ларина⁴⁸.

В комментарии к строфе ХХIb, не вошедшей в окончательный текст *Евгения Онегина*, в которой Пушкин, по словам Набокова, допускает «довольно неожиданные нападки на изучение русскими провинциальными барышнями европейских языков»⁴⁹, также констатируется, со ссылкой на свободное владение Ольгой и Татьяной французским языком, присутствие в семье Лариных французской гувернантки: «В окончательной редакции обе барышни Ларины читают и пишут по-французски значительно свободнее, чем по-русски, что свидетельствует о недавнем присутствии в семье гувернантки»⁵⁰. Ссылка Набокова на каталог библиотеки Пушкина, составленный Б.Л. Модзалевским (см. выше: «... Татьяна читала их в том самом издании 1777 г., над которым корпел Пушкин в Михайловском в ноябре 1824 г., о чем писал брату: “Читаю Кларису, мочи нет какая скучная дура!”»), как на дополнительный аргумент в полемике с Чижевским о франкофонстве Татьяны – это мистификация: согласно этому каталогу, в библиотеке Пушкина было только англоязычное издание романов Ричардсона⁵¹. Таким образом, по Набокову, незнание творчества Ричардсона, а также невнимательное чтение *Евгения Онегина* приводит Чижевского к ошибочной ссылке на русский перевод романов английского писателя как на источник *Евгения Онегина*.

В *Заметках переводчика* Набоков отвергает утверждение Чижевского о том, что источником цитаты «для проходящих» из стихотворения П.А. Вяземского *Станция* (1829), которое Пушкин привел в примечании 42 своего романа, являются *Анекдотические истории* французского пи-

⁴⁸ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 263.

⁴⁹ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 254. (Имеются в виду следующие стихи строфы ХХIb: «Ни дура Англинской породы, / Ни своенравная Мамзель, / В России по уставу моды / Необходимые досель, / Не стали портить Ольги милой...»). (Цит. по: Владимир Набоков: *ibidem*, с. 253)).

⁵⁰ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 254.

⁵¹ Борис Модзалевский: *Библиотека А.С. Пушкина (Библиографическое описание). Отдельный оттиск из издания «Пушкин и его современники», вып. IX-X. С.-Петербург 1910, с. 321. (Репринтное воспроизведение издания, вышедшего в 1910 году. Москва 1988).*

сателя Гедсона Таллемана де Рео⁵². По словам Набокова, «эти “*Histoires*” вышли [...] только в конце 1833 г.»⁵³, так что Вяземский их не мог знать. Напротив, писатель обнаруживает источник обсуждаемой цитаты в *Essai sur le bonheur* (1787), принадлежащем перу другого француза – Мармонтеля. Затем, через посредство И.И. Дмитриева, который воспользовался «этим уже избитым выражением»⁵⁴ в своей басне *Прохожий* (1818), оно и попало в стихотворение Вяземского.

В комментарии к главе 6, XL, 5–14 Набоков как бы резюмирует основные мотивы своих прямых ссылок на комментарии Чижевского, объединяя в одной статье ошибочное цитирование имени французского писателя, ошибочное цитирование французского оригинала (его названия) и незнание его содержания: «(см. также XLI, гл. 7, VI–VII) Профессор Чижевский говорит (с. 270):

[...] эта тема [могила юноши] была использована К. Делавином [имя которого он пишет К. Delavigne] (“*Messenie*”). Такого поэта не существует, а если речь идет о Казимире Делавине (Casimir Delavigne), как запоздало делается предположение в указателе, то ни он, ни кто-либо другой не писали произведений под названием “*Messénie*”; если же имеется в виду сборник патриотических элегий Делавина “*Les Messénienes*” (“*Мессинские элегии*”), то в нем никакие могилы юношей не воспеваются⁵⁵.

Набоков отметил всего лишь две ошибки в комментариях Чижевского вне рамок французской темы. В комментарии к гл. 2, XLI, 1–2 *Но может быть – и это даже / Правдоподобнее [в] сто раз...* он намекнул, что тот не читал черновых рукописей *Евгения Онегина*:

“Сто раз” неверно заменено на стократ в некоторых изданиях (следующих описке Пушкина в отвергнутой белой рукописи первых восьми стихов); это обстоятельство заставило Чижевского (с. 233) сделать ложное

⁵² «В стихотворении Вяземского он упоминает “стих”, названный “Для проходящих”. Это последняя строка басни Дмитриева “Прохожий”. Эта фраза стала поговоркой – она цитируется Марлинским и Белинским, среди прочих. Между прочим, сама басня является переводом анекдота из анонимных *Les Histoires de Tallement de Reaux* (в пушкинской библиотеке это номер 1421); это выражение (“*transeuntibus*”) даже приписывается Генриху IV». (Dmitrij Čyževskij: *ibidem*, p. 278).

⁵³ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 816.

⁵⁴ Владимир Набоков: *ibidem*.

⁵⁵ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 472.

предположение, что строфа не закончена⁵⁶. В черновике (2369 л. 41 об.) написано “сто раз”⁵⁷.

В комментарии к главе 10, XII, 3 *Тиран* Набоков исправляет ошибку Чижевского в датировке бунта Семеновского полка, состоявшегося 17 октября 1820 г.: «Наконец 17 октября 1820 г. (а не 1821-го, как у некоторых компиляторов⁵⁸) полк торжественно и чинно взбунтовался...»⁵⁹.

В *Заметках переводчика* Набоков подводит общий итог своего негативного отношения к комментариям Чижевского, выраженного в рассмотренных выше его прямых указаниях на допущенные тем ошибки:

Тут незачем разбирать по пунктам бесконечное количество курьезов и ошибок в “Комментарии”, но приходится отметить следующее. Все украшает этот странный труд – непроверенные заимствования у других компиляторов, дикие ошибки во французском языке, исковерканные до неузнаваемости имена и заглавия, неправильные даты, нелепые предположения, устаревшие толкования, восторженные упоминания каких-то чешских, польских, а главное, немецких трудов, никакого отношения к пониманию *ЕО* не имеющих⁶⁰.

Столь убийственный вердикт по поводу научных достоинств комментариев Чижевского не отменяет, однако, того факта, что не все прямые ссылки Набокова на них представляют собой простое исправление ошибок. Некоторые из этих ссылок носят полемический характер в собственном значении этого слова, то есть выражают несогласие с наблюдениями оппонента или сложное отношение к ним. К их рассмотрению мы и перейдем.

Из *Заметок переводчика* становится ясно, что Набоков в своем комментарии к главе 2, XXXVIII, 5 *...жатвой...* под «*Slavic antiquities or pseudoantiquities*»⁶¹, к которым якобы прибегает Чижевский при толковании данного слова, имеет в виду прежде всего *Слово о полку Игореве*:

⁵⁶ «Пушкин не закончил эту строфу, как видно из отсутствия рифмы в строках 2 и 4: “стократ::рассказ”. В этой главе, по контрасту к первой, он, кажется, старался избежать отступлений с большим усердием, и, по-видимому, эта концовка стала жертвой его усилия держаться темы». (Dmitrij Čyževskij: *ibidem*, p. 233).

⁵⁷ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 280.

⁵⁸ Ср. комментарий Чижевского: «Строфа 11 намекает на беспорядки, которые были в Семеновском полку в 1821 году». (Dmitrij Čyževskij: *ibidem*, p. 312).

⁵⁹ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 654.

⁶⁰ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 817.

⁶¹ Vladimir Nabokov: *ibidem*, p. 306.

«Чижевский, по каким-то соображениям сопоставивший эту несчастную жатву с земледельческими образами в ...“Слове о полку Игореве”, оказал медвежью услугу и без того небезупречной подлинности этого замечательного произведения»⁶². (Набоков 1998: 815). Другими словами, ссылка Чижевского на Библию как на первоисточник обсуждаемого образа «смерти–жатвы»⁶³, не вызвала у Набокова возражения. Более того, в общем комментарии к строфе XXXVIII, куда входит и стих о «жатве», он приводит в качестве ее источника рассуждение французского проповедника и богослова Боссюэ, вполне вписывающееся в предлагаемую Чижевским генетически библейскую мировоззренческую парадигму⁶⁴. Если принять во внимание, что Чижевский в данном случае полемизировал с атеистической концепцией Бродского, который указал на рассуждения французского философа-материалиста Гольбаха о «естественных законах»⁶⁵ как на источник XVIII строфы, то можно прийти к выводу, что в этой полемике Набоков принял сторону Чижевского.

В комментарии к главе 5, XXIII, 9 ... *две Петриады...* и 10 *Мармонтеля третий том* Набоков, по сравнению с соответствующим ком-

⁶² Владимир Набоков: *ibidem*, с. 815.

⁶³ «Фрагмент, более близкий к образности *Евгения Онегина*, следует искать в Библии, в книге Иисуса Сирахова (14:19). Другие библейские отрывки проводят параллель между жизненным циклом растений и жизнью отдельных людей или народов, но не останавливаются подробно на образе падающих листьев. Ср.: Joel 4:13; Иов 5:26 и 8:11; Исайя 56:3; Матфей 13:38-39; Апокалипсис 14:15-19». (Dmitrij Čuževskij: *ibidem*, p. 232).

⁶⁴ «Это постоянное пополнение человеческого рода, я хочу сказать рождающиеся дети, по мере того как они растут и продвигаются вперед, как будто толкают нас плечом и говорят нам: убирайтесь, теперь наша очередь. И так же как мы видим, как другие прошли перед нами, следующие увидят, как мы пройдем, а они, в свою очередь, покажут то же действие своим преемникам. О Боже! И снова – что же мы такое?». (Владимир Набоков: *ibidem*, с. 274).

⁶⁵ «Мировоззрение рационалиста, чуждого всякой романтической и религиозной мистики, отчетливо сквозит в этом отрывке». (Николай Бродский: «Комментарий к роману А.С. Пушкина “Евгений Онегин”». Москва 1932, с. 88). «Пушкин в завуалированной форме, скрывавшей от цензуры опасные для господствующей власти идеи, в сущности провел принципы гольбаховского материализма. Поколения “восходят, зреют и падают, другие им во след идут” – поэтическая перифраза рассуждения Гольбаха об “естественных законах”, призвавших нас к жизни и заставляющих нас возвращаться в лоно природы, откуда мы вышли». (Николай Бродский: *ibidem*, с. 91).

ментарием Чижевского⁶⁶, во-первых, дополняет список возможных «Петриад», которые пошли в счет уплаты за снотолкователь Мартына Задеки, причем два из трех добавленных Набоковым произведений принадлежат французской литературе:

[...] французская трагедия в стихах Дора “Петр Великий” (Dorat, “Pierre le Grand”, Paris, 1779). Самая лучшая в этой компании – ломоносовская, “Петр Великий, героическая поэма” [...] Тома (Antoine Léonard Thomas), работавший над своей “Петреидой” (“La Pétréide”), эпической поэмой в честь царя Петра, так и не оконченной по причине смерти автора в 1785 г [...].⁶⁷

По Набокову, русские и французские «Петриады» генетически восходят к одному источнику, представляя собой «ничтожнейшие подражания ничтожнейшим же французским “Генриадам”»⁶⁸.

Во-вторых, Набоков возражает по поводу высокой оценки Чижевским литературных достоинств *Нравственных повестей* Мармонтеля, считая их упоминание в одном ряду с пресловутыми «Петриадами» сознательной реминисценцией Пушкина на известную поэту сатиру французского писателя второй половины XVIII в. Жильбера, в которой упомянутая поэма Тома соседствует с трудом Мармонтеля по признаку их чрезмерного объема и внушаемой ими скуки – результата влагаемых в них унылых и напряженных, но бездарных усилий:

Связь между виршами в честь Петра I и *пресными рассказами из третьего тома Мармонтеля* [выделено нами – В.Ч.], быть может, была подсказана Пушкину двумя строками из хорошо ему известной сатиры Жильбера “Восемнадцатый век” (1775), в которой упоминается Тома (Antoine Léonard Thomas), работавший над своей “Петреидой” (“La Pétréide”), эпической поэмой в честь царя Петра, так и не оконченной по причине

⁶⁶ «Две Петриады» – были “Петриады” Сладковского (1803), С. Шихматова (1810) и А. Грузинцева (1812, второе издание, 1817). Пушкин наверняка знал Шихматова и, возможно, Грузинцева; его “Полтава” (1830) имеет какое-то отношение к первому из двух названных авторов и к незавершенному эпосу Ломоносова (1760–1761), о котором, вероятно, здесь не говорится (А. Соколов, “Пушкинский временник”, том 4–5). Пушкин вряд ли подразумевал поставить Мармонтеля на один уровень с этим перечнем литературной халтуры». (Dmitrij Čyževskij: *ibidem*, p. 260–261).

⁶⁷ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 412–413.

⁶⁸ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 412.

смерти автора в 1785 г.: «Тома трудится над огромной эпической поэмой, / Мармонтель же кропает поэтический роман...»⁶⁹.

В контексте рассматриваемого комментария КЕО сатирические стихи Жильбера перекликаются с цитируемой Набоковым в связи с оценкой «Петриады» С.А. Шихматова «остроумной», по его словам⁷⁰, эпиграммой К.Н. Батюшкова *Совет эпическому стихотворцу*, в которой также акцентируются мотивы длины, скуки и бездарности высмеиваемого произведения: «Какое хочешь имя дай / Твоей поэме полудикой: / Петр длин=ный, Петр большой, / Но только Петр Великой – / Ее не называй»⁷¹. Таким образом, в данном случае прямая ссылка Набокова на комментарии Чижевского не сводится к простому указанию допущенных тем ошибок, а являет собой полноценную полемику, требующую для своего понимания раскрытие ее подтекста. Во всяком случае, рассмотренный нами фрагмент КЕО демонстрирует всю серьезность отношения Набокова к труду своего коллеги по ученому цеху.

То же самое наблюдение касается и полемики Набокова с Чижевским по поводу толкования последним употребления частицы «даже» в *Евгении Онегине* и в творчестве Н.В. Гоголя в целом. По этой теме Чижевский напечатал в центральном журнале русского зарубежья *Современные записки* статью *О Шинели Гоголя* (1938), в которой придал философское значение частоте употребления этой частицы в творчестве Гоголя:

[...] «даже» вводит и сопровождает усиление, возрастание, напряжение, которое, однако, Гоголь, разочаровывая и в то же время изумляя читателя, берет назад. Таким образом, он вскрывает перед нами ничтожество изображаемого круга, отрезка жизни. То, чему предшествует «даже», оказывается ничтожеством, пустяком: это значит: в этой сфере жизни значительным и существенным представляется ничтожное, пустое, «ничто». (Чижевский 1938: 181). «Гоголь вводит вместо усиления после «даже» то «смысловой нуль»...»⁷².

В связи с этим обобщением Чижевский поставил Гоголя в один ряд с целым рядом знаменитых немецких философов XIX-XX вв., размышлявших о проблеме «ничто»: «Не так-то легко изобразить и понять «ни-

⁶⁹ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 413.

⁷⁰ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 412.

⁷¹ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 413.

⁷² Дмитрий Чижевский: «О «Шинели» Гоголя», «Современные записки». 1938, № LXVII, с. 178.

что»; с этой трудностью не мало пришлось бороться и философам от Гегеля до Гейдеггера. Эту трудность пытается преодолеть и Гоголь своим «даже». Содержание и цели жизни оказываются ничтожными, пустыми, бессодержательными, «никакими»...»⁷³. В этой же статье Чижевский провел прямую генетическую связь наблюдаемого им гоголевского употребления частицы «даже» с *Евгением Онегиным*, посчитав характеристику Зарецкого «и даже честный человек» имеющей аналогичное значение, по его определению, «срыва логического хода мысли»⁷⁴:

Похожие места встречаем уже в «Евгении Онегине», произведении, оказавшем несомненное влияние на Гоголя (на что историки литературы не удосужились обратить внимание): изображение секунданта Ленского, Зарецкого:

...добрый и простой
отец семейства холостой,
надежный друг, помещик мирный
и д а ж е честный человек...

Как будто честность – самое редкое и необыкновенное качество человека! В «Шинели» функция «даже» сплошь и рядом та же самая: «даже» вводит фразы, мысли, не стоящие с предыдущими в ожидаемой логической связи, а то не стоящие с предыдущим вообще ни в какой связи. Так «даже» опустошает осмысленное. Да и осмысленное не всегда полно смысла – таков здесь художественный замысел Гоголя⁷⁵.

В *Комментарии к Евгению Онегину* Чижевский возвел генезис пушкинской характеристики Зарецкого к повести Вольтера *Кандид, или Оптимизм* (1758):

«И даже честный человек» – обратите внимание на ту же самую игру со словом «даже» в VII, 48, 1. 6. Позднее Гоголь перенял этот трюк и сделал его одним из своих главных приемов, в особенности в «Шинели» (см. Чижевский, «Zur Komposition von Gogol's 'Mantel', *Zeitschrift für Slavische Philologie*, том XIV, № 1-2). Шутка, вероятно, взята из *Candide* Вольтера,

⁷³ Дмитрий Чижевский: *ibidem*, с. 181.

⁷⁴ См., например, следующее рассуждение Чижевского: «Целый ряд подобных же, вводимых «даже», срывов логического хода мысли группируются вокруг своеобразных представлений рассказчика об отношении природы и судьбы к высшим ступеням российской «табели о рангах»...» (Дмитрий Чижевский: *ibidem*, с. 179).

⁷⁵ Дмитрий Чижевский: *ibidem*, с. 179.

где монах Giroflée утверждает то же самое (Глава 30); в Одессе это говорилось как шутка Ланжерона про Де Рибаса»⁷⁶.

Набоков возражал по поводу рассмотренного утверждения Чижевского о пушкинском генезисе употребления частицы «даже» в *Шинели* в комментарии к главе 2, ХLI. Он придал пушкинскому «даже» совершенно иной философский смысл, подчеркивающий не пустоту бытия, как у Чижевского, а его насыщенность и полноту, обусловленные гармоническим сочетанием с «потусторонностью»:

В первом стихе – “Но может быть – и это даже” – незначительное словосочетание “может быть” (употребленное Пушкиным со сходной интонацией в гл. 6, XXXIX, 1) и слово “даже” практически формируют строку; магия их расположения, аллитерация на “ж”, объемное и полновесное звучание возносят тривиальное “может быть” и “даже” к рокоchущим отголоскам судьбы и метафизической гибели. Раскаты набирают полную силу в быстротекущем “правдоподобнее” и в следующих за ним строках, явственно отмеченных скадом⁷⁷.

Пушкинское словоупотребление, а, значит, и мировоззрение, по Набокову, составляют антитезу гоголевскому: «Такой прием прямо противоположен тому, что делал Н. Гоголь, вводивший пустопорожние слова, наречные сорняки и предложные осколки в запинающееся бормотание своих механических уродов и личинок-гомункулусов, как, например, в “Шинели”»⁷⁸. В этом же фрагменте КЕО Набоков ссылается на свою книгу *Николай Гоголь* (1944), в которой по его словам, он уже рассматривал особенности употребления частицы «даже» в творчестве Гоголя. Однако он упоминает эти «штудии» в настораживающе сниженном контексте, что свидетельствует о его намерении дезавуировать содержащиеся в этой книге наблюдения и выводы:

Я рассматривал это прием в своей довольно поверхностной книжонке “Николай Гоголь” (“Nikolaj Gogol”, New Directions, 1944) с кошмарным указателем (за который я ответственности не несу) и путаной системой транслитерации (за которую я ответственность несу). Пользуясь случаем, хочу отметить, что рассказ на с. 8 внизу относится к Дельвигу и афоризм

⁷⁶ Dmitrij Čyževskij: ibidem, p. 267.

⁷⁷ Владимир Набоков: ibidem, с. 279.

⁷⁸ Владимир Набоков: ibidem.

на с. 27 вверху принадлежит ему же (но не Пушкину, который лишь передает и рассказ, и афоризм)⁷⁹.

Судя по этой характеристике Набокова, его собственный опус носит родовые черты сходства с *Комментариями* Чижевского к *Евгению Онегину*, какими они представлены в *КЕО*, по таким признакам, как «поверхностность», небрежность в техническом оформлении книги, ссылки-мистификации на источники. При обращении к тексту *Николая Гоголя* обнаруживается прямое влияние концепции Чижевского на многословные рассуждения Набокова по поводу употребления частицы «даже», поскольку он придал ему глубокий философский и мистический смысл, включающий в себя и рассмотренные выше мотивы «срыва логического хода мысли» и «смыслового нуля»:

Но творческое прочтение повести Гоголя открывает, что там и сям в самом невинном описании то или иное слово, иногда просто наречие или частица, например слова “даже” и “почти”, вписаны так что самая безвредная фраза вдруг взрывается кошмарным фейерверком; или же период, который начинается в несвязной, разговорной манере, вдруг сходит с рельсов и сворачивает в нечто иррациональное, где ему, в сущности, и место; или так же внезапно распаивается дверь, и в нее врывается могучий пенящийся вал поэзии, чтобы тут же пойти на снижение, или обратиться в самопародию, или прорваться фразой, похожей на скороговорку фокусника, которая так характерна для стиля Гоголя. Это создает ощущение чего-то смехотворного и в то же время нездешнего, постоянно таящегося где-то рядом, и тут уместно вспомнить, что разница между комической стороной вещей и их космической стороной зависит от одной свистящей согласной⁸⁰.

В указанных Набоковым фрагментах *Николая Гоголя*, в которых содержатся ссылки-мистификации на творчество Пушкина, писатель обыгрывает тему «смыслового нуля» в творчестве Гоголя вполне в духе Чижевского. Перелагая пушкинскую заметку *Державин*⁸¹, в которой рас-

⁷⁹ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 280.

⁸⁰ Владимир Набоков: *Собрание сочинений американского периода в пяти томах*. Том I. С.-Петербург 2004, с.505.

⁸¹ В комментарии к главе 6, XX Набоков указывает, какие, собственно, «рассказ» и «афоризм», принадлежащие Дельвигу, но приписанные им Пушкину, имеются в виду: «Именно Дельвиг (судя по записи, сделанной Пушкиным) тонко подметил, что чем ближе к небесам, тем холоднее становится поэзия, и именно Дельвиг хотел поцеловать руку Державину, когда тот посетил Лицей (см. коммент. к гл. 8,

сказывается о страстном желании А.И. Дельвига, по словам Пушкина, «поцеловать ему [Державину – В.Ч.] руку, руку, написавшую “Водопад”», Набоков придает этой руке поэта несвойственную ей вещественность и конкретность, как бы символизирующие возделенную Дельвигом земную наполненность бытия:

[...] Пушкин, перевесившись через перила лицейской лестницы, дожидаясь знаменитого поэта Державина, полную белую руку которого он мечтал облобызать в знак благоговения. Почтенный старец обернулся к слуге, помогавшему ему снять пальто, и пробурчал: “Где тут у вас, голубчик, нужник?”⁸².

По Набокову, при столкновении с «жизнью на самом деле», «земные» мечты подобных Дельвигу писателей (юный Пушкин здесь не исключение) исчезают, образуя «смысловый нуль». Набоков подчеркивает, что именно Дельвиг, автор афоризма о ничтожности поэзии, посвященной теме «потусторонности», напечатал *Главу из исторического романа* (1831), которую Гоголь подписал четверкой нулей, то есть тем же «смысловым нулем». Набоков монтирует характеристику творчества Дельвига, умудрившегося не заметить языческий, земной идейно-образный план («дух») греческой поэзии, и Гоголя как автора *Главы из исторического романа*:

В это же время в “Северных цветах” появились главы из исторического романа (слава Богу, так и не оконченного); журнал редактировал Дельвиг, поэт антологического склада, склонный к классическому холоду гексаметра. (Восхищаясь изяществом и сноровкой, с какими тучный и подслеповатый Дельвиг производил русификацию греческого духа, Пушкин тем не менее говорил о его совершенно безличном, отвлеченном стихе: забавно – чем ближе к небесам, тем делается холоднее.) Главы исторического романа подписаны “0000”. Четверка нулей, как говорят, произошла от четырех “о” в имени Николай Гоголь-Яновский. Выбор пустоты, да еще и умноженной вчетверо, чтобы скрыть свое “я”, очень характерен для Гоголя⁸³.

II, 3)». (Владимир Набоков: *Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин»*. С.-Петербург 1998, с. 447).

⁸² Владимир Набоков: *Собрание сочинений американского периода в пяти томах*. Том I. С.-Петербург 2004, с. 409.

⁸³ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 423.

В комментарии к главе 6, IV, 13 Набоков не только указывает на источник сведений Чижевского о вольтеровском *Кандиде*, из которого Пушкин позаимствовал характеристику Зарецкого «и даже честный человек», но и решительно отвергает толкование Чижевского:

Замечание Лернера [примечание Набокова: “Звенья”, 1935, № 5, с. 77 – В.Ч.] отослало меня к высказыванию Вольтера (“Кандид”, 1759, гл. 30): “Даже брат Жирофле оказался полезен: он стал очень хорошим столяром и даже сделался честным человеком...”. Чижевский (с. 267) проводит здесь совершенно ошибочную аналогию с использованием Гоголем слова “даже” в “Шинели”»⁸⁴.

Тема полемики с Чижевским по поводу пушкинского употребления «даже» заканчивается в набоковском комментарии к главе 7, XXXIV изящной виньеткой в виде шуточного указания на допущенную Чижевским словесную игру с этой частицей в духе открытой им в творчестве Гоголя «нулевой» степени идейного содержания:

Имя его [Gédéon Tallemant des Réaux – В.Ч.] Чижевский (с. 278), кстати говоря, не только трижды калечит, но и превращает в синоним пустоты “Анонимные [sic] *Les Historiettes de Tallement* [sic] *de* [sic] *Reaux* [sic]” (более того, я предлагаю любому испытать свои силы и попробовать уразуметь смысл ссылки на Генриха IV у того же компилятора на той же странице)⁸⁵.

На указанной Набоковым странице напечатано следующее утверждение Чижевского: «... это выражение (“transeuntibus”) даже приписывается Генриху IV»⁸⁶. Согласно приведенному Набоковым анекдоту из сборника Таллемана, это выражение принадлежит другому персонажу. Таким образом, очевидную ошибку Чижевского Набоков переосмысливает как возможную сознательную словесную игру в родственном для него самом духе.

Таким образом, при более внимательном рассмотрении указаний Набокова на lapsus’ы, допущенные Чижевским, оказывается, что они выполняют конструктивную функцию в концепции его полемики с Чижев-

⁸⁴ Владимир Набоков: *Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин»*. С.-Петербург 1998, с. 436-437.

⁸⁵ Владимир Набоков: *ibidem*, с. 507.

⁸⁶ Dmitrij Čyževskij: *ibidem*, p. 278. (В оригинале: «...this expression (“transeuntibus”) is even ascribed to Henri IV»).

ским. Большая часть прямых ссылок в КЕО на комментарии Чижевского раскрывают тему галлицизмов в *Евгении Онегине*, понимаемых в самом широком смысле этого слова. В процессе исправления ошибок Чижевского в правописании имен французских писателей и цитировании французских текстов; толкования содержания произведений западной литературы, послуживших источником *Евгения Онегина*; идентификации галлицизмов в его художественной речи Набоков дает широкую картину французской культуры, сформировавшей творческое мировоззрение Пушкина. Уже в данной части нашей работы мы показали, как указания Набокова на конкретные ошибки Чижевского перерастают в полемику по поводу таких сложнейших вопроса пушкиноведения, как генезис *Евгения Онегина*; сравнительное литературное достоинство тех или иных художественных произведений мировой и отечественной литературы, послуживших источником пушкинского шедевра; роль *Евгения Онегина* в эволюции русской литературы первой половины XIX века. К этим вопросам Набоков постоянно возвращается в КЕО, хотя и без прямых ссылок на комментарии Чижевского. Таким образом, для полного раскрытия темы нашего исследования необходимо обратиться к полному и детальному сопоставительному анализу этих ярких *Комментариев*, созданных усилиями двух выдающихся представителей культуры русского зарубежья.

МАРИНА БРОНИЧ

(Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова, Нижний Новгород, Россия)

**ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ
ОНТОЛОГИЧЕСКОГО СТАТУСА ПЕРСОНАЖА
В РОМАНЕ ПОЛА ОСТЕРА *ПУТЕШЕСТВИЯ ПО СКРИПТОРИЮ***

**Problematizing character's ontological status
in *Travels in the Scriptorium* by Paul Auster**

Abstract:

The paper considers ontological aspects of Paul Auster's *Travels in the Scriptorium*, a novel which explores key underlying themes of his writing: the relationship between fiction and reality, the signified and the signifier, the author and the character. The analysis demonstrates how by playing with discourses Auster creates an intricate system of fictional worlds shaped through a particular compositional setup into a meta-fictional structure where the author, the narrator and the characters are constantly changing places, passing from one world into another, and which produces an illusion of reality of both the frame story and the existence of characters. Nevertheless, the emphasis on the semantic uncertainty of the narrated story indicates that the world of words belongs exclusively to the domain of the imaginary which obeys the logic of illusion.

Key words: Paul Auster, ontological status of characters, imaginary, metafiction.

В семинаре *Дискурс и истина* М.Фуко, поясняя термин «проблематизация», выделил два его операциональных значения – объект проблематизации и процесс проблематизации, т.е., «каким образом и почему некоторые вещи (поступки, феномены, процессы) становятся проблемой»¹. Второе значение термина непосредственно относится к онтологическим характеристикам романов Пола Остера, в которых настойчиво актуализируются темы вымысла, иллюзии/действительности, воображаемого/реального. Границу между воображаемым и реальным, иллюзией и действительностью стирает игра словами, которая, согласно Остеру, является поисками не столько истины, сколько мира, конструируемого в языке. В автобиографической книге *Сотворение одиночества* (1982) писатель подчеркивает, что язык – это не средство познания мира, это способ существования в мире. «Играя словами, мы только изучаем, как функционирует сознание, и пытаемся отразить воспринимаемую им крошечную часть жизни»².

Остер, считая себя реалистом «в строгом смысле слова»³, тем не менее, разделяет постмодернистскую философию языка, согласно которой язык формирует истину и реальность, что и определяет доминирующий характер проблемы писательства, повествования и «связи между миром слов и миром вещей»⁴ в его книгах. Последняя, в свою очередь, порождает вопрос об отношениях между автором и вымышленными персонажами, на который Остер не раз отвечал в своих интервью, обращая внимание на замысловатую игру повествовательными инстанциями, в результате которой складываются конкурирующие возможные фикциональные миры⁵. В романах Остера «не просто рассказывается одна история, но сплетается богатая, онтологически многомерная ткань альтернативных возможных миров»⁶. Присущая романам писателя «матрешечная» композиция выстраивает их в характерную для метапрозы структуру, где автор, повествователь, персонаж постоянно меняются местами, переходя из одного мира в другой, и, тем самым, создавая иллюзию ре-

¹ Мишель Фуко: *Дискурс и истина*, „Логос” 2008, № 2, с.258.

² Paul Auster: *The Invention of Solitude*. New York, 1982, p. 161.

³ Paul Auster: *The Art of Hunger*. Los Angeles, 1992, p. 269.

⁴ Владимир Прозоров: *Пол Остер: Искусство правильных вопросов*. Петрозаводск, 2009, с. 63.

⁵ Paul Auster: *The Art of Hunger*, p. 302-307.

⁶ Хилари П.Данненберг: *Онтологическая сюжетность: нарратив как множественность темпоральных измерений*, <http://narratorium.rggu.ru/> 09.03.18.

альности обрамляющей истории или то, что Л. Хатчен называет «мимесисом процесса»⁷.

Так, безымянный повествователь рассказывает историю писателя и псевдодетектива Куина в первом романе *Нью-йоркской трилогии* (*Стеклянный город*, 1985), а в последнем (*Запертая комната*, 1986) выступает в качестве героя-рассказчика, который непосредственно встречается с Куином уже как с профессиональным сыщиком. В *Книге иллюзий* (2002) Дэвид Зиммер видит, как в зеркале, себя и свою нежизнь-иллюзию в герое своей книги об актере-комике немого кино Гекторе Манне, а тот, в свою очередь, как автор звуковой ленты *Внутренняя жизнь Мартина Фроста* дублирует в ней и частично отражает сюжетные ситуации из истории Зиммера. В романе *Пророческая ночь* (2003) сочиняемые Сидни Орром истории полностью поглощают своего создателя, населяя его сознание фантомами, которые превращают самого повествователя в почти призрачное существо, напоминающее его вымышленных героев. В романе *Невидимое* (2010) Джим Фримен выступает одновременно и писателем, рассказывающим историю своего друга Адама Уокера, и читателем, комментатором его мемуаров и записок, которые ложатся в основу рассказываемой истории, в конечном счете, признаваемой автором вымыслом. Проблема взаимодействия текста, его автора и читателя осложняется тем, что имплицитному читателю приходится сопоставлять как повествовательные инстанции, так и читательские, умножающие варианты интерпретации. Как говорил Остер, «именно читатель творит книгу, а не писатель»⁸. Читательское восприятие, в частности, имеют прямое отношение к онтологическому статусу персонажа.

Вопрос об онтологическом статусе вымышленного персонажа давно дебатруется в различных областях гуманитарного знания. В литературоведении эта полемика отчасти является продолжением давнишнего спора между сторонниками миметического и антимиметического подходов к литературе. Данные подходы пытаются примирить при помощи концепции фикциональных миров Л. Долежела, а также теории читательского восприятия, реконструирующего из знаков текста образ живого человека⁹, или, опираясь, как В. Федоров, на филологическую антрополо-

⁷ Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Toronto, 1980, p. 4.

⁸ Paul Auster: *The Art of Hunger*, p. 264.

⁹ См.: Хилари П. Данненберг, *op. cit.*; Shlomith Rimmon-Kenan: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. New York and London, 2002.

гию, доказать, что «персонаж, совершая в пространственно-временной сфере (сюжетной действительности) свое [...] существование, тем самым осуществляет бытие воображающего (автора)»¹⁰.

Последнее положение об осуществленном бытии воображающего автора можно проиллюстрировать концептуальным фрагментом романа П. Остера *Путешествия по скрипторию* (*Travels in the Scriptorium*, 2006), в котором герой мистер Блэнк, закрыв глаза, видит толпу теней, куда-то бредущих, слышит их шаги, стоны и испытывает при этом неизбывное чувство вины. «Он полагает, что это те люди, которых он в свое время отправлял на различные задания»¹¹. Люди, о которых рассуждает Блэнк, уже частично названы в романе, а некоторые даже появлялись «на сцене». Это персонажи предыдущих романов Остера: Джеймс Флад (*Запертая комната*) и Анна Блум (*В стране последних вещей*), Дэвид Зиммер (*Дворец Луны и Книга иллюзий*), Питер Стилмэн, мл. и Питер Стилмэн, ст. (*Стеклянный город*), а позже к ним присоединятся доктор Фар (*В стране последних вещей*), Софи (*Запертая комната*), Куин (*Стеклянный город*, *Запертая комната*). Слова, проходящие рефреном через весь роман – «люди, которых он в свое время отправлял на различные задания» – можно толковать как власть автора над своими героями, которые через много лет являются к нему вживе, и уже он, некогда могущественный вершитель судеб, оказывается в их власти.

Само название *Путешествия по скрипторию* указывает на основную тему романа – перечитывание, карта которого непонятна и вычерчивается неведомо кем. Остер выстраивает кафкианско-беккетовскую ситуацию абсурда, описанную с навязчивой обстоятельностью и неопровержимой логичностью. Действие, как и в театре абсурда, заменяется развертыванием картины в замкнутом пространстве некой комнаты, в которой просыпается немощный старик мистер Блэнк и пытается определить, кто он, где он находится, не сон ли это. Немощь героя подчеркивается затрудненностью движений, подробностями его физиологических отправлений и провалами в памяти. Комната напоминает больничную палату со всеми удобствами, но с наглухо закрытым ставнями окном и, по видимому, запертой дверью. По крайней мере, Блэнк не может определить по звуку поворачивающейся дверной ручки, открывают ее ключом или она держится на защелке, что превращается для него в проблему все-

¹⁰ Владимир Фёдоров: *Проблема онтологического статуса героя*, <http://reading-hall.ru/publication.php?id=18775>, 09.03.18.

¹¹ Paul Auster: *Travels in the Scriptorium*. New York 2007, p. 43.

ленского масштаба. На столе лежат стопки рукописей, одну из которых Блэнк периодически читает, и пачка фотографий людей с мучительно знакомыми лицами, которых он пытается вспомнить.

Рукопись, к которой то и дело обращается герой, стилизована под воспоминания человека XIX века и, как выясняется позже, принадлежит перу Джона Трауза, одного из героев романа *Пророческая ночь*. Её отдельные сюжетные ситуации перекликаются с положением, в котором оказался Блэнк: герой рассказанной в рукописи истории тоже содержится в замкнутом пространстве, но, в отличие от Блэнка, он уверен в своей идентичности и в своем статусе пленника. Он субъект, вспоминающий и записывающий свои воспоминания, Блэнк — субъект припоминающий и, главное, находящийся на излечении, о котором постоянно толкуют посещающие его люди (выполняющие роль сиделок Анна и Софи или доктор Фар). Но от чего и почему лечат Блэнка, так и остается загадкой. Сама больничная атмосфера, которую создают вокруг героя окружающие, должна отсылать читателя к нищепанскому представлению о духе и искусстве как о чем-то болезненном и, тем самым, подсказывать возможную интерпретацию образа Блэнка. В то же время ситуацию можно интерпретировать через призму близкого Остеру лакановского понимания психического заболевания как иного способа существования, связанного с символическим языковым измерением, если вспомнить, что Лакан писал о «ценности припоминания (анамнеза) как показателя и пружины терапевтического прогресса»¹².

Рукопись зеркально отражает пространственную структуру и особенности жанра *Путешествия по скрипторию*. В ней представлен отчет некоего лояльного служащего Бюро иностранных дел страны под названием Конфедерация Зигмунда Графа о выполнении/невыполнении данного ему задания найти на запретной для посещения Чужой Территории якобы бежавшего туда офицера Конфедерации. Чужая (неведомая) Территория, где будто бы обитают Первобытные, соотносится с недоступным для Блэнка внешним миром, а Конфедерация, обвиняющая Графа во всевозможных преступлениях, — с больничной палатой, в которой старику его адвокат Куин предъявляет список выдвинутых против него страшных обвинений, начиная от диффамации и кончая злодейским убийством. Рукопись, как выясняется, не является документальным отчетом, а всего лишь изобретательным вымыслом. История же Блэнка, которая читается как вымысел, представлена в форме отчета о наблюдении за поведением

¹² Жак Лакан: *Функция и поле речи и языка в психоанализе*. Москва 1995, с.23.

больного. Каждое его движение, издаваемый звук фиксируются камерой и микрофоном. Поэтому в самом начале повествования, как в протоколе научного эксперимента, подробно перечисляются все используемые технические средства – их расположение, режим работы – для доказательства достоверности получаемой картины, как бы подтверждая слова Ж. Женнета о том, что у романиста не может быть ни камеры, ни магнитофона¹³. Воображаемое предстает как вместилище неопровержимой очевидности всякого опыта. Граница между вымыслом и правдой размывается, стираются различия и между фикциональными мирами, герои которых свободно переходят из одного в другой.

Фотографии, которые рассматривает Блэнк, вводят тему времени и его относительности. Запечатленные на них, кого-то смутно напоминающие герою люди вдруг появляются перед ним неузнаваемо изменившимися. Фотография – это остановленное мгновение, и Анна Блум, которой на фотографии и в романе *В стране последних вещей* двадцать с небольшим, входит в комнату Блэнка седой женщиной «неопределенного возраста – где-то между сорока пятью и шестьюдесятью»¹⁴, объясняя, что ее изображение на фотографии тридцатипятилетней давности. Фотография – это документ, и Софи на снимке изображена, как и в романе *Запертая комната*, молодой матерью с ребенком на руках в тот момент, когда она открывает дверь своему будущему второму мужу, а перед Блэнком предстает четверть века спустя раздобревшей матроной. А вот Сэм Фар, с которым Анна познакомилась в безымянном городе всеобщего разложения и энтропии, внешне ничуть не изменился, что приводит Блэнка в ужас от одной мысли, что его лечащий врач мертвец. «Неужели я похож на мертвеца? – спрашивает Фар. – У всех нас, конечно, бывают трудные моменты в жизни, но, поверьте, я такой же живой, как и вы»¹⁵.

С фотографиями связана онтологизация персонажей романов Остера. Блэнк неожиданно приходит к мысли о том, а нет ли связи между мучающими его тенями сотен и сотен фигур, которые встают перед его умственным взором, и фотографиями на письменном столе.

А что, если на фотографиях – как раз те самые люди из навязчивого видения, которых он никак не может распознать? Если да, то эти фантомные образы – отнюдь не плод его воображения, а самые настоящие вос-

¹³ Gerard Genette: *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca 1988, p.73.

¹⁴ Paul Auster: *Travels in the Scriptorium*, p. 14.

¹⁵ Ibidem, p. 87.

поминания о реальных людях — ну, когда последний раз кто-то пытался сфотографировать человека, которого не существует¹⁶.

Вопрос о реальном существовании персонажа иллюстрируется многозначительной сюжетной ситуацией романа, в которой бывший сотрудник Скотлэнд Ярда Джеймс Флад сначала назойливо добивается по телефону встречи с Блэнком, а затем незаметно для последнего (как призрак) появляется у него за спиной с целью выяснить, какой же сон он, Флад, видел как персонаж романа Фэншоу, писателя, история исчезновения которого легла в основу сюжета заключительного романа *Нью-йоркской трилогии*.. Причем движет вопрошающим не пустое любопытство, а стремление обрести целостность, онтологическую сущность, поскольку в «отчете» Блэнка (как называет экс-полицейский роман *Запертая комната*) есть лишь упоминание о сне, без которого жизнь Флада «решительно ничего не значит [...] Моя жизнь рассыпалась в прах, г-н Блэнк. Я брежу по ней как привидение, сомневаясь иногда даже в том, существую ли я. И существовал ли когда-либо вообще»¹⁷. Между недоумевающим Блэнком и воинственно настроенным полицейским разворачивается примечательный диалог о праве писателя использовать реально существующих людей в качестве персонажей своих сочинений и ответственности автора за свой вымысел. Определение вымысла Ж. Женнетом как нетождественности автора и рассказчика, «то есть такого типа повествования, в котором автор всерьез не берет на себя ответственность за его правдивость»¹⁸, актуализируется в фабуле романа, неуклонно свидетельствующей о том, что персонаж не только существует в своей сюжетной действительности, созданной рассказчиком, но может неожиданно оказаться в сюжетной ситуации, производной от автора. Кроме того, вышеупомянутый диалог развертывает в деталях тезис, вскользь брошенный рассказчиком *Запертой комнаты*: «Никто не хочет быть частью выдумки, и уж тем более, если эта выдумка правдива»¹⁹. Взаимоотношения автора, рассказчика и персонажа выходят на первый план.

Персонажи, окружающие Блэнка, называют себя его бывшими агентами, которых он посылал, как они считают, необоснованно на смертельно опасные задания, и некоторые из них, как Фэншоу, пропали без

¹⁶ Ibidem, p. 43.

¹⁷ Ibidem, pp. 59-60.

¹⁸ Жерар Женетт: *Фигуры*. В двух томах. Том 2. Москва 1998, с. 397.

¹⁹ Paul Auster: *The New York Trilogy*. New York 1990, p. 265.

вести. Большинство этих бывших агентов или подопечных настроены, как выясняется, враждебно по отношению к своему „шефу”, „покровителю”, „автору” (???). Они заставляют трепетать героя. Страх он испытывает и перед рукописью, хотя казалось бы понимает, что это только слова, а «с каких это пор слова способны напугать человека до полусмерти»²⁰. Страх этот оказывается не случайным, Блэнку предстоит в терапевтических целях завершить неоконченную повесть. Поначалу он содрогается от ужаса, видя, как жаждущие мести призраки «бывших агентов» преследуют его. А затем, избавившись от видений, блестяще развивает прерванный сюжет, демонстрируя незаурядную логику мысли и полет воображения. Попутно вновь подчеркивается значение опыта, жизненных реалий для конструирования воображаемой действительности. Продолжая повествование о Конфедерации и Чужой Территории, Блэнк сознательно опирается на историю Америки и выработанную властью предержащими стратегию уничтожения индейцев, чтобы дать убедительную мотивировку поведения героев повести и введения новых внесценических персонажей, которым он дает имена.

Поименование вызывает живейшее одобрение доктора Фара, бывшего в реальности *Страны последних вещей* одержимым художником, для которого писательство тождественно жизни, ибо мир слов порождает мир вещей, сообщая их сущности свое конкретное бытие. В каждой книге Пола Остера в той или иной степени идет игра с означающими и означаемыми. Не стал исключением и роман *Путешествие по скриптории*. В комнате Блэнка все предметы и даже стены снабжены ярлыками с названием объекта. А к концу дня герой с удивлением и негодованием обнаруживает, что все ярлыки перепутаны, что он объясняет желанием врагов запугать его, заставить его думать, будто он теряет рассудок, убедить, что засевшие в его голове призрачные тени обратились в ожившие фантомы, в бесплотные души,

которых призвали, чтобы заполнить его комнатку и устроить там самый ужасный беспорядок [...] Потому никак нельзя, чтобы стул назывался столом, а стол лампой. Дать волю подобной инфантильной прихоти означало бы ввергнуть мир в хаос, сделать жизнь нестерпимой для всех, кроме умалишенных²¹.

²⁰ Paul Auster: *Travels in the Scriptorium*, p. 9.

²¹ Ibidem, p. 116.

Блэнк с неимоверными трудностями переклеивает ярлыки, «символически восстанавливая гармонию в разрушенной вселенной»²². Имя героя (Blank – пустое место; форма без содержания и пр.) многозначно и, в частности, подсказывает его возможную роль: придавать форму тому хаосу и анархии, какой воспринимается современным сознанием окружающая действительность. Слово упорядочивает мир, и авторский акцент делается на процессе развертывания художественного повествования, а писательство предстает как специфическое состояние психики.

Ни лекарственная терапия, ни психологическое воздействие, оказываемое на героя, ни жесткая регламентация его деятельности, ни соглашательство не могут подавить в нем пристрастие к рассказыванию, к вымыслу, ведь даже тогда, когда он отправлял своих подопечных на различные задания по всему миру, «он с неизменной тщательностью фиксировал все, чем они занимались, подбирая слова и выражения, которые никогда не грешили против правды — того, что они видели, думали и чувствовали на каждом шагу пройденного пути»²³. Из глубин памяти старика всплывают «смутные очертания человека, которым, без всякого сомнения, является он сам, сидящий за письменным столом и заправляющий лист бумаги в старую печатную машинку»²⁴. Оказывается, что, подобно тому, как автор выбирает место действия своего произведения, местность, в котором расположена его больничная палата, выбрано им самим, и все его посетители, а также упомянутые в беседах лица собраны здесь по его воле, т. е. власть автора над сотворенным им миром казалось бы ратифицирована. Но вскоре выясняется, что сам он является всего лишь персонажем рукописи Фэншоу под названием «Путешествия по скрипторию», которую среди прочих он находит на своем столе и начинает читать фрагмент, тождественный экспозиции романа: описание комнаты, где находится некий старик условно именуемый Блэнком. Кольцевая композиция, отсылающая к абсурдистским текстам, замыкает очередной рассказ в рассказе, очевидность которого обнаруживается благодаря заключительному эпизоду романа, где расставляются все точки.

Ничуть не обескураженный прочитанным Блэнк «в приступе долго сдерживаемого гнева и отчаяния [...] резким движением кисти швыряет рукопись через плечо [...] ударяет кулаком по столу и громко вопрошает:

²² Ibidem, p. 118.

²³ Ibidem, p. 116.

²⁴ Ibidem, p. 119.

Когда уже закончится весь этот абсурд?»²⁵, и через некоторое время засыпает. Триада *фрустрация, агрессивность, регрессия* дает понять, что Блэнк подвергается сеансу психоанализа, техника которого «ориентирована в поле языка и подчинена функции речи»²⁶. На вопрос героя, когда кончится этот вздор, следует ответ повествователя, выступающего от имени всех подопечных Блэнка:

Никогда. Потому что г-н Блэнк теперь один из нас [...] Без него, мы – ничто, но парадокс заключается в том, что мы, будучи порождениями чужого ума, переживем тот самый ум, который нас создал. Однажды появившись по чьей-то воле в этом мире, мы остаемся в нем навсегда, ведь истории нашей жизни продолжают пересказывать даже после нашей кончины²⁷.

Декларация онтологической сущности персонажей сопровождается признанием того, что эта сущность всего лишь слова, которые пишет некто, наблюдающий за Блэнком и маркированный в тексте личными местоимениями единственного и множественного числа.

Понимание мира как текста приводит к тому, что не только персонажи исходно предстают специфической функцией текста, но и автор становится функцией метатекста. Этот сложный механизм Л. Хатчен объяснила так:

Чтение и написание художественных текстов настолько же являются процессами «жизни», насколько и «искусства». Именно осознание этого феномена составляет для читателя одну из сторон парадокса метапрозы. С одной стороны, читатель вынужден признать нереальность, «искусственность» читаемого текста; с другой же, этот текст явно требует от читателя, как от «со-творителя», интеллектуального и чувственного отклика сравнимого по глубине и остроте с реакцией на реальные события его жизни²⁸.

Сам Остер не раз в интервью говорил, что он «стремился стереть для себя границу между жизнью и писательством насколько это возможно»²⁹.

²⁵ Ibidem, p. 143.

²⁶ Жак Лакан, op. cit., с. 16.

²⁷ Paul Auster: *Travels in the Scriptorium*, p. 143-144.

²⁸ Linda Hutcheon, op. cit., p. 5.

²⁹ Paul Auster: *The Art of Hunger*, p. 259.

Запутанные отношения персонажей, автора, повествователя в романе Остера можно прочесть и через призму концепции металепсиса Ж. Женетта как нарушения онтологических уровней, при котором автор (в данном случае вымышленный) непосредственно вторгается в созданный им вымышленный мир, а герой из вымысла перемещается в реальность (тоже условную)³⁰.

В то же время Остеру близка идея М. Фуко о трансдискурсивности автора, о том, что функция-автор определяется «серией специфических и сложных операций; она не отсылает просто-напросто к некоему реальному индивиду – она может дать место одновременно многим Эго, многим позициям-субъектам, которые могут быть заняты различными классами индивидов»³¹. Остер играет дискурсами, задавая смысловую неопределенность и ускользающее значение рассказываемой истории и подчеркивая принадлежность мира слова только сфере воображаемого как области, подчиняющейся логике иллюзии.

³⁰ Жерар Женетт, *op. cit.*, с. 414-415.

³¹ Мишель Фуко: *Что такое автор*, <http://www.lib.ru/COPYRIGHT/fuko.txt>
09.03.2018

РОМАН ЖИТКО

*(Гродненский государственный университет имени Янки Купалы,
Гродно, Республика Беларусь)*

КАТЕГОРИЯ ПУСТОТЫ В ПОЭТИКЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Category of emptiness in postmodernist poetics

Abstract

In the article the features of postmodern poetics of emptiness are investigated. The semantic essence of the category of emptiness in prosaic and poetic text is characterized. A set of ways of "devastating" a postmodernist sign/image/character is described; the role of chaosmos in this phenomenon is justified. The specificity of understanding the problem of the philosophical meaning of emptiness in the plot field of the work is studied.

Keywords: postmodernism, literature, poetics, emptiness, image, motif, chaos, chaosmos.

Вторая половина XX в. характеризуется процессами, связанными с очередной сменой культурно-исторических эпох, в связи с чем наблюдаются глобальные изменения в сфере мировоззрения, эстетики, искусства. Индустриальное общество уступает место постиндустриальному (информационному), сообразно этому изменяется, в частности, роль искусства в культурной жизни, трансформируются формы и способы его бытования и трансляции. Переосмысливаются онтология художественного произведения, стратегия его создания, методы исследования, специфика рецепции и интерпретации. В свою очередь изменяются важнейшие поэтологические категории. В данной статье будет рассмотрена категория пустоты и способы ее воплощения в постмодернистской поэтике.

В основу постмодернистской поэтики пустоты могут быть положены ключевые идеи постструктуралистов, описавших важнейшие параметры литературы постмодернизма. Так, идея Жака Дерриды о децентрации и деконструкции структуры и субъекта указывает на семантическое опустошение постмодернистского образа, его вторичность и принципиальную смысловую неопределенность¹. Данные идеи соотносятся с понятием «скользящего» или «плавающего» означающего у Ж. Лакана, а также с его концепцией расщепленного сознания². В результате «порядок хаоса» организует опустошенный постмодернистский текст в некоторое динамическое целое. Ж. Делёз и Ф. Гваттари в свою очередь обосновывают концепцию ризомы, указывая на внеструктурный и нелинейный способ организации целостного постмодернистского текста³, «оставляющий открытой возможность для имманентной автохтонной подвижности и, соответственно, реализации его внутреннего креативного потенциала самоконфигурирования»⁴. Ж. Бодрийяр развивал идею о «виртуальной» культуре⁵, признаки которой можно обнаружить в «виртуальном» постмодернистском тексте.

В научной литературе нет единого мнения относительно того, насколько велика дистанция между модернистским и постмодернистским искусством в эстетическом и философском смысле. Так, Г. Хоффман и Р. Ку-

¹ Андрей Горных, Александр Грицанов: *Деконструкция*, в: *Постмодернизм. Энциклопедия*. Сост. и науч. ред. Александр Грицанов, Марина Можейко, Минск 2001, с.196-197

² Александр Дьяков: *Жак Лакан. Фигура философа*. Москва 2010, с. 151.

³ Андрей Горных, Александр Грицанов: *ibidem*, с. 656.

⁴ Жиль Делёз, Феликс Гваттари: *Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения*. Екатеринбург 2007, с. 162.

⁵ Жан Бодрийяр: *Символический обмен и смерть*. Москва 2000, с. 217-219.

нов связывают сущностную характеристику постмодернизма с тенденцией к радикальному разрыву с модернистской эстетикой, поэтикой и философией⁶. Искусство модернизма тяготеет к созиданию, к построению иерархии, а постмодернистская художественная парадигма – к деконструкции, хаотизации, анархии; метафизическое видение мира уступает место ироническому. В.Б. Брайнин-Пассек отмечает также, что поэтика постмодернизма демонстрирует тенденцию к вторичности, к использованию готовых форм, образов, мифологем, тогда как модернизм в большей степени склонен к эксперименту, порождающему новые, первичные элементы (что, впрочем, не противоречит модернистской эволюционной связи с предшествующими эпохами)⁷. Это отчасти перекликается с идеями А.И. Солженицына, который оценивал постмодернизм как «опасное культурное явление», которое «размонтировало современный мир до состояния кладбища, где нет ничего живого, но любая вещь или идея издает запах тлена»⁸. Постмодернистская эстетика девальвирует категории возвышенного и сакрального, разрушая вертикальную модель мира, свойственную философии модернизма. Сопоставляя постмодернистскую и модернистскую эстетику, Умберто Эко в *Заметках на полях “Имени розы”* отмечает: «Постмодернизм – это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности»⁹. Переосмысление нередко принимает форму семантической игры, связанной со смысловым «опустошением» элементов предшествующих культурных эпох, с рекомбинацией этих элементов в рамках текста. Ричард Тарнас высказывает мысль о том, что постмодернистская художественная философия знаменует конец эпохи модерна как рационалистического модуса восприятия мира; на смену модернистской вере в разум приходит интерпретативное мышление¹⁰. Точно так же семантическая

⁶ Ихаб Хассан: *К концепции постмодернизма*, [электронный ресурс], http://culturolog.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=2765&Itemid=0, [24.04.2018].

⁷ Валерий Брайнин-Пассек: *О постмодернизме, кризисе восприятия и новой классике*, [электронный ресурс], <http://www.brainin.org/Literary/Essay/Postmodern1.htm>, [26.04.2018].

⁸ Александр Солженицын: *Потёмщики света не ищут*, в: Литературная газета 2003, № 43, с. 3

⁹ Умберто Эко: *Заметки на полях “Имени розы”*, [электронный ресурс], <http://www.e-reading.club/book.php?book=67026> [22.04.2018].

¹⁰ Валентин Ратников: *Постмодернизм: истоки, становление, сущность*, [электронный ресурс], <https://www.socionauki.ru/journal/articles/256432/>, [23.04.2018].

определенность сменяется неопределенностью, неоднозначностью и ситуативной множественностью. Искусство больше не отделяется от действительности; в постиндустриальной «виртуальной» культурной реальности практически каждое явление может быть истолковано в качестве произведения искусства. Элитарный аспект искусства теряет доминирующую позицию, на первый план выходит массовое искусство, порождающее массовое сознание и, в сущности, порождаемое им.

Литература постмодернизма наследует от предшествующих эпох интерес к осмыслению пустоты, однако трактовка данной категории оказывается иной, чем, например, в модернистской парадигме. Так, по замечанию А.А. Коковкиной, постмодернистская философия радикально меняет отношение к пустоте; роль данной категории возрастает настолько, что по существу вся онтология постмодернизма становится «метафизикой отсутствия»¹¹. Изображаемый художественный мир мыслится не как наличествующий, но как процессуальный феномен; это

тождество формы и пустоты. [...] Событие значимо своим отсутствием или отменой, поскольку отсутствие как раз и является его положением в пустоте в качестве чистого События. [...] Сама пустота – это парадоксальный элемент, нонсенс поверхности, всегда лишенная места случайная точка, в которой событие вспыхивает как смысл¹².

Данное истолкование постмодернистской концепции пустоты сближается с дзен-буддистской философской традицией, где объект также отождествляется с событием, происходящим в абсолютной пустоте. Характерно, что один из ключевых русских постмодернистских текстов – роман В. Пелевина *Чапаяв и Пустота* (1994 г.) также находит точки взаимодействия между восточным и постмодернистским кодами пустоты как сущностной основы мира. Из этой пустоты проистекает и единственное бытие, признаваемое постмодернистской эстетикой, – язык, который тождественен миру. При этом ключевое место в осмыслении языка занимает понятие «пустого знака». «Любой языковой знак в контексте исторического развития культуры приобретает множество значений и, в итоге, уже не может быть соотнесен с конкретным денотатом»¹³. Логичным

¹¹ Анастасия Коковкина: *Аксиология пустоты в восточной и европейской традициях*, [электронный ресурс], <https://cyberleninka.ru/article/n/aksiologiya-pustoty-v-evropeyskoy-i-vostochnoy-traditsiyah>, [22.04.2018].

¹² Анастасия Коковкина: Ibidem.

¹³ Анастасия Коковкина: Ibidem.

завершением данной динамики является ситуация, когда слово получает способность означать любое явление, а вместе с тем не означать ничего. Слово становится «означающим без означаемого», а значение оказывается «пустым»/нулевым.

Для постмодернистского текста характерна трансформация любого художественного образа, мотива, приема, а также хронотопа таким образом, что каждый из этих элементов обесмысливается, теряет внутреннюю цельность и однозначность, деконструируется; происходит расщепление, фрагментация и диссимиляция целого. Парадоксальным образом данный «разрушительный» процесс является динамической основой постмодернистского смыслопорождения, основой конструирования, понимания и бытования самого искусства. Кроме того, пустота в постмодернизме уже не коррелирует с абсолютным, сакральным Ничто, которое в модернистской поэтике задавало систему семантических и эстетических координат. Постмодернистская пустота мыслится как конструктивное начало (подобно истолкованию данного феномена в восточных философиях), в отличие от классической европейской традиции, где роль пустоты всегда амбивалентна (так, в модернистской эстетике в данной категории сосуществуют «позитивная» и «негативная» коннотации). Постмодернизм, тем не менее, привносит в семантику данной категории ключевой архаический смысловой элемент, связанный с отождествлением пустоты и хаоса. Подобно древнегреческой мифопоэтической традиции, литература постмодернизма связывает пустоту, небытие и хаос синонимическими взаимоотношениями. Порождаемый в итоге хаосмос аккумулирует и объединяет все онтологические принципы постмодернистского художественного мира. Поэтика достигает некоторого «предела опустошения», когда образ уже не является образом в традиционном понимании.

Характерным примером данного явления может быть пара главных героев романа Виктора Пелевина *Чанак и Пустота*. Петр Пустота является частью постмодернистской «игры в слова и цитаты»: персонаж семантически «расслоён» – и в результате представляет собой связующее звено для разнородных пластов повествования. Актуализируется хаотическая природа постмодернистской пустоты, когда герой, как и мир, предстает фрагментарным, состоящим из гетерогенного множества разнообразных (порой несочетаемых) элементов. По утверждению И.С. Скоропановой, главная задача постмодернистской пустоты – знаменовать собой «отсутствие Истины-Центра, Истины-Начала», посредством ее реализуется идея

множественности вариантов мироустройства¹⁴. При этом ни один из вариантов не приобретает доминирующего значения, что указывает на «ризоматическую» структуру наррации. Атуализируется прием создания образа в виде «гетерогенного множественного единства», то есть целого, представляющего в вариативном разнообразии частей, которые мыслятся как равноправные¹⁵. При этом в поле зрения постмодернистов попадает все многообразие культурных кодов и дискурсов, которые и становятся фрагментами хаосмоса, представляющего собой постмодернистский гипертекст.

Одним из главных вопросов в литературе постмодернизма становится проблема реальности и ее субъективности, а также семантической и аксиологической роли пустоты в ней. Так, лирический герой Д. Пригова рефлексировал:

Пустота являет ли только пустоту, или через пустоту
является всё, и всё, являющееся через пустоту
являет
ли пустоту или её преизбыточность? –
На этот вопрос следует отвечать пустотой¹⁶.

Значение категории пустоты, таким образом, становится одной из ключевых постмодернистских проблем; пустота является не только средством выражения смысла, но и предметом мысли, объектом художественной рефлексии, что свойственно философии и поэтике постмодернизма как системе. Поэтому для писателей-постмодернистов характерен поиск способов «моделирования» пустоты в тексте.

Одним из ключевых факторов постмодернистской «пустотности» в романе В. Пелевина *Чапаев и Пустота* является наличие гибридно-цитатных симулятивных персонажей, чьи образы принципиально лишены единого содержательного стержня, произвольным образом сочетая несопоставимые черты и характеристики¹⁷. Оба главных героя (Василий Иванович Чапаев и Петр Пустота), в сущности, являются не литературными образами, а набором цитат, отсылок, ассоциаций, намеков, аллюзий на основе языковой и смысловой игры. Их «личности» распадаются

¹⁴ Ирина Скоропанова: *Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык*. Санкт-Петербург 2002, с. 67.

¹⁵ Ирина Скоропанова: *ibidem*, с. 304.

¹⁶ Дмитрий Пригов: *Только моя Япония*. Москва 2001, с. 58.

¹⁷ Ирина Скоропанова: *Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык*. Санкт-Петербург 2002, с. 165-166.

на отдельные составляющие, каждая из которых противоречит прочим; вследствие этого не представляется возможным сколь-нибудь определенная характеристика героя. Так, в гибридно-цитатном образе Петра Пустоты можно выделить следующие разобщенные и противоречивые семантические модусы:

- романый:
 - «Петр 20-х годов»:
 1. поэт Серебряного века, русский интеллигент;
 2. участник Гражданской войны, адъютант В.И. Чапаева;
 3. самозванец Фанерный;
 4. адепт дзен-буддийского учения о пустоте («ученик» Чапаева);
 - «Петр 90-х годов»:
 1. пациент психиатрической клиники;
 2. участник гипнотических сеансов «групповой терапии» («революционирующий» в персонаже галлюцинаций трёх других пациентов);
 - «Петр вне времени» (мнимый «автор» рукописи романа, созданной «в одном из монастырей Внутренней Монголии»);
- «внетекстовый» (соотносимый с реальностью, лежащей за пределами собственно романа); среди прототипов персонажа:
 - Пётр Семёнович Исаев (реальное историческое лицо) и интерпретации его личности в культуре:
 1. герой романа Д.А. Фурманова *Чапаев* (1923 г.);
 2. герой кинофильма братьев Васильевых *Чапаев* (1934 г.);
 3. герой советского идеологического мифа;
 4. герой народного фольклора (персонаж анекдотов).

Персонаж, таким образом, конструируется из различных семантических составляющих, в том числе и из уже существующих в рамках культурно-исторического дискурса. Характерно, что разрозненные «пласты» личности героя нередко приходят к парадоксальному взаимодействию в рамках постмодернистской иронической игры. Так, в роман включен сюжетный ход, связанный с интерпретацией Петром Пустотой народных анекдотов о себе и В.И. Чапаеве (с ироническим опровержением «неточностей» в сюжетном поле анекдота, якобы искажающих «реальные» обстоятельства и ситуации)¹⁸. В результате герой (как и те семантические

¹⁸ Виктор Пелевин: *Чапаев и Пустота*. Москва 2009, с. 446-452.

детали, из которых он конструируется) превращается в «пустую форму», потенциально способную обладать любым содержанием, как и не обладать им вообще. Актуализирован также мотив самозванства, который становится принципиально важным по нескольким основаниям: во-первых, герой приобретает «семантическую маску», опустошающую его собственную личность; во-вторых, таким образом акцентирован мотив бегства, поиска освобождения (от) сознания, который, по мнению Д. Быкова, является одним из основных мотивов данного романа¹⁹. Примечательно, что, развивая идею освобожденного сознания, роман *Чапаев и Пустота* цитирует и интерпретирует в дзен-буддистском семантическом ключе строки стихотворения Бориса Гребенщикова 8200: «У китайской секты Белого Лотоса была такая мантра: "абсолютная пустота – родина, мать – нерожденное"»²⁰. Актуализируется прием интерпретации одного художественного текста в рамках другого; при этом первый становится своего рода семантическим ключом ко второму, символическим отражением его смысловой составляющей.

Характерно, что мотив освобождения сознания, актуальный в романе *Чапаев и Пустота*, в значительной степени развит и в лирике Б. Гребенщикова; так, помимо указанного текста, примечательно стихотворение *Еще один раз* содержащее следующую образную конструкцию:

Над скудной землей бешено кричит вороньё.
Над ними синева, но они никуда не взлетят.
У каждого судьба, у каждого что-то своё,
Они не выйдут из клетки,
Потому что они не хотят.
И если выбить двери плечом,
Все выстроится снова за час.
Сколько ни кричи,
Пустота в пустоту ни о чем.
Есть повод прийти сюда еще один раз²¹.

Здесь пустота не опредмечивается, но «ограничивается» окружающим пространством, мыслимым не столько в онтологическом, сколько в метафизическом ключе. Происходит семантическая замена предмета пустотой, замена «механического» мира (клетка) живым, наполненным

¹⁹ Дмитрий Быков: *Побег в Монголию*, [электронный ресурс], <http://pelevin.nov.ru/stati/o-dva/1.html>, [22.04.2018].

²⁰ Виктор Пелевин: *Чапаев и Пустота* Москва 2009, с. 445.

²¹ Борис Гребенщиков: *Трамонта*. Москва 2013, с. 111.

глубокой сакральной образностью. Отражением свободы, возникающей из пустоты, становится образность, связанная со сферой небесного:

Таких бесконечных цветов со мной еще не было
И за горизонтом, вплотную к нему подойдя,
Видишь, что сети пусты, и ловить было некого
И никогда не было, не было, не было, не было
Небо цвета дождя²².

Приведенные контексты, таким образом, отождествляют категории *пустоты* и *свободы*; как и в романе *Чапаев и Пустота*, несвобода получает образное воплощение: *сеть* и *железная клетка*, как и *психиатрическая лечебница*, служат символом сознания, пребывающего в плену собственных иллюзий.

Постмодернисты, исследуя возможности изображения бесструктурного мира, нередко обращаются к воплощению художественной реальности, транслируемой через галлюцинирующее, нездоровое, искаженное сознание. Так, У. Эко в романе *Баудолино* (2000) вводит в сюжетное поле систему религиозных и мифических образов (среди которых *Святой Грааль*, *Самбатин*, а также *блэгмы*, *понцы*, *паноции*, *гуингнмы* и др.), обнаруживаемых главными героями в иллюзорных землях Востока, в «Царстве пресвитера Иоанна», под действием «зеленого меда»²³. Роберт де ла Грив, протагонист романа *Остров накануне* (1994), сочиняет письма о вымышленном мире, адресованные воображаемой возлюбленной, пребывая (по замечанию повествователя) в состоянии некоторого душевного нездоровья²⁴. При этом пустота мира, в котором оказывается герой, «выброшенный кораблекрушением на необитаемый корабль», приобретает универсальный масштаб, создавая «кошмарное ощущение трех пустот: пустоты моря, пустоты видимого с моря Острова и пустоты корабля»²⁵. Постигание Робертом самого себя, как и сущности окружающего мира, начинается, таким образом, «с чистого листа»: бытие, подлежащее исследованию и осмыслению, пусто и бессодержательно, тогда как смысл и значение ему сообщаются в результате освоения сознанием героя.

²² Борис Гребенщиков: *ibidem*, с. 144.

²³ Умберто Эко: *Баудолино*. Москва 2012, с. 167, 177, 425-429.

²⁴ Умберто Эко: *Остров накануне*. Москва 2012, с. 22.

²⁵ Умберто Эко: *ibidem*, с. 17-19.

Так, Б. Гребенщиков, разрабатывая тему взаимодействия сознания и действительности, создает лирического субъекта, постигающего сущность мира:

Так оставим мирские дела и все уедем в Тибет,
Ходить из Непала в Сикким загадочной горной тропой;
А наш капитан приплывет к деве пятнадцати лет,
Они нарожают детей и станут сами собой.
Если бы я был один, я бы всю жизнь искал, где ты;
Если бы нас было сто, мы бы пели за круглым столом –
А так неизвестный нам, но похожий
На ястреба с ясным крылом,
Глядит на себя и на нас из сияющей пустоты²⁶.

Сознание постмодернистского героя, ищущего «суть поднебесной», нередко изображается искаженным, что оказывается созвучно «подлинной» природе моделируемой реальности:

Снесла мне крышу кислота,
И свод небес надо мной звенит тишиной,
И вся природа пуста своей особой пустотой²⁷.

В данном случае акцент в осмыслении онтологии пустоты смещается: на смену *видению* (восприятию) пустоты приходит ее *осознание* (моделирование). Пустота не ощущается лирическим героем на перцептивном уровне, не создается как метафора для отражения внутреннего или внешнего бытия; она лишь интуитивно понимается в качестве внутренней сути любого предмета, образа, явления. Сознание персонажа либо лирического субъекта ставится под сомнение в аспекте не только «объективности», но и самого факта своей онтологии. Кроме того, семантика субъективно ощущаемой пустоты нередко созвучна религиозной тематике, что отражено в стихотворении Б. Гребенщикова *Волки и вороны*:

Так что нам делать, как нам петь, как не ради пустой руки?
А если нам не петь, то сгореть в пустоте
А петь и не допеть – то за мной придут орлики;
С белыми глазами, да по мутной воде²⁸.

²⁶ Борис Гребенщиков: *Из сияющей пустоты*, [электронный ресурс], http://www.planetaaquarium.com/discography/songs/iz_siyayus772.html, [23.04.2018].

²⁷ Борис Гребенщиков: *Генерал*, [электронный ресурс], <http://www.aquarium.ru/discography/vozduhoplavanje.html#@04>, [23.04.2018].

²⁸ Борис Гребенщиков: *Серебро Господа моего*. Москва 2013, с. 136.

В постмодернистском художественном пространстве образы реальности превращаются в чистую условность; эрзац мира не скрывает своей внутренней пустоты, которая, впрочем, обретает семантику подлинной сущности предмета / явления / героя. Изображается форма, лишенная содержания; в романе *Чапаев и Пустота* такой формой выступает как любой из героев, так и изображаемый мир в его пространственно-временных параметрах. Внутреннюю пустоту и хаотическую структуру демонстрирует и образ В.И. Чапаева, сочетающий черты своего исторического, литературного, кинематографического, «мифологического» и «фольклорного» прототипов, комбинируя их с признаками адепта дзен-буддистской философии, архетипического духовного наставника (гуру) и представителя светского общества России начала XX в. Многие второстепенные персонажи также «хаотизированы» и внутренне пусты; таковы образы барона Юнгерна (в самой фамилии героя использован прием комбинации прозрачных отсылок к личностям К.Г. Юнга и барона Р.Ф. фон Унгерна-Штернберга), Анны, Котовского и др. Характерно, что постмодернистский роман интерпретирует концепцию пустоты через ее осмысление героями; так, В.И. Чапаев, Петр Пустота, Котовский и Юнгern участвуют в изложении дзен-буддистской идеи о пустоте. В результате взаимодействия архетипической пары «учитель – ученик» (где в качестве «гуру» выступают поочередно Чапаев и Юнгern, а учеником является Петр) возникает мотив постижения истины, просветления, совершенствования духовной жизни героя. Аналогичным образом концепция пустоты изложена в стихотворении Б. Гребенщикова *Господу видней*:

Можно гордиться тем,
Что познал до конца пустоту,
Гарантировать перерождение
С серебряной ложкой во рту²⁹.

Предлагаемая в романе *Чапаев и Пустота* трактовка, помещающая пустоту в позицию абсолютной первоосновы мира и внутренней сущности всех явлений, вещей, знаков, существ и образов, коррелирует с постмодернистским истолкованием данного феномена. Построение «пустотно-го» постмодернистского образа связано с приемами заимствования, деконструкции, реинтерпретации; лоскутность, фрагментированность персонажа становится смыслопорождающим фактором. «Цитирование, симуляция, ре-апроприация – все это не просто термины современного искусства, но

²⁹ Борис Гребенщиков: *Трамонтана*. Москва 2013, с. 112.

его сущность»³⁰. В образах хаотически устроенных персонажей ни один из разнородных и разрозненных смысловых элементов не доминирует над прочими, не претендует на истинность и не имеет ни положительной, ни отрицательной коннотации. Этот хаосмос динамически сочетает множество различных (порой противоречивых) элементов/инвариантов действительности; пустота мыслится по формуле «все=хаос=пустота=ничто».

Предметное воплощение данного семантического конструкта содержится в другом знаковом произведении В. Пелевина – романе *Т* (2009). Образ «*цуки по-таракановски*», собранной из разрозненных элементов, служит иносказательным отражением множественного, вариативного мира и интерпретируется персонажами в данном ключе³¹. Собственно, образ главного героя – графа Т. – также компилирует черты и приметы из разрозненных дискурсов, отсылающих к тем или иным культурным реалиям, явлениям действительности и т.д. Образ персонажа связан с осмыслением пустоты, что обыгрывается в романе путем включения в структуру изображаемого мира символического локуса – Оптиной Пустыни – имеющего иносказательную семантику, связанную с отражением конечной цели духовного развития графа Т.

В романе У. Эко *Баудолино* категория постмодернистского хаосмоса как «формы» пустоты воплощается посредством использования системы семантических параллелей, мотивов и образов, сюжетных элементов, а также с помощью стилистической игры. Немалую роль здесь играет хаотизация, фрагментация и децентрация изображаемого мира. Среди основных поэтико-семантических аспектов воплощения категории пустоты в романе:

1) ведение полистилистической наррации от лица главного героя (отсутствие единого стиля метафорически указывает на отсутствие общего ценностного стержня; при этом пустота возникает в качестве «фактора недостатка»);

2) отказ от авторства, смешение в тексте романа речи разных рассказчиков и повествователей, иллюзия совмещения их точек зрения;

3) включение в художественный мир романа «параллельных» реальностей (*мифы, ложь, грёзы, миражи, галлюцинации*): подмена «истинной» сюжетной действительности ее эрзацами, создание «пустого означающего» без означаемого;

³⁰ Жан Бодрийяр: *Эстетика иллюзий, эстетика утраты иллюзий*, [электронный ресурс], <http://my.arcto.ru/public/gbodrial.htm>, [25.04.2018].

³¹ Виктор Пелевин: *Т*. Москва 2009, с. 27-29.

4) разработка системы образов опосредованного воплощения пустоты: восточной пустыни («миражи, эхо, муть») и др.³²;

5) изображение полиязыковой ситуации как форма трансформации мифа о Вавилонской башне (эпизод строительства Кесареи (Александрии) в Италии силами носителей разных диалектов);

6) отражение мотива относительности истины: идея о вере как факторе, превращающем ложь в действительность, а миф в Истину (образы фальшивых святынь и мощей; культурные мифы, сочиненные Баудолино; вариативность концепций истории в разных редакциях *Хроники* Оттона);

7) метафорическое воплощение хаосмоса: изображение социального, военного и политического хаоса (разложение феодальной иерархии; непоследовательная и переменчивая политика городов Ломбардской лиги; изображение сумятицы при осаде, штурме и разграблении городов; хаотическая смена власти и политических ориентиров в коммунах Северной Италии и др.);

8) изображение децентрированности религиозной (духовной) жизни Европы кон. XII – нач. XIII вв.: противостояние Папы и Антипапы;

9) мотив иллюзорности веры, власти, истории и ее вариантов, подлинности святынь и т.д., что коррелирует с идеями У. Эко об относительности любой концепции истории³³.

10) трансляция и интерпретация в рамках сюжетного поля романа идеи плюральности (в форме мультиверсума, параллельные миры которого разграничены друг с другом пустотой) и полемика с этой идеей (с позиций догматического богословия);

11) использование образа единоличного правителя (императора Фридриха Барбароссы) как аллегии «доминирующего начала» в системе плюральных культурных ориентиров (политические взгляды городов Севера Италии): мотив противостояния единства и множества, Истины и правды как метафора взаимодействия ролей Бога и человека в средневековом христианском сознании.

Хаотизация мира неслучайно представлена в таких разнообразных формах. Она указывает на то, что основополагающими приемами постмодернистской игры становятся диалогичность и карнавальность, когда вся образная система текста проецирует динамическую смысловую плюральность, «полифонию голосов», полилог семантических элементов, порой несовместных и даже активно противоречащих друг другу, но взаимо-

³² Умберто Эко: *Баудолино*. Москва 2012, с. 387-388.

³³ Умберто Эко: *Баудолино*. Москва 2012, с. 614.

обусловленных и бессмысленных по отдельности³⁴. Их объединяет не система ценностных оппозиций, а стихия семантического и аксиологического хаоса. Одним из таких «голосов» служит и помещаемая в сам текст интерпретация феномена пустоты как фактора динамического хаоса; постмодернистская игра при этом сводится к тому, что текст начинает анализировать сам себя. Как и в романе *Чапаев и Пустота*, в *Буддолино* категория пустоты (вдобавок к импликации в систему образов и мотивов, модель мира, структуру хронотопа и др.) включена в сюжетное поле произведения в качестве предмета осмысления, интерпретации и дискуссии; устами персонажей текст излагает свою собственную структурную схему посредством метафорического истолкования пустоты. Другими словами, данная категория становится семантическим ключом всего текста. В сюжетном плане используется приём столкновения противоположных представлений о структуре мира: универсуму противопоставляется мультиверсум, и гипотетическое существование в мире пустоты становится залогом сосуществования множества «параллельных миров». Роман транслирует ряд концепций, обосновывающих наличие либо отсутствие пустоты в мире (среди которых теологическая, естественнонаучная, философская, мифологическая и др.). Согласно христианской точке зрения, пустота принципиально неспособна существовать в природе; это парадоксальным образом аргументируется тезисом Аристотеля о том, что «пустота противна природе»³⁵, а «природа не терпит пустот»³⁶. В итоге возникает семантическая неопределенность, неоднозначность изображаемого в тексте; спорный онтологический вопрос актуализирует мотив утраты ориентиров в аксиологическом и гносеологическом смысле.

Схожая проблематика разрабатывается в тексте Льва Рубинштейна *То одно, то другое*, также цитирующем слова Аристотеля о пустоте и природе:

То утекает ртутный шарик навстречу пасмурной судьбе.
То преследует по пятам одно лишь тяжкое воспоминание.
То упорно ускользает главный смысл.
А тут еще и природа не терпит пустоты...³⁷.

³⁴ Ирина Скоропанова: *Русская постмодернистская литературы: новая философия, новый язык*. Санкт-Петербург 2002, с. 39.

³⁵ Умберто Эко: *Буддолино*. Москва 2012, с. 396.

³⁶ Умберто Эко, Ibidem, с. 363.

³⁷ Лев Рубинштейн: *То одно, то другое*, [электронный ресурс], <http://may-almanac.chat.ru/num2/06rubin.htm>, [23.04.2018].

Словесный ряд стихотворения («не видно ни зги», «туман на сердце», «не разобрать ничего», «ускользает смысл», «какое-то такое время») несет семантику неопределенности, «непроявленности» бытия; действительность словно бы затушевывается, скрывается от взгляда и мысли лирического героя. В качестве семантической параллели с таким метафорическим опустошением мира в романе *Баудолино* выступает прием создания «вещественных инвариантов» пустоты, отождествления ее с тем или иным явлением. Пустота перестает быть невыразимым и неосязаемым феноменом, превращаясь в предмет, доступный для физического восприятия. Такая «опосредованная» форма пустоты воплощается в образах *тумана* (метафора «отсутствия четкой видимости образов», отсутствия ориентиров, ясного пути и т.д.); *пыли* (предел существования уничтожаемого образа, будь то здание или город); *мороза и льда*; *дыма* (сопутствующего сожжению городов, что подкрепляет мотив опустошения). Примечательно, что большая часть романного повествования представляется в форме мемуарной наррации главного героя, что устанавливает хронологическую и ценностную дистанцию между временем события и временем повествования. Посредником между этими модусами выступает слово, изображаемый мир превращается в излагаемый текст, а реальность, явленная в речи, временами становится иллюзорной лишённой правдоподобия.

Постмодернистское слово «освобождает» сознание от действительности. Так, в стихотворении Б. Гребенщикова *Ещё один раз* звучит мотив преодоления несвободы, а метафорическая роль слова становится ключом к «истинному» миру:

Есть одно слово,
Которое сложно сказать,
Но скажи его раз, и железная клетка пуста.
Останется ночь, останется снежная степь,
Молчащее небо и северная звезда³⁸.

Поэтике постмодернизма в значительной мере свойственна особая роль вербализации в создании художественного целого. Действующее, повествующее слово становится единственной объективной реальностью; формальная сторона текста получает значительную семантическую «власть» над его содержанием. В результате, по замечанию Э.А. Усовской,

³⁸ Борис Гребенщиков: *Трамонтана*. Москва 2013, с. 110.

зачастую происходит плюрализация стилистического устройства постмодернистского текста³⁹. Так, хаотизация мира в *Будолино* достигается благодаря смешению в тексте различных повествовательных моделей, точек зрения, тактик наррации, стилей, среди них:

1) условно нейтральный стиль условно нейтрального повествователя;

2) собственный «полистиль» Будолино (герой – «стилистический хамелеон»), в котором соединяются:

- светский разговорный язык;
- поэтический (куртуазный) высокий стиль;
- «эпический» стиль (при описании войн, сражений, походов и др.);
- «народный» язык Северной Италии;
- иронический, «плутовской» стиль;

3) передача речи Будолино силами условно нейтрального повествователя (косвенная речь с сохранением оригинального стиля речи героя);

4) моностилистический язык второстепенных персонажей и его трансляция повествователем в форме косвенной речи.

В данной разветвленной (в известном смысле ризоматической) системе стилистических параметров языковая деятельность героя непрерывно варьируется, отражая постмодернистскую идею о бесконечной плюральности смыслов, культурных кодов и значений, которые могут быть заключены в одном знаке. Персонаж является настолько «множественным» в плане языка, что у героев возникают сомнения в наличии у него какой-либо «однозначной» души. Такая «множественность» постмодернистского хаоса напрямую коррелирует с категорией пустотности. Как отмечает М. Визель, «Будолино – чистый гуманитарий: на протяжении всей книги он не берет в руки оружие и вообще совершенно не желает уметь с ним обращаться. Его оружие – острый язык»⁴⁰. Е.А. Костюкович, указывая в послесловии к изданию романа *Будолино* на неструктуриро-

³⁹ Элина Усовская: *Аксиологические и структурные основания стилистической множественности в художественной культуре постмодернизма*, [электронный ресурс], <http://repository.buk.by/handle/123456789/11430>, [21.04.2018].

⁴⁰ Михаил Визель: *Почему “Будолино” – лучший роман Умберто Эко: объясняет критик Михаил Визель*, [электронный ресурс], <https://daily.afisha.ru/brain/4837-pochemu-baudolino-luchshiy-roman-umberto-eko-obyasnyayet-kritik-mihail-vizel/>, [25.04.2018].

ванность языка, которым наделяет героя автор, называет состояние языкового материала «магматическим»: аморфным, зачаточным, динамичным, заключающим в себе конструктивное начало⁴¹.

Техника синтетического сочетания различных стилей и тактик наррации призвана решать определенные задачи; так, названия глав романа *Остров накануне* стилистически и семантически отсылают читателя к различным научным, искусствоведческим, философским и прочим трактатам, относящимся к XVII веку (времени действия романа), а также к произведениям иных (более ранних или более поздних) культурных эпох. Формальный аспект текста: стремление к семантической игре с иными текстами, использование явных или скрытых отсылок и аллюзий (рассчитанных на читателей разного уровня кругозора), работа с уже существующим в культурном дискурсе материалом и т.д., задавая параметры смысловой множественности и неоднозначности, указывает на отсутствие единого содержательного стержня, а также какой-либо определенной системы аксиологических координат. При этом образ, предмет или событие, будучи изображенным под разными стилистическими углами, получают возможность быть интерпретированными вариативно.

Языковая полистилистика, свойственная Баудолино, акцентирована в романе с помощью приема смещения точки зрения:

Никита слушал львиноликого собеседника, оценивал изящество выражений и сдержанную риторичность его почти литературных греческих оборотов, гадая, что за существо перед ним, способное выразиться как скотопас, передавая речь односельчан, но и с королевским достоинством, пересказывая беседы с придворными и с монархом. Есть ли душа, недоумевал он, у этого субъекта, имеющего разные голоса для показа различных душ? И если в нем живут различные души, которую из них я-то сам принимаю за истинную?⁴².

Такая множественность и децентрированность образа героя коррелирует с идеей хаосмоса. Герой, таким образом, воплощает идею «мультиверсума на уровне героя»: на уровне вербального взаимодействия с миром персонаж оперирует «полистилем» вместо «моностиля», на метафорическом уровне становясь не только «стилистическим», но и «семантическим хамелеоном». Актуализируется идея о неоднозначности, неодно-

⁴¹ Елена Костюкович: От переводчика, в: Умберто Эко: *Баудолино*. Москва 2012, с. 618.

⁴² Умберто Эко: *Баудолино*. Москва 2012, с. 65.

родности и децентрированности каждого объекта культурного пространства, что проявляется в особой технике построения художественной реальности.

Кроме того, постмодернистскую пустоту следует рассматривать в качестве «модуса» отсутствия в объективной реальности того явления, которое соответствовало бы «означаемому» в содержании мифа, легенды, лжи, в результате указанные явления становятся подобны «пустому знаку» в «пустотном существовании современного текста»⁴³. В романе изображается процесс «сотворения» действительности из пустоты через миф; так, чистый вымысел, за которым не стоит ничего, постепенно становится объектом искренней веры, что формирует и закрепляет истинность данного явления. Баудолино проявляет склонность сочинять целые «миры», порождая их практически из ничего, из пустоты; по мере повествования они в рамках романного сюжета трансформируются из вымысла в реальность, становясь максимально достоверной, правдоподобной иллюзией. Так, персонаж, повествуя о своей жизни, излагает технику сочинения чудес мифического Царства Пресвитера Иоанна, а затем рассказывает о собственной путешествии по этому царству, где чудеса существуют на самом деле, и т.д. Таким образом, нарратив «побеждает» реальность, а вымысел переплетается с действительностью; за выдумкой проступает предмет, а ложь превращается в правду.

Данная семантическая игра коррелирует с постмодернистской установкой на релятивистское восприятие мира, культуры, истории, литературного дискурса, пространства текста искусства и др. При этом постмодернистская пустота служит своего рода истоком и условием творения любого предмета. Она не вступает с предметом в отношения антонимии, подобно 0 и 1 в двоичном информационном коде; с одной стороны, она потенциально содержит в себе любой предмет и тождественна ему, а с другой – всякий предмет содержит в себе смысловую и ценностную пустоту как свою внутреннюю сущность. Мир предметов и явлений постмодернистского романа заполняется пустыми, ложными (или ложно истолкованными) виртуальными объектами, которые, в сущности, являются не тем, чем представляются. Пустота становится фактором «замещения действительности». В противовес этому главным героем романа «Баудолино» предпринимаются следующие действия, целесообразность которых обусловлена потребностью в «заполнении» пустоты:

⁴³ Елена Тюленева: «Пустой знак» в постмодернизме: теория и русская литературная практика. Иваново 2006, с. 236.

- сочинение «фальшивых» писем от ложных адресантов;
- сочинение стихов с ложным авторством;
- сочинение культурных мифов (о Плащанице, о Святом Граале («Братине»), о Пресвитере Иоанне, его письме и Царстве и др.);
- сочинение ложных историй, вымышленных пророчеств и легенд;
- изложение собственного жизнеописания для Никиты Хониата (переплетение истинного и фальшивого в рамках повествования).

Согласно замечанию Е.А. Костюкович, в основе романа лежит проблема причин возникновения и процесса порождения и бытования культурного мифа (и самого текста как продукта культурной деятельности человечества)⁴⁴. Актуализирован мотив порождения текста (как аллюзия на любое творение «из пустоты»): неслучайно роман открывается фрагментом рукописи главного героя, созданной в период ученичества и содержащей спонтанный, неупорядоченный, «магматический» язык, сама структура которого служит метафорой постмодернистского динамического креационного хаоса. Практически за всеми изображёнными в романе мифологемами (будь то легенда о Пресвитере Иоанне, его письме и Царстве, мифы о Самбатлоне и фантастических чудесах Рима, легенды о Святом Граале и о Плащанице) стоит чистый вымысел, не коррелирующий с какой-либо «реальностью». За мифом ничто не стоит. Как пишет Е.А. Костюкович,

Эко умело играет прямой и непрямой речью. Традиционно в литературе повествование «от первого лица» не претендует на абсолютное читательское доверие; такое повествование принято в фантастике, в утопиях, в игре с читателем; Баудолино – лжец – входит в наше восприятие, рассказывая о себе сам. Авторское же повествование в третьем лице претендует на более высокую степень читательского доверия. Эко пользуется этими закономерностями. Внутри одной главы, одного пассажа он неоднократно переходит с одного дискурса на другой⁴⁵.

Автор осознанно «играет» с изображаемой реальностью, задавая читателю типично постмодернистские загадки:

⁴⁴ Елена Костюкович: *От переводчика*, в: Умберто Эко: *Баудолино*. Москва 2012, с. 613-614.

⁴⁵ Елена Костюкович: *ibidem*, с. 622.

Зная основательность исторической подготовки автора, читатель склонен верить Эко, когда он вываливает на страницы обильные дозы средневековой истории. Но стоит читателю расслабиться и во все поверить, как герой начинает крутить роман с женщиной-козой и попадает в плен к сабаголовым⁴⁶.

Так моделируется «иная» реальность, не тождественная действительности, поскольку, по замечанию Р. Барта, «функция мифа заключается в опустошении реальности, миф – это буквально непрерывное кровотечение, истекание, или, если угодно, испарение смысла, одним словом, ощутимое его отсутствие»⁴⁷. Возникающая таким образом семантическая пустота предстает в *Буддолино* модусом бытия и художественного пространства. Слово, рассказывающее историю, не отсылающую к какому-либо подлинному объекту, становится единственной формой изображаемой действительности. Специфика «пустоты как отсутствия» в романе *Буддолино* сводится к тому, что «означающее» (истории, образы, мифы, легенды, вымысел, ложь, фантазии, галлюцинации и др.) не коррелирует с каким-либо «означаемым», в результате постмодернистский мир, явленный в вербализованном образе, обнаруживает внутреннюю пустоту, поскольку знак (означающее) фактически замещает собой значение.

Постмодернизм наглядно демонстрирует исчерпанность системы классической рационалистической философии и потерянную философа в многообразии методов неклассической философии. И если действительно «Бог умер» для безбожного мира, то постмодернизм – это способ философствования в ситуации богооставленности. В разрушении постмодернизмом всех и всяческих абсолютов можно усмотреть тоску по Абсолюту, в изгнании сакрального смысла – равнодушие к нему⁴⁸.

В иллюзорном художественном мире, не скрывающем своей иллюзорности, форма замещает содержание, сообразно чему у любого элемента текста возникает неограниченный потенциал вариативных смыслов и значений, семантические противоречия между которыми являются одним из необходимых динамических элементов онтологии данного художественного целого. В отличие от поэтики модернизма, где пустота

⁴⁶ Елена Костюкович: *От переводчика*, в: Умберто Эко: *Буддолино*. Москва 2012, с. 622-623.

⁴⁷ Ролан Барт: *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Москва 1994, с. 112.

⁴⁸ Станислав Гурин: *Пелевин между буддизмом и христианством*, [электронный ресурс], <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gurin/1.html>, [25/04/2018].

(как проекция сакрального Ничто) упорядочивает, гармонизирует и структурирует мир сообразно определенной семантической иерархии и системе бинарных противопоставлений, в постмодернистской художественной парадигме пустоте отводится роль деструктурирующего, хаотизирующего начала, задающего смысловую динамику и ценностную неоднозначность текста.

Следовательно, не представляется возможным структурировать образно-мотивную поэтику постмодернистской пустоты, поскольку в данном аспекте преодолевается сам принцип структурности/системности; вместо этого пустота имплицитруется в сам постмодернистский знак. В целом постмодернистская поэтика пустоты тяготеет в большей степени не к визуализации (или к какой-либо иной форме «опредмечивания», более свойственной модернистской художественной технике), а к импликации в систему образов и мотивов. Пустой образ превращается в чистую условность, в виртуальную иллюзию, способную вмещать практически любой смысл – как и не содержать его вообще. Если в модернистском дискурсе пустота (даже овеществленная в тактильном, зрительном или слуховом модусе) «параллельна» предмету и служит его альтернативой (исток, потенциалом и т.д.) или фактором отсутствия, то постмодернизм, сохраняя образ в качестве означающего, лишает его означаемого, наполняя пустотой. Бессодержательная форма, которую представляет собой постмодернистский текст на всех своих уровнях, служит построению иллюзорного, хаотизированного художественного мира. Парадоксальным образом постмодернистское время/пространство, с формальной стороны будучи наполненным немалым количеством самых разнообразных предметов, является пустым, поскольку каждый из его элементов представляет собой пустую форму, соотносимую со смысловой лакуной.

Кроме того, в отличие от модернистской парадигмы, в которой пустота выполняла роль метафоры сакрального Ничто, помещающей пустоту в систему бинарных оппозиций, где она служит семантическим пробелом на месте предмета, поэтика постмодернизма отождествляет предмет и пустоту, вследствие чего художественное пространство превращается в виртуальную компиляцию/аппликацию плоских обесмысленных форм, сосуществующих в пространстве динамического хаоса. Метафоризации пустоты не происходит (чаще пустота выступает в качестве самостоятельного образа, включаемого непосредственно в текст), в противовес этому опустошается предмет, утрачивающий свою внутреннюю сущность и становящийся «виртуальным», иллюзорным и алогичным.

ИРИНА БУРОВА

(Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия)

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ „МАТЕМАТИЧЕСКИХ” МЕТОДОВ
ПРИ ИЗУЧЕНИИ СИММЕТРИИ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ
ЭДМУНДА СПЕНСЕРА**

**Application of „mathematical” methods
in studies of poetic texts by Edmund Spenser**

Abstract:

Renaissance ideals of the art of architecture based on aesthetic principles dating back to Ancient Greece and Rome were assimilated by Edmund Spenser who made symmetry the organizing keystone of his poetical works. The paper discusses two different approaches to studies of symmetry in Spenser's poems, geometrical and graphometrical ones. The first method based on aesthetic principles of Vitruvius is purely geometrical and can be applied to the structural analysis of a poem. The other employs elements of graph theory for visualization and studying the symmetry of the verse rhythmical patterns.

Key words: symmetrology, text symmetry, verse rhythm symmetry, Edmund Spenser, geometrical approach, graphometrical approach.

Согласно классическому определению предмета математики, данному Р. Декартом в *Правилах для руководства ума* (1628), к ней следует относить все, что связано с исследованием какого-либо порядка или меры, и при этом неважно, в чем именно они отыскиваются – в числах, фигурах, звездах, звуках или в чем-то ином.¹ В настоящее время, когда принято подразделять науки на естественные и гуманитарные, математика в этой классификации занимает весьма неопределенное положение: она представляет собой и часть физики, поскольку описывает свойства физического мира, и часть психологии, поскольку изучает абстракции, порожденные человеческим мышлением. Логическая составляющая математики сближает ее с философией², что подчеркивается частичной общностью терминологии, используемой этими науками. Это в полной мере относится к симметрии: вплоть до середины XIX в. граница между философско-эстетическим и математическим (геометрическим) ее понятием оставалась нечеткой.

С древнейших времен понятие красоты и гармонии в эстетическом сознании человечества было неразрывно связано с понятиями меры, пропорциональности и симметрии. Как отметил в своем классическом труде А. В. Шубников, еще на заре своей культуры человечество обрело уверенность в большей практической пригодности правильных форм и отразило ее в разнообразных сферах своей деятельности, в т. ч. искусстве.³ Само понятие симметрии, по мысли В. И. Вернадского, выросло прежде всего на изучении человека⁴: не случайно честь его введения приписывается скульптору Пифагору из Региума (V в. до н. э.), обозначившего с его помощью критерий красоты человеческого тела и – в широком смысле – красоты как таковой. Симметрия Пифагора из Региума – это соразмерность, пропорциональность, предполагающая правильное соотношение частей целого, тогда как асимметрия мыслилась как отсутствие соразмерности, т. е. красоты.

Философское осмысление симметрии получила в школе другого Пифагора, уроженца острова Самос, знаменитого философа, математика и мистика. Именно в рамках античного пифагореизма это понятие ока-

¹ Рене Декарт: *Правила для руководства ума*, в: Декарт Р.: *Сочинения: в 2 томах*. Том 1. Москва 1989, с. 90.

² Владимир Успенский: *Предисловие к математике*. Санкт-Петербург 2015, с. 5.

³ Алексей Шубников: *Симметрия. Законы симметрии и их применение в науке, технике и прикладном искусстве*. Москва; Ленинград 1940, с. 3.

⁴ Владимир Вернадский: *Химическое строение биосферы Земли и ее окружения*. Москва 1965, с. 176-177.

залось неразрывно связанным с первым развитым учением о гармонии⁵, т. е. организованности мироздания: соразмерность воспринималась пифагорейцами как условие согласования отдельных частей, благодаря которому они образуют единое, гармоничное целое. Это целое складывалось из противоположных начал, в числе которых была выделена существенная для понятия симметрии пара „правое – левое”.⁶ При этом пифагорейская гармония не была тождественна симметрии, последняя мыслилась как некая мерность, закон пространственного или временного чередования элементов, уравнивающий пары противоположностей. С гармонией и мерностью оказывается тесно связанным и пифагорейское понятие золотого деления, так называемая „золотая пропорция” или, в терминологии Леонардо да Винчи, „золотое сечение”.

Пифагорейское учение о пропорциях получило развитие в диалоге Платона *Тимей*, где обсуждаются пропорции пяти трехмерных фигур, лежащих в основе мироздания. Философ также воспринял от предшественников представление о том, что соразмерность является критерием прекрасного, а ее отсутствие порождает безобразное, описываемое таким однокоренным с симметрией термином, как *ametron* («несоразмерность»)⁷.

Понятие, оформившееся в древнегреческой культуре, легло в основу критерия правильности и красоты и в культуре Древнего Рима. Как отметил Б. В. Марков, визуальный порядок, к которому тяготело древнеримское общество, был основан на геометрической симметрии, «пронизывавшей планы римских городов» и создававшей атмосферу спокойствия и упорядоченности в силу вневременного характера геометрии⁸.

В своих рассуждениях о важнейших принципах эстетики архитектуры в трактате *Десять книг об архитектуре*⁹ крупнейший древнеримский зодчий Витрувий определял красоту как соразмерность, под которой он понимал симметричность ордерных форм, являвшихся для него предельной мерой разнообразия внутри некоего формального единства, а понятие эв-

⁵ Алексей Лосев, Вячеслав Шестаков: *История эстетических категорий*. Москва 1965, с. 36-37.

⁶ Аристотель. *Метафизика*. Переводы. Комментарии. Толкования. Санкт-Петербург; Киев 2002, с. 45.

⁷ Алексей Лосев, Вячеслав Шестаков, *op. cit.*, с. 20.

⁸ Борис Марков: *Эволюция повседневной культуры в процессе цивилизации*. Санкт-Петербург 2008, с. 62.

⁹ *Vitruvius on Architecture*, ed. Frank Granger: in 2 vols. Cambridge; London 1970. Далее ссылки на трактат Витрувия (V.) с указанием номеров цитируемых книг, глав и параграфов в круглых скобках приводятся по этому изданию.

ритмии он объяснял как видимую симметрию. Симметрией для Витрувия была гармоничность, состоящая из членений самого здания и соответствующая ему в целом, идущий от всех его отдельных частей к облику целостной его фигуры отклик соизмеримости со взятой за эталон его некой частью. Проводя аналогию между человеческим телом и зданием и опираясь на учение Аристотеля о соотношении части и целого, архитектор указывал, что, подобно тому, как в человеческом теле свойство его эвритмии есть свойство соразмерности мерки, взятой от локтя, стопы, пяди, пальца, с прочими частями тела, так это имеет место и при совершенных конструкциях зданий; он также придавал большое значение задаче центрирования пространства. Симметрия стала одним из центральных понятий эстетики Витрувия¹⁰, который не воспринимал ее вне связи с геометрией, т. е. математикой, передав такое ее понимание европейскому Ренессансу.

Десять книг об архитектуре были заново открыты П. Браччолини и Л.-Б. Альберти, и их первое латинское издание вышло в Риме в 1486 г. Идеи Витрувия способствовали формированию позднейших трактовок композиции как организующего начала всякого произведения искусства и представлений о центре композиции как смысловом центре предмета, месте сосредоточения основных связей между элементами, получивших развитие в трудах зодчих Альберти и А. Палладио. О необходимости соблюдать в произведениях искусства принцип соразмерности одного по отношению к другому как о проявлении прекрасного писал и А. Дюрер¹¹,

Как признак гармонии воспринимал симметрию и английский поэт-елизаветинец Э. Спенсер (1552-1599), творчество которого в свете избранной темы привлекло наше внимание в силу того, что одной из стилистических констант его поэзии является стремление расширить ее возможности за счет инкорпорирования в нее элементов языков других видов искусства, в том числе и архитектуры, которые в его произведениях превращаются в сквозные метафоры поэзии. Учитывая стремление Спенсера использовать законы архитектуры при создании поэтических произведений, мы предлагаем остановиться на двух возможных подходах к изучению проявлений симметрии в его сочинениях. Первый основывается на чисто геометрическом восприятии структуры стихотворения, второй – на-

¹⁰ Barry Baldwin: *The Date, Identity and Career of Vitruvius*, "Latomus" 1990, № 49, p. 425-434.

¹¹ *Эстетика Ренессанса: в 2 томах*, составитель Вячеслав Шестаков. Том 2. Москва 1981, с. 324, 325, 328, 508, 545.

зовем его графометрическим – предполагает изучение ритма стиха посредством его визуализации с использованием элементов теории графов.

Геометрический подход. Соблюдение симметрии на разных уровнях структуры текста призвано акцентировать центр точно так же, как в искусстве архитектуры. До нас не дошли высказывания Спенсера о симметрии как атрибуте гармонии, однако существует визуальный ключ, открывающий возможность структурно-геометрического подхода к анализу его произведений.

В 1490-1492 гг. Леонардо да Винчи, чрезвычайно увлеченный математическими пропорциями, постигнутыми им благодаря другу, математику фра Луке Пачоли, автору трактата *О божественной пропорции*, создал знаменитый рисунок „Витрувианского человека”, который впоследствии стал не только иллюстраций пропорций мужского тела, но и универсальным символом симметрии.

Гравюра, к которой мы предлагаем обратиться, не претендует на столь высокий статус, но наглядно демонстрирует понимание художником эстетической функции симметрии. Речь идет о титульном листе сборника поэм Спенсера *Жалобы* (1590), если не созданного по указанию автора, то, по крайней мере, точно иллюстрирующего и основную идею вошедших в книгу произведений, утверждающих способность поэтов создавать памятники наравне с архитекторами, и эстетические предпочтения автора. Доминантой орнамента, расположенного вдоль верхнего края листа, является серафим, выступающий как точка крепления рычага незримых весов, побуждая рассматривать все расположенные ниже изображения как уравновешивающие друг друга. Потоки, низвергающиеся из рогов, которые серафим держит в руках, прочитываются как символическое изображение равного по силе небесного вдохновения, нисходящего на аллегорические фигуры играющего на арфе поэта и архитектора-каменотеса, расположенные вдоль левого и правого краев листа под одинаковыми балдахинами, символизирующими небесное покровительство. Под этими фигурами, дополнительно уравновешивая их, симметрично расположены изображения ваз, или урн, с вырывающимися из них стилизованными языками пламени, что символизирует очищение и воскрешение, а еще ниже оказываются другие парные фигуры рисунка: два козлоногих, рогатых демона, отнесенные в самые углы симметрично расположенными стрекозами, олицетворяющими легкость и грацию, столь свойственные лучшим произведениям искусства, а также символизирующие воскрешение и возрождение симметричные фигурки улиток, тоже направленные против фигур демо-

нов¹². В целом, рисунок на титуле призван отразить идею сродства и равенства поэтического искусства и архитектуры, лейтмотивом проходящую через весь сборник *Жалобы*. Осознание этого сродства, символически запечатленного в рисунке на титуле, позволяет утверждать, что Спенсер был знаком с эстетическими принципами, изложенными Витрувием, и, следовательно, должен был стремиться к их воплощению в творимых им литературных памятниках. (Отметим, что трактат Витрувия был хорошо известен в елизаветинской Англии, где его англоязычное издание появилось в 1543г., а в частных собраниях, например, библиотеке Дж. Ди, имелись и его итальянские издания¹³). Таким образом, можно сделать вывод, что в эстетике Спенсера особая нагрузка ложится на центральные части произведений, подчеркиваемые зеркальной симметрией расположенных до и после них однородных элементов. Этому могло способствовать и доказанное знакомство английского поэта с одами Горация¹⁴: другим источником осознания важности геометрического центра текста как *aurea mediocritas* у Спенсера могла стать 10-я ода из *Второй книги од*», в которой, подчеркнем, для объяснения этого этического понятия использовалась архитектурная метафора:

Тот, кто золотой середине верен,
Мудро избежит и убогой кровли,
И того, что питает в других зависть, –
Дивных чертогов. (Пер. А. Семенова Тян-Шанского)

Многослойные симметричные структуры органически присущи стихотворным текстам. По меткому замечанию Е. Г. Эткинда, «в симметрические отношения вступают различные элементы стихотворения, каждый раз образуя иной иерархический слой».¹⁵ Ему же принадлежит вывод о том, что стремление к симметрии является общей чертой поэтического искусства, и хотя это заключение сделано на основании анализа двух десятков стихотворений А. С. Пушкина, оно было распространено на поэзию «независимо от эпохи и стиля»¹⁶. Между тем в монографии Эткин-

¹² Ирина Бурова: *Витрувианские принципы эстетики композиции в творчестве Эдмунда Спенсера*, “Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. Филология, Востоковедение. Журналистика”. 2014, № 1, с. 27.

¹³ *John Dee's Library Catalogue*, ed. Julian Roberts, Andrew G. Watson. London 1990, p.3.

¹⁴ Wayne Erickson: *Mapping the Faerie Queene: Quest Structures and the World of the Poem*. New York; London 1996, p. 67.

¹⁵ Ефим Эткинд: *Божественный глагол. Пушкин, прочитанный в России и во Франции*. Москва 1999, с. 323.

¹⁶ *Ibidem*, с. 258.

да речь идет только о творчестве русских поэтов XIX-XX вв., т. е. выводы делаются на материале русской поэзии. В этом смысле наследие Спенсера предоставляет интересную возможность верифицировать концепцию Эткинда: во-первых, оно значительно старше произведений, рассмотренных исследователем, во-вторых, особенностью творчества Спенсера является сознательное сплавление в нем гетерогенных культурных традиций, разнесенных и по географическому, и по хронологическому признакам.

Стремление к соблюдению геометрической симметрии на уровне строфики выявляется у Спенсера уже в *Пастушеском календаре* (1579), где в эклоге *Июнь* поэт использовал модифицированную форму октавы, в которой рифмовка второго катрена является зеркальным отражением рифмовки первого (AbAbbAbA). Примечательно, что такая строфа с усиленными смежными рифмами средними стихами является символическим отражением главного астрономического события июня, летнего солнцестояния, и весьма эффектно подчеркивает смысловой центр сборника: именно в июньской эклоге в уста Хоббинола вложена высочайшая оценка заслуг Колина Клаута, чьи песни доставляют его другу большее наслаждение, чем песня жаворонка (стихи 49-51), т. е. Колин достиг апофеоза своего развития как пасторального поэта, и в последующих эклогах ему предстоит исчерпать возможности пасторали и отречься от нее ради более серьезных свершений. Таким образом, геометрия строфы подчеркивает кульминационный момент раннего этапа творчества поэта-пастушка, литературной ипостаси самого Спенсера.

Согласно так называемому „закону Р. Якобсона”¹⁷, если поэтическое произведение состоит из нечетного количества стихов, то его центральная строка должна быть так или иначе выделена. Две опубликованные в 1595 г. поэмы Спенсера, *Эпиталама*, состоящая из 433 стихов, и *Возвращение Колина Клаута*, в которой насчитывается 955 стихов, полностью подтверждают эту закономерность. Как отметил У. Ренвик¹⁸, стиховой объем *Возвращения Колина Клаута* мог быть на одну строку больше — вероятно, при наборе выпала строка, находившаяся, судя по нарушению ритмического узора, между стихами 694 и 695. Однако в этом случае поэма не имела бы центральной строки, которую интересно рассмотреть вместе с обрамляющей ее парой стихов:

¹⁷ Юрий Левин: *Избранные труды. Поэтика. Семиотика*. Москва 1998, с. 7.

¹⁸ Edmund Spenser: *Daphnida and Other Poems*, ed. William Renwick. London 1929, p. 189.

And I hers ever onely, ever one:
 One ever I all vowed hers to bee,
 One ever I, and others never none.¹⁹
 (Ст. 477-479)

Стих 478, центральный в поэме, дополнительно выделен благодаря тому, что открывающее его словосочетание «one ever», является хиазмом по отношению к завершающему предыдущий «ever one», обыгрывая личный девиз Елизаветы I «Semper idem». Более того, геометрический центр текста оказывается подчеркнутым и анафорой в последующем стихе.

Обратный параллелизм этих словосочетаний помогает оценить глубокую продуманность композиции поэмы, построенной по принципу центральной симметрии. Центральный монолог Колина Клаута (ст. 464-479) обрамлен четырьмя парами обладающих тематической общностью и уравнивающих друг друга фрагментов: похвала поэтам-пастухам — похвала придворным дамам; два парных панегирика Цинтии; прославление дружбы — прославление любви; ирландская Аркадия — ирландская Аркадия. Принцип центральной симметрии выдерживается и в деталях второго уровня. Например, если при перечислении поэтов имя Сидни называется последним, то похвала дамам открывается славословием в честь его сестры, мифологизированной истории любви ирландских рек в первой части поэмы соответствует миф о сотворении мира во второй, а похвала Цинтии уравнивается похвалой Розалинде.

Сходные приемы прослеживаются и в структуре *Эпиталамы*. Ось симметрии этого текста проходит по 217-му стиху: «The which do endlesse matrimony make»²⁰. Практически точно посередине строки (с разницей в 1 знак) расположено слово *endlesse*, несущее основную смысловую нагрузку в определении нерушимости и нерасторжимости брачных уз и памятности дня свадьбы. Важность этого слова для понимания главной идеи произведения подчеркивается его центральным положением. В отличие от *Возвращения Колина Клаута*, дополнительным способом его выделения в тексте становится его повтор в другом «сильном» месте поэмы, ее последнем стихе.

Мир поэмы можно было бы представить в виде концентрических сфер. В его центре находятся образы красавицы-невесты и поэта-жениха, вокруг них бурлит жизнь провинциального городка, за городом прости-

¹⁹ *The Yale Edition of the Shorter Poems of Edmund Spenser*, ed. William Oram, Einar Björvand, Ronald Bond et al. New Haven; London 1989, p. 544.

²⁰ *Ibidem*, p. 670.

раются поля и леса, протекает речка Малла, поют птицы, квакают лягушки. Мир природы, в свою очередь, вписан в круг образов античности, куда включены музы, грации, Гименей, Цинтия, Юпитер и другие боги. В этом круге происходят смены дня и ночи, а также времен года. Наконец, над всеми указанными областями доминируют христианские Небеса. Такая система образов призвана подчеркнуть гармоничный, идеальный характер брачного союза, восплаемого в *Эпиталаме*. Элегантная композиционная симметрия подчеркивает гармоничность событий, описываемых в поэме, а в геометрическом центре текста оказываются строфы, отражающие главное событие дня бракосочетания — церковное венчание. Открывающему поэму обращению к музам, нимфам, часам и грациям соответствуют заключительные молитвы языческим богам и христианским Небесам, пробуждению невесты ранним утром — ее отход ко сну в конце поэмы, описание торжественного движения свадебной процессии к храму уравновешивается сценами свадебного пира в начале второй половины поэмы.

Симметрия играет важную роль и в организации таких сборников произведений Спенсера, как *Жалобы*, *Amoretti* и *Эпиталама* (1595) и *Четыре гимна* (1596). Так, в *Четырех гимнах* первой паре поэм, посвященных земным любви и красоте, соответствует пара, посвященная их небесным формам. В *Жалобах*, до сих пор воспринимаемых как механическое соединение девяти близких по содержанию произведений поэта, в т. ч. и переводных, центральное положение переводов из Дю Белле остроумно оттеняется коррелирующими по жанру и содержанию парами: анималистическими эпиллиями *Prosopopoia* и *Muiopotmos* с характерными греческими названиями, переводной *Вергилиевой мошкой* и серией переводов сонетов Петрарки и Дю Белле, объединенных под названием *Видения о сущности мира*. Однако этот прием пока еще затмевается другим, основанным на пропорции: первая поэма сборника, *Руины времени*, завершается двумя сериями сонетообразных „педжентов” (как Спенсер назвал написанные чосеровой строфой стихотворения в форме видений), в то время как сборник, состоящий преимущественно из эпиллиев, сходным образом завершается сериями сонетов. „Педженты” по стиховому объему соотносятся с *Руинами времени* как 1:3, а три заключительных цикла сонетов сборника составляют ровно третью часть вошедших в него произведений.

Идея компоновки сборника вокруг произведения, выражающего главную мысль автора, получает развитие в *Amoretti* и *Эпиталаме*: если пронумеровать подряд сонеты, строфы *Анакреонтических стихотворений* и *Эпиталамы*, то геометрическая середина текста пройдет между Со-

нетами LXI и LXII. Этот „шов” соответствует перелому в настроениях поэта: он постепенно преодолевает печальный период любовных „бурь и штормов”, обретая истинное понимание любви в том виде, в котором ее заповедал людям Господь.

Сложно говорить об архитектонике самого монументального произведения Спенсера, оставшейся незавершенной *Королеве фей*. Между тем М. С. Рёстvig установила, что и в структуре первых двух книг поэмы наблюдается корреляция между событиями и образами в песнях 1 и 12, 2 и 11 и т. д. Например, если в 4-й строфе первой песни первой книги поэмы Уна предстает в черной накидке, скрывающей белизну ее одежд, и прячущей свой сияющий лик под черной вуалью, то в 8-й строфе двенадцатой песни она сбрасывает их с себя, представая во всем великолепии. Исследовательница называет свой подход к анализу поэмы „топоморфическим”²¹. В самом деле, речь идет о весьма приблизительной зеркальной симметрии эпизодов, которая все же позволяет акцентировать центральные песни книг. Поскольку эта часть *Королевы фей* была опубликована в 1590 г., можно проследить, как в дальнейшем Спенсер перешел от приблизительных зеркальных корреляций к использованию безупречной зеркальной симметрии.

Таким образом, геометрический подход к текстам произведений Спенсера позволяет говорить о его тяготении к использованию середины текста как сильного места, в котором следует располагать ключевую идею или фрагмент произведения, подчеркивая его симметрией обрамляющих элементов композиции.

Графометрический подход. В математике графом называется любое множество вершин и ребер, где вершины представлены геометрическими точками, а ребра – линиями, которые либо начинаются и заканчиваются в одной и той же вершине, либо соединяют два вершины. Как именно нарисованы эти точки и линии, считается несущественным, имеет значение лишь то, какие пары вершин образуют ребро, а какие – нет.²²

В 2003 г. Л. Г. Портер опубликовал монографию с многообещающим названием *Симметрия – владычица стихов: очерк начал общей теории поэтических структур*²³, в которой предложил использо-

²¹ Maren-Sofie Røstvig: *Canto Structure un Tasso and Spenser*, “Spenser Studies” 1980, № 1, p. 177-200.

²² Рейнгард Дистель: *Теория графов*. Новосибирск 2002, с. 16.

²³ Леонид Портер: *Симметрия – владычица стихов: очерк начал общей теории поэтических структур*. Москва 2003, с. 9.

вать графы для доказательства существования многоуровневой симметрии стихов и создания общей теории поэтических структур, которая, по мнению автора, могла бы стать хорошим инструментом стиховедческого анализа, применяться для оценки ритмической точности поэтических переводов, прояснить природу любых ритмов, а также верлибров, лечь в основу типологии строф и даже „построить для стихосложения провидческую таблицу”, которая, по аналогии с таблицей Менделеева, помогла бы открыть множество еще нереализованных строфических конструкций²⁴. Основной постулат Портера заключается в том, что любой стих всегда обладает симметрией, наглядно отображаемой посредством графа.

Методика позволяет представить в виде графов любое слоговое письмо. Для этого необходимо разметить ударные и безударные слоги в пределах избранного ритмического фрагмента, например, одного стиха. Далее предлагается изобразить последовательность этих слогов с помощью маленьких кружков одинакового размера. Безударные слоги изображаются белыми кружками, ударные – черными. На следующем этапе рисуется окружность произвольного радиуса, на которой на равном расстоянии друг от друга последовательно размещаются маленькие кружки с сохранением их цвета, после чего черные кружки соединяются отрезками прямых. Аналогичная процедура производится с белыми кружками, соединяемыми пунктирными линиями. В результате образуется граф, вершинами которого являются указанные выше кружки, а ребрами – соединяющие их отрезки прямых. Согласно Портеру, граф, представляющий стих, должен быть симметричным. Концепция Портера основывалась на анализе русского стиха.

Графометрический подход к визуализации ритма стихов, созданных на другом языке и в другие времена, был апробирован нами на *Эпителиме* Спенсера. Наш выбор был мотивирован тем, что это произведение считается первой английской длинной поэмой, написанной по строго выверенному плану²⁵ и обладает идеально симметричной структурой, рассмотренной нами выше. Это позволило предположить, что и ритм ее стихов с большей степенью вероятности может оказаться тоже симметричным. Представим в виде ритмических графов стихи первой строфы поэмы, в которой используются три вида размеров (Я4, Я5 и Я6):

²⁴ Ibidem, с. 17.

²⁵ Wolfgang Clemen, *The Uniqueness of Spenser's 'Epithalamion'*, in: *The Poetic Tradition: Essays on Greek, Latin and English Poetry*, ed. Don Cameron Allen, Henry Thompson Rowell. Baltimore 1968, p. 83

Ye learned sisters which have oftentimes
 Beene to me ayding, others to adorne:
 Whom ye thought worthy of your gracefull rymes,
 That even the greatest did not greatly scorne
 To heare theyr names sung in your simple layes,
 But joyed in theyr prayse.
 And when ye list your owne mishaps to mourne,
 Which death, or love, or fortunes wreck did rayse,
 Your string could soone to sadder tenor turne,
 And teach the woods and waters to lament
 Your dolefull dreriment.
 Now lay those sorrowfull complaints aside,
 And having all your heads with girland crownd,
 Helpe me mine owne loves prayses to resound,
 Ne let the same of any be envide:
 So Orpheus did for his owne bride,
 So I unto my selfe alone will sing,
 The woods shall to me answer and my Eccho ring.²⁶

Результаты построчной визуализации ритма стихов при помощи графов представлены на рис. 1. При этом графы десяти стихов совпадают, что явно свидетельствует об упорядоченности их ритма, а графы стихов 5 и 14 не имеют оси симметрии, т. е., по Портеру, эти строки не являются совершенными стихами. С этим можно поспорить, поскольку исследователь не учитывает очевидных отличий, существующих между русским и английским ямбическим стихом. То, что, по Портеру, воспринимается как нарушение ритма стиха, естественно для английского стихосложения, т. к. в английском языке существенно больше односложных слов, что приводит к замене ямбов спондеями. Кроме того, в английском стихосложении ямбические стопы часто заменяются хореическими, что не рассматривается как ритмический сбой. Наконец, английский ямбический стих допускает замена ямбов пиррихиями, особенно в последней стопе стиха. Эти несоответствия между русским и английским ямбами исключают использование методики Портера для сравнения оригинальных и переводных текстов на этих языках, постулированной автором.

Потерпев неудачу с силлабо-тоническим ямбом, воспользуемся тем, что в наследии Спенсера имеется стихотворение, известное как *Iambicum Trimetrum*, в котором предпринята попытка имитации самого рас-

²⁶ *The Yale Edition of the Shorter Poems of Edmund Spenser*, p. 662.

шатанного размера античного метрического стиха. Эксперименты с античными размерами не были редкостью в елизаветинской Англии: многие стремились соревноваться с великими поэтами древности на родном языке, используя их законы стихосложения. В рамках этих экспериментов сформировалась система Р. Стенихерста, догадавшегося о возможности графического обозначения долготы гласных в английском тексте в условиях, когда орфографические нормы отсутствовали. Это позволяло видеть ритм стиха, но не давало возможности воспринимать его на слух. С другой стороны, Ф. Сидни предпочитал адаптировать античные метры, замещая долгие слоги ударными, а краткие – безударными. Пытаясь использовать обе методы, Спенсер также стремился учитывать реальную длительность гласных, активно обсуждая возникающие в процессе работы проблемы со своим университетским приятелем Г. Харви. Приведем текст *Iambicum Trimetrum* с подстрочной скандовкой и разметкой стоп «по Спенсеру»:

1. Unhappie Verse, the witsnesse of my unhappie state,
u – | u – | u – | – – | u u – | u –
2. Make thy selfe flutt[e]ring wings of thy fast flying
– – | – – | u – | – – | – – | u –
3. Thought, and fly forth unto my Love, wheresoever she be:
– – | u – | – u | u u u u | u – | u u
4. Whether lying reastlesse in heavy bedde, or else
u – | u – | – – | u – | u – | u –
5. Sitting so cheerelesse at the cheerfull boorde, or else
– – | u – | – – | u – | – – | u –
6. Playing alone carelesse on hir heavenlie Virginals.
– – | u u – | – u u | u – | u – | u –
7. If in Bed, tell hir that my eyes can take no reste;
u – | – – | – – | u – | – – | u –
8. If at Broode, tell hir that my mouth can eate no meate;
u – | – – | – – | u – | u – | u –
9. If at her Virginals, tel hir I can heare no mirth.
u u – | – u | – u | u – | u – | u –
10. Asked why? Say: Waking Love suffereth no sleepe:
– – | u – | u – | u – | u – | u –
11. Say, that raging Love dothe appall the weake stomacke:
– – | u – | u u | – – | u – | u –
12. Say, that lamenting Love marreth the Musicall.
– – | u – | – u | – – | u u | u –
13. Tell hir, that hir pleasures were wonte to lull me asleepe:
– – | u – | – u | u – | u – | u –

14. Tell hir, that hir beautie was wonte to feede mine eyes:
 — — | u — | — — | — — | u — | u —
15. Tell hir, that hir sweete tongue was wonte to make me mirth.
 — — | u — | — — | — — | u u | u —
16. Nowe doe I nightly waste, wanting my kindly reste:
 u — | u — | u — | — — | u — | u —
17. Nowe doe I dayly starve, wanting my lively foode:
 u — | u — | u — | — — | u u | u —
18. Nowe doe I alwayes dye, wanting the timely mirth.
 u — | — — | — — | — — | u u | u —
19. And if I waste, who will bewaile my heavy chaunce?
 — u | u — | u — | u — | u — | u —
20. And if I starve, who will record my cursed end?
 — u | u — | u — | u — | u — | u —
21. And if I dye, who will saye: this was, Immerito?²⁷
 — u | u — | u — | — — | u — | — u u,

где слабые места метра обозначены через u, а сильные – длинным тире, и представим каждый из стихов в виде графа (рис. 2). Как видно, только 6 стихов из 21 (менее 30%) имеют симметричные ритмические графы. Теория дала сбой применительно к системе стихосложения, отличающейся от силлабо-тонической.

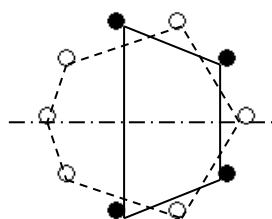
Столкнувшись с такими фактами, мы вынуждены сделать вывод о том, что Л. Портер слишком оптимистично оценивает предложенную им методику. Окончательное разочарование в ней подстерегало нас, когда мы попробовали построить ритмические графы двух самых обычных русских предложений, которые и при большом воображении невозможно отнести даже к верлибрам: «Вчера вечером был сильный ливень с грозой» и «Утром в ясном небе вновь засияло солнце». На рис. 3 отчетливо видно, что их ритмические графы, вопреки теории Портера, оказались симметричными. Очевидно, что графометрический подход в том виде, в котором он был предложен Портером, совершенно не учитывает данные такой отрасли современной лингвистики, как текстосимметрия, рассматривающей и изучающей *любой* текст как объект с симметричной структурой.

Вместе с тем мы полагаем, что сама идея визуализации ритмики стихов посредством плоских графов весьма перспективна, а построенные по методу Портера ритмические графы могут послужить полезным до-

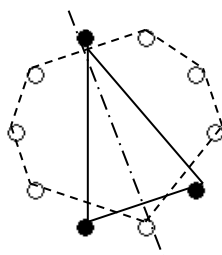
²⁷ Ibidem, p. 777-778.

полнением к традиционным представлениям особенностей стихотворного ритма в виде ритмических профилей.

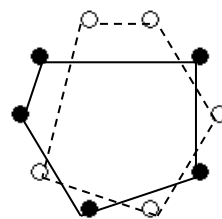
Рис. 1



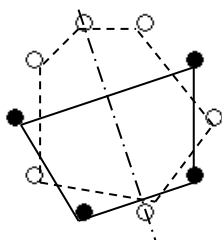
I – 1, 3, 4, 7, 8, 9,
12, 13, 15, 17



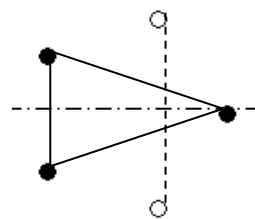
I - 2



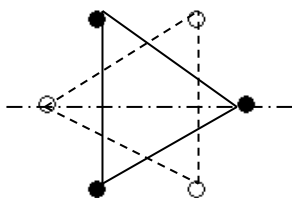
I - 5



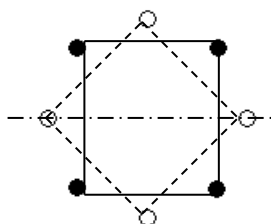
I - 10



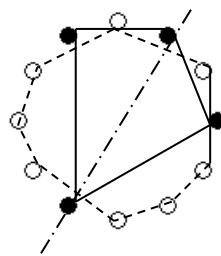
I - 6



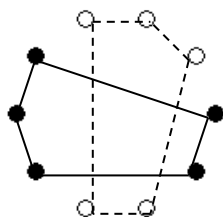
I - 11



I - 16

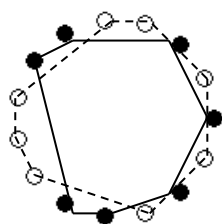


I - 18

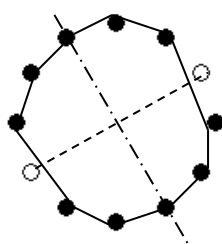


I - 14

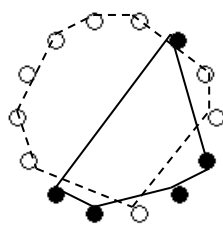
Рис. 2



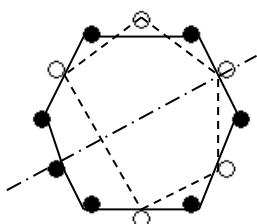
1



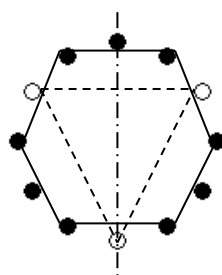
2



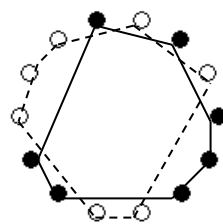
3



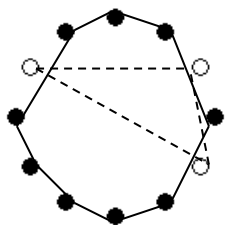
4



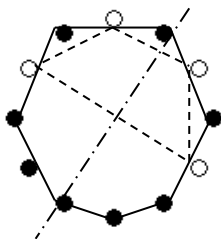
5



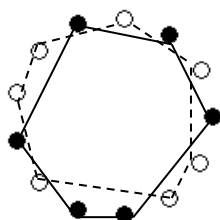
6



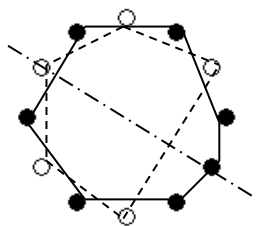
7



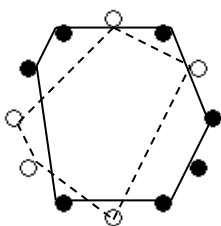
8



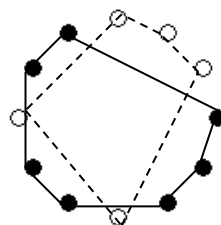
9



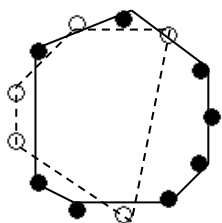
10



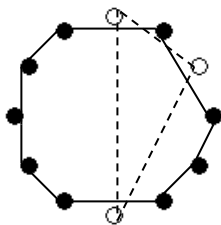
11



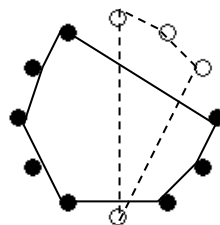
12



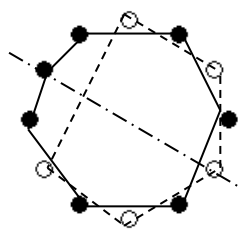
13



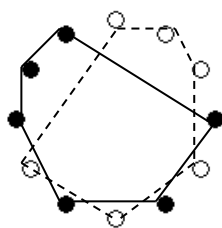
14



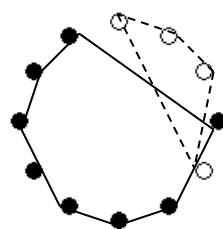
15



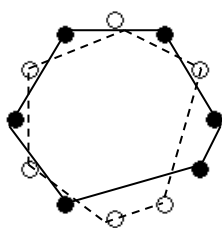
16



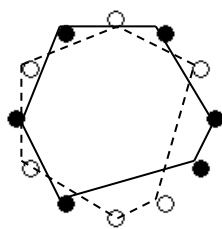
17



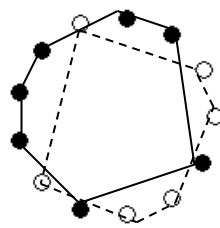
18



19

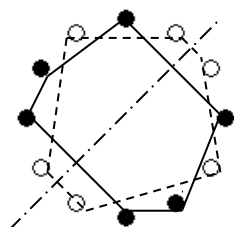


20

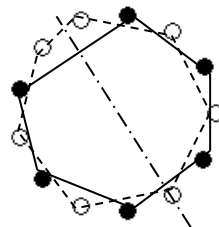


21

Рис. 3



Вчера вечером был
сильный ливень с
грозой



Утром в ясном небе
вновь засияло
солнце

НИКОЛАЙ РЫМАРЬ

*(Самарский национальный исследовательский университет
имени академика С.П. Королева, Россия)*

**НЕЗРИМОЕ В ЗРИМОМ.
ИЗОЛЯЦИЯ И СМЫСЛОПОРОЖДЕНИЕ
В ЭСТЕТИЧЕСКОМ СОБЫТИИ**

**The invisible in the visible.
Isolation and meaning-generation in the aesthetic event**

Abstract:

The article poses a question of the creative content of an isolation act in the art. Isolation understood as an active extraction of a separate object from the functional and semiotic system of culture deprives it of meanings determined by its place in this system. Simultaneously it becomes a premise for the realisation of different corporeal and symbolic meanings in it which are not set by culture. The experience of border between fixed meanings and the different life and different beauty is an essential moment of the experience of the art's liberating energy. Kant's and Lyotard's concepts the sublime, Heidegger's ideas (das Ungesprochene im Gesprochenen), Gadamer's and Eliot's ideas of going beyond the limits of 'the closest', Rilke's idea of art can be considered as a commentary to this aspect of a creative act in the art.

Визуальное искусство есть искусство изображения не только видимого, видимой, чувственно данной поверхности вещей, но и искусство, обращенное к тому, что скрывается под поверхностью. Искусство портрета – самое яркое проявление этой особенности визуального искусства. В знаково-символическом характере средневекового искусства символизация Другого – проявляет себя мировоззренчески-концептуальная основа религиозного искусства, его установка на «восхождение» к горнему миру. Однако речь должна идти не только о присущих разным эпохам искусства различных видах символизации в изображении реальности, и символической природе изображаемых объектов, как они функционируют в смысловом поле пространства культуры. Речь должна идти о структуре самого творческого акта художника, в котором чувственная поверхность вещи отнюдь не случайно и необязательно сознательно изображается таким образом, чтобы указывать также на внутреннюю, сущностную природу изображаемого объекта. Следует напомнить о том, что это есть общая особенность едва ли не всех видов эстетической коммуникации, способной, как говорила немецкая идеалистическая эстетика, в чувственной форме представлять идею. Так Гете определял стиль: «стиль покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку вам дано его распознать в зримых и осязаемых образах»¹.

Две теории искусства начала XX века – как теория вчувствования, изложенная в трудах Теодора Липпса и концептуально оформившая соответствующие идеи XIX века, так и теория абстрагирования Вильгельма Воррингера, – были ориентированы на по-разному понятую внутреннюю творческую основу объекта, на истинный предмет эстетического постижения или развоплощения чувственно данных явлений реального мира.

Концепция эстетического отрешения или изоляции объекта из единства природы и социо-культурного континуума мыслилась Виктором Шкловским как способ преодоления прозаического языка с его автоматизмом восприятия, подменяющего конкретную вещь ее символом, сигналом, так что «вещь проходит мимо нас как бы запакованной, мы знаем, что она есть, по месту, которое она занимает, но видим только ее поверхность. Под влиянием такого восприятия вещь сохнет...»². Изъятие вещи из готовых систем ее восприятия создает ситуацию остранения, чтобы «дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание», «вернуть ощущение

¹ И.В.Гете: *Собрание сочинений в 13-ти томах*. Том 10. Москва 1937, с. 401.

² В.Б. Шкловский: *Искусство как прием*, в: В.Б. Шкловский, *Гамбургский счет*, Москва 1990, с.63.

ние жизни, почувствовать вещи, чтобы делать камень каменным»³, то есть вернуть ощущение объекта как целого в его подлинности и полноте фактурности.

В это же время идеалистическая эстетика начала XX века во многом исходила из установок на освобождение видения предмета от практических интересов. Понятие изоляции используется в кантовском смысле – как «изоляция от непосредственно жизненных целей», от задач, «связанных с заботами дня»⁴, – что означает выведение объекта за пределы его непосредственных функций: рассмотрение объекта безотносительно к конкретным его функциям, изоляция его от целей, связанных с поступками и деятельностью в системе повседневной жизни. Так в теории искусства М.М. Бахтина изоляция (или «отрешение») рассматривается как освобождение содержания «от некоторых необходимых связей с единством природы и единством этического события бытия», как «выведение предмета, ценности и события из необходимого познавательного и этического ряда», «уничтожающее все вещные моменты содержания» и тем самым претворяющего его в нечто «субъективно ценное» и «человечески значительное»⁵.

Акт изоляции, изымая объект (предмет, событие, высказывание, слово) из его связи и контекстов культуры, как будто обесмысливает его, лишая его знаково-символического характера, которым он обладает в единстве и системе отношений культуры. Но это означает, что за пределами символического смысла объекта остается лишь непосредственно-чувственное его восприятие и лишь следы его смыслов в памяти носителя культуры – объект оказывается освобожден от своей «культурной знаковости», от большей части груза своих символических значений. «Культурная знаковость» есть все то, что подменяет в сознании человека его чувственную, зримую, весомую фактуру тем, что в знаковой системе, системе всех культурных представлений говорит о функциональном назначении и месте объекта в иерархии культурных смыслов. По мере развертывания художественного произведения объект начинает являться нам в своих характерных чувственных, физических качествах, становясь отчасти как бы не знакомым и тем самым указывая на некоторую другую реальность,

³ Там же.

⁴ См.: R. Hamann: *Theorie der bildenden Künste*, Berlin 1980, S. 7–12.

⁵ См.: М. Бахтин: *К вопросам методологии эстетики словесного творчества*. 1. Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве, в: М. Бахтин, *Собрание сочинений*. Том 1: *Философская эстетика 1920-х годов*, Москва 2003, с. 314–315.

на возможность других смыслов. Эти другие, смыслы, чем те, которыми он обладал в системе культуры, начинают формироваться уже в пределах внутренних отношений в системе целостного произведения.

Рильковская логика творческого акта поэта идет еще дальше, указывая на этот опыт постижения другой природы вещи, освобожденной от готовых смыслов и отчасти от его субъективных преломлений в личном сознании поэта. По-видимому, задача «сделать вещь невидимой» означает особый творческий способ изоляции предмета путем интенсивного вживания в него, интенсивного переживания объекта в его собственной природе. В письме Лу Андреас Саломе Рильке пишет о том, что искусство освобождает вещь от ее мнимого существования, реализуя в ней «то желание быть, которое исходит ото всего, что есть в природе»:

отстраненная от любой неясности, изъятая из времени и данная странству, такая вещь становится непреходящей, способной к вечности. Предмет, служащий моделью, кажется, - вещь, созданная искусством, есть.⁶

Вещи разрушаются не только потому, что все в нашем мире непрочно, но и потому, что сам человек их теряет, то есть перестает видеть их – видеть их такими, какие они есть сами по себе. Для него, как сказано в четвертой дуинской элегии, «все не оно само», - человек теряет контакт с вещами, и только внимательный поэт может, интенсивно их переживая, вбирая их в себя, вернуть их человеку и сказать и им, вещам, и человеку, что они есть по их сущностной внутренней природе.

В ходе этого процесса изоляции творческий субъект уходит от власти наличной действительности и отчасти в силу этого освобождения от власти готовых смыслов и восприятий он может увидеть вещь в ее собственной, может быть, неведомой красоте, в ее самодостаточности и достоинстве, таким образом выполняя, как сказано в девятой дуинской элегии, „Auftrag der Erde“ - «поручение земли». Венгерский литературовед Аннап Целлер, исследуя поэтологические особенности восприятия ландшафта в поэзии Рильке, формулирует это так: «Субъект должен так... приблизиться к объекту, чтобы самостоятельность объекта была полностью со-

⁶ Р.-М. Рильке: *Обернейлянд у Бремена, 8 августа 1903*, в: Рильке: *Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи*, Москва 1994, с. 166-167. Здесь же Рильке продолжает: «Тем самым отпадает заблуждение, пытавшееся превратить искусство в произвольнейшее и тщеславнейшее занятие; ведь искусство – это самое смиренное служение, целиком подвластное закону» (там же).

хранена»⁷. Внутреннее созерцание вещи в силу особого доверительного контакта с нею, с ее красотой самодостаточности - позволяет творческому субъекту освобождаться и от своих собственных субъективных предпочтений, иллюзий, и видеть то, что есть, ту реальность, от которой культурный человек отчужден и постепенно ее теряет. Как пишет Н.С.Павлова, «В девятой из Дуинских элегий Рильке объявляет поэта призванным возвратить оскудевшему миру хотя бы главное из исчерпанных вещей. Это – „дом, мост, колодец, ворота, кружка, плодовое дерево, окно – самое большое – колонны, башня...“ Но назвать их поэт должен так, как не могли сами вещи, потерявшие свою суть»⁸. «Назвать значит пережить, принять в себя, сохранить в душе. Вся земля, как случилось с погаснувшими планетами, должна, говорится, перейти в невидимое»⁹. В другом месте Н.С.Павлова продолжает приведенную цитату: «Чтобы, сказав, подсказать вещам их сокровенную сущность, / Неизвестную им»¹⁰. Поэт должен «назвать» то, что ему «открылось» в вещах, - найти слово и форму, которые смогут высказать самую суть, то есть воплотить их «душу» в адекватной ей, душе вещи, зримой форме. Таким образом поэт не будет заниматься очередной репрезентацией того, что уже существует в культурном сознании, он будет порождать другое содержание, создавая другую жизнь как реальность.

Это «сделать предмет невидимым, чтобы затем сделать его видимым», напоминает высказывания Гете о том, что «нет ничего труднее, чем брать вещи такими, каковы они суть на самом деле», что нужно как бы перевоплотиться в вещь, перестать быть собой, более того – «стать никем», чтобы стать всем¹¹. Следует обратить внимание на это «стать всем», то есть уйти от своей субъективности, от себя как произведения культуры со всей системой и иерархией ее смыслов, тем самым как бы моделируя в себе мир, существующий помимо мира культурных смыслов, то есть другой мир.

Очевидно, что такое «обесмысливание» объекта, возникающее в акте изоляции, ведет к порождению новых смыслов, рождающихся уже

⁷ A. Zsellar: *Landschaft in der Dichtung als Anlass zu Poetologie der Wahrnehmung bei Reiner Maria Rilke und Raoul Schrott*, in: *Gelebte Milieus und virtuelle Räume: der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft*. Berlin 2009, S. 202.

⁸ Н.С. Павлова: *Природа реальности в австрийской литературе*, Москва 2005, с.39.

⁹ Н.С.Павлова: *О Рильке*, Москва 2012, с. 176.

¹⁰ Н.С. Павлова: *Природа реальности в австрийской литературе...*, с.130.

¹¹ См. об этом: К.А. Свасьян: *Гете*, Москва 1989, с. 4-66.

в новых контекстах поэтического целого в произведении поэта. Эстетическое переживание и определенная фасцинация, возникающие в этой ситуации, связаны с осознаваемым или неосознаваемым реципиентом разрывом между заданными культурой значениями объекта и теми новыми смысловыми возможностями, которые этот объект обретает или открывает в себе, в связи с чем для него в какой-то степени изменяются контексты и значения в системе, в которой он теперь функционирует. В это мгновение в сознании реципиента возникают два противостоящих друг другу мира – мир заданностей, необходимостей, границ культуры, образы которых владеют сознанием читателя, и иной мир, в котором эти заданности преодолеваются – мир, предстающий как превращение всех данностей, мир освобожденных, раскрывшихся творческих возможностей знакомой реальности, границы которой в этом творческом акте преодолеваются.

Дело в том, что здесь возникает другой мир, другая картина и другой образ знакомого мира, внутри которого пролегает граница двух миров – мира заданностей и мира сущностных возможностей реальности, в творческом акте автора обретающих бытие. Это одновременно граница между автором и читателем. Читатель – носитель опыта заданностей культуры, а автор – тот, кто до конца «не заперт» в этих заданностях, он видит границы культуры и выходит из них, он завершает этот мир, находясь не в его границах, а выходя за его пределы; это и граница в читательском сознании, в котором встречаются и оспаривают друг друга два мира – мир практической жизни и мир поэзии, в который можно выйти из границ готового социокультурного сознания.

Эстетическое событие – это событие разрыва между миром действительности и миром ее сущностных возможностей, открывающихся в актах изоляции. Конечно, в этом событии участвует и герой, который на глазах читателя переходит границы заданностей и оказывается способен жить по иной мере – мере освобожденных творческих возможностей реальности. Эстетическое переживание – порождаемое так понятым эстетическим событием – это переживание *события* превращения данности в некоторую реальность, которая, как размышляет Франсуа Лиотар в знаменитой работе о возвышенном и авангарде, говорит о непредставимом:

Произведение искусства не приспособливается к образцу, оно стремится представить факт существования непредставимого, оно не подражает природе, оно – артефакт, подобие¹².

Это подобие мы могли бы истолковать также и как «неподобное подобие», потому что оно указывает на другое содержание – конечно, не на абсолют, как у Псевдо-Лонгина, а лишь на то, что с точки зрения рационального, практичного сознания нереально, то есть нереальное с точки зрения заданностей культуры. Главное здесь то, что это нереальное обретает при этом вполне конкретное, чувственно данное бытие. Лиотар продолжает:

Социальная среда больше не узнает себя в произведениях искусства, она их игнорирует, отвергает как непостижимые, а спустя какое-то время позволяет интеллектуальному авангарду сохранять их в музеях как следы попыток, несущих свидетельство мощи духа и его бедности¹³.

В искусстве невозможное с точки зрения обыденного практического сознания утверждает свое торжество над прозаической практикой жизни. В этом все дело. Если искусство авангарда, не случайно особенно ярко заявляющее о себе в манифестах, программы которых большей частью остаются утопическими, прямо и радикально стремится разрушить застывшие цивилизационные представления о реальности, то искусство, не ставящее перед собой цели деструкции старого мира и фундаментальной перестройки всей действительности, тем не менее заключает в себе творческие энергии, создающие событие переживания искусства как творческого акта. И это происходит здесь в формах как бы «правдоподобных», то есть то самое «нереальное» и «невозможное», «несущественное» получают конкретное, почти зримое бытие в произведениях искусства, в которых жизнь предстает и как узнаваемая, и как не узнаваемая.

Эта реальность порождает определенное чувство границы – чувство пребывания в одном и другом мирах, или на пороге – между одним и другим, Это переживание *превращения* одного мира в другой – переживание метаморфозы как актуально происходящего события.

Эта ситуация аналогична той, которая порождает в человеке смех. Смех есть реакция на торжество невозможного, абсурдного – и торжество чувственно данное, представленное не в абстрактных рассуждениях

¹² Ж.-Ф. Лиотар: *Возвышенное и авангард*, в: „Метафизические исследования“, вып. 4: *Культура*, Санкт-Петербург 1997, с.235.

¹³ Там же, с.235-236.

и играх сознания, а в чувственно очевидных образах, предстающих как сама реальность, триумфально утверждающая свое бытие вопреки всем представлениям о фундаментальных законах действительности. Парадоксальным образом это переживание аналогично тому «расширению души, ощущающей себя способной выйти за пределы чувственности»¹⁴, о котором писал И.Кант, рассматривая феномен переживания возвышенного, свидетельствующем о «наглядном превосходстве связанного с разумом назначения наших познавательных способностей над высшей способностью чувственности»¹⁵ Смех является острой психологической реакцией человека на дважды невозможную ситуацию, в которой чувственно данное, несомненно зримое и неоспоримое торжество невозможного – реального факта действительности над разумом, тем не менее в самый момент созерцания этого невозможного перекрывается и испепеляется торжеством другого невозможного – кантовских «идей разума», сверхчувственно-безмолвно свидетельствующих о нерушимости фундаментальных законов миропорядка.

Жан Поль в «Приготовительной школе эстетики» сблизил смешное в возвышенном, по-видимому и потому, что оба явления структурно аналогичны друг другу, как в силу общности структурной организации эстетического события параллельны комедия и трагедия. Обе аналогии – смешного и возвышенного, а также комического и трагического позволяют описать структуру эстетического переживания, связанную с переживанием разрыва между двумя мирами, один из которых связан с чувственным переживанием наличной реальности, а другой – с системами представлений, порождаемых в конечном счете человеческой рациональностью, говорящей о нерушимых упорядоченностях и смысловой системности бытия. Такова, как известно, данная Кантом модель переживания, связанного с мощью порождаемых разумом идей, которые не могут быть даны в представлениях (изображение «неопределенного понятия разума», «противодействие интересу [внешних] чувств»¹⁶, разрыв между всем, что можно только помыслить, но не увидеть), и тем, как это бесконечное тем не менее является в определенном чувственном облике.

Акт изоляции индивидуализирует объект, наделяя его особыми, в определенной степени другими, чем в конкретной жизни смыслами,

¹⁴ И.Кант: *Критика способности суждения*, в: И.Кант: *Собрание сочинений*. Том 5, Москва 1966, с. 93.

¹⁵ Там же, с.96.

¹⁶ Там же, с. 82.

с другой же стороны – в результате становится возможным прогрессирующее углубление и обогащение его смысла, возникающее благодаря изоляции его от системы функциональных представлений о мире и благодаря постановке данного явления в новые контексты и смысловые отношения, принадлежащие не только конкретному произведению, но и большой системе художественных памятников истории культуры, с которыми его связывает язык, жанр, тематика и проблематика.

Идея продуктивности временного отстояния для понимания произведения, которую отстаивал Х.-Г.Гадамер, может быть определенным комментарием к тому, что происходит со смыслом объекта в результате акта изоляции. Гадамера интересовал процесс герменевтической интерпретации произведения, но логика его мысли может быть применена и к «обратному» феномену – феномену формирования смысла. Подобно тому, как герменевтика стремится «понять поэта лучше, чем он сам себя понимал» (Ф. Шлейермахер) или, по Гадамеру, «иначе», и в результате «слияния горизонтов» понимания существенно глубже, так и мы можем реконструировать формирование смысла объекта, которое происходит в результате акта изоляции¹⁷. Шлейермахер ставил своей задачей реконструкцию глубоко внутренних творческих, дивинационных и субъективных нравственно-психологических импульсов в замысле поэта, Гадамер искал путь к истинному пониманию произведения, исходя из традиции передачи культурных смыслов от поколения к поколению, в контексте которых должно прочитываться произведение, чтобы раскрылись самые глубокие его смыслы:

Антиципация смысла, направляющая наше понимание текста, не является субъективным актом, но определяет себя из общности, связывающей нас с преданием. Эта общность, однако, непрерывно образуется в нашем взаимодействии с преданием. Она не изначально заданная предпосылка — мы сами порождаем ее, поскольку мы, понимая, участвуем в свершении предания и тем самым определяем его дальнейшие пути¹⁸.

Необходимо заметить, что при этом речь идет об отрешении читателя от его актуальных предрассудков, «отмирании всех актуальных свя-

¹⁷ Ср.: «Интерпретатор должен пройти путь художника в обратном порядке» (E.Betti: *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungstheorie*, Tübingen 1988, S.16-17).

¹⁸ Х.-Г. Гадамер: *Истина и метод: Основы философской герменевтики*, Москва 1988, с. 347.

зей», позволяющим ему «участвовать в свершении предания», включаясь в большую общность, связывающую индивида с преданием¹⁹.

В силу этого высказывание поэта предстает в той его истинности, которая выводит его смысл за пределы конкретного замысла поэта. Подобно этому реальный объект, отрешенный от власти контекстов его практически-бытового понимания, может приобрести содержание, существенно превышающее существующие представления о его смысле. Гадамер писал, что нужно

научиться видеть дальше, за пределы близкого и ближайшего,— не затем, чтобы потерять его из виду, но затем, чтобы в рамках более значительного целого и в более верных пропорциях видеть его лучше²⁰.

Акт изоляции, совершаемый творческим субъектом, освобождая объект от «близких и ближайших» смыслов, делает объект все более вещным, но и освобождает его связи с большим целым, тем самым делая его смысл потенциально неисчерпаемым, как неисчерпаемы те контексты большого целого культуры, в системе которых может происходить процесс дифференциации значений. Работа творческого субъекта над объектом идет, во-первых, в рамках относительно автономного произведения, которое начинает завладевать волей поэта, требовать от него двигаться дальше и дальше в разворачивании тех других смыслов, которые возникают в момент и в результате отрешения объекта от инерций актуального практически-функционального отношения к объекту, во-вторых, работа творческого субъекта идет в рамках творческих возможностей, которые задает большая история искусства с его ассоциативными рядами, жанрами, большими и индивидуальными стилями и тем, что называется «вечными вопро-

¹⁹ См.: «...речь идет о том, чтобы познать отстояние во времени как позитивную и продуктивную возможность понимания. Это вовсе не зияющая бездна, но непрерывность обычаев и традиции, в свете которых является нам всякое предание. Не будет преувеличением говорить здесь о подлинной продуктивности свершения. Нам всем знакомое своеобразное бессилие, охватывающее нас в тех случаях, когда временная дистанция не дает нам твердых критериев для суждения. Так, суждение о современном искусстве представляется научному сознанию мучительно ненадежным делом. Очевидно, что мы подходим к таким произведениям с нашими неконтролируемыми предрассудками, с предпосылками, которые владеют нами до такой степени, что мы уже не способны их осознать, и которые сообщают современному нам произведению резонанс, не соответствующий его действительному содержанию, его действительному значению. Лишь отмирание всех актуальных связей делает зримым подлинный облик произведения и создает тем самым возможность такого его понимания, которое может претендовать на обязательность и всеобщность» (там же, с. 343)

²⁰ Там же, с. 360.

сами» - широким горизонтом эстетического опыта не только художника, но и читателя. Это и есть смысловое развертывание в «большом времени» культуры с ее творческим «арсеналом», в предполагающем «чувство истории» контакте с традицией, в контексте которой все получает настоящий смысл – как об этом писал в своей знаменитой статье «Традиция и индивидуальный талант» Т.С.Элиот, выдвинувший концепцию «поэзии как живого целого, заключающего в себе все поэтические произведения, когда либо созданные»²¹. Элиот писал о необходимости постоянного самоотречения и самопожертвования, утраты индивидуальности, ведь личностное начало для Элиота, как известно, это субъективные, практические интересы, предрассудки, замкнутость на актуальностях и условностях сегодняшнего дня – все то, что обуживает человека и что нужно преодолевать, чтобы подняться над своей ограниченностью. Гадамеровская идея «слияния горизонтов понимания», предполагающая «встречу с прошлым и понимание того предания, из которого исходим мы сами»²², обращаемая к проблеме смыслообразования в произведении искусства, позволяет понять источники формирования художественных значений, которые становятся доступными в результате акта изоляции.

Однако это не означает отрицания в этом процессе другого источника смысла, о котором говорит герменевтика Ф. Шлейермахера, ориентированная в том числе на исследование процесса создания произведения (Produktionsästhetik) поэтом, в данном случае – «внутреннего типа», «праобраза» (Urbildung), рождающегося в сознании поэта; он рождается «на основе возбуждения чувств» и предшествует художественному произведению, «возникающему между возбуждением и исполнением»²³. Шлейермахер использует понятия «зародыш решения» (Keimenetschluß) и «внутренний зародыш произведения» (der innere Keim des Werkes), считая, что без знания особой тенденции, особой цели автора конструкция произведения останется непонятной»²⁴. Речь должна идти о творческой задаче автора, поиске и предугадывании будущего произведения. Примерно это нашло свое выражение в идее Хайдеггера, что поэт носит в себе некий замысел, праяобраз произведения, и стихи, которые он пишет, есть

²¹ Т.С.Элиот: *Традиция и индивидуальный талант*, в: *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.* Трактаты, статьи, эссе. Москва 1987, с. 173.

²² Х.-Г. Гадамер, указ.соч., с. 361.

²³ F.D.E. Schleiermacher: *Ästhetik (1819/25)*, in: F.D.E. Schleiermacher: *Ästhetik. Über den Begriff der Kunst*, hrsg. von Thomas Lehnerer. Hamburg 1984, S. 162; *Friedrich Schleiermachers Ästhetik*, hrsg. von Rudolf Odebrecht, Berlin-Leipzig 1931, S. 31.

²⁴ F. Schleiermacher: *Herrmeneutik und Kritik*, hrsg. und eingeleitet von Manfred Frank, Frankfurt am Main 1977, S. 186,189,192, 202.

лишь отдельные стихотворения, которые являются лишь не осуществленным его главным, единственным стихотворением, в котором содержится полнота высказывания поэта. Главное не в том, что реально сказано, а в том, что за ним стоит, – читатель должен «услышать» непроговоренное в говоренном, стихотворение в стихах (*das Ungesprochene im Gesprochenen, das Gedicht in Gedichten*),²⁵. Аналогичным образом писали об этом Марсель Пруст и Владимир Набоков: произведение предшествует осуществленному его тексту, написанной книге.

Акт изоляции начинается именно на этом уровне – ради этого возможного произведения, с высоты его предугадываемой и чаемой истинной возможности дать зародышу произведения прорасти. Творческий субъект начинает свою работу понимания или изоляции любой вещи действительности, которая, может быть, позволит ему сделать то, в чем будущий читатель и интерпретатор смогут почувствовать и угадать энергию первоначального поэтического ядра. И тогда сутью акта изоляции окажется переход границ заданностей актуальной действительности, прорыв творческого субъекта за пределы ограниченного бытия и стереотипных форм сознания, связанных инерциями каждодневной жизни, к творчеству, озабоченному постижением подлинного, имеющего отношение к истинным проблемам человеческого бытия.

Это связано с особой структурой коммуникативного события, возникающего в акте изоляции, создающей ситуацию различения, как его анализировал Н. Луман в работах о социальных системах, в частности, в аспекте взаимоотношений системы и ее окружения²⁶: в этой логике изолированный объект, выделенный из окружения, в котором он функционирует, сразу обнаруживает свою комплексную природу²⁷, связанную с тем, что он «помнит» о своих функциях в континууме единства природного и социального рядов. Выведение его из этого ряда, на фоне новой формы его бытия актуализует представления, существующие в опыте памяти культуры о том, что он собой представляет, но одновременно «очуждает» эти представления, выводя их из инерции автоматизма восприятия и «оживляя» это восприятие подобно тому, как В. Шкловский

²⁵ См.: Г.Плумпе: *Об интерпретации искусства. Возвращение к одной дискуссии*, в: *Литературоведение и герменевтика. Феномен границы в литературе*, Самара 2010, с. 139-153; ср.: Н.Т.Рымарь: *О структуре герменевтической интерпретации литературного текста*, в: *Литературоведение и герменевтика. Феномен границы в литературе*. Самара 2010, с. 191-207.

²⁶ См.: N. Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main 1984.

²⁷ Ibid., S. 45 ff.

писал, что искусство позволяет «сделать камень каменным»²⁸ и тем самым восстановить его комплексную природу: если следовать примеру Шкловского, то можно упомянуть и твердость, и вес, и варианты цвета, и разные формы его явления в природе (скалы, щебенка, галька, песок), разные формы его восприятия.

Таким образом, отношения субъекта и объекта в акте изоляции носят диалогический характер, аналогичный субъектно-субъектным отношениям, что порождает коммуникативную ситуацию — выделение объекта из единства культуры придает объекту статус самостоятельности, способности самораскрываться, отвечать на вопросы субъекта художественной деятельности: являть ему свое бытие²⁹ в контекстах большого времени культуры. Вместе с тем в эти отношения неизбежно включается и третий — читатель как носитель культуры. Проблема читателя интересна нам в данном случае не столько в том отношении, что в его сознании осуществляется так называемая «конкретизация», сколько в том, что читатель выступает здесь, во-первых, как предмет изображения в том смысле, что он представлен в тексте произведения как определенный горизонт сознания, — он есть носитель сознания, которое в творческом акте художника выходит за свои границы, — переживает трансформацию, способность видеть, понимать объект непривычным способом, благодаря чему этот объект рождается как бы заново, предстает знакомо-незнакомым, частично новым, другим. Во-вторых, читатель непосредственно, активно участвует в разворачивании авторского диалога с объектом, поскольку он принадлежит одновременно двум мирам — миру, внеположному произведению, и миру произведения как миру действительности, которая входит в произведение, встречаясь в нем с завершающей активностью автора.

Читатель включен в произведение, и именно так, как в произведение входит «действительность познания и поступка», — действительность как мир ценностных активностей ее участников, чувствующих, переживающих, опознающих друг друга, наконец, как языки культуры, носителем которых читатель является «по определению». Произведение так или иначе репрезентирует определенное сознание, культурную среду, в рамках, в горизонте которой становится возможен диалог, спор и опреде-

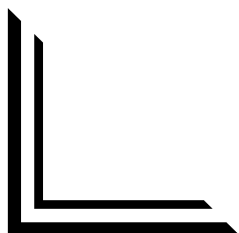
²⁸ В.Б. Шкловский: *Искусство как прием*, в: В.Б. Шкловский: *О теории прозы*. Москва 1929, с. 12.

²⁹ Следует напомнить известные формулировки М. Бахтина об «упорствующей самозаконной смысловой направленности жизни», сопротивляющейся субъекту художественной деятельности» (М. Бахтин: *Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве*, с. 293).

ленное взаимопонимание разных сознаний, знающих и переживающих друг друга как «других» – вне этого общего горизонта никакой диалог не возможен. Читатель включен в произведение как имеющий границы текст и одновременно он выступает и как реальный читатель, живущий в открытом событии бытия. Пушкинское «над вымыслом слезами обольюсь» может указывать на то, что данное в вымысле (который есть вымысел постольку, поскольку он противостоит реальности, которую знает и заключает в горизонте своего сознания читатель) предстает как особая реальность, противостоящая жизни как «вымысел», но одновременно являющаяся и новой реальностью, которую я могу переживать как другую реальность, открывающуюся моему сознанию и захватывающую мое воображение.



VARIA



ЛЮДМИЛА МНИХ

(UPH w Siedlcach, Polska)

РИМСКИЕ ВСТРЕЧИ С ВЯЧЕСЛАВОМ ИВАНОВЫМ

Roman meetings with Viacheslav Ivanov

Abstract:

The article deals with the information about Roman symposium devoted to Viacheslav Ivanov (Rome, 4-6 May 2016). In the article also has been analysed journal „Europa Orientalis“ (№ 29, Salerno 2017), which presents studies of the works of the Russian poet and thinker.

Key words: Viacheslav Ivanov, Russian symbolism, Russian philosophy, literary tradition, dialogue of cultures

Вячеслав Иванович Иванов (1866-1949) и его творчество все больше привлекают внимание исследователей (историков и теоретиков литературы, философов, музыковедов, германистов и религиоведов, даже социологов и психологов), переходя черту элитарности и герметичности и становясь предметом самых широких научных дискуссий и диалогов. В последнее десятилетие учёные, занимающиеся русским Серебряным веком и конкретно творчеством Вячеслава Иванова как будто догоняют упущенное: два тома *Исследований и материалов*, изданные Российской Академией наук при сотрудничестве с Исследовательским центром Вячеслава Иванова в Риме, возглавляемым Андреем Шишкиным¹, два тома *Переписки* Вячеслава Иванова с Лидией Зиновьевой-Аннибал², несколько выпусков журнала „Символ“ с текстами Вячеслава Иванова и материалами о нём³, специальные выпуски журнала „Europa Orientalis“, два тома материалов в серии „Pro et contra“⁴, несколько томов по результатам международных конференций и отдельных монографий⁵, *Повесть о светом мире Царевиче* в серии «Литературные памятники»⁶, наконец, библиография прижизненных публикаций, подготовленная известным исследователем Памелой Дэвидсон⁷.

В контексте сказанного, понятно, насколько сложной задачей является всякая попытка нового прочтения или нового взгляда на творчество Вячеслава Иванова. Поэтому самые интересные исследования и интерпретации текстов поэта, по всей видимости, проводятся сегодня на

¹ Вячеслав Иванов. *Исследования и материалы*. Выпуск I (Санкт-Петербург 2010), Выпуск II (Санкт-Петербург 2016).

² Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал: *Переписка 1894-1903*. Тома 1 и 2. Москва 2009.

³ См. соответственно выпуски журнала № 53-54 (2008, *Материалы и исследования*), № 64 (2014, Вячеслав Иванов: *Эллинская религия страдающего бога*), № 65 (2015, Вячеслав Иванов: *Дионис и прадионисийство*).

⁴ Вяч. Иванов: *pro et contra*. Личность и творчество Вячеслава Иванова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. Тома 1 и 2. Санкт-Петербург 2016.

⁵ См. специальный сайт Исследовательского центра Вячеслава Иванова в Риме, где размещены тексты поэта и анонсы новых публикаций: <http://www.v-ivanov.it/>.

⁶ Вячеслав Иванов: *Повесть о Светом мире Царевиче*. Издание подготовили А.Л.Топорков, О.Л.Фетисенко, А.Б.Шишкин. Москва 2015.

⁷ Памела Дэвидсон: *Библиография прижизненных публикаций произведений Вячеслава Иванова: 1898-1949*. Под редакцией К.Ю.Лаппо-Данилевского. Санкт-Петербург 2012.

стыке разных дисциплин, прежде всего философии, религии и литературоведения. Именно такая междисциплинарность была характерна для проходившего в Риме 4-6 мая 2016 года Десятого юбилейного научного симпозиума, посвященного 150-летию Вячеслава Иванова. Общая тема встречи была обозначена двумя концептами – *Историческое и надвременное Вячеслава Иванова*. По материалам конференции вышел специальный, выпуск журнала „Europa Orientalis“ (№ 29, Салерно 2017), под редакцией Марии Плюхановой и Андрея Шишкина. Этот выпуск журнала вышел под таким же названием – *Историческое и надвременное Вячеслава Иванова. К 150-летию Вячеслава Иванова*, он содержит доклады участников Римского симпозиума и материалы, посвященные творчеству Вячеслава Иванова⁸.

Журнал начинается приветственными словами организаторов симпозиума: Arciv. Cyril Vasil (*La Russia al Pontificio Istituto Orientale*) и Stefano Carpio (*La missione di Vjačeslav Ivanov*). Далее следует информация от научных составителей сборника – Марии Плюхановой и Андрея Шишкина, которые напоминают читателям об истории конференций, посвященных Вячеславу Иванову, соответствующих семинарах и научных встречах, сообщают о деятельности и задачах Ивановского исследовательского центра в Риме, инициативах этого центра, имевших место в Санкт-Петербурге и Москве.

Все научные публикации сборника можно разделить на три большие группы. Во-первых, это статьи, посвященные интерпретации самых важных категорий и понятий в наследии русского поэта, а также тексты, содержащие интерпретацию конкретных произведений Вячеслава Иванова. Так статья Валерия Петрова (с.23-54) представляет проблему адекватного понимания поэмы Вячеслава Иванова *Сон Мелампа* в аспекте интертекстуальных связей этого произведения. Автор анализирует «разнотекущие потоки» мировой культуры, обусловившие возникновение этого произведения и определяющие его смысл. Польский исследователь творчества Вячеслава Иванова Анджей Дудек свой текст посвятил центральной проблеме в художественном творчестве и эстетике Вячеслава Иванова – вопросу о соотношении религии и культуры (с.55-77). По мнению исследователя рефлексия русского поэта на эту тему имеет шесть измерений: 1) религия как главный источник культурологической концепции и «исходная точка в определении ценностной системы культуры»; 2) универ-

⁸ В дальнейшем ссылки на это издание в тексте нашего сообщения с указанием страниц в скобках – Л.М.

сальный характер христианской религии; 3) религия не часть культуры, но «необходимый источник живых культур»; 4) влияние на Вячеслава Иванова идей славянофилов (идеология соборности), Ф.Достоевского («демонические последствия демонизации разума») и Владимира Соловьёва («идея вольной духовной теократии»); 5) концепция диалогической культуры; 6) «интуиции» Вячеслава Иванова, опередившие идеи и категории гуманитарного дискурса XX века.

Повести о Светомире Царевиче посвящён текст Стефано Каприо (с.79-101), в котором интерпретируется своеобразный диалог мифа и теологической мысли в произведении Вячеслава Иванова. Две следующие публикации посвящены *Римскому дневнику* Вячеслава Иванова. Это статья Алессандро Бруни *Память и забвение в «Римском дневнике 1944 года» Вячеслава Иванова* (с.143-152). Автор здесь сосредоточил свое внимание на стихотворении Вячеслава Иванова *Via Appia*. Ученый отметил соединение фольклорной (русской) и античной символики в стихотворении: Аппиева дорога в стихотворении Вячеслава Иванова предстает своеобразным символом памяти, местом встречи «памяти и логоса». Вторая статья на тему *Римского дневника* известной исследовательницы творчества русского поэта-символиста Аврил Пайман посвящена центральной проблеме встречи – *Время и вечность в «Римском дневнике 1944 года» Вячеслава Иванова* (с.153-159). В данной статье рассмотрена проблема взаимоотношения/ взаимопроникновения временного и надвременного в поэзии Вячеслава Иванова на примере *Римского дневника 1944 года*. Литературовед проанализировала разные виды времени: 1) линейное, хронологическое, историческое; 2) мифическое; 3) астрономическое, 4) личное, лирическое. А.Пайман прослеживает в *Римском дневнике* Вяч. Иванова «как, чудесным образом, с изумительным мастерством, но будто играя, он совмещает все эти виды времени с вневременным». А.Пайман рассматривает особенности жанра поэтического дневника, в котором переплетаются события современности (вход союзных войск в оставленный немцами Рим) и вечность, представленная библейскими образами. Автор статьи обращает также внимание на гармоническое переплетение разных культурных традиций в целостности художественных произведений Вяч. Иванова (христианство, астрологические знаки зодиака). Частично по тематике к статье А. Пайман примыкает текст Сергея Овсянникова *Миния и палимпсест: «церковное» и «персональное» время в стихах Вячеслава Иванова* (с.167-176), в котором рассмотрены два, обозначенные в заглавии, измерения времени в творчестве поэта.

Статья Вадима Полонского посвящена публицистическому дискурсу Вячеслава Иванова времени Первой мировой войны (с.161-166), когда идеология славянофильства в России столкнулась с исторической реальностью военных событий на фронтах. Текст Дины Магомедовой (213-219) представляет проблему диалога культур в лирике Вячеслава Иванова. Литературовед рассмотрела способ трансформации жанровой поэтики в произведении-цикле Вячеслава Иванова *Розариум*. Автор работы отмечает сложную структуру этого произведения, что, по ее мнению, может быть причиной малоизученности последнего. В жанровой поэтике *Розариума* Д.Магомедова отмечает черты нескольких литературных традиций: дантовская традиция (*Сонеты*), восточная традиция (*Газэлы*), персидская поэзия, французские стихотворные формы и т.д. Автор исследования также обращает внимание и на сюжетно-тематическую разнообразность цикла Вячеслава Иванова: «античная мифология, католическая, средневековая и в особенности дантовская мифология Розы, рассказы о Франциске Ассизском, сюжеты византийских и славянских легенд и житий, северно-европейские фольклорные сказания, восточная суфийская традиция, армянские предания.» (с.214). Литературовед отмечает, что в данном случае Иванов реализует символистский принцип «соответствий», соединяя различные культурные традиции в рамках одного художественного произведения-цикла. В статье Геннадия Обатнина *К истолкованию стихотворения «Последние времена»* (с.221-233) особое внимание уделено литературно-культурному контексту произведения Вячеслава Иванова на примере стихотворения *Земля*. Именно в этом тексте поэта воплотились этапы «процесса универсализации сиюминутного» на примере концептов «горожанин» и «земля» и экзистенциального измерения эмиграции – судьбы Ильи Голенищева-Кутузова, которому посвящено анализируемое стихотворение.

Вторая группа публикаций посвящена компаративистике русской литературы, и здесь тексты Вячеслава Иванова рассматриваются в сравнении и сопряжении с произведениями других русских писателей. Статья Марии Плюхановой *Архаика Достоевского у Вяч. Иванова и его последователей* (с.103-130) посвящена проблеме преемственности подходов Вячеслава Иванова к изучению творчества великого русского романиста. Здесь рассмотрены идеи М.Бахтина и В.Топорова как продолжение тех методов изучения творчества Ф.Достоевского, которые в рамках символизма были предложены поэтом-символистом. Другой аспект русской компаративистики представлен в статье Жоржа Нива (с.131-141): здесь

речь идёт о роли античности в творчестве двух русских поэтов: Вячеслава Иванова и Иосифа Бродского. Автор обратил внимание на то, что Вячеслав Иванов обращается к античности с точки зрения истории, тогда как для И.Бродского более характерно постижение античности с точки зрения географии. При этом ученый отмечает, что в поэзии И.Бродского представлена скорее «тень» античности, нежели сама античная культура. Отмечая серьезное влияние античности на творчество Вячеслава Иванова (особенно в период «Башни»), Ж.Нива считает, что для русского поэта античность – это, прежде всего, источник интеллектуального Ренессанса, а такая идея не могла быть актуализирована в творчестве И.Бродского, не верившего в Ренессанс. Другой аспект сравнения открывает статья Стефано Гордзонио *Вячеслав Иванов и поэзия Г.Р.Державина: некоторые замечания* (с.177-1183), посвящённая рецепции русским поэтом литературы восемнадцатого века на примере поэтического творчества Г.Державина.

Наконец, третья группа текстов представляет творчество Вячеслава Иванова в междисциплинарном и международном контексте. В этом смысле статья Кристины Ланды *К вопросу о дантовских влияниях в ранней поэзии Вячеслава Иванова (1904-1919): поэтика прозрачности и отражения* (с.235-266) посвящена вопросам влияния творчества великого флорентийца на русского поэта. В силу того, что эта тема в ивановедении не нова, автор доклада даёт краткий обзор работ посвященных этой проблематике, обращая особое внимание на работы Д.Мицкевича, П.Дэвидсона и др. Автор статьи анализирует символику драгоценных камней в цикле *Царство прозрачности* Иванова в сопоставлении с их символическим значением в *Божественной комедии* Данте, а также символику стихотворений из книги Иванова *Прозрачность* и *Эпилога* мелопеи *Человек* в соотнесении с отдельными эпизодами *Комедии* Данте. По мнению исследовательницы, «близость обоих поэтов, в которой признавался сам Иванов, выходит далеко за пределы общепринятых заимствований аллегорических образов *Комедии*» (с.265-266). Олег Марченко в своём тексте рассматривает эпизоды творческих взаимоотношений Вячеслава Иванова и Владимира Эрн (с.267-276). Герменевтике перевода посвящена статья Марко Саббатини (с.277-296), а общие проблемы герменевтики Вячеслава Иванова как теории понимания и интерпретации художественного текста раскрыты в статье Лены Силард (с.297-304). Концепт «скрытой прозрачности» в творчестве Вячеслава Иванова превосходно проинтерпретирован в статье Дениса Мицкевича (с.305-322). В контексте упомянутых статей

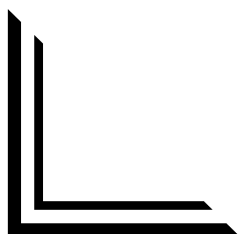
отличается сообщением Константина Зенкина: *Музыкально-теургические пророчества Вячеслава Иванова* (с.201-212). Автор рассматривает идею теургии в работах русского символиста в культурно-историческом контексте начала XX века. Исследователь отмечает «пророческий» характер работ Вяч.Иванова, посвященных музыке, теургии, выделяя особо книгу Вяч.Иванова о А.Скрябине. Признавая, что символистская идея теургии оказалась «романтической мечтой, утопией», автор статьи все же отмечает: «здесь, в этой Утопии, была дана высшая, предельная формулировка задач творчества и человеческой деятельности вообще» (с.212).

Конечно же, опубликованные статьи гораздо интереснее нежели предложенная нами краткая информация о них. Кроме материалов симпозиума⁹ в журнале напечатаны три текста из архива Вячеслава Иванова (микродрама *Цветы смерти*, стихотворение *Глиеру* и *Лекции о Данте*, с.323-353), а также статья Андрея Устинова и Андрея Шишкина, посвящённая связям Мстислава Добужинского с «Башней» Вячеслава Иванова. Журнал содержит также блок редкостных фотографий, рисунков и сканов обложек прижизненных изданий Вячеслава Иванова, а также его друзей и современников. Анализируя материалы этой публикации, мы можем в очередной раз задаться вопросом о том, насколько литературное и теоретическое наследие Вячеслава Иванова может служить источником идей и интерпретаций для современных исследователей. При этом, конечно же, речь идёт не только о текстах самого поэта-символиста, но и о важных и значимых этапах в развитии русской и европейской литературы, а также магистральных течениях в европейской эстетической и философской мысли XX века.

⁹ С тематикой симпозиума не связана и статья Бориса Гаспарова *Футуризм и фонология* (с.185-202), которая тоже напечатана в этом выпуске журнала.



КНИГИ, КНИГИ, КНИГИ...



Воскрешение забытых литературоведческих концепций

Oksana Blashkiv i Roman Mnich. *Дмитрий Чижевский versus Роман Якобсон*. OPUSCULA SLAVICA SEDLCENSIA. Tom VI. Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach. Wydział Humanistyczny. Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych. Redakcja tomu: Roman Bobryk. 2016, 234 s.

Литературоведение часто обращается не только к своему предмету – литературе, но и к самому себе, создавая метатексты о разных литературоведческих явлениях и проблемах. Ученые вступают в полемику друг с другом, размышляют о судьбе своего ремесла, о продолжительности жизни идей, концепций и школ¹. При этом литературовед может оставаться в сфере теории, но может и заняться поиском забытых или неизвестных текстов, документов, попытаться воскресить некие идеи и концепции, познакомить читателя – литературоведа (и шире – гуманитария) с судьбой их создателей. Во втором случае мы можем говорить о неопозитивистской тенденции в современном литературоведении, для которой характерно осмысление анализируемых фактов как с точки зрения актуальности забытых идей/концепций, так и в контексте общих закономерностей в развитии науки о литературе. Именно в это русло вписывается опубликованная в Университете г. Шедльце книга, посвященная наследию и научному диалогу Р. Якобсона и Дм. Чижевского.

Книга содержит четыре очерка Романа Мниха и Оксаны Блашкив. В первом очерке – *Дмитрий Чижевский versus Роман Якобсон* – Р. Мних рассуждает о востребованности наследия двух ученых, которые тесно сотрудничали, и задается вопросом, почему идеи Чижевского не получили такого резонанса и развития в литературоведении XX века, как идеи Якобсона. Основной пафос автора – заполнить это „белое пятно” в истории литературоведения и восстановить научную справедливость в отношении наследия Дмитрия Чижевского.

Рассуждая о востребованности идей Р. Якобсона, Р. Мних указывает на те из них, которые не вызвали достаточного внимания литера-

¹ См. Н. Георгиев: *Литературоведски идеи, концепции и школи (и техните страсти и неволи)*. В: Н. Георгиев: *Тревожно литературознание*. „Просвета”, София 2006, с. 17-136.

туроведов: дискуссия с Р. Ингарденом 1960-ого года, переписка с Кассирером (научным вкладом автора является открытие писем двух ученых в архиве профессора Христиана Мёкеля). Автор обращает внимание и на совпадение объектов научных интересов Якобсона и Чижевского, снова отмечая вытеснение работы Чижевского на второй план (отсутствие ссылок на исследования Чижевского о Коменском в *Мудрости древних Чехов* Якобсона, или определение Чижевского как русского ученого в работе Якобсона *О чешкости Коменского*).

В очерке Р. Мниха очень ценно то, что его автор ставит нерешенные проблемы литературоведения, делится с читателем идеями своих будущих исследований. Таким образом, научный текст может вдохновить других ученых, стать основой для потенциальной коллективной работы (почему бы и не и создания Шедлецкой школы?) Так, например, упоминая исследования, посвященные феноменологическому структурализму Якобсона, литературовед указывает на необходимость разработки проекта о феноменологии Чижевского (развитие феноменологии Гуссерля). Автор также полемизирует с рядом идей Якобсона (мне самой эта позиция близка): по его мнению, в наше время „комплексы метафор, бродячие сюжеты, общие мифы” важнее языковых проблем; идея Якобсона об экспорте русской культуры подчинена идейному заказу (вот когда родилась идеология „Русского мира“!); тезис о единстве советской и эмигрантской культур не учитывает спецификазакономерности этих двух культур.

Выполняя свою миссию воскрешения забытых идей Чижевского, Р. Мних подчеркивает их актуальность для современного литературоведения, которая видится ученому в реинтерпретации Белинского и Страхова, в исследовании барокко в славянских литературах и русского бидермайера, в открытии влияния западной мистики на русскую литературу, в статьях о Чехове и Сковороде, в сопоставлении советского коллективизма с православной соборностью², в обращении к техническим утопиям в русской литературе XIX-XX веков, в интересе к проблеме читателя, исследованиях поэтики Достоевского в связи с работой общества Достоевского в Праге и диалоге с другим интерпретатором Достоевского –

² Об актуальности этой идеи говорит то, что она нашла место в словаре *Идеи в России* опубликованном в Лодзи. См. О. Рябов: *Коллективизм. В: Идеи в России. Ideas in Russia. Idee w Rosji. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski pod redakcją Andrzeja de Lazari. T. 4, 2001, s. 292-298; А. Лазари: Коллективизм. В: Ideas in Russia. Idee w Rosji. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski pod redakcją Andrzeja de Lazari. T. 4, 2001, s. 298-300).*

Масариком. Очень важна публикация дискуссий на научных семинарах по рецептивной эстетике, где прозвучали голоса Х. Р. Яуса, Р. Лахман, В. Изера, Х. Г. Гадамера, Т. Адорно (подчеркнем важность публикации содержания издания „Поэтика и герменевтика“ в отдельной монографии Р. Мниха). Особо актуальной мне кажется проблема читателя в исследованиях Чижевского, о чем свидетельствуют труды многих современных теоретиков. В контексте научного диалога Чижевского с Яусом, можно искать ответ на вопрос, почему идеи Чижевского не получили такого распространения в гуманитаристике, как идеи Яуса. Р. Мних видит причины этого как в экстранаучных факторах (сложность в издании книг ученого), так и в особенностях его мышления и научного дискурса („сложные мыслительные и интертекстуальные конструкции“). В контексте современного интереса к идее славянской общности особое значение приобретает спор Чижевского с этой идеей: «Все учащающиеся за последние годы попытки показать единство „славянского мировоззрения“ (ср., напр., в польской литературе Хомича, в украинской – Мирчука, в чешской – Тврдого), страдают, мы бы сказали, исторической и философской „близорукостью“ и достигают своей цели только при помощи насилия над фактами истории и свидетельствами современности» (с. 33). Значение этого спора Чижевского также и в том, что он возрождает интерес к некоторым забытым сторонникам славянской идеи.

Р. Мних показывает некоторую ассиметричность в рецепции Чижевского: обделенность его идей вниманием в России/в Советском союзе (например отсутствие упоминания статьи Чижевского *Гегель в России* в русских философских словарях) и место Чижевского в польской культуре, признание его трудов в Польше: исследования ученого о Мицкевиче и о польском барокко, о Я. Бёме, переписка с Ю. Кшижановским, К. Гурским, Р. Ингарденом, В. Вайнтраубом, Я. Пельцем, Ю. Голомбеком, присутствие имени Чижевского в польском *Словаре философов*, участие польских ученых в юбилейных сборниках, посвященных Чижевскому. Каждое из направлений в научной деятельности Чижевского Р. Мних рассматривает как определенный сюжет, а в прослеживании этих сюжетов со стороны литературоведа можем уловить страсть следопыта, детектива.

Второй очерк в книге – *Дмитрий Чижевский и Роман Якобсон: попытка реконструкции отношений* – написан Оксаной Блашкив. Реконструкция, заявленная в заглавии очерка, сближает литературоведа с археологом, который воссоздает научный диалог и личные отношения Чижевского и Якобсона на основе открытых в документах и архивах фактов:

пересечение научных карьер двух ученых, их сотрудничество в Пражском лингвистическом кружке, их публикации в чешских научных сборниках, совпадение объектов их научных интересов (чешская древняя поэзия, поэзия Махи, сотрудничество в установлении авторства труда Коменского, открытого Чижевским в Галле), личные отношения Чижевского и Якобсона в Праге и в Америке, реконструированные на основе их переписки, встреча ученых на Конгрессе славистов в Праге в 1968 г. Особо интересен научный сюжет о грибах в общении Чижевского с Якобсоном: упоминание имени Чижевского в письме Якобсона к банкиру Г. Воссону по поводу его интереса к грибам, открытие Чижевским материалов на эту тему в славянских литературах. Вклад Чижевского в создании двухтомника *Mushrooms, Russia and History* свидетельствует о том, что он не остается в рамках пражского структурализма и оказывается близок таким актуальным в наше время направлениям, как “новый историзм” и тематология.

О. Блашкив подсказывает сложность отношений между Чижевским и Якобсоном (смена дружеского тона резким и директивным), определенную предвзятость позиции Якобсона (мнение о творческом истощении Чижевского в то самое время, когда Чижевский создает несколько важных своих трудов), обделенность Чижевского признанием и учениками по сравнению с Якобсоном, полемичность концепций двух ученых о сравнительном изучении славянских литератур. Исследователь объясняет проблемы рецепции Чижевского в Америке как объективными факторами (необходимость перевода трудов ученого на английский язык), так и факторами субъективными (характер Якобсона). Таким образом, она показывает роль экстранаучных факторов в рецепции наследия Чижевского и ставит вопросы научной этики. По поводу соперничества между Якобсоном и Чижевским как инициаторами проектов славистических изданий в Голландии О. Блашкив приводит высказывание Чижевского: „Это, конечно, инициатива Якобсона, который охотно садится на стулья, уже занятые кем-то другим“ (с. 87). Несмотря на это автор приходит к выводу, что „ученые все же поддерживали личные отношения до конца жизни Чижевского“ и что в конце 60-ых годов XX века „научная эпоха, которую олицетворяли Д. Чижевский и Р. Якобсон, заканчивалась“ (с. 92).

В третьем очерке О. Блашкив знакомит читателя с исследованиями истории американской славистики в США. Не без основания автор мотивирует обращение к этой теме фактом, что “американская славистика раз-

вивалась несколько по иным „законам“, чем европейская” (с. 94). Нужно отметить, что внутренняя точка зрения американских ученых учитывает внешний, европейский взгляд на американскую славистику. Среди ее отличительных особенностей такие характерные черты как подчинение политическим тенденциям (в контексте Холодной войны), создание дисциплины советологии³, отождествление славистики с русистикой, „взгляд на славянский мир как часть Российской империи“ (вывод Р. Бернес), роль историков в основании американской славистики (в то время как, по мнению Г. Ланта, „основы европейской славистики заложены лингвистами“). Раскрытие влияния исторических и политических факторов на науку (особенно на гуманитаристику) содержит в себе отрицание представления о развитии науки по имманентным законам. О. Блашкив упоминает такие экстранаучные факторы как знакомство американских военных со славянскими культурами во время Первой мировой войны, эмиграцию в США после войны, „гордость за собственные национальные корни американцев славянского происхождения“ (с. 94), усиленный интерес к славистике после Второй мировой войны (обучение бойцов сухопутных войск славянским языкам, истории, географии и культурам славянских народов, подготовка работников дипломатических служб). Важное значение среди экстранаучных факторов имеет финансовый ресурс американской славистики, особенно Фонд Рокфеллера, Межуниверситетский комитет по грантам на путешествия, Комитет по продвижению передовой славистики и др. Автор обращает особое внимание на славистику в Гарварде, подчеркивая, что именно там славистика начала свой путь в США в конце XIX века. В диалоге с американскими учеными О. Блашкив акцентирует преодоление определенной односторонности в развитии американской славистики: преодоление восприятия славянских культур через Москву и взгляд на них через Западную Европу, введение курсов по разным славянским языкам (представление о разнообразии славянского мира), привлечение европейских славистов, преодоление расхождения между университетскими программами и исследованиями преподавателей (на что указывает Кольман). Отмечается роль таких ученых как Т. А. Л. Фон Робинсон (T. A. L. von Jakob Robinson), Дж. Персиваль (J. G. Persival), И. Гапгуд (I. Hapgood), А. К. Кулидж (A. C. Coolidge), Л. Винер (L. Wiener), С. Г. Кросс (S. Cross), К. Л. Мейнинг (K. A. Manning), Э. Симмонс (E.J. Sim-

³ Советология нашла свое место и в Польше, в Университете Лодзи: *Interdyscyplinarny Zespół Badań Sowietologicznych* - kierownik Andrzej de Lazari.

mons), Р. Уэллек (R. Wellek), Р. Поджолли, В. Вайнтрауб, М. Карпович и др., среди которых заняли достойное место Р. Якобсон и Дм. Чижевский.

Очерк четвертый продолжает тему американской славистики, акцентируя „пример Чижевского“. Основной тезис О. Блашкив – ощущение Чижевскому чуждости американской научной среды (по сравнению с атмосферой в Германии), проблемы иного характера, мешающие научной карьере ученого в США. Упоминая неудовлетворение Чижевского и своей работой в Праге, автор указывает на требования ученого к условиям научного труда, которым соответствовала атмосфера во Фрайбурге: „укомплектованные библиотеки, высокий профессиональный уровень коллег (даже не столько общность научных интересов, сколько эрудиция и знания, способность поддерживать профессиональный разговор и дискутировать на научные темы) и соответствующая научная атмосфера, которая предполагала работоспособность студентов и их хорошую подготовку“ (с. 112-113). Привожу эту большую цитату, поскольку упомянутые требования Чижевского очень актуальны в наше время и ставят много вопросов также перед современными гуманитариями. Отмечая значение знания языка страны, в которую попадал ученый, О. Блашкив обращает внимание на проблемы Чижевского с английским языком, но подчеркивает, что концентрация на трудной адаптации ученого в США „слишком упрощает проблему“ (с. 114). Более важными факторами, по мнению автора, оказываются неприятие „культурных моделей американского общества конца 1940-х – начала 1950-х годов, напряженные отношения с администрацией Департамента славистики Гарварда, как и с украинской научной эмиграцией“. Поскольку очерки создавались явно как самостоятельные тексты, автор касается некоторых вопросов, затронутых уже во втором очерке – об отношениях Чижевского с Якобсоном: например, роли Якобсона в создании у Чижевского искаженного образа американской славистики („преследуя собственные цели“[...] представил американскую славистику в несколько ином свете, чем она в то время пребывала“ – с. 117). Разочарование Чижевского Гарвардом, куда он поступил на работу, объясняются автором также финансовыми трудностями (информация об этом обнаруживается в корреспонденции Якобсона и Чижевского). Статус Чижевского в США О. Блашкив определяет в подзаголовке - „Обещания/ожидания versus реальность“. Причину несоответствия реальности ожиданиям она находит в самом уровне славистики в Гарварде, которая находилась к моменту эмиграции Чижевского в стадии формирования (привлечения М. Карпови-

чем славистов с мировым именем и введения программ, раскрывающих разнообразие славянского мира“ – например курсов украинистики и полонистики - с. 122). Комментируя разочарования Чижевского американской славистикой, автор имплицитно ставит проблему совместной научной работы, создания школы – и объясняет неудачу в последнем как научными, так и экстранаучными факторами („разный жизненный опыт“ ученых, „личные амбиции“, отсутствие славистов-уроженцев США, как считал Чижевский – с. 125).

Другое противоречие в научной карьере Чижевского О. Блашкив формулирует как „университетская модель Чижевского versus администрация“ и иллюстрирует это противоречие „делом Боумена“, вызвавшим конфликт между Чижевским, Якобсоном и Карповичем. Вновь опираясь на корреспонденцию Чижевского, на его творческую автобиографию и на научные биографии ученого, автор выстраивает на их основе концепцию Чижевского о каноне русской литературы и русской литературной критики (спор ученого с Боуменом по поводу сведения всей критики к „радикальной“ критике Белинского), а также его „критерий успешной педагогической деятельности“ („высокий уровень профессиональной подготовки преподавателя, а также коллегиальность тех решений педагогического коллектива, которые связаны с учебным процессом“ – с. 127). Воскрешение мнения Чижевского о русской литературной критике (включающей, кроме Белинского, также Пушкина, Гоголя, Вяземского, Страхова, А. Григорьева, Волынского, символистов и др.) наводит на мысль об имплицитной полемике ученого с утвердившимся в СССР каноном, а также о востребованности его идей в литературоведческой русистике нашего времени. Что касается взглядов Чижевского на педагогическую деятельность ученого-слависта, не менее актуальны его идеи о „воспитании в студенте человека“, о миссии славистики служить „культурному сближению европейских народов“ (цитата из творческой автобиографии Чижевского 1945 года – с. 128). Очень ценным, по моему мнению, является сделанный на основе метанаучных трудов Чижевского вывод о необходимости „работать с источниками“ и „читать тексты в оригинале“ (явно близкое самому автору очерка). В контексте постмодернистской свободы интерпретации и, выражаясь словами Гоголя, „вольности необыкновенной в мыслях“ – идея Чижевского звучит особенно актуально! Востребованными в наше время оказываются также идеи Чижевского о развитии украинистики, о чем свидетельствуют труды современных украинистов.

По поводу роли принимающей страны О. Блашкив указывает на недостаточность славянских книг, на несогласия Чижевского с кадровой политикой, на недовольство студентами (опираясь на биографов Чижевского, автор приводит цитату из его письма к Г. Флоровскому: „их лень и неумение думать вгоняли в пессимизм и депрессию“ – с. 133). Добавим, что такие сетования выражают и некоторые сегодняшние русские литературоведы, эмигрировавшие в США. Среди других факторов, порождающих разочарование Чижевского, упоминаются предпочтение студентами лекций Якобсона, политика маккартизма, „размытая“ национальная идентичность ученого (очень важно наблюдение Э. Кинана из его разговора с автором очерка: „Чижевский был украинцем до того, как украинцы были придуманы“ – с. 136).

В пятом очерке О. Блашкив сопоставляет принадлежащие Р. Якобсону и Дм. Чижевскому концепции сравнительного изучения славянских литератур. Концепция выстраивается на основе его трудов *Сравнительная история славянских литератур* и *Некоторые проблемы сравнительного изучения славянских литератур*“, при чем автор комментирует как идеи Чижевского, так и их рецепцию в современном литературоведении. Небесполезным для современных компаративистов будет реконструкция основных идей Чижевского о сходствах в развитии славянских литератур: „использование старославянского языка многими славянскими народами на протяжении длительного времени, языковое родство, ведущее к схожим путям литературного развития на уровне языка или стилистики, культурная общность, которая, однако, не имела решающего значения, зависимость поэзии от фольклора, ментальность, психология славянских народов“ (с. 142). До сих пор не утратил своей актуальности возражение Чижевского против отождествления славистики с русистикой в США и в некоторых западноевропейских странах, о чем напоминает автор очерка, ссылаясь на других исследователей научного наследия ученого. Особо востребованной в современном литературоведении окажется идея о связи литературы с национальной ментальностью (концептология, этнокультурные исследования). Автор очерка обращает специальное внимание на концепцию Чижевского о ритмическом повторении стилей в литературе (по схеме синусоиды) и на указания ученого, что эта схема не реализуется во всех славянских литературах в одинаковой мере (паузы в развитии определенных славянских литератур, отсутствие проявления какого-нибудь стиля в некоторых из них, влияния культурных взаимоотношений некоторых славянских народов на культурные

ареалы соседей (с. 143). Интересно было бы проследить развитие этих идей Чижевского в литературоведении XX – начала XXI веков, а также вступить в полемику с ними и таким образом придать им новое значение. Поскольку тексты в книге побуждают к диалогу, позволю себе поделиться некоторыми своими размышлениями на тему концепции Чижевского:

– Идея о движении „от фольклора к литературе“, которая нашла свое воплощение в труде болгарского литературоведа Б. Ничева⁴, стала объектом полемики в болгарской науке о литературе⁵.

– С концепцией Чижевского о специфической реализации схемы синусоиды в некоторых славянских литературах и о присущем им синкретизме стилей можно сравнить концепцию Г. Гачева об „ускоренном развитии некоторых славянских литератур“ (русской, болгарской), также вызвавшей полемику в болгарском литературоведении.

– Разработанная Чижевским университетская программа сравнительного изучения славянских литератур близка болгарской традиции в славистике, связанной с ролью Бояна Пенева и нашедшей продолжение до наших дней: в болгарских университетах в программы славистов включена дисциплина „История славянских литератур“.

Концепцию сравнительного изучения славянских литератур Чижевского О. Блашкив сравнивает с концепцией Якобсона, воплощенной в его трудах *The Kernel of Comparative Slavic Literature* (Основы славянского сравнительного литературоведения, 1953) и *Comparative Slavic Studies* (Сравнительные очерки по славистике, 1954), которые определяет как „ответ“ Якобсона Чижевскому, или, по С. Вольману, как „эпилог“ к компаративистским исследованиям Чижевского. Автор обращает внимание на следующие идеи Якобсона: влияние старославянского языка на поэтический язык славян (просодии и рифмы, этимологические фигуры, словообразование, род существительных); влияние устного народного творчества на поэтический язык славянских литератур; заимствование текстов славянами во время Средневековья (распространение религиозной литературы). О. Блашкив знакомит читателя и с рецепцией двух концепций сравнительного изучения славянских литератур, отсылая к мнению С. Вольмана о том, что „языковая поэтика Якобсона и литера-

⁴ Б. Ничев. От фолклор към литература. София, Български писател, 1976.

⁵ См. Н. Георгиев: *Тезиси по история на новата българска литература*. В: Н. Георгиев: *Мнения и съмнения*. Литературен вестник, София 1999, с. 358-397. Электронный ресурс: Электронный журнал LiterNet, 14.05.2001. Последнее посещение 16.01.2018.

турная стилистика Чижевского являются в принципе двумя вариантами одного и того же процесса“ (с. 152), к оценке Л. Матейки о противоположности двух подходов, к выводу В. Вайнтрауба о нереализованной возможности формирования гарвардской школы славистики, вдохновленной идеями Дм. Чижевского и Р. Якобсона. Приведенные оценки вызывают у современного литературоведа дополнительные вопросы о сегодняшних тенденциях в литературоведении, который, к сожалению, остались не заданными в очерке: о востребованности тематологии, к которой ориентирует концепция Чижевского, о возможности сочетания разных подходов в компаративистике (и вообще в литературоведении) вместо движений по принципу маятника, об уходе от изучения языка литературы в сферу социологии, политики, структурной антропологии и др., о проблематичности славянской культурной общности.

О. Блашкив знакомит читателя и с научными трудами Чижевского в США, подчеркивая их актуальность и значимость: исследование аллитерации в *Слове о полку Игореве*, знакомство американской научной аудитории с книгой Коменского *Лабиринт мира и рай сердца*, комментарий к роману Пушкина *Евгений Онегин*, статьи о Гоголе, о древнесербском сказании о Трое, о социализме в Польше и в Юго-западной Руси, о средневековой русской и украинской культурах, о Мицкевиче, о романтизме в славянских литературах и др. Акцентируя масштабность и разнонаправленность научной деятельности Чижевского, автор ставит вопрос о трудностях рецепции трудов ученого и ищет объяснения невостребованности многих его идей: „Д. Чижевский мог бы писать популяризаторские реферативные статьи и относительно легким путем ввести в американское научное обращение имена определенных представителей славянских литератур и таким образом стать самым популярным. Однако он был противником такого облегченного подхода к теоретическому материалу и преследовал цель представить всю славянскую литературу от истоков до модернизма в полном ее разнообразии и неповторимости глубоко научно и компетентно“ (с. 161). Таким образом автор подчеркивает сложность коммуникации каждого ученого с читателем и асимметрию между глубиной и популярностью.

В шестом очерке *О литературоведческих контекстах некоторых концепций Дмитрия Чижевского* Р. Мних продолжает свои рассуждения о забытости, недоступности многих трудов Чижевского (в отличие от широкой известности трудов Якобсона), подчеркивая „незаурядность таланта“ и работоспособность ученого, свидетельством чему являются его сочи-

нения *История украинской философии, История литературы Киевской Руси, Гегель в России, Сравнительная история славянских литератур, История русской литературы XIX века* в 2 томах, *Духовная история России* в 2 томах, *Философия Григория Сковороды*. Автор актуализирует определенные идеи Чижевского, рассматривая их в диалоге с идеями других исследователей. Специальное внимание он обращает на проблему бидермайера в украинской литературе, заявляя и свою позицию в современной дискуссии на эту тему. Р. Мних указывает и на особое значение исследования Чижевского *О психологии читателя и чтения* (сформировавшегося в рамках Констанцской школы рецептивной эстетики и опубликованного в Праге 1928-ом году). Очень полезно напоминание о диалоге Чижевского с его современниками (А. Белецким, Я. Шарифом, Я. Керекезом), потому что таким образом „воскрешаются“ и другие „забытые“ имена в литературоведении. Вместе с тем, Р. Мних рассматривает труд Чижевского как предвосхищение актуальных исследований проблемы читателя и чтения в XX веке: У. Эко (*lector in fabula*), Яуса („горизонт ожидания“), Изера, Гадамера, Бахтина и Бубера, подчеркивая ее особое значение в эпоху постмодернизма и Интернета⁶. Обращаясь к истории проблемы читателя в европейской культуре, автор очерка открывает широкую перспективу для будущих исследований (которые могут стать предметом научных изысканий коллектива литературоведов). Включаясь в этот диалог, скажу, что идея Чижевского о читателях разного типа (корреспондирующая с идеей Яуса о разных типах идентификации читателя с литературным героем) находит отзвук в современной теории интертекстуальности – например, в исследовании стилей восприятия М. Гловинского⁷. Эти идеи оказываются плодотворными для исследования самого героя литературного произведения как читателя. Очень важно и обращение Р. Мниха к проблеме интенсивности/экстенсивности чтения в концепции Чижевского. С этой точки зрения можно проследить развитие культуры (как, например, историки русской культуры рассматривают

⁶ О научном интересе к проблематизации чтения в эпоху Интернета свидетельствует проведенная в Софии в 2000 г. Международная конференция в честь проф. В. Изера. См: *Четенето в епохата на медиц, компютри и Интернет. Сборник с доклади от Международната конференция в чест на проф. Волфганг Изер* (София, 2000). Изд. Фигура, София 2003.

⁷ Głowiński M.: *O intertekstualności*. W: M. Głowiński: *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992, s. 87-124.

смену читателя одной книги в эпоху Средневековья читателем многих разнородных книг после Петровских реформ⁸).

В очерке раскрыта и роль Чижевского в переосмыслении канона русской литературы, проявляющаяся в следующих направлениях: обращение к философским, мистическим и религиозным аспектам русской литературы (подчеркнем, что в наше время они занимают доминирующее место в русском литературоведении как реакция на табуирование этих аспектов в советское время и как выражение актуальной идеологии национальной идентичности); исследование проблемы двойника в творчестве Гоголя и Достоевского; комментарий к роману *Евгений Онегин* и спор Набокова с Чижевским (автор очерка не исключает возможность критики в адрес своего „героя“); исследования о Чехове, перекликающиеся с идеями Бицилли; научное общение Чехова и Бицилли (рецензия Чижевского на книгу Бицилли и рецензия Бицилли на книгу Чижевского). Упомянутые в очерке подходы Чижевского наводят на мысль о том, как часто в литературоведении определенные научные идеи способны „кружить“ в последующих текстах, как бы вне связи с их создателем: таковы идеи Чижевского о теме двойничества в творчестве Гоголя и Достоевского, об импрессионизме и о роли деталей в поэтике Чехова, о вечных сюжетах в русской литературе (о чем свидетельствуют современные исследования сюжетологии⁹).

В заключение скажу, что книга Р. Мниха и О. Блашкив будет полезна и интересна широкой научной аудитории не только своей богатой информацией и введением в научный обиход неизвестных источников, но и своей провокативностью и диалогичностью! В ней найдут полезный для себя материал исследователи Пражского лингвистического кружка и Праги как культурного и научного центра, рецептивной эстетики, тематологии русской литературы, сюжетологии, поэтики русской литературы, сравнительного изучения славянских литератур, украинисты, полонисты, медиевисты и гуманитарии в целом.

(Дечка Чавдарова)

⁸ См. А. М. Панченко: *Русская культура в канун Петровских реформ*. В: *Из истории русской культуры*. Москва, Языки русской культуры, т. 3, Москва 1996.

⁹ Упомяну журнал Института филологии Сибирского отделения РАН и Новосибирского университета „Сюжетология и сюжетография“ (электронный ресурс: <http://www.philology.nsc.ru/journals/sis/index.php>).

Жозефина Кушнир: *Феномен гуманизации мифа в интеллектуальной прозе XX века: выявление литературного феномена*. Издательство «Pontos», Кишинев 2017, 352 с.

Монография Жозефины Кушнир в контексте сегодняшних литературоведческих исследований выгодно отличается прежде всего своей сосредоточенностью вокруг одной проблемы – гуманизации мифа, выросшей из известного высказывания Томаса Манна по поводу его романа *Иосиф и его братья*. Подчёркивая необходимость сопротивления фашистской идеологии и фашистской мифологии, немецкий писатель в тексте своего известного доклада *Иосиф и его братья* отмечал, что в его романе миф «изменил свои функции», «с ним произошло нечто вроде того, что происходит с захваченным в бою орудием, которое разворачивают и наводят на врага», «в этой книге миф был выбит из рук фашизма», «он пронизан идеями гуманизма, и если потомки найдут в романе нечто значительное, то это будет именно гуманизация мифа»¹⁰. Эта цитата, приводимая, конечно же, и в книге, необходима для каждого прочтения исследования Жозефины Кушнир, так как только на фоне слов самого Т.Манна можно понять концепцию работы и предложенную интерпретацию литературных произведений: от смысла интерпретируемых мифологем до «смеховых элементов» стиля в прозе XX века.

Монография начинается традиционным *Введением* (с.5-9), которое содержит все необходимые в таких случаях элементы: обозначена структура работы и обоснована актуальность исследования, указана научная новизна, методология, виды апробации результатов исследования. Во *Введении* заявлен и основной корпус проблем, вокруг которого построена магистральная часть работы (с.7-8), а также указаны те литературные произведения, которые послужили материалом для подтверждения результатов исследования (с.8). Основной текст монографии состоит из шести глав, в которых последовательно интерпретируется проблематика гуманизации мифа в прозе XX века. В первой главе решаются теоретические проблемы исследования, главы вторая – пятая посвящены инвариантности гуманизации мифа, а глава шестая – мыслям Наторпа Фрая

¹⁰ Томас Манн: *Иосиф и его братья*. Том 2: *Иосиф в Египте*. Разделы V-VII. *Иосиф – кормилец*. Москва 1991, с.706.

применительно к вопросу о гуманизации мифа (в этой последней главе автор как бы возвращается к теоретическим проблемам, заявленным в первой главе, интерпретируя концепцию мифа одного из самых крупных теоретиков литературы XX века).

Работа Жозефины Кушнир является очень интересным исследованием, представляющим разные аспекты интерпретации европейской классики в границах проблемы «миф – литература». Феномен гуманизации мифа позволил Автору по-новому увидеть и по-новому интерпретировать известные литературные произведения авторов XX века: Р.Акутагавы, Х.Л.Борхеса, А.Камю, Ф.Кафки, В.Набокова, К.Чапека, Д.Хармса, Г.Стайн, Г.К.Честертон. Ж.Кушнир удачно использует достижения видных теоретиков литературы и философов (А.Лосева, Э.Кассирера, О.Фрейденаберг, Н.Фрая, К.Ясперса, Э.Фромма, М.Элиаде, Е.Мелетинского), а также литературоведческую и философскую терминологию.

В рецензии нет возможности остановиться на всех интересных для читателя и исследователя аспектах книги, поэтому мы остановимся не столько на безусловных достоинствах работы и не вызывающих сомнения интерпретациях, сколько на тех сторонах, которые предстают дискуссионными или открывающими новую перспективу исследования. Эти стороны в большей мере связаны с теоретическими вопросами, так как предложенные в работе конкретные интерпретации литературных произведений, если и могут быть дискуссионными, то прежде всего в плане разных вариантов рецепции текста (дискуссии о разном понимании текста литературного произведения являются в принципе бесперспективными – каждый исследователь как профессиональный читатель читает и понимает текст по-своему). В русле сказанного хочу представить три соображения, отражающие дискуссионное прочтение работы Ж.Кушнир.

- 1) Автор книги очень интересно рассуждает в первой главе о компонентах концепции гуманизации мифа как исследовательском инструментарии, делая логичные выводы о том, что «концепция гуманизации мифа гармонично дополняет многоаспектные разработки XIX-XX века, связанные с соотносительностью литературного текста, мифа и мифологического сознания». Если учесть контекст приводимых в монографии примеров из разных национальных литератур, то вполне логично возникает вопрос о национальной специфике гуманизации мифа. В работе этот вопрос частично решается на примере еврейского мифа об Иосифе, но при сопряжении разноречивых примеров апокатастизиса (испанского, немец-

кого и русского в текстах Х.Л.Борхеса, Ф.Дюренматта и А.Битова) возникает вопрос о соотношении проблемы гуманизации мифа с языком. На первый взгляд может показаться, что это проблема поэзии, а не прозы, и теоретические идеи А.Лосева, Э.Кассирера или О.Фрейденаберг о связях языка и мифа не имеют существенного значения для понимания прозы. Но ведь книга посвящена *интеллектуальной* прозе XX века, то есть таким литературным текстам, язык которых обладает особым уровнем смысловой насыщенности (о чём очень справедливо пишет Автор книги). В связи со сказанным работа Ж.Кушнир открывает перспективу интерпретации проблемы гуманизации мифа в разных национальных контекстах, учитывающих разную национальную традицию мифологизации. Думаю, что эта проблема нуждается в более подробном освещении, ведь даже в типологически схожих мифологических парадигмах (например, гитлеровской и сталинской) мы можем увидеть очень много аспектов различия. Это будут именно те аспекты, которыми отличаются национальные мифологии и языковые картины мира по существу. Автор книги подробно останавливается на этических моментах, которые во многом объединяют все мифологические системы, но ведь семантика и символика мифа намного шире и богаче нежели собственно полярные и во многом универсальные этические концепты добра и зла.

- 2) В теоретической части монографии много места уделено сопоставлению мифа об Иосифе с другими мифологемами европейской литературы. В этом контексте, например, обращаясь к идеям К.Кереньи Автор рассматривает интереснейшую проблему разрушения мифа и его восстановления (с.75), а также соотношение мифа об Иосифе с *Фаустом* Гёте и другими концептами в русле базовой мифологемы – «новаторская трактовка, восходящая к трактовке забытой» (с.176-191). Отмечу, что такое понимание базовой мифологемы парадигматически совпадает с проблемой разрушения мифа (забывание) и его восстановления (новаторская трактовка забытого). При разрешении всей этой проблематики Ж.Кушнир отмечает два возможных варианта «восстановительной работы современного сознания» по отношению к возрождению содержания мифа: научный подход и литературный подход. Понятно, что научный подход направлен на научную рефлексия и описание ситуации возрождения мифа в современном сознании с помощью

научной терминологии и научных понятий в соответствующих границах дисциплин (философии, идеологии, социологии и даже теологии). Литературное осмысление мифа, которому собственно и посвящена работа, направлено на создание художественного текста как идейно-эстетической целостности, где миф или его составные играют роль важных элементов системы (Автор книги, правда, ограничивается только проблемой «памяти жанра» для восстановления содержания мифа в современном сознании). Думаю, что вопросы разрушения и восстановления мифа в сознании человека (как в прошлом, так и в современности) гораздо сложнее и богаче, нежели представленные в монографии выводы по этому поводу. «Созидание» и «разрушение» мифа на уровне обычных оппозиций (свет/тьма, правый/левый, верх/низ и так далее) или на уровне числовой символики происходит постоянно в сознании современного человека и определяет его действия и ориентацию в обществе. Конечно, мифологические структуры, как это доказал Э.Кассирер, присущи нашему сознанию изначально, и в этом смысле можно утверждать, что никакое их «разрушение» невозможно в принципе. Но речь идёт не о самих структурах как механизмах мышления, а об их символической наполненности: механизмы нужны для генерации смыслов, а сами смыслы рождаются и разрушаются в зависимости от рода человеческой деятельности, времени, места. В литературном творчестве, которое непосредственно связано с языком, всегда происходит возрождение мифологии и ее элементов, но не всегда этот процесс интерпретируется и понимается исследователями в его связи с мифологией. Понимание текста зависит от многих аспектов, и то, что для одних исследователей является мифом, для других будет религией, а для третьих – идеологией. Поэтому при рассмотрении разных литературных произведений (например, А.Камю, Ф.Кафки, Д.Хармса, А.Битова, В.Набокова) или текста *Библии* мы должны использовать терминологию и понятия, соответственные интенции самого текста. В русле сказанного, интересные размышления Автора книги на тему концепта свободы у Николая Бердяева или же интерпретация истории праведника Иова исключительно в контексте мифологическом (не религиозном или социологическом) выглядят дискуссионными.

- 3) Автор монографии очень активно использует нарратологические концепции и соответственную терминологию (*passim*). Если

к большинству прозаических текстов понятие *нарратор* не вызывает возражений, то, например, по отношению к трагедии Гёте *Фауст* определение «нарратор у Гёте» (раздел 4.2) выглядит весьма дискуссионным. Речь идёт, конечно же, не о «терминологической чистоте», которая в современном научном дискурсе соблюдается весьма редко. В случае проблематики, поставленной во главу угла в книге Ж.Кушнир, определение субъекта повествования в литературном тексте очень важно: процесс гуманизации мифа соотносим с сознанием, поэтому определение носителя сознания имеет принципиальный характер. Кто говорит: собственно биографический автор, то есть живой исторический человек – конкретный писатель? Или повествователь, автор-рассказчик, или же вообще – герой, вымышленный персонаж как элемент художественного мира произведения? Таким образом, конкретизация субъекта повествования по отношению к процессу гуманизации мифа в художественном произведении позволила бы более чётко интерпретировать текст.

Конечно же, я понимаю, что приведённые замечания в своём полном объёме выходят за границы поставленных в книге научных задач, и реализация этих замечаний, возможно, направила бы работу в другое русло. Но я думаю, что высказанные замечания важны как для понимания концепции уже завершённого Автором исследования, так и для понимания смысловой перспективы полученных результатов. Книга Жозефины Кушнир как всякое серьёзное исследование побуждает мысли и споры, чем собственно и является интересной для читателей и исследователей. Однако такие возможные дискуссии не оспаривают основного – умения читать и интерпретировать литературное произведение сквозь призму поставленной проблемы (результаты исследования в сжатой форме очень хорошо представлены в выводах). В этом отношении работа Ж.Кушнир представляет цельное и интересное исследование одной из важных проблем современного литературоведения.

Роман Мних (UPH w Siedlcach, Polska)

Барбара Оляшек: *«Русские споры» в художественном дискурсе классиков*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. Łódź 2016, 222 s.

Существуют разные способы и возможности перечитывать классические литературные тексты и представлять новый взгляд на хрестоматийные художественные произведения. В конце XX века русские литературоведы для презентации нового взгляда на классическую литературу эксплуатировали две запрещённые советским литературоведением темы: религию и секс. И через десятилетие оказалось, что вся классическая русская литература была тесно связана с религиозной идеологией, а эротика была одним из магистральных её дискурсов. Одновременно, по-новому интерпретировался политический дискурс русской литературы XX века, связанный с осмыслением событий Октября 1917 года, сталинских репрессий, коллективизации, событий Второй мировой войны.

На фоне таких исследований и интерпретаций выгодно отличается книга польской исследовательницы Барбары Оляшек. Эта монография посвящена русской классической литературе XIX века и представляет эту литературу не столько в контексте модных сегодня тем и мотивов, сколько как проявление исторических и политических дискуссий и споров самого XIX века.

Структурно книга Барбары Оляшек состоит из двух неравных частей: краткой постановки вопроса (состоящей из двух глав) и основной части, посвящённой участникам «русских споров», а также темам и результатам этих споров. В русском литературоведческом дискурсе теория и практика споров как философского и общественного явления впервые была заявлена в вышедшей в 1918 году книге Сергея Поварина (1870-1952) *Спор. О теории и практике спора* (Петроград 2018). С.Поварин был одним из первых видных мыслителей и логиков, разработавших на русском материале проблемы «логики отношений» и вопросы теории и практики спора в этом русле. К сожалению, работы С.Поварина были преданы забвению, частично и по идеологическим причинам: искусство спора в концепции этого учёного не предусматривало «диктатуры пролетариата» в научных дискуссиях и диалогах. И когда журнал „Вопросы философии“ в 1990 году в № 3 (с.60-133) напечатал текст книги С.Поварина, посвящённый теории и практике спора, это стало настоящей сенсацией.

Монография Б.Оляшек во многих отношениях является как бы развитием идей С.Поварина с их экспликацией в область русской классической литературы XIX века. Автор решает в книге как теоретические вопросы (например, проблемы споров в монологическом, полемическом или полифоническом романе, с.61-123), так и предлагает конкретные интерпретации известных текстов русских классиков: от *Горя от ума* А.Грибоедова до рассказов А.Чехова. В этом смысле, конечно же, у читателя есть возможность по-новому взглянуть на знакомые со школьной скамьи литературные произведения.

Профессор Барбара Оляшек – известный исследователь русского позитивизма, поэтому понятно, что в её публикациях, посвящённых русской классической литературе, философский дискурс позитивизма занимает важное место. В рецензируемой книге Б.Оляшек пишет о зарождении позитивизма как темы русских споров и о том, что именно в романах И.Тургенева мы можем увидеть начало господства позитивистской идеологии в русской действительности: «Имеется в виду смена философской парадигмы научной парадигмой, когда гегелевскую диалектику постепенно вытеснял позитивизм как научная философия, а риторическое искусство осмысления действительности отступало перед логическим, основанным на фактах способом её описания» (с.67).

Очень важное место в книге Б.Оляшек занимает проблема принципов и споров вокруг разного рода принципов в текстах русских классиков. Б.Оляшек прослеживает историю споров о принципах в русской литературе и справедливо подчёркивает, что «в романах Писемского и Лескова спор о принципах кончился разоблачением атеистически-нигилистической концепции человека, но произошло это с нарушением жанровых правил спора». Это происходило потому, что «выполняя жанровые требования формулировки исходных тезисов и следовавших за ними антитезисов, авторы нарушали правила логической аргументации, уменьшали значение аргументов в споре, прибегали к уловкам, и, таким образом, перемещали акценты с содержания идей на личные качества участников спора» (с.92).

Нужно отметить и определённое противоречие между отдельными понятийными уровнями книги. Так, разграничение полемического и полифонического романов для исследования русских споров должно быть, очевидно, условным. Автор совершенно справедливо пишет о том, что споры в полифоническом романе Ф.Достоевского как «словесные состязания равноправных героев, обладающих полноценным *кругозором* и ве-

сомыми критериями оценки» (курсив Автора – Р.М.) уходят в традицию диалогов Платона (с.105). Но ведь романы Ф.Достоевского были одновременно и полемическими (о чём свидетельствует также история их создания). Поэтому когда Автор пишет о доминировании идеологических целей в полемическом романе как типе художественного целого (с.135), возникает противоречие между равноправностью голосов в романе и доминацией определенного голоса, представляющего идеологические цели произведения.

Монография читается очень интересно, несмотря на немного пессимистические последние слова книги, отсылающие читателя к высказыванию Ю.Лотмана о том, «что в России «нет дара создания средней культуры», что не обещает успеха ни современному, ни будущему общественно-политическому дискурсу» (с.208). Такие размышления, как и оценки Д.Лихачёва и Н.Бердяева о склонности русских к крайностям, нежелании компромисса как ментальной черте русских, отсылают Читателя к современности, заставляя задуматься над традиционными вопросами: что делать? и кто виноват?

Роман Мних (UPH w Siedlcah, Polska)

НАШИ АВТОРЫ

Татьяна Автухович – Гродненский государственный университет имени Янки Купалы, Гродно, Беларусь

Марина Бронич – Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова, Нижний Новгород, Россия

Ирина Бурова – Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

Роман Мних – Естественнo-гуманитарный университет, Седльце, Польша

Людмила Мних – Естественнo-гуманитарный университет, Седльце, Польша

Николай Рымарь – Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева, Россия

Дечка Чавдарова - Шуменский университет "Еп. Константин Преславски", Шумен, Болгария

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

Роман Житко – Гродненский государственный университет имени Янки Купалы, Гродно, Беларусь

SECTION DE LANGUES SLAVES DE L'UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

INSTYTUT NEOFILOLOGII I BADAŃ INTERDYSCYPLINARNYCH
UPH W SIEDLCACH

«МИРГОРОД»

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

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

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

Основной профиль журнала:

- эпистемология современного литературоведения, обсуждение и анализ литературоведческих концепций как в контексте других гуманитарных наук, так и на фоне обиходных представлений о литературе, литературоведении, науке и гуманитарности;
- пути развития теории литературы в прошлом, настоящем и будущем;
- поиски совместного языка и вопросы терминологии современного литературоведения.

МИРГОРОД предполагает также публиковать тематические рубрики материалов, диалоги с известными литературоведами, литературоведческие дискуссии и информации о книгах.

Технические требования к публикации
(тексты высылать по адресу: mirgorod.inibi@gmail.com)

Текст

- объём текста статьи: около 30 000 знаков,
- 12 кеглем Times New Roman,
- интервал - 1,5,
- поля - 2,5,
- заглавия произведений курсивом,
- цитаты более 3 строк выделяем отдельным абзацем, 11 кеглем, интервал 1,0,
- цитаты менее 3 строк записываем в кавычках « »,
- в случае пропущения фрагмента цитаты ставим [...].

Ссылки

- автоматические внизу каждой страницы,
- 10 кеглем,
- интервал 1,0.

Сноски

- сноска на книгу¹,
- сноска на книгу под редакцией²,
- сноска на статью в книге под редакцией³,
- сноска на журнал⁴,
- сноска на тот же источник, который был в предыдущем цитировании⁵,
- сноска для отсылки к более раннему цитированию⁶,
- сноска на веб-страницу⁷,
- сноска на электронные документы⁸.

¹ Имя Фамилия: *Заглавие книги курсивом*. Город год, с. xx.

² *Заглавие книги курсивом*, ред. Имя Фамилия. Город год, с. xx.

³ Имя Фамилия: *Заглавие статьи курсивом*, в: *Заглавие книги курсивом*, ред. Имя Фамилия. Город год, с. xx.

⁴ Имя Фамилия: *Заглавие статьи курсивом*, „*Заглавие журнала*” год, № x (xx), с. xx.

⁵ Ibidem, с. xx.

⁶ Имя Фамилия, op. cit., с. xx.

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

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

К статье прилагаем:

- резюме на английском и русском языках (3-5 предложений),
- ключевые слова на английском и русском языках,
- англоязычный вариант заглавия статьи,
- **сведения об авторе (на русском и английском языках)** : имя, фамилия, научная степень, вуз/место работы (должность, факультет, институт, кафедра), город, страна.

Примеры:

Игорь Смирнов: *Кризис современности*. Москва 2010.

Нина Брагинская: *Славянское возрождение античности*, в: *Русская теория 1920-1930-е годы*. Москва 2004, с. 49-80.

Maria Kłańska: *Odyseusz*, w: *Mit – człowiek – literatura*. Praca zbiorowa. Wstęp Stanisław Stabryła, Warszawa 1992, s. 245-276.

Илья Серман: *Пути и судьбы Григория Гуковского*, „Новое литературное обозрение” 2002, № 3 (55), с. 54-65.

Kathrin Rosenfield: *Hölderlins Antigone und Sophokles' tragisches Paradoxon*, „Poetica”. Band 33 (2001), Heft 3-4, S. 465-502.