

# МирГород

mirgorod

международный филологический журнал, посвященный

истории современного литературоведения,  
его эпистемологии и интердисциплинарности

2020  
n° 2 (16)

Lausanne – Siedlce

# МИРГОРОД

2020 n°2 (16)



*Unil*

UNIL | Université de Lausanne

Section de langues  
et civilisations slaves

**Section de langues slaves de l'Université de Lausanne**  
**Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich**  
**imienia Franciszka Karpińskiego**

## **„МИРГОРОД”**

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

### **Редакторы журнала:**

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

### **Секретариат:**

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

### **Editorial Board**

Leonid Heller (Switzerland, Lausanne)  
Rainer Goldt (Germany, Mainz)  
Ben Dhooge (Belgium, Ghent)  
Aleksy Zherebin (Russia, Saint Petersburg)  
Sergey Zenkiv (Russia, Moscow)  
Ludmiła Łucewicz (Poland, Warsaw)  
Andrea Meyer-Fraatz (Germany, Jena)  
Michel Niqueux (France, Caen)  
Galina Petkova (Bulgaria, Sofia)  
Ivo Pospíšil (Czech Republic, Brno)  
Andrey Toporkov (Russia, Moscow)  
Andrey Faustov (Russia, Voronezh)  
Zsuzsa Hetényi (Hungary, Budapest)  
Tatiana Sharypina (Russia, Nizhny Novgorod)  
Andrei Chichkine (Italy, Salerno)  
Anton Eliáš (Slovak Republic, Bratislava)

### **Editorial Council**

Tatiana Autukhovich (Belarus)  
Olga Antsyferova (Russia)  
Aleksandr Korablev (Ukraine)  
Dina Magomedova (Russia)  
Jurij Orlitskij (Russia)  
Nikolay Rymar (Russia)  
Olga Chervinska (Ukraine)  
Danuta Szymonik (Poland)

# мирГород

международный филологический журнал, посвященный

истории современного литературоведения,  
его эпистемологии и интердисциплинарности

**2020**  
**n° 2 (16)**

Section de langues slaves  
de l'Université de Lausanne

Instytut Kultury Regionalnej  
i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego

Skład i łamanie  
Roman Bobryk

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

Adres redakcji:

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

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

**ISSN 1897-1431**

Druk i oprawa:  
Drukarnia ELPIL

# СОДЕРЖАНИЕ

## ТЕОРИЯ

**Татьяна Автухович**

*„Опирая на ладонь свою висок“* ..... 11

**Леонид Геллер**

*Литературоведение наших дней и теория смерти  
теории литературы* ..... 25

**Игорь Пешков**

*Повторное в неповторимом, или как просчитать индивидуальный  
стиль (статистический эпилог проблемы „Бахтин под маской“)* ..... 34

## ПЕРЕЧИТЫВАЕМ КЛАССИКУ

**Татьяна Алпатова**

*Четыре возраста души („принцип исчерпывающего деления“  
как основа построения системы персонажей в романе в стихах  
„Евгений Онегин“)* ..... 65

**Тюнде Сабо**

*Детерминированный хаос в „Войне и мире“ Льва Толстого* ..... 80

**Александр Смирнов**

*„Пушкинский“ и „гоголевский“ „тексты“  
в романе В. Пелевина „Тайные виды на гору Фудзи“* ..... 93

**Ирина Тарасова**

*Концепт свой/чужой в поэзии Георгия Иванова* ..... 112

## СЕМИНАР ПО ДРАМАТУРГИИ

**Наталия Сейбель**

*Трансформация трехчленной формулы сюжета в современной  
немецкой драматургии* ..... 125

**Елена Лепишева**

*Белорусская экспериментальная драматургия поколения  
„нетутэйшых“: границы литературоведения* ..... 142

**Светлана Болгова**

*Биографический „вербатим“ как одна из художественных  
стратегий новейшей документальной драмы конца XX  
– начала XXI веков (на примере пьесы Е. Казачкова „Топливо“)* ..... 159

**Мацей Печиньски**

*Новейшая русская драматургия в зеркале польской культуры* ..... 170

**VARIA****Владимир Янцен**

*Роман Якобсон и Дмитрий Чижевский:*

*история двух несостоявшихся книг („Диалектика языка“ и „Славянская литература раннего средневековья“)* ..... 193

**Иво Поспишил**

*Межпоколенческий конфликт современности и литература*

*(на примере некоторых произведений чешской литературы)* ..... 220

**Татьяна Зверева**

*Голос и письмо: к вопросу о методологии издания лекционных*

*курсов* ..... 244

**ДИСКУССИИ****Игорь Пешков**

*Герой нашего времени. По поводу книги Алексея Коровашко*

*„Михаил Бахтин“ (Москва 2017)* ..... 259

**РЕЦЕНЗИИ****Ольга Гриневич**

*Ольга Богданова „Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.:*

*топика, динамика, мифология“ (Москва 2019)* ..... 283

**Виктор Дмитриев**

*Неэлементарная частица...*

*(о новой книге стихов Евгения Сливкина)* ..... 287

*Наши авторы* ..... 299

# **In Honor of Tatiana Avtukhovich**





**ТЕОРИЯ**



**Татьяна Автухович**

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

ORCID 0000-0001-9640-8673

e-mail: avtuchovich@mail.ru

**„ОПИРАЯ НА ЛАДОНЬ СВОЮ ВИСОК...”**

**„RESTING TEMPLE ON HER HAND...”**

**Abstract:**

The article presented in the form of an interview, focuses on important issues of contemporary literature studies. Among them: 1) dominant tendencies of contemporary literary studies, 2) dominant characteristics of literary criticism in the twentieth- and twenty-first century, 3) out-dated and unrealized ideas of literary criticism in the twentieth century, 4) basic differences of literary studies in Russia and in Western Europe, 5) the place of literary studies in the Humanities today.

**Keywords:** contemporary Literary Criticism, humanitarian thought, literary tradition, literature-centrism, methodology of literary criticism

Редакция „МИРГОРОДА“ поздравляет профессора Татьяну Автухович – нашего сотрудника и соратника на поприще литературоведения – с Её юбилеем и предлагает ряд вопросов, ответы на которые, надеемся, будут интересны читателям.

### **Почему Вы стали филологом?**

С детства любимым занятием было чтение, жаль только, без разбора и руководства. Дома была неплохая библиотека, ходила также в библиотеку на работе отца, где был свободный доступ к книгам и можно было надолго зависнуть в счастливом ином мире. Мне никогда не были интересны естественные науки, напротив, привлекали науки мировоззренческого плана – философия, история религии, политология, то есть науки, которые ставят и отвечают на вопрос «почему». Все это соединилось для меня в филологии. Было искушение поступить на журналистику, прежде всего под влиянием популярного в то время фильма С. Герасимова «Журналист», однако много раз на протяжении жизни я убеждалась в том, что меня, как героя пушкинского романа, судьба хранила, дав возможность сформировать и сохранить себя как личность. Узор судьбы сложился правильный.

### **Ваши учителя в литературоведении и в жизни**

Мне повезло. У меня были лучшие в мире родители, брат и сестра: их пример деятельного добра – не на словах, а в поступках, скромности и деликатности до сих пор остается для меня недостижимым образцом. У меня были прекрасные учителя в средней школе № 1 г. Гродно. Директором школы был ученик известного педагога Януша Корчака – Владимир Иванович Баран, приверженец гуманистической педагогики. Благодаря ему в школе была особая атмосфера – открытости всем новым идеям, бескорыстного энтузиазма и главное – подлинного демократизма. Конечно, и время способствовало этой атмосфере, ведь 60-е годы – это либеральные иллюзии, романтические ценности, но тут личность нашего директора совпала с эпохой. Мы гордились своей школой и незаметно впитывали активное, гражданское отношение к миру. Добавлю, что в юности, да и на протяжении всей моей жизни, сказывалось влияние Польши: польские журналы, польская эстрада (незабвенные Czerwone Gitary, Марыля Родович!), польский след в архитектуре нашего пограничного города, местные поляки с их традициями – все это определяло особый менталитет Гродно как свободного города и гродненцев как «других» по сравнению с белорусами центра и востока страны. Уже в годы учебы в БГУ были другие впечатления, но и там встретились интересные преподаватели: ветеран войны, подпольщица и партизанка Л.Л. Короткая, которая читала древнерусскую литературу и литературу XVIII века

очень лично, пропуская весь материал через свои жизненные впечатления; И.С. Скоропанова, благодаря которой я впервые поняла, что литература это движущийся процесс. Но наиболее значимые учителя вошли в мою жизнь уже позже, во время обучения в аспирантуре, в годы преподавания в Гродненском государственном университете, написания докторской диссертации, то есть в процессе постоянного самообразования и расширения сознания. Я благодарна Отделу XVIII века Пушкинского Дома, его принципам ответственной текстологической работы с литературными источниками. Определяющее влияние на меня тогда оказали работы Д.С. Лихачева и А.М. Панченко, позднее – Л.И. Сазоновой, которые стали примером широкой культурологической проекции на литературные факты. Затем настало время работ М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, М.М. Гиршмана, с которыми я познакомилась благодаря моему коллеге и другу И.В. Егорову. Наконец, работы С.С. Аверинцева, М.Л. Гаспарова, Р. Лахманн по истории риторической культуры, а также знаменитого триумvirата – В.И. Тюпы, Н.Д. Тмарченко и С. Н. Бройтмана по теоретической и исторической поэтике. Огромное воздействие и стимулирующее влияние оказала на меня атмосфера на кафедре русистики и компаративистики Естественно-гуманитарного университета в Седльце и прежде всего Р. Мних с его невероятной энергией и креативом – пять лет работы в Седльце стали одним из самых счастливых и продуктивных периодов моей жизни. Подводя итог (и с грустью осознавая, что названы далеко не все, кто осветил своим присутствием мою жизнь), могу сказать, что так или иначе все названные ученые определили главные принципы литературоведческого исследования в моем представлении – рассмотрение литературного явления (поэтологических констант) в философской, исторической и культурологической перспективе, внимание к «веществу существования» текста – слову, достижение успеха в диалоге согласия с автором произведения через диалог с собой и текстом. Этим принципам я стремилась научить своих учеников – студентов и аспирантов.

### **Главная теоретическая книга в вашей жизни?**

Выделить одну невозможно, потому что, как уже было сказано, на каждом этапе жизни были свои открытия. Тем не менее, впечатление абсолютно нового филологического горизонта и изменения сознания на меня произвели в свое время книги М.М. Бахтина

*Проблемы поэтики Достоевского и Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.* Потому что филология это не только «служба понимания» (С.С. Аверинцев), но и, по моему глубокому убеждению, «служба вочеловечения», если перефразировать слова А. Блока. «Вочеловечения» – то есть открытия гуманистической перспективы как в исследуемых текстах, так и в собственной личности. В этом отношении понятия диалога и карнавала образовали продуктивное противоречие, которое помогло моему личностному самоопределению по отношению к людям и миру.

### **Как Вы определяете основные тенденции современного литературоведения?**

Тривиальной является мысль, что и литература, и литературоведение развиваются в системе культуры, откликаясь на изменения в общественно-политической, мировоззренческой, а в последние десятилетия и в геополитической ситуации. Оглядываясь на пути развития литературоведения в XIX, а затем в XX веке, нельзя не увидеть две основные тенденции.

Во-первых, изменение методологии: если ведущие академические школы в литературоведении XIX века были сосредоточены на последовательном освоении контекстов литературного творчества, а в XX веке основные открытия были связаны с изучением текста, в том числе в аспекте взаимодействия Автор-Текст-Читатель, то уже к концу прошедшего столетия наблюдается отказ от текстоцентризма и возникает движение к синтезу этих разнонаправленных потоков или, если угодно, возвращение, но на новом уровне, к традициям литературоведения XIX века. Например, вновь вызывает исследовательский интерес биографический метод, который очевидно «рифмуется» с резким ростом популярности жанра байопика в кино и литературе в последние годы; очевидны рефлексy культурно-исторического метода в т.н. cultural studies и психоаналитического подхода в гендерных исследованиях и т.д. Безусловно, повторюсь, это объясняется изменением внешней среды, стремлением осмыслить процессы массовизации общества, усиления межкультурных контактов и взаимодействий, феминистских движений, как они отразились в литературе, а не только стремлением литературоведения доказать свою практическую значимость в условиях коммерциализации науки.

Во-вторых, изменение объекта исследования: очевидной и продуктивной мне кажется тенденция к изучению сетевого пространства, новых форм бытования литературы, новых форм авторства и взаимодействия читателей с автором. Происходит не просто смена носителя, не просто переход от «эпохи Гуттенберга» к цифровой эпохе, формируется абсолютно новый вид коллективной творческой деятельности, который привлекает все виды искусства, чтобы создать дополненную реальность и таким образом удовлетворить эскапистские желания потенциального потребителя. Пример – творчество Дмитрия Глуховского, который для каждого своего романа создает специальную платформу, над её оформлением работают многие специалисты, создавая игровое, визуальное и аудиальное сопровождение, открывая форумы, на которых фанаты могут высказать свои впечатления от прочитанного, общаться друг с другом, влиять на автора, указывая ему на недостатки в сюжете, построении системы персонажей. Не менее интересно, что каждый роман Глуховского почти сразу обрастает сетью «сателлитов» – произведений, написанных другими авторами в той же манере и закрепляющих успех главной книги. К «Вселенной Глуховского» можно относиться иронически – как явлению массовой культуры, но можно и нужно видеть в нем прообраз литературы завтрашнего дня, а значит, достойный внимания и изучения феномен. Тем более что такая стратегия характерна для многих современных авторов.

### **Каковы преимущества и недостатки современного литературоведения?**

Я думаю, происходит изменение условий, форм и целей литературоведческого исследования. На помощь литературоведу пришел интернет: обратившись, например, к ресурсам Национального корпуса русского языка, можно достаточно быстро выбрать случаи использования нужного мотива, образа в русской литературе на протяжении более чем двух столетий. «Цифра» делает доступными редкие издания как художественных произведений, журнальной периодики прошлых веков, так и собственно литературоведческих работ. Все это облегчает труд исследователя, освобождает от необходимости держать в памяти информацию, в том числе поэзию. В то же время, как ни странно это прозвучит, выхолащивает работу ученого, лишает ее того общегуманитарного, жизненно важного содержания, которое прида-

вало смысл деятельности литературоведа еще полстолетия назад, ведь истолкование, например, герметичных строк Мандельштама имело для филологов 60-80-х годов прошедшего столетия далеко не узкий профессиональный смысл. Кроме того, при наличии интернета кажется ненужной та фундаментальная историко-литературная и теоретическая подготовка, которая априорно предписывалась филологу прежде. В результате филолог перестает быть носителем и хранителем уникальной словесной культуры, воплощением глубокой осведомленности в традиции и главное – интерпретатором через литературу устройства мироздания, транслятором той системы нравственных ориентиров, которые несла литература. Это смена поколений стала очевидной с уходом последних корифеев литературоведения XX века – Ю.М. Лотмана, С.С. Аверинцева, В.Н. Топорова, М.Л. Гаспарова, Г.Д. Гачева, Вяч. Вс. Иванова, работы которых несли нечто большее, чем филологическое исследование текста. Понятно, что и в XX веке далеко не все литературоведы были «соразмерны» таким именам, но важно, что в нашем сознании присутствовало представление о вершинах. Резюмируя, можно сказать, что если прежде можно было говорить о том, что филолог это не профессия, а состояние души и форма жизнеотношения, то сегодня, к сожалению, надеюсь – временно, эта гуманитарная составляющая если не утрачивается, то изрядно редуцируется до уровня профессии.

### **Принципиальное отличие литературоведения XX века и XXI?**

Не претендуя на авторитетность своего мнения, выскажу лишь предположение. Мне кажется, в XXI веке, по крайней мере в ближайшее время, во-первых, невозможно появление крупных литературоведческих школ, в рамках которых развивалась наука о литературе на протяжении последних двух столетий и которые становились центрами притяжения и ориентирами для большинства ученых. Наступает время локальных, возможно – региональных исследований, разнообразия индивидуальных идей и подходов, накопления и осмысления нового материала. Отчасти это объясняется исчерпанностью методологической парадигмы (согласно теории эпистем по М. Фуко), которая в течение XIX-XX вв. предложила и апробировала всю (?) совокупность контекстных и имманентных подходов к изучению литературных явлений и уже обратилась к их синтезу; отчасти кризисом

литературоцентризма, в результате которого литература стала объектом интереса либо элитарного, либо профессионального читателя; отчасти переходным характером времени, когда происходит поиск новых форм литературного творчества, новых героев, новых проблем. Во-вторых, изменяются способы научного взаимодействия, что особенно заметно именно в филологической среде: изменение форм жизни в современном мире – элиминирование субъектно-субъектных отношений уже приводит к преобладанию автокоммуникации над традиционными для совсем недавнего времени конференциями с их непременно дружеским общением, обменом мнениями. Литературоведение из диалогического взаимодействия с Другим (автором) и Другими (коллегами и заинтересованными в духовном обмене читателями), то есть из общественно значимого занятия, уже сейчас превращается в профессиональную деятельность для себя.

### **Какие идеи литературоведения XX века принципиально устарели?**

Я не думаю, что идеи могут устареть, они скорее оказываются по каким-то причинам невостребованными или на время утрачивают актуальность. Известный пример – судьба риторики, которая со времен античности вплоть до конца XVIII века стояла в центре гуманитарного знания, затем была предана ostracismu и забвению больше чем на сто лет и возродилась в новом качестве уже в XX веке, снова став объектом изучения, а главное – образцом целостного (в единстве мировоззренческих, эстетических, психологических аспектов) гуманитарного освоения, оценки, интерпретации действительности через текст. Более того, став на некоторое время метанаукой гуманитаристики XX века. Важно и то, что в силу локализации / индивидуализации работы литературоведов, отсутствия четких рамок и установок каждый исследователь будет выбирать для себя наиболее близкий ему ментально, творчески, ценностно подход к исследованию литературного материала, то есть идеи и подходы литературоведения XX века будут использоваться и дальше.

### **Какие идеи известных литературоведов XX века наука о литературе не успела/не могла реализовать?**

Не берусь рассуждать о нереализованных идеях литературоведов, скажу о том, что главная идея гуманитаристики XX века – идея

диалога согласия равноправных сознаний так и осталась, к сожалению, недостижимым идеалом, целью развития человечества. И в политике, и во взаимоотношениях между людьми стремление к диалогу наталкивается на эгоистическое стремление противоположной стороны утвердить собственные интересы, добиться собственной – национальной или индивидуальной выгоды.

**Какие самые важные книги по литературоведению появились в последние годы?**

Количество новой научной, в том числе литературоведческой литературы неисчислимо, уследить за всем потоком с каждым годом становится все труднее, список *must read* растет и иногда вызывает приступы отчаяния. Поэтому могу сказать о тех книгах, которые созвучны моим интересам и вызывают потребность постоянно возвращаться к ним, использовать в своей исследовательской и преподавательской деятельности. Для меня это работы В.И. Тюпы, прежде всего его идея о культуuroобразующем значении ментальных парадигм, их влиянии на развитие литературы, которая намечает выход к философскому осмыслению литературного процесса в контексте глобальных мировоззренческих и ментальных трансформаций (*Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике*, 2010; *Дискурс / Жанр*, 2013; *Введение в сравнительную нарратологию*, 2016). Постоянный интерес вызывают книги И.И. Плехановой о современной (и не только) поэзии, прежде всего тем, что в них, с одной стороны, всегда присутствует концептуальное осмысление материала, то, что можно назвать философским литературоведением, с другой стороны, методологическая четкость и теоретическая основательность анализа текстов (*Метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Под знаком бесконечности: эстетика метафизической свободы против трагической реальности*, 2001; *Философские проблемы литературоведения : теория витальности в связи с философией и теорией литературного творчества. Психотип и творческая индивидуальность поэта*, 2014; *Русская поэзия рубежа веков*, 2015 и др.). Статус последних из названных книг И.И. Плехановой определен как «учебное пособие», что можно объяснить только спецификой издательской практики, потому что в моем представлении в них продемонстрирован новый подход к материалу новейшей литературы, в котором

наряду с философским осмыслением присутствует тот личностный вектор, который так важен для меня в литературоведении.

**Как можно определить принципиальное отличие современного русского литературоведения от современного западного?**

Для начала нужно уточнить, что мы понимаем под русским и западным литературоведением. На мой взгляд, сегодня нет русского и западного литературоведения как единых внутри себя потоков. Что общего, например, между польским и венгерским, немецким и французским литературоведением, которые для представителя постсоветского пространства ассоциируются с Западом? Русское литературоведение – те, кто пишут на русском языке, или собственно российское литературоведение, которое, как уже было сказано, сегодня не представляет собой монолитное пространство, а развивается в рамках университетских центров, каждый из которых работает над своей проблемой.

В то же время в самой постановке вопроса есть смысл. Действительно, если примерно до второй половины XX века русское и зарубежное литературоведение так или иначе решали сходные проблемы, хотя и использовали разные термины, то в дальнейшем эти два потока разошлись. На Западе в результате постструктуралистских интервенций в область литературы возобладали инструментальный подход, нашедший свое логическое завершение в коммерциализации литературоведения. С этой точки зрения литература воспринимается не как область духовно-эстетической деятельности, а как свободная, ни к чему не обязывающая ни автора, ни читателя и не приносящая практической пользы «игра в бисер». На постсоветском пространстве, мне кажется, идеи постструктурализма после краткого периода популярности не вызывают прежнего интереса, напротив, происходит возвращение к традициям русской духовной культуры с характерным для нее пиететическим отношением к Слову (обязательно с большой буквы!), признанием значимости авторского высказывания.

**Место литературоведения в современном гуманитарном знании**

Роль литературоведения в современном мире, равно как роль литературы и в целом гуманитаристики удручающе мала. Ушли

в прошлое громадные конкурсы на филологические факультеты, студенты считают более перспективным заниматься языкознанием, нежели литературоведением. Вместе с тем, разделяя озабоченность многих авторитетных ученых в том, что подобная тенденция чревата «гуманитарной катастрофой» (В.И.Тюпа), я все же не теряю оптимизма относительно будущего и литературы, и литературоведения. Дело в том, что в истории постоянно происходит переформатирование культуры, в процессе которого интерес то к естественным наукам, то к физике, то к экономике или юриспруденции, то теперь к информационным технологиям периодически оттесняет гуманитаристику на периферию, но неизбежно возникает момент, когда оказываются востребованными науки гуманитарного цикла. Мне нравится чья-то мысль о том, что сначала приходят Аристотели, которые предлагают новую картину мира, и только потом начинаются великие открытия в физике, естественных науках, в технике. Добавлю, что после увлечения технократическими идеями наступает момент их гуманитарного осмысления. Очевидно, в этом проявляется закон самосохранения культуры, который обеспечивает само существование человечества. Думаю, уже сегодня есть признаки приближающегося нового поворота к гуманитарной культуре. С одной стороны, в обществе (я имею в виду постсоветское пространство) формируется понимание того, что без приобщения к литературе, искусству невозможно воспитать креативного, нестандартно мыслящего специалиста, не исполнителя или даже разработчика, а творца. С другой стороны, события последнего года с катастрофическими последствиями пандемии, появление новых вызовов (идеи трансгуманизма, постправды и т.п.) очевидно обозначили необходимость формирования новой этики, такой гуманной/гуманитарной среды, которая предотвратит превращение человечества в управляемую рабочую биомассу. Свое место в этом новом пространстве неизбежно должно занять литературоведение, которое, повторяюсь, выполняет не только функцию «службы понимания», но и службы «вочеловечивания». Последняя функция сегодня выходит на первый план именно потому, что тенденции развития современного технократического мира грозят «расчеловечиванием».

### **Нужна ли теория литературы в университетском филологическом образовании или же её нужно заменить теорией дискурса?**

Вопрос в том, какова цель, каковы задачи каждого из названных курсов в системе филологического образования. Если речь идет о подготовке специалиста-филолога, понимающего, что такое текст, как он устроен, каковы условия его понимания и интерпретации, то, конечно, необходим курс теории литературы. Если задача видится в том, чтобы помочь студенту войти в мир социальных практик, адаптироваться в нем, научить различать способы языкового воздействия и взаимодействия, то полезна будет теория дискурса. Другими словами, оба курса не исключают, а дополняют друг друга.

### **Ваше отношение к современным тенденциям в науке: индекс цитирования, «Скопус», «ORCID»**

«ORCID» я, скорее, понимаю и принимаю как способ идентификации исследователя, поскольку даже в написании собственной фамилии на разных языках я сталкиваюсь с такими вариантами, что может возникнуть сомнение, что речь идет об одном и том же авторе. Проблема для меня в том, что я забываю вовремя пополнять свой личный кабинет.

Что касается индекса цитирования, публикаций в изданиях уровня Scopus или Web of Science, то отношение двойственное. С одной стороны, понятны причины возникновения так называемой наукометрии: лавинообразный рост публикаций, сопровождаемый ростом плагиата, снижением качества ради количества, необходимость стимулировать ученых, вносящих подлинный вклад в науку. Цель благая. Но с другой стороны, есть тревожные и даже негативные последствия: цитируемость повышается «по договоренности»; небольшое количество «скопусовских» русскоязычных изданий по литературоведению затрудняет доступ к публикации в них, что в свою очередь открыло двери журналам-«хищникам», которые за немалую сумму предлагают опубликовать статью. Лазеек много, не буду их перечислять, главное понятно – наука становится способом зарабатывания денег. Но дело еще и в том, что утрачивает смысл наука (проведение конференций, публикация книг, сборников) в региональных университетах, потому что их издания непрестижны и невысоко ценятся, причем даже собственной администрацией. В будущем это

означает умирание науки в небольших центрах, невозможность для ученого создать свою школу, развивать свое направление. Достаточно вспомнить пример Тартуских сборников, которые означали в свое время прорыв в литературоведении, чтобы понять, как много потеряла бы наука, если бы современная тенденция возникла раньше. Между тем именно благодаря Ю.М.Лотману, который собрал вокруг себя группу энтузиастов, Тартуский университет получил мировую известность. Наконец, наукометрия вносит свой «вклад» в выхолащивание филологии: «невыгодно» писать статью в юбилейный сборник своего коллеги, тратить время на то, чтобы выразить ему свою признательность за вклад в науку, потому что на весах ценностей чиновников / бюрократов от науки человеческие отношения никак не измеряются.

Понятно, что я оцениваю эти тенденции с позиций человека, который формировался в иной парадигме. Возможно, все не так драматично и со временем проблемы найдут разрешение.

### **Главная книга, которую Вы написали**

Я не автор монографий, я не стайер, а скорее спринтер, что, к моему утешению, характерно для многих известных ученых. Кроме того, начав свой путь в литературоведении с русской литературы XVIII века, я постепенно вышла в XX, а сейчас и в XXI век, что отчасти обусловлено преподавательской деятельностью в провинциальном вузе, необходимостью читать самые разные историко-литературные курсы, отчасти тем, что можно назвать интеллектуальной стойкой, желанием познакомиться с творчеством нового автора, разобраться в его тайне, наконец, склонностью к теоретическому осмыслению литературных явлений. Поэтому в списке опубликованных работ (на сегодняшний день в нем 270 позиций) выделяются циклы статей – о С.Кржижановском, И.Бродском, В.Высоцком, В.Распутине, Д.Глуховском с одной стороны и, например, о моде как концепте и принципах его осмысления в литературе XVIII века, с другой. Хорошо это или плохо? Наверное, занимаясь всю жизнь творчеством одного писателя, можно сказать о нем фундаментальнее и интереснее, чем обращаясь к разным текстам разных авторов, однако, занимаясь разными эпохами, видишь точки пересечения, разительные параллели, единство литературного процесса, обретаешь историческую перспективу видения. Такие завораживающие параллели открылись для

меня между массовой литературой XVIII и XX веков, возможно, цикл уже написанных статей сложится в книгу. При этом, занимаясь какой-то проблемой, сталкиваешься с тем, что она начинает разрастаться, оказываясь точкой роста. Неожиданно обозначился интересный вектор, связанный с творчеством Д.Глуховского. Если получится, завершу книгу об экфрасисе как метапоэтике.

Если о главных книгах в моей биографии, то таковыми я считаю, во-первых, научное издание в серии «Литературные памятники» популярного анонимного романа XVIII века *Несчастный Никанор, или Приключение жизни российского дво-рянина Н\*\*\*\*\**, а также од А.П.Назарьева (2016). Эта книга стала результатом многолетних архивных поисков, на основании которых удалось показать, что именно А.П.Назарьев является автором романа, что его судьба нашла отражение в жизненных скитаниях героя романа. Другими словами, восполнена лакуна в истории русской литературы Века Просвещения, а также показаны механизмы взаимодействия литературы и действительности, процессы «романизации жизни», по удачному определению В.В.Сиповского.

Во-вторых, удачной кажется мне книга *”Шаг в сторону от собственного тела...”: Экфрасисы Иосифа Бродского* (Седльце, 2016), в которой поставлен вопрос об экфрасисе как способе опосредованного решения внутренних – психологических, нравственных, эстетических, мировоззренческих проблем автора. Как показывает опыт Бродского, экфрасис не является только словесным описанием визуального артефакта, поэтому интерпретация экфрастического текста предполагает обращение к широкому кругу контекстов, прежде всего, биографическому контексту, что позволяет ответить на вопрос, почему из всего богатства мировой культуры именно это произведение стало для поэта объектом осмысления.

**Что Вы не успели прочитать и сознаете, что уже не прочитаете?**

Я думаю, это роковой вопрос для любого филолога, потому что именно люди нашей профессии отчетливо представляют, какая бездна сокровищ скрыта за понятием «мировая литература», которая развернута в прошлое и будущее, подвергается компрессии и в то же время с каждым годом расширяется. Даже занимаясь русской литературой, я периодически впадаю в отчаяние, сталкиваясь с новыми

именами в современном литературном процессе и понимая, какие интересные процессы происходят сегодня, а ведь есть еще новые прочтения классики, которые побуждают перечитать когда-то прочитанное! Вряд ли в этом отношении могут помочь индексы обязательных книг, будь то лучшие книги прошедшего года («66 незабвенных книг незабвенного 2020 года») или списки типа «100 лучших книг всех времен и народов», которые всегда субъективны, не говоря уже о том, что указывают на вершины, а ведь то, что находится в предгорьях, часто не менее интересно. Опять же вопрос в том, какова цель чтения – осведомленность или понимание? Мне близка мысль Сергея Авринцева, который, отвечая на подобный вопрос, сказал, что можно всю жизнь читать одну книгу, если эта книга Библия. В этом смысл чтения – в постоянном углублении в художественный мир, в мир мысли. Тем не менее, тешу себя надеждой, что когда-нибудь, уйдя на «заслуженный отдых», смогу расширить свое представление о зарубежной литературе, которая со студенческих времен попадала в поле читательского внимания только выборочно, более того, в силу возраста была осмыслена явно поверхностно. Хотелось бы с высоты иного жизненного опыта перечитать Данте и Шекспира. И, конечно, на очереди белорусская и польская литература, что особенно важно сегодня для каждого белоруса в плане национального самосознания.

**ЛЕОНИД ГЕЛЛЕР**

Лозаннский университет  
(Лозанна, Швейцария)

ORCID 0000-0002-6996-7266

e-mail: leonid.heller@unil.ch

**ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ НАШИХ ДНЕЙ  
И ТЕОРИЯ СМЕРТИ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ**

**CONTEMPORARY LITERARY STUDIES  
AND THE DEATH OF LITERARY THEORY**

**Abstract:**

The paper exposes some thoughts about the current state of Literary Studies. It would seem that the tendency today is to abandon any claim of objectivism and universalism, to develop particular autonomous discourses on different subjects and to favor criticism over theory. A propensity for editing prescriptions on how the literary subjects should be treated reminds of the socialist realist critical methods (e.g. the ecocriticism would assess a literary text basing on its value as an answer to the actual ecological crisis). The idea of the death of the literary theory is also discussed and rejected.

**Keywords:** Literary Studies, Literary Theory, postmodernism, practical discourses, socialist realism

В сегодняшней обстановке, когда устаревает постмодернизм, и, как кажется, окончательно уходят в прошлое защитники универсальной науки о литературе, исследователю стоит задуматься о своих академических корнях.

Во Франции русистика занимает неоднозначную позицию. Как известно, «французская теория» решающим образом стимулировала глобализацию постмодернизма и отказ от традиционных методов в гуманитарных науках. И вместе с тем, во Франции сложилась мало чувствительная к новшествам школа русистики. Она и структурализм приняла с задержкой, и победу постмодернизма. Объясняют этот факт две причины. Первая: влияние старых мэтров (таких, как Андре Мазон и Пьер Паскаль) на профессоров, формировавших с конца 1950-х годов эту школу. Вторая: существование последней зависит *volens nolens* от России, советской, эмигрантской, постсоветской. Отсюда если не противостояние, то сильное недоверие к концепциям, окрашенным левой идеологией. Тем временем новая Россия идет за Западом, а борьба против советского наследия перетекает в живейший интерес к учениям Джеймисона, Бурдье, Жижека, Бадью: тайных и явных марксистов и даже коммунистов. Не подражая американскому кампусу, многие его новации младшее поколение франкоязычных русистов начинает принимать сочувственно (часто, кстати, по причине контактов с работающими в США русскими учеными).

Автор этих строк принадлежит к уходящему поколению франко-швейцарской русистики, что, разумеется, обуславливает его взгляд на состояние современной науки о литературе. Которая, подчеркну, как будто вопреки вышесказанному, продолжает курировать исследования академического типа; они сравнительно мало рекламируются и не обязательно рожают новые концепции, зато поставляют материал для исследований и анализа, толкования, гипотезы, традиционность которых не всегда лишает их ценности. Но к ним не относится прямо вопрос о том, что происходит сегодня с литературоведением.

Не будем слишком пристально вглядываться в объект, обозначенный этим термином. Опуская жизненно важные для него сложности, условимся, что он (как минимум) трехчастен, включая в себя историю, теорию, критику, и что такое деление реально не только для русистики. Приняв такую точку зрения, можно в самых общих чертах описать происходящий процесс как отказ литературоведения от пре-

тензий на научную объективность и, соответственно, как неудержимый рост внутри него веса критики. Причем критика становится в один ряд с теорией, если не на ее место. Характерна популярность обновленной философской (неомарксистской) *критической теории*. Она дополняет деконструктивизм, составляя концептуальную базу для многочисленных направлений, которые заявляют себя автономными дискурсами в рамках дискурсивного множества гуманитарных наук.

Возьмем дискурс, типичный для сегодняшнего литературоведения – хотя, как и большинство таких дискурсов, рожденный в последней четверти XX века, – «экологическую критику», экокритику. Один из ее основателей, Лоренс Бьюэлл, выработал следующие критерии восприятия текста в рамках экокритического дискурса: «1. Вне-человеческая среда должна работать в нем не только в виде обрамления, но так, чтобы ее присутствие вело ко внедрению истории человечества в естественную историю. 2. Интересы человека не должны пониматься как единственно легитимные. 3. Ответственность человека за среду входит в этический посыл текста. 4. Пусть неявно, но текст должен утверждать ощущение среды как процесса, а не константы или внешней данности»<sup>1</sup>. Если перечисленные требования не выполнены, экокритике следует выявить те положения, на которых покоится скрытый анти-экологизм текста. Ричард Керридж резюмирует: «Экокритика стремится прежде всего к оценке связности и полезности текстов и идей в их качестве ответов на кризис окружающей среды»<sup>2</sup>.

Другие дискурсы – гендерные, феминистские, постколониальные – по сути также являются формами общественно-политической критики, они заняты, как говорил Ленин о Толстом, «срыванием всех и всяческих масок».

Недавно я слушал, как французская феминистка говорила о своей последней книге. Деконструкция текстов, которую она в ней провела, нужна была ей для выявления, какие неосознанные или подавленные механизмы женоненавистничества кроют невинные с виду образы, ситуации, высказывания. Таким образом, мы узнаем нечто об указанных механизмах, но еще важнее другое: после прочтения книги писатели будут знать, что обращаясь к этим же или подобным образам, ситуациям, высказываниям, они встают на защиту зла, под-

<sup>1</sup> Цит. по: Hans Bertens: *Literary Theory*. New York: Routledge 2008, p. 203-204.

<sup>2</sup> Ibidem.

нимают флаг политического антифеминизма. Тут полная аналогия с экокритикой, которая оценивает пользу текста для борьбы за обновление общественных практик, тем самым предполагая его потенциальный анти-экологизм.

Такая (сегодня говорят: «этическая») литературоведческая установка на раскрытие подозреваемых преступлений против текущей доксы мало чем отличается от метода критики в соцреализме. Так же разоблачается скрытое в произведении вредное мировоззрение, – с тем, чтобы заклеив писателя, привести его к покаянию, самокритике и перековке. Если так понимать новые теории (дискурсы), то они окажутся не столько новым этапом в развитии литературоведения, сколько, наоборот, погружением в не совсем еще возрожденный, но возрождаемый политико-социологический тематизм.

Эволюция дискурсов, о которых идет речь, направлена туда же, – так, по меньшей мере, мне кажется на основе прочитанной выборки деклараций и работ. К примеру, встреча феминистского и гендерного направления произвела «квир-теорию» и «квир-исследования», охотно использующие для своих анализов литературу. Цель все та же: приветствуя Иного и инаковость, разоблачать все, что мешает их появлению. И тут же в среде феминизма разгорелась дискуссия о порнографии: осуждать ли ее как одну из форм порабощения женщины или защищать как выражение свободы от буржуазных стереотипов и просто половой свободы? Спор дает начало новому направлению, которое развернулось в 2000 годы, между прочим вокруг журнала *Porn Studies*. Порнографические исследования получают академический ранг, совмещая литературный и визуальный материалы и привлекая на фукольдианской основе юридический, социологический, политический подходы. Французское *Введение в порнографические исследования* заканчивается такой декларацией: «Порнография – не собственность тех, кто ее финансирует, и не охотничьи угодья для нескольких интеллектуалов: она включается или должна включиться в ряд коллективных, осознанных, основанных на верной информации интересов всех граждан»<sup>3</sup>. Половина книги занята отделением нужной, «правильной» порнографии от вредной, полной старых предрассудков.

Сказанное не означает, что в новых теориях-дискурсах ничего важного, по нашему мнению, нет: они заставляют сместить угол зре-

<sup>3</sup> François-Ronan Dubois: *Introduction aux porn studies*. Bruxelles: Les Nouvelles impressions, 2014 (электр. изд. без пагинации).

ния на литературный материал, на его границы, охватить новые массивы, другие контексты, более углубленно заняться и транс-, и интермедийностью, сменить кое-что из привычного инструментария.

Если мы, однако, заняты поисками новой теории литературы, то на мой взгляд ее мало в новых дискурсах. Точнее, элементы теории привносятся извне, из философии Деррида, из социологии Бурдьё, из антропологии Гирца, и т.д. Как таковая, процедура вполне резонна и оправдана. Проблема только в том, что заимствованные послышки служат построению не столько цельной новой концепции литературы или литературности, сколько методики все того же критического анализа; если он и работает внутри литературной сферы, по темам более или менее соответствующей выбранной теории, то целит он за пределы литературы, в сферу общественную. Откуда и производится объединение дискурсивной мозаики, не всегда, но часто «в интересах всех граждан», иначе говоря, производится нормативный контроль литературы. И в этом смысле постмодернизм снова напоминает пропитанную политикой, социологией, идеологией советскую науку о литературе. Как марксисты, так по-видимому и постмодернисты думают, что литературный текст интересен не сам по себе, а для того, чтобы его использовать — либо в интересах большого социального проекта, либо, по меньшей мере, для нужных «всем гражданам» прений об идеях, о жизни общества, о положении социальных низов, о сексуальной идентичности, о загрязнении планеты, о расовом неравенстве, о травматической памяти, о людях с «ограниченными возможностями здоровья», и так далее и тому подобное.

Есть в сегодняшнем литературоведении направление, как будто относительно свободное от социально-политической нагрузки: *когнитивная теория*. Некоторые филологи связывает с ней большие надежды, — вряд ли они оправданы. Ясно, что когнитивным наукам, скажем, физиологии мозга, интересно проследить, какая электрохимия запечатлевает эмоциональные и интеллектуальные состояния читателя. Труднее уловить, чем результаты таких исследований могут заинтересовать теорию литературы. Определив когнитивную поэтику как «прагматический аспект теории рецепции», автор обобщающей статьи называет ее задачей «помещение чтения в контекст»<sup>4</sup>, имея

---

<sup>4</sup> Arnaud Schmitt: *De la poétique cognitive et de ses (possibles) usages*, „Poétique” 2012, n°2, p. 149.

в виду как физиологическое, так и социальное восприятие литературы. Но ведь интерес к читателю и его контексту проявляли и формалисты, и их марксистские современники; сто лет назад Петр Коган заявлял: «Понять художественное произведение – это значит понять его читателей. История литературы есть история прочитанного, но не история написанного»<sup>5</sup>. Спору нет, в арсенале когнитивных наук находятся орудия, которых раньше не было. Их использование, однако, несколько смущает прямолинейностью. В изречении Чехова о ружье, висящем на стене в первом акте, которое должно выстрелить в последнем, специалист по когнитивной поэтике усматривает описание «прайминга», фиксирования установки, – психосемантического механизма, благодаря которому слово лучше воспринимается, если до него прозвучало слово, близкое по смыслу (доктор/санитар). И далее когнитивист говорит, что прайминг используется модернистскими писателями, которые любят обманывать ожидание читателя<sup>6</sup>. Мысль Чехова о функциональности каждой детали в произведении никак, по-моему, не сводится к эффекту прайминга, и неясно, чем слово «прайминг» обогащает словарь литературных терминов, давно знакомый со словом «пролепсис». Подобные наблюдения и терминологические новации могут занять умы новых поколений студентов (и это уже хорошо), но вряд ли что-то существенное добавляют к той теории литературы, которая сложилась в XX веке.

Таково вполне оспариваемое мнение филолога старой формации: в триаде «история-теория-критика», составляющей литературоведение, явно преобладает критика, история бытует (не закончив в русистике свои счета с прошлым), а теория мечется в поисках новых стимулов. Тогда как поле литературных исследований исхожено далеко не все, и гипотеза о «смерти литературной теории» убеждает не больше других апокалипсических вещаний. Иногда говорят, что сегодня литература уже не та литература, о которой говорил XX век, а новое дискурсивное явление, поэтому нужна не теория литературы, а многие теории многих дискурсов. Стоит напомнить, что весь XX век шла речь то о смерти романа, то о смерти поэзии; к теории дискурсов взывал уже Тодоров. Тем временем, литература очень живуча. Прекрасно живет роман, преображаясь, но так, чтобы не растерять своей «романности»,

<sup>5</sup> П.С.Коган: *Пролог. Мысли о литературе и жизни*. Москва-Петроград 1923, с.10.

<sup>6</sup> Arnaud Schmitt: *Op. cit.*, p. 154-155.

уже рождается новая поэзия будущего и даже «поэтика постгуманного становления»<sup>7</sup>. А пока литература существует, составляет потенциальный объект исследований, не умирает и литературоведение. Допустим, что критика, прагматическая часть науки, перевешивает в нем теоретическую, и новые концептуальные открытия редки в наши дни. Что из того? Так случалось и в точных науках. Теория Ньютона держалась на первом месте в физике двести лет, в определенных масштабах она и сегодня сосуществует с новой физикой.

Теории формалистов чуть больше ста лет. В литературоведении ее роль, наверное, схожа с ролью теории относительности: в эту рамку вписываются более частные концепции, уточняя ее, применяя к новым условиям. Ни структурализм, ни семиотика, ни новые критические дискурсы не упраздняют того, что о литературе сказали формалисты, а наоборот, подчеркивают их актуальность. Порой смерть литературной теории мыслится как прямое следствие успеха формализма: он исчерпал вопрос о литературности и литературе, оставалось заняться деконструкцией. Незадолго до конца XIX века в лице знаменитого физиолога Дюбуа-Реймона наука пришла к полугрустному заключению, что она открыла все в мире, а того, чего не открыла, человеку знать не дано: *ignoramus et ignorabimus*. Меньше, чем четверть века спустя пришли и Кюри-Склодовская, и Планк, и Эйнштейн, и Бор, и открылись новые миры и новые науки.

Не знаю, насколько правомерны такие аналогии. Это иллюстрация того, что развитие науки, в том числе и науки о литературе, требует много времени и может подчиняться, подобно эволюции живого мира, правилу «прерывистого равновесия», когда долго не наблюдается никаких важных изменений, и внезапно происходит скачок. Такой скачок произошел в начале XX века и его импульс ощущается до сих пор. Не хочу быть голословным и перечислю несколько элементов формалистской теории, которые наиболее важны для моей работы.

Художественная форма выделена из быта и осложнена. Она не копирует реальность, а ее преображает, что относится и к реалистической манере изображения. В своей выделенности форма осуществляет сдвиг, смещение, остранение мира, может быть то, что критическая теория сегодня называет детерриториализацией. Построение формы

---

<sup>7</sup> См., например: Serge Venturini: *Eclats d'une poétique du devenir transhumain*. Paris: L'Harmattan 2009.

определяется динамикой; простейший пример: смена элементов по принципу контраста. Форма осложняется через обнажение приема; в этом тезисе заключена вся теория авторефлексивности литературы.

«Литература есть речевая конструкция, ощущаемая именно как конструкция, то есть литература есть *динамическая речевая конструкция*», – писал Тынянов в *Литературном факте* (1924). В определении выделены построенность и динамичность формы; но интересно, что между первой и второй частью формулы как бы теряется «ощущаемость» конструкции, то есть и ее авторефлексивность, самоощущение, и наличие того, кто ощущает, – читателя. Признаки исчезают и присутствуют одновременно, сами становятся ощутимыми: кажущаяся неточность стиля указывает на важный момент определения. Пластичность, открытость – одна из самых ценных черт формалистских высказываний.

Продолжаю перечень. Не открытие, конечно, идей, которые лежат в основе традиционной поэтики, – повторяемости и комбинаторики блоков, составляющих конструкцию, – но их модернизация, динамизация. Эту комбинаторику перенимает когнитивный анализ, который должен заинтересоваться и семантическим учением о «тесноте стихового ряда». Учение о серьезной пародии, которая производит деконструкцию исходного текста и на его основе позволяет строить новые. Понятия «литературного факта», «литературного быта», «словесного жеста», в которых кроются побеги многих позднейших теорий, вплоть до теории восприятия и чуть ли не лакановской мысли о телесности слова, о тексте как о поверхности тела произведения. Экономика и социология издательского дела. Концепция исторического развития как борьбы старших и младших, сильных и слабых (тут недалеко до идеи Блюма о «страхе влияния»). Историческая контекстуализация как герменевтика (например, пушкинского стиха, державинской оды и т.д.), но и как анализ читательского восприятия. Теория поэтического языка. Теория сказа.

На этом остановлюсь. Добавим к этому неполному перечню несколько «постформалистских» концептов – полифонию по Бахтину, минус-прием и хаос в тексте по Лотману, – и можно говорить о теории литературы, соки которой продолжают питать живое дерево литературоведения.

## REFERENCES:

Bertens Hans: *Literary Theory*. New York: Routledge 2008.

Dubois François-Ronan: *Introduction aux porn studies*. Bruxelles: Les Nouvelles impressions, 2014.

Kogan P.S.: Prolog. *Mysli o literature i zhizni*. Moskva-Petrograd 1923 (Коган П.С.: Пролог. Мысли о литературе и жизни. Москва-Петроград 1923).

Schmitt Arnaud: *De la poétique cognitive et de ses (possibles) usages*, „Poétique” 2012, n°2.

Venturini Serge : *Eclats d'une poétique du devenir transhumain*. Paris: L'Harmattan 2009.

**ИГОРЬ ПЕШКОВ**

(Москва, Россия)

ORCID 0000-0001-9881-3429

e-mail: ivpeshkov@gmail.com

**ПОВТОРНОЕ В НЕПОВТОРИМОМ,  
ИЛИ КАК ПРОСЧИТАТЬ ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ СТИЛЬ  
(Статистический эпилог проблемы «Бахтин под маской»)**

**REPEATING IN UNREPEATABLE OR HOW TO MEASURE  
INDIVIDUAL STYLE  
(The Statistical Epilogue of the issue *Bakhtin behind the Mask*)**

**Abstract:**

In the article the author focuses on the method of attribution of text on the basis of writer's style, i.e. statistics of repeated word combinations. At first the algorithm was applied to the text corpus of Russian literature, then it was used to analyze the so-called disputed works of Mikhail Bakhtin. Language is a set of words and principles of their compatibility, while the text (or speech in the oral texture of use of language) is the very combination of words in all types of human communications. Accordingly, the style is a special combination of words in the text. To capture the unique style of a writer in a network of statistical analysis it is necessary to quantify the repeated elements of the style. The author calculated repeated two-word combinations (bigrams) of compared texts. A certain quantitative level of repeated bigrams in different texts indicates that these texts were written by the same author. This level varies for different types of texts. The author considered two bodies of literary texts and two bodies of works of humanities. The result of this analysis clearly indicates that the books "Formal Method in Literary Scholarship" and "Marxism and the Philosophy of Language" were

written by the same person, i.e. Mikhail Bakhtin. Additionally, with the highest degree of probability the author attributes the monograph "Freudianism" to Bakhtin as well.

**Keywords:** Mikhail Bakhtin, statistics, style, disputed works of the Bakhtin circle, attribution

Одним из пионеров математических методов поиска в тексте чего-то аналогичного отпечатку пальца биографического автора был физик-метеоролог из США Т.К. Менденхолл. Он предположил идентифицировать автора по частотному распределению в тексте слов разной длины<sup>1</sup>. Это предположение не подтвердилось, но с тех пор статистические методики определения авторства публикуются регулярно. Исследования часто проводятся для решения проблем атрибуции культурно значимых произведений, таких как шекспировские пьесы и поэмы. За этой научной областью с 1890-х годов закрепилось название „стилеметрия“<sup>2</sup>, ее библиография насчитывает не одну сотню единиц.

В России стилеметрический подход заработал с начала XX века, когда Н.А. Морозов высказал мысль, что средством определения индивидуальности стиля может быть распределение в тексте служебных слов<sup>3</sup>. Свои подходы к количественному определению авторства предложили М.А. Марусенко<sup>4</sup>, А.А. Поликарпов<sup>5</sup>, Д.В. Хмелёв<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Mendenhall: *The characteristic curves of composition*, „Science“ 1887, 9 (214), p.237-249.

<sup>2</sup> Wincenty Lutoslawski: *Principes de stylométrie appliqués à la chronologie des œuvres de Platon*, „Revue des Études Grecques“ 1898, t. 11, fascicule 41, p.61-81.

<sup>3</sup> Николай Морозов: *Лингвистические спектры: средство для отличения плагиатов от истинных произведений того или иного известного автора. Стилеметрический этюд*, „Известия отд. русского языка и словесности Имп. Акад. Наук“ 1915, т. XX, кн. 4.

<sup>4</sup> Михаил Марусенко: *Атрибуция анонимных и псевдонимных литературных произведений методами теории распознавания образов*. Ленинград 1990.

<sup>5</sup> Ольга Кукушкина, Анатолий Поликарпов, Дмитрий Хмелёв: *Определение авторства текста с использованием буквенной и грамматической информации*, „Проблемы передачи информации“. Москва 2001, т. 37, № 2, с.96-108.

Уже в текущем столетии в сфере цифровых гуманитарных исследований большую популярность приобрел стилеметрический метод Delta, разработанный Дж. Барроузом<sup>7</sup>. Только за последние несколько лет появились десятки работ, развивающих методiku стилеметрического анализа Delta<sup>8</sup>. Известно, что Delta хорошо работает и с русским языком<sup>9</sup>. В целом Delta в первом приближении решает задачу определения авторства спорных текстов количественными методами, хотя есть некоторые частные проблемы, как статистико-ма-

<sup>6</sup> Дмитрий Хмелёв: *Распознавание автора текста с использованием цепей* А.А. Маркова, „Вестник МГУ“ 2000, сер. 9: Филология, № 2, с.115-126.

<sup>7</sup> John Burrows: *‘Delta’: a Measure of Stylistic Difference and a Guide to Likely Authorship*, „Literary and Linguistic Computing“ 1 September 2002, Volume 17, Issue 3, p.267-287, <https://doi.org/10.1093/lc/17.3.267> (19.02.2021)

<sup>8</sup> Вот далеко не полный перечень: Alexander Gladwin, Matthew Lavin, Daniel Look: *Stylometry and collaborative authorship: Eddy, Lovecraft, and ‘The Loved Dead’*, „Digital Scholarship in the Humanities“ 2017, v. 32, issue 1, 1 April, p.123-140, <https://doi.org/10.1093/lc/fqvo26> (19.02.2021); José Tello: *What does Delta see inside the Author?: Evaluating Stylometric Clusters with Literary Metadata*, in: *III Congreso de La Sociedad Internacional Humanidades Digitales Hispánicas: Sociedades, Políticas, Saberes*. Málaga: HDH, pp.153-161, Hartmut Ilse-mann: *Stylometry approaching Parnassus*, „Digital Scholarship in the Humanities“ 2018, v. 33, issue 3, 1 September, p.548-556, <https://doi.org/10.1093/lc/fqx058> (19.02.2021); Michael Oakes: *Computer stylometry of C. S. Lewis’s The Dark Tower and related texts*, „Digital Scholarship in the Humanities“ 2018, v. 33, issue 3, 1 September, p.637-650, <https://doi.org/10.1093/lc/fqx043> (19.02.2021); Jacques Savoy: *Is Starnone really the author behind Ferrante?* „Digital Scholarship in the Humanities“ 2018, v. 33, issue 3, 1 September, p. 902-918, <https://doi.org/10.1093/lc/fqy016> (19.02.2021). Одновременно с этим свою популярность в современной науке стилеметрия подтверждает и другими публикациями, в которых используется не Delta, а другие методы определения авторства: Mark Eisen, Alejandro Ribeiro, Santiago Segarra, Gabriel Egan: *Stylometric analysis of Early Modern period English plays*, „Digital Scholarship in the Humanities“ 2018, v. 33, issue 3, 1 September, p.500-528, <https://doi.org/10.1093/lc/fqx059> (19.02.2021); Andrea Nini: *An authorship analysis of the Jack the Ripper letters*, „Digital Scholarship in the Humanities“, 2018, v. 33, issue 3, 1 September, p.621-636, <https://doi.org/10.1093/lc/fqx065> (19.02.2021).

<sup>9</sup> Даниил Скоринкин, Анастасия Бонч-Осмоловская: „Особые приметы“ в речи художественных персонажей: количественный анализ диалогов в „Войне и мире“ Л. Н. Толстого, „История“, 2016, т. 7, № 7 (51).

тематические (снижение качества при уменьшении числа слов в анализируемом тексте ниже 5000, ошибки в работе с жанрово гетерогенными корпусами текстов), так и теоретико-филологические: недостаточная интерпретируемость связи между понятием стиля и статистическими результатами программы.

Мы коснемся теоретических проблем, поскольку в этом есть необходимость, и попытаемся применить выборочные стилеметрические методы главным образом для решения задач, связанных в первую очередь с атрибуцией спорных текстов М.М. Бахтина и его круга. К таким спорным текстам, как известно, относятся три книги: *Фрейдизм и Марксизм и философия язык*» (далее сокр. *МФЯ*) с титульной атрибуцией В.Н. Волошинову, а также *Формальный метод в литературоведении* (сокр. *ФМЛ*), где на месте автора зафиксирован П.Н. Медведев. Кроме того, к спорным относится ряд статей середины – конца 20-х годов, изданных под именами указанных авторов, а также одна статья, подписанная к печати именем И.И. Канаева. Дискуссии вокруг атрибуции всех этих текстов принято называть бахтинским вопросом – по аналогии с гомеровским вопросом или шекспировским.

Впервые в связи с бахтинским вопросом статистический анализ на ограниченном текстовом материале был применен в самом конце прошлого столетия<sup>10</sup>. Теперь цифровые технологии сделали очередной скачок в развитии и у нас есть возможность уточнить методику анализа и осуществить его на материале всех «спорных текстов» и текстов, бесспорно написанных Бахтиным, с использованием в исследованиях больших фоновых корпусов.

Однако прежде чем погрузиться в стихию конкретных подсчетов, необходимо дать базовые теоретические определения. Будем исходить из того, что любой естественный человеческий язык – это **совокупность слов и принципов их сочетаемости**, а текст (или речь в устной фактуре применения языка) – это само **сочетание слов** во всех видах человеческой коммуникации. Нам эти несколько тривиальные и в принципе слишком общие дефиниции нужны для исходного понимания того, что такое стиль. Стоит ли добавлять

<sup>10</sup> Игорь Пешков: *Конец — «Делу» венец (Промежуточный текстологический финиш в бахтинском вопросе, или Еще раз об авторстве М. М. Бахтина в «спорных текстах»)*, „Диалог. Карнавал. Хронотоп“ 2000, № 1, с.72-109.

к стилю эпитет «индивидуальный»? Вроде бы стоит, ведь говорим же мы о стиле группы писателей или ученых, о стилевых особенностях жанров речи и т.д. и т.п., вплоть до стиля эпохи. Однако, это все-таки производное, отчасти метафорическое употребление термина. Первоначально стиль – в полном соответствии с латинской внутренней формой слова – уже предполагает связь с индивидуальностью пишущего или говорящего. Если не нравится чей-то стиль, то, как говорил Маяковский, «вот вам, товарищи, мое стило и можете писать сами».

Так мы приходим к формулировке: **стиль это индивидуально-особенное сочетание слов** в тексте. Как сказал другой поэт, «каждый пишет, как он дышит», но и в дыхании есть то, что присуще всем людям (вдох-выдох), и сугубо индивидуальные черты (например, его частота и глубина). Соответственно, сочетания из двух-трех слов в письменной фиксации крайне редко бывают индивидуально-неповторимы. Но если мы возьмем текст из четырех-пяти-шести или более слов, то комбинаторика усложнится и уже не так просто будет найти аналогичное сочетание слов где бы то ни было еще.

Таким образом, в любом тексте есть повторные элементы и элементы неповторимые, те самые, которые и создают индивидуальность стиля. Возникает вопрос, как же уловить и оценить стиль, если он неповторим? Теоретически очень просто: количественно оценить составляющие его повторные элементы, хотя это простое решение выглядит как парадокс: стиль проявляется в неповторимых кусках текста, а просчитывать мы предлагаем элементы повторяющиеся, прежде всего, все двусловные сочетания (биграммы) определенного текста. Но тем-то язык и его применение как дискретная форма коммуникации отличается от стиля поведения, например, демонстрации эмоций, или других форм коммуникации (в существенной мере континуальных), что **в индивидуальных**, тоже можно сказать в известной степени континуальных проявлениях языка (**высказываниях**), скрываются дискретные, **повторные элементы** (слова языка и их взаимные сочетания).

Если у текста есть типичные черты стиля, обычно заметные тренированным глазом или ухом, они проявятся и через первичные сочетания слов, число которых можно посчитать. Последняя фраза, например, вот так разбивается на эти первичные сочетания слов (биграммы): *если у, у текста, текста есть, есть типичные, типичные черты, черты стиля, стиля обычно, обычно заметные, заметные*

тренированным, тренированным глазом, глазом или, или ухом, ухом они, они проявятся, проявятся и, и через, через первичные, первичные сочетания, сочетаниях слов, слов число, число которых, которых можно, можно посчитать<sup>11</sup>. Некоторые из биграмм очень похожи на традиционные словосочетания, некоторые – не очень и выглядят случайными стыками разных слов. На результатах исследований это не сказывается, так как для методики анализа значимы только повторные сочетания, единичные при сравнении текстов отпадают сами собой.

При сравнении. Это ключевые слова методики: считать биграммы имеет смысл прежде всего в сравнении (в котором, как известно, все и познается). Итак, сравниваем два текста, получаем список одинаковых биграмм (сочетаний двух слов) и их количество. Чем этих **общих биграмм больше, тем тексты больше похожи друг на друга своим стилем**. Такова исходная лемма. И ее придется проверить в первую очередь. Метод проверки эмпирический, но, чтобы было от чего отталкиваться, предполагаем как общепризнанное, что наиболее похожими являются тексты из одного и того же произведения одного автора.

Итак, сначала сравним на наличие одинаковых биграмм разные части одних и тех же произведений одного и того же автора. Затем – разные произведения одного автора. И, наконец, – разные произведения разных авторов.

Обращаясь к исходной лемме (в частности, чтобы окончательно определиться, лемма ли она), возьмем для примера *Записки ружейного охотника* С.Т. Аксакова и сравним между собой части этого произведения (по 15000 слов каждая, всего пять частей). Результат отразился в таблице:

	1	2	3	4	5
1		1211	1166	1172	1177
2	1211		1301	1383	1187
3	1166	1301		1354	1203
4	1172	1383	1354		1364
5	1177	1187	1203	1364	

<sup>11</sup> Количество биграмм определяется по формуле  $B=2n-2$ , где  $n$  – это количество слов в анализируемом тексте.

Верхняя строка и первый слева столбец показывают, какие части сравниваются между собой. Результат (число одинаковых биграмм в сравниваемых текстах) фиксируется в клеточке на пересечении столбца и строки. Поскольку сравнение отрывка самого с собой бессмысленно, то на пересечении тождественных текстов клетка остается пустой, а поскольку все части пересекаются в таблице между собой дважды, то дубли просто не принимаются во внимание (например, можно вообще не смотреть на левый нижний треугольник этой таблицы).

Как видим, для нашего примера одинаковых биграмм в разных парах сравнения обнаруживается от 1166 (минимум) до 1364 (максимум). Среднее арифметическое таких одинаковых биграмм на одну пару сравнения (в данном случае  $[1211+1166+1172+1177+1301+1383+1187+1354+1203+1364] : 10 = 1251,8$ ) можно назвать показателем уровня гомогенности стиля произведения. Или просто уровнем гомогенности.

Теперь сравним *Записки ружейного охотника* (части обозначены в левом столбце) с другими произведениями Аксакова же (также в отрывках по 15000 слов<sup>12</sup>):

	Детские годы Багрова_1	Детские годы Багрова_2	Детские годы Багрова_3	Детские годы Багрова_4	Детские годы Багрова_5	Детские годы Багрова_6	Семейная хроника_1	Семейная хроника_2	Семейная хроника_3	Семейная хроника_4	Записки и об уже ныи рыбы_1	Записки и об уже ныи рыбы_2
1	706	641	662	656	661	672	634	594	572	586	891	907
2	683	695	674	613	683	660	643	577	561	594	823	1060
3	715	668	704	666	725	717	660	626	607	647	851	979
4	707	693	694	675	702	666	680	595	605	625	837	945
5	674	655	696	688	690	707	676	602	610	580	852	971

Мы видим, что даже самый высокий уровень совпадения биграмм в парах сравнения разных произведений Аксакова (1060) здесь ниже самого низкого уровня при сравнении отрывков одного и того же произведения (*Записки ружейного охотника*): 1166. А среднее арифметическое результатов этих пар сравнения разных произведе-

<sup>12</sup> Ниже, если не определено иное, речь всегда будет идти об анализе отрывков именно такого размера.

ний Аксакова (уровень **гомогенности стиля автора**<sup>13</sup>) вообще будет радикально отличаться от уровня гомогенности стиля произведения: **697** против **1252**.

Еще ниже уровень совпадений биграмм, если сравнивать тексты Аксакова с отрывками произведений других авторов. Например, с произведениями Амфитеатрова:

	Кня жна _1	Кня жна _2	Кня жна _3	Кня жна _4	Отрав ленна я совест ь_1	Отрав ленна я совест ь_2	В стр ане люб ви_1	В стр ане люб ви_2	Жа р- цве т_1	Жа р- цве т_2	Жа р- цве т_3	Жа р- цве т_4	Жа р- цве т_5
1	495	469	493	476	494	488	513	506	513	518	558	562	536
2	465	457	467	440	460	459	451	507	537	505	520	531	534
3	456	492	481	466	493	485	502	529	560	539	534	562	506
4	476	498	472	446	476	485	478	532	542	514	535	567	532
5	484	483	480	473	475	482	517	539	570	530	557	585	534

Среднее арифметическое количества совпадений биграмм во всех парах 505. Прделаем ту же операцию сравнения пяти отрывков Аксакова с отрывками из произведений Апухтина и затем получим среднее арифметическое: 544. Аналогично поступим с текстами А. Бестужева (среднее арифметическое 437), Боборыкина (496). Из сравнения с четырьмя авторами тоже можно получить среднее арифметическое число совпадений биграмм, так сказать среднее средних: **496**, то есть совпадений в среднем еще примерно в полтора раза меньше, чем при сравнении произведений одного и того же автора (697).

Это собственно то, чего мы и ожидали: одно произведение в своих частях больше похоже само на себя стилистически, чем части его на части другого произведения этого же автора и еще менее похожи на части произведений других авторов, и, главное, это соот-

<sup>13</sup> Правда, в данном случае это понятие не совсем точно. Для более точного подсчета гомогенности стиля нужно было бы сравнить все отрывки всех произведений одного автора, а не только отрывки одного произведения со всеми остальными. Так что то, что мы определили, это гомогенность стиля автора в первом приближении: все отрывки автора участвуют в сравнении, но лишь с одним произведением. Однако для наших целей этого приближения вполне достаточно.

ношение четко отражено в числах (соответственно в среднем округленно **1252**, **697** и **496**) общих биграмм в двух отрывках.

Повторим операцию, сделанную с *Записками ружейного охотника* Аксакова, с текстами некоторых других авторов.

Возьмем, например, роман А.В. Амфитеатрова *Княжна*. Сравним его части между собой:

	1	2	3	4
1		869	859	726
2	869		1015	854
3	859	1015		935
4	726	854	935	

Средний уровень совпадения биграмм **876**. То есть гомогенность *Княжны* радикально более низкая, чем гомогенность *Записок ружейного охотника* С.Т. Аксакова. Далее приводить первичные таблицы не будем, дадим сразу средние показатели. Уровень гомогенности произведений Амфитеатрова **766**. Это, конечно, ниже, чем внутри одного произведения, но снижение сравнительно небольшое. Далее посчитаем среднее арифметическое число совпадений биграмм четырех отрывков Амфитеатрова с отрывками произведений Апухтина 733, Бестужева 560, Боборыкина 723. Среднее средних: **672**.

В сравнении с другими авторами понижающий перепад и здесь небольшой, но, во-первых, он есть, а во-вторых, этот, самый маленький перепад, представляет собой, как мы увидим ниже, – крайний случай, скорее всего, связанный с общим низким уровнем гомогенности анализируемого произведения Амфитеатрова (*Княжны*). Его же *Жар-цвет* дает уже более типичную картину: внутренняя гомогенность произведения **915**, гомогенность автора **815**. Количество общих биграмм с Апухтиным в среднем 800, с Бестужевым: 594, с Боборыкиным: 762. Среднее средних: **719**.

Теперь исходная лемма поддерживается не только нашими ожиданиями, но и просчитанными примерами: **наличие большего количества общих биграмм свидетельствует о большей стилистической близости** текстов. Аналогичные сравнения по большому корпусу текстов это окончательно подтверждают, результаты

этих подсчетов доступны, их в любой момент можно проверить и перепроверить (см. таблицы сравнений<sup>14</sup>).

Всего к сравнению в первом корпусе художественной литературы<sup>15</sup> были привлечены 73 произведения русской классики XIX века (порой с небольшим перехлестом в начало XX века)<sup>16</sup>.

Все это относительные результаты и величины, призванные подтвердить зависимость уровня схожести стиля от количества совпадающих биграмм, но есть и абсолютные показатели. Например, наибольшую похожесть среди отрывков разных авторов демонстрируют повесть Л.Н. Толстого *Семейное счастье* и отрывок №7 *Униженных и оскорбленных* Ф.М. Достоевского – 1194 общих биграммы. Тот же отрывок №7 *Униженных и оскорбленных* Достоевского почти так же похож на второй отрывок из романа *Рудин* И.С. Тургенева (1192 общих биграммы); то же *Семейное счастье* Толстого и отрывок №2 *Униженных и оскорбленных* Достоевского имеют 1185 одинаковых биграмм. Ниже приводим таблицу самых похожих отрывков:

Толстой. <i>Семейное счастье</i>	Достоевский. <i>Униженные и оскорбленные_7</i>	1194
Достоевский. <i>Униженные и оскорбленные_7</i>	Тургенев. <i>Рудин_2</i>	1192
Толстой. <i>Семейное счастье</i>	Достоевский. <i>Униженные и оскорбленные_2</i>	1185
Достоевский. <i>Униженные и оскорбленные_7</i>	Тургенев. <i>Накануне_2</i>	1180
Салтыков-Щедрин. <i>Повести_6</i>	Достоевский. <i>Униженные и оскорбленные_5</i>	1180
Тургенев. <i>Накануне_2</i>	Достоевский. <i>Униженные и оскорбленные_7</i>	1180

<sup>14</sup> <https://github.com/nevmenandr/ngrams-compare-style/blob/master/fiction/15000/tables/partition2gram.tsv> Б.В. Орехов, И.В. Пешков, fiction results, (19.02.2021)

<sup>15</sup> Как минимум два из них имеют не до конца художественный характер (*История государства российского* Карамзина и *История пугачевского бунта* Пушкина), что нужно иметь в виду, однако принципиально на общей картине это не сказывается.

<sup>16</sup> <https://cloud.mail.ru/public/F857/k5M8WooFy> Б.В. Орехов, И.В. Пешков, fiction, (19.02.2021)

Достоевский. Униженные и оскорбленные_5	Салтыков-Щедрин. Повести_6	1180
Достоевский. Униженные и оскорбленные_6	Салтыков-Щедрин. Повести_6	1164
Достоевский. Униженные и оскорбленные_4	Салтыков-Щедрин. Повести_6	1163
Толстой. Семейное счастье	Достоевский. Униженные и оскорбленные_6	1160
Достоевский. Униженные и оскорбленные_7	Толстой. Семейное счастье_1	1159
Достоевский. Униженные и оскорбленные_6	Тургенев. Рудин_2	1156
Достоевский. Униженные и оскорбленные_4	Толстой. Юность_2	1154
Достоевский. Униженные и оскорбленные_7	Салтыков-Щедрин. Повести_6	1154
Толстой. Семейное счастье	Достоевский. Униженные и оскорбленные_5	1152
Тургенев. Рудин_2	Достоевский. Идиот_13	1151
Толстой. Семейное счастье	Достоевский. Униженные и оскорбленные_4	1150

Сейчас для нас существенна не сама по себе высшая похожесть, а то, что число **1194** является крайней отметкой возможной общности отрывков разных авторов: более высокие показатели имеют пары текстов исключительно одного и того же авторства.

Толстой. Юность_2	Толстой. Детство_2	1325
Толстой. Т.2. Война и мир_7	Толстой. Т.1 Война и мир_6	1325
Достоевский. Игрок_3	Достоевский. Униженные и оскорбленные_7	1317
Достоевский. Идиот_2	Достоевский. Униженные и оскорбленные_6	1317
Толстой. Т.1. Война и мир_6	Толстой. Т.2. Война и мир_5	1311
Достоевский. Униженные и оскорбленные_4	Достоевский. Игрок_3	1306
Толстой. Анна Каренина_2	Толстой. Т.2. Война и мир_5	1302
Толстой. Т.2. Война и мир_7	Толстой. Т.4. Война и мир_6	1300

И так далее: уровень в 1194 общих биграмм превышает результаты сравнения 164-х пар отрывков произведений одного и того же автора. Все это позволяет сделать предположение, что в принципе существует ощутимая граница, выше которой общность разных авторов не идет. Для наших 450 отрывков художественных произведений первого корпуса это уровень в 1194 биграммы. Так и сформулируем: 1194 одинаковых биграмм – **верхний количественный предел присутствия одинаковых биграмм для разных авторских стилей** или, сокращенно, **верхняя стилистическая граница разных авторов**.

Есть еще и нижний уровень индивидуального стиля:

Карамзин. <i>История государства Российского_1</i>	Карамзин. <i>Повести_1</i>	485
Бестужев. <i>Фрегат Надежда_1</i>	Бестужев. <i>Роман и Ольга_1</i>	462
Бестужев. <i>Лейтенант Белозор_1</i>	Бестужев. <i>Роман и Ольга_1</i>	444
Бестужев. <i>Роман и Ольга_1</i>	Бестужев. <i>Лейтенант Белозор_1</i>	421
Бестужев. <i>Роман и Ольга_1</i>	Бестужев. <i>Ревельский турнир_1</i>	386

Меньше 386 общих биграмм в отрывках одного и того же автора не наблюдалось. Значит, рискнем сделать обобщение, **меньшее количество совпадений с высокой степенью вероятности говорит о том, что авторы разные**.

Разумеется, полученные статистические данные требуют проверки на большем массиве текстов, и частично мы проделали такую проверку, сравнив отрывки еще одного корпуса художественной литературы<sup>17</sup>, на сей раз не вполне хрестоматийной классики.

Вот первая десятка пар разных авторов:

Степняк-Кравчинский. <i>Подпольная Россия_3</i>	Якубович. Т.2. <i>В мире отверженных_5</i>	1050
Степняк-Кравчинский. <i>Подпольная Россия_3</i>	Куцевский. <i>Негорев_6</i>	1029

<sup>17</sup> <https://cloud.mail.ru/public/Eiae/ZPLQvLLje>\_Б.В. Орехов, И.В. Пешков, bakhtin\_authorship\_fiction\_corpus, (19.02.2021)

Якубович. Т.2. <i>В мире отверженных_5</i>	Решетников. <i>Между людьми_4</i>	1011
Якубович. Т.2. <i>В мире отверженных_5</i>	Решетников. <i>Между людьми_1</i>	993
Решетников. <i>Между людьми_4</i>	Куцевский. <i>Негорев_6</i>	993
Решетников. <i>Между людьми_4</i>	Куцевский. <i>Негорев_5</i>	988
Якубович. Т.2. <i>В мире отверженных_5</i>	Куцевский. <i>Негорев_6</i>	985
Соловьев. <i>Жених царевны_3</i>	Степняк-Кравчинский. <i>Штундист_3</i>	984
Решетников. <i>Между людьми_2</i>	Якубович. Т.2. <i>В мире отверженных_5</i>	971
Решетников. <i>Между людьми_4</i>	Степняк-Кравчинский. <i>Подпольная Россия_3</i>	968

Тут крайний уровень допустимой похожести разных авторов существенно ниже, чем у хрестоматийной классики, всего **1050** (против 1194 в первом корпусе) и в первой же десятке падает до 968, в то время как в классическом корпусе он и через 20 пар падает меньше (до 1136), что в совокупности свидетельствует о количественно большем уровне гомогенности, так сказать, высокой классики по сравнению с классикой, не столь общепризнанно высокой.

Нижний уровень второго корпуса (607), наоборот, существенно выше первого (386).

Кржижановский. <i>Возвращение Мюнхгаузена_2</i>	Кржижановский. <i>Салыр-Гюль_1</i>	607
---	------------------------------------	-----

Соответственно диапазон смешанной зоны для нехрестоматийной классики уменьшается, что не отменяет наличия абсолютных и относительных границ индивидуального стиля: с показателями выше смешанной зоны возможен один авторский стиль в сравниваемых текстах, ниже – не менее двух.

Обратившись к нашей частной задаче (аутентификации спорных текстов Бахтина), мы проделали вышеописанные сравнительные

операции уже для корпуса научных текстов<sup>18</sup>. Тут проблема слегка осложнялась взаимной цитатностью у некоторых авторов. Так, цитирование одного и того же абзаца из *Дневника писателя* Ф.М. Достоевского в *МФЯ* и *Мышлении и речи* Л.С. Выготского привело к резкому увеличению общих биграмм при их сравнении<sup>19</sup>. В этих случаях приходилось вводить для анализа те же произведения без цитат и соответственно только их и учитывать в выводах. Это коснулось прежде всего работ Л.С. Выготского и А.А. Потебни, перегруженных цитатами<sup>20</sup>. Кроме того, и ключевые для нашего анализа тексты (*МФЯ*, *ФМЛ* и *Фрейдизм*) были анализированы дополнительно в вариантах, очищенных от цитат.

Сразу же стоит подчеркнуть, что количественный порог общих биграмм, который не переступают отрывки разных авторов, для научно-гуманитарных текстов значительно ниже, чем для таких же по размеру (напоминаем, что речь все время идет об отрывках в 15000 слов) классических текстов художественной литературы. Если для последних этот порог составляют **1194** биграммы, то для первых (и для нашего корпуса точно) он не превышает **880** биграмм. То есть научные тексты в целом стилистически менее гомогенны. Это, конечно, можно теоретически объяснить, но сейчас это не входит в нашу задачу. Наша задача сейчас понять, почему последний порог допустимости разного авторства радикально переступают нижеперечисленные пары:

Волошинов. <i>МФЯ</i> без цитат_2	Медведев. <i>ФМЛ</i> без цитат_3	1037
Волошинов. <i>МФЯ</i> без цитат_2	Медведев. <i>ФМЛ</i> _3	1036
Волошинов. <i>МФЯ</i> без цитат_2	Медведев. <i>ФМЛ</i> без цитат_2	963
Волошинов. <i>МФЯ</i> _2	Медведев. <i>ФМЛ</i> без цитат_2	955
Бахтин. <i>Проблема содержания</i> ,	Медведев. <i>ФМЛ</i> без	945

<sup>18</sup> <https://cloud.mail.ru/public/9pA4/7pqjbpFeX>\_Б.В. Орехов, И.В. Пешков, corpus, (19.02.2021)

<sup>19</sup> Указанная цитата из Достоевского дала, например, 674 биграммы, некоторые из них, могли повториться, но вряд ли эти повторы существенно уменьшили их количество.

<sup>20</sup> Вариант без цитат проанализирован также для работы *Проблема символа и реалистическое искусство* А.Ф. Лосева.

<i>материала и формы_1</i>	цитат_3	
Бахтин. <i>Проблема содержания, материала и формы_1</i>	Медведев. <i>ФМЛ_3</i>	944
Волошинов. <i>МФЯ без цитат_2</i>	Медведев. <i>ФМЛ без цитат_1</i>	944
Бахтин. <i>Проблемы творчества Достоевского_1</i>	Медведев. <i>ФМЛ без цитат_3</i>	942
Волошинов. <i>МФЯ без цитат_2</i>	Медведев. <i>ФМЛ_2</i>	941
Волошинов. <i>МФЯ без цитат_2</i>	Медведев. <i>ФМЛ_1</i>	941
Бахтин. <i>Проблема содержания, материала и формы_1</i>	Медведев. <i>ФМЛ_1</i>	937
Волошинов. <i>МФЯ_2</i>	Медведев. <i>ФМЛ_2</i>	934
Волошинов. <i>МФЯ_2</i>	Медведев. <i>ФМЛ без цитат_1</i>	934
Волошинов. <i>МФЯ_2</i>	Медведев. <i>ФМЛ_1</i>	932
Бахтин. <i>Проблема содержания, материала и формы_1</i>	Медведев. <i>ФМЛ без цитат_1</i>	931

Причем и граница в 880 биграмм, скорее всего, завышенная. Приводим пограничные пары.

Лосев. <i>Проблема символа без цитат_2</i>	Потебня. <i>Мысль и язык без цитат_2</i>	880
Лосев. <i>Проблема символа без цитат_2</i>	Потебня. <i>Мысль и язык без цитат_3</i>	875
Лосев. <i>Проблема символа без цитат_2</i>	Медведев. <i>ФМЛ_2</i>	871
Потебня. <i>Мысль и язык_3</i>	Лосев. <i>Проблема символа_1</i>	870
Лосев. <i>Проблема символа_2</i>	Медведев. <i>ФМЛ_2</i>	869

Возможно, высокий уровень похожести тут определяется особенностями письма слепого А.Ф. Лосева. В таком случае, можно предполагать, что черта индивидуального стиля пролегает гораздо ниже, примерно на отметке **868** биграмм, когда впервые, если не считать текстов «Бахтина под маской», в парах сравнения появляется не Лосев, а другие авторы<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Мы исходим из того, что все точно небахтинские тексты со взаимными (или одинаковыми) цитатами выводятся из анализа.

Выготский. <i>Мышление и речь</i> без цитат_7	Потебня. <i>Мысль и язык</i> _1	868
Потебня. <i>Мысль и язык</i> без цитат_1	Выготский. <i>Мышление и речь</i> без цитат_7	865

Поэтому продолжим предъявление всех (!) отрывков, превышающих этот, теневой рубеж единства стиля (868):

Волошинов. <i>МФЯ</i> без цитат_2	Бахтин. <i>Слово в романе</i> _1	923
Волошинов. <i>МФЯ</i> _1	Медведев. <i>ФМЛ</i> без цитат_2	916
Волошинов. <i>МФЯ</i> без цитат_1	Медведев. <i>ФМЛ</i> без цитат_2	916
Волошинов. <i>МФЯ</i> _1	Медведев. <i>ФМЛ</i> без цитат_2	916
Волошинов. <i>МФЯ</i> _2	Бахтин. <i>Слово в романе</i> _1	911
Волошинов. <i>МФЯ</i> _1	Медведев. <i>ФМЛ</i> _2	903
Волошинов. <i>МФЯ</i> без цитат_1	Медведев. <i>ФМЛ</i> _2	903
Бахтин. <i>Проблемы поэтики Достоевского</i> _1	Медведев. <i>ФМЛ</i> без цитат_3	889
Бахтин. <i>Проблема содержания, материала и формы</i> _1	Медведев. <i>ФМЛ</i> без цитат_2	889
Бахтин. <i>Проблемы творчества Достоевского</i> _1	Медведев. <i>ФМЛ</i> _3	884
Волошинов. <i>МФЯ</i> без цитат_1	Волошинов. <i>Стилистика художественной речи</i> _1	877
Бахтин. <i>Слово в романе</i> _1	Медведев. <i>ФМЛ</i> без цитат_2	875
Бахтин. <i>Проблемы творчества Достоевского</i> _2	Медведев. <i>ФМЛ</i> без цитат_3	873
Волошинов. <i>МФЯ</i> без цитат_2	Бахтин. <i>Проблемы творчества Достоевского</i> _2	871
Бахтин. <i>Проблема содержания, материала и формы</i> _1	Медведев. <i>ФМЛ</i> _2	871
Волошинов. <i>МФЯ</i> без цитат_2	Бахтин. <i>Проблемы творчества Достоевского</i> _2	871

Итак, еще 16 сравниваемых пар текстов (из которых 6 выше лишь теневого рубежа), титульно атрибутированных Медведеву, Во-

лошинову и Бахтину, оказываются с высокой степенью вероятности написанными одной и той же рукой.

И прямо рядом с этой границей (868) имеем еще 6 пар в той же композиции:

Волошинов. <i>МФЯ</i> без цитат_2	Бахтин. <i>Слово в романе</i> _2	867
Бахтин. <i>Проблемы творчества Достоевского</i> _2	Медведев. <i>ФМЛ</i> _3	867
Бахтин. <i>Проблемы творчества Достоевского</i> _1	Медведев. <i>ФМЛ</i> _1	865
Бахтин. <i>Проблемы творчества Достоевского</i> _1	Медведев. <i>ФМЛ</i> без цитат_1	864
Волошинов. <i>МФЯ</i> _2	Бахтин. <i>Проблемы творчества Достоевского</i> _2	860
Бахтин. <i>Слово в романе</i> _1	Медведев. <i>ФМЛ</i> без цитат_3	860

Объяснения всех этих аномалий напрашивается само собой.

Однако обратимся ко второму корпусу научно-гуманитарных текстов<sup>22</sup> (хотя следует заметить, что здесь привлекались и некоторые переходные жанры, в частности биографические, философские, которые как раз фигурируют в этой таблице), сравнение отрывков из которых несколько повышает нехудожественный стилевой порог:

Чаадаев. <i>Отрывки</i> _1	Страхов. <i>Мир как целое</i> _7	969
Шестов. <i>Добро</i> _2	Вересаев. <i>Да здравствует</i> _3	965
Шестов. <i>Добро</i> _1	Вересаев. <i>Да здравствует</i> _3	954
Александров. <i>Байрон</i> _1	Каменский. <i>Авраам Линкольн</i> _1	941
Александров. <i>Байрон</i> _2	Каменский. <i>Авраам Линкольн</i> _1	941
Страхов. <i>Мир как целое</i> _4	Чаадаев. <i>Отрывки</i> _1	940
Чаадаев. <i>Отрывки</i> _1	Страхов. <i>Мир как целое</i> _2	940

<sup>22</sup> <https://cloud.mail.ru/public/6LAJ/HNEmGhS6v> Б.В. Орехов, И.В. Пешков, bakhtin\_authorship\_nonfiction\_corpus (19.02.2021)

Результаты сравнения Вересаева и Шестова можно смело не учитывать, так как их тексты посвящены Л.Н. Толстому и имеют общие цитаты из последнего. Остаются пары Страхов–Чаадаев и Александров–Каменский соответственно с философскими и биографическими текстами. Гуманитарно-научными их можно назвать лишь условно.

Но для чистоты эксперимента согласимся с имеющимися порогами: **880** по первому корпусу нехудожественных текстов и **969** – по второму. Даже последний, заведомо завышенный рубеж преодолевают 8 пар:

Волошинов. <i>МФЯ</i> _1	Медведев. <i>ФМЛ</i> без цитат_1	<b>1034</b>
Волошинов. <i>МФЯ</i> без цитат_1	Медведев. <i>ФМЛ</i> _1	<b>1031</b>
Волошинов. <i>МФЯ</i> _2	Медведев. <i>ФМЛ</i> без цитат_3	<b>1031</b>
Волошинов. <i>МФЯ</i> _2	Медведев. <i>ФМЛ</i> _3	<b>1023</b>
Волошинов. <i>МФЯ</i> без цитат_1	Медведев. <i>ФМЛ</i> без цитат_3	<b>980</b>
Волошинов. <i>МФЯ</i> _1	Медведев. <i>ФМЛ</i> без цитат_3	<b>980</b>
Волошинов. <i>МФЯ</i> _1	Медведев. <i>ФМЛ</i> _3	<b>975</b>
Волошинов. <i>МФЯ</i> без цитат_1	Медведев. <i>ФМЛ</i> _3	<b>975</b>

Это преодоление снимает всяческие сомнения в единстве авторства всех отрывков *МФЯ* и *ФМЛ*. Небольшие сомнения остаются лишь в связи со второй частью *ФМЛ*, не преодолевшей завышенный стилиевой порог, но от этого порога не слишком отдалившейся:

Волошинов. <i>МФЯ</i> _1	Медведев. <i>ФМЛ</i> без цитат_2	916
Волошинов. <i>МФЯ</i> без цитат_1	Медведев. <i>ФМЛ</i> без цитат_2	916
Волошинов. <i>МФЯ</i> _1	Медведев. <i>ФМЛ</i> без цитат_2	916

Таким образом, обе части *МФЯ* и две из трех частей *ФМЛ* в сравнении друг с другом преодолевают порог числа совпадающих биграмм (969), выше которого не бывает разных авторов, вторая часть *ФМЛ* находится рядом с порогом. Самую высокую стилистическую похожесть демонстрируют первые части обеих книг (1034) и третья часть *ФМЛ* со второй частью *МФЯ* (1031). Вывод с высочайшей степенью вероятности: *МФЯ* и *ФМЛ* написаны одним и тем же человеком.

Определить, что это за человек, не так трудно: его фамилия тоже появляется в запороговых и околопороговых парах. На *Проблему содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве*, текст Бахтина середины 20-х годов, который не был опубликован до 1975 года, недопустимо для разных авторов первого корпуса похожа третья часть ФМЛ (945) и первая часть ФМЛ (937). Кроме того, примерно такую же схожесть демонстрируют первая часть *Проблем творчества Достоевского* и третья часть ФМЛ (942).

Медведев. ФМЛ без цитат_3	Бахтин. Проблема содержания, материала и формы_1	945
Медведев. ФМЛ без цитат_3	Бахтин. Проблемы творчества Достоевского_1	942
Медведев. ФМЛ_2	Волошинов. МФЯ без цитат_2	941
Медведев. ФМЛ_1	Волошинов. МФЯ без цитат_2	941
Медведев. ФМЛ_1	Бахтин. Проблема содержания, материала и формы_1	937
Медведев. ФМЛ_3	Бахтин. Проблемы творчества Достоевского_1	884

Другие пары, включающие фигурантов дела «Бахтин под маской», показывают следующие результаты:

Бахтин. Проблема содержания, материала и формы_1	Медведев. ФМЛ_2	871
Бахтин. Проблемы творчества Достоевского_2	Медведев. ФМЛ_3	867
Бахтин. Проблемы творчества Достоевского_1	Медведев. ФМЛ_1	865
Бахтин. Проблемы творчества Достоевского_2	Волошинов. МФЯ_2	860
Бахтин. Слово в романе_1	Медведев. ФМЛ_3	858
Бахтин. Слово в романе_1	Медведев. ФМЛ_2	855
Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского_1	Медведев. ФМЛ_3	853
Бахтин. Проблема содержания, материала и формы	Медведев. ФМЛ_2	848
Волошинов. Стилистика художественной речи	Медведев. ФМЛ_3	847

Бахтин. Слово в романе_2	Волошинов. МФЯ_2	846
Бахтин. Слово в романе_2	Волошинов. МФЯ_2	846
Бахтин. Слово в романе_2	Медведев. ФМЛ_3	840
Бахтин. Проблема содержания, материала и формы_1	Волошинов. МФЯ_2	839

Все эти 13 пар находятся в смешанной зоне (в которую попадают тексты как одинаковых, так и разных авторов), но близки к порогу единого авторства (880 для первого корпуса и 969 для второго), а также – рядом с теневым, более адекватным, порогом первого корпуса (865) или выше него. В 12 парах имя Бахтин фигурирует рядом с именами Волошинова и Медведева. Существенно, что последняя строка показывает всего лишь 207-ю пару сверху по уровню схожести из 8129 сравненных пар первого корпуса нонфикшн (см. таблицы<sup>23</sup>).

Любопытно также, что «Волошинов» порой меньше похож сам на себя, чем на «Медведева», хотя тоже похож: в разных сочетаниях отрывков четыре пары «Фрейдизма» и МФЯ показывают количество общих биграмм 812, 830, 850 и 861. Последние два результата совсем близки к теневому порогу первого корпуса.

При этом единственная большая несомненно медведевская работа *В лаборатории писателя* показывает в сравнении с ФМЛ числа, далекие от порога единства стиля (для надежности мы даем эту работу в двух вариантах: последней строкой приводится та же самая работа, но без цитат):

	ФМЛ1	ФМЛ2	ФМЛ3
<i>Творческая деятельность</i> 1	685	712	687
<i>Творческая деятельность</i> 2	668	701	711
<i>В лаборатории писателя</i>	685	733	724

Еще более выразительные результаты получены по сравнению нехудожественных отрывков в 20000 слов.

Волошинов. МФЯ без цитат_1	Медведев. ФМЛ без цитат_2	1404	
Волошинов. МФЯ_1	Медведев. ФМЛ без цитат_2	1404	

<sup>23</sup> <https://github.com/nevmenandr/ngrams-compare-style/tree/master/take12.2018/nonfiction2/15000/tables> Б.В. Орехов, И.В. Пешков, ngrams-compare-style (19.02.2021).

Волошинов. <i>МФЯ</i> _1	Медведев. <i>ФМЛ</i> _2	1387	
Волошинов. <i>МФЯ</i> без цитат_1	Медведев. <i>ФМЛ</i> _2	1387	
Медведев. <i>ФМЛ</i> без цитат_2	Волошинов. <i>МФЯ</i> без цитат_2	1380	
Волошинов. <i>МФЯ</i> _1	Медведев. <i>ФМЛ</i> _1	1377	
Волошинов. <i>МФЯ</i> без цитат_1	Медведев. <i>ФМЛ</i> _1	1377	
Волошинов. <i>МФЯ</i> _2	Медведев. <i>ФМЛ</i> без цитат_2	1368	
Волошинов. <i>МФЯ</i> без цитат_2	Медведев. <i>ФМЛ</i> _2	1364	
Волошинов. <i>МФЯ</i> _1	Медведев. <i>ФМЛ</i> без цитат_1	1361	
Волошинов. <i>МФЯ</i> без цитат_1	Медведев. <i>ФМЛ</i> без цитат_1	1361	
Волошинов. <i>МФЯ</i> _2	Медведев. <i>ФМЛ</i> _2	1352	
Волошинов. <i>МФЯ</i> без цитат_2	Бахтин. <i>Проблемы твор- чества Достоевского</i> _2	1272	<b>1337</b> nF2
Волошинов. <i>МФЯ</i> _2	Бахтин. <i>Проблемы твор- чества Достоевского</i> _2	1268	
Медведев. <i>ФМЛ</i> без цитат_2	Бахтин. <i>Слово в рома- не</i> _1	1261	
Волошинов. <i>МФЯ</i> без цитат_2	Бахтин. <i>Слово в романе</i> _1	1258	
Медведев. <i>ФМЛ</i> без цитат_2	Бахтин. <i>Проблемы твор- чества Достоевского</i> _1	1243	
Волошинов. <i>МФЯ</i> _2	Бахтин. <i>Слово в романе</i> _1	1237	
Медведев. <i>ФМЛ</i> _2	Бахтин. <i>Слово в романе</i> _1	1234	
Медведев. <i>ФМЛ</i> _1	Бахтин. <i>Проблемы твор- чества Достоевского</i> _1	1204	
Лосев. <i>Проблема символа</i> _1	Потебня. <i>Мысль и язык</i> без цитат_2	<b>1201</b>	

Абсолютный стилевой порог в 1337 биграмм, который был получен по второму корпусу нонфикшн (по первому, порог составляет

1201 биграмма) преодолевают во взаимном сравнении обе части *МФЯ* и обе части *ФМЛ*, то есть относительно всего текста *ФМЛ* снимаются последние сомнения. Между первым и вторым порогом расположились тексты двух работ Бахтина в сравнении с *МФЯ* и *ФМЛ*. На всякий случай напомним, что статья Бахтина *Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве* имеет объем меньше 20000 слов и в этих сравнениях участия не принимает.

Бахтинское присутствие в текстах *Бахтина под маской* мы проверили еще дополнительным сравнением полного словника биграмм всех произведений Бахтина с двумя корпусами нехудожественных текстов. Приведем верхнюю часть таблиц результатов по 15000-м отрывкам. По первому корпусу:

Медведев. <i>ФМЛ</i> без цитат_3	3549
Медведев. <i>ФМЛ</i> _3	3453
Медведев. <i>ФМЛ</i> _1	3411
Волошинов. <i>МФЯ</i> без цитат_2	3398
Медведев. <i>ФМЛ</i> без цитат_1	3391
Волошинов. <i>МФЯ</i> _2	3385
Медведев. <i>ФМЛ</i> без цитат_2	3312
Медведев. <i>ФМЛ</i> _2	3310
Волошинов. <i>МФЯ</i> без цитат_1	3236
Волошинов. <i>МФЯ</i> _1	3235
<b>Выготский. Психология искусства без цитат_5</b>	<b>3091</b>
Выготский. <i>Психология искусства</i> _1	3068
Выготский. <i>Психология искусства</i> _6	3050
Выготский. <i>Психология искусства</i> _2	3047
Волошинов. <i>Стилистика художественной речи</i> _1	3041
Выготский. <i>Психология искусства</i> без цитат_1	3013
Выготский. <i>Психология искусства</i> без цитат_2	3010
Медведев. <i>Творческая деятельность</i> _1	2998
Выготский. <i>Психология искусства</i> без цитат_4	2985
Лосев. <i>Проблема символа</i> _4	2972

По второму корпусу:

Чаадаев. <i>Отрывки</i> _1	3040
Страхов. <i>Мир как целое</i> _3	2913
Страхов. <i>Мир как целое</i> _1	2858

Страхов. <i>Мир как целое</i> _5	2847
Шестов. <i>Добро</i> _1	2818
Страхов. <i>Мир как целое</i> _2	2818
Страхов. <i>Мир как целое</i> _7	2818
Шестов. <i>Добро</i> _2	2810
Фрейденберг. <i>Семантика сюжета и жанра</i> _1	2780
Булгаков. <i>Свет невечерний</i> _3	2738
Пропп. <i>Фольклор. Литература</i> _4	2726

Тут тоже проявилась граница, на этот раз четко отделяющая точно бахтинские тексты от небахтинских или не обязательно бахтинских. Существенно выше этой границы оказались все отрывки *МФЯ* и *ФМЛ*, что дает еще одно подтверждение того, что они полностью написаны Бахтиным.

Итак, на основании проделанного анализа с максимально высокой степенью вероятности установлено:

1. Автор *ФМЛ* и автор *МФЯ* – один и тот же человек.
2. Автор третьей части *ФМЛ* и атрибутированных работ Бахтина – один и тот же человек.
3. Автор второй части *МФЯ* и атрибутированных работ Бахтина – один и тот же человек.

С высочайшей степенью вероятности можно признать, что:

4. Автор первой части *ФМЛ* и атрибутированных работ Бахтина – один и тот же человек.

И с высокой степенью вероятности признаем:

5. Автор *ФМЛ* и П.Н.Медведев – разные люди.
6. Автор второй части *ФМЛ* и атрибутированных работ Бахтина – один и тот же человек.

Вывод из этих посылок в целом имеет максимальную вероятность: **М.М. Бахтин единоличный автор книг: *МФЯ* (*Марксизм и философия языка*) и *ФМЛ* (*Формальный метод в литературоведении*).**

Из-за некоторой тематической обособленности чуть сложнее обстоит дело с атрибуцией *Фрейдизма*, хотя единый автор с *МФЯ* доказывается не только титульным единством маски «Волошинов». Выше мы продемонстрировали, что *Фрейдизм* и обе части *МФЯ* имеют хорошие предпороговые цифры общности.

К аналогичным выводам приводит и Delta. В корпусе нехудожественных текстов числовые значения дистанции между *МФЯ*

и *ФМЛ* 0,469 (чем меньше число, тем ближе тексты стилистически), что практически однозначно свидетельствует о том, что тексты принадлежат одному автору. Ср. значение 0,68 для двух книг В. Проппа о сказке. Иными словами, книги фольклориста похожи друг на друга даже несколько меньше, чем *МФЯ* и *ФМЛ*. Между тем, дистанция от *ФМЛ* до текстов, несомненно написанных П.Н. Медведевым, колеблется в пределах от 0,9 до 1,5. Результаты Delta трактуются однозначно: Медведев не может быть автором *ФМЛ*. Расстояние от *МФЯ* до ранних работ Бахтина примерно 0,7, то есть такое же, как между разными книгами одного автора. Следовательно, именно Бахтина следует считать автором работ «под маской»<sup>24</sup>.

Добавим еще, возвращаясь к результатам исследований по нашей методике, что для научных, как и для художественных, текстов выделяется смешанная зона результатов, когда количество одинаковых биграмм у сравниваемых отрывков не дает оснований однозначно судить, принадлежит ли текст одному и тому же или разным авторам. Эта смешанная зона имеет не только верхнюю, но и нижнюю границу. Самым стилистически разнообразным автором, у которого в отрывках разных работ присутствует лишь 458 общих биграмм, оказывается М.М. Бахтин, причем с большим отрывом от других авторов первого корпуса:

Фрейденберг. <i>Семантика сюжета и жанра</i> _4	Фрейденберг. <i>Поэтика сюжета и жанра</i> _1	552
Бахтин. <i>Творчество Франсуа Рабле</i> _4	Бахтин. <i>Слово в романе</i> _2	549
Бахтин. <i>Творчество Франсуа Рабле</i> _3	Бахтин. <i>К философии поступка</i> _1	547
Бахтин. <i>Формы времени и хромотопа</i> _3	Бахтин. <i>К философии поступка</i> _1	546
Бахтин. <i>Творчество Франсуа Рабле</i> _1	Бахтин. <i>К философии поступка</i> _1	545
Тюпа. <i>Литература и ментальность</i> _2	Тюпа. <i>Дискурс и жанр</i> _1	542
Бахтин. <i>Творчество Франсуа Рабле</i> _5	Бахтин. <i>К философии поступка</i> _1	527

<sup>24</sup> Мы приносим благодарность Б.В. Орехову за осмысление результатов анализа по Дельте, а также за помощь в подсчетах по всей статье.

Бахтин. <i>Творчество Франсуа Рабле_2</i>	Бахтин. <i>К философии поступка_1</i>	526
Бахтин. <i>Творчество Франсуа Рабле_6</i>	Бахтин. <i>К философии поступка_1</i>	524
Бахтин. <i>Проблемы поэтики Достоевского_3</i>	Бахтин. <i>К философии поступка_1</i>	516
Бахтин. <i>Творчество Франсуа Рабле_8</i>	Бахтин. <i>К философии поступка_1</i>	513
Бахтин. <i>Творчество Франсуа Рабле_7</i>	Бахтин. <i>К философии поступка_1</i>	512
Бахтин. <i>Творчество Франсуа Рабле_4</i>	Бахтин. <i>Проблема содержания, материала и формы_1</i>	512
Бахтин. <i>Творчество Франсуа Рабле_4</i>	Бахтин. <i>К философии поступка_1</i>	458

Во втором корпусе по непохожести собственных текстов доминирует О.М. Фрейденберг (обратим внимание, что ее тексты присутствуют в обоих корпусах):

Ткачев. <i>Немецкие идеалисты_1</i>	Ткачев. <i>Кладези_1</i>	733
Фрейденберг. <i>Поэтика сюжета и жанра_6</i>	Фрейденберг. <i>Семантика сюжета и жанра_1</i>	729
Фрейденберг. <i>Поэтика сюжета и жанра_2</i>	Фрейденберг. <i>Семантика сюжета и жанра_5</i>	633
Фрейденберг. <i>Поэтика сюжета и жанра_3</i>	Фрейденберг. <i>Семантика сюжета и жанра_5</i>	630
Фрейденберг. <i>Поэтика сюжета и жанра_1</i>	Фрейденберг. <i>Семантика сюжета и жанра_5</i>	557
Фрейденберг. <i>Поэтика сюжета и жанра_1</i>	Фрейденберг. <i>Семантика сюжета и жанра_4</i>	552

В целом ниже (то есть в смысловом отношении выше) бахтинских показателей стилистического разнообразия (458) единства стиля уже не наблюдается. Причем это касается как нехудожественных, так и «неклассических» художественных текстов. На нашем материале это почти абсолютная нижняя граница (цифры ниже присутствуют

только для трех пар отрывков произведений А.А. Бестужева-Марлинского<sup>25</sup>).

Тот факт, что Бахтин как автор был способен на максимальное стилистическое разнообразие, придает еще большую значимость превышению текстами *Бахтина под маской* верхней границы смешанной зоны, показатели выше которой с очень большой степенью вероятности гарантируют единство стиля сравниваемых отрывков. М.М. Бахтин умел писать разнообразно, но создавая общую концепцию языка и речевого произведения, думал именно об этой концепции, и не старался стилистически завуалировать свое авторство, надевая внешнюю идеологическую маску, зафиксированную фамилиями его друзей. Или при всем старании завуалировать свою индивидуальность в стиле оказалось невозможно.

## REFERENCES:

- Burrows John: *'Delta': a Measure of Stylistic Difference and a Guide to Likely Authorship*, „Literary and Linguistic Computing“ 1 September 2002, Volume 17, Issue 3, p.267-287, <https://doi.org/10.1093/lc/17.3.267>
- Eisen Mark, Ribeiro Alejandro, Segarra Santiago, Egan Gabriel: *Stylometric analysis of Early Modern period English plays*, „Digital Scholarship in the Humanities“ 2018, v. 33, issue 3, 1 September, p.500-528, <https://doi.org/10.1093/lc/fqx059>
- Gladwin Alexander, Lavin Matthew, Look Daniel: *Stylometry and collaborative authorship: Eddy, Lovecraft, and 'The Loved Dead'*, „Digital Scholarship in the Humanities“, 2017, v. 32, issue 1, 1 April, p. 123-140, <https://doi.org/10.1093/lc/fqvo26>
- Ilseemann Hartmut: *Stylometry approaching Parnassus*, „Digital Scholarship in the Humanities“ 2018, v. 33, issue 3, 1 September, p.548-556, <https://doi.org/10.1093/lc/fqx058>
- Khmelev Dmitriy: *Raspoznavaniye avtora teksta s ispol'zovaniyem tsepey A.A. Markova*, „Vestnik MGU“ 2000, ser. 9: Filologiya, № 2, s.115-126 (Хмелёв Дмитрий: *Распознавание автора текста с использованием цепей А.А. Маркова*, „Вестник МГУ“ 2000, сер. 9: Филология, № 2, с.115-126).

<sup>25</sup> Причем, во всех этих парах присутствует историческая повесть *Роман и Ольга*, текст которой стилизован под древнерусский.

- Kukushkina Ol'ga, Polikarpov Anatoliy, Khmelev Dmitriy: *Opredeleniye avtorstva teksta s ispol'zovaniyem bukvennoy i grammaticheskoy informatsii*, „Problemy peredachi informatsii“ 2001, t. 37, № 2, s.96-108 (Кукушкина Ольга, Поликарпов Анатолий, Хмелёв Дмитрий: *Определение авторства текста с использованием буквенной и грамматической информации*, “Проблемы передачи информации” 2001, т. 37, № 2, с. 96-108).
- Lutoslawski Wincenty: *Principes de stylométrie appliqués à la chronologie des œuvres de Platon*, „Revue des Études Grecques“, 1898, t. 11, fascicule 41, p. 61-81.
- Marusenko Mikhail: *Atributsiya anonimnykh i psevdonimnykh literaturnykh proizvedeniy metodami teorii raspoznavaniya obrazov*. Leningrad 1990 (Марусенко Михаил: *Атрибуция анонимных и псевдонимных литературных произведений методами теории распознавания образов*. Ленинград 1990).
- Mendenhall Thomas: *The characteristic curves of composition*, „Science“ 1887, 9 (214), p. 237-249.
- Morozov Nikolay: *Lingvisticheskiye spektry: sredstvo dlya otlicheniya plagiatov ot istinnykh proizvedeniy togo ili inogo izvestnogo avtora. Stilemetricheskii etjud*, „Izvestiya otd. russkogo yazyka i slovesnosti Imp. Akad. Nauk“ 1915, t. XX, kn. 4 (Морозов Николай: *Лингвистические спектры: средство для отличения плагиатов от истинных произведений того или иного известного автора. Стилеметрический этюд*, „Известия отд. русского языка и словесности Имп. Акад. Наук“ 1915, т. XX, кн. 4).
- Nini Andrea: *An authorship analysis of the Jack the Ripper letters*, „Digital Scholarship in the Humanities“, 2018, v. 33, issue 3, 1 September, p.621-636, <https://doi.org/10.1093/llc/fqx065>
- Oakes Michael: *Computer stylometry of C. S. Lewis's The Dark Tower and related texts*, „Digital Scholarship in the Humanities“, 2018, v. 33, issue 3, 1 September, p.637-650, <https://doi.org/10.1093/llc/fqx043>
- Peshkov Igor': *Konets – “Delu” venets (Promezhutochnyy tekstologicheskii finish v bakhtinskom voprose, ili Eshche raz ob avtorstve M. M. Bakhtina v “spornykh tekstakh”)*, „Dialog. Karnaval. Khronotop“, 2000, № 1, s.72-109 (Пешков Игорь: *Конец — «Делу» венец (Промежуточный текстологический финиш в бахтинском вопросе, или Еще раз об авторстве М. М. Бахтина в «спорных текстах»)*, „Диалог. Карнавал. Хронотоп“, 2000, № 1, с.72-109).

- Savoy Jacques: *Is Starnone really the author behind Ferrante?* „Digital Scholarship in the Humanities“ 2018, v. 33, issue 3, 1 September, p.902-918, <https://doi.org/10.1093/llc/fqy016>.
- Skorinkin Daniil, Bonch-Osmolovskaya Anastasiya: *“Osobyie primety” v rechi khudozhestvennykh personazhey: kolichestvennyy analiz dialogov v “Voyne i mire” L. N. Tolstogo*, „Istoriya“, 2016, t. 7, № 7 (51) (Скоринкин Даниил, Бонч-Осмоловская Анастасия: *“Особые приметы” в речи художественных персонажей: количественный анализ диалогов в “Войне и мире” Л. Н. Толстого*, „История“, 2016, т. 7, № 7 (51)).
- Tello José: *What does Delta see inside the Author?: Evaluating Stylo-metric Clusters with Literary Metadata*, in: *III Congreso de La Sociedad Internacional Humanidades Digitales Hispánicas: Sociedades, Políticas, Saberes. Málaga*: HDH, pp.153-161, <http://hdh2017.es/wp-content/uploads/2017/10/Actas-HDH2017.pdf>
- <https://github.com/nevmenandr/ngrams-compare-style/blob/master/fiction/15000/tables/partition2gram.tsv>
- <https://cloud.mail.ru/public/F857/k5M8WooFy>
- <https://cloud.mail.ru/public/Eiae/ZPLQvLLje>
- <https://cloud.mail.ru/public/9pA4/7pqjbpFeX>
- <https://cloud.mail.ru/public/6LAJ/HNEmGhS6v>
- <https://github.com/nevmenandr/ngrams-compare-style/tree/master/take12.2018/nonfiction2/15000/tables>



# **ПЕРЕЧИТЫВАЕМ КЛАССИКУ**



**ТАТЬЯНА АЛПАТОВА**

Московский государственный областной университет  
(Москва, Россия)

ORCID 0000-0001-6852-0537

e-mail: alpatova2005@rambler.ru

**ЧЕТЫРЕ ВОЗРАСТА ДУШИ  
(„ПРИНЦИП ИСЧЕРПЫВАЮЩЕГО ДЕЛЕНИЯ”  
КАК ОСНОВА ПОСТРОЕНИЯ СИСТЕМЫ ПЕРСОНАЖЕЙ  
В РОМАНЕ В СТИХАХ *ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН*)**

**THE FOUR AGES OF THE SOUL  
(„THE CONCEPT OF SUFFICIENT DIVISION” AS A BASIS  
FOR CHARACTER STRUCTURE IN THE VERSE NOVEL  
*EUGENE ONEGIN*)**

**Abstract:**

The article focuses on the system of characters in the verse novel *Eugene Onegin* analyzed in the context of Pushkin's artistic anthropology. Each of the characters involved within the plot retains individual features and at the same time enters into a more generalized context, becoming part of philosophical reflections on the formation of personality that passes four stages in its development: childhood, adolescence, youth, and maturity. The socio-cultural and psychological "ages" of Pushkin's characters (Olga's childhood, Lensky's adolescence, Onegin's youth, Tatyana's maturity) taken together, reveal a universalizing potential in the novel plot and a unifying anthropological concept of accumulation and resolution of life contradictions, genetically related to Pushkin's lyrics and prose of the mid-1820s - early 1830s.

**Keywords:** verse novel, poetics, artistic anthropology, literary tradition

Философский потенциал романа в стихах *Евгений Онегин* был в значительной степени „разгадан” уже первыми его читателями, сумевшими увидеть в „энциклопедичности” пушкинского текста отнюдь не только сведения об эпохе, но именно возможность развертывания „в глубину”, при которой упомянутая в тексте деталь, сюжетная ситуация, внесюжетное „авторское” уточнение оказываются способны вести к достаточно неожиданным обобщающим итогам. Поэтико-философское обоснование этому, по-видимому, закладывается парадоксальным объединением двух разноплановых интенций, предопределенных формой „романа в стихах” как в силу его уникальной „дневниковости”, а потому незавершенности, так и в силу идеальной завершенности каждого отдельного образа, явившегося в тексте.

На уровне поэтики своеобразным объяснением этой завершенности/незавершенности текстового потенциала *Евгения Онегина* стала концепция „исчерпывающего деления”, предложенная Львом Пумпянским в связи с размышлениями о более общей проблеме генетической связи Пушкина с традициями литературы XVIII века. Именно „списки” и „перечни” *Евгения Онегина* позволили исследователю сделать вывод, как трансформируется „исчерпывающее деление” в пушкинском мире – из рационалистической, логически завершенной („исчерпанной”) конструкции оно становится перечислением разнообразных деталей, сам порядок следования которых не подчинен никакому заранее известному логическому построению, а формируется спонтанно – в конечном счете, становясь воплощением спонтанности, непредсказуемости, свободы как принципа устройства бытия. „Исчерпывающее деление” как принцип рационалистического мышления и „спутник” классического стиля, позволяет „обозреть до конца”<sup>1</sup> то, что раскрылось в гармонично-завершенной картине мира, художественное воплощение которой не случайно требует таких авторских „добродетелей”, как „ясность, аристотелева удобообозримость, быстрота, ограничивающая описание окрыленным (через эпитет) упоминанием”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Лев Пумпянский: *Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы*. Москва 2000, с. 213.

<sup>2</sup> Ibidem, с. 217.

„Исчерпывающее деление”, если рассматривать его не только ретроспективно, как реализацию рационально-логических принципов поэтики XVIII столетия, но и с учетом возможной перспективы – как отражение многообразия окружающего мира – глубоко пронизывает поэтическую структуру *Евгения Онегина*, что и придает особую динамику романной структуре, потому что автор здесь „...не описывает и едва рассказывает, – он упоминает”<sup>3</sup>, в результате чего „произведение слагается как заполнение длинного свитка, способного вместить неопределенно большое число предметов”<sup>4</sup>. В эти „списки” и „перечни” выстраиваются детали, обретающие разнообразный культурно-исторический, характерологический, психологический потенциал. В совокупности с многоуровневостью сюжетных планов романа, а также „возможными сюжетами”<sup>5</sup>, также способствуют неограниченно широкому потенциалу осмысления „перечней”. Эти закономерности поэтики *Евгения Онегина*, по-видимому, могут стать опорой для анализа художественной антропологии Пушкина, реализованной в структуре персонажной системы романа в стихах.

На уровне философского осмысления романа это свойство мышления настраивает на особый универсализм, когда конкретика и житейская „узнаваемость” деталей, из которых слагается „культурный язык” эпохи, реализует возможность обобщения, притом как в отношении поистине космической пространственно-временной модели „романа в стихах”, так и в отношении художественной антропологии. Пушкинские герои являются в этом контексте не только индивидуально-неповторимыми личностями, но и обобщенной реализацией некоей единой концепции человека (типологически сопоставимой с моделью „соборной личности”, реализованной в *Братьях Карамазовых* Ф.М.Достоевского).

Четверка персонажей *Евгения Онегина* ограничнее всего может восприниматься как воплощение авторских представлений о становлении и развитии личности, что в целом соответствовало и своеобразной функции романа в стихах, рассматриваемого как „спутника странного”, сопровождающего личностную историю самого Автора.

<sup>3</sup> Лев Пумпянский: *Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы*. Москва 2000, с. 217.

<sup>4</sup> Ibidem, с. 217.

<sup>5</sup> Сергей Бочаров: *О реальном и возможном сюжете („Евгений Онегин”), Динамическая поэтика. От замысла к воплощению*. Москва 1990, с. 14-38.

Не случайно исследователи, обращавшиеся к истории создания, практически всегда приходили к выводу, что ее продолжительность и внутренняя логика определяются не только и не столько задачами создания текста, но выполняют гораздо более сложные функции самопознания, сопоставимые с дневниковыми. При этом „роман в стихах” как лиро-эпический „дневник” складывается буквально „на глазах” у читателя (чему немало способствовала принятая Пушкиным авторская стратегия публиковать текст до его формального завершения) – и таким образом мотив становления (текста – отражающего становление личности Автора – в свою очередь, заставляющего размышлять о становлении человека в масштабе антропологических универсалий) становится одним из центральных в произведении.

Четверка персонажей при этом в логике „исчерпывающего деления” оказывается реализацией представлений о взрослении как движении личности через четыре возрастные этапа: детство – юность – молодость и зрелость, причем изображение каждого следующего как бы „захватывает” часть качеств этапа предыдущего, до определенного момента накапливая нерешенные личностные противоречия, возможность выйти за пределы которых возникает лишь на этапе зрелости.

Детское начало связывается в антропологической перспективе романа в стихах прежде всего с Ольгой. Возможно, именно по этой причине именно вокруг Ольги более всего концентрируются детали, ассоциативно связанные не столько с изображением стандартного, литературного штампа, сколько с незрелостью и личностной непроявленностью: „Всегда скромна, всегда послушна, // Всегда, как утро, весела, // Как жизнь поэта, простодушна, // Как поцелуй любви, мила...”<sup>6</sup> – потому-то ее очевидная красота вызывает отторжение у невлюбленного, а значит, и более критичного Онегина (и возможно, по той же причине последующие литературные „потомки” Ольги – Марфинька в *Обрыве* И.А.Гончарова и Марфинька в *Приглашении на казнь* В.В.Набокова наследуют именно ее исключительную детскость, которой, очевидно, не суждено смениться более зрелой стадией личностного развития).

Детское в Ольге Пушкин связывает и с игровыми ассоциациями („младенческие забавы” – „её забавы” – „горелки” – „ветреные

<sup>6</sup> Александр Пушкин: *Полное собрание сочинений в 16 томах*. Том 6: *Евгений Онегин*. Москва – Ленинград 1937, с. 41.

утехи”), и с легкомысленно-бездумным отношением к жизни, в результате чего действия Ольги, помимо ее воли, становятся причиной ссоры Онегина и Ленского, и в конечном счете запускают некий „маховик” судьбы, который разрушит надежды практически всех героев романа.

Литературные ассоциации, сгруппированные вокруг образа Ольги, также объединены семантическим ореолом легкости, эфемерности – по преимуществу определяя выбор тропов: насекомые (мотылек, пчела), птицы (ласточка, голубка), цветов (ландыш, лилия, „двухутренний цветок”). Условно-литературные имена, которыми она наделяется, – связанная с ощущением эфемерно-проходящего утра Аврора („Авроры северной алей...”)<sup>7</sup>, и Филлида<sup>8</sup> – условно-литературное имя адресата сентименталистских мардригальных текстов – возможно, ассоциировавшаяся для Пушкина с карамзинским поздравительным посланием *Филлиде* („Проснись, проснись, Филлида!..”, 1790), в котором пожелания прекрасной имениннице раскрываются как некое обобщенно-литературное представление об идеальном существовании юной девушки, подобной пушкинской героине:

Да будет день твой красной  
Единым майским утром,  
Которое питает  
Ясмину и лилеи ...  
Будь радостна, беспечна.  
Как радостен, беспечен  
Певец весны и утра,  
Виясь под облаками...<sup>9</sup>

Само исчезновение Ольги из романа, прощание с родительским домом после замужества раскрывается в устойчивых мотивах детского поведения: „И скоро звонкий голос Оли // В семействе Лариных умолк...”<sup>10</sup>, в принципе не отличающихся от прежних упоминаний ее „резвости”, „веселости”, „звонкого смеха”, беспечности – не изменившихся в героине, несмотря на совершившуюся жизненную драму.

<sup>7</sup> Александр Пушкин: *Op. cit.*, с. 106.

<sup>8</sup> *Ibidem*, с. 52.

<sup>9</sup> Николай Карамзин: *Полное собрание стихотворений*. Москва–Ленинград 1966, с. 82.

<sup>10</sup> Александр Пушкин: *Op. cit.*, с. 143.

Юность как следующая ступень, безусловно, оказывается отдана в романе Ленскому, которого (в соответствии с принципом „прирастания”, „наследования” предыдущих жизненных этапов) мы видим и „отроком”, и собственно юношей (обозначение „юный”, „юноша” чаще всего звучит в романе именно по отношению к Ленскому – семь раз, не считая практически синонимичного в данном контексте определения „молодой” и близких по значению перифрастических определений).

Юность, воплощенная фигурой Ленского, прежде всего раскрывается как пора предельной увлеченности, для которой самые разные, иной раз противоречивые жизненные явления оказываются равно привлекательными. Пожалуй, именно эта юношеская увлеченность, а не „легковесность”, о которой нередко упоминалось в контексте рассмотрения образа Ленского в связи с идеей „полемики с романтизмом”, стоит за многочисленными „перечнями” самых разнообразных культурно-исторических ассоциаций, окружающих этот образ:

Он из Германии туманной  
Привёз учёности плоды:  
Вольнолюбивые мечты,  
Дух пылкий и довольно странный,  
Всегда восторженную речь  
И кудри черные до плеч<sup>11</sup>

Своеобразные „перечни” лежат в основе и многочисленных пастишей, представляющих размышления и стихи Ленского (см. строфы VIII, IX, X, XX, XXII главы второй, XXXVII главы третьей, XXI, XXII главы шестой):

Он верил, что душа родная  
Соединиться с ним должна,  
Что безотрадно изнывая,  
Его вседневно ждет она;  
Он верил, что друзья готовы  
За честь его принять оковы,  
И что не дрогнет их рука  
Разбить сосуд клеветника;  
Что есть избранные судьбами,  
Людей священные друзья;

<sup>11</sup> Александр Пушкин: *Op. cit.*, с. 33-34.

Что их бессмертная семья  
 Неотразимыми лучами  
 Когда-нибудь нас озарит  
 И мир блаженством одарит<sup>12</sup>

Сам набор литературных жанров, ассоциирующихся с образом Ленского (мадригал – эпитафия – идиллия – элегия – ода<sup>13</sup>), столь разнопланов, что и в этом случае возникает эффект максимального разнообразия, готовности отозваться на самые различные жизненные явления, в равной мере увлекающие юношеское воображение.

В ссоре с Онегиным раскрывается ряд культурно-психологических ассоциаций, связанных с противоположной гранью юношеской увлеченности: Ленский последовательно оказывается во власти литературно обусловленных образов – Ольги-изменницы или Онегина-соблазнителя, игнорируя реальную ситуацию, которая не может быть сведена ни к одной крайности, ни к одной из литературных моделей, в плену которых в данном случае оказывается пушкинский герой.

Наиболее трагическое, самое „реальное” из всех событий романного сюжета – смерть Ленского – в контексте представлений о жизненных этапах также реализует более обобщенный, универсализующий потенциал пушкинской художественной антропологии. Смерть в данном случае настигает героя-юношу отчасти и потому, что именно скоротечность юности как этапа жизненного роста заставляет наиболее напряженно размышлять о неотвратимом движении времени, и смерть в этом случае – неизбежный предел, заставляющий чувствовать губительное, страшное воздействие времени максимально трагически.

В этом смысле Ленский – не только олицетворенная юность, но и олицетворенное время (в связи со скоротечностью этого состояния). Не случайно практически с момента появления Ленского в романе ему постоянно сопутствуют авторские размышления (и созвучные им в этом случае размышления Онегина) о том, что „ещё не...” случилось, но непременно должно с течением времени произойти: „От хладного

<sup>12</sup> Ibidem, с. 34.

<sup>13</sup> Подробнее о *Евгении Онегине* как „энциклопедии” литературных жанров см.: Владимир Турбин: *Поэтика романа А.С.Пушкина „Евгений Онегин”*. Москва 1996.

разврата света // Ещё увянуть не успев...”, „Ещё пленяли юный ум...”<sup>14</sup>, „ум, ещё в сужденьях зыбкой...”<sup>15</sup>, „... пора придёт...”<sup>16</sup>, и др.

Философский контекст размышлений о времени в связи с фигурой Ленского придаёт неожиданно серьезный смысл его чересчур „литературным”, „цитатным” элегическим стихам („Он пел поблёклый жизни цвет // Без малого в осьмнадцать лет...”<sup>17</sup>); предсмертная же „элегия” Ленского тем более приобретает, пусть ретроспективно, едва ли не пророческий потенциал: „Блеснет завтра луч денницы, // И заиграет яркий день; // А я – быть может, я гробницы // Сойду в таинственную сень...”<sup>18</sup>, – во всяком случае, последующее развитие событий подтверждает горестные предчувствия Ленского, связанные не только с возможной гибелью, но и посмертной судьбой – забвеньем Ольги.

Невероятно замедленное, предельно укрупнённое изображение гибели Ленского становится в романе очевидной кульминацией в разворачивании авторских размышлений о времени. Само мгновение, как то, что, казалось бы, невозможно наблюдать, в данном случае длится почти бесконечно, приковывая внимание к совершавшемуся трагическому событию во всей его неотвратимости, неизбежности, абсолютности. Нелепость гибели Ленского на сюжетном уровне дополнительно усиливает ощущение бесповоротности, раскрывающееся на уровне философском – в данном случае, на уровне темпоральных универсалий. Метафора „пробили // Часы урочные...”<sup>19</sup>, подержанная переносом (*enjambement*), несчастным в тексте *Евгения Онегина* и потому всегда несущим психологический эффект, который рождается самой энергией „замедлившегося” стиха; далее – изображение падающего мертвым Ленского, развернутое сравнение („Так медленно по скату гор...”), „мгновенный” холод, охвативший Онегина, – и наконец, собственно „мгновение”, к изображению которого вёл внутренний микросюжет эпизода – в данном случае совпадающий с философским темпоральным сюжетом романа в целом:

Недвижим он лежал, и странен

<sup>14</sup> Александр Пушкин: *Op. cit.*, с. 34

<sup>15</sup> *Ibidem*, с. 37

<sup>16</sup> *Ibidem*, с. 38.

<sup>17</sup> *Ibidem*, с. 35.

<sup>18</sup> *Ibidem*, с. 126.

<sup>19</sup> *Ibidem*, с. 136.

Был томный мир его чела.  
 Под грудь он был навывлет ранен;  
 Дымясь, из раны кровь текла.  
 Тому назад одно мгновенье  
 В сем сердце билось вдохновенье,  
 Вражда, надежда и любовь,  
 Играла жизнь, кипела кровь,  
 Теперь, как в доме опустелом,  
 Всё в нём и пусто и темно;  
 Замолкло навсегда оно,  
 Закрыты ставни; окна мелом  
 Забелены. Хозяйки нет.  
 А где, бог весть. Пропал и след<sup>20</sup>.

„Тому назад одно мгновенье...” ... „теперь” ... „навсегда”, – лексико-синтаксические „остановки”, по-своему также выстраивающие „перечень” тех временных вех, следуя которым, и совершается событие – неотвратимо-бесповоротное, последствия которого ужасны, – но отныне единственно реальны для романного космоса и человеческой души. Скоротечная юность миновала, унесена потоком времени, и более не возвратится.

Идея самостоятельного рассмотрения молодости, в отличие от юности, как двух следующих друг за другом стадий в личностном становлении человека, применительно к художественной антропологии Пушкина, не нова. В сущности, она восходит к автокомментарию *О стихотворении „Демон”*:

В лучшее время жизни сердце, еще не охлажденное опытом, доступно для прекрасного. Оно легковерно и нежно. Мало-помалу вечные противуречия существенности рождают в нем сомнения, чувство мучительное, но непродолжительное. Оно исчезает, уничтожив навсегда лучшие надежды и поэтические предрассудки души<sup>21</sup>.

Пушкин довольно четко выделяет юность как время очарования и следующую за нею стадию разочарования, болезненной утраты иллюзий – мотив, достаточно распространенный уже в сентиментально-предромантических, и в особенности романтических психологических штудиях, необходимых для оформления базовой роман-

<sup>20</sup> Ibidem, с. 130-131.

<sup>21</sup> Ibidem, с. 262.

тической оппозиции: *Я – Мир*. Если юноша „живет да верит мира совершенству...”<sup>22</sup>, то „достоянием” молодости становится открытие его противоречий и порожденное им „безочарование” – стадия душевного становления Онегина, которой суждено сделаться завязкой собственно романного сюжета в книге.

„Принцип наследования”, постепенного наложения различных возрастных стадий, в свою очередь, окруженных рядами характерных для каждой из них культурно-психологических ассоциативных рядов, способствует тому, что фигура Онегина становится самой развитой и последовательно раскрытой в романе. Читатель видит его ребенком (что, безусловно, позволяет ставить проблему детерминированности жизненной драмы героя обстоятельствами воспитания, среды, мира, частью которого он был), видит юношей, увлечение которого, в отличие от поэзии и философии Ленского, – „наука страсти нежной”, во всех ее многообразных проявлениях (полнотой исчисления, действительно, заставляющей вспомнить своеобразный „энциклопедизм” *Науки любви* Овидия):

Как рано мог он лицемерить,  
Таить надежду, ревновать,  
Разуверять, заставить верить,  
Казаться мрачным, изнывать,  
Являться гордым и послушным,  
Внимательным иль равнодушным!  
Как томно был он молчалив,  
Как пламенно красноречив,  
В сердечных письмах как небрежен!  
Одним дыша, одно любя,  
Как он умел забыть себя!  
Как взор его был быстр и нежен,  
Стыдлив и дерзок, а порой  
Блистал послушною слезой<sup>23</sup>

Вновь стадия развития личности, как это зачастую бывает в пушкинском романе, оформляется благодаря перечню – навыков Онегина в применении „науки страсти нежной”, потенциально способному превратиться в целый ряд сюжетных ситуаций, „разверты-

<sup>22</sup> Александр Пушкин: *Op. cit.*, том 11: *Критика и публицистика, 1819-1834*. Москва – Ленинград 1949, с. 30.

<sup>23</sup> Александр Пушкин: *Op. cit.*, с. 9.

вающих” предельно лаконичный пушкинский роман в более привычную для литературных ожиданий публики цепочку любовных приключений героя (намекы на них останутся как в черновых редакциях, так и в начале главы четвертой, насыщенной упоминанием мотивов привычной читателю романистики XVIII века в духа *Опасных связей*<sup>24</sup>.

Однако взамен этой юношеской увлеченности любовными приключениями читатель получает психологическую загадку развития героя, началом которой и становится парадоксальный отрицательный ответ на вопрос о счастье, заданный применительно к юноше, вся жизнь которого с первого взгляда только и кажется воплощением всего, о чем только может мечтать человек:

Но был ли счастлив мой Евгений,  
Свободный, в цвете лучших лет,  
Среди блистательных побед,  
Среди вседневных наслаждений?  
Вотще ли был он средь пиров  
Неосторожен и здоров?

Нет... <...><sup>25</sup>

Собственно „психолого-антропологическое исследование” загадок „английского сплина” как необъяснимого и вместе с ним чрезвычайно привлекательного своей таинственностью „недуга” начал в русской литературе, пожалуй, Н.М.Карамзин, в *Письмах русского путешественника* изобразивший таинственного аббата, который был молод, весел, здоров, любим в обществе, казался абсолютно счастливым – и вдруг без всяких видимых причин разочаровался во всем, стал задумчив, чуждался общества и наконец свел счеты с жизнью. Этот фрагмент публиковался и отдельно, как своеобразный психологический этюд, под названием *Самоубийца. Анекдот* в первом номере „Московского журнала”. В карамзинской трактовке при этом преобладал именно мотив необъяснимости, загадочности душевных процессов, которые нельзя объяснить рационально (не случайно позднее, уже в „английской” части книги, попытка самого повествователя-путешественника представлять сплин следствием нездоровой

<sup>24</sup> Лариса Вольперт: *Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль*. Москва 1998.

<sup>25</sup> Александр Пушкин: *Op. cit.*, с. 20-21.

диеты англичан сопровождается отчетливой самоиронией<sup>26</sup>). В пушкинской версии объяснения „русской хандры”, подобной „английскому сплину”, безусловно, присутствует гораздо больше культурно-психологической детерминированности, связанной с осмыслением дендизма<sup>27</sup>; при этом, разумеется, речь не идет о том, чтобы полностью объяснить поведение героя, уничтожив „загадку” – просто сама она оказывается представлена со множеством вводных „условий”, потенциально способных вести к разгадке – но отнюдь не обязательно верных, почему и будет всегда актуальным вопрос: „Ужель загадку разрешила, // Ужели слово найдено?..”.

Незавершенность личностного становления Онегина в романе выявляется в ситуации ссоры с Ленским – и более всего в необходимости четкой и однозначной реакции на вызов – реакции, которая одна и могла остановить дуэль. Исследователи не раз отмечали многочисленные детали в описании того, как ведет себя Онегин в утро дуэли, выявляя целый ряд более или менее значительных нарушений дуэльных правил, которые тот допускает, – настолько очевидных, что это делало возможным для Ленского отказаться от дуэли, считаясь при этом победившей стороной<sup>28</sup>. Однако сложившиеся обстоятельства требуют от Онегина еще более однозначных действий – совершить которые он не находит в себе сил, что, в свою очередь, и вызывает однозначное авторское осуждение: „И поделом [...] // Пускай поэт // Дурачится; в осьмнадцать лет // Оно простительно. Евгений, // Всем сердцем юношу любя, // Был должен оказать себя // Не мячиком предрассуждений...”<sup>29</sup>. „Возможный сюжет” этой части романа оформляется многочисленными конструкциями „мог бы...”, „должен был...”, представляющими героя, сумевшего развиться до той стадии, когда человек в самом деле управляет своими поступками и потому не зависит от внешних условий, выступая равным себе при любых обстоятельствах.

<sup>26</sup> Татьяна Алпатова: *Здоровье и болезнь в художественной системе Н.М.Карамзина*, „Вестник Московского государственного областного университета”. Серия Русская филология, 2017. № 5, с. 86-95.

<sup>27</sup> Ольга Вайнштейн: *Денди: мода, литература, стиль жизни*. Москва 2005, с. 169-189.

<sup>28</sup> Юрий Лотман: *Роман А. С. Пушкина „Евгений Онегин”*. Комментарий: *Пособие для учителя*. Ленинград 1983, с. 98-99.

<sup>29</sup> Александр Пушкин: *Op. cit.*, с. 121.

Зрелость как „самостоянье человека” в антропологической концепции Пушкина – ценностная категория. Общеизвестная исследователями возможность связать в романе это состояние души с личностным развитием Татьяны также вполне ожидаема. И в этом случае, как и у других героев, читатель видит постепенное движение героини через предшествующие стадии (детство – юность – молодость), с той разницей, что в изображении ее детства практически отсутствуют мотивы легкости, беспечности и бездумности. Гораздо необычнее в данном случае видится то, что загадкой остается сам момент наступления зрелости – не случайно так часто в исследовательской литературе встречаем мысль о „внезапной”, или, во всяком случае, сложно мотивируемой инициации Татьяны в восьмой главе – читатель в известном смысле смотрит здесь на нее глазами Онегина, потрясенного совершившейся невероятной переменой („Ужель та самая Татьяна [...] // Та девочка... иль это сон?..”<sup>30</sup>).

Однако собственно момент, разбивающий юношеские мечты героини, – ответ Онегина, следствием которого становятся „любви безумные страданья”, горенье „страсти безотрадной”, – то глобальное чувство несчастья, с которым наступление молодости было связано и для самого героя – хотя в данном случае переживание героини оказывается более глубоким и потому, на первый взгляд, поистине безысходным.

„Выходом”, позволяющим героине сделать шаг, в художественной антропологии Пушкина необходимый для достижения подлинной зрелости, становится для героини возможность познания – в первую очередь, предмета своей любви. Путей такого познания два – интуитивно-мистический и рационально-логический, и оба их последовательно проходит Татьяна: вначале чудесным образом видящая во сне как смятенную душу Онегина, так и будущее несчастье, убийство Ленского, которое разрушит судьбы их всех, а затем, оказываясь в кабинете Онегина и читая его книги. Это открытие „много мира”, мира Онегина, увиденного со стороны, из некоего „иного” состояния души, природа которого не ясна ни самой героине, ни читателю, и раскрывается как „зрелость” лишь в восьмой главе.

Рецепция финала *Евгения Онегина* – одного из многочисленных эпизодов романа, так часто вызывающих споры – может быть

---

<sup>30</sup> Ibidem, с. 174.

предметом отдельного очерка, – столь разнообразны и выразительны существующие трактовки. В свете концепции личностного роста представляется интересным предложенный В.С.Непомнящим взгляд и на замужество, и на финальную реплику героини с учетом разноречивости романной структуры, когда, помимо событийной, и даже помимо психологической реальности (учитывая которые, в действиях героини вполне возможно видеть лишь безысходность, в лучшем случае, скрашиваемую этическими принципами), на уровне онтологического, универсализующего прочтения раскрывается ее своеобразный „дар” Онегину – переступая „через страсть во имя любви”<sup>31</sup> Татьяна живой энергией своего действия утверждает для героя иную форму человеческого бытия – ту самую ступень личностной зрелости, на пороге которой Онегин и замирает в финале романа.

Художественная антропология Пушкина – сложно выстроенная, органичная, динамично развивающаяся система, исследование которой, по-видимому, может открыть новые возможности как для трактовки отдельных произведений, так и для выстраивания более общего очерка пушкинской картины мира. Сложность в решении этой задачи – сохранение баланса в разговоре о „философии” и ее художественной природе, тех поэтических законов, существование которых в пушкинском мире и становится энергией, в конечном итоге порождающей поэтическую мысль.

## REFERENCES:

- Alpatova Tat'yana: Zdorov'e i bolezni v hudozhestvennoj sisteme N.M.Karamzina, „Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta”. Seriya Russkaya filologiya, 2017. № 5, s. 86-95 (Алпатова Татьяна: *Здоровье и болезнь в художественной системе Н.М.Карамзина*, „Вестник Московского государственного областного университета”. Серия Русская филология, 2017. № 5, с. 86-95).
- Bocharov Sergej: O real'nom i vozmozhnom syuzhete („Evgenij Onegin”), Dinamicheskaya poetika. Ot zamysla k voploshcheniyu. Moskva 1990, s. 14-38 (Бочаров Сергей: *О реальном и возможном сюжете*

<sup>31</sup> Валентин Непомнящий: *Пушкин: Избранные работы 1960-х - 1990-х годов*. Москва 2001, с.274-275.

- („Евгений Онегин”), *Динамическая поэтика. От замысла к воплощению*. Москва 1990, с. 14-38).
- Vajnshtejn Ol'ga: Dendi: moda, literatura, stil' zhizni. Moskva 2005 (Вайнштейн Ольга: *Денди: мода, литература, стиль жизни*. Москва 2005).
- Vol'pert Larisa: Pushkin v roli Pushkina. Tvorcheskaya igra po modelyam francuzskoj literatury. Pushkin i Stendal'. Moskva 1998 (Вольперт Лариса: *Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль*. Москва 1998).
- Karamzin Nikolaj: Polnoe sobranie stihotvorenij. Moskva–Leningrad 1966 (Карамзин Николай: *Полное собрание стихотворений*. Москва–Ленинград 1966).
- Lotman YUrij: Roman A. S. Pushkina „Evgenij Onegin”. Kommentarij: Posobie dlya uchitelya. Leningrad 1983 (Лотман Юрий: *Роман А. С. Пушкина „Евгений Онегин”. Комментарий: Пособие для учителя*. Ленинград 1983).
- Nepomnyashchij Valentin: Pushkin: Izbrannye raboty 1960-h - 1990-h godov. Moskva 2001 (Непомнящий Валентин: *Пушкин: Избранные работы 1960-х - 1990-х годов*. Москва 2001).
- Pumpyanskij Lev: Klassicheskaya tradiciya: Sobranie trudov po istorii ruskoj literatury. Moskva 2000 (Пумпянский Лев: *Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы*. Москва 2000).
- Pushkin Aleksandr: Polnoe sobranie sochinenij v 16 tomah. Tom 6: Evgenij Onegin. Moskva-Leningrad 1937 (Пушкин Александр: *Полное собрание сочинений в 16 томах. Том 6: Евгений Онегин*. Москва-Ленинград 1937).
- Turbin Vladimir: Poetika romana A.S.Pushkina „Evgenij Onegin”. Moskva 1996 (Турбин Владимир: *Поэтика романа А.С.Пушкина „Евгений Онегин”*. Москва 1996).

**ТЮНДЕ САБО**

Печский Университет  
(Печ, Венгрия)

ORCID: 0000-0001-5955-0662

e-mail: sztunde1512@gmail.com

**ДЕТЕРМИНИРОВАННЫЙ ХАОС  
В ВОЙНЕ И МИРЕ Л. Н. ТОЛСТОГО**

**DETERMINISTIC CHAOS  
IN *WAR AND PEACE* BY LEO TOLSTOY**

**Abstract:**

In the article the author demonstrates the proximity of Tolstoy's view on history to two scientific paradigms which evolved in the second half of the twentieth century: the chaos theory in Natural Sciences and the semiosphere concept, a corresponding theory in the field of Cultural Studies. Tolstoy's idea about the determinate and concurrently unpredictable nature of historical movement and its manifestation in the fates of characters of *War and Peace* can be interpreted as deterministic chaos, that is, the behaviour of dynamic systems as they appear in the different spheres of life.

**Keywords:**

Leo Tolstoy, *War and Peace*, chaos theory, deterministic chaos, semiosphere, Yuri Lotman

Роман-эпопея *Война и мир* включает в себя особую форму размышлений Л. Н. Толстого о закономерностях истории. Вымышленные сцены и персонажи в нем перемежаются с историческими событиями и лицами, а также с прямым изложением взглядов автора на исторический процесс. По выражению В. Шкловского: «Лев Николаевич ввел собственный голос в роман, приняв на себя ответственность за то, как в нем решаются вопросы истории и войны».<sup>1</sup>

О специфике исторических взглядов Толстого написано множество работ. Я же хочу обратить внимание лишь на близость этих взглядов и судеб героев романа с одной научной парадигмой, родившейся во второй половине XX века. Толстой, по моим представлениям, как бы интуитивно «открывал» закономерности, связанные с историческим процессом, и открытые лишь впоследствии «теорией хаоса» в естественных науках.

Теория хаоса сформировалась в 60–70-е годы XX века и в корне изменила представления о характере динамических систем в нескольких научных дисциплинах. Применяется теория хаоса, в частности, в метеорологии, в экономике, в социологии, в медицине, активно используется в математике. Законы, открытые теорией хаоса, присущи разным повседневным давно известным явлениям, остававшимся до этого без научного описания, таким, как например, метеорологическое прогнозирование, изменение биржевых цен, распространение эпидемий, колебания в составе популяций животных и т.д.<sup>2</sup>

Теория хаоса основывается на изучении поведения простых нелинейных динамических систем. Поведение таких систем оказалось переходным между периодически-детерминированными движениями и движениями полной непредсказуемости на молекулярном уровне. Такое поведение обладает характером и того, и другого, то есть, является детерминированным и, вместе с тем, непредсказуемым. Именно поэтому оно получило название «детерминированный

---

<sup>1</sup> Виктор Шкловский: *Лев Толстой*. Москва 1963, с. 187. [https://royal-lib.com/read/shklovskiy\\_viktor/lev\\_tolstoy.html#0](https://royal-lib.com/read/shklovskiy_viktor/lev_tolstoy.html#0) ( 21.12.2020)

<sup>2</sup> Краткий, но информативный обзор истории формирования теории см.: Елена Чернова: *Хаос и порядок: фрактальный мир*, „Природа” 2015, №5. [https://elementy.ru/nauchno-populyarnaya\\_biblioteka/433062/Khaos\\_i\\_poryadok\\_fraktalnyy\\_mir](https://elementy.ru/nauchno-populyarnaya_biblioteka/433062/Khaos_i_poryadok_fraktalnyy_mir) (20.12.2020)

хаос». Самый яркий пример для такого хаоса<sup>3</sup> – изменения погоды. В глобальном масштабе – это явление периодическое и подчиняется определенным законам, но, в то же время, эти изменения в меньших локальных масштабах вполне непредсказуемы.<sup>4</sup>

Поведение хаотических систем характеризуется тремя главными особенностями. Оно, во-первых, регулярное и, вместе с тем, нерегулярное. Во-вторых, предсказуемое и, вместе с тем, непредсказуемое. И, в-третьих, за ним стоит строгая геометрическая структура.

С одной стороны, движение хаотической системы, возвращающееся и постоянное. Здесь оно регулярное. Но, с другой стороны, каждое возвращение в определенной степени отличается от предыдущего, поэтому оно непериодическое. В этом определенную роль играет принцип обратной связи. Система исключительно чутко реагирует на изменения в исходных условиях: малейшее изменение составных частей увеличивается во времени, хранимая системой информация перемещается с уровней меньшего масштаба на уровни большего масштаба. Наглядным примером этого служит общеизвестный «эффект бабочки».

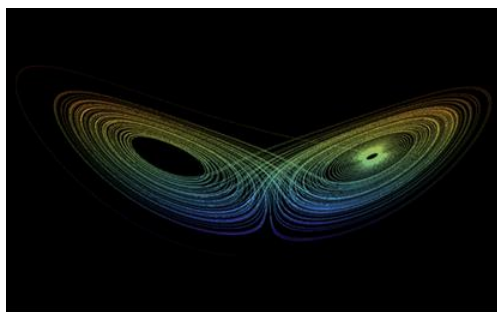
Хаотическое движение в целом детерминированное, потому что непредсказуемость характеризует только определенные области движения, а между этими областями оно предсказуемое, почти периодическое. Если знать исходные обстоятельства с абсолютной точностью, хаотическое движение было бы полностью предсказуемым. Однако, знать с абсолютной точностью исходные обстоятельства практически невозможно, поэтому «в хаосе выражаются теоретическая возможность полного детерминизма и вместе с тем его границы на практике».<sup>5</sup> Хаотическое движение поэтому всегда имеет непредсказуемые для наблюдателя периоды. Наступление такого периода в поведении системы, однако, возможно предвидеть: на него указывают так называемые «точки бифуркации», отмеченные в исследованиях И. Пригожина.

<sup>3</sup> В специальной литературе термин «детерминированный хаос» часто сокращается и употребляется краткий вариант «хаос», который в этом контексте не следует путать с мифологическим и бытовым значениями слова.

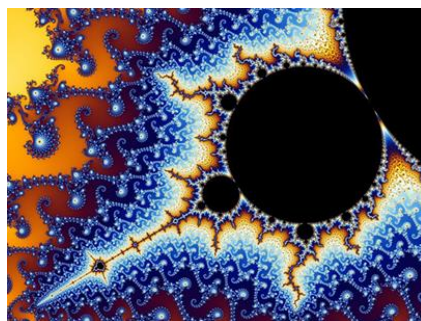
<sup>4</sup> Неслучайно, что один из пионеров теории хаоса Э. Лоренц – метеоролог.

<sup>5</sup> Tamás Tél: *Törtédimenziós rendszerek, a fraktálok*, „Természet világa” 1984. p. 386.

Изменения в состоянии хаоса, его поведение во времени изображается так называемыми аттракторами. Атракторы – это абстрактные геометрические формы, к которым притягивается поведение системы. Структура аттракторов хаотических систем – фрактальная. Фракталы характеризуются, в отличие от эвклидовых чистых геометрических форм, сходством частей в различных масштабах. Наряду с абстрактными аттракторами, самые разные объекты природы обладают фрактальной структурой, например, капуста романеско, линия морского берега, сосудистая система, бронхиолы и т.д. В итоге, «хаотические явления [...] демонстрируют сходное поведение в различных временных масштабах подобно тому, как объекты, обладающие инвариантностью к масштабу, обнаруживают сходные структурные закономерности в различных пространственных масштабах».<sup>6</sup>



Аттрактор Э. Лоренца



Фрактал Б. Мандельброта

Все это свидетельствует о том, что теория хаоса открыла универсальные законы в самых разных сферах жизни, охватывающие как динамические процессы, развертывающиеся во времени, так и пространственные явления. Неудивительно поэтому, что ее пытались применить и в области гуманитарных дисциплин.<sup>7</sup>

В связи с представлениями о человеческой культуре, например, концепция Ю. Лотмана о семиосфере, как мне кажется, представляет собой культурологическую параллель теории хаоса. Лотман при разработке своей концепции активно следил за исследованиями

<sup>6</sup> Елена Чернова: Op. cit.

<sup>7</sup> См. например, *Rend és káosz. Fraktálok és káoszelmélet a társadalomkutatásban*. Ed.: Fokasz Nikosz, Budapest 1997., *Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science*. Ed.: N. Katherine Hayles, Chicago and London 1991.

в разных областях естественных наук.<sup>8</sup> Само название «семиосфера» восходит к биологическому термину «биосфера», предложенному В. И. Вернадским. Вернадский же рассматривал сам вопрос о человеческой культуре как об органично надстроенном на биосфере слое, о ноосфере.<sup>9</sup> При описании динамических процессов, связанных с историей, Лотман прямо ссылается на исследования необратимых процессов И. Пригожиным. Работы Пригожина Лотман считал гениальными, и, как и Пригожин, настаивал на важности изучения в комплексе естественнонаучных и гуманитарных проблем.

Лотман воспринимал человеческую культуру (условием и результатом которой является семиосфера) как комплексную динамическую систему, похожую на живой организм, которая единая, но вместе с тем гетерогенная. Ее динамика обеспечивается именно этой гетерогенностью, и также асимметричностью языка, структуры и развития ее подсистем.

С точки зрения параллели с теорией хаоса, наиболее важным представляется временная асимметрия в развитии подсистем семиосферы – дихотомия постепенного прогресса и взрыва. Постепенный прогресс – «это осмысленная предсказуемость», которой противопоставляется непредсказуемость взрыва.<sup>10</sup> «В динамике культурного развития они соотносятся не только своей последовательностью, но и существованием в едином, одновременно работающем механизме».<sup>11</sup> В стабильные периоды культурного процесса доминирует постепенное развитие, но с нарастанием семиотической активности резко возрастает непредсказуемость процессов внутри культуры и происходит взрыв. «Всякий раз, когда мы говорим о непредсказуемости, мы имеем в виду определенный набор равновероятных возможностей, из которых реализуется только одна».<sup>12</sup> Реализованная после взрыва

---

<sup>8</sup> В *Предисловии* к книге Ю. Лотмана *Внутри мыслящих миров* Вяч. Иванов называет ученых из разных областей естественных наук, на исследования которых Лотман опирался при разрабатывании своей концепции.

<sup>9</sup> Концепция «ноосферы» разработана в христианском контексте французским философом, католическим теологом и священником, палеонтологом Т. де Шарденем, который в свое время в Париже слушал лекции В. Вернадского о биосфере.

<sup>10</sup> Юрий Лотман: *Культура и взрыв*. Москва 1992, с. 17.

<sup>11</sup> Ibidem, с. 25.

<sup>12</sup> Ibidem, с. 190.

альтернатива ретроспективно представляется, как правило, единственно возможной, и с момента ее реализации снова продолжается постепенное развитие.

Параллель этой модели с одновременной регулярностью и нерегулярностью физических хаотических систем очевидна. Неслучайно, что именно в описании предвзрывного состояния культуры Лотман ссылается на термин И. Пригожина – «точки бифуркации».<sup>13</sup>

Непредсказуемость процессов человеческой культуры обусловлена еще двумя причинами. С одной стороны, это принципиальная невозможность знания и определения всех исходных условий системы, с другой стороны – принцип обратной связи. Лотман подчеркивает, что у человеческой культуры нет определенной начальной точки, таким же образом, как нельзя указать на исходный момент процесса семиотизации из-за открытости системы, ее связи с внесемиотической действительностью.<sup>14</sup> Кроме того, созданные культурой новые тексты и языки становятся частью системы, изменяя ход ее дальнейшего развития.

Третья особенность хаотических систем, фрактальная структура их модели, тоже обнаруживается в концепции семиосферы, поскольку в ее основе лежит принцип изоморфии элементов разного масштаба. Лотман утверждает, что человеческий интеллект, текст и культура – явления изоморфные.

Исследования по специфике функционирования больших полушарий человеческого мозга вскрывают его глубокую аналогию с устройством культуры как коллективного интеллекта. В обоих случаях мы обнаруживаем наличие, как минимум, двух принципиально отличных способов отражения мира и выработки новой информации...<sup>15</sup>

А общие для разных культур коды – культурные универсалии, которые привлекали внимание Лотмана при типологизации культур, можно воспринимать как аттракторы, к которым данная система притягивается.

---

<sup>13</sup> Юрий Лотман: *Внутри мыслящих миров*. Москва 1999, с. 321.

<sup>14</sup> См. Юрий Лотман: *Введение: Быт и культура*, в: *Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века)*. Санкт-Петербург 1994, с. 5–16.

<sup>15</sup> Юрий Лотман: *Внутри мыслящих миров*. Москва 1999, с. 46.

Концепция Лотмана не исчерпывается временными асимметриями подсистем семиосферы,<sup>16</sup> но на данный момент достаточно выделить именно эти особенности для того, чтобы показать близкое родство этой концепции с теорией хаоса. Они обеспечивают теоретическую и терминологическую базу для рассмотрения человеческой культуры как динамическую систему с признаками детерминированного хаоса.

Если подойти к роману *Война и мир*, исходя из этой теоретической и терминологической основы, в нем легко обнаруживаются характерные черты детерминированного хаоса, и, тем самым, разрешается противоречие, отмеченное некоторыми исследователями во взглядах Толстого на историю.

С. Бочаров, например, считал, что Толстой не смог разрешить противоречие детерминированности истории, с одной стороны, и наличие в ней случайностей, с другой.

Итак, следуя Толстому-теоретику, можно каждое жизненное событие объяснять двояко: исходя из желаний и воли людей – тогда одни лишь случайности наполняют жизнь и историю; либо искать объяснения в действии высшей надчеловеческой воли – тогда предустановлено в жизни все до мельчайших подробностей. И в отвлеченных своих рассуждениях автор *Войны и мира* так и не сводит концы с концами, объясняя исторический результат то стихийным и случайным совпадением произволов, то определением свыше. Эти два объяснения человеческой жизни остаются логически несовмещенными в толстовской теории.<sup>17</sup>

С точки зрения теории хаоса и концепции семиосферы детерминированность и непредсказуемость, как мы видели, взаимодополняющие друг друга состояния одной и той же динамической системы, характеризующие ее поведение в разных масштабах. Исходя из интуитивного определения А. Гениса, согласно которому в сюжете романа *Война и мир* «все случайно, но закономерно»,<sup>18</sup> попытаемся показать, как

<sup>16</sup> Детальный анализ концепции Лотмана и ее связи с теорией хаоса проведен в моей работе: Tünde Szabó: *A gondolkodó világ modellje. In memoriam Jurij Mihajlovics Lotman*, „AETAS” 2003. No.18:(1) pp. 113–142. [http://acta.bibl.u-szeged.hu/41100/1/aetas\\_2003\\_001\\_113-141.pdf](http://acta.bibl.u-szeged.hu/41100/1/aetas_2003_001_113-141.pdf) (21.12.2020)

<sup>17</sup> Сергей Бочаров: *Роман Л. Толстого «Война и мир»*. Москва 1987, с. 38.

<sup>18</sup> Нельзя, однако, согласиться с интерпретацией автором исторических взглядов Толстого. Александр Генис: *«Война и мир» в XXI веке*, „Октябрь”

проявляются черты детерминированного хаоса не только в судьбах героев, но и в теоретических взглядах Толстого на историю.

По логике взрыва после постепенного развития организованы несколько сцен сюжета, как в сфере «мира», так и в сфере «войны». Например, путь одного из главных героев романа Пьера к женитьбе – детально разработанный и медленно продвигающийся предсказуемый по правилам светской жизни процесс. Но Пьер, после того, как узнает об измене Элен, оказывается в состоянии «взрыва». Сидя за одним столом с любовником жены Долоховым, Пьер мысленно перебирает разные возможности своего отношения к этой ситуации. На нарастание внутреннего напряжения героя, наподобие «точек бифуркации», указывает повторяющаяся все чаще фраза «что-то страшное и безобразное поднималось в его душе» (II/27).<sup>19</sup> С того момента, как это «страшное и безобразное» овладевает героем и реализуется один из возможных вариантов поведения – дуэль, ход действий снова становится предсказуемым. «Очевидно было, что дело, начавшееся так легко, уже ничем не могло быть предотвращено, что оно шло само собою, уже независимо от воли людей, и должно было совершиться» (II/31).

Похожая схема обнаруживается и в сфере военных действий. Наступление французов и отступление российских войск происходит как определенный и постепенно развивающийся процесс. Угроза взятия французской армией Москвы, однако, создает взрывную ситуацию, в которой возникают разные возможности решения дальнейшего развития событий. Эти возможности высказывают генералы, собравшиеся вокруг Кутузова на Поклонной горе. Слушая их соображения по поводу сложившейся ситуации, «лицо Кутузова становилось все озабоченнее и печальнее. Из всех этих разговоров Кутузов видел одно: защищать Москву не было никакой физической возможности...» (III/348). После принятия решения об отступлении российских войск, опять наступает продолжительный постепенный прогресс событий, поскольку армия Наполеона «не могла нигде поправиться. Она, с Бородинского сражения и грабежа Москвы, несла в себе уже как бы химические условия разложения» (IV/146).

---

2003, № 9. <https://magazines.gorky.media/october/2003/9/vojna-i-mir-v-xxi-veke.html> (20.12.2020)

<sup>19</sup> Здесь и в дальнейшем роман Толстого цитируется по изданию: Лев Толстой: *Война и мир* I–IV. Москва 1994. В скобках после цитат указаны том и страница этого издания.

Описывая исторические события Толстой в своем романе не раз прибегает к сравнениям из области природных явлений или фактов естественных наук. В третьей и четвертой частях *Войны и мира*, где прямые авторские размышления об истории становятся более частыми, Толстой, для объяснения исторического процесса использует, с одной стороны, образ часов, воплощающий механистические естественнонаучные законы и придающий историческому движению признак детерминированности: «Как в механизме часов, так и в механизме военного дела, так же неудержимо до последнего результата раз данное движение...» (I/392). Но, с другой стороны, когда он ищет причины такого движения, приводит пример живого организма – падающий с яблони плод: «Когда созрело яблоко и падает, – отчего оно падает? Оттого ли, что тяготеет к земле, оттого ли, что засыхает стержень, оттого ли, что сушится солнцем, что тяжелеет, что ветер трясет его, оттого ли, что стоящему внизу мальчику хочется съесть его?» (III/8).

Для Толстого именно бесконечность причин служит основным аргументом против представлений историков о том, что ход истории определяется волей и деяниями знаменитых исторических лиц.<sup>20</sup>

Чем больше углубляемся в изыскание причин, тем больше нам их открывается, и всякая отдельно взятая причина или целый ряд причин представляются нам одинаково справедливыми сами по себе, и одинаково ложными по своей ничтожности в сравнении с громадностью события, и одинаково ложными по недействительностью своей (без участия всех других совпавших причин) произвести совершившееся событие» (III/5).

Бесконечность мелких причин исторического движения приводит к еще одному аргументу – к невозможности определить на-

---

<sup>20</sup> О значении «причины» в размышлениях Толстого об историческом процессе см. замечание Б. Эйхенбаума: «Вопрос о причинности, как видно по журнальным статьям на исторические темы, – один из самых злободневных для 60-х годов. «Реалисты», кладя в основу методы и проблемы естественных наук, отстаивают понятие причины и переносят его в историю, стремясь поставить ее на почву естествознания; в противоположном лагере естествознание (биология) вообще не пользуется симпатией – ему противопоставляется чистая математика и иногда астрономия или физика.» Борис Эйхенбаум: *Работы о Льве Толстом*, с. 373. <https://www.rulit.me/books/raboty-o-lve-tolstom-read-592159-373.html> (21.12.2020)

чальную точку процесса: «...допущение единицы, отделенной от другой, допущение *начала* какого-нибудь явления [...] ложны сами в себе» (III/340).

В первом аргументе легко обнаружить свойство динамических систем, которое в теории хаоса названо как «чувствительность к исходным условиям», когда одно незначительное изменение в этих условиях приводит к комплексному и, в конечном счете, непредсказуемому поведению системы. Второй же говорит о принципиальной невозможности определить все исходные условия процесса – тоже характерная черта хаоса. В итоге, исторический процесс представлен в романе как хаотическая система: с одной стороны, как детерминированное явление, а с другой, как непредсказуемое в силу неизвестности всех его условий и причин.<sup>21</sup>

Обе проблемы проявляются и в размышлениях героев, как в сфере «мира», так и в сфере «войны» сюжета. Князь Андрей в гостях у генерала Бенигсена в связи с военной наукой думает о неопределенности условий любого человеческого дела:

Какая же может быть наука в таком деле, в котором, как во всяком практическом деле, ничто не может быть определено и все зависит от бесчисленных условий, значение которых определяется в одну минуту, про которую никто не знает, когда она наступит (III/67).

Проблема же начальной точки определенного события занимает и Пьера, и Кутузова. Пьер пытается определить момент, с которого его брак с Элен стал обреченным, а Кутузов в связи с необходимостью оставить Москву перебирает все возможные причины ошибки, которую он будто бы совершил. Тогда как Пьер назовет себе такую условную точку (признание Элен в любви, не будучи влюбленным в нее), Кутузов не может определить ни одного момента, который однозначно привел бы к необходимости оставить Москву – герои Толстого сталкиваются с характерными чертами хаотических систем, с их одновременной детерминированностью и непредсказуемостью.

---

<sup>21</sup> Толстой сформулировал эту мысль с еще большей определенностью в работе *Несколько слов по поводу книги „Война и мир“*: „Рассматривая историю с общей точки зрения, мы, несомненно, убеждены в предвечном законе, по которому совершаются события. Глядя с точки зрения личной, мы убеждены в противном.” Лев Толстой: *Собрание сочинений в 22 томах*. Том 7. Москва 1981, с. 364.

Толстой, который активно следил за научными открытиями в области естественных наук, и о котором неслучайно заметил М. Горький, что «если бы он [Толстой] был естествоиспытателем, он, конечно, создал бы гениальные гипотезы, совершил бы великие открытия»,<sup>22</sup> непредсказуемость исторического процесса надеется преодолеть с помощью математической модели:

Только допустив бесконечно-малую единицу для наблюдения – дифференциал истории, то есть однородные влечения людей, и достигнув искусства интегрировать (брать суммы этих бесконечно-малых), мы можем надеяться на постигновение законов истории. (III/340).

Толстой-художник, однако, видел ясно, что определить «дифференциал истории» практически невозможно, так как сам человек неоднородное существо, которое характеризует прежде всего дихотомия сознания и разума, и тогда, как «разум выражает законы необходимости», «сознание выражает сущность свободы» (IV/424). Оказывается, что в романе *Война и мир* образ человека определяет, прежде всего, двойственность, характерная для хаотических систем – детерминированность и вместе с тем свобода (непредсказуемость).

В судьбах героев, как вымышленных, так и исторических лиц, как правило, реализуется именно эта двойственность. С одной стороны, в самом широком смысле: жизнь героев Толстого, даже тогда, когда они живут относительно свободно личной жизнью, детерминирована историческим процессом:

Они боялись, тщеславились, радовались, негодовали, рассуждали, полагая, что они знают то, что они делают, и что делают для себя, а все были произвольными орудиями истории и производили скрытую от них, но понятную для нас работу. (III/126)

С другой стороны, эта двойственность проявляется в одной из основных для всего творчества Толстого тем: в дихотомии личной свободы человека и его детерминированности законами общественного круга, к которому он принадлежит. Достаточно вспомнить вышеупомянутый аспект жизни Пьера: ведущий к женитьбе на Элен процесс продвигается согласно правилам и конвенциям светского об-

<sup>22</sup> Максим Горький: *Лев Толстой. Заметки I*. <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/vospominaniya/lev-tolstoj.htm> (21.12.2020)

щества, но вызов любовника на дуэль – это личное и свободное решение героя (в рамках, конечно, приличий того же круга).

В романе Толстого, таким образом, оказываются изоморфными по признаку предсказуемости и непредсказуемости элементы разного масштаба: человеческое существо (дихотомия сознания и разума), поступки отдельных персонажей (дихотомия личной свободы и общественной/исторической детерминированности) и движение истории (дихотомия постепенного развития и взрыва). Такая изоморфия, как мы видели, характеризует фрактальную структуру хаотических систем и также лежит в основе семиосферы.

Все это подтверждает наше предположение о том, что размышления Толстого об историческом процессе и роли человека в этом процессе во многом предвещают теорию хаоса, открывшую во второй половине XX века законы физических динамических систем, и также концепцию Ю. Лотмана о семиосфере.<sup>23</sup> Но следует подчеркнуть, что в центре внимания Толстого, несмотря на то, что он искал общие закономерности исторического процесса, всегда стоял человек, несущий моральную ответственность за свои поступки. Используя научные исследования при определении общих законов истории, Толстой подвергал резкой критике все попытки механистического и частичного подхода к человеку. История как динамическая система в своей основе отличается от физических систем именно благодаря участию в ней человека, который в ситуации «взрыва» должен свободно, сознательно и ответственно принимать решение как поступить и тем самым определить дальнейшее развитие процесса. Ибо «история – это процесс, протекающий „с вмешательством мыслящего существа”».<sup>24</sup>

## REFERENCES:

- Bocharov Sergej: *Roman L. Tolstogo „Vojna i mir”*. Moskva 1987. (Сергей Бочаров: *Роман Л. Толстого «Война и мир»*. Москва 1987.)  
*Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science*. Ed.: N. Katherine Hayles, Chicago and London 1991.

<sup>23</sup> Лотман ссылается на взгляды Толстого, определяя роль истории в семиосфере, но не на роман *Война и мир*, а на рассказ *Из записок князя Д. Нехлюдова*. Люцерн. См. Юрий Лотман: *Внутри мыслящих миров*. Москва 1999, с. 310.

<sup>24</sup> Ibidem, с. 324.

- Chernova Elena: *Khaos i poryadok: fraktal'nyj mir*, Priroda 2015, №5. (Елена Чернова: *Хаос и порядок: фрактальный мир*, „Природа” 2015, №5.) [https://elementy.ru/nauchno-populyarnaya\\_biblioteka/433062/Khaos\\_i\\_poryadok\\_fraktalnyy\\_mir](https://elementy.ru/nauchno-populyarnaya_biblioteka/433062/Khaos_i_poryadok_fraktalnyy_mir) (20.12.2020)
- Eichenbaum Boris: *Raboty o L've Tolstom* (Борис Эйхенбаум: Работы о Льве Толстом) <https://www.rulit.me/books/raboty-o-lve-tolstom-read-592159-373.html> (21.12.2020)
- Genis Aleksandr: „*Vojna i mir*” v 21 veke, Oktjabr' 2003, № 9. (Александр Генис: «*Война и мир*» в XXI веке, „Октябрь” 2003, № 9.) <https://magazines.gorky.media/october/2003/9/vojna-i-mir-v-xxi-veke.html> (20.12.2020)
- Gor'kij Maxim: *Lev Tolstoj. Zametki I.* (Максим Горький: *Лев Толстой. Заметки I.*) <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/vospominaniya/lev-tolstoj.htm> (21.12.2020)
- Lotman Yuriy: *Kul'tura i vzryv*. Moskva 1992. (Юрий Лотман: *Культура и взрыв*. Москва 1992.)
- Lotman Yuriy: *Vvedenie: Byt i kul'tura, in: Besedy o russkoj kul'ture. Byt i tradiciya russkogo dvoryanstva (18 – nachalo 19 veka)*. Sankt-Peterburg, 1994. pp. 5-16. (Юрий Лотман: *Введение: Быт и культура, в: Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века)*. Санкт-Петербург 1994. с. 5-16.)
- Lotman Yuriy: *Vnutri myslyaschih mirov*. Moskva 1999. (Юрий Лотман: *Внутри мыслящих миров*. Москва 1999.)
- Rend és káosz. Fraktálok és káoszelmélet a társadalomkutatásban*. Ed.: Fokasz Nikosz, Budapest 1997.
- Tél Tamás: *Törtédimenziós rendszerek, a fraktálok*, „Természet világa” 1984. pp. 386-388.
- Tolstoj Lev: *Sobranie sochinenij v 22 tomah. Tom 7*. Moskva, 1981. (Лев Толстой: *Собрание сочинений в 22 томах. Том 7*. Москва 1981.)
- Tolstoj Lev: *Vojna i mir I-IV*. Moskva 1994. (Лев Толстой: *Война и мир I-IV*. Москва 1994.)
- Shklovskij Viktor: *Lev Tolstoj*. Moskva, 1963. (Виктор Шкловский: *Лев Толстой*. Москва 1963.) [https://royallib.com/read/shklovskiy-viktor/lev\\_tolstoy.html#0](https://royallib.com/read/shklovskiy-viktor/lev_tolstoy.html#0) (21.12.2020)
- Szabó Tünde: *A gondolkodó világ modellje. In memoriam Jurij Mihajlovics Lotman*, „AETAS” 2003. No.18:(1) pp. 113–142. [http://acta.bibl.u-szeged.hu/41100/1/aetas\\_2003\\_001\\_113-141.pdf](http://acta.bibl.u-szeged.hu/41100/1/aetas_2003_001_113-141.pdf) (21.12.2020)

**АЛЕКСАНДР СМИРНОВ**

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

ORCID 0000-0002-7487-5892

e-mail: smialex8@mail.ru

**„ПУШКИНСКИЙ” И „ГОГОЛЕВСКИЙ” „ТЕКСТЫ”  
В РОМАНЕ В. ПЕЛЕВИНА *ТАЙНЫЕ ВИДЫ НА ГОРУ ФУДЗИ***

**“PUSHKIN'S” AND “GOGOL'S” “TEXTS”  
IN VICTOR PELEVIN'S NOVEL *SECRET VIEWS OF MOUNT FUJI***

**Abstract:**

The article is devoted to the analysis of the ideological and artistic dialogue between V. Pelevin's novel “Secret Views of Mount Fuji”, on the one hand, and “Eugene Onegin” by Pushkin and Gogol's “Overcoat”, on the other, as artistic studies of the problem of personality self-identification. The author defines radical differences in the interpretation of personality self-identification as a subject of scientific, theoretical and artistic knowledge. It is proved that under the self-identification of a person, all authors - representatives of the artistic type of consciousness - understand a person's acquisition of their own authenticity through distance or rejection of mental and behavioral stereotypes imposed on a person in the process of social communications, as well as in the assimilation of personified samples of feeling, consciousness and behavior. The polemical position of Pelevin as a person of the twenty-first century is analyzed in relation to the possibilities and methods of gaining one's own authenticity, offered by representatives of Russian classical literature.

**Keywords:** personality, self-identification, “Pushkin's text”, “Gogol's text”, intertext, literary centrism, mass culture, social being of a person

При всем сюжетном разнообразии романы В. Пелевина зачастую построены по однотипной схеме: наполненная деталями актуальной современности художественная реальность представляется порождением вневременных мистических сил. Необходимость всякий раз отыскивать в истории человеческой цивилизации (или создавать) очередную мистическую парадигму и в подробностях представлять ее читателю способствовала постепенному смещению пелевинских романов от художественности к метафизике. Если *Чапаев и Пустота* (1996) „обнаружил, что Пелевин – [...] самый настоящий русский классический писатель-идеолог, вроде Толстого или Чернышевского, [...] который ухитряется выпускать вполне читабельную и завлекательную литературную продукцию”<sup>1</sup>, то оценка поздних пелевинских романов прямо противоположна: „малочитабельны или фрагментарно читабельны. О художественных достоинствах текстов Пелевина – нарочитый отказ от художественности”<sup>2</sup>.

Сосредоточенность Пелевина на мистической стороне повседневной жизни провоцирует исследователей, критиков и рядовых читателей видеть в нем не столько литератора, сколько социального философа, препарирующего в беллетристической форме современную российскую действительность (см., например, рунет-полемику о феминизме в *Тайных видах на гору Фудзи*). Между тем нельзя недооценивать именно литературную природу пелевинских „трактатов”, которые за самой современной тематикой и „малочитабельной” метафизикой обнаруживают прочную связь с произведениями русской классической литературы.

Предметом нашего анализа будут отражения „пушкинского” и „гоголевского” „текстов” в романе *Тайные виды на гору Фудзи* (2018) (далее – *Тайные виды*).

Аналогичные исследования проводились нами на материале романов *Чапаев и Пустота* и *Числа* (2003)<sup>3</sup>. Сравнение этих трех

<sup>1</sup> Сергей Корнев: *Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? Об одной авантюре Виктора Пелевина*, <http://pelevin.nov.ru/stati/o-krn2/1.html>, 01.01.2021.

<sup>2</sup> Сергей Колесников: *Пелевин как зеркало зеркал: опыты бесконечного вопрошания*, „Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования” 2020, Т.6, №2, с.68.

<sup>3</sup> Александр Смирнов: *Система культурных маркеров в романе В.О. Пелевина „Чапаев и Пустота”*, в: *Мир в слове. Слово в мире*. Сборник научных

романов, написанных с большими временными интервалами и отражающих разные стадии творчества В. Пелевина, выявляет количественные и качественные изменения авторского отношения к „текстам” русской классики.

От *Чапаева и Пустоты* к *Тайным видам* очевидно снижение числа эксплицированных аллюзий и реминисценций к пушкинским произведениям, что, вероятно, может быть объяснено профессиональными занятиями героев – субъектов повествования. Если в *Чапаеве и Пустоте* герой (он же рассказчик) – поэт, то в *Числах* и *Тайных видах* (значительная часть последнего – письма героя) – далекие от мира литературы бизнесмены. Сокращение количества непосредственных отсылок к пушкинским произведениям сопровождается в *Числах* нарастанием проявлений подспудного влияния „пушкинского” („татьянинного”) „текста” на организацию эпизодов пелевинского романа. В *Тайных видах* оба тренда получают продолжение. Непосредственные отсылки к Пушкину практически единичны. Так, богач „в рваной одежде, который получает удовольствие только от того, что спускается в подвалы и глядит на свое золото”<sup>4</sup>, соотносится героиней с пушкинским Скупым рыцарем, а обе реконструкции их с Федором встречи у колхозной бани „на картошке” всякий раз вызывают у героини ассоциации с пушкинской дуэлью<sup>5</sup>.

Кроме отмеченных непосредственных отсылок к Пушкину, маркированных упоминанием его фамилии, в романе присутствует ряд эпизодов, отсылающих к не называемому, но, по всей видимости, этому же источнику. Так, например, один из снов Тани своим сюжетом напоминает импровизацию о Клеопатре и ее любовниках из пушкинских *Египетских ночей*.

Однако при этой скудости непосредственных или косвенных отсылок к пушкинским произведениям „пушкинский” (а конкретнее – тот же „татьянин”) текст в *Тайных видах* „растворен” в пелевинском романе, проникает в его структуру и существенным образом влияет на формирование его художественной идеи.

---

статей. Вып. 3. Ответственный редактор Татьяна Автухович. Гродно 2020, с.194-202; Александр Смирнов: «Пушкинский» («Татьянин») «текст» в романе В. Пелевина „Числа“, в печати.

<sup>4</sup> Виктор Пелевин: *Тайные виды на гору Фудзи*. Москва 2018, с.65.

<sup>5</sup> Ibidem, с.75, 402.

Индикатором присутствия „татьянинного” текста в *Тайных видах*, как и в *Числах*, служит ономастика: в *Числах* „Таня” – интимный псевдоним главного героя, в *Тайных видах* – собственное имя главной героини.

Еще одним, хотя и косвенным, подтверждением правомерности видеть в совпадении имен пушкинской и пелевинской героинь указание на определенную связь между романами служит тот факт, что аллюзии и реминисценции к Пушкину присутствуют в *Тайных видах* только в эпизодах героини, значимо отсутствуя в эпизодах героя. Например, олигарх Федор у Пелевина литературно образован весьма избирательно: с одной стороны, церемониальным процессиям с участием туземной прислуги он подбирает весьма нетривиальный литературный аналог – „Какой-то Эсхил, „Персы””,<sup>6</sup>. С другой стороны, при подобной изысканности знания особенно показательно знаковое молчание героя в беседе с Саядо Аном, паузу в речи которого любой человек русской культуры заполнил бы с легкостью и, вероятно, единственной фамилией. „У вас в России есть такие путешествия по памятным местам. Например, был поэт... Он замялся, и переводчик подсказал: – Пушкин”<sup>7</sup>. Оппозиция женщины с художественной натурой и мужчины – носителя рационалистического (подчеркнуто антипоэтического) сознания позволяет предположить, что пушкинские Онегин и Татьяна в какой-то степени являются художественными прототипами пелевинских Федора и Тани.

Любовная история героев *Тайных видов* воспроизводит аналогичный сюжет пушкинского романа, правда, с полной противоположностью ролей и понятной модернизацией. Пушкинская Татьяна первой признается в любви герою и встречает его отказ, но случайная встреча после многих лет разлуки открывает глаза Онегину и теперь уже он выступает в роли „завоевателя”. У Пелевина, наоборот, любовные послылы героя вначале игнорируются героиней, которая, выйдя с годами в тираж и обнаружив бывшего воздыхателя финансово более чем благополучным, стремится вернуть его внимание.

Несмотря на то, что „ситуация любовного несовпадения – это известный и много раз использованный в мировой литературе сю-

<sup>6</sup> Ibidem, с.321.

<sup>7</sup> Ibidem, с.139. Здесь и далее курсив в цитатах, за исключением оговоренных случаев, автора статьи.

жетный архетип”<sup>8</sup>, на наш взгляд, как источник его появления в романе Пелевина правомерно рассматривать именно *Евгения Онегина*. В. М. Жирмунский в полемике с В. Б. Шкловским в качестве литературного первоисточника любовного несовпадения пушкинских героев иронически предложил „басню о журавле и цапле как пример сюжетной схемы в обнаженном виде”<sup>9</sup>. С. Г. Бочаров отмечал, что

качественное различие истории Онегина и Татьяны и журавля и цапли В. М. Жирмунский указал, разумеется, совершенно верно, но вряд ли верно, что сродство этих историй „является весьма второстепенным” [...]. Мы вправе допустить, что присутствие этого сюжетного прототипа в творческом сознании Пушкина [...] могло быть направляющим и даже предопределяющим рисунок сюжета, его основную конфигурацию, фактором<sup>10</sup>.

Вряд ли с нашей стороны будет преувеличением допустить, что аналогичную функцию для пелевинского романа (со всеми его пушкинскими подтекстами) выполняет роман №1 в русской литературе.

Еще один аспект, позволяющий выявить глубинное сходство между романами Пушкина и Пелевина, это важная (если не центральная) для каждого из них (и романов и их авторов) проблема самоидентификации личности.

В социогуманитарных исследованиях под самоидентификацией личности за редким исключением понимается самоопределение индивидом себя как участника разного рода социальных групп и сообществ („в психологических словарях [...], как правило, отсутствует самостоятельная статья для *самоидентификации*, поэтому она толкуется через понятие *групповой идентификации*” (курсив М. А. Лаппо. – А. С.))<sup>11</sup>, что объясняется не столько феноменологической сущностью предмета исследования, сколько особенностями научного подхода как такового. Между тем для нашего исследования принципиально, что *Евгений Онегин* и *Тайные виды* не научные трактаты, а художественные произведения и что предметом авторского изображения и анализа в них является не теоретическая проблема само-

---

<sup>8</sup> Сергей Бочаров: *О возможном сюжете: „Евгений Онегин“*, в: *Сюжеты русской литературы*. Москва 1999, с.31.

<sup>9</sup> Ibidem, с.31.

<sup>10</sup> Ibidem, с.31-32.

<sup>11</sup> Марина Лаппо: *Самоидентификация: семантика, прагматика, языковые ресурсы*. Новосибирск 2013, с.15.

идентификации личности в ее отвлеченности от реальной жизни, а именно уникальный и неповторимый (в рамках романной действительности) конкретно-индивидуальный жизненный опыт двух Татьян.

Различие между практической здесь-и-сейчас жизнью человека (что сопоставимо с разворачиваемой автором перед глазами читателя жизнью литературного героя) и ее лишенными индивидуальными отличиях редуцированными проекциями в научных абстракциях определил М. М. Бахтин в своей ранней незаконченной работе *К философии поступка*.

В теоретическом мире [...] я не нужен, в нем меня принципиально нет. Теоретический мир получен в принципиальном отвлечении от факта моего единственного бытия и нравственного смысла этого факта, „как если бы меня не было“, [...] не в нем я живу (разрядка М.М. Бахтина. – А. С.)<sup>12</sup>.

Самоидентификация личности в понимании Пушкина и Пелевина – это не психолого-социологическое отождествление индивидом себя с социальной группой, а, напротив, находящийся на периферии научных (но в эпицентре художественных) исследований поиск своей самости (по-пушкински – „самостоянья человека“) посредством дистанцирования от извне заданных, а потому нуждающихся как минимум в рефлексии, социальных норм, мнений, ценностей и, что важнее, моделей сознания и поведения.

Самоидентификация личности трактуется Пушкиным в *Евгении Онегине* как освобождение от ментальных и поведенческих стереотипов, предлагаемых романтической литературой

(то, что литературным героем романтизма был современник, существенно облегчало подход к тексту как программе реального будущего поведения читателя. Герои Байрона и Пушкина-романтика, Марлинского и Лермонтова порождали целую фалангу подражателей [...], которые перенимали жесты, мимику, манеру поведения литературных персонажей<sup>13</sup>).

Буквально жертвой книжного мировосприятия является Ленский, гибель которого predetermined и – конкретно – в романе,

<sup>12</sup> Михаил Бахтин: *К философии поступка*, в: *Собрание сочинений в семи томах. Том 1*. Москва 2003, с.13.

<sup>13</sup> Юрий Лотман: *Декабрист в повседневной жизни*, в: *В школе поэтического слова*. Москва 1988, с.174.

и шире – в художественном сознании Пушкина<sup>14</sup> неспособностью героя осознать свою самость, исковерканную воздействием литературных образцов, деформирующих всю картину окружающего мира. Пустышка Ольга как героиня романа („Все в Ольге... но любой роман Возьмите и найдете верно Ее портрет”<sup>15</sup> (2, XXIII) предпочитается им „героине баллады” Татьяне („Скажи: которая Татьяна? – Да та, которая грустна И молчалива как Светлана... [героиня Жуковского. – А. С.], (3, V)). Невинно флиртующий с Ольгой Онегин однозначно воспринимается Ленским как „развратитель”, а сам флирт как достаточный повод для смертельного поединка только потому, что в бинарной оппозиции „спаситель – развратитель” литературоцентричного сознания „спасителя” Ленского для Онегина не остается иной роли.

Несмотря на существенную разницу в личностных потенциях Татьяны и Ленского, сознание героини так же литературоцентрично: ср. хотя бы показательно совпадающие ролевые амплуа, подбираемые к Онегину ею („Кто ты, мой ангел ли хранитель, Или коварный искуситель” (Письмо Татьяны к Онегину)) и Ленским („Буду ей спаситель. Не потерплю, чтоб развратитель...” (6, XVII)) в рамках оппозиции „порок – добродетель”. На литературное происхождение этой оппозиции Пушкин прямо указывает в третьей главе *Евгения Онегина* (строфы XI–XII). О литературоцентричности сознания Татьяны подробно писали Ю.М. Лотман<sup>16</sup> и С. Г. Бочаров<sup>17</sup>.

<sup>14</sup>Д. Бетеа и С. Давыдов прямо называют причиной авторского умерщвления героев (в *Повестях Белкина*) литературоцентричность их сознания: «*Барышня-крестьянка* – единственная повесть, где Пушкин-сваха оставляет без работы Пушкина-гробовщика. [...] Сильвио, Владимир и Вырин наказаны за то, что, перенося буквально книжные представления в жизнь, остаются “одномерными” и неспособными к развитию». Смотри: Давид Бетеа, Сергей Давыдов: *Угрюмый Купидон: Поэтика пародии в „Повестях Белкина”*, в: *Современное американское пушкиноведение. Сборник статей*. Редактор Уильям Миллз Тодд III. Санкт-Петербург 1999, с.209.

<sup>15</sup> Цитаты из *Евгения Онегина* даются с указанием в круглых скобках арабскими цифрами главы и римскими – строф.

<sup>16</sup> Юрий Лотман: *Роман А.С. Пушкина „Евгений Онегин”*. Комментарий, в: *Пушкин*. Санкт-Петербург 2003, с.667, 693; Юрий Лотман: *Роман в стихах Пушкина „Евгений Онегин”*. Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста, в: *Пушкин*. Санкт-Петербург 2003, с.447-448.

<sup>17</sup> Сергей Бочаров: *Поэтика Пушкина. Очерки*. Москва 1974, с.80-83.

Как и у пушкинских героев, сознание пелевинской Тани насквозь литературно-, точнее, культуроцентрично: к литературе, бывшей в пушкинскую эпоху если не единственным, то наиболее влиятельным поставщиком ментальных и поведенческих стереотипов, в наше время прибавились другие виды массовой (прежде всего визуальной) культуры: сериалы, телешоу, ютуб-каналы, реклама и так далее, – сместившие художественную литературу с лидирующих позиций.

Жизнь Тани в *Тайных видах* представлена в четырех последовательных этапах: 1 – детство; 2 – инициация и переход во взрослое состояние до того момента, как жизненные сюжеты героев начинают повторно сближаться; 3 – воссоединение героев, пограничными пунктами которого служат реконструкции встречи возле бани, и, наконец, 4 – эпилог.

Первые два этапа ретроспективны, то есть по необходимости содержат специально отобранные биографические детали, наиболее значимые, с точки зрения автора, для изображения процесса личностного становления героини. На каждом из них самоопределение Тани происходит по одной и той же схеме, что позволяет предположить высокую степень релевантности для формирования идеи романа как самой схемы, так и составляющих ее элементов.

Непременным участником каждой стадии процесса личностного становления героини служит периферийный персонаж, воспитательная функция и исчерпывающаяся ею сюжетная роль которого заканчивается с переходом Тани на следующую ступень. На первом этапе это сосед Тани по даче дядя Герасим, который

надевал ей на голову кокошник в пластмассовых жемчужинах – головной убор советской снегурочки. После этого он складывал руки на груди и начинал немзыкально напевать песню из мультфильма про волка и зайца. [...] Бывало и так, что он заводил музыку и просил ее потанцевать. Таня танцевать почти не умела, но Герасим Степанович всего-то хотел чтобы она прошла в зад-перед по комнате с белым платком в поднятой над головой руке<sup>18</sup>.

На юге Таня проходит инициацию „под руководством” местного „парня с темными усами, напоминавшего ей мавра”<sup>19</sup>, который „хотел воплотить в жизнь все порнографические клише и шаблоны,

<sup>18</sup> Виктор Пелевин, *op. cit.*, с.24-25.

<sup>19</sup> *Ibidem*, с.27.

и Таня не особенно возражала, поскольку много раз видела на разных экранах тот же самый набор процедур”<sup>20</sup>.

Еще один общий элемент – это тиражированный культурный паттерн (снегурочка, героиня порнофильма), с которым очередной гуру принудительно отождествляет Таню. То, что связь „Таня – культурный образец” в первом случае устанавливается персонажем, а во втором – повествующим автором, константностью сценария при вариативности акторов лишь подчеркивает важность наличия этого образца.

Проделки дяди Герасима при всей их невинности трагичны для Таниной начинающейся самоидентификации. Во-первых, автором всячески демонстрируется не только неадекватность Тане примеряемого образца – снегурочки, но и его ложная сущность: замена прописной буквы на строчную деиндивидуализирует фольклорную Снегурочку, которая из сказки перемещена во вторичный советский ритуал; вряд ли случайно упоминание, что жемчуг на платье пластмассовый; а снегурочкой в мультфильме была не девочка, а Волк. Во-вторых, псевдотанцевальные проходы Тани в режиссуре дяди Герасима, вероятно, не что иное, как буквальная реализация поговорки „плясать под чужую дудку”, что символически финализирует еще даже не успевшую начаться самоидентификацию героини.

Не случайно именно после дяди Герасима (еще до инициации „мавром”) Таня становится на сомнительный для автора путь внешней идентификации (ложной самоидентификации), отказываясь от выявления и развития потенциала собственной личности. Будучи изначально неверно ориентированной соседом и укрепленной (вновь „со стороны”) в своем мнении афоризмом „красота в глазах смотрящего”, Таня приходит к выводу о том, что достоинство человека есть величина переменная и определяется не из него самого (то же пушкинское „самостоянье” или его же, сказанное в отношении драматического писателя, – „по законам, им самим над собою признанным” (письмо А. А. Бестужеву, конец января 1825 г.)), а со стороны и может вообще отсутствовать за неимением оценивающего Другого: „внутренняя красота имела хождение, но спрос на нее был примерно такой же, как на елки после Нового года”<sup>21</sup>. Понимаемое в рыночных категориях человеческое достоинство легко может быть монетизиро-

---

<sup>20</sup> Ibidem, с.27-28.

<sup>21</sup> Ibidem, с.26.

вано, и повышение своей рыночной стоимости составляет сущность и предел Таниного самосознания на протяжении всего романа.

Это не она, Таня, сама по себе была пятаком или червонцем. У нее не было никакого фиксированного номинала вообще. Но коллекционеры монет [...] готовы были обменивать ее на разные суммы”<sup>22</sup>. „К подножке [кареты. – А. С.] склоняются господа этого мира, часто готовые расстаться ради красавицы не только с деньгами, но и... [...] с очень большими деньгами”<sup>23</sup>.

Показательно также, что описание старта новой, постинициационной, таниной жизни включает плотный интертекстуальный фон, выдающий ее вторичный, управляемый извне, несамостоятельный характер.

Мавр сделал свое дело около сорока раз [ироническая отсылка к трагедии Шиллера „Заговор Фиеско в Генуе”. – А. С.], и этого было довольно. Усатик, увы, был лузером в силу простого географического детерминизма. Как говорили в те годы *по телевизору*, „в провинции нормальных социальных трамплинов сегодня нет”. [...] Впереди у жизни была “только даль” — как *пели в старой советской песне*. [...] Таня уезжала на юг *золушкой*, а вернулась инициированной *принцессой*<sup>24</sup>.

Даже любовные переживания Тани, несмотря на якобы безусловный интимно-личностный характер, социально и литературно обусловлены: „у Тани, как у каждой серьезной школьной красавицы, был личный рыцарь печального образа, свой Пьеро, тайно истекающий клюквенным соком в своей каморке”<sup>25</sup>. Строчные буквы в рыцарском прозвище Дон Кихота (деиндивидуализация) и клюквенный сок вместо крови (имитация) блоковского Пьеро дополнительно подчеркивают поглощение личностного начала героини внешними стандартами самосознания, поведения и чувствования.

Возобновление любовной истории после долгой разлуки на третьем этапе романной жизни героини Пелевина само по себе воспроизводит ситуацию *Евгения Онегина*. А реконструкции встречи возле бани символически отменяют недолжное реально сложившееся

<sup>22</sup> Ibidem, с.27.

<sup>23</sup> Ibidem, с.40-41.

<sup>24</sup> Ibidem, с.28-29.

<sup>25</sup> Ibidem, с.30.

развитие судеб разлучившихся героев, чтобы, начав еще раз с „той самой” встречи, Таня и Федя символически же повернули жизнь в должном и уже общем для них направлении, осуществив тем самым несбывшиеся у Пушкина „возможные сюжеты” соответственно Татьяны („А счастье было так возможно” (8, XLVII)) и Онегина („Когда бы жизнь домашним кругом Я ограничить захотел...” (4, XIII)).

Сюжетное сходство *Тайных видов* и *Евгения Онегина* особенно отчетливо проявляет несовпадение „духовных” сюжетов героев. В пушкинском романе любовь является катализатором процесса познания любящим и самого себя и любимого Другого. Татьяна, столкнувшись с несовпадением реального Онегина с тем Грандисоном, которому она, „воображаясь героиней Своих излюбленных творцов” (3, X), адресовала письмо, начинает прозревать внутреннюю сложность и Онегина, и себя самой:

„Москвич в Гарольдовом плаще”. [...] Сам по себе герой и его „плащ”, до этого составлявшие неразделимо единый образ Онегина для Татьяны, теперь в ее представлении отделяются друг от друга. [...] Татьяна последней главы [...] является в окружении принципиально непереводимых иноязычных понятий. [...] Пушкину очень важно выразить это качество новой Татьяны „в подлиннике”, передать его в его собственных терминах”<sup>26</sup>.

В *Тайных видах* третий – центральный – этап жизни Тани переполнен „метафизикой” – развернутыми описаниями параллельных процессов самопознания каждого из героев: Федор под руководством Саядо Ана путешествует в джаны, Таня овладевает эзотерикой мезоамериканского феминизма, и оба они стремятся друг к другу. Однако любовные (само-)идентификационные потуги героев полностью дискредитируются Пелевиным – долгий путь двух улиток, якобы взбирающихся к вершине самопознания по склонам Фудзи, оказывается движением в прямо противоположном направлении.

Как пушкинская Татьяна наполняет свое письмо Онегину (представляющее собой „цепь реминисценций [...] из текстов французской литературы”<sup>27</sup>) псевдовоспоминаниями о никогда не бывших событиях („Ты чуть вошел, я вмиг узнала. [...] Ты говорил со мной в тиши, Когда я бедным помогала...”), так и пелевинская Таня вооб-

---

<sup>26</sup> Сергей Бочаров, *op. cit.*, с.81-82.

<sup>27</sup> Юрий Лотман: *Роман А.С. Пушкина „Евгений Онегин“*. Комментарий, с. 624.

ражает свидание с Федором в привычных ей штампах массовой культуры, аналогичным образом деформирующих ее реальное прошлое.

Почему-то Таня думала, что Федя набросится на нее, затащит в баню и сделает то, чего ему так хотелось. [...] Ей даже начинало на полном серьезе казаться, что и тогда она была не против. [...] Потом они будут долго приходить в себя, лежа в сене. [...] Она снимет соломинку с лица Федора Семеновича (уже опять Феди) и скажет чуть грустно: „Мы потеряли столько времени...”<sup>28</sup>.

В отличие от московской встречи Онегина и Татьяны катализатором встречи пелевинских героев становится не судьба, а публикации в женских журналах, где среди типажей „трофейных” и „кармических” жен олигархов Таня обнаруживает свой вариант – „предназначенные друг другу сердца, не узнав друг друга на школьной скамье, встречались через много лет опять и соединялись”<sup>29</sup>. Примечательно, что Татьяна, при всей ее осведомленности в пушкинском творчестве, не усматривает этого сценария в *Евгении Онегине*. Причиной этого могут быть не до конца осознаваемые самим Пелевиным параллели его романа с пушкинским, либо его нежелание поднимать свою героиню даже в подражании до высокого образца, либо тем, что для литературоцентричного сознания Тани пушкинский роман не завершен, а с житейской точки зрения его финал малопривлекателен.

Расхождение реальности и сценария во время первой реконструкции запускает у Тани (в отличие от Татьяны Лариной) не процесс высвобождения от штампов массовой культуры ради понимания подлинных себя и Федора, а поиск иной и по-прежнему внешней моделирующей системы, которой становится „мезоамериканский феминизм с его эзотерическими тайнами и энергетическими практиками”, ёрнически аннотированный на обложке романа. Причина (авторской?) иронии понятна – конечным итогом Таниных испытаний и прозрений становится освобождение себя от бритья подмышек и ног. Примечателен в этом контексте пелевинский недосмотр (намеренная неточность?): обещая Тане новую личность после вступления в „ряды игуан”, Кларисса оговаривается (?): „Тогда изменится все – и у тебя появится новое имя. – Какое? – Ты станешь Татьяной Лизард”<sup>30</sup>. Оче-

<sup>28</sup> Виктор Пелевин, *op. cit.*, с.71.

<sup>29</sup> Ibidem, с.55-56.

<sup>30</sup> Ibidem, с.268.

видно, что у вторично инициированной Тани появится вовсе не новое имя, отражающее ее истинную обретенную самость, а новая *фамилия*, что символически просто переместит *прежнюю* Таню из ее рода в общество „игуан” с его ценностями и мировоззрением.

Если вторичность, производность и, следовательно не пресловутая пелевинская Пустота, а банальнейшая пустота личности героини заявляется и раскрывается автором с самых первых страниц ее истории (если не с обложки романа), то ирония над попытками самопознания Федора обнаруживается к финалу романа. Как выяснится, его эзотерические практики были во многом внушены Таней, совершенствующей обретенные способности. Исповедальные письма Федора перед школьной фотографией, которую он „повесил, [...] – почему-то вдруг захотелось”<sup>31</sup> – не прописанная доктором скриботерапия, а выполнение мысленного приказа обновленной Тани. Секс с филиппинкой, на который Федор решился, чтобы остановить распад личности, также был результатом внушения героини, таким образом оценивающей собственные шансы физически привлечь Федора: „Федя отработал по филиппинке два раза – первый раз по-миссионерски, второй по-собачьи. Это было важно: у девушки над попой выпирали такие же бамперы, как у нее самой”<sup>32</sup>. В результате то, что якобы прозревший герой считает обретением подлинного „я” и гармонии („мне было больно, холодно и страшно. Совсем холодно и страшно. Зато теперь...”<sup>33</sup>), автор представляет как самообман марионетки, управляемой другой марионеткой.

Она [...] делала мелкие движения правой рукой, [...] словно поглаживала невидимую киску. [...] Он опустился на колени. [...] Она опять стала поглаживать невидимую киску, [...] господин Федор медленно пополз к ней. [...] Таня начала гладить киску чуть энергичнее. Господин Федор [...] быстро преодолел последний метр, отделявший его от спутницы, и уткнулся лицом в ее колени – с такой силой, словно его прихватила за затылок невидимая металлическая скоба<sup>34</sup>.

Бесплодное и по существу издевательское завершение попыток самоидентификации пелевинских героев вскрывает в *Тайный ви-*

---

<sup>31</sup> Ibidem, с.97.

<sup>32</sup> Ibidem, с.398.

<sup>33</sup> Ibidem, с.410

<sup>34</sup> Ibidem, с.408-410.

дах параллели еще с одним – гоголевским – текстом классической русской литературы – *Шинелью*.

В *Шинели* Гоголь радикально преобразует традиционный романтический конфликт „вечного раздора мечты с сущностью” (*Невский проспект*), позволяя Акакию Акакиевичу воссоединиться с шинелью – „подругой жизни” и „светлым гостем” („каждая из этих формул прямо ведет в мир идеальных ценностей романтизма”<sup>35</sup>). Однако осуществление „вечной идеи” приводит вовсе не к достижению вожаделенной романтиками гармонии, а к измене героя своему пусть убогому, но самодостаточному и самоценному миру переписывания ради приобщения к деиндивидуализирующему (ни один из сослуживцев Башмачкина не назван у Гоголя ни по имени, ни по фамилии) чиновничьему сообществу (не случайно здесь и то обстоятельство, что, спасаясь от холода, Акакий Акакиевич шьет себе не цивильное платье, а *форменную шинель*).

Гоголевская повесть не цитируется и не упоминается каким-либо другим образом в *Тайных видах*, однако, точно так же, как и *Евгений Онегин*, очевидно присутствует в романе Пелевина. Об этом, кроме прочего, свидетельствует фраза, структура которой прозрачно указывает на ее источник. Визуализируя образ будущего, Таня помещает на фотографии рядом с Федором себя „в своем зеленом платье от Gucci. Оно было куплено на распродаже, но это было реальное платье от Gucci, и такое вполне могла как-нибудь надеть жена настоящего миллионера”<sup>36</sup>. Параллели этой фразы с известным местом из *Шинели* – „куницы не купили, потому что была, точно, дорога; а вместо ее выбрали кошку, лучшую, какая только нашлась в лавке, кошку, которую издали можно было всегда принять за куницу”<sup>37</sup> – очевидны. Обе фразы также роднит явное у каждого из героев стремление быть, подавляемое желанием казаться, – „позиция сознания при создании образа другого и образа себя самого”, которую М. М. Бахтин в свое время определял как „узловую проблему всей философии”<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Владимир Маркович: *Петербургские повести Н. В. Гоголя*. Ленинград 1989, с.82.

<sup>36</sup> Виктор Пелевин, *ор. cit.*, с.56.

<sup>37</sup> Николай Гоголь: *Шинель*, в: *Полное собрание сочинение и писем в 17 т. Том 3: Повести; Том 4: Комедии*. Москва 2009, с.129.

<sup>38</sup> Михаил Бахтин: *[К вопросам самосознания и самооценки...]*, в: *Собрание сочинений в семи томах. Том 5*. Москва 1997, с.72.

Если прежний Башмачкин сохраняет целостность и аутентичность самосознания, сводя к минимуму даже визуальные контакты с окружающими людьми (не метафорические, а физические „взгляды его на мир и мира на него не встречаются и как бы даже взаимно отсутствуют”<sup>39</sup>), то выбор кошки уже диктуется взглядом на себя с позиции Другого („принять издали”), подчинившим себе зрение и сознание героя и императивно воздействующим на его поступки.

История новой шинели – это словно попытка Акакия Акакиевича воплотиться в формы мира, войти в его измерения. [...] Он причащается этому миру, когда начинает мечтать о кунице на воротник. Это высший момент его движения в направлении к миру – знаменитая фраза про эту куницу<sup>40</sup>.

Мотивы Таниного выбора аналогичны: представить платье с распродажи („кошка”) купленным в бутике („куница”), а самой таким образом идентифицироваться, пусть и с оговорками („вполне могла”, „надеть как-нибудь” – „лучшую, какая только нашлась в лавке”), с социально более значимым образом жены мультимиллионера.

Каждый из героев смотрит здесь на себя со стороны, глазами Другого. „Не я смотрю изнутри своими глазами; я одержим другим. [...] Из моих глаз глядят чужие глаза” (разрядка М. М. Бахтина. – А.С.)<sup>41</sup>. Однако гносеологическая проблематика здесь тесно смыкается с онтологической, так как социальная мимикрия *внешности* героев и у Гоголя, и у Пелевина влечет за собой *сущностную* „одержимость другим” – либо деформацию пусть убогой, „с цветом лица что называется геморроидальным”<sup>42</sup>, но все-таки собственной личности (Акакий Акакиевич), либо полную ее утрату (Таня).

Новая шинель восстанавливает визуальный контакт героя с внешним миром („Акакий Акакиевич глядел на все это [оживленные улицы Петербурга. – А. С.], как на новость”<sup>43</sup>), что сопровождается приятием Башмачкина – уже на правах своего – некогда посторонним ему чиновным окружением („но его уже заметили, приняли с кри-

---

<sup>39</sup> Сергей Бочаров: *Холод, стыд и свобода. История литературы sub specie Священной истории*, в: *Сюжеты русской литературы*. Москва 1999, с.126.

<sup>40</sup> Ibidem, с.126-127.

<sup>41</sup> Михаил Бахтин: „Человек у зеркала“, в: *Собрание сочинений в семи томах. Том 5*. Москва 1997, с.71.

<sup>42</sup> Николай Гоголь, *op. cit.*, с.117.

<sup>43</sup> Ibidem, с.132.

ком”<sup>44</sup>). И сам Акакий Акакиевич в новой шинели уподобляется Гоголем его же однозначно пошлым героям: поручику Пирогову (*Невский проспект*), подобно которому Башмачкин „даже подбежал было вдруг, неизвестно почему, за какою-то дамою”<sup>45</sup>, и майору Ковалеву (*Нос*).

Нельзя, однако, видеть в пелевинском обращении к проблеме самоидентификации личности вычурное по форме, а по существу эпигонское следование классическим образцам золотого века русской литературы, упуская свидетельства диалогически-полемиического отношения к ним. Уже вовлекая в свой роман, кроме „пушкинского”, еще и „гоголевский” „текст”, Пелевин тем самым манифестирует две несовпадающие точки зрения на волнующую его проблему.

Если для Пушкина и его Татьяны самоопределение личности осуществляется в пространстве сложных взаимоотношений реальности и литературы, то у Гоголя литературная природа мечтаний Башмачкина (романтическое двоемирие; чиновник, возвращающийся с того света за украденной шинелью как пародия „на романтического „мертвого любовника”, выходящего из гроба за своей невестой”<sup>46</sup>) очевидна только повествователю, оставаясь полностью неизвестной далекому от чтения герою. Гоголь, сам оставаясь в пределах актуального для Пушкина смыслового поля „реальность – литература” и демонстративно выводя своего героя за его пределы, как бы намекает, что пути самоопределения личности необходимо искать, не только отказываясь от подражания литературным образцам, но и вообще вне литературы.

Пелевин дискредитирует пушкинскую идею личностного самоопределения путем преодоления литературных, культурных и иных сценариев, скептически оценивая личностный потенциал современного человека как литературоцентричного (Таня), так и далекого от литературы типа сознания (Федор), тем не менее, не отказывая ему в возможностях отыскать собственную аутентичность вообще. Пути личностного самоопределения Пелевин, подобно Гоголю в *Шинели*, видит вне литературы (и культуры), подобно Гоголю же, не конкретизируя область поисков.

---

<sup>44</sup> Ibidem, с.133.

<sup>45</sup> Ibidem, с.134.

<sup>46</sup> Дмитрий Чижевский: *О „Шинели“ Гоголя, „Дружба народов“* 1997, №1, с.214.

Примерное указание на нее дается в *Тайных видах* устами далекого от литературоцентризма русского (и в целом европейского) сознания Саядо Ана, забывшего фамилию Пушкина.

Было интересно, что сейчас происходит с его русскими учениками. Впрочем, не учениками — они ведь не учились, а просто катались у него на спине, как малые дети, пока не столкнулись с кармической преградой. Преграда была не такой уж и серьезной: если бы они захотели, то смогли бы двигаться дальше сами. Но на уме у них было что-то другое... Очень поучительный опыт, очень. Вот почему даже сам Будда не может никого отнести в просветление на своих плечах. Если человек не готов, его можно поставить на самую грань победы, и он все равно повернет назад...<sup>47</sup>.

По результатам исследования можно сделать следующие выводы.

Самоидентификация личности является одной из центральных проблем онтологии человека в романе В. Пелевина *Тайные виды на гору Фудзи*. Анализ проблемы и способов ее художественного воплощения выявил генетическое родство между романом Пелевина, с одной стороны, и романом в стихах А. С. Пушкина *Евгений Онегин* и повестью Н. В. Гоголя *Шинель* — с другой.

Под самоидентификацией личности рассматриваемые авторы понимают поиск человеком собственной аутентичности, в частности, путем дистанцирования и отказа от ментальных и поведенческих стереотипов, навязываемых человеку в процессе социальных коммуникаций, а также при подсознательном усвоении тиражируемых художественной литературой (и культурой в целом) персонифицированных образцов сознания, чувствования и поведения.

Вступая в своем романе в диалогические отношения с „пушкинским” и „гоголевским” текстами, Пелевин полемически определяет свое понимание самоидентификации личности и ее перспектив. Скептически оценивая возможность обретения далеким от пушкинских представлений современным человеком собственной идентичности, Пелевин, тем не менее не отвергает ее полностью. Пути личностного самоопределения Пелевин, подобно Гоголю в *Шинели*, видит за пределами литературы.

---

<sup>47</sup> Виктор Пелевин, *op. cit.*, с.405.

## REFERENCES:

- Bahtin Mihail: „*Chelovek u zerkala*“, v: *Sobranie sochinenij v semi tomah. Tom 5*. Moskva 1997, s.71 (Бахтин Михаил: „Человек у зеркала“, в: *Собрание сочинений в семи томах. Том 5*. Москва 1997, с.71).
- Bahtin Mihail: [*K voprosam samosoznaniya i samoocenki...*], v: *Sobranie sochinenij v semi tomah. Tom 5*. Moskva 1997, s.72-79 (Бахтин Михаил: [*К вопросам самосознания и самооценки...*], в: *Собрание сочинений в семи томах. Том 5*. Москва 1997, с.72-79).
- Bahtin Mihail: *K filosofii postupka*, v: *Sobranie sochinenij v semi tomah. Tom 1*. Moskva 2003, s.7-68 (Бахтин Михаил: *К философии поступка*, в: *Собрание сочинений в семи томах. Том 1*. Москва 2003, с.7-68).
- Betea David, Davydov Sergej: *Ugryumyj Kupidon: Poetika parodii v „Povestyah Belkina“*, v: *Sovremennoe amerikanskoe pushkinovedenie. Sbornik statej*. Redaktor Uil'yam Millz Todd III. Sankt-Peterburg 1999, s.201-222 (Бетеа Давид, Давыдов Сергей: *Угрюмый Купидон: Поэтика пародии в „Повестях Белкина“*, в: *Современное американское пушкиноведение. Сборник статей*. Редактор Уильям Миллз Тодд III. Санкт-Петербург 1999, с.201-222).
- Bocharov Sergej: *O vozmozhnom syuzhete: „Evgenij Onegin“*, v: *Syuzhety russkoj literatury*. Moskva 1999, s.17-77 (Бочаров Сергей: *О возможном сюжете: „Евгений Онегин“*, в: *Сюжеты русской литературы*. Москва 1999, с.17-77).
- Bocharov Sergej: *Poetika Pushkina. Ocherki*. Moskva 1974, s.208 (Бочаров Сергей: *Поэтика Пушкина. Очерки*. Москва 1974, с.208).
- Bocharov Sergej: *Holod, styd i svoboda. Istoriya literatury sub specie Svyashchennoj istorii*, v: *Syuzhety russkoj literatury*. Moskva 1999, s.121-151 (Бочаров Сергей: *Холод, стыд и свобода. История литературы sub specie Священной истории*, в: *Сюжеты русской литературы*. Москва 1999, с.121-151).
- Kolesnikov Sergej: *Pelevin kak zerkalo zerkal: opyty beskonechnogo vo-proshaniya*, „*Nauchnyj rezul'tat. Social'nye i gumanitarnye issledovaniya*” 2020, Т.6, №2. с.67-70 (Колесников Сергей: *Пелевин как зеркало зеркал: опыты бесконечного вопрошания*, „Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования” 2020, Т.6, №2. с.67-70).
- Kornev Sergej: *Stolknovenie pustot: mozhet li postmodernizm byt' russkim i klassicheskim? Ob odnoj avantюре Viktora Pelevina*, <http://pelevin.nov.ru/stati/o-krn2/1.html>, 01.01.2021 (Корнев Сергей:

- Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? Об одной аванюре Виктора Пелевина*, <http://pelevin.nov.ru/stati/o-krn2/1.html>, 01.01.2021).
- Lappo Marina: *Samoidentifikaciya: semantika, pragmatika, yazykovye resursy*. Novosibirsk 2013, s.180 (Лаппо Марина: *Самоидентификация: семантика, прагматика, языковые ресурсы*. Новосибирск 2013, с.180).
- Lotman Yuriy: *Dekabrist v povsednevnoj zhizni*, v: *V shkole poeticheskogo slova*. Moskva 1988, s.158-205 (Лотман Юрий: *Декабрист в повседневной жизни*, в: *В школе поэтического слова*. Москва 1988, с.158-205).
- Lotman Yuriy: *Roman A.S. Pushkina „Eugenij Onegin“*. Kommentarij, v: *Pushkin*. Sankt-Peterburg 2003, s.472-762 (Лотман Юрий: *Роман А.С. Пушкина „Евгений Онегин“*. Комментарий, в: *Пушкин*. Санкт-Петербург 2003, с.472-762).
- Lotman Yuriy: *Roman v stihah Pushkina „Eugenij Onegin“*. Spekurs. Vvodnye lekcii v izuchenie teksta, v: *Pushkin*. Sankt-Peterburg 2003, s.393-462 (Лотман Юрий: *Роман в стихах Пушкина „Евгений Онегин“*. Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста, в: *Пушкин*. Санкт-Петербург 2003, с.393-462).
- Markovich Vladimir: *Peterburgskie povesti N. V. Gogolya*. Leningrad 1989, s.208 (Маркович Владимир: *Петербургские повести Н. В. Гоголя*. Ленинград 1989, с.208).
- Smirnov Aleksandr: *Sistema kul'turnyh markerov v romane V.O. Pelevina „Chapaev i Pustota“*, v: *Mir v slove. Slovo v mire*. Sbornik nauchnyh statej. Vyp. 3. Otvetstvennyj redaktor Tat'yana Avtuhovich. Grodno 2020, s.194-202 (Смирнов Александр: *Система культурных маркеров в романе В.О. Пелевина „Чапаев и Пустота“*, в: *Мир в слове. Слово в мире*. Сборник научных статей. Вып. 3. Ответственный редактор Татьяна Автухович. Гродно 2020, с.194-202).
- Chizhevskij Dmitrij: *O „Shineli“ Gogolya, „Druzhba narodov“* 1997, №1, s.206-218 (Чижевский Дмитрий: *О „Шинели“ Гоголя, „Дружба народов“* 1997, №1, с.206-218).

**ИРИНА ТАРАСОВА**

Саратовский национальный исследовательский  
государственный университет имени Н. Г. Чернышевского  
(Саратов, Россия)

ORCID 0000-0003-3188-215X

e-mail: tarasovaia@mail.ru

**КОНЦЕПТ *СВОЙ/ЧУЖОЙ* В ПОЭЗИИ ГЕОРГИЯ ИВАНОВА**

**OWN-OR-ALIEN CONCEPT IN GEORGE IVANOV'S POETRY**

**Abstract:**

The one's own-or-alien concept refers to the archaic oppositions and at the same time it characterizes modern consciousness and national world perception. The semantic core of this concept is an idea of one's homeland, one's own space, therefore it is associated with the opposition "homeland vs. a foreign land". In the George Ivanov's idiostyle the structure of this concept is asymmetrical: the segment of the alien is nuanced in more detail and is represented by a large number of representations. The one's own / alien concept has world-modelling properties, superimposed, like a grid of coordinates, on the objects of the poetic world of Georgy Ivanov. Thus, there are three instances of Russia in his poetic world: Russia is an empire, Soviet Russia, and imaginary Russia. The poet equally rejects Russia's past and the Bolshevik present, creating the Russia of his own, i.e. a virtual literary being. The opposition of one's versus another's subjugates the other oppositions of Georgy Ivanov's poetic system (i.e., winter / spring, south / north, there / here, St. Petersburg / Paris or Nice, true / false, reality / dream).

**Keywords:**

own-alien opposition, concept, Russian emigration, George Ivanov

Вынося в заголовок статьи слово «концепт», необходимо отметить, в каком именно значении здесь употреблен термин, находящийся в зоне терминологической и методологической рефлексии когнитивистов<sup>1</sup>.

Мы понимаем концепт двояко: и как единицу индивидуального творческого сознания писателя, и как концепт культуры, т.е., говоря словами Ю. С. Степанова, „сгусток культуры в сознании человека”<sup>2</sup>. В Словаре констант русской культуры Ю. С. Степанов упоминает концепт „свой/чужой” в числе главных концептов национального мироощущения<sup>3</sup>. Интересно проследить, как этот концепт преломляется в сознании одного из ведущих поэтов русской эмиграции.

Как показал Юрий Степанов, этимологически концепт „свой” связан с идеей кровного родства, на которую наложился пространственный метонимический перенос (место проживания своих). Впоследствии объем концепта расширился до охвата национальных особенностей (свои люди, свой круг, свои обычаи).

„Этимологический исток” концепта связан с идеей *родного* (мира, земли, пространства), и именно это семантическое ядро лежит в основании противопоставления свой/чужой (не наш, далекий — в прямом и переносном смысле). Что касается семантики принадлежности (собственный, являющийся личным имуществом), самости (свойственный только данному предмету, своеобразный), которые реализуются в системе словарного значения слова „свой” в современном русском языке<sup>4</sup>, то она является исторически вторичной.

Как это часто бывает, в поэтических системах реконструируется этимология концепта. В поэтическом творчестве Г. Иванова концепт „свой/чужой” прежде всего связан с оппозицией родина (Россия, русское)/ чужбина (чужая страна). Мы остановимся именно на этой оппозиции и миромоделирующей функции заявленного концепта.

<sup>1</sup> Ирина Тарасова: *Когнитивная поэтика: предмет, терминология, методы*. Москва 2018, с.37.

<sup>2</sup> Юрий Степанов: *Константы. Словарь русской культуры*. Москва 2004, с. 43.

<sup>3</sup> Ibidem, с. 126.

<sup>4</sup> *Словарь русского языка в 4 томах*. Том 4. Москва 1998, с. 55. В структуре словарной статьи порядок значений иной: значение „родной”, являющееся исторически исходным, помещено только под цифрой 5. В качестве основного указано значение „принадлежащий себе, свойственный самому себе; собственный”.

Концепт свой/чужой обладает оценочным потенциалом, и в силу этого может рассматриваться как важнейшая категория поэтического мира. Левый член оппозиции оценивается положительно, правый обладает отрицательной оценкой. Эта (архаическая) языковая черта в полной мере проявляется в творчестве Г. Иванова.

Основными вербализаторами концепта являются лексемы „свой” и „чужой” („чуждый”). Их количество в словаре Г. Иванова относительно невелико: 6/15<sup>5</sup>. Маркированным членом оппозиции выступает чужой. Другими словами, в поэтическом мышлении Г. Иванова концепт свой/чужой обладает несимметричной структурой: сегмент „чужой” проработан детальнее и представлен большим количеством репрезентаций, и это не бытовая, а бытийная чуждость.

Герою раннего Иванова чужд весь мир: „И хочется сказать — мир чуждый, исчезни с глаз моих скорей”<sup>6</sup>, „Мы только гости на пиру чужом” (503).

В позднем творчестве синтаксические партнеры имени концепта придают ему экзистенциальное измерение (*чужая душа, чужая жизнь, лицо уже чужое*) и космический масштаб: „Ты заброшена в наше пространство, где тебе даже звезды чужды” (440).

Основу противопоставления свой/чужой задает пространственная семантика, осложненная психологическими коннотациями (чужой — „имеющий мало общего, не сходный по духу, взглядам, интересам; чуждый, далекий”<sup>7</sup>): своя страна/ чужая страна (земля): „За столько лет такого маянья По городам чужой земли Есть, отчего прийти в отчаянье...” (578).

В этом и других контекстах, связанных с оппозицией родина/чужбина, прилагательное „чужой” реализует словарное значение „не являющийся родиной”, „неродной”: „Спит спокойно и сладко чужая страна” (338).

Метонимический сдвиг награждает эпитетом „чужой” и заполнителей этого пространства: „Она летит, весна чужая..” (523); „Голубизна чужого моря, Блаженный вздох весны чужой Для нас скорей эмблема горя, Чем символ прелести земной” (364).

<sup>5</sup> Частотный словарь Г. Иванова содержит около 32 тысяч словоформ.

<sup>6</sup> Георгий Иванов: *Собрание сочинений в 3 томах*. Том 1. Москва 1994, с. 502. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера страницы в скобках.

<sup>7</sup> *Словарь русского языка в 4 томах*. Том 4. Москва, 1998, с. 693.

Идея своего, кроме базового репрезентанта — гиперлексемы „свой”( *по-своему, своё*) — может быть выражена и местоимением „мой”: „то, что принадлежит или свойственно мне”<sup>8</sup>, которое в позднем творчестве приобретает статус своеобразного экзистенциального маркера, ограничивающего личное пространство героя, готового к смерти: „Вечер. Может быть, последний Пустозвонный вечер мой” (583); „А может быть, еще и не конец? Терновый мученический венец Еще мой мертвый не украсит лоб...” (558); „Бедный мой ангел, прощай и прости!.. Дальше с тобою мне не по пути” (560).

В структуре местоимения „мой” также выделяется пространственное значение „такой, к которому я принадлежу, частью которого я являюсь (*Широка страна моя родная*)”<sup>9</sup>. Такой оттенок употребления можно усмотреть в нескольких стихотворениях „Дневника”: „Может быть, умру я в Ницце, Может быть, умру в Париже, Может быть в моей стране...” (442); „Узнает ли когда-нибудь она, Моя невероятная страна, Что было солью каторжной земли?” (370). В *Посмертном дневнике*, когда идея возвращения обнаруживает свою утопичность, в аналогичных случаях употребляется прилагательное свой: „Свою страну увижу наяву... И буду я прославлен и богат, Своей страны любимейший поэт...” (558).

Между „своим” и „чужим” пространством своеобразно перераспределены природные реалии-символы: розы, пальмы, море — приметы Франции; мухомор, березы, русский снег, русская стужа, „безнадежная линия бесконечных лесов” — России.

Противопоставление своего и чужого подчиняет себе и другие оппозиции художественной системы Г. Иванова (зима/весна, юг/север, там/здесь, Петербург/Париж, Ницца, настоящее/ложное, явь/сон), отчетливо проявляющиеся в тексте стихотворения *Ликование вечной, блаженной весны...* (*Посмертный дневник*):

Ликование вечной, блаженной весны.  
Упоительные соловьиные трели  
И магический блеск средиземной луны  
Головокружительно мне надоели.  
Даже больше того. И совсем я не здесь,  
Не на юге, а в северной царской столице.

<sup>8</sup> Ibidem, том 2, с. 288.

<sup>9</sup> Ibidem

Там остался я жить. Настоящий. Я — весь.  
 Эмигрантская быль мне всего только снится —  
 И Берлин, и Париж, и постылая Ницца.  
 ...Зимний день. Петербург. С Гумилёвым вдвоём,  
 Вдоль замёрзшей Невы, как по берегу Леты,  
 Мы спокойно, классически просто идём,  
 Как попарно когда-то ходили поэты (586).

Другими словами, концепт свой/чужой обладает миро моделирующими свойствами, накладываясь, как сетка координат, на объекты поэтического мира Г. Иванова, выстраивая основные образы-концепты его мироощущения (это касается не только внешней, но и внутренней их дифференциации).

Покажем это на примере анализа концепта „Россия”.

Ю. С. Степанов рассматривает 3 слоя концепта свои/чужие:

- этнический
- географический (пространственный)
- социальный (идеологический)<sup>10</sup>.

Все эти слои актуальны для творчества Г. Иванова, все они выделяются как концептуальные признаки концепта „Россия”.

Условно в содержании концепта можно выделить три сегмента — три России Г. Иванова.

*Первый сегмент* — Россия-империя, Россия прошлого. Пожалуй, самые известные строки Г. Иванова „Хорошо, что нет царя, Хорошо, что нет России...” (276) относятся именно к ней. Под отрицание здесь попадают пространственный (империя с огромной территорией) и идеологический слои концепта, нашедшие отражения в дореволюционном творчестве поэта, особенно в стихотворениях периода *Памятника славы*.

По модели отрицания построены и другие лирические тексты: „А, может быть, России вовсе нет...” (299); „Нет в России даже дорогих могил... Нету Петербурга, Киева, Москвы” (382); „И нет ни России, ни мира...” (275).

Мысль о гибели России присуща эмигрантскому сознанию в целом<sup>11</sup>. Особенностью художественного почерка Г. Иванова является ироническая модальность этого утверждения:

<sup>10</sup> Юрий Степанов: *Константы. Словарь русской культуры*. Москва 2004, с. 139.

Что мечтать-то: отшумели годы,  
 Всё исчезло, сгнили мертвецы,  
 Но, пожалуй, рыцари свободы  
 Те ещё отчаянней глупцы.  
 Мнится им — из пустоты вселенной  
 Заново, и сладко на душе,  
 Выгарцует этакий Керенский  
 На кобыле из папье-маше (541).

Г. Иванов не разделяет политических упований своих соплеменников, открыто и беспощадно заявляя об этом в целом ряде стихотворений: „На мутном солнышке покой и благодать, Они надеются, уже недолго ждать — Воскреснет твердый знак, вернется ять с фитою И засияет жизнь эпохой золотую” (540).

Эта Россия — идеализированное историческое прошлое — ему, безусловно, чужда. Роль оценочного идентификатора „чужой” выполняют местоимения „ваша”, „не мне”: „Я вашей России не помню и помнить ее не хочу” (422); „Так издали рисуются — не мне! — Империи последние мгновенья” (545).

На образном уровне концепта<sup>12</sup> идея гибели империи реализуется при помощи метафоры Россия — строение: „Россия рухнула во тьму” (547). Политический нигилизм Г. Иванова выражается афористичной формулой: „И ничему не возродиться Ни под серпом, ни под орлом!” (412).

*Второй сегмент* — Россия советская. Этот сегмент концепта формируют понятийные признаки „власть” (рабоче-крестьянская), „беззаконие”, „насилие”, „неверие”. Чуждость этой России — чуждость идеологическая.

Негативная окраска пронизывает предметный слой концепта, представленный портретными характеристиками вождей („Вот Берия, похожий На вурдалака, ждущего кола”, „Великий из великих” — Оська Сталин”(531), и образный слой концепта, эксплицированный в тропеических образованиях: „Рай пролетарского труда, „царь’ в коммунистическом мундире” (530).

---

<sup>11</sup> См., например, у Марины Цветаевой: „С фонарем обшарьте Весь подлунный свет! Той страны на карте —Нет, в пространстве — нет” (*Страна*).

<sup>12</sup> Модель концепта подробно обсуждается нами в работе: Ирина Тарасова: *Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте*. Москва 2012.

Трагическая тональность выражается через образные параллели. Образный слой концепта включает модели концептуализации Россия — река, Россия — женщина („Россия, Россия ‘рабоче-крестьянская’ И как не отчаяться! — Едва началось твое счастье цыганское И вот уж кончается. Деревни голодные, степи бесплодные...” (278), Россия — тюрьма („Стоят рождественские елочки, Скрывая снежную тюрьму” (387).

Ассоциативный слой этого сегмента концепта репрезентируется абстрактной лексикой ментальной и природной сфер, содержащей символические коннотации отрицательного плана: „Россия тишина. Россия прах. А, может быть, Россия — только страх. Веревка, пуля, ледяная тьма и музыка, сводящая с ума. Веревка, пуля, каторжный рассвет Над тем, чему названья в мире нет” (299).

Пространственный компонент представлен через образы бескрайнего пустого пространства (своеобразная дурная бесконечность): „И нет ни Петербурга, ни Кремля — Одни снега, снега, поля, поля... Снега, снега, снега... А ночь долга, И не растают никогда снега” (299).

Неоднозначность оценки России советской и её положения на шкале свой/чужой создается за счет актуализации этнической составляющей концепта. Показателем своего пространства (в том числе и ментального) может считаться прилагательное „русский”.

„Русский человек” оказывается медиатором, связывающим поэта с родиной: „Знаю — там остался русский человек. Русский он по сердцу, русский по уму, Если я с ним встречусь, я его пойму. Сразу, с полуслова... И тогда начну Различать в тумане и его страну” (382). „Его”, т.е. чужая страна в одном из стихотворений *Посмертного дневника* парадоксальным образом превращается в „свою страну” („И буду я прославлен и богат, Своей страны любимейший поэт...” (558), хотя эта иллюзия мгновенно разрушается в финальных строках: „Вздор! Ерунда! Ведь я давно ответ...” (558).

Чужой России прошлого и настоящего противопоставлена в поэтическом мире Г. Иванова „своя” Россия — Россия воображаемая (виртуальное художественное инобытие). Для Г. Иванова как петербургского поэта покинутая и желанная родина — прежде всего Петербург:

Как осужденные, потерянные души  
Припоминают мир среди холодной тьмы  
Блаженней с каждым днем и с каждым часом глуше  
Наш чудный Петербург припоминаем мы (500).

Именно Петербург претендует на статус своего („нашего“) пространства — общего пространства памяти поэтов-эмигрантов.

Поэтические приемы „наплывания“, проступания „сквозь“, совмещения двух миров — реального и мнимого, который оказывает гораздо более реальным — чрезвычайно характерны для изображения России как условной реальности (В. Набоков, В. Ходасевич). Возникающие в результате совмещения двух пространств причудливые образы-бленды (интеграты)<sup>13</sup> создает и Г. Иванов. При этом образы воображаемой родины обладают ментальной реальностью, ничуть не менее плотной, чем реальность окружающего героя мира:

Четверть века прошло за границей,  
И надеяться стало смешным.  
Лучезарное небо над Ниццей  
Навсегда стало небом родным.  
Тишина благодатного юга,  
Шорох волн, золотое вино...  
Но поет петербургская вьюга  
В занесенное снегом окно,  
Что пророчество мертвого друга  
Обязательно сбыться должно (395).

Два исходных пространства — Петербурга и Ниццы — находятся в первых строках в отношении контраста. Черному бархату советской ночи, заданному эпиграфом-цитатой из стихотворения О. Мандельштама *В Петербурге мы сойдемся снова...*, противопоставлено лучезарное небо над Ниццей, северу — юг, черному цвету — золотой, пению — тишина, холоду — тепло, театральному шепоту — шепот волн. Таким образом, источник пения, музыки, поэтического слова связывается с петербургским пространством, которое оказывается в непосредственной близости от лирического героя, т.е. включено в пространство Ниццы: „Но поет петербургская вьюга В занесенное снегом окно“.

Так возникает „невозможная“, с точки зрения обыденной логики, структура бленда, где совмещаются „свой“ и „чужой“ миры. По-

<sup>13</sup> См. подробнее в нашей работе: Ирина Тарасова: *Феномен бленда в поэтическом мире Г. Иванова*, в: *Композиционная семантика: материалы Третьей Международной школы-семинара по когнитивной лингвистике*. Ответственный редактор Н. Н. Болдырев. Часть I. Тамбов 2002, с. 175-177.

следние строки описывают общее (родовое) пространство, объясняющее возникновение бленда. В его основе — ключевой для поэзии эмиграции мотив встречи и возвращения, главным образом, ментального: во сне, в воспоминаниях, в творчестве.

„Русские” реалии вводятся как ассоциации на окружающую поэта чуждую действительность, в которой герой пытается заметить хоть что-то, напоминающее „свое” пространство, и потому могут рассматриваться как характеризующие ассоциативный слой концепта: „Все какое-то русское — (Улыбнись и нажми!) Это облако узкое, Словно лодка с детьми, И особенно синяя (С первым боем часов...) Безнадёжная линия Бесконечных лесов” (288).

Образный слой сегмента „воображаемая Россия” представлен вариантом поэтической парадигмы Россия — лира, что указывает на особую значимость связи родины и поэзии: „И Россия, как белая лира, Над засыпанной снегом судьбой” (313).

Ось свое/чужое пронизывает и природные образы, например, образ снега, который в поэзии Г. Иванова выступает как парный<sup>14</sup>.

Эти образы отличаются положительными коннотациями у Г. Иванова, как и у других поэтов-эмигрантов: „...Московские елочки. Снег. Рождество. И вечер,— по-русскому,— ласков и тих...” (574); „Как будто мы пришли зимой С вечерни в церковке соседней, По снегу русскому, домой” (578). Чрезвычайно значимо в этом плане появление у лексемы „снег” эпитета „русский”: („...О русском снеге, русской стуже... Ах, если б, если б... да кабы...” (555).

С другой стороны, снег (снега) осмысливается как символ трагической судьбы России: „И нет ни Петербурга, ни Кремля — Одни снега, снега, поля, поля... Снега, снега, снега... А ночь долга, И не растают никогда снега” (299).

В указанной работе Ю. С. Степанов выделил четыре понятийных составляющих концепта „Россия”: сама земля, природа, родной человек (русский) и русское слово (язык).

Содержательную наполняемость концепта Россия в поэзии Г. Иванова можно реконструировать, проанализировав сочетаемость прилагательного „русский”. Из 22 употреблений отметим контексты,

<sup>14</sup> Здесь мы используем терминологию И. Смирнова. См.: Игорь Смирнов: *К изучению символики Анны Ахматовой*, в: *Поэтика и стилистика русской литературы*. Ленинград 1971, с. 279-287.

принадлежащие позднему периоду творчества, когда концепт *свой/чужой* стал для поэта особенно актуален:

*русский человек* (4 раза) — связан с этнической составляющей концепта;

*русский* (3 раза) — субстантивно, как обозначение национальности;

*русская корона, в буреломе русских бед* — как исторические аллюзии, вызывающие представления об исторической трагедии русской земли;

*русский снег, русская стужа, русские березы, русские леса* — отсылки к природной составляющей концепта;

*русский Демон на Кавказе* (Лермонтов), *вечная русская слава* (поэзия) — русское слово (язык).

Задаваясь вопросом о своей национальной идентичности („—Вы русский? — Ну, понятно, рушкий” (358), Г. Иванов ставит на первое место свою принадлежность к русскому поэтическому дискурсу: „Считать себя с чего-то русским, Читать стихи, считать ворон” (445) и связанной с ним „вечной русской славе” (577). Именно эта принадлежность дает ему надежду „Воскреснуть. Вернуться в Россию — стихами” (573).

Такое разрешение оппозиции *свой/чужой* может показаться излишне оптимистичным<sup>15</sup>. Действительно, противоречие между своим и чужим может разрешаться и в сторону небытия: „И что же делать? В Петербург вернуться? Влюбиться? Или Орега' взорвать? Иль просто — лечь в холодную кровать, Закрыть глаза и больше не проснуться...” (280). В этом — и знаменитый ивановский талант „двойного зренья”, и то преодоление содержания формой, о котором писал Л.С. Выготский в своем анализе *Легкого дыхания*. Не в этом ли преодолении „заключается истинный психологический смысл нашей эстетической реакции”<sup>16</sup> на творчество этого замечательного поэта?

<sup>15</sup> Автор благодарит профессора Олега Викторовича Марченко за интерес к заявленной теме и ценные замечания, высказанные в ходе обсуждения.

<sup>16</sup> Лев Выготский: *Психология искусства*. Москва 1986, с. 327.

## REFERENCES:

- Ivanov G. : *Sobranie sochinenij v 3 tomah*. Tom I. Moskva 1994 (Иванов Г. : *Собрание сочинений в 3 томах*. Том I. Москва 1994).
- Slovar' russkogo yazyka v 4 tomah*. Tom 4. Moskva 1998 (*Словарь русского языка в 4 томах*. Том 4. Москва 1998).
- Smirnov I.: *K izucheniju simvoliki Anny Ahmatovoj*, v: *Poetika i stilistika russkoj literatury*. Leningrad 1971, s. 279-287 (Смирнов И.: *К изучению символики Анны Ахматовой*, в: *Поэтика и стилистика русской литературы*. Ленинград 1971, с. 279-287).
- Stepanov YU.: *Konstanty. Slovar' russkoj kul'tury*. Moskva 2004 (Степанов Ю.: *Константы. Словарь русской культуры*. Москва 2004).
- Tarasova I.: *Fenomen blenda v poeticheskom mire G. Ivanova*, v: *Kompozicionnaya semantika: materialy Tret'ej Mezhdunarodnoj shkoly-seminara po kognitivnoj lingvistike*. Otvetstvennyj redaktor N. N. Boldyrev. S.Hast' I. Tambov 2002, s. 175-177 (Тарасова И.: *Феномен бленда в поэтическом мире Г. Иванова*, в: *Композиционная семантика: материалы Третьей Международной школы-семинара по когнитивной лингвистике*. Ответственный редактор Н. Н. Болдырев. Часть I. Тамбов 2002, с. 175-177).
- Tarasova I.: *Kognitivnaya poetika: predmet, terminologiya, metody*. Moskva 2018 (Тарасова И.: *Когнитивная поэтика: предмет, терминология, методы*. Москва 2018).
- Tarasova I.: *Poeticheskij idiosstil' v kognitivnom aspekte*. Moskva 2012 (Тарасова И.: *Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте*. Москва 2012).
- Vygotskij L. : *Psihologiya iskusstva*. Moskva 1986 (Выготский Л. : *Психология искусства*. Москва 1986).

**СЕМИНАР  
ПО ДРАМАТУРГИИ**



**НАТАЛИЯ СЕЙБЕЛЬ**

Южно-Уральский государственный  
гуманитарно-педагогический университет  
(Челябинск, Россия)

ORCID 0000-0002-6840-8286

e-mail: Seibel\_ne@mail.ru

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ТРЕХЧЛЕННОЙ ФОРМУЛЫ СЮЖЕТА  
В СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЙ ДРАМАТУРГИИ**

**TRANSFORMATION OF THE THREE-ACT PLOT FORMULA  
IN MODERN GERMAN DRAMA**

**Abstract:**

The article discusses transformation of the three-act plot structure that underlies the ancient drama in the history of literature and the results of this transformation in the German drama of the late twentieth – early twenty-first century. Having lost its relevance even in antiquity, the dramatic trilogy is gaining popularity in modernist literature, which is associated, firstly, with the idea of abandoning a hero who changes the world individually, and bringing back the hero dependent on the course of events, and secondly, with abandonment of action in favor of the event and situation. The further development of the trilogy in drama is associated with the rejection of the unity of the hero and linear narration, the innovations introduced by B. Brecht, H. Muller and others. *Königinnendramen* (1998) by Kerstin Specht, organized not by cross-cutting action, but by mythological parallels, motive structure, set of mythologies, is considered to be a striking example of the latest dramatic trilogy. The author concludes that the latest dramatic trilogy consists of fragments that are combined into a single ideological canvas according to

the collage principle: due to the quantitative piling up of heterogeneous episodes aimed at creating a picture of the time.

**Keywords:** drama, trilogy, tragedy, plot, motive, collage, B. Brecht, K. Specht

Зарождавшаяся как ритуальное действо трагедия в самой своей форме несла сакральные смыслы, ориентированные на гармонию мира, цикличность времени, вечно повторяющееся чередование порядка и хаоса. Структура „жанра, погруженного в выявление глобальных связей, взаимоотношений между человеком и мировыми божественными силами“<sup>1</sup>, отражала идею важности происходящего как вероятного, возможного, не раз бывшего и нуждающегося в осмыслении. „Архаическая триадность, воплощающая схему *жизнь – смерть – жизнь*“<sup>2</sup> (выделено авт. – Н.Ф.), нашла своё наиболее полное воплощение в трагической трилогии, с которой начинается греческий театр. Разрушение мировой справедливости в первой части и судьба легендарного героя, вовлеченного в круговорот преступных страстей – во второй сменяются торжествующим „в конечном счете... возмездием, восстанавливающим по божественной воле нарушенный порядок вещей“<sup>3</sup>. „Три, – пишет В.Н. Топоров в энциклопедии *Мифы народов мира*, – ... образ абсолютного совершенства, превосходства..., основная константа мифопоэтического макрокосма“<sup>4</sup>. Формула сюжета в драматической трилогии означает движение „от текучего становления – к недвижно пребывающему бытию“<sup>5</sup>.

Троичность греческой трагедии – это не только три актёра, совместно с хором исполняющие трилогию, но и три автора, представляющие свои произведения на Дионисиях, три дня состязаний, связанных с культом страданий, смерти и воскрешения бога. Заложенную

<sup>1</sup> Виктор Ярхо: *Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии*. Москва 1978, с. 56.

<sup>2</sup> Нина Ищук-Фадеева: *Новая драма: философские истоки и поэтические новации*, „Культурология“ 2012, № 1 (60), с. 160.

<sup>3</sup> Виктор Ярхо: *Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии*. Москва 1978, с. 45.

<sup>4</sup> Владимир Топоров: *Числа*, в: *Мифы народов мира в двух томах*. Том 2, Сергей Токарев. Москва–Минск–Смоленск 1994, с. 630.

<sup>5</sup> Вячеслав Иванов: *Существо трагедии*, в: Вяч. Иванов: *Дионизм и праднионизм*. Москва 1994, с. 296.

в основу трилогии идею равновесия наглядно демонстрирует дошедшая до нас полностью эсхилоская *Орестея*, смысл которой не столько в разрешении выбора вынужденных пойти по пути преступления Клитемнестры и Ореста, сколько в исправлении последствий родового проклятия, навлеченного убившим Пелопса Танталом. Разрушенный человеческим индивидуализмом порядок восстанавливается конвенцией о прощении, установлением новых правил общежития людей и богов. Ареопаг провозглашается универсальным механизмом решения вопросов морали и религии. „Религиозная по своей сути“ „троичная формула сюжета“<sup>6</sup> концентрируется не столько вокруг героя, сколько вокруг равновесия, разрушенного случайно и закономерно воссозданного.

Со временем, лежащая в основе трагедии коллизия – нарушение хода вещей в гегелианском понимании этого слова – заменяется конфликтом. „Уходя от своей почвы“, греческая трагедия „сосредотачивала действие по линии перемен судьбы центрального героя“<sup>7</sup>. Драма группируется вокруг образа человека героического, личным свершением меняющего мир, „стоящего во главе человечества“<sup>8</sup>. Концепция выдающейся личности, поставленной в центр истории, привела к постепенному разложению сакрально-троичной формулы трагедии, и уже „Аристотель писал о том, что трагедия состоит из пяти необходимых моментов: 1) „перипетия“, 2) „узнавание“, 3) „пафос“, 4) „восстановление попоранного“ и 5) „очищение“<sup>9</sup>.

Попытки восстановления драматической трилогии в истории литературы предпринимались (шекспировский *Генрих VI*, условно „трилогия о Фигаро“ П. Бомарше, *Смерть Иоанна Грозного*, *Царь Федор Иоаннович* и *Царь Борис* А.К. Толстого) и неизбежно содержали сверхперсональный сюжет, связанный со „смутными“ временами смены династии, политического пути страны, даже социального строя. События, объединенные воедино логикой движения времени, отодвигали на второй план волю героя, выраженную в личном действии, а за-

<sup>6</sup> Нина Ищук-Фадеева: *Драма (род)*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, Натан Тамарченко. Москва 2008, с. 64.

<sup>7</sup> Валентина Головчинер, Оксана Русанова: *Организация текста в драме*. „Вестник бурятского государственного университета“ 2018, № 2, т. 4, с. 34.

<sup>8</sup> Андре Боннар: *Греческая цивилизация в двух томах*. Том 1. Ростов-на-Дону 1994, с. 195.

<sup>9</sup> Алексей Лосев: *Очерки античного символизма и мифологии*. Москва 1993, с. 735.

частую и личном подвиге, как то необходимо для трагедии, например, Расина. Комментируя разрыв театра классицизма и XIX века с традицией трилогии, базирующейся на религиозной идее, Э. Бентли пишет:

Поскольку вся пьеса – это сплошной сюжет, последний работает на холостом ходу... Здесь и в помине нет „ощущения того, как что-то зарождается, развивается и умирает”. ... Мы не обнаружим там полноты драматизма, потому что в них нет всеобъединяющего Действия. Действия же там нет, потому что нет одушевляющей его динамической схемы... Они терпят фиаско не из-за интеллектуальной, а из-за эмоциональной несостоятельности<sup>10</sup>.

Драма начала XX века вновь активно возвращается к трехчленной формуле сюжета: *Род* Ф. фон Унру (1918), *Коралл, Газ и Газ*. *Вторая часть* Г. Кайзера (1917 – 1929), *Человек из зеркала* Фр. Верфеля (1922) и другие. Реставрация трилогии тесно связана, во-первых, с идеей отказа от героя, единолично меняющего мир, и реабилитацией человека, подвластного ходу событий (формирующего не мир, а самого себя). Во-вторых, новая трилогия стремится заменить действие (требовательное к составу происшествий, нуждающееся в „экстраординарных обстоятельствах, возникающих в локальном времени”<sup>11</sup>, организующее симметрию „завязки и развязки драматического сюжета, независимо от жанра”<sup>12</sup>) событием, ситуацией и даже „атмосферой”. В XX веке трилогия, беря за основу идею роковых превратностей на пути становящегося человека, соединяет в контексте целого подчеркнуто разнородные элементы, создается путем гетерогенной выборки происшествий, перемежает разрозненные эпизоды. В основе экспрессионистской троичности лежит духовный поиск и преображение героя, прошедшего через испытания и переменчивые обстоятельства распадающегося мира, „пьеса демонстрирует веру и готовность индивида к внутреннему „перерождению”, исходя из высоких гуманистических и христианских идей”<sup>13</sup>. Осознание жиз-

<sup>10</sup> Эрик Бентли: *Жизнь драмы*. Москва 2004, с. 40.

<sup>11</sup> Натан Тамарченко: *Конфликт драматический*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, Натан Тамарченко. Москва 2008, с. 104.

<sup>12</sup> Нина Ищук-Фадеева: *Драма (род)*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, Натан Тамарченко. Москва 2008, с. 65.

<sup>13</sup> Юрий Цветков: *Природа экспрессионистской драмы Кайзера*. „Вестник Ивановского государственного университета” 2011, № 1(12), с. 9.

ненного пути как цепи „жизнь-смерть-возрождение“ часто сопровождается апокалиптическим чувством разрушения прошлого.

Так, *Человек из зеркала* (*Spiegelmensch*) Верфеля, жанр которого, по определению автора, „магическая трилогия“, состоит из частей: *Зеркало*, *Одно за другое*, *Окно*, и эпилога – структура, очевидным образом ориентированная на античную драму. Увлеченный в начале двадцатых годов идеей мировой религии, требующей от человека смирения и самоотречения, Верфель создает „восточную“ пьесу, наполненную как множеством внешних маркеров буддизма, так и несущую принципиальную для автора установку на естественное равновесие мира и воспитание смирения в человеке, мятежный дух которого способен поколебать мировую гармонию, а потому нуждается в обуздании. Столкнувшись со своим тёмным двойником – Человеком из зеркала, герой трилогии Тамал оказывается бессилён перед искушением славой, ролью спасителя государства, властью над умами. Поддаваясь тщеславным желаниям, он совершает преступления, не осознавая, в отличие от зрителя, что его путь – не его собственный выбор, а набор испытаний, уготованных ему монахами-отшельниками, ведущими героя от заблуждения к прозрению. Даже когда он ошибочно мнит себя спасителем таинственной страны Холчамбры, – героем, достойным трагических протагонистов прошлого, он не властен над влекущими его обстоятельствами, направляется и остается под „присмотром“ Монаха. Нравственное возрождение героя тесно связано с осознанием ошибочности и греховности пройденного пути:

Ты сам себя судил и осудил,  
А потому, в дальнейшем, за собой  
Помилованья право сохранил<sup>14</sup>.

Гарант прозрения – мировое равновесие, воплощенное в композиционной триаде: ложный выбор – грехопадение – возрождение, и троичной системе образов. Сквозными персонажами трилогии являются гармонично уравновешивающие друг друга Искуситель (Человек из зеркала), Судья и Покровитель (Монах) и Испытуемый (Тамал). Воплощающие абстрактные идеологические конструкты Добра, Зла и делающего свободный выбор Человека, они соединяют

<sup>14</sup> Франц Верфель: *Человек из зеркала*, пер. с нем. Вильгельма Зоргенфрея. Петроград-Москва 1920, с.213

пеструю ткань разрозненных эпизодов в единую систему жизненных возможностей, данных герою.

Дальнейшее развитие трилогии в драматургии связано с отказом от единства героя, линейного повествования и тщательного сепарирования „важного и второстепенного“. Б. Брехт постулирует в качестве альтернативы причинно-следственным и хронологически-линейным связям, организующих драму, единство „атмосферы... и напряжения“<sup>15</sup>, смену картин и создаваемое соединением разных техник „управляемое внимание“. На протяжении XX века среди его последователей были Хайнер Мюллер с его экспериментами в направлении „драматургии бильярдного шара“<sup>16</sup>, Петер Хакс с русской трилогией (*Самозванец. По мотивам А. Сумарокова, Битва с боярами. По мотивам Я. Княжина и Битва с ордой. По мотивам В. Озерова*). В конце XX века трехчленная формула драматургического сюжета снова обретает актуальность, но соединяет уже разнородные события, связанные общими мотивами, по-разному отражающими время и его проблемы.

Ярким примером является трилогия *Königinnendramen* (1998) Керстин Шпехт. Её организуют истории трех „королев“, каждая из которых выполняет в контексте сюжета функции своей сказочной предшественницы: Снежные королевы замораживают, лишают жизни, но и сохраняют (по крайней мере, пытаются сохранить) для вечности, Царица-Лягушка выполняет желания (своих детей и своего „царевича“ с говорящей фамилией Кёниг) до поры до времени – пока не сгорела лягушачья кожа, Червовая королева – роковая дама, упивающаяся местью и едва не разрушающая если не жизнь, то карьеру случайно встреченного мужчины. Женщины в контексте трилогии комически наделяются декадентскими чертами *femme fatale*, но „колдовство“ фарсово снижается за счет обытовления, перехода из сказочных миров в пространство кухни, искажения волшебных супер-качеств героинь. Неоцененность в общественной жизни (пьеса *Снежные королевы*), трудная судьба матери (*Царица-лягушка*) и любовное предательство (*Дама червей*) – знакомые темы феминистской литературы,

<sup>15</sup> Бертольд Брехт: *Различные техники построения пьес*, в: Бертольд Брехт. *Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания в пяти томах. Том третий*. Москва 1965, [http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht5\\_1\\_3.txt](http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht5_1_3.txt) (20.01.2020)

<sup>16</sup> Хайнер Мюллер: *Литература должна оказывать сопротивление театру*, в: Хайнер Мюллер *Проза. Драммы. Эссе. Диалоги*. Москва 2012, с. 423.

„однако время, когда феминистки представляли свои проблемы исключительно моралистически, прошло... пора [показать] освободительное движение женщин ... через призму комедии, надежды и черного юмора“<sup>17</sup>.

Пьеса *Снежные королевы (Schneekönigin)* К. Шпехт – гротескное, наполненное чёрным юмором переосмысление частотной и востребованной в XX веке драматургической жанровой формы „пьесы о театре“. Она сродни *Костюмеру* Рональда Харвуда, *Мы герои* Жана-Люка Лагарса и трагестийно возвращается к теме „преданности“ обладающего маленьким талантом человека тому великому искусству, к которому он оказался сопричастен. Это монолог о театре скромного служителя закулисья, посвятившего жизнь Мельпомене. Театр характеризуется набором банальностей, которым не противопоставлено ничего; смерть, пустота, похоть, тщеславие – пороки, так возмущающие и так привлекающие обывательское внимание. Не сделавшая, вопреки юношеским планам, театральную карьеру суфлёрша оказывается один на один с трупом звезды, пришедшей к ней „поговорить по душам“ (выговорить своё недовольство и взвалить ответственность за провальный литературный вечер) и случайно умершей от сердечного приступа. Они обе – снежные королевы, бездарности под маской артистизма. Одна „замораживала“ своим искусством, тем, что давно превратилась в помеху, „стала обузой“, „превратилась в старую рухлядь“<sup>18</sup>, в своем артистическом эгоцентризме не замечала таких людей, как преданная суфлёрша. Вторая покрывает льдом в почти прямом смысле этого слова: чтобы скрыть внезапную смерть гостыи и не навлечь на себя подозрений, решает превратить её труп в статую и спрятать под глиной и лаком, похожим на лёд. Комизм анекдотической дилеммы („Куда деть труп?“) усугубляется приведенной в дом собакой гостыи и внезапным визитом „свекра“. Перед нами три безымянных героя (фамилия Штенгер названа лишь однажды и в контексте отказа от „отвратительной фамилии“<sup>19</sup>, а пёс Анубис не то правда обладает этим именем, не то наделён им суф-

<sup>17</sup> Birgit Haas: *Modern German Political Drama, 1980–2000*. New York 2003, p. 152.

<sup>18</sup> Керстин Шпехт: *Снежные королевы*, в: *Современные немецкие пьесы*, Александр Чепуров, Татьяна Загорская. Санкт Петербург 2000, с. 295.

<sup>19</sup> Ibidem, с. 296.

лёршей, пытающейся легитимировать мумификацию скончавшейся в её комнате актрисы) перед лицом трех разрушительных катастроф: смерть актрисы, падение почти готовой статуи, разбившейся вдребезги, и выбитая дверь, обесмысливающая все попытки замаскировать проблему. Чёрный юмор организуется вокруг антитезы жизни/смерти. Перед читателем очевидная вариация близнечного мифа: актриса и суфлёрша играют одни и те же роли, находятся в зеркальной позиции по отношению друг к другу по разные стороны рамп (суфлерская будка, как известно, – аналог античного алтаря). Если в мифе, как пишет О. М. Фрейденберг:

Прохождение героев фазы смерти... породило образ двойника.... Сперва герой двоичен; затем его вторая часть, брат или друг, становится самостоятельной. Смертный герой остается в преисподней, а победитель смерти выходит снова на свет и живет<sup>20</sup>,

то в пьесе отношения связанности/вражды пародируют миф: сопровождая друг друга всю жизнь, они никогда не пересекались, первый раз, когда они решили поговорить, их встреча стала „взаимоисключением“. Столкновение мифологических двойников привело к торжеству бездарности, ущемленной в своих амбициях.

Вторая пьеса трилогии *Царица-лягушка* (*Die Froschkönigin*) определена автором как „кухонная сказочка“<sup>21</sup> и „комедия положений“<sup>22</sup>. Здесь есть и чудесное превращение (оно же обман – неожиданно ставшая успешной коммерческая авантюра) рядовой домохозяйки в модную и состоятельную гадалку, и счастливое замужество в финале (Мать вырывается из домашнего рабства и уезжает с одним из своих клиентов, оставив и тиранов-детей, и жиголо-любownika), и „наказание“ ленивцев, нахлебников, жестокосердных родственников. Однако основной событийный поворот не менее парадоксален, чем в первой пьесе: „новая жизнь“ героини, во-первых, становится результатом смерти её клиента, за которую она чувствует вину (стечение обстоятельств, как и в *Снежных королевах*, нарочито комическое, на грани фарса: героиня дала совет клиентке уйти от мужа, та нашла себе не любовника, а любовницу, и такого оскорбления покинутый супруг не вы-

<sup>20</sup> Ольга Фрейденберг: *Поэтика сюжета и жанра*. Москва 1997, с. 210.

<sup>21</sup> Керстин Шпехт: *Царица-лягушка*, в: *Современные немецкие пьесы*, Александр Чепуров, Татьяна Загорская. Санкт Петербург 2000, с. 306.

<sup>22</sup> Ibidem, с. 333.

держал), во-вторых, никак не сопряжена с нравственными изменениями (в основе этого брака – обывательская мораль нахлебника-эксплуататора, лишенного чувств, но безошибочно определяющего, где выгода). Гадание, которым решает заняться уставшая от безденежья и бесконечных требований собственных детей героиня, обман, выданный за психологическую помощь. Дилетантка-мошенница, она лишь помогает каждому из клиентов столкнуться с пустотой своей жизни, ложностью идеалов и бессмысленностью целей.

В системе образов пьесы сохраняется принцип троичности. Героев шестеро: четверо из них – члены распадающейся семьи, где главным уже давно стало коммерческое партнерство, а не чувства и привязанности, а все остальные персонажи, по предложению автора, играют двумя актерами, что свидетельствует о „смазанности“ лиц и деиндивидуализации. Имя, как и в первой пьесе, оказывается несущественным и необязательным (Мать зовут Улла, но об этом никто не помнит, имя Стефана Кёнига воспринимается как обозначение цели – героиня должна пройти превращение: „Вы не пчела трудовая / Вы царица“<sup>23</sup> и основа интертекста: английский вариант Стивен Кинг – воплощение кошмаров, принесенных героем в жизнь семьи).

Поскольку героини К. Шпехт „идеальный пример несвободной женщины, которая посвящает свою жизнь „трём К”: Küche, Kinder, Kirche“<sup>24</sup>, первая пьеса, события которой происходят на кухне, и вторая, посвященная распаду материнско-детских связей, дополняются пьесой, полной церковной атрибутики.

Пьеса *Herzkönigin*, завершающая трилогию, представляет собой чёрную эротическую комедию. На фоне разгула стихии, всё уничтожающего и всё поглощающего наводнения, встреча Женщины и Почтальона почти неизбежно должна закончиться любовным единением ради спасения жизни. Мелодраматический сюжет подчеркивается и усугубляется автором за счет церковного антуража (на заброшенном чердаке оказывается гипсовая статуя Мадонны в венке) и изначального поведения героини, которая воспринимает наводнение как кару, находит два греха, в которых нужно каяться:

Извела три желтка  
Втерев их себе в волосы...

<sup>23</sup> Ibidem, с. 308.

<sup>24</sup> Birgit Haas: *Modern German Political Drama, 1980–2000*. New York 2003, p. 24.

Между рождеством и крещением  
 Я шила себе юбку  
 В это время нельзя шить<sup>25</sup>.

Однако оба слишком сосредоточены на своих жизненных ошибках и планах, из бессмысленного водоворота повседневности их не может вырвать даже катастрофа. Она мечтает о мести бывшему возлюбленному, из-за которого упустила возможность эмигрировать в Канаду и с которым рассталась уже много лет назад. Он погружен в циркуляры, правила и порядок выполнения служебных обязанностей. Реальный мир вокруг кажется им иллюзорным, они не признают серьезности стихии, „море... оказывается / Колоссальным преувеличением“<sup>26</sup>. Даже совместное спасение не меняет их прежних целей. Мироздание больше не способно корректировать мелкие желания и ложные ценности. Смертельные опасности и глобальные потрясения не ведут к озарению и прозрению, зрительские ожидания обмануты: жизнь не предоставляет не только героических, но и сколько-нибудь моральных финалов.

На „обман ожиданий“ нацелен и интертекст пьесы. Отсылка к знакомому сюжету (*Почтальон всегда звонит дважды*) вводится антитетически: не будет желания начать новую жизнь, попытки отказаться от прежнего бытия. Подчеркнутая интертекстуальность трилогии К. Шпехт очевидно связывает пьесы, поскольку представляет всякий раз новый способ использования „чужого“ текста. Наполненный цитатами текст первой пьесы включает некогда игравшиеся героинями трагедии (*Макбет*, *Король Лир*), европейскую классику XX века (Э. Хорват, Ф.Г. Лорка, Х. Мюллер), но поводом для встречи становится литературный вечер по творчеству Андерсена. Выбор текста-предшественника явно направлен на „снижение“ ситуации: детская сказка важнее всего культурного запаса литературы и философии, героини низвергнуты с высот „искусства“ в ад детского театра. С другой стороны, сцена вороны, выбирающей сытую неволю из *Снежной королевы* – явная параллель судьбе обеих героинь. Во второй пьесе, где активно цитируются Кант, Спиноза, Ленин, Сол Беллоу, Стивен Кинг, важными становятся не только цитаты, но и ошибки при цитиро-

<sup>25</sup> Керстин Шпехт: *Дама червей*, в: *Современные немецкие пьесы*, Александр Чепуров, Татьяна Загорская. Санкт Петербург 2000, с. 342.

<sup>26</sup> Ibidem, с. 343.

вании: „Не Он ли [Бог] изрёк “Победителей не судят”<sup>27</sup>. Автор, таким образом, движется в сторону отталкивания от традиции, показывая, как искажаются смыслы и разрушаются культурные ценности – движение, завершённое в последней пьесе.

При всей непохожести пьес, составляющих трилогию, они связаны общими мотивами, возобновляющимися в каждом тексте по-своему.

Один из важнейших – мотив деградации не только коммуникации, но и её технических средств. В первой части транспортёром абстрактных истин выступает театр, во второй – кино и телевидение, в третьей – почта. Театр в первой пьесе – объект обывательского скептицизма. Он представлен почти исключительно „желтой“ его стороной:

В театре все обнимаются...  
Эти театральные объятия объясняются тем  
Что раньше каждый искал у каждого  
Спрятанное под одеждой оружие<sup>28</sup>.

Даже в редкие моменты озарения и творчества театр оказывается местом раскоммуникации и взаимного разочарования: артисты забывают о зрителе („...если бы еще не было публики”<sup>29</sup>), а зритель не доверяет людям искусства („...кому нужны бессмысленные герои”<sup>30</sup>). Вторая часть трилогии демонстрирует, как кино и телевидение становятся достойным зеркалом той жизни, которую ведут герои. Программа телепередач, приведенная в начале пьесы, отражает скандально-скабрёзные темы как единственно востребованные, заменившие в описываемой семье любую человеческую беседу, камера становится „воспитателем“ человека (и героиня использует её на своих сеансах, чтобы показать поведенческие ошибки), она заменяет и вытесняет все прочие виды общения (именно с её помощью Мать сообщает детям о своем побеге). Объектом сарказма в первой части становится ложное правдолюбие театра. Единственная истина, которую может воплотить искусство, по мнению героини, это чернушная „куча

<sup>27</sup> Керстин Шпехт: *Царица-лягушка*, в: *Современные немецкие пьесы*, Александр Чепуров, Татьяна Загорская. Санкт Петербург 2000, с. 321.

<sup>28</sup> Керстин Шпехт: *Снежные королевы*, в: *Современные немецкие пьесы*, Александр Чепуров, Татьяна Загорская. Санкт Петербург 2000, с. 276.

<sup>29</sup> Ibidem, с. 272.

<sup>30</sup> Ibidem, с. 288.

говна“<sup>31</sup>. Не менее категоричны и герои *Царицы-лягушки*. Неспособные ни к добру, ни к правде, они видят вокруг себя „сплошные подделки“<sup>32</sup>, перенося свои страсти и пороки на окружающие их объекты и предметы. В заключительной пьесе искусство окончательно утрачивает доверие и объектом „посягательства“ и „осквернения“<sup>33</sup> становится сумка почтальона, содержание которой „счета, счета, счета“<sup>34</sup>.

Еще один сквозной мотив – миграции в расширяющемся мире. В первой пьесе она лишь обсуждается в связи с судьбами Паоло и Фернандо – чилийцев, приехавших в поисках лучшей жизни и оказавшихся в ситуации тотальной бесприютности:

Ведь приспособляемость  
Возвращенца  
К родине  
Не следует переоценивать<sup>35</sup>.

Во второй пьесе возникают указания на противостояние Востока и Запада после воссоединения Германии. Пьеса, написанная „по горячим следам“ падения Берлинской стены, возвращает зрителя к осмыслению жизни, ставшей бессмысленной, и ценностей, ставших ложными, по обе стороны границы. Мотив подведения предварительных итогов и неутешительных выводов о пустоте жизни, намеченный в первой пьесе, получает конкретно-историческое воплощение: перевернувшийся мир опрокинул „маленького человека“, пытающегося в этом мире выжить. Судьба – цепь повторяющихся катастроф. Для иллюстрации этой мысли активно используется троичная формула: трое разочарованных клиентов, третий инфаркт господина Бёля, типичная история, суммированная характеристикой:

Я женат в третий раз  
У меня третьи зубы  
Мой сын ходит в третий класс  
И у меня ощущение

---

<sup>31</sup> Ibidem, с. 280.

<sup>32</sup> Ibidem, с. 327.

<sup>33</sup> Керстин Шпехт: *Дама червей*, в: *Современные немецкие пьесы*, Александр Чепуров, Татьяна Загорская. Санкт Петербург 2000, с. 348.

<sup>34</sup> Ibidem, с. 347.

<sup>35</sup> Керстин Шпехт: *Снежные королевы*, в: *Современные немецкие пьесы*, Александр Чепуров, Татьяна Загорская. Санкт Петербург 2000, с. 299.

Будто я и вообще  
Обречен на третьесортность<sup>36</sup>.

Не существует никакой действительной разницы западных и восточных немцев, но желание сохранить самоидентичность подталкивает людей „сепарироваться“, искать и находить отличия: мошенник-Кёниг выдает себя за восточного беженца, чтобы вызвать сочувствие, любое возникающее неудобство соседи списывают на разрушенные границы („Пока существовала граница / Нас никто не трогал“<sup>37</sup>), „на самом деле выиграли / От объединения страны“<sup>38</sup> только проходимцы с сомнительной моралью.

События последней части трилогии происходят в польской провинции, мире стагнации, где „знают другие страны / Только по почтовым маркам“<sup>39</sup>. Большой мир кажется персонажам пьесы воплощением идиллии. Во-первых, въезд в него труден, получение въездной визы в Канаду предстаёт, своего рода, инициацией: оно сопряжено с испытаниями, сопровождается отрывом от семьи (сестра – в Канаде, героиня – в Польше), вынужденным взрослением. Во-вторых, дальние страны – своеобразный аналог Элизиума для избранных („Канадцы после тюрьмы не примут“<sup>40</sup>), от которого героиня отказалась ради любви (узнаваемый сюжет мильтоновского *Потерянного рая*), навсегда лишив себя блаженства. В-третьих, географические устремления – отражение масштаба личности:

Вечно мне хотелось на Великие озера  
Не на реку  
Река для меня мелка  
В Канаду!  
... Германия для меня мелка<sup>41</sup>

<sup>36</sup> Керстин Шпехт: *Царица-лягушка*, в: *Современные немецкие пьесы*, Александр Чепуров, Татьяна Загорская. Санкт Петербург 2000, с. 330.

<sup>37</sup> Ibidem, с. 318.

<sup>38</sup> Ibidem, с. 335.

<sup>39</sup> Керстин Шпехт: *Дама червей*, в: *Современные немецкие пьесы*, Александр Чепуров, Татьяна Загорская. Санкт Петербург 2000, с. 344.

<sup>40</sup> Ibidem, с. 349.

<sup>41</sup> Ibidem, с. 343.

От пьесы к пьесе мир становится всё шире и шире. Однако это не делает человека счастливее, не помогает ему обрести покой, опору, стабильность.

Наконец, не менее важным является мотив звериной сущности человека, дегуманизации, постоянного сравнения с животным. В первой пьесе собака выступает как сублимат актрисы (врага, соперника для суфлёрши). Актриса уже мертва, а собака концентрирует все противоречия: её хочется убить, но нет средств и возможностей (кончился хлороформ), она становится разоблачителем, продолжая лаять и привлекать внимание, в конце концов она – победитель, когда вскрыта дверь. Ложный эколог (прячет труп, чтобы не загрязнять окружающую среду) суфлёрша концентрирует всю свою ненависть в единственном живом объекте на сцене: актрису исполняет кукла, все оценки и реакции суфлёрши, по замыслу автора, играют через кухонную утварь, вещества и инструменты – неживые предметы. Героиня второй пьесы – Мать изначально связана с животным миром: спасительница олененка держит кур и рыбок, заботится о соседской скотине. Её перерождение сопровождается в том числе и умиранием всего живого вокруг неё – процесс, апогеем которого становится убийство кур. В художественной ткани пьесы человек устойчиво сравнивается со зверем и проходит вполне определенную эволюцию: изначально уподобление „животному“ выступает негативной характеристикой персонажей („В таком зверюге / Культурного человека/ Не сразу и распознаешь“<sup>42</sup>), но чем дальше, тем очевиднее подобие опровергается, зверь реабилитируется, ставится нравственно выше человека, а люди переводятся в разряд „браконьеров“, достойных „высшей меры“<sup>43</sup>. В последней пьесе случайно оказавшаяся на чердаке свинья – достойный собеседник, единственный друг, в конечном итоге – спасительница, поскольку, сожрав письма, освобождает героев от их прошлого и связанных с ним ложных обязательств. В начале пьесы она становится фарсово-гротескным двойником статуи Мадонны: героиня пытается нарядить её в бумажную шляпу (подобие венка, надетого на Богородицу), вовлечь в празднование своего дня рождения, обратиться к ней за помощью и утешением. Сарказм очевиден:

<sup>42</sup> Керстин Шпехт: *Царица-лягушка*, в: *Современные немецкие пьесы*, Александр Чепуров, Татьяна Загорская. СПб 2000, с. 323.

<sup>43</sup> Ibidem, с. 335.

свинья – бестиарное отражение дьявола – единственный собеседник и помощник современного человека.

Новая „новая драма“ также активно берет трилогию на вооружение. Пьесы А. Хиллинг *Protection* (2005), К. Кюсперта *Правильное мышление* (*Rechtesdenken*), *Защита Европы* (*Europaverteidigen*) и *Помоги умереть* (*Sterbenhelfen*, 2016), а также другие используют трехчленную формулу сюжета. Новейшая драматическая трилогия, как правило, состоит из частей-фрагментов, в которых действуют разные герои, события происходят в различных пространствах и решаются в различной эстетике, но они соединяются в единое идеологическое полотно общим набором мотивов и создаваемой атмосферой. Троичное равновесие движется в сторону коллажа, распадается на элементы, создающие единое целое за счет количественного нагромождения разнородных картин, внутри которого многие традиционные элементы обретают смыслы, противоположные закрепившимся в культурном сознании (как миф о похищении Европы у К. Кюсперта или трагедия Троянок у С. Стоуна).

## REFERENCES:

- Haas Birgit: *Modern German Political Drama, 1980–2000*. New York 2003.
- Bentley Eric : *ZHizn' dramy*. Moskva 2004 (Бентли Эрик: *Жизнь драмы*. Москва 2004).
- Bonnard André: *Grecheskaya civilizaciya v dvuh tomah*. Tom pervyj. Rostov-na-Donu 1994. (Боннар Андре: *Греческая цивилизация в двух томах*. Том первый. Ростов-на-Дону 1994)
- Brecht Bertold: *Razlichnye tekhniki postroeniya p'es, v: Bertol'd Brekht. Teatr. P'esy. Stat'i. Vyskazyvaniya v pyati tomah*. Tom tretij. Moskva 1965, [http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht5\\_1\\_3.txt](http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht5_1_3.txt) (20.01.2020) (Брехт Бертольд: *Различные техники построения пьес, в: Бертольд Брехт. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания в пяти томах*. Том третий. Москва 1965, [http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht5\\_1\\_3.txt](http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht5_1_3.txt) (20.01.2020))
- Werfel Franz: *CHelovek iz zerkala*, per. s nem. Vil'gel'ma Zorgenfrey. Petrograd- Moskva 1920 (Верфель Франц: *Человек из зеркала*, пер. с нем. Вильгельма Зоргенфрея. Петроград- Москва 1920)

- Golovchiner Valentina, Rusanova Oksana: *Organizacijateksta v drame*, „Vestnik buryatskogo gosudarstvennogo universiteta”, 2018, № 2. Т. 4, s.34-42 (Головчинер Валентина, Русанова Оксана: *Организация текста в драме*, „Вестник бурятского государственного университета”, 2018, № 2, Т. 4, с.34-42)
- Ivanov Vyacheslav: *Sushchestvo tragedii*, v: Vyacheslav Ivanov: *Dionizm i prazhionisijstvo*. Moskva 1994, s. 295-307 (Иванов Вячеслав: *Существо трагедии*, в: Вячеслав Иванов: *Дионизм и пражioni-суйство*. Москва 1994, с. 295-307)
- Ishchuk-Fadeeva Nina: *Drama (rod)*, v: *Poetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponyatij*, Natan Tamarchenko. Moskva 2008, s. 63-65 (Ищук-Фадеева Нина: *Драма (род)*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, Натан Тамарченко. Москва 2008, с. 63-65)
- Ishchuk-Fadeeva Nina: *Novaya drama: filosofskie istoki i poeticheskie novacii*, „Kul'turologiya”, 2012, № 1 (60), s. 153-171 (Ищук-Фадеева Нина: *Новая драма: философские истоки и поэтические новации*, „Культурология”, 2012, № 1 (60), с. 153-171)
- Losev Aleksej: *Ocherki antichnogo simvolizma i mifologii*. Moskva 1993 (Лосев Алексей: *Очерки античного символизма и мифологии*. Москва 1993)
- Müller Heiner: *Literatura dolzhna okazyvat' soprotivlenie teatru*, v: Hajner Myuller Proza. Dramy. Esse. Dialogi. Moskva 2012, s. 418-431. (Мюллер Хайнер: *Литература должна оказывать сопротивление театру*, в: Хайнер Мюллер Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. Москва 2012, с. 418-431.)
- Tamarchenko Natan: *Konflikt dramaticheskij*, v: *Poetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponyatij*, Natan Tamarchenko. Moskva 2008, s. 104 (Тамарченко Натан: *Конфликт драматический*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, Натан Тамарченко. Москва 2008, с. 104)
- Toporov Vladimir: *CHisla*, v: *Mify narodov mira v dvuh tomah*. Tom vtoroj, Sergej Tokarev. Moskva–Minsk–Smolensk 1994, Т. 2, s. 630 (Топоров Владимир: *Числа*, в: *Мифы народов мира в двух томах*. Том второй, Сергей Токарев. Москва–Минск–Смоленск 1994, с. 630)
- Frejdenberg Ol'ga: *Poetikasyuzheta i zhanra*. Moskva 1997 (Фрейденберг Ольга: *Поэтика сюжета и жанра*. Москва 1997)
- Cvetkov YUrij: *Priroda ekspressionistskoj dramy Kajzera*, „Vestnik Ivanovskogo gosudarstvennogo universiteta”, 2011, № 1(12), s. 3-9

(Цветков Юрий: *Природа экспрессионистской драмы Кайзера*. „Вестник Ивановского государственного университета“, 2011, № 1 (12), с. 3-9)

Specht Kerstin *Snezhnye korolevy*, v: *Sovremennye nemeckie p'esy*, Aleksandr СНepurov, Tat'yana Zagorskaya. Sankt-Peterburg 2000, s. 265-306 (Шпехт Керстин *Снежные королевы*, в: *Современные немецкие пьесы*, Александр Чепуров, Татьяна Загорская. Санкт-Петербург 2000, с. 265-306)

Specht Kerstin: *Dama chervej*, v: *Sovremennye nemeckie p'esy*, Aleksandr СНepurov, Tat'yana Zagorskaya. Sankt-Peterburg 2000, s. 340-350 (Шпехт Керстин: *Дама червей*, в: *Современные немецкие пьесы*, Александр Чепуров, Татьяна Загорская. Санкт-Петербург 2000, с. 340-350)

Specht Kerstin: *Carica-lyagushka*, v: *Sovremennye nemeckie p'esy*, Aleksandr СНepurov, Tat'yana Zagorskaya. Sankt-Peterburg 2000, s. 306-339 (Шпехт Керстин: *Царица-лягушка*, в: *Современные немецкие пьесы*, Александр Чепуров, Татьяна Загорская. Санкт-Петербург 2000, с. 306-339)

YArho Viktor: *Dramaturgiya Eshhila i nekotorye problem drevnegrecheskoj tragedii*. Moskva 1978 (Ярхо Виктор: *Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии*. Москва 1978)

**ЕЛЕНА ЛЕПИШЕВА**

Белорусский государственный университет  
(Минск, Республика Беларусь)

ORCID 0000-0003-3779-7394

e-mail: elena\_tochilina@mail.ru

**БЕЛОРУССКАЯ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ  
ПОКОЛЕНИЯ „НЕТУТЭЙШЫХ”: ГРАНИЦЫ  
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ И (ИЛИ) ГРАНИЦЫ ТЕКСТА**

**BELARUSIAN EXPERIMENTAL DRAMA OF THE  
„NETUTEYSHIYA” GENERATION: THE BOUNDARIES OF  
LITERARY CRITICISM AND/OR TEXT BORDERS**

**Abstract:**

The article focuses on the young generation of the Belarusian experimental drama, called by the author the *Netuteyshiya* generation. The main works of its representatives were published in mid-1990-s – early 2000-s. Many of them represented the Bum-Bam-Lit movement, actively established themselves in poetry (Victor Zhybul, Jeti, Valzhina Mort, Zmitter Wishnow, Anna Tihonova) and prose (Zmitter Wishnow, Adam Shostak). Their dramaturgical practice remained on the periphery of the modern literary process: only some of the plays were staged, while the collection of plays *Netuteyshiya*, was never published. Having analysed the plays on the level of characters and chronotop, the author underlines their low communicative potential and unsuccessful receptive strategies. However, contextualising these plays within performative turn (a significant trend in modern drama and theatre), provides a new perspective for interpretation of these writers' literary works.

**Keywords:** Belarusian experimental drama, „Netuteyshiya”, Bum-Bam-Lit, receptive strategies

Подход к драматургическому произведению с позиций нарратологии, теории коммуникации, отчетливо обозначившийся в современном литературоведении<sup>1</sup>, дал возможность осмыслить перформативный поворот в культуре и в частности – усиление перформативно-рецептивного потенциала новейшей драмы с ее интерактивным взаимодействием с читателем / зрителем, попыткой фиксации сиюминутного „присутствия я в мире”, поиском новых рецептивных стратегий.

Мы полагаем, что данный аспект исследования поможет прояснить особенности целого пласта спорных в эстетическом отношении текстов белорусской экспериментальной драматургии середины 1990-х – начала 2000-х годов. Это позволит наметить круг вопросов не только историко-литературного (развитие белорусской драматургии в постсоветский период), но и собственно эстетического плана („горизонт восприятия” рецептивных стратегий автора, статус „периферийных” литературных явлений, феномен художественного мышления).

Материалом исследования послужили обнаруженные нами драматургические тексты, созданные на белорусском языке представителями литературного поколения середины 1990-х – начала 2000-х годов. В некоторых работах его называют „поколением Бум-Бам-Лита”, поскольку многие авторы были „столпами” одноименного литературно-художественного движения: З. Вишнёв, С. Минкевич, А. Турович, И. Син, В. Жибуль.

---

<sup>1</sup> См. работы Э. Фишер-Лихте, Х.-Т. Лемана, О. Журчевой, М. Липовецкого, С. Лавлинского, Н. Малютиной, В. Тюпы, коллективные монографии *Новейшая драма XX – XXI веков: проблема героя*. Самара 2012 (см. также другие коллективные труды, изданные по результатам работы научного семинара „Новейшая драма XX – XXI веков” (Самара) в 2009, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017-м годах), *Современная русская и украинская драма в поле интермедальных стратегий*. Rzeszów 2016, *Перформатизация современной русской драмы: славянский литературный контекст*. Rzeszów 2019, Н. Малютина, А. Маронь: *Проблема культурной (само)идентификации героя в новейшей постсоветской драме: переформатировка*. Białystok 2019, *Экспериментальный словарь новейшей драматургии*. Сельдце 2019.

Однако к этой генерации относятся и те, кто имел весьма косвенное отношение к акциям данного объединения<sup>2</sup>, но был близок его эстетической концепции (В. Бурлак (Джети), Е. Конев, А. Бычковский, А. Шосток, В. Дранько-Майсюк, В. Иванов (Лупасин)).

В отличие от других представителей экспериментального вектора белорусской драматургии — авторов, пришедших в литературу раньше, в конце 1980-х годов, названных „новой волной”<sup>3</sup>, „тутэйшымі”<sup>4</sup> (от одноименного названия литературного объединения), а также их русскоязычных коллег (П. Пряжко, Н. Рудковского, Д. Балыко, К. Стешика, Д. Богославского), занявших в середине 2000-х, по мнению авторитетных ученых С. Гончаровой-Грабовской, С. Ковалева, Т. Орловой, ключевую позицию в отечественной драме / театре, — их драматургическая практика фактически оказалась на периферии литературного процесса.

Так, до сих пор не издан составленный еще в конце 1990-х годов сборник пьес *Нетутэйшыя (Незदेशные)*, лишь некоторые произведения опубликованы в журналах („Тэксты”, „Arche”, „Дзеяслоў”), в антологии *Labirynt. Antologia współczesnego dramatu białoruskiego* (Radzyń Podlaski 2013), в авторских книгах (*Рэканструкцыя неба (Реконструкция неба)* (2003) О. Гопеевой, *Фільры сноў (Фильтры снов)* (2003) А. Тихоновой, *Асарці (Ассорти)* (2009) В. Иванова, *Дзеці і здані (Дети и призраки)* (2012) В. Бурлак), часть которых выходила малыми тиражами (*Корпус (Корпус)* (1998) А. Туровича), существует в самиздате (*Воссора россов Джети*).

<sup>2</sup> В теоретических работах членов *Бум-Бам-Лита* и посвященных ему научных исследованиях употребляются два термина: „движение” (С. Минкевич, В. Жибуль) и „объединение” (Ю. Борисевич, О. Безлепкина, А. Кислицына).

<sup>3</sup> Пятро Васючэнка: *Сучасная беларуская драматургія*. Мінск 2000, с.143. Это свидетельствует о терминологических расхождениях с российскими исследователями (О. Багдасарян, М. Громовой, О. Журчевой, Н. Каблуковой, А. Смелянским), называющими „новой волной” представителей первого поствампировского поколения русской драматургии 1970-1980-х годов: Л. Петрушевскую, В. Арро, В. Славскину, А. Галина, О. Кучкину, С. Злотникова и других.

<sup>4</sup> С. Кавалёў: *Сучасная беларуская драматургія: праблема аўтаномнасці, у: Погляды на спецыфічнасць „малых” літаратур: беларуская і ўкраінская літаратуры*. Мінск 2012, с.174.

Кроме того, в абсолютном большинстве своем эти произведения поставлены на непрофессиональной сцене и на сегодняшний день лишены детального исследования.

Тем не менее перед нами более 20 пьес, типологическая общность которых (принадлежность авторов к одному литературному поколению, единство антропологической концепции, близость эстетических стратегий ее реализации) позволяет рассматривать их как органичную часть белорусской экспериментальной драматургии конца XX – начала XXI века.

В нашей работе этот пласт имеет условное обозначение — „драматургия нетутэйшых”, что, во-первых, подчеркивает линию преемственности в развитии литературного процесса (отталкиваясь от названия предыдущей генерации 1980-х — „тутэйшыя”), во-вторых, отсылает к неизданному сборнику, в-третьих, избавляет от прямых ассоциаций с движением *Бум-Бам-Лит*.

С нашей точки зрения, особенности пьес „тутэйшых” во многом предопределены синкретизмом (а нередко и эклектикой) их художественного мышления, что привело к использованию недостаточно убедительных в области драмы / театра эстетических средств. Они затрагивают такие знаковые топосы художественной структуры, как *герой* — существо с предельно деформированной человеческой природой (на сцену выведены Водолечебная девушка, Бесформенный старик, Могильный фотограф (Аум В. Морт), человеко-, черепахо-, мухо-, рыбоподобные стрекозы (*Фаракаінавыя мумілюсікі* (*Фаракаиновые мумилюсики*) З. Вишнёва), „приближенные к героям анимационного фильма компании Уолта Диснея” Проводница, Пачварапрыгажун (Чудовищекрасавец), „библиотекари с боянами” Францишек Алехнович (известный писатель, драматург), Бранислав Тарашкевич (создатель инварианта белорусского языка „тарашкевицы”) (Ёў А. Шостока)<sup>5</sup>); *хронотоп* — моделирование условного, нарочито алогичного мира с помощью „нетрадиционного языка мимесиса” (термин Н. Рымаря) (покрытое снегом безвременное пространство (*Яноы Яно* И. Сина), опустевший спорклуб с дыркой в стене, испещренной лозунгами (*Штангай на назе, або накрый казла матам* (*Штангой по ноге, или Накрой козла матом* В. Жибуля ).

<sup>5</sup> Адам Шостак: Ёў, „Тэксты” 2012, № 12, с.212.

О синкретизме художественного мышления авторов свидетельствует и тревожная, напряженная эмоциональная атмосфера пьес, созданная с помощью звуковой какофонии (музыкальные мотивы в пьесе Джети *Katarsis (Катарсис)*), цветовой трансформации (изменение цвета персонажей в пьесе В. Морт *Аум*), распада языка на фонемы, фонологических вариаций. Например, на повторах фонем выстроен диалог персонажей-симулякров в пьесе А. Шостока *Ёй*:

Тарашкевіч выходзіць на перон, падыходзіць да Пачварапрыгажуна і Правадніцы.

Пачварапрыгажун. Ё у.е.?

Тарашкевіч (з хітраватым выглядам): у., ё!

Тарашкевіч дастае грошы, аддае Пачварапрыгажуну<sup>6</sup>

Тарашкевич выходит на перрон, подходит к Чудовищекрасавцу и Проводнице.

Чудовищекрасавец. Ё у.е.?

Тарашкевич (с хитроватым видом): у., ё!

Тарашкевич достает деньги, отдает Чудовищекрасавцу

[Здесь и далее перевод с белорусского мой. – Е. Л.].

Все это позволяет говорить о привнесении в драму элементов лирики: экспрессивности, эмоционально-чувственной нюансировки, визуальной презентации словесного ряда.

Отсюда – спорность эстетического потенциала данных текстов, обусловленная их очевидным противоречием родовой специфике драмы с ее стремлением поставить в центр художественного универсума персонажа с явленной вовне / потенциально допустимой сферой сознания / подсознания, развертыванием действия в конкретизированных пространственно-временных координатах.

Отказ от этих констант и дал основание немногим исследователям, представителям поколения „*тутэйшых*” С. Ковалёву и П. Васюченко (написавшего под псевдонимом предисловие к неизданному сборнику *Нетутэйшыя*), сделать вывод об эпигонстве и подражании молодых авторов западноевропейским абсурдистам.

Это отчасти не вызывает сомнений: налицо и брутальные эстетические решения (пожалуй, наиболее радикальное – групповой половой акт в финале пьесы И. Сина *Яно ы Яно*), и расхождение с традициями классической белорусской литературы (пасеизмом, ди-

<sup>6</sup> Ibidem, с.216.

дактической направленностью, сосредоточенностью на идее национально-культурного возрождения), и магистральные векторы творческого пути авторов, более активно утвердивших себя в поэзии (З. Вишнёв, В. Жибуль, В. Бурлак (Джети), О. Гопеева, В. Морт, А. Тихонова), прозе (З. Вишнёв, А. Шосток).

Мы попытались найти новый ракурс изучения драматургии „нетутэйшых”, учитывающий анализ не только структурных компонентов предложенной ими инвариантной модели драмы абсурда (тип героя, хронотоп), но и коммуникативных стратегий, избранных для реализации особой антропологической концепции, отличной от представлений о мире и человеке других белорусских драматургов, активно экспериментировавших в области эстетики (авторов поколения 1980-х и молодых русскоязычных драматургов).

В ее основе — признание „патологичности”, непреодолимой раздробленности подсознания постсоветского человека, не находящего опоры ни в бытовом комфорте, ни в идее национального возрождения, ни в отечественной культуре. В связи с этим приведем слова известного российского критика П. Руднева, предложившего „взгляд со стороны” на социокультурные реалии постсоветской Беларуси, охарактеризованные как „энтропия, вакуумное, бессобытийное, благочинное пространство”, которое „отражено сильнейшим образом в драматургической жизни контркультуры”<sup>7</sup>.

Думается, данное определение, относящееся к социальному контексту пьес П. Пряжко (представителя той же писательской генерации, что и „нетутэйшыя”, но пишущего на русском языке), отчасти проясняет экстралитературные факторы, направившие художественные поиски драматургов в русло антиэстетики. Но если в пьесах русскоязычного автора, появление которых в середине 2000-х годов ознаменовало новый виток в развитии „новой драмы”, это выразилось в попытке запечатлеть „постабсурдное” состояние мира через отмирание языка как средства коммуникации, то в произведениях его белорусскоязычных коллег, созданных ранее ( в середине 1990-х), был избран иной путь — полное раскрепощение творческих импульсов, апелляция не к сознанию, а к сфере подсознания читателя / зрителя, установка на эпатаж, интерактивное взаимодействие с аудиторией.

<sup>7</sup> П. Руднев: *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950-2010-е*. Москва 2018, с.406.

Данные творческие принципы легли в основу эстетической теории движения *Бум-Бам-Лит* и получили детальную разработку в семи манифестах (приложению к газете „Культура”, 6-12 сентября 1995 г.), а также в работах белорусского философа В. Акудовича, эссеиста, культуролога Ю. Борисевича.

В частности, в книгах Ю. Борисевича *Цела і Тэкст (Тело и Текст)* (1998), *Alter nemo* (2003) вводится термин „шизореализм” — особый художественный метод, которых „отталкивается от утвержденных всеми инстанциями смыслов, знаков и форм, погружается на слом головы в абсурд и бесформенность”<sup>8</sup>. Основополагающими для него становятся приемы ассоциативного письма, деэстетизация, а ориентирами — „театр жестокости” А. Арто (эссе *Капернік тэатра (Коперник театра)*), европейская драма абсурда (статья *Шызатура і літафрэнія (Шизолитература и литофрениа)*), театр Б. Брэхта, перформативные практики (статья *Тэкст і цела (Текст и тело)*).

Это позволяет связать художественные поиски „нетутэйшых” с поставангардом — направлением, наиболее отвечающим их идейно-эстетической задаче, — утверждению нонкомформизма, преодолению социальной и культурной стагнации. Неслучайно представители данной генерации прибегают к синтезу различных видов искусства, театрализованным (прежде всего апатажным) методам воздействия на читателя / зрителя, примерами чего становятся „друкапісы” (рукописные книги с авторскими иллюстрациями), аудиоальбом *Тазікі (Тазики)*, перформансы, которые озаменовали новый этап в развитии культурного процесса Беларуси.

Как известно, в России данная тенденция проявилась гораздо раньше, что связано с очередной активизацией перформанса (существовавшего как пример художественного авангарда с 1920-х годов) на волне социально-политических протестов конца 1980-х — начала 1990-х (движение Э. Т. И., группы *Тотарт*, Г. Виноградов, О. Кулик), с интенсивным развитием в начале 2000-х таких жанров „новой драмы”, как пьеса-вербатим (*Кислород* И. Вырыпаева, *Норд-Ост: сороковой день* Г. Заславского), монодрама (пьесы Е. Гришковца, *Июль* И. Вырыпаева)<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Предложенный Ю.Борисевичем термин — творческое заимствование из трудов Ж. Делёза и Ф. Гваттари, использовавших понятие „шизоанализ”. См. Ю. Барысевіч: *Цела і тэкст*. Мінск 1998, с.28.

<sup>9</sup> В белорусской драматургии эти жанры начинают развиваться немного позже в творческой практике русскоязычных авторов (монодрамы Н. Халезина

Однако в Беларуси не сложились предпосылки для развития перформативной тенденции, что обусловлено историей отечественной литературы: во-первых, представители художественного андеграунда были физически уничтожены в 1920-1930-е годы, а их эстетические открытия остались на периферии литературного процесса<sup>10</sup>, во-вторых, актуальными для белорусской культуры были иные идейно-эстетические задачи, направленные в большей степени на национально-культурное возрождение (деятельность объединения *Тутэйшыя* (*Здешние*)), чем на моделирование схем социальной коммуникации.

В белорусском социокультурном пространстве поворот к перформативным практикам был осуществлен именно бумбамлитовцами. Яркими примерами являются выступления групп *Спецбрыгада афрыканскіх братоў* (*Спецбригада африканских братьев*) (1999-2015): З. Вишнёв, В. Жибуль, С. Минскевич и др., позднее – *Яна-тры-ён* (2005-2009): О. Роговая, А. Шосток, Ю. Ленский, В. Павлинич<sup>11</sup>.

В их перформансах наблюдаются как приемы, уже выработанные предшественниками (брутальный эпатаж, клоунада, обнаженное тело), так и отличия (отсутствие крайней жестокости).

Несмотря на определенную вторичность, временами любительский уровень исполнения, низкую степень заинтересованности аудитории<sup>12</sup>, деятельность этих групп свидетельствует о попытке восстановить прерванную линию художественного авангарда, прибегнуть к знаковым тенденциям мирового искусства, найти новые (прежде всего „шоковые“) методы активизации читательского / зрительского внимания.

---

*Поколение Jeans* (2006), П. Пряжко *Хозяин кофейни* (2010), пьесы-вербатим С. Анцилевича, В. Красовского, Д. Богославского *Patris* (2013), П. Рассолько *Красная птица* (2013)).

<sup>10</sup> Перспективной видится попытка популяризации белорусского культурного андеграунда, предпринятая одним из ведущих деятелей *Бум-Бам-Лита* В. Жибулем – поэтом-полииндروистом, перформером, актером, автором ряда научных исследований, посвященных творчеству репрессированных авторов, организатору экскурсий по Минску по знаковым для развития авангарда местам.

<sup>11</sup> Более подробно о выступлениях белорусских перформер-групп см.: Ю. Барысевіч: *Кароткая гісторыя „Бум-Бам-Літа”, „Крыніца”* 2001, № 70, с.4-40; З. Вішнёў: *Тамбурны маскіт*. Санкт-Петербург 2001; *Яна-тры-ён*. Мінск 2010.

<sup>12</sup> Г. Кісліцына: *Новая літаратурная сітуацыя: змена культурнай парадэгмы*: дыс. д-ра філал. навук. Мінск 2015, с.100.

Это дает основание рассматривать пьесы „*нетутэйших*” в контексте общей тенденции развития постсоветской драмы / театра – перформативного поворота, что отчасти сближает их не только с произведениями П. Пряжко, но и с российской „новой драмой”.

Современные исследователи (Э. Фишер-Лихте, Е. Давыдова, С. Лавлинский, М. Липовецкий, Н. Малютина, А. Павлов, Т. Семьян) связывают его с „тягой драмы и некоторых актуальных театральных форм к своим „естественным” – „синкретическим”, „магическим”, „ритуальным” (в контексте идей Ивана Евреинова, Антонена Арто и, отчасти, Ежи Гротовского) – истокам и усилению их рецептивного потенциала”<sup>13</sup>, выделяют ряд особенностей структурных компонентов драматургического произведения, обладающих перформативно-рецептивным потенциалом, то есть позволяющих воспринимающему субъекту наделять драматургическое высказывание (дискурсию) „статусом событийности” (В. Тюпа).

Среди них для нас наиболее значимы нарочитая смысловая „*завуалированность*” системы персонажей, драматического и сценического времени-пространства (в том числе визуальных знаков в текстах „смешанной, креолизованной природы”<sup>14</sup>), восприятие которых невозможно без „открытой коммуникации” (М. Липовецкий), рецептивной активности, „предельного соучастного встраивания в изображаемое” читателя / зрителя <sup>15</sup>.

При этом следует подчеркнуть, что намеренная деэстетизация человека и мира в пьесах „*нетутэйших*”, создающая атмосферу недосказанности, „мерцания” смысла изображаемого на сцене, может быть рассмотрена, с одной стороны, как осознанная рецептивная стратегия, нацеленная на подсознание воспринимающего субъекта (что декларировалось в их теоретических работах как „раскрепо-

<sup>13</sup> С. Лавлинский, А. Павлов: *О перформативно-рецептивном потенциале современной драматургии*, в: *Новейшая драма рубежа XX – XXI веков: предварительные итоги*. Самара 2016, с.105-106.

<sup>14</sup> Т. Семьян: *Перформативный характер текста современной отечественной драматургии*, „Уральский филологический вестник”, серия „Русская литература XX-XXI веков: направления и течения”, Екатеринбург 2012, №1, с.173.

<sup>15</sup> А. Павлов: *Рецептивный потенциал монодраматического произведения*, в: *Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков*. Кемерово 2012, с.57.

щение национального бессознательного”<sup>16</sup>), с другой – как неотрефлексированная интенция – поиск (само)интенгентности (личностной, культурной, ментальной), проблематизированной с учетом социокультурных реалий Беларуси.

Безусловно, соотношение сознательных / бессознательных импульсов в процессе творчества является темой отдельного междисциплинарного исследования, однако сама постановка вопроса представляется любопытной, поскольку затрагивает феномен художественного сознания, сферу „авторской субъективности” (Н. Малютина), изменение которых в современном мире с кардинальным сдвигом координат (социальных, этических, мировоззренческих) несомненны.

Анализ драматургической практики „нетутэйшых” позволил нам выделить, как минимум, три эстетические стратегии моделирования предельно деформированного художественного универсума, обладающие различным коммуникативным потенциалом.

Так, в ряде пьес деформация осмыслена как приобретенное качество, поскольку за пределами сценического времени-пространства предполагается потенциальное „иногобытие”. Их контрастное соположение привносит в эмоциональную палитру пьес романтический аккорд – лейтмотив недостижимости мечты и свободы.

Наиболее ярким примером является пьеса З. Вишнёва *Фаракаінавыя мумілюсікі* (*Фаракоиновые мумилюсики*) (1994), выделяющаяся на общем фоне последовательным разворачиванием художественной концепции на всех структурных уровнях. Моделью мира становится страна Стрекозин, населенная персонажами-гибридами, которые находятся под воздействием наркотического дурмана (вещества фармакоин), пользуются специальным языком, в основе которого – авторские неологизмы, с трудом поддающиеся дешифровке, что свидетельствует о неконвенциональной коммуникативной стратегии. Условно-фантастический хронотоп, как и жанровый вектор (элементы пьесы-притчи), свидетельствуют об ориентире на драматургию К. Чапека (*Жизнь насекомых* (1922)).

Этологическое задание пьесы – показать недостижимость состояния свободы для предельно деформированного существа. Отсюда – пространственно-временная организация по принципу бинарной оппози-

<sup>16</sup> Ю. Барысевіч: *Кароткая гісторыя „Бум-Бам-Літа”*, „Крыніца” 2001, № 70, с.10.

ции *деэстетизированный мир* (страна Стрекозин) / „инобытие” (тундра), отсутствие которого воспринимается персонажем как уродство:

Рома. Калі адвальваюцца капытцы, у страсотка губляецца сэнс жыцця – нібы напхалі ў страўнік ядзерных камянёў. Пры гэтым галава ператвараецца ў марскі пражэктар ... Тундра – гэта горкі мармелад, з якога хочацца ванітаваць. Але ў той самы час тундра – гэта смачная цукерка, якую ўвесь час хочацца смакаваць<sup>17</sup>.

Рома. Когда отваливаются копытцы, у страсотка теряется смысл жизни – словно напихали в желудок ядерных камней. При этом голова превращается в морской прожектор ... Тундра – это горький мармелад, от которого тошнит. Но в то же время тундра – это вкусная конфета, которую постоянно хочется смаковать.

Согласно авторской концепции, пребывание персонажа-гибрида в „инобытии” невозможно, что прослеживается не только на уровне внешнесобытийного действия (жаждущий раскрепощения Румик погибает в тундре), но и на уровне языка (в афише персонаж обозначен как („Рома Каменны, ён жа Румік Кволы” („Рома Каменный, он же Румик Хилый”)<sup>18</sup>).

Эту же идею воплощает вынесенный в название символ-лейтмотив *фаракоин* – авторский неологизм для обозначения вещества, которое одурманивает стрекоз. Фонетически лексема близка как медицинскому термину „фармакоин” (отрава, наркотик), так и слову „фармакон” (греч. *pharmakon*) – человек, символически приносимый в жертву во время праздника Аполлона.

Подчинение системы персонажей, художественного времени-пространства, языка общей антропологической концепции позволяет, с одной стороны, рассматривать связь произведения З. Вишнёва с литературной традицией как „круг литературной типологии”, а не как сознательное заимствование<sup>19</sup>, с другой, выделить ей особое место среди пьес „нетутэйшых”, в которых бинарная оппозиция *деформированный мир* / „инобытие” подана неубедительно.

С нашей точки зрения, это связано с чрезмерной сосредоточенностью на атмосфере онирического времени-пространства, кото-

<sup>17</sup> З. Вишнёў, *Фаракаінавыя мумілюсікі*, „Тэксты” 2008, № 6, с.237.

<sup>18</sup> Ibidem, с.231.

<sup>19</sup> Нехта з тутэйшых: *Забіваньне казла*, „Тэксты” 2007, № 3, с.184.

рую авторы пытаются передать с помощью визуального ряда (тщательное описание игры светотени в авторских ремарках в пьесе А. Тихоновой *Сны аднаго дыялогу* (*Сны одного диалога*)), фонетических созвучий (*Катарсіс* (*Катарсис*) Джети), в ущерб четкости внешне-событийного действия.

Между тем, нарочитая «зашифрованность» драматургического высказывания в произведении З. Вишнёва (ярче всего выраженная на уровне языка) ослабила его коммуникативный потенциал, что привело к отсутствию сценических постановок.

Второй эстетической стратегией моделирования искажений человека и мира становится *деконструкция текстового пространства*, в том числе и национально-культурного компонента, направившая творческие поиски авторов в русло постмодернизма. Наиболее последовательно и удачно в коммуникативном плане это реализовано в пьесе В. Дранько-Майсюка *Пяняр* (*Песняр*) (2013-2014), в связи с которой необходимо уточнение.

Данное произведение не планировалось включать в сборник *Нетутэйшыя* (оно было написано позднее), однако, учитывая общий литературный контекст, принадлежность к генерации молодежи, а также ряд типологических сходжений (персонажи олицетворяют деформацию личности, действие происходит в больничной палате, искажение языка), мы относим пьесу В. Дранько-Майсюка к драматургии „нетутэйшых”. Между тем, стоит отметить и существенные отличия, обеспечившие ей сценический успех.

В значительной степени он предопределен многоуровневостью хронотопа, в структуре которого отчетливо ощутим „реальный” план, связанный с актуальными проблемами: жизненными обстоятельствами В. Мулявина (руководителя ВИА *Песняры*, попавшего в автокатастрофу в 2002 году), ситуацией „двуязычия” – маркера социокультурного пространства Беларуси.

Второй план, символический, лишает время-пространство исторической конкретности, что придает произведению философскую глубину: больничная палата воспринимается как метафора „больного” общества, *Песняр* – как обобщенный образ творческой личности, персонаж Она – как воплощение национальной культуры.

Третий уровень, текстовый, позволяет передать позицию автора: необходимость творческого самоопределения на родном языке отражают в пьесе лучшие образцы белорусской поэзии разных эпох

(стихи Я. Купалы, Я. Коласа, М. Богдановича, Тётки (А. Пашкевич), П. Панченко, Н. Кудасовой и других), тогда как отход от национальной традиции связывается с языковой деформацией, в частности, с использованием разговорного инварианта белорусского языка – „трасянки” (речь Чёрного), с редукцией образов классиков белорусской литературы до симулякров.

Например, Тётка (псевдоним А. Пашкевич – белорусской поэтессы, публицистки, одного из ведущих деятелей национального возрождения начала XX века), предстает в инфернальном обличи, обращаясь к Песняру:

Цётка. Няма Нянечкі! Няма нікога! Чаго ж ты?.. Чаго ляжыш?  
Свабодны дзядзечка! Бяжы! А да цемры прывыкай! Сонца ў наша  
ваконца ўжо не загляне!<sup>20</sup>

Тётка. Нет Нянечки! Нет никого! Чего же ты?.. Чего лежишь?  
Свободный дяденька! Беги! А к темноте привыкай! Солнце в наше  
оконце уже не заглянет!

Эта реплика выстроена на деконструкции белорусской классической литературы: Песняра называют „дяденькой” по аналогии с Тёткой, „Солнце в наше оконце уже не заглянет!” – иронический парафраз *Заглянет солнце и в наше оконце* – названия первого легального белорусского издательства в Санкт-Петербурге (1906-1914).

Многоуровневость хронотопа способствовала успешной сценической реализации произведения, ставшего заметным культурным событием (постановка в НАДТ имени М. Горького (2014, режиссер – В. Еренкова), Национальная театральная премия (2016)), в отличие от других пьес „нетутэйшых” (*Ёў А. Шостака, Свет, які я не выдумаў* (Мир, который я не выдумал) А. Бычковского), в которых приоритет отдан деформации текстового пространства, тогда как „реальный” уровень хронотопа нивелирован.

Третья эстетическая стратегия, выделенная нами в пьесах данной генерации, связана с осмыслением деформации как *имманентного, универсального свойства человека и мира*, что приводит к моделированию „вакуумного” времени-пространства, заполненного „пустыми” в коммуникативном плане вербальными и визуальными знаками (*Яно ы Яно* И. Сина, *Аум, Карлікі* (Карлики) В. Морт, *Дыялог са*

<sup>20</sup> В. Дранько-Майсюк: *Пясняр*, „Тэксты” 2014, № 5, с.226.

шкляных перлінаў, або Апошняя сустрэча з гуру (Диалог из стеклянных жемчужин, или Последняя встреча с гуру) И. Паниной).

Наиболее показательным примером является пьеса И. Сина *Яно ы Яно* (1994), созданная в русле нарочито брутального эпатажа, который не всегда отвечает критериям художественности. Так, деэстетизация, убедительно отражающая распад мира и языка на уровне хронотопа (безвременного пространства, покрытого снегом), „надтекста” (название как ироничный парафраз поэмы Я. Купалы *Яна і я* (Она и я), не приемлема на уровне персонажей, подверженных оттапливающей трансформации. В пьесе действуют Зоофил, Уборщица (ее тело, как отмечено в ремарке, „покрывается трупной вялостью и неожиданно разрывается на множество кусков”), „оголенная” Н, которые демонстрируют групповой половой акт в финале, используют мат.

Таким образом, в пьесе И. Сина деформация человека и мира доведена до логического завершения — „монструозности”, что позволяет говорить об эстетической уязвимости данной стратегии в драме, в отличие от других родов литературы. Как отмечает М. Липовецкий, в прозе (В. Пелевин, В. Сорокин) этот прием дает возможность показать кризис идентичности, раздробленное сознание современного человека: „Монструозность протагониста / нарратора — результат своеобразной гибридизации я и Другого”: здесь внешний конфликт переведен во внутреннее измерение, что, как правило, формирует „взрывную идентичность”<sup>21</sup>.

Неслучайно многие представители поколения „нетутэйшых” продолжили свои эстетические поиски в прозаических жанрах. Интересной в этом плане видится творческая практика З. Вишнёва. Так, в рассказе *Хмары на гародах* (Тучи на огородах) (1996-1997) „патологическое” сознание персонажа передается в том числе и с помощью отдельных приемов драмы: действие разворачивается как диалог нарратора и „проектировщика” („гротескного субъекта” (Н. Тамарченко)), что лишает текст окончательного истолкования, придает многозначность, а последняя фраза „Падае заслона” („Падает занавес”) содействует „остранению” художественного мира.

Что касается драматургических / театральных проектов представителей поколения „нетутэйшых” последнего десятилетия, то

<sup>21</sup> М. Липовецкий: *Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920 — 2000-х годов*. Москва 2008, с.614.

среди наиболее успешных следует назвать постановки театра Ц.У.Д. (*Цэнтра Удасканалвання Драматургіі (Центра Усовершенствования Драматургии)*)<sup>22</sup> (2008-2009), художественным руководителем которого был В. Дранько-Майсюк, а актерами – В. Бурлак (Джети) и В. Жибуль. Однако репертуар коллектива не включал оригинальные произведения этих авторов<sup>23</sup>.

Необходимо отметить и деятельность театра „І” (под руководством И. Пушкарёвой), активно утверждающего себя в Беларуси и за ее пределами с 2016 г. Его название воплощает идею единения (буква і встречается в различных алфавитах), что связано с попыткой создать в сценическом пространстве модель общества равных возможностей: помимо профессиональных актеров, на сцене выступают подростки с расстройством аутистического спектра (примерно 30 % труппы). Активное участие в спектаклях театра В. Бурлак (Джети) и В. Жибуля в качестве актеров и сценаристов свидетельствует о дальнейшем развитии их творчества в русле арт-терапевтической (в основе своей перформативной) тенденции современного театра.

Устойчивость вектора творческих поисков представителей поколения „*нетутэйшых*” дает основание рассматривать избранные ими эстетические стратегии (пусть и не всегда удачные в коммуникативном плане) как акт творческого (и шире – культурного, ментального) самопознания, а значит, приводит к необходимости анализировать их драматургическую практику конца 1990-х – начала 2000-х годов не как законченную, эстетически выверенную художественную систему (*результат*), но как продукт незавершенного творческого импульса, „эскиз”, находящийся в становлении проект моделирования художественного универсума (*процесс*). На эту функцию новейшей драматургии указала Н. Малютина, подчеркнувшая „большие возможности перформативного норм личностного и социального поведения, (само)идентификации в явлении театральных постановок”<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> В переводе с белорусского слово „цуд” означает „чудо”.

<sup>23</sup> Спектакль *Падарожжа ў пекла (Путешествие в пекло)* поставлен по мотивам прозаического произведения Я. Мавра, рождественская сказка-мистерия *Ёлка Дзеда Мароза (Елка Деда Мороза)* – по одноименной пьесе С. Новика-Пеюна (1927).

<sup>24</sup> Н. Малютина: *Перформативный потенциал как методологическая проблема и как компонент драмы*, в: *Перформатизация современной русской драмы: славянский литературный контекст*. Rzeszow 2018, с.65.

Все это приводит к выводу о том, что изучение белорусской драматургии „нетутэйшых“ в контексте знаковых тенденций развития мирового театрально-драматургического процесса в конце XX – начале XXI века, ознаменованного перформативным поворотом в культуре, не только позволяет восстановить утраченную страницу истории драматургии Беларуси, но и проясняет причины вытеснения эстетических экспериментов на периферию отечественной литературы: прерванную в XX веке традицию авангарда, востребованность идеи национально-культурного возрождения в коммуникативных практиках.

## REFERENCES:

- Barysevich Yuras': *Cela i tekst*. Minsk 1998 (Барысевіч Юрась: *Цела і тэкст*. Мінск 1998).
- Barysevich Yuras': *Karotkaya gistoryya „Bum-Bam-Lita“, „Krynica“* 2001, № 70, s.4-40 (Барысевіч Юрась: *Кароткая гісторыя „Бум-Бам-Літа“, „Крыніца“* 2001, № 70, с.4-40).
- Dran'ko-Majsyuk Vasil': *Pyasnyar, „Teksty“* 2014, № 5, s. 187-248 (Дранько-Майсюк Васіль: *Пясяяр, „Тэксты“* 2014, № 5, с. 187-248).
- Kavalëŭ Syargej: *Suchasnaya belaruskaya dramaturgiya: prablema aŭtanomnasci, u: Poglyady na specyficchnasc' „malyh“ litaratur: belaruskaya i ŭkrainskaya litaratury*. Minsk 2012, s. 167-189 (Кавалёў Сяргей: *Сучасная беларуская драматургія: праблема аўтаномнасці, у: Погляды на спецыфічнасць „малых“ літаратур: беларуская і ўкраінская літаратуры*. Мінск 2012, с. 167-189).
- Kislicyna Ganna: *Novaya litaraturnaya situacyya: zmena kul'turnaj paradymy: dys. d-ra filal. navuk*. Minsk 2015 (Кісліцына Ганна: *Новая літаратурная сітуацыя: змена культурнай парадыгмы: дыс. д-ра філал. навук*. Мінск 2015).
- Lavlinskij Sergej, Pavlov Andrej: *O performativno-receptivnom potenciale sovremennoj dramaturgii, v: Novejshaya drama rubezha XX-XXI vekov: predvaritel'nye itogi*. Samara 2016, s.103-124 (Лавлинский Сергей, Павлов Андрей: *О перформативно-рецептивном потенциале современной драматургии, в: Новейшая драма рубежа XX – XXI веков: предварительные итоги*. Самара 2016, с.103-124).
- Lipoveckij Mark: *Paralogii: transformacii (post)modernistskogo diskursa v ruskoj kul'ture 1920 – 2000-h godov*. Moskva 2008 (Липовец-

- кий Марк: *Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920 — 2000-х годов*. Москва 2008).
- Malyutina Natal'ya: *Performativnyj potencial kak metodologicheskaya problema i kak komponent dramy*, v: *Performatizaciya sovremennoj russkoj dramy: slavyanskij literaturnyj kontekst*. Rzeszow 2018, s.56-69 (Малютина Наталья: *Перформативный потенциал как методологическая проблема и как компонент драмы*, в: *Перформатизация современной русской драмы: славянский литературный контекст*. Rzeszow 2018, с. 56-69 ).
- Nekhta z tutejshyh: *Zabivan'ne kazla*, „Teksty” 2007, № 3, s.183-188 (Нехта з тутэйшых: *Забіваньне казла*, „Тэксты” 2007, № 3, с.183-188).
- Pavlov Andrej: *Receptivnyj potencial monodramaticheskogo proizvedeniya*, v: *Poetika russkoj dramaturgii rubezha XX-XXI vekov*. Kemerovo 2012, s.52-67 (Павлов Андрей: *Рецептивный потенциал монодраматического произведения*, в: *Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI веков*. Кемерово 2012, с.52-67).
- Rudnev Pavel: *Drama pam'yati. Ocherki istorii rossijskoj dramaturgii. 1950-2010-e*. Moskva 2018 (Руднев Павел: *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950-2010-е*. Москва 2018).
- Sem'yan Tat'yana: *Performativnyj harakter teksta sovremennoj otechestvennoj dramaturgii*, „Ural'skij filologicheskij vestnik”, seriya „Russkaya literatura XX-XXI vekov: napravleniya i techeniya”, Ekaterinburg 2012, №1, s.167-177 (Семьян Татьяна: *Перформативный характер текста современной отечественной драматургии*, „Уральский филологический вестник”, серия „Русская литература XX-XXI веков: направления и течения”, Екатеринбург 2012, №1, с.167-177).
- Shostak Adam: Ёў, „Teksty” 2012, № 12, s. 212-219 (Шостак Адам: Ёў, „Тэксты” 2012, № 12, с.212-219).
- Sin Il'ya: *Yano y Yano*, „Teksty” 2008, №6, s.227-231 (Сін Ілья: *Яно ы Яно*, „Тэксты” 2008, №6, с.221-231).
- Vishněy Zmicer, *Farakainavyuza tumilyusiki*, „Teksty” 2008, № 6, s.231-239 (Вішнёў Зміцер, *Фаракаінавыя мумілюсікі*, „Тэксты” 2008, № 6, с.231-239).
- Vishněy Zmicer: *Tamburny maskit*. Sankt-Peterburg 2001 (Вішнёў Зміцер: *Тамбурны маскіт*. Санкт-Петербург 2001).
- Yana-try-ën*. Minsk 2010 (*Яна-тры-ён*). Мінск 2010.

**СВЕТЛАНА БОЛГОВА**

Самарский государственный социально-педагогический университет  
(Самара, Россия)

ORCID 0000-0001-6684-9347

e-mail: farsh\_@mail.ru

**БИОГРАФИЧЕСКИЙ „ВЕРБАТИМ”  
КАК ОДНА ИЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СТРАТЕГИЙ  
НОВЕЙШЕЙ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ДРАМЫ  
КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ  
(на примере пьесы Евгения Казачкова *Топливо*)**

**BIOGRAPHICAL VERBATIM AS AN ARTISTIC STRATEGY  
OF CONTEMPORARY DOCU-FICTION  
OF LATE XX – EARLY XXI CENTURY  
(on the basis of Evgeny Kazachkov's play *Fuel*)**

**Abstract:**

The article is dedicated to the study of Russian docu-fiction at the turn of twentieth-twenty-first century. In particular, the author examines the technique of literary verbatim text as a means of creation of a special kind of "human document," i.e. based on documentation. As shown by the Man.doc project and the play written by Evgeny Kazachkov, the author of the article studies one of artistic strategies of contemporary docu-fiction, i.e. that of biographical verbatim, which is based on a true story of a particular individual, where the main document is not the protagonist's word, but the very means and manner of personal story conveyance. Thereby, documentary proof is represented by personal non-generalized subjective individual stories, in the setting of which the playwright attempts to create a

general picture of life. This suggests that contemporary docu-fiction is a genre based on various artistic media connected with the playwrights' concept of real public life and of the life of an individual therein.

**Keywords:**

documentary theater, verbatim, biographical verbatim, „new documentalism,” „human document”

За последние 20 лет документальное направление в современной российской драматургии, представленное пьесами „вербатим”, сформировало свои основные приемы, выработало стилевые особенности, но при этом не исчерпало своих возможностей. „Вербатим”, так успешно принятый отечественными драматургами, утвердил новый способ освоения социальных диалектов, с помощью которых авторы стремились создать социальную действительность своих героев. Возникнув в качестве новой экспериментальной техники интервью, взятого у представителей определенной социальной группы, „вербатим” расширил свои границы и охватил широкий круг тем и проблем. Приемы изучения человеческой жизни в рамках „вербатима” вышли за пределы простого социального проекта. Из драматургической техники термин перешел в жанрово-стилевое определение, и стал рассматриваться исследователями в качестве типа документального театра XXI века.

В российской документальной драматургии рубежа XX–XXI веков возникает такое понятие как „новый документализм”, основанный на „человеческом документе”, то есть личной, индивидуальной человеческой истории, которая стремится не к обобщению, а к персонализации, делая человека феноменом. „Человеческий документ”, появившийся в литературной теории французского натурализма второй половины XIX века, несмотря на такую далекую историю, до сих пор употребим и используется не только в журналистике и текстах художественно-публицистических жанров, но и драматургии. Согласно исследованиям Н. Яковлевой, переосмысление понятия „человеческий документ” наблюдалось во времена общественно-политических кризисов, в те моменты, когда в культуре были востребованы антиэстетические идеи.

С начала XX века, – отмечает исследователь, – понятие все чаще соотносилось с „подлинным свидетельством”, „невывымышленным фактом”, „исповедальным признанием”. В семантике выражения,

таким образом, длительное время сохранялся конфликт между положительными коннотациями, связанными с представлениями о „правде” и „искренности”, и „негативным” комплексом психофизиологических значений, которые оно продолжало аккумулировать<sup>1</sup>.

Термин „человеческий документ (литература человеческого документа)”, согласно одному из трех определений Е.Г. Местергази, имеет значение, близкое по смыслу документальной литературе, и представляет собой мемуары, воспоминания, автобиографию, письма<sup>2</sup>. Другими словами, это закреплённая тем или иным способом (например, в виде устных историй, мемуаров, фотографий и т.д.) информация о человеке или событиях, свидетелем которых он стал.

В современной российской документальной драматургии существует ряд пьес, в которых основным документальным свидетельством становится автобиография, личная память. Текст пьесы таким образом приобретает особые черты – становится более откровенным в деталях частной жизни, а его структура обретает формы устных воспоминаний, дневников, писем, наполненных интимной и исповедальной атмосферой.

Одной из важных тенденций, обозначенных в российской документальной драме XXI века, является обращение драматургов к биографиям известных людей. Например, проект театра *Практика* под названием *Человек.doc* (презентация прошла в 2010 году). Это театральный документальный проект по созданию серии „глубинных интервью”, который представляет собой десять моноспектаклей, где каждый новый герой – представитель современной культуры (поэт Андрей Родионов, востоковед Бронислав Виноградский, композитор Владимир Мартынов, музыкант Гермес Зайготт, режиссер Ольга Дарфи, рэпер Смоки Мо, модельер Александр Петлюра, философ Олег Генисаретский, драматург Александра Гельман, художник Олег Кулик). На основе биографических историй и воспоминаний художников, поэтов, музыкантов драматургами (Г. Грековым, Ю. Муравицким, В. Забалуевым, Е. Казачковым, Б. Павловичем) были написаны пьесы „вербатим”.

<sup>1</sup> Наталья Яковлева: *Человеческий документ: история одного понятия*. Helsinki 2012, с.193.

<sup>2</sup> Елена Местергази: *Литература нон-фикшн / non-fiction: Экспериментальная энциклопедия. Русская версия*. Москва 2007, с.43.

Интерес к жизни и опыту известной личности в данном проекте связан с необходимостью поиска нового незаурядного героя, пример которого может быть полезен для современного человека. Авторы первых пьес „вербатим” выдвинули на передний план коллективного героя, ставшего выразителем не частного, индивидуального, а носителем групповых ценностей и истин, представителями конкретной социальной среды, субкультуры. Персонажи пьес „вербатим”, как правило, были объединены либо общим социальным статусом (заключенные, солдаты, бездомные, наркоманы и т.п.), либо связаны единым для всех социально-психологическим комплексом (травмой): женщины, убившие своих возлюбленных, жены подводников, погибших на „Курске”, фанаты поп-звезд, постоянные пользователи Интернета и т.п.<sup>3</sup> Поэтому главной задачей современных документальных пьес – и отечественной драмы в целом – стал поиск героя как сформировавшейся индивидуальности, состоявшейся личности, которая позволит зрителям расширить свое представление об окружающем мире, приобрести новые знания и опыт. Как отмечают драматурги В. Забалуев и А. Зензинов:

Человек.doc – это „вербатим”, который имеет дело с личностью, а не средой... Это возвращение к документальности автобиографии, данной не в анкете, а в незавершенности, потому что точку может поставить лишь смерть, и, пока человек жив, в нем всегда останется запас нереализованного, неделанного, произнесенного<sup>4</sup>.

Вторая серия *Человек.doc* посвящена людям из IT-индустрии, Интернета, веб-культуры и направлена на исследование сознания современного человека. Например, в 2012 году вышел спектакль Ю. Муравицкого об известном блогере и веб-дизайнере *Человек.doc. Артемий Лебедев*.

Большую популярность обрел спектакль *Топливо* – по одноименной пьесе Е. Казачкова – в постановке режиссера С. Александровского, премьера которого состоялась в 2015 году. Текст пьесы до-

<sup>3</sup> Марк Липовецкий, Биргит Боймерс: *Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты „новой драмы”*. Москва 2012, с.168.

<sup>4</sup> Владимир Забалуев, Алексей Зензинов: *В поисках несуществующей сущности. Возвращение героя в театральное пространство*, „Октябрь” 2011, № 3, <https://magazines.gorky.media/october/2011/3/v-poiskah-nesushhestvuyushhej-sushhnosti.html>, (08.01.2020).

кументален, основан на интервью с бизнесменом, учредителем IT-компании АBBYU Давидом Яном<sup>5</sup>, которого на сцене играет актер Максим Фомин.

*Топливо* – моноспектакль о человеке, который с детства считал своим призванием науку и в определенный момент жизни должен был сделать сложный выбор между карьерой ученого-физика и бизнесмена. Биография, рассказанная героем, легла в основу документального спектакля, который благодаря актуальной, экспериментальной режиссуре, привлечению мультимедиа и специфической актерской читке вызывает интерес среди широкой аудитории<sup>6</sup>.

В монологе персонажа прослеживаются близкие каждому темы: поиск самого себя и смысла жизни. Герой признается, что главным для него является взаимопонимание между людьми. Ради достижения этой цели – всеобщего понимания в обществе – он и трудится:

Живое отличается от неживого стремлением достичь бессмертия. Под бессмертием я имею в виду наибольшее продление жизни ... Каждый выбирает свой путь достижения этого бессмертия. Я сформулировал для себя однозначно, что мне нравится заниматься тем, что изменяет мир к лучшему. Для меня это было связано с физикой<sup>7</sup>.

Беседа героя со зрителями напоминает конференцию или лекцию TED Talks (от англ. technology, entertainment, design – технологии, развлечения, дизайн). Выступления в стиле TED представляют собой лекции, которые читаются известными в той или иной области (наука, искусство, дизайн, политика, культура, бизнес, глобальные проблемы, технологии и развлечения и т.д.) людьми со всего мира.

<sup>5</sup> Физик, автор и разработчик технологии электронных словарей Lingvo, программы распознавания текстов Fine Reader, автор первого в мире карманного коммуникационного компьютера Cybiko, а также один из инициаторов флешмоб-движения в России.

<sup>6</sup> В театральной постановке параллельно тексту выстраивается режиссерский «второй план». Спектакль построен на взаимодействии вербальных и невербальных средств актерской игры. На сцене актер произносит текст на фоне экрана, где периодически появляется его двойник, с которым живой артист взаимодействует: наблюдает за ним, обращается и беседует. Монотонная, размеренная, местами сбивчивая речь с паузами напоминает лекцию.

<sup>7</sup> Евгений Казачков: *Топливо*, „Литература“ 2020, № 151, <http://literatura.org/dramaturgy/2749-evgeniy-kazachkov-topливо.html> (08.01.2020).

Девизом таких конференций стало выражение: „Идеи, достойные распространения”.

История успеха Давида Яна в области лингвистического программирования и искусственного интеллекта – пример такой идеи. Использование формата TED Talks позволяет герою пьесы выстроить доверительные отношения с читателем / зрителем, как бы приглашая его к беседе. В частности, разговор персонажа с аудиторией начинается так:

Здравствуйте. Все сели? Всем места хватило? Все готовы? Посмотрите вокруг себя. Что вы видите? Кто сидит рядом? Кто перед вами? Кто сзади? Где двери? Какого цвета стены? Какая тут температура? ... Постарайтесь запомнить все это. Зафиксировать это мгновение. ... Мне этим очень важно поделиться. Для этого я буду рассказывать одну историю от первого лица. ... И, может быть, даже вы со мной чем-то поделитесь<sup>8</sup>.

В результате прямого общения с публикой стирается граница между сценой и зрительным залом, что делает зрителя не просто очевидцем событий, а полноправным участником театрального действия. Аудитория, к которой обращается герой, таким образом, выполняет двойную функцию: с одной стороны, это люди, пришедшие на спектакль, а с другой – слушатели, посетившие лекцию. Наличие адресата-зрителя придает звучащему со сцены тексту исповедальный характер. С помощью данного художественного приема драматург создает иллюзию искреннего и откровенного высказывания, претендующего на отсутствие вымысла, что очень важно для пьес „вербатим”.

Темы, которые затрагивает рассказчик, формируют определенное социальное поле, в котором читатель / зритель может себя идентифицировать. В пьесе показаны жизненные ситуации, знакомые каждому: история из детского сада, учеба в школе, вступительные экзамены, собеседование, поступление в вуз, госэкзамены, сессия и другие – что позволяет герою достичь единения с читателем / зрителем, формируя в его сознании перформативное „мы”<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Евгений Казачков: *Op. cit.*

<sup>9</sup> Данный прием был отмечен М. Липовецким и Б. Боймерс в драматургии Е. Гришковца, который в своих пьесах использует эффект узнавания: зритель должен совпасть с персонажем, то есть личный индивидуальный опыт трансформируется в предельно обобщенный, обезличенный (Марк Липовецкий, Биргит Боймерс: *Op. cit.* с.120-126).

Персонаж обращается к наиболее значимым событиям своей биографии, заостря внимание на проблеме кризиса идентичности, связанного с его самоопределением как физика и IT-предпринимателя. Поиски смысла жизни, желание изменить мир к лучшему становятся ключевыми в определении будущего героя. Рассказанные эпизоды из жизни являются своего рода этапами взросления и преодоления трудностей: сильные психологические и физические переживания, психологические травмы, апатия после сданного экзамена приводят к внутреннему конфликту:

Ты бежишь, бежишь, бежишь. Тебе тяжело, но продолжаешь бежать и топливо внутри исчезает. И откуда его брать это топливо? Свой жизненный несимметричный диметил-гидразин... Неизвестно. В этот момент ломается шестеренка и ты перестаешь бежать<sup>10</sup>.

Картина мира рассказчика построена на диалектике рационального и иррационального. С точки зрения персонажа, самым важным в научном исследовании становятся не просто расчеты, эксперименты и построение графиков, а цепочка непредсказуемых и порой экстремальных обстоятельств, приводящих к случайному озарению:

И я все мучаюсь на экзамене, пытаюсь понять, почему люди не изобрели программу, которая поможет изучать эти страшные склонения-спряжения французские ... Пока я дошел от учебного корпуса до общежития, эта мысль обучения на французском трансформировалась в обучение на английском, потому что, судя по всему, английский будет более востребован. А потом она трансформировалась из области обучения в образ просто словаря, потому что это проще сделать и проще продать<sup>11</sup>.

Идея создания первого электронного словаря навсегда меняет жизнь героя и приводит к разрешению „кризиса частной жизни” и самоопределению: будущий ученый-физик внезапно и не запланировано „трансформируется” в IT-предпринимателя:

В жизни бывает так, что ты находишься на краю. На краю пропасти. Например, ты студент и берешь три тысячи в долг. И вдруг ты понимаешь, что тебе их надо возвращать. ... Но стечение об-

<sup>10</sup> Евгений Казачков: *Op. cit.*

<sup>11</sup> *Ibidem.*

стоятельств, финансовые обязательства и так далее, вынуждают меня принять решение, для меня совершенно ошеломляюще радикальное...<sup>12</sup>.

Рассуждения героя о поисках верных жизненных решений коррелируются с темой флешмобов. Пьеса *Топливо* – это не только „история одного успеха”, а исследование конкретного человеческого сознания посредством эксперимента, в котором решаются сложные задачи, связанные с деформацией привычной реальности. Рассказчик не просто разрабатывает теорию флешмоба, где главной задачей является трансформация причинно-следственных связей, но и подходит к этому вопросу с философской точки зрения. Логика позиции рационально-иррационального устройства мира проецируется героем на человеческие взаимоотношения и жизнь в целом:

На самом деле есть теория флэшмоба. Это действие, связанное с искажением социо-коммуникативного пространства. То есть, задача не эпатировать, не делать что-то очень нарочито, а исказить что-то небольшое ... Когда я услышал, что в принципе такого рода акционизм был изобретен, это настолько сомкнуло несколько вещей... То есть, люди, объединенные какой-то странной иррациональной идеей, могут вместе... Создавать такие мгновения. ... И вот эта иррациональность, вот эта невозможность остановить время, остановить мгновение, порезать, порвать пленку ... Нужно просто увидеть в глазах людей какую-то искру... Это самое лучшее топливо. Для всего. Неважно, спринтер ты или на длинные дистанции... И мы можем его друг другу дать. Прямо здесь и сейчас<sup>13</sup>.

Особое значение в пьесе приобретают вставные фрагменты любительских съемок первых российских флешмобов, инициированных Давидом Яном, которые в тексте присутствуют в виде активных ссылок на документальные видео. Использование видеозаписей из личного архива героя подчеркивает „документальность” пьесы, и в то же время попытка соединить вербальный текст с визуальными фрагментами раскрывает перформативный характер драматургического высказывания, создавая особый род коммуникации с аудито-

---

<sup>12</sup> Евгений Казачков: Op. cit.

<sup>13</sup> Ibidem.

рией.<sup>14</sup> Вовлекая читателя / зрителя в коммуникативную ситуацию, автор не только формирует его взгляд на события пьесы, но и обеспечивает возможность участия в сценическом действии. Активизация читательской / зрительской рецепции в пьесе осуществляется и за счет ремарок, которые выполняют смыслообразующую функцию. В частности, в начале пьесы присутствует ремарка с инструкцией к действиям для зрителей и далее в тексте указаны возможные моменты для сигнала:

Перед началом спектакля часть зрителей (от 30% до 50% аудитории) должны незаметно получить инструкцию с указаниями следующего характера: 1. Не показывать эту инструкцию никому из аудитории и не рассказывать о получении этой инструкции даже по окончании спектакля. 2. В определенный момент во время спектакля (сигналом может быть некая фраза, произнесенная актером со сцены) совершить одно простое физическое действие, вызывающее негромкий звук, например: порвать билет, пошуршать бумажкой, негромко покашлять, сморкнуться, позвенеть ключами или монетками в кармане, расстегнуть застёжку-молнию и т.п. Действие, которое должны совершить люди, получившие инструкцию, должно быть минимально девиантным, т.е. в инструкции не может быть указания топнуть, хлопнуть в ладоши или свистнуть. Действие должно быть самым обычным, которое человек может совершить и просто так, не пытаясь привлечь к себе внимания. 3. Никак не показывать, что это действие сделано в связи с указанием из инструкции...<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Перформативность является главной чертой текстов «вербатим» и современной драматургии в целом. О перформативности текстов современной драматургии одним из первых начал размышлять М. Липовецкий, под которой понимал особую форму театральности, создающей „магическое и / или ритуальное пространство перформативного проживания и особого рода коммуникации с аудиторией”. (Марк Липовецкий, Биргит Боймерс: *Op. cit.* с.27). Согласно исследованию С.П. Лавлинского, перформативность является условием существования драматургического высказывания не только с точки зрения сценического пространства, но и „в пространстве его читательской рецепции, уже предполагающей и моделирующей в процессе движения понимания различные варианты «театрализации»” (Сергей Лавлинский: *О перформативном потенциале русской драматургии рубежа XX-XXI вв.*, в: *Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI вв.* Кемерово 2011, с.39).

<sup>15</sup> Евгений Казачков: *Op. cit.*

Автор таким образом выводит текст пьесы за привычные драматургические рамки в иное эстетическое пространство, превращая ее в некую акцию, где главный герой вместе с читателем / зрителем сам становится участником флэшмоба. Так в конце пьесы рассказчик дает последние рекомендации аудитории:

И совсем последнее. По правилам после акции все должны расходиться малыми группами в разные стороны, не идти в одном направлении. Не допускается, никаких сборищ после флэшмоба на месте флэшмоба, никаких интервью и обсуждений флэшмоба не допускается. Не надо ничего фиксировать<sup>16</sup>.

Таким образом, построение драматургического текста пьесы *Топливо* опирается на „перформативный дискурс“, основными чертами которого является создание иллюзии искреннего высказывания как художественного приема, а также особая дистанция, возникающая между автором, персонажем и зрителем. Герой пьесы является одновременно и рассказчиком (лектором), и героем, и участником акции. Через выстраивание подобного рода игры с читателем / зрителем, в которой рассказчик выступает в качестве посредника между воспринимающим субъектом и художественным миром пьесы, определяется ракурс зрительского восприятия: история, рассказанная героем от первого лица, в контексте документального жанра становится гарантом подлинности. Складывающаяся между рассказчиком и зрительской аудиторией коммуникация становится столь же важна, как и излагаемые со сцены события.

Подводя итог, отмечу, что в целом идея проекта *Человек.doc* заключается в том, чтобы не просто запечатлеть откровенный рассказ героя, а вывести его с этим рассказом на сцену, где он должен будет присутствовать и играть самого себя. Таким образом, документом становится сам человек, выступающий непосредственно носителем той или иной информации, определенного знания, которыми он делится с читателем / зрителем. Этим знанием может быть и собственная биография. Но следует учитывать, что участники проекта все же ограничены рамками художественного образа, созданного драматургом. Несмотря на автобиографичность озвученных со сцены высказываний субъект и герой в них не совпадают. Поэтому персонажа, рассказывающего историю о себе, следует рассматривать не как кон-

---

<sup>16</sup> Ibidem.

кретного человека, а как драматического героя, представленного в пьесе, где главным документом становятся не просто „слово”, а способ и манера представления собственной истории.

## REFERENCES:

- Kazachkov Evgenij: *Toplivo*, „Litteratura” 2020, № 151, <http://litteratura.org/dramaturgy/2749-evgeniy-kazachkov-toplivo.html>, 08.01.2020. (Казачков Евгений: *Топливо*, „Литература” 2020, № 151, <http://litteratura.org/dramaturgy/2749-evgeniy-kazachkov-toplivo.html>, 08.01.2020.)
- Lavlinskij Sergej: O performativnom potenciale russoj dramaturgii rubezha XX-XXI vv., w: *Poetika russoj dramaturgii rubezha XX-XXI vv.* Kemerovo 2011. (Лавлинский Сергей: *О перформативном потенциале русской драматургии рубежа XX-XXI вв.*, в: *Поэтика русской драматургии рубежа XX-XXI вв.* Кемерово 2011).
- Lipoveckij Mark, Bojmers Birgit: *Performansy nasiliya: Literaturnye i teatral'nye eksperimenty „novoj dramy”*. Moskva 2012. (Липовецкий Марк, Боймерс Биргит: *Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты „новой драмы”*. Москва 2012).
- Mestergazi Elena: *Literatura non-fikshn / non-fiction: Eksperimental'naya enciklopediya. Russkaya versiya*. Moskva 2007. (Местергази Елена: *Литература нон-фикшн / non-fiction: Экспериментальная энциклопедия. Русская версия*. Москва 2007).
- Yakovleva Natal'ya: *Chelovecheskij dokument: istoriya odnogo ponyatiya*. Helsinki 2012. (Яковлева Наталья: *Человеческий документ: история одного понятия*. Helsinki 2012).
- Zabaluev Vladimir, Zenzinov Aleksej: *V poiskah nesushchestvuyushchej sushchnosti. Vozvrashchenie geroya v teatral'noe prostranstvo*, „Oktyabr” 2011, № 3, <https://magazines.gorky.media/october/2011/3/v-poiskah-nesushhestvuyushhej-sushhnosti.html> (08.01.2020.) (Забалуев Владимир, Зензинов Алексей: *В поисках несуществующей сущности. Возвращение героя в театральное пространство*, „Октябрь” 2011, № 3, <https://magazines.gorky.media/october/2011/3/v-poiskah-nesushhestvuyushhej-sushhnosti.html> )

**МАЦЕЙ ПЕЧИНСКИ**

Щецинский университет  
(Щецин, Польша)

ORCID 0000-0002-7746-954X

e-mail: maciej.pieczynski@usz.edu.pl

**НОВЕЙШАЯ РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ  
В ЗЕРКАЛЕ ПОЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

**THE NEWEST RUSSIAN DRAMATURGY IN THE MIRROR  
OF POLISH CULTURE**

**Abstract:**

The newest Russian drama has taken a significant place in the space of contemporary Polish culture. The turning point in this relationship was the fall of communism and the collapse of the USSR. The 1990-s became a period for Polish culture to distance itself from everything Russian. A "rest" was needed after decades of coercive influence by the Eastern neighbour. The situation changed at the beginning of the twentieth century, when historical grievances were no longer as strong as before, and political relations were not yet as tense as they were later. Currently, Polish culture was able to perceive Russian drama as a purely aesthetic phenomenon, without extra-literary stereotypes. In 2001, a real "theatrical fashion for Russia" began. Polish directors staged the plays of Nikolay Kolyada, Yevgeni Grishkovets, Vasily Sigarev, trying to find features of realism in them, a truthful lifestyle of a post-Soviet person, or to fit the texts of young authors into the context of Chekhov's classics. Festivals dedicated to the "new drama" were organized. The works of young authors reached the Polish reader and viewer thanks to the active work of Agnieszka Lubomira Piotrowska. The most popular

post-Soviet Russian playwright in Poland is undoubtedly Ivan Vyrypaev known in Polish culture as a director. It seems that the viewer is attracted by the universal, original, ambiguous spiritual world of Vyrypaev's art. In contrast to the dominant deconstruction and modernization of the classics in Polish theaters, Vyrypaev's conservative approach to the productions of Gogol and Chekhov seems "the most advanced" and therefore an attractive avant-garde. The popularity of the author of *The Oxygen* also lies in the artistic skill of the playwright, who was able to break through to the stage and become an "idol" in the world of director's theater. It is the perfection of the aesthetic form that most of all attracts the viewer's attention to the texts of the New Drama authors. The Polish scene is extremely politicized, while the Russian drama, as a rule, goes beyond the narrow framework of journalism, and allows the Polish audience to enjoy a different kind of plays.

**Keywords:**

contemporary dramaturgy, director's theatre, „new drama”, Polish-Russian cultural relations

1989 год стал переломным моментом в истории польско-русских культурных отношений. Закончилась эпоха, в которой власть пыталась организовать обязательное влияние русской и советской культуры на польскую духовную жизнь. Как в странах бывшего СССР, так и в Польше, после отмены цензуры возник интерес к ранее запретным темам. Восхваление коммунизма, положенное в основу социалистического реализма, уступило место тенденции разоблачения прошлого. Пророссийская ориентация Польской Народной Республики как „самого веселого барака в советском лагере” была заменена прозападной ориентацией Польши, которая выбрала путь европейской и североатлантической интеграции. В школьном обучении иностранным языкам место русского языка занял английский. Резкий поворот в геополитических ориентирах привел к негативным последствиям в области польско-русских отношений. Нужно было „отрефлексировать” время, когда позитивное отношение к культуре восточного соседа официально внушалось властью. Именно поэтому девяностые годы стали периодом отхода от русской литературы и театра. Все реже издавались книги русскоязычных авторов. На сценах театров Россия почти перестала присутствовать.

Один из театральных критиков писал, что во времена Польской Народной Республики польские зрители могли смотреть только те из современных русских пьес, которые были „разрешены цензу-

рой”. Поэтому, утверждает он, „к нам попадали произведения политкорректные с точки зрения советской власти, ничего общего не имеющие с настоящими проблемами и жизнью жителей России”<sup>1</sup>. С данным мнением не согласна Малгожата Семчук, специалист по польско-российским культурным отношениям: „Именно театр был – и до сих пор является – таким видом искусства, в области которого „аллергия” по отношению к России никогда не существовала”<sup>2</sup>. Это касалось как классической, так и современной драматургии, которая, независимо от политических условий, непрерывно присутствует на подмостках польских театров. Так, в семидесятые и восьмидесятые годы популярными стали пьесы таких авторов, как Александр Гельман, Александр Вампилов и Григорий Горин. Пьесу Александра Гельмана *Протокол одного заседания*, которую Анатолий Смелянский назвал „социологической сказкой про советскую жизнь”<sup>3</sup> ставили в Польше пятнадцать раз.

В девяностые годы особенный интерес режиссеров вызывала *Скамейка* Александра Гельмана. Одна из пяти постановок данной пьесы наглядно отображает геополитические дилеммы польского общества, которое остается в подвешенном состоянии между Востоком и Западом. Режиссер Анджей Бубень в своем спектакле соединил текст Гельмана с рассказом американского прозаика Эдварда Олби *Что случилось в зоопарке*. Общее у этих текстов место действия – скамейка в парке. Ценностью спектакля, по убеждению критиков, является идея, чтобы на одной скамейке сыграть две пьесы из двух полюсов мира – России и США – и таким образом показать польскому зрителю, что „его мир находится где-то между Россией и Америкой”, зато межличностные отношения везде одни и те же<sup>4</sup>.

С творчеством Александра Вампилова польский зритель впервые познакомился в середине семидесятых годов. В 1974 году в гданьском Театре „Выбжеже” состоялась премьера спектакля *Прошлым ле-*

<sup>1</sup> Andrzej Żurowski: *Po tamtej stronie, między obyczajowością a przypowieścią*, „Wiadomości Kulturalne” 22 kwietnia 1995.

<sup>2</sup> Małgorzata Semczuk: *Teatralna „moda na Rosję”*. *Współczesna dramaturgia rosyjska na scenach polskich (po roku 1989)*, „Acta Polono-Ruthenica” XIII, 2008, s.169.

<sup>3</sup> Анатолий Смелянский: *Предлагаемые обстоятельства: из жизни русского театра второй половины XX века*. Москва 1999, [http://www.teatr-lib.ru/Library/Smeliansky/obstoyat/#\\_Toc212866519](http://www.teatr-lib.ru/Library/Smeliansky/obstoyat/#_Toc212866519) (25.02.2020).

<sup>4</sup> Andrzej Churski: *Ławka obcych ludzi*, „Nowości” z 25 września 1998.

том в *Чулимске* в режиссуре Станислава Хебановского. Спустя год ту же пьесу поставили в Варшаве, Быдгощи и Бельско-Бялой. В 1975-1976 гг. в польских театрах прошли спектакли по всем пьесам Вампилова<sup>5</sup>. В творчестве автора *Утиной охоты*, по мнению Малгожаты Семчук, польских режиссеров привлекает универсальная психологическая тематика, которая позволяет создавать яркие сценические персонажи<sup>6</sup>. Наталья Стжелецка, наоборот, упрекает польских постановщиков Вампилова в том, что их интерес к его драматургии ограничивается поиском литературных связей с русской классикой – Гоголем, Чеховым<sup>7</sup>. Как замечает Барбара Остерлофф, когда режиссер пытается вписать *Утиную охоту* в стилистику *Трех сестер* или *Вишневого сада*, тогда утрачивается современный контекст пьесы, связанный со схемой поведения советского человека, который падает на дно или застывает в трагической беспомощности<sup>8</sup>.

В 2002 году Ремигиуш Бжик поставил в Театре Новы в Лодзи *Поминальную молитву* Григория Горина. В польском переводе пьеса называется *Кадиш*, что уже конкретизирует религиозный, культурный контекст данного произведения, написанного по мотивам творчества Шолома Алейхема. „В деревне Анатовка с давних пор жили русские, украинцы и евреи. Жили вместе, работали вместе, только умирать ходили каждый на свое кладбище... Таков обычай!” – этими словами одного из персонажей начинается пьеса Горина. В подготовленном для спектакля переводе Сони Шлемель данное высказывание звучит так: „христиане и евреи жили в Анатовке с давних пор”. В подготовленной для зрителей программке можно было прочесть текст Яна Томаша Гросса про „остюден”, то есть восточных евреев. Режиссер, таким образом, вместо того, чтобы следовать оригиналу, вписал пьесу Горина в контекст темных сторон польской истории. Неслучайно ведь как раз за полгода перед премьерой спектакля в Польше отмечали шестидесятую годовщину погрома евреев в Едвабне, а прези-

<sup>5</sup> *Encyklopedia teatru polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/393/aleksander-wampilow> (23.02.2020).

<sup>6</sup> Małgorzata Semczuk: *Teatralna „moda na Rosję”. Współczesna dramaturgia rosyjska na scenach polskich (po roku 1989)*, „Acta Polono-Ruthenica” XIII, 2008, s.169. s.171.

<sup>7</sup> Natalia Strzelecka: *Krytyka teatralna o polskich inscenizacjach literatury rosyjskiej w latach 1956-1989*. Praca doktorska. Katowice: Uniwersytet Śląski, 2006, s. 155.

<sup>8</sup> Barbara Osterloff: *Tęsknota do polowania*, „Teatr” 1981, s.6.

дент Александр Квасневски официально принес извинения еврейскому народу за это преступление. Еще раньше о погроме в Едвабне писал Ян Томаш Гросс. Независимо от споров вокруг скандальных работ известного социолога, данная тема стала очень важной для общественного мнения в Польше. Журналист лево-либерального издания „Газета Выборча” Роман Павловски писал в рецензии на постановку *Поминальной молитвы*:

Постарела Анатовка. После Едвабне ностальгические истории про еврейские штетл, то есть маленькие городки, в которых мирно жили вместе евреи, русские, украинцы и поляки, уже не могут быть такими, как раньше. Если вообще стоит их еще раз рассказать, так только в контексте того, что в Едвабне соседи сделали соседям<sup>9</sup>.

Критик был не совсем доволен постановкой пьесы Горина. Павловскому не хватало намеков на польскую историю. По мнению рецензента, спектакль Бжика ничего не меняет в дискуссии о Холокосте. Павловски признает, что литературный материал не допускал современной интерпретации. В пьесе, поставленной Бжиком, насилие приходит извне. Среди участников погрома появляются местные крестьяне, однако ими управляет женщина, которая приехала из города, активистка националистической партии. Но в Едвабне убивали соседи, то есть местные жители. Журналисту издания „Газета Выборча” не хватало в спектакле отсылок к темным сторонам польской истории. Анатовка, по его мнению, была слишком мало похожа на Едвабне. Поэтому рецензент решил в своей статье сам вписать пьесу русского драматурга в контекст польских споров об истории и современности. Павловски отметил, что на стенах Лодзи, то есть города, в котором состоялась прapпpемьepa спектакля, „можно увидеть свастики, антиеврейские лозунги”<sup>10</sup>.

Так или иначе, пьеса Горина в режиссуре Бжика, безусловно, вписывается в контекст современной дискуссии о „польском антисемитизме”. Об этом наглядно свидетельствуют заголовки рецензий – *Соседи*<sup>11</sup>, *Соседи из Анатевки*<sup>12</sup>. Они отсылают к скандальной публи-

<sup>9</sup> Roman Pawłowski: *Prapremiera sztuki „Kadisz” Grigorija Gorina w Teatrze Nowym w Łodzi*, „Gazeta Wyborcza”, 14 stycznia 2002, <https://wyborcza.pl/1,76842,642385.html>, (26.02.2020).

<sup>10</sup> Ibidem, (26.02.2020)

<sup>11</sup> Joanna Chojka: *Sqsiedzi*, „Teatr” 2002, № 3, s.49-50.

<sup>12</sup> Roman Pawłowski: *Sqsiedzi z Anatewki*, „Gazeta Wyborcza” 2002, № 12, s.12.

цистике Яна Томаша Гросса. Именно его книга *Sosedi. Historia unicestwienia ewrejskiego miesteczka* вызвала оживленный общественный интерес к теме польско-еврейских отношений времен Второй мировой войны.

По мнению критиков, „театральная мода” на Россию началась в 2001 году. Причем, данная тенденция никак не была связана ни с постановкой пьесы Горина, ни вообще с исторической тематикой. Среди режиссеров, актеров, критиков интерес вызвала новейшая русская драматургия как таковая – как лишенный политического контекста феномен современной культуры восточного соседа, который еще недавно у польского читателя и зрителя ассоциировался прежде всего с более или менее спорным советским прошлым. „Гришковец, Коляда, Сигарев – запомните эти фамилии. Может быть, ваши дети прочитают о них в школьных учебниках”, – сообщала „Газета Выборча” своим читателям в январе 2001 года<sup>13</sup>. По мнению автора статьи, за две недели кардинальным образом поменялся образ русского театра в Польше. Решающим моментом стал смотр „Новая русская драматургия”, который прошел тогда на подмостках Театра Польского в Познани. Раньше зрителю было представлено прежде всего давно всем известное творчество классиков. Менялись всего лишь интерпретации в зависимости от возрастной принадлежности режиссеров. Только фестиваль в Познани открыл современную, уже постсоветскую драму для широкой публики. В программу были включены три пьесы: *Сказка о мертвой царевне* Николая Коляды, *Пласталин* Василия Сигарева, *Как я съел собаку* Евгения Гришковца. Роман Павловски усматривает в этих текстах элементы реализма, а также критики социального строя. Поэтому, пишет рецензент, современным русским драматургам ближе *На дне* Горького, нежели *Вишневый сад* Чехова. Что интересно, пьесы были представлены в очень распространенной в России, зато почти неизвестной в Польше форме читок. Это был настоящий сдвиг в восприятии новейшей русской драмы в Польше.

Действительным открытием фестиваля была читка *Сказки о мертвой царевне*. В ноябре 2001 года спектакль по пьесе Коляды именно в Театре Польском поставил Павел Шкотак. Как заметил в своей рецензии Роман Павловски, эта „первая после долгого пере-

<sup>13</sup> redPor: *Nowa dramaturgia rosyjska w Poznaniu i Warszawie*. 24 stycznia 2001, <https://wyborcza.pl/1,75410,116088.html> (26.02.2020).

рыва современная русская пьеса на польской сцене” стала доказательством тому, что поляки с их проблемами все-таки „ближе к Екатеринбургу чем к Берлину”<sup>14</sup>. В итоге Коляда стал одним из наиболее популярных в Польше современных русских драматургов. Одну *Мурлин Мурло* ставили четырнадцать раз. Переводчик, Ежи Чех, интересно рассказывает о том, как он решил сложную проблему названия пьесы<sup>15</sup>: „Мурло” можно перевести на польский как „morda” („морда”). В случае названия *Marylin z morda* (русс. *Мэрилин с мордой*) сохраняется фонетический эффект. Однако, одновременно утрачивается значение. Как замечает Чех, если бы в Польше кто-то хотел кого-то грубо оскорбить, скорее всего обозвал бы его „монголом” (это связано с синдромом Дауна). Именно поэтому в переводе Ежи Чеха пьеса называется *Merylin Mongol* (*Мэрилин Монгол*).

Следующим важным событием стал фестиваль „Русский сезон” (*Saison Russe*), который прошел в 2003 году в гданьском Театре «Выбжеже». Именно тогда польский зритель впервые познакомился с творчеством Ивана Вырыпаева, который в итоге стал и остается самым популярным русским драматургом в Польше. На сцене гданьского театра Агнешка Олстен поставила *Кислород*. Режиссер в одном из интервью решительно определила *Кислород* как „документальный театр”<sup>16</sup>. Согласно интерпретации Агнешки Олстен, пьеса рассказывает об атаке на всемирный торговый центр, о войне в Ираке:

Автор специально для нас написал антиамериканский текст и разрешил мне дописать несколько сцен. Я написала про мертвых детей в бочках, потому что это меня больше касается, чем Ближний Восток, это мне более близко<sup>17</sup>.

Итак, Олстен, во-первых, восприняла *Кислород* как документальную пьесу на тему международных отношений. Во-вторых, вместо того, чтобы поставить так понимаемый текст, решила использовать его отдельные мотивы для того, чтобы рассказать другую историю и отобразить в ней проблемы польского общества. *Кислород* дождался

<sup>14</sup> Roman Pawłowski: *Pierwsza od lat*, „Gazeta Wyborcza” 21 listopada 2001.

<sup>15</sup> Jerzy Czech: *Czy Merylin Mongol może być piękna?*, w: Nikolaј Kolada: *Merylin Mongol i inne sztuki*, tłum. Jerzy Czech, Kraków 2005, s.311-312.

<sup>16</sup> Monika Kucia: *Tlen z polskiego podwórka*, „Rzeczpospolita”, 14 października 2003, [http://www.teatry.art.pl!/recenzje/tlen\\_ols/tlenz.htm](http://www.teatry.art.pl!/recenzje/tlen_ols/tlenz.htm), (20 .07. 2011).

<sup>17</sup> Ibidem (11.02.2020).

многих инсценировок. Внимания заслуживает также постановка вырыпаевского текста на подмостках щецинского любительского Театра Не Ма (Teatr Nie Ma) почти через десять лет после создания самого текста пьесы. Режиссёр данной версии *Кислорода*, Татьяна Малиновска-Тышкевич, позволила себе поменять заглавие на *10*. Таким образом, смещается смысловой центр пьесы. Если у Вырыпаева главной темой была независимость жизненной стихии от нравственных правил, то в постановке Малиновской-Тышкевич главными становятся именно эти нравственные правила, в конкретной форме Декалога.

Автор *Кислорода* является не только самым популярным в Польше русским драматургом. Вполне обоснованно Вырыпаева можно уже считать представителем также польского театра и – шире – польской культуры. Как известно, с Польшей он связан не только в профессиональной, но также и в личной жизни. С 2007 года он женат на известной актрисе Каролине Грушке, которая выступает в большинстве его спектаклей и фильмов. В интервью, которое я взял у Вырыпаева в 2011 году, драматург признался, что вместе с женой они создали семейно-художественное предприятие. „Я уже не хочу без Каролины ни одного проекта делать”, – утверждал он<sup>18</sup>. Первым совместным проектом была постановка пьесы *Июль* в варшавском Театре *На Воли*. Грушка исполняла текст монолога шестидесятилетнего убийцы-людоеда. Актриса играла во многих польских постановках вырыпаевских пьес, а также в фильмах в его режиссуре – в *Кислороде*, *Танце Дели*, *Спасении*.

Коммерческим хитом на польской сцене стал *Валентинов день*. Данную пьесу Вырыпаев написал на заказ. В одном из интервью назвал ее „неудачной”. „Но поскольку это самая понятная моя пьеса, ее везде ставят”, – отметил драматург<sup>19</sup>. За пятнадцать лет она дождалась в Польше уже двенадцати постановок. Режиссер одной из них, Томаш Зыгадло, утверждает, что у Вырыпаева „в подтексте цитируется Чехов”, так как „театр без Чехова не существует”<sup>20</sup>. Однако, как известно, *Валентинов день* отсылает прежде всего к популярной в семидесятые годы пьесе Михаила Рождина *Валентин и Валентина*.

<sup>18</sup> Maciej Pieczyński: *Kapłan w świątyni rosyjskiego teatru*. „Teatralia”, [http://www.teatralia.com.pl/artykuly/2012/luty\\_2012/060212\\_kwsr.php](http://www.teatralia.com.pl/artykuly/2012/luty_2012/060212_kwsr.php), (10.10.2011).

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> *Teatr – premiera – Iwan Wyrypajew DZIEN WALENTEGO*, <https://www.youtube.com/watch?v=KPZVlyy9wIo&t=308s> (26.02.2020).

Найти чеховский контекст вырыпаевской пьесы трудно. Поэтому кажется, что высказывание Томаша Зыгадло вписывается в вышеупомянутую „моду на классику” среди польских режиссеров. Прежде чем пришла „мода” на современную русскую драматургию, интерес постановщиков вызывало давно известное, узнаваемое творчество Чехова. Итак, неудивительно, что пьеса, в которой можно найти „пять пудов любви”, у польского режиссера ассоциируется с текстами автора *Чайки*. Тем более, что именно чувствительность стала тем, что решительным образом привлекло внимание режиссера к тексту Вырыпаева:

Сегодня очень редко встречается литература, где открыто говорится про любовь. В *Валентиновом дне* это есть, и это меня у Вырыпаева очаровало (...) Он говорит об очень важном, простом и забытом. Мне бы хотелось, чтобы кто-то в Польше писал такие вещи, так как последнее „люблю тебя” прозвучало у Чехова, у Шекспира. Это очень редкое чувство<sup>21</sup>.

Причем польские исследователи, справедливо определяя *Валентинов день* как самую традиционную пьесу Вырыпаева, замечают в ней также элементы типичных для современного драматурга экспериментов – метатекстуальность, деконструкцию жанра (в данном случае – жанра мелодрамы)<sup>22</sup>.

Вырыпаев очень известен в Польше не только как драматург, но также и как режиссер. Он сам поставил на подмостках варшавских и краковских театров большинство своих новейших пьес – *Июль*, *Танец Дели*, *UFO*, *Невыносимо долгие объятия*, *Солнечная линия*, *Иранская конференция*. Что интересно, два из перечисленных спектаклей получили приз публики театрального фестиваля малых форм „Контрапункт” в Щецине. В 2010 году был награжден *Июль*, в 2016 – *Невыносимо долгие объятия*. Вот как творчество Вырыпаева в целом оценил один из рецензентов:

Точность, совершенный ритм и постоянно обыгрываемая дистанция служат здесь тому, чтобы очаровать публику. Вырыпаев ... то ищет метафизику, то притворяется мистиком в печальном, холодном мире. Современная действительность – это для него „изношенный полиэтиленовый пакет”, „пластмасса”, а жизнь происходит за стеклом. Одновременно в данной действительности он прекрасно функционирует. В псевдодокументальном спектакле *UFO*,

<sup>21</sup> Ibidem.

подготовленном вместе со студентами краковского театрального вуза (PWST – Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna), он рассказал истории словно взятые из телесериала *Секретные материалы*, в которых скрыл восточный мистицизм. В поисках инопланетян его персонажи нашли нечто? трансцендентное<sup>23</sup>.

Одной из наиболее популярных в Польше пьес Вырыпаева являются *Иллюзии*. Данный текст получил шесть постановок. Первая из них, в режиссуре Агнешки Глинской, исполненная актерами Театра На Воли, была в итоге показана в форме телеспектакля в передаче „Театр Телевидения”. По мнению критиков, Глинская пыталась слишком верно подражать вырыпаевской манере, которая состоит в том, чтобы сохранить дистанцию между текстом и актером. Майя Маргасиньска из „Театрального Дневника” утверждает, что если данный эксперимент произвел потрясающее впечатление в случае *Июля* в исполнении Каролины Грушки, то в *Иллюзиях* Глинской мы имеем дело всего лишь с повторением приема<sup>24</sup>. Рецензентка считает, что удачно ставить спектакли согласно вырыпаевской концепции получается только у одного Вырыпаева. У Глинской выступают Доминика Остаховска, Дорота Ландовска, Кшиштоф Строиньски и Лукаш Левандовски. „Если Глинска наняла столь популярных, выдающихся актеров, тогда почему не хотела, чтобы они играли?” – спрашивает Маргасиньска. Однако следует вспомнить, что психологическая дистанция между текстом и его исполнителем является имманентным элементом авторского замысла как в *Июле*, так и в *Иллюзиях*. Это видно уже на уровне вводных ремарок в обеих пьесах. Итак, *Июль* – это „Текст для одного исполнителя. Исполнитель текста – женщина”. Уход от психологически мотивированной игры еще ярче выражается в польском переводе Агнешки Любомиры Пиотровской: „Wykonawca tekstu: kobieta. Uwaga: Na scenę wychodzi kobieta. Wychodzi tylko po to, żeby wypowiedzieć ten tekst”<sup>25</sup>. Похоже звучит вводная ремарка в *Иллюзиях*:

<sup>23</sup> Witold Mrozek: *Iwan Wyrypajew superstar. „Nieznosnie długie objęcia” w Warszawie!*, <https://wyborcza.pl/1,75410,19315509,iwan-wyrypajew-superstar-nieznosnie-dlugie-objecia-w-warszawie.html> (26.02.2020).

<sup>24</sup> Maja Margasińska: *Nie ulegam tej iluzji*, „Dziennik Teatralny Warszawa” 4 lutego 2015, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/nie-ulegam-tej-iluzji.html> (24.02.2020).

<sup>25</sup> Iwan Wyrypajew: *Lipiec*. tłum. A. L. Piotrowska. Tekst otrzymany przez autora od tłumacza.

На сцену выходят сначала одна женщина, чуть позже другая, потом выходит один мужчина, чуть позже другой. Они вышли только для того, чтобы рассказать зрителям истории двух супружеских пар<sup>26</sup>.

Итак, кажется, рецензент осуждает режиссера за то, что тот решил поставить пьесу согласно авторскому замыслу. Нам представляется, что причиной такого подхода является специфика польского культурного пространства. Текст теряет свою центральную роль, уступая место широко понимаемой перформативности, событийности. В интервью, которое я взял у Вырыпаева для польского журнала „Do Rzeczy”, утверждал, что как польский, так и русский театр - это театры режиссерские. Вместо того чтобы ставить конкретную пьесу данного автора, режиссер ставит свое видение пьесы<sup>27</sup>. Поэтому автор *Кислорода* очень часто недоволен постановками своих текстов. Как известно, Вырыпаев является консерватором, если речь идет об отношении драмы и театра. Пьеса, по его мнению, это как форма, так и содержание, поэтому пьесу надо ставить дословно, без каких-либо изменений.

Данного принципа Вырыпаев придерживается не только как драматург, но также и как режиссер. Причем, так он ставит не только свои пьесы. Современный русский драматург знакомит польского зрителя с классикой русской драматургии. До сих пор он поставил *Женитьбу* Николая Гоголя и *Дядю Ваню* Антона Чехова. В обоих случаях это были костюмные спектакли. Режиссер верно передал не только текст, но также и исторические реалии. Актеры играют в костюмах эпохи. Премьера *Женитьбы* в режиссуре Вырыпаева состоялась в феврале 2013 года в варшавском Театре Студия. Как пишет Калина Залевска из журнала „Театр”,

Когда на сцене царит осовременивание классики, а на подмостках можно ожидать скорее всего деконструкцию, голого актера или актера в современной одежде ... жест Вырыпаева – это радикальный отказ от всеобщего, популярного тренда. Это возвращение к условности, даже к открытой наигранности, почти к комедии дель арте<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Иван Вырыпаев: *Иллюзии*. <http://referad.ru/35360/index.html> (23.02.2020).

<sup>27</sup> Maciej Pieczyński: *Odchodzi z teatru*. Wywiad z Iwanem Wyrypajewem. „Do Rzeczy”, 17 sierpnia 2015, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/odchodzi-z-teatru-1.html> (25.02.2020).

<sup>28</sup> Kalina Zalewska: *Swat z piekla rodem*, Miesięcznik „Teatr” 2013, № 4, [http://www.teatr-pismo.pl/ludzie/479/swat\\_z\\_piekla\\_rodem/](http://www.teatr-pismo.pl/ludzie/479/swat_z_piekla_rodem/) (27.02.2020).

Актеры играют лицом к залу, согласно вырыпавскому приему, который состоит в том, чтобы разрушить „четвертую стену”. У них приклеенные носы, их движения механистичны, как у роботов. Однако это не означает, что Вырыпаев предлагает польскому зрителю гоголевского спектакля пойти по пути возвращения к прошлому, к театру, который существовал до реформы Станиславского. Режиссер уничтожает иллюзию, разоблачает условность, играет с традицией или с традициями, не отказывается от современности. При этом, как часто подчеркивает Вырыпаев, современность это для него не одежда или какая-либо внешняя форма, а только способ контакта. Для польского критика, утомленного осовремениванием классики в польском театре, уже одно появление актеров в костюмах эпохи кажется, как это ни парадоксально, новшеством.

„Мне кажется, что подражание традиции - это сегодня самый передовой авангард”, - именно так Вырыпаев объяснял, почему решил поставить *Дядю Ваню* в полном соответствии с оригиналом<sup>29</sup>. Премьера спектакля состоялась в Театре Польском в Варшаве в декабре 2017 года. Вырыпаеву-драматургу, с его постмодернистской иронией и увлечением духовностью, ближе Гоголь. В интервью для польской газеты „Rzeczpospolita” он признался, что в Чехове его всегда раздражал психологизм, который он считал „неактуальным”. В творчестве автора *Чайки* часто самое главное замалчивалось или скрывалось в глубине „подводного течения”. Зато в *Кислороде* именно „ради главного” персонажи говорят и не могут остановиться. У Чехова слово заглушало внутренние переживания. У Вырыпаева язык подменяет действительность. Мир скрытых в подтексте эмоций и переживаний уступил место миру, выраженному в тексте. Казалось бы, их разделяет эстетическая и этическая пропасть. Однако именно эта пропасть позволила Вырыпаеву поставить пьесу по Чехову вместо того, чтобы показать на сцене свое видение пьесы Чехова<sup>30</sup>.

На первый взгляд может показаться, что постановщик позаботился об историческом реализме. Зритель может переместиться во времени и пространстве в Россию конца XIX века. Как и в случае Же-

<sup>29</sup> Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana w Warszawie: Nadchodzące premiery, [https://www.teatrpolski.waw.pl/pl/spektakle/nadchodzace\\_premiery/?id\\_act=690](https://www.teatrpolski.waw.pl/pl/spektakle/nadchodzace_premiery/?id_act=690) (27.02.2020).

<sup>30</sup> См. мою рецензию на этот спектакль: Мацей Печински: *Чеховский текст без поправок*. „Чеховский вестник” 2018, № 36, с.65-71.

нитьбы, мы имеем дело с костюмным спектаклем. На сцене поставлена деревянная усадьба. Рецензент издания „Polityka” считает, что режиссер предоставил для каждого что-то свое. Итак, консерватор будет доволен традиционной сценографией и уже отжившим свой век переводом Ярослава Ивашкевича. Зато хипстер, с одной стороны, заметит повешенный на ели неон, с другой стороны, увлечется актерской манерой, суть которой состоит в том, чтобы высказывать текст без какой-либо интерпретации. По поводу последнего рецензент иронизирует: „благодаря этой манере Чехов якобы станет более чеховским, покажется зрителю вневременным, универсальным”<sup>31</sup>.

Такое толкование режиссерского замысла может показаться довольно поверхностным. Во-первых, даже если традиционные элементы – это дань консервативным взглядам, то это дань не столько таким же вкусам публики, сколько взглядам самого постановщика, который – о чем уже в данной статье шла речь – считает, что спектакль должен верно подражать тексту. Во-вторых, яркий неоновый фонарь это не только внешне привлекательный своей современностью элемент сценографии. Важнее формы – содержание. Это яркий неон с надписью „Антон Чехов. „Дядя Ваня””. Этого достаточно, чтобы весь реализм спектакля взять в иронические кавычки. Вырыпаев таким образом разоблачает иллюзию. Ведь спектакль не о „деревенской жизни”, а только о тексте Чехова с подзаголовком „сцены из деревенской жизни”. Это не жизнь, это пьеса. Обнажение приёма – вот типичный вырыпаевский прием. Не только читателям, но также персонажам своих пьес автор *Кислорода* не позволяет забыть, что это всего лишь пьесы и что вся их ценность как раз в осознанной (осознанной всеми – драматургом, режиссёром, персонажами, актёрами, читателями, зрителями) условности. Похоже, зрителям *Дяди Вани* этот постановщик-консерватор напомнил, что они имеют дело с текстом Чехова, а не с настоящей историей Астрова и Войницкого, жителей русской провинции времён столетней давности.

В пьесах Вырыпаева традиционные ремарки практически отсутствуют. Ведь если главный герой – текст, тогда единственным сценическим действием является озвучивание этого текста. Нечего подсказывать постановщику. Однако как режиссёр *Дяди Вани* Вырыпаев решил

<sup>31</sup> Aneta Kyzioł: *Świerki i neon*. Recenzja spektaklu: „Wujaszek Wania”, reż. Iwan Wyrypajew, „Polityka”, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1734-270,1,recenzja-spektaklu-wujaszek-wania-rez-iwan-wyrypajew.read>, (17.02.2020).

подсказать зрителю то, что согласно театральной традиции должен знать исключительно режиссёр. „Антон Чехов *Дядя Ваня. Сцены из деревенской жизни в 4 действиях*” – этот паратекст читал конференсье перед каждым следующим действием. Таким образом, ремарка, формальной целью которой является определение структуры пьесы, чтобы режиссёр знал, как он должен делить спектакль, послужила здесь для того, чтобы донести до зрителя главную идею спектакля – „не существует ничего вне текста (Чехова)”. И после каждого следующего действия – „занавес медленно опускался”. Всё, как в классическом театре.

Согласно вырыпаевскому сценическому приему, актёр произносит текст с психологической дистанцией. Но это не означает равнодушия к роли. Актёр, правда, не пытается убедить зрителя в подлинности человеческих переживаний своего персонажа, зато делает ставку на текст, который принадлежит этому персонажу. Каролина Грушка в роли Елены Андреевны кажется чрезмерно театральной, наигранной, говорит дребезжащим голосом, как бы подчёркивая фальшь и неподлинность переживаний молодой жены Серебрякова. Мацей Штур (Астров) вне театра – деятель антиправительственной оппозиции, с особенным увлечением произносит монологи о вырубке лесов (в которой как раз обвинялось польское правительство). В своих интервью именно „экологический сюжет” актер определяет как самую актуальную тему чеховского произведения. Самым ярким персонажем кажется Войницкий. Дядя Ваня в исполнении Дариуша Хойнацкого очень энергичный, стихийный, вовсе не напоминает вялого неудачника. Вырыпаев увидел в нём персонификацию русского национального характера – он очень эмоционален, но одновременно нерешителен. Войницкий похож на героев вырыпаевских пьес – им движет неосознанная стихия неизвестного происхождения, от которой он „взрывается как арбуз под палящим солнцем”. Когда вместе с Соней в последней сцене он говорит „мы отдохнём”, кажется, что это настоящая, почти религиозная надежда. У Чехова „небо в алмазах” было скорее самообманом персонажей. Но у Вырыпаева, творчество которого является сплошным процессом поиска „настоящей” духовности, эта надежда кажется лишённой иронии. Даже если в общем-то вырыпаевский *Дядя Ваня* на подмостках Польского Театра показал скорее комедийный, нежели трагедийный потенциал чеховского творчества (это тоже большая редкость, учитывая „рефлексирующую”, психологическую традицию интерпретации замысла классика), то

в финале зритель начинает по-настоящему верить, что энергия Войницкого, парафразируя вырыпаевский *Кислород*, „увлекла его в какую-то новую страну, в страну, в которой только (духовное) движение”.

Творчество Ивана Вырыпаева приходит к польскому читателю и зрителю прежде всего благодаря переводам вышеупомянутой актрисы, в личной жизни жены драматурга Каролины Грушки, а также Агнешки Любомиры Пиотровской. известного популяризатора новейшей русской драматургии в Польше. Переводчица, театральный критик, куратор фестивалей, она уже много лет знакомит польских читателей и зрителей с русской драматургией. Пиотровска перевела на польский язык восемьдесят русских пьес, издала пятнадцать книг. Она куратор Фестиваля русского театра в Варшаве, а также театральной программы Сезона польской культуры в России. В одном из интервью она отметила, что в Польше мало кто занимается переводом русской драматургии. По ее мнению, „в театральном мире нет информации о том, что происходит на театральном рынке в России”:

Моя задача не только переводить, как это делают переводчики англоязычной драматургии. В польских театрах завлиты говорят, читают и пишут по-английски, часто режиссеры сами наблюдают, что происходит на Западе, а потом заказывают переводы. У меня дополнительная работа — следить за тем, что происходит в русскоязычном театре, читать, приезжать и смотреть спектакли, прислушиваться к текстам. Литературу я лучше воспринимаю на слух, поэтому очень часто приезжаю на читки за тем, чтобы просто послушать текст. Мало просто понять, что это хорошая пьеса, надо понять, кто ее захочет поставить у нас. То есть я должна следить и за польским, и за русским рынками, чтобы понимать, что и кому можно предлагать. Следующий этап — это перевести пьесу: только переведенный вариант можно предлагать в театры<sup>32</sup>.

Пиотровская признается в том, что она несколько раз ошиблась, выбирая русские тексты для польского театра. Именно так случилось с первыми пьесами Василия Сигарева:

Они очень сложные для перевода, так как там используется сленг молодежи из провинции, а этот трудно перевести. В итоге эти пьесы пошли только в читках, их никто не поставил. Это было

---

<sup>32</sup> Мария Нестеренко: «Чехов был не добрый, а нормальный». Интервью с польской переводчицей Агнешкой Любомирой Пиотровской. <https://gor-ky.media/context/chehov-byl-ne-dobryj-a-normalnyj/> (18.01.2020).

начало 2000-х, когда на польской сцене присутствовал брутализм, но больше ставили западноевропейские пьесы, потому что он был там помягче. Мне худруки прямым текстом говорили, что это жесткач и Сигарев не пойдет<sup>33</sup>.

Агнешка Любомира Пиотровска переводит также пьесы Ярославы Пулинович. *Наташина мечта* пользовалась успехом на польской сцене. Первый в Польше спектакль по пьесе Пулинович был поставлен в 2012 году в режиссуре Войцеха Урбанского (Театр Повшехны в Варшаве). Год спустя *Наташину мечту* в Театре им. Стефана Ярача в Лодзи поставил Николай Коляда. Критики восхищались игрой актрис, исполнительниц ярких женских ролей, а также педагогической стороной подростковой истории, представленной в пьесе. Поэтому Пиотровска решила переводить дальше тексты Пулинович. Однако оказалось, что помимо *Наташиной мечты*, ее творчество пришлось не совсем по вкусу польскому зрителю. С одной стороны, сама по себе женская тема в творчестве Пулинович вписывается в лево-либеральное мировоззрение, доминирующее в современной польской культуре в целом и в театре в частности. С другой стороны, то, как разворачивается конкретная история, не имеет никакого отношения к ситуации в Польше. „Это не про нас” – с таким мнением на данную тему встретила переводчица. По наблюдению Пиотровской, причиной было расхождение менталитета или нравов в повседневной жизни:

Хотя бы эта женская тема в пьесах Ярославы и многих других авторов – мы (поляки – М. П.) смотрим на это по-другому, интерес к феминистской проблематике начался у нас гораздо раньше, многое для нас уже пройденный этап. В пьесах есть много шуток, которые у нас будут выглядеть несмешными, поведение героев будет казаться неприемлемым<sup>34</sup>.

Переводчица обращает также внимание на существенную разницу в отношениях драматургии и театра в Польше и в России. Она отмечает: „Сейчас у нас очень много режиссеров ставят пьесы, которые пишутся для них во время репетиции, или инсценировки прозы, или инсценировки киносценариев. Сейчас у нас не время готовых пьес”<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Ibidem (18.02.2020).

<sup>35</sup> Ibidem (27.02.2020).

В Польше, безусловно, доминирует режиссерский театр, который отчасти вписывается в концепцию Ханса-Тиса Лемана. Говоря словами немецкого исследователя, польская сцена сделала первый шаг на пути к постдраматическому театру, так как театральные средства, лежащие за пределами языка, полагаются на равных с текстом и могут быть систематически помыслены без него<sup>36</sup>. По крайней мере со второй половины XX в. драматург перестал быть главной и определяющей фигурой в театре. Как замечает Александр Бакши в дискуссии на тему концепции Лемана, долгое развитие режиссерского театра как театра интерпретационного доказало, что драматургия спектакля и драматургия литературная – совсем не одно и то же<sup>37</sup>.

Поскольку Агнешка Пиотровска не только переводчик, но также в какой-то мере посол русской культуры в Польше, интересно проследить, откуда и в каких условиях родилось ее увлечение современной драматургией восточного соседа. Она принадлежит еще к тому поколению, которое русскому языку училось в школе. Однако на русскую филологию она попала уже в самый тяжелый для культурных взаимоотношений двух стран период – в девяностые годы. Это, как было уже сказано в начале статьи, период ухода от всего, что русское. Поэтому она, студентка-филолог, была вынуждена самостоятельно искать пути интеллектуального развития:

Мои преподаватели (занятия вели только польские преподаватели) не знали новой России. Их представления о России ограничивались тем, что было в польских СМИ. Поэтому я сама постаралась и поехала в Петербург. Преподавательница исторической грамматики русского языка, прощаясь со мной перед выездом, сказала мне: „надеюсь, мы еще встретимся”<sup>38</sup>.

Интервью было опубликовано в июне 2015 года. Поэтому неудивительно, что в нем тоже появился вопрос о том, как на польско-русские отношения влияет политика, в частности, ситуация в Украине. Пиотровска

<sup>36</sup> Ханс-Тис Леман: *Постдраматический театр*. Перевод Натальи Исаевой, Москва 2013, <https://www.twirpx.com/file/2058012/> (28.02.2020).

<sup>37</sup> Александр Бакши: *Постдраматический театр – панацея или болезнь?*, <https://cyberleninka.ru/article/n/postdramaticheskij-teatr-panatseya-ili-bolezнь> (27.02.2020).

<sup>38</sup> Jolanta Biernacka: „*Muszę tam jeździć*”. Wywiad z Agnieszką Lubomirą Piotrowską, [http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/204418.html?josso\\_assertion\\_id=E09302D9E3B35593](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/204418.html?josso_assertion_id=E09302D9E3B35593) (18.02.2020).

с сожалением констатировала, что в Польше нарастает русофобия. „Мы смотрим на Россию сквозь призму действий правительства, зато не замечаем обычных людей, которые нуждаются в нашей культуре, так же, как мы нуждаемся в их культуре, об этом не надо забывать”.

В октябре 2019 года Агнешка Пиотровска рассказала о разнице между польской и русской театральной публикой в эфире программы „Личное мнение Челябинск”<sup>39</sup>. „У нас царит политкорректность” – отметила переводчица. Таким образом то, что смешно для русского зрителя, у польского может вызвать возмущение. Ярким примером является спектакль *Холокост кабаре*:

Тема провокационная. Но в Петербурге вся публика хохотала. Это был спектакль, поставленный русскими евреями. В зале тоже были русские евреи. Я смотрела их реакцию – они смеялись. Подумала, что, может быть, надо переломить эту тему, которая для поляков очень болезненная, и привезти этот спектакль. Оказалось, что все были абсолютно в шоке – как можно петь радостные песни на тему Холокоста?! Никто не смеялся. В стране, где были концлагеря, совсем другой подход<sup>40</sup>.

Интересные наблюдения по поводу разницы между польской и русской публикой высказал и Вырыпаев в документальном фильме, снятом польскими журналистами. Драматург назвал свою *Эйфорию* „метафорой России”:

Мы русские очень чувствительны. У нас очень много энергии, но очень мало культуры и сознания. Мы очень закрыты ... Польский зритель напоминает русского, но мне кажется, что он чуть-чуть более культурный. Это как минус, так и плюс. Плюс, потому что люди пытаются понять твой спектакль. Приходят в театр считая, что нужно чуть-чуть понять. Минус в том, что они неактивны, не вовлечены эмоционально. Просто пассивно наблюдают<sup>41</sup>.

Новейшая русская драматургия становится в Польше все более популярной. Об этом свидетельствуют не только театральные фестивали,

<sup>39</sup> Елена Лебедева: *Русский зритель любит поплакать. Интервью с Агнешкой Пиотровской*. „Личное мнение Челябинск”, <https://www.youtube.com/watch?v=Uk7jIXjywwc> (10.01.2020).

<sup>40</sup> Ibidem, (18.02.2020).

<sup>41</sup> Iwan Wyrypajew: *Rozmowy istotne*, reż. Andrzej Wojciechowski, <https://ninateka.pl/film/iwan-wyrypajew-rozmowy-istotne> (09.02.2020).

постановки, но также публикации пьес. Кафедра межкультурных исследований Центральной и Восточной Европы Варшавского университета в 2011-2016 годах издала шесть томов „Антологии современной русской драмы” под редакцией Андрея Москвина.

Современный польский театр во многом театр публицистический. В центре внимания режиссеров злободневная – политическая, социальная тематика. Однако, интерес к новейшей русской драматургии, кажется, никаким образом не связан ни с российской, ни с польской политикой. Даже столь часто обсуждаемые в Польше вопросы исторической политики или внешней политики Российской Федерации не влияют на образ русской драмы в зеркале польской культуры. Вышеупомянутый пример пьесы Горина про антисемитизм – исключение. Конечно, „мода на Россию” началась как раз в то время, когда уже прошел период „отдыха” от принудительного влияния восточного соседа, но еще не наступил период ухудшения отношений между странами. Именно тогда творчество Коляды, Вырыпаева, Сигарева и других могло быть воспринято вне политических предубеждений. Очевидно, интерес переводчиков, издателей, режиссеров, читателей, зрителей вызвала чисто эстетическая сторона творчества „новодраматцев”. Тем более, что на подмостки польских театров попадали скорее всего пьесы, затрагивающие вопросы универсального характера. Среди причин успеха можно назвать также яркие личности драматургов, которые сумели пробиться в стране „режиссерского театра”. Духовный мир Ивана Вырыпаева и философско-сентиментальный „моймир” Николая Коляды гармонично вписались в пространство современной польской культуры.

## REFERENCES:

- Biernacka Jolanta: „*Muszę tam jeździć*”. Wywiad z Agnieszką Lubomirą Piotrowską, [http://www.eteatr.pl/pl/artykuly/204418.html?josso\\_assertion\\_id=E09302D9E3B35593](http://www.eteatr.pl/pl/artykuly/204418.html?josso_assertion_id=E09302D9E3B35593).
- Chojka Joanna: *Sąsiedzi*. „Teatr” 2002, № 3, s. 49-50.
- Churski Andrzej: *Ławka obcych ludzi*. „Nowości” z 25 września 1998.
- Czech Jerzy: *Czy Merylin Mongol może być piękna?*, w: Nikolaј Kolada: *Merylin Mongol i inne sztuki*, tłum. Jerzy Czech, Kraków 2005, s. 311-312.
- Encyklopedia teatru polskiego: <http://www.encyklopediateatru.pl/auto-rzy/393/aleksander-wampilow>.

- Kucia Monika: *Tlen z polskiego podwórka*. „Rzeczpospolita”, 14 października 2003, [http://www.teatry.art.pl/!recenzje/tlen\\_ols/tlenz.htm](http://www.teatry.art.pl/!recenzje/tlen_ols/tlenz.htm).
- Kyzioł Aneta: *Świerki i neon*. „Polityka”, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1734270,1,recenzja-spektaklu-wujaszek-wania-rez-ivan-wyrypajew.read>.
- Margasińska Maja: *Nie ulegam tej iluzji*. „Dziennik Teatralny Warszawa” 4 lutego 2015, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/nie-ulegam-tej-iluzji.html>.
- Mrozek Witold: *Iwan Wyrypajew superstar. „Nieznosnie długie objęcia” w Warszawie!*, <https://wyborcza.pl/1,75410,19315509,ivan-wyrypajew-superstar-nieznosnie-dlugie-objecia-w-warszawie.html>.
- Osterloff Barbara: *Tęsknota do polowania*. „Teatr” 1981, s. 6-7.
- Pawłowski Roman: *Prapremiera sztuki „Kadisz” Grigorija Gorina w Teatrze Nowym w Łodzi*, „Gazeta Wyborcza”, 14 stycznia 2002, <https://wyborcza.pl/1,76842,642385.html>.
- Pawłowski Roman: *Sąsiedzi z Anatewki*, „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 12, s.12.
- Pieczynski Maciej: *Kapłan w świątyni rosyjskiego teatru*. „Teatralia”, [http://www.teatralia.com.pl/artykuly/2012/luty\\_2012/060212\\_kwsr.php](http://www.teatralia.com.pl/artykuly/2012/luty_2012/060212_kwsr.php)
- Pieczynski Maciej: *Odchodzę z teatru*. Wywiad z Iwanem Wyrypajewem. „Do Rzeczy”, 17 sierpnia 2015, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/odchodze-z-teatru-1.html>.
- Semczuk Małgorzata: *Teatralna „moda na Rosję”. Współczesna dramaturgia rosyjska na scenach polskich (po roku 1989)*, „Acta Polono-Ruthenica” XIII, 2008, s. 169-180.
- Strzelecka Natalia: *Krytyka teatralna o polskich inscenizacjach literatury rosyjskiej w latach 1956-1989*. Praca doktorska. Katowice: Uniwersytet Śląski, 2006.
- Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana w Warszawie: *Nadchodzące premiery*, [https://www.teatrpolski.waw.pl/pl/spektakle/nadchodzace\\_premiery/?id\\_act=690](https://www.teatrpolski.waw.pl/pl/spektakle/nadchodzace_premiery/?id_act=690).
- Teatr - premiera - Iwan Wyrypajew *DZIEŃ WALENTEGO*, <https://www.youtube.com/watch?v=KPZVlyy9wIo&t=308s>.
- Wyrypajew Iwan: *Lipiec*. tłum. A. L. Piotrowska. Tekst otrzymany przez autora od tłumacza.
- Wyrypajew Iwan: *Rozmowy istotne*, reż. A. Wojciechowski, <https://ninateka.pl/film/ivan-wyrypajew-rozmowy-istotne>.
- Zalewska Kalina: *Swat z piekła rodem*. Miesięcznik „Teatr” 2013, № 4, [http://www.teatr-pismo.pl/ludzie/479/swat\\_z\\_piekla\\_rodem/](http://www.teatr-pismo.pl/ludzie/479/swat_z_piekla_rodem/).

- Żurowski Andrzej: *Po tamtej stronie, między obyczajowością a przypowieścią*. „Wiadomości Kulturalne” 22 kwietnia 1995.
- Bakshi Aleksandr: *Postdramaticheskij teatr – panaceya ili bolezn'?*, (Бакши Александр: *Постдраматический театр – панацея или болезнь?*, <https://cyberleninka.ru/article/n/postdramaticheskij-teatr-panatseya-ili-bolezn>).
- Vyurpaev Ivan: *Illyuzii*. (Вырыпаев Иван: *Иллюзии*. <http://referad.ru/35360/index.html>).
- Lebedeva Elena: „*Russkij zritel' lyubit poplakat*”. *Interv'y u Agneshkoj Piotrowskoj*. „*Lichnoe mnenie Chelyabinsk*”, (Лебедева Елена: „*Русский зритель любит плакать*”. *Интервью с Агнешкой Пиотровской*, „*Личное мнение Челябинск*”, <https://www.youtube.com/watch?v=Uk7jIXjywwc>).
- Leman Hans-Tis: *Postdramaticheskij teatr*. Perevod Natal'i Isaevoy, Moskva 2013 (Леман Ханс-Тис: *Постдраматический театр*. Перевод Натальи Исаевой, Москва 2013, <https://www.twirpx.com/file/2058012/>).
- Nesterenko Mariya: „*CHekhov byl ne dobryj, a normal'nyj*”. *Interv'y u pol'skoj perevodchicej Agneshkoj Lyubomiroj Piotrowskoj*. (Нестеренко Мария: „*Чехов был не добрый, а нормальный*». *Интервью с польской переводчицей Агнешкой Любомирой Пиотровской*. <https://gorky.media/context/chekhov-byl-ne-dobryj-a-normalnyj/>).
- Pechinski Macej: *CHekhovskij tekst bez popravok*, „*CHekhovskij vestnik*” 2018, № 36, р. 65-71 (Печински Мацей: *Чеховский текст без поправок*, „*Чеховский вестник*” 2018, № 36, с. 65-71).
- Smelyanskij Anatolij: *Predlagajemye obstoyatel'stva: iz zhizni russkogo teatra vtoroj poloviny XX veka*. Moskva 1999 (Смелянский Анатолий: *Предлагаемые обстоятельства: из жизни русского театра второй половины XX века*. Москва 1999, [http://www.teatrilib.ru/Library/Smeliansky/obstoyat/#\\_Точ212866519](http://www.teatrilib.ru/Library/Smeliansky/obstoyat/#_Точ212866519)).

**VARIA**



**ВЛАДИМИР ЯНЦЕН**

(Галле, Германия)

ORCID: 0000-0001-9500-6357

e-mail: dr.janzen@mail.ru

**ЯКОБСОН И ЧИЖЕВСКИЙ:  
ИСТОРИЯ ДВУХ НЕСОСТОЯВШИХСЯ КНИГ  
(ДИАЛЕКТИКА ЯЗЫКА И СЛАВЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ)<sup>1</sup>**

**JAKOBSON AND TSCHIZEWSKIJ:  
THE STORY OF TWO FAILED BOOKS  
(DIALECTICS OF LANGUAGE  
AND SLAVIC LITERATURE OF THE EARLY MIDDLE AGES)**

**Abstract:**

In the article the author focuses on three methodological problems in intellectual history studies in relation to the study of Roman Jakobson's and Dmitrij Tschizewskij's life and heritage: 1) personification of intellectual history through personal stories or personifying parallels, 2) the problem of unrealized intentions and their influence on the further development of academic heritage of scholars in question, and 3) the problem of interdisciplinarity within the Humanities. Among

---

<sup>1</sup> Настоящая статья написана по материалам доклада на международном семинаре «Роман Якобсон, Дмитрий Чижевский и пути становления филологии русского зарубежья: поиски, диалоги, конфликты» в Москве в Доме русского зарубежья 18 октября 2013 года. Это объясняет отсутствие в ней ссылок на более позднюю литературу о Чижевском и Якобсоне.

the published sources for his study the author mentions Tschizewskij's Prague memoirs, autobiographies written before he started to work at Harvard in 1949, two letters to Jakobson from 1945, memoirs of friends, students, and colleagues of Tschizewskij and Jakobson, papers of the Moscow and Prague Linguistic Circles from 1912-1945, and the book on Russian formalisms by Victor Erlich. Among the unpublished sources the author mentions Jakobson – Tschizewskij as well as Lidia Tschizewskaya-Marshak correspondence. Personal relations of the two scholars went through different stages ranging from prolific cooperation in Prague in the 1920s-1930s, distancing and crisis while at Harvard, and gradual rekindling after the celebration of Tschizewskij's 70<sup>th</sup> birthday. The title of their unwritten book "Dialectics of the Language" suggests that at the early stage of their academic lives the scholars shared a common interest in philosophy of the language, while the second project "Slavic Literature of the Early Middle Ages" was partially realised in Jakobson's articles and Tschizewskij's eponymous manuscript.

### **Keywords:**

personalized parallels method, Roman Jakobson and Dmitry Tschizewskij, personal relationships, unrealized joint projects, *Dialectics of Language*, *Slavic Literature of the Early Middle Ages*

## **Метод персонифицированных параллелей**

Сформулировав тему своей статьи, я задумался о том, что на ее примере можно было бы прекрасно продемонстрировать по меньшей мере три общеметодологических проблемы духовнонаучной истории вообще.

Первая, и, на мой взгляд, весьма жгучая методологическая проблема гуманитарных наук современности – это проблема персонификации отечественной истории, то есть возвращение в русскую историю незаслуженно забытых или долго замалчивавшихся имен русских ученых. В связи с этой проблемой необходимо постараться отдать себе полный отчет в том методе, с помощью которого это возвращение чаще всего происходит. Речь идет о методе „персональных или персонифицированных параллелей”<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> В чижевсковедении метод „персональных параллелей” плодотворно применяется М.А. Васильевой: Мария Васильева: *Д.И. Чижевский в „Социалистическом вестнике”*, в: „Dmytro Čyževskýj osobnost a dílo. Sborník z mezinárodní konference k 25. výročí úmrtí”. Redakce zborníku: Z. Rachůnková, F. So-

Вторая общеметодологическая проблема, это проблема нереализованных творческих замыслов, несостоявшихся или не доведенных до полного завершения проектов. Возникнув в истории литературы, она выводит нас за пределы собственно гуманитарных наук в область математики и информатики, рассматривающих суждения о недостатке информации, о каком-то ее дефиците не в качестве пустого места и не в качестве банальной констатации того, что у нас какого-то знания нет. То есть речь идет не о констатации нулевого содержания и отсутствия информации, а об осознании того, что отсутствующая информация является необходимым логическим звеном для решения поставленной проблемы. Тем самым это отсутствующее звено уже рассматривается как важная составляющая, важный шаг к решению проблемы, к тому, что требуется в дальнейшем исследовании искать.

Третья общеметодологическая проблема – это проблема интердисциплинарности, текучести границ между различными научными дисциплинами вообще и между специальнаучным (гуманитарнонаучным и естественнонаучным) знанием и философией в особенности. Эту проблему можно было бы сформулировать и как проблему правомерности и эвристической плодотворности распространения и применения методов, исследовательских процедур и центральных понятий, разрабатываемых в одних областях знания, на другие.

Что прочно забытое, отброшенное в качестве ненаучного, идеологически дискредитированное и институционально отвергнутое в прошлом знание в новых исторических условиях может оказаться востребованным, послужить отправным пунктом или побудительным мотивом для развития новых направлений науки, доказывать не приходится. Именно с этим было связано возникновение такой сравнительно новой отрасли знания как историко-научные исследования. И русские ученые в этой отрасли играли далеко не последнюю роль: достаточно назвать такие имена, как Владимир Иванович Вернад-

---

kolova, R. Šišková. Praha 2004, с.395-405 (статья написана по материалам личной переписки Д.И. Чижевского и Б.И. Николаевского); Maria Vasilieva: *Dmytro Chyzhevsky and Petr Bitsilli on the „Problem of the Double”*, in: „Journal of Ukrainian Studies”. Toronto 2007, vol. 32, no 2 (Winter 2007), p.33-46; Она же: *П.М. Бицилли и Д.И. Чижевский: К истории одного „заочного” диалога*, „Вестник Воронежского государственного университета”. Серия: Филология. Журналистика. Воронеж 2008, № 1, с.18-24.

ский, Даниил Осипович Святский, Василий Павлович Зубов, Александр Владимирович Койранский (Койре), Георгий Давидович Гурвич, Густав Густавович Шпет, Георгий Васильевич Флоровский и другие, чтобы напомнить о том вкладе, который был внесен русскими учеными в эту науку.

Но назвав эти имена, невольно ловишь себя на мысли, что к каждому из этих ученых от Д. И. Чижевского может быть проведена именно персональная параллель: он либо был знаком с ними лично, либо их труды могли сыграть какую-то роль в его собственном творчестве. Как историк философии, науки, литературы и религии, он занимался теми же самыми источниками и проблемами и не мог не реагировать на труды и воззрения людей, с которыми общался лично или которые являлись авторами каких-то фундаментальных, классических трудов.

Тем самым мы видим, что метод персонифицированных параллелей в своей начальной стадии имеет структуру не утверждения, а скорее аналогии, гипотезы, вопроса и лишь возможности каких-то творческих влияний или взаимовлияний, которые еще должны быть установлены и доказаны на основании исследования имеющихся в нашем распоряжении источников.

Разумеется, у каждого человека, а особенно у человека, работающего в качестве преподавателя или сотрудника академических организаций, круг общения и знакомых, а тем самым и количество возможных персонифицированных параллелей, может быть поистине огромным: чтобы понять это, достаточно бегло просмотреть список корреспондентов в личных архивах интересующих нас ученых. Но такого рода параллели могут оказаться и малосодержательными и даже пустыми – иногда из-за полного отсутствия источников, иногда из-за того, что встретившимся в жизни людям просто нечего было сказать друг другу. Встречался же Д. И. Чижевский в Праге с автором замечательной книги о князе В. Ф. Одоевском – Павлом Никитичем Сакулиным<sup>3</sup>, – но, узнав, что Шеллинга тот читал по Куно Фишеру, понял, что говорить с ним не о чем<sup>4</sup>. И занимаясь историко-научной пробле-

<sup>3</sup> П.Н.Сакулин: *Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель*. Т. I, ч. I-II. Москва 1913.

<sup>4</sup> „Несколько ошеломляющее впечатление произвели на меня беседы с новой научной звездой из Москвы – профессором Сакулиным. Он обработал часть рукописей князя Одоевского и ссылаясь на Шеллинга, которым я тоже

матикой, мы выбираем в первую очередь те из персональных параллелей, которые даже на основе сравнительно простых аналогий обещают привести к каким-то новым открытиям и результатам или, по крайней мере, направляют наш поиск дальше.

## Персональная параллель „Якобсон – Чижевский”

### Источники

Именно так обстоит дело и с персональной параллелью „Якобсон – Чижевский” – общеизвестной среди славистов темой все еще живого предания – различного рода анекдотов и студенческих баек, но биографически и историко-научно почти неисследованной.

На какие источники мы можем опираться, задавшись вопросом о личных отношениях, научном сотрудничестве, возможных идейных влияниях и отталкиваниях этих двух ученых?

Насколько мне известно, опубликованных источников не так уж и много.

1. Это прежде всего текст *Пражских воспоминаний* Чижевского<sup>5</sup>, где собрана воедино вся информация об обстоятельствах их личного знакомства, о привлечении Чижевского Якобсоном к формалистически-структуралистскому направлению в лингвистике и литературоведении и в Пражский лингвистический кружок, о двух чешских темах, которыми Якобсон посоветовал заняться Чижевскому (чешские духовные стихи и мировоззрение К. Г. Махи), о работах Чижевского, написанных в формалистически-структуралистской мане-

---

занимался в связи с Гегелем. Шеллинга я читал в 350-страничном издании его единственного тогдашнего приверженца из Мюнстера – Отто Брауна. К этому изданию я сделал удивительно подробный указатель. Сакулин, как кажется, Шеллинга никогда не читал, но лишь использовал книгу Куно Фишера”. – См.: Д.И. Чижевский: *Пражские воспоминания* (1976). Перевод, комментарий и примечания В. Янцена, в: „Русское зарубежье: приглашение к диалогу“. Под редакцией Л.В. Сыроватко. Калининград 2004, с.235.

<sup>5</sup> Dmitrij Tschizewskij: *Prager linguistischer Zirkel*, in: „Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle“. Edited by Ladislav Matejka. *Ann Arbor* 1978, p.15-28. Машинописный немецкий текст воспоминаний и корректуры их первой публикации хранятся в архиве Чижевского в отделе рукописей и редких книг библиотеки Гейдельбергского университета (Heid. Hs. 3881, B 229, B 418, B 764-765).

ре, о его докладах на темы философии языка в Пражском лингвистическом кружке и на лингвистических симпозиумах, о заслугах и значении Jakobsona и роли Н. С. Трубецкого в Пражском лингвистическом кружке и, наконец, о старой общей теме Чижевского и Jakobsona «Язык и общество». Тем самым в этих воспоминаниях назван основной корпус первоисточников, которые могут быть положены в основу серьезного исследования о сотрудничестве Чижевского и Jakobsona, в том числе, конечно, и такой важный источник, как журнал Пражского лингвистического кружка „Slovo a slovesnost”, честью сотрудничества с которым Чижевский гордился и на склоне своих лет.

2. Догарвардские автобиографии Чижевского, в которых часто с пиететом рядом с Н. С. Трубецким упоминается и Р. О. Яковсон.

3. Два письма Чижевского к Яковсону 1945 г.

4. Мемуары коллег, учеников и сотрудников Чижевского и Jakobsona.

Все эти источники воспроизведены в коллективной работе *Материалы к биографии Д. И. Чижевского*<sup>6</sup>.

5. Письма и другие материалы Московского и Пражского лингвистических кружков 1912–1945 годов, опубликованные в 1994 году в Энн Арборе проф. Й. Томаном (среди прочего наиболее интересны письма Н. С. Трубецкого Чижевскому 1934–1936 годов, письма Чижевского члену Пражского лингвистического кружка Б. Гавранеку за 1935–1944 годы, а также письма Jakobsona Чижевскому 1945 года)<sup>7</sup>. Письма Трубецкого к Чижевскому с небольшим дополнением были переизданы мной в 2010 году в сборнике Р. Мниха и Ю. Урбан „Дмитрий Чижевский и европейская культура”<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Владимир Янцен, Ирина Валявко, Вернер Кортхаазе: *Д.И. Чижевский: Избранное в трех томах. Том первый: Материалы к биографии (1894–1977)*. Москва 2007.

<sup>7</sup> *Letters and Other Materials from the Moscow and Prague Linguistic Circles, 1912–1945*. Edited by Jindřich Toman. Ann Arbor 1994, p.148–158, 207–218, 223–235.

<sup>8</sup> Владимир Янцен: *Письма Н.С. Трубецкого Д.И. Чижевскому (1934–1936)*, в: „Дмитрий Чижевский и европейская культура“. Серия: Colloquia Litteraria Sedlcensia. Том IV. Под редакцией Романа Мниха и Юстины Урбан. Дрогобич-Siedlce 2010, с.287–294.

6. Некоторые интересные материалы о Чижевском и Якобсоне содержатся в книге Виктора Эрлиха *Русский формализм: история и теория*, переведенной на русский язык в 1996 г.<sup>9</sup>

К неизданным относится пока самый информативный источник интересующей нас персональной параллели – переписка Чижевского и Якобсона за 1936–1975 годы<sup>10</sup> и переписка Якобсона с Л. И. Чижевской-Маршак за 1938–1949 годы<sup>11</sup>.

Очень много интересных упоминаний Якобсона есть и в письмах Чижевского к третьим лицам: М. М. Карповичу, Г. В. Флоровскому, Т. С. Франк, З. О. Юрьевой, Д. Герхардту, Л. Мюллеру, З. О. Микуловской-Юрьевой, к жене и дочери. Все это до сих пор не издано.

Между тем, без учета этой переписки написать серьезное биографическое и историко-научное исследование о Чижевском и Якобсоне просто невозможно.

К сожалению, мне не известен ни один мемуарный или какой-либо иной текст Якобсона, посвященный Чижевскому. Единственным исключением является его статья „Девушка пела”, помещенная в юбилейном сборнике к 70-летию Чижевского<sup>12</sup>. Участвовать в этом чествовании Р. О. Якобсон согласился очень охотно: „Я с удовольствием приму участие в сборнике в честь моего старого друга Дмитрия Ивановича Чижевского”<sup>13</sup>.

К реализованным совместным проектам Якобсона и Чижевского относится сотрудничество в Пражском лингвистическом кружке. По воспоминаниям и переписке известно, что все первые публикации Чижевского в журнале „Slovo a slovesnost” прошли через руки

<sup>9</sup> Виктор Эрлих: *Русский формализм: история и теория*. Москва 1996.

<sup>10</sup> Хранится в личных архивах корреспондентов в Кембридже (Масс.) и в Гейдельберге.

<sup>11</sup> Сохранилась лишь отчасти в гейдельбергском архиве Д.И. Чижевского.

<sup>12</sup> Роман Якобсон (Кембридж, Масс.): „Девушка пела“. Наблюдения над языковым строем стансов Александра Блока, in: „Orbis scriptus. Dmitrij Tschizewskij zum 70. Geburtstag“. Herausgegeben von Dietrich Gerhardt, Wiktor Weintraub und Hans-Jürgen zum Winkel. München 1966, S.385-401.

<sup>13</sup> Открытка Р.О. Якобсона инициатору сборника Х.-Ю. цум Винкелю от 24 марта 1963 года, автограф которой хранится в моем собрании чижевскианы в г. Галле. Первоначально же Якобсон предлагал прислать „небольшую статью по одному из вопросов церковно-славянской письменности, которая занимает немаловажное место в пытливых трудах юбиляра“ (там же), а 22 августа 1964 года прислал статью о Блоке.

Якобсона. По его же инициативе был издан чешский сборник, посвященный Карелу Гинеку Махе<sup>14</sup>.

К косвенным источникам, характеризующим личные отношения и характер сотрудничества Чижевского и Якобсона, относятся книги и оттиски, фотографии, рукописи, петиции в поддержку, характеристики и рекомендательные письма, тексты докладов, библиографии работ и юбилейные сборники друг друга, хранившиеся в их личных библиотеках. В галльской личной библиотеке Чижевского таких изданий 6, из них одно – с дарственной надписью Якобсона. В гейдельбергской библиотеке Чижевского всего 2 издания Якобсона, что скорее всего объясняется тем, что почти все книги Якобсона были доступны Чижевскому через библиотеку Института славистики, для которой он их сам и заказывал. Существенно дополняют эту картину в Гейдельберге 24 оттиска статей и библиографии печатных трудов Якобсона за 1941–1972 годы в послевоенной личной коллекции оттисков Чижевского, 6 из которых – с лапидарными дарственными надписями Якобсона<sup>15</sup>.

И, наконец, к косвенным источникам относятся также рецензии на работы друг друга и цитирование или упоминание работ друг друга.

Рецензий на работы друг друга, насколько мне известно, Якобсон и Чижевский не писали. Анализ же цитирования и его характера – может иметь познавательный смысл только в том случае, если он осуществляется в связи с конкретными темами. Ведь упоминания и цитирование могут быть связаны и с критикой. В работах Чижевского, посвященных богемистике, Якобсон упоминается и цитируется довольно часто, но указываются и недостатки его работ<sup>16</sup>. Цитируется

<sup>14</sup> „Torso a tajemství Máchova díla: sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku“. Redigoval Jan Mukařovský. Praha 1938. В этом сборнике Чижевский опубликовал статью о мировоззрении К.Г. Махи (с.111-180).

<sup>15</sup> Ныне они хранятся в моем собрании чижевскианы в г. Галле (проданы библиотекой Гейдельбергского университета частному букинисту). К ним примыкают 3 оттиска немецкоязычных статей и публикаций брата Р.О. Якобсона, Сергея Якобсона, о Герцене, Тютчеве и Л.Н. Толстом за 1929 и 1931 годы.

<sup>16</sup> Dmitrij Tschizewskij: *Kleinere Schriften II: Bohemica. Mit einem Anhang v. Dietrich Gerhardt*. München 1972, S.11, 16, 18, 23 f., 27 f., 40 f., 53 f., 56 f., 58 f., 69, 143, 288.

он и в книге *Гегель в России* (1934)<sup>17</sup> и в *Истории древнерусской литературы в 11, 12 и 13 столетиях* (1948)<sup>18</sup>. Цитировал ли Якобсон Чижевского, мне, к сожалению, пока неизвестно.

Как видно даже из перечисления основных источников, относящихся к теме „Якобсон – Чижевский”, в реальной жизни не может быть персональных параллелей в чистом виде. На деле – это рабочие абстракции, выделяющие из всей полноты истории и жизни только какие-то наиболее интересные для исследователя вопросы и темы. А в реальности они обязательно были связаны с другими личными, групповыми, институциональными и общественными контекстами. В теме „Якобсон – Чижевский” к ним относятся чехи и украинцы из Пражского лингвистического кружка и журнал „Slovo a slovesnost”, редакции философско-богословского журнала „Orient und Occident”, славистических журналов „Slavische Rundschau” и „Germanoslavica”, из других персональных параллелей, имеющих отношение к биографии и творчеству Д. И. Чижевского, особенно важны – Н. С. Трубецкой, П. Г. Богатырев, Т. А. Говсиева, В. И. Симович, С. И. Карцевский, К. Бюлер, М. М. Карпович, В. Вайнтрауб, Я. Мукаржовский, Я. Паточка и Э. Гуссерль.

### Личные отношения

Хотя бы несколько слов надо сказать и о личных отношениях Якобсона и Чижевского. Потому что какая же это „персонализация истории”, если нас будет интересовать только переключка идей ученых, а их личные отношения останутся совершенно в стороне?

Как это нередко с Чижевским и в отношении к другим людям случалось, его первоначальное впечатление о Якобсоне было совершенно восторженным и можно действительно говорить об их дружбе в 20-е и 30-е годы прошлого столетия в Праге, и даже о дружеском кружке, к которому принадлежали также князь Н. С. Трубецкой

<sup>17</sup> *Hegel bei den Slaven*. Herausgegeben von D. Tschizewskij (Čyževskýj). Zweite, verbesserte Auflage. Darmstadt 1961, S.250, 349, 382, 388.

<sup>18</sup> Dmitrij Tschizewskij: *Geschichte der altrussischen Literatur im 11., 12. und 13. Jahrhundert*. Kiever Epoche. Frankfurt am Main 1948, S.61 (упоминаются „отличные обзоры” церковнославянской литературы Р. Якобсона и неопубликованная „История церковно-славянской литературы на западнославянской почве” самого Чижевского), 98, 427, 430, 436.

и фольклорист П. Г. Богатырев. Но современный студенческий фольклор эту дружбу утрирует, доводя ее чуть ли не до панибратства. Например, в анекдотах о том времени Чижевский часто обращается к Якобсону на „ты” или даже просто „Ромка”. Конечно, в действительности ничего подобного между ними не было и быть не могло. Русская академическая среда начала XX века была достаточно консервативна и не допускала никакого панибратства: между сотрудниками научных кружков и институтов, а в отдельных высших учебных заведениях и между студентами было принято обращаться друг к другу на „Вы” или „коллега”. Точно так же обращались друг к другу и Чижевский с Якобсоном даже в самые радужные периоды своих отношений, когда Чижевский после переезда жены в Рымаржов и ликвидации собственной квартиры в Праге неделями жил у Якобсона. Кроме того, нельзя забывать и о дворянской ментальности Чижевского, которую исследователи-чижевсковеды пока еще не принимают во внимание. А между тем она многое могла бы объяснить в его личности и биографии.

С 1933 по 1938 год Чижевский и Якобсон поддерживали друг с другом связь и переписку через жену Чижевского – Л. И. Чижевскую-Маршак. Но после 1938 года эта связь совершенно прервалась, возобновившись лишь в конце 1945 года.

Огромные усилия приложил Якобсон с 1945 по 1949 год для вызова и устройства Чижевского сначала в Колумбийском, а затем и в Гарвардском университете. От этого времени сохранилось несколько его рекомендаций и характеристик Чижевскому, написанных в различные американские инстанции в совершенно суперлативных тонах: иначе, как „блестящим исследователем”, „крупнейшим специалистом по истории философии славянских народов и славянских культур” и „человеком универсальной эрудиции”, „чувствующим себя как дома в философии и литературе, в истории искусства и лингвистике” он его в этих рекомендациях не называл. Очень характерно в этом отношении следующее циркулярное письмо Р.О. Якобсона:

„18/X/45

To Whom It May Concern:

Professor Dr. Dmitri Tschizhevski is today the greatest specialist in the history of the philosophy of the Slavic nations and the history of Slavic culture. At the same time he is an outstanding historian of world philosophy and an author of remarkable studies on the history of Russian, Ukrainian, Czech and Polish literature. Rarely have I met in the scientific world a man of such universal erudition, scientific productivity and ori-

ginality. He is at home in philosophy and literature, in the history of art and linguistics.

Politically, he was from his youth, and still remains, a defender of democracy with a burning hatred toward any authoritarian regime. Hitler's ideology he detested and strove with all his might to escape from Germany, where he lectured in the University at Halle. He was supposed to come to this country, but difficulties with the exit permit from Germany consistently obstructed his attempts; before he could succeed, the war broke out. He suffered much during the war.

It is in the vital interest of world science and culture to protect him from any danger and enable him to continue his activity. I had the opportunity of making the acquaintance in the last pre-war years of his newest discoveries, I believe the most important and the most brilliant among his scientific achievements. Just at that time he succeeded in finding some revealing, old manuscripts, before unknown, and particularly, the greatest but unpublished works of Comenius, which, over centuries, had been considered lost, among them Comenius project for a league of nations – the first in world history. He has prepared the edition and analysis of these works and some other highly important investigations, but their publication was stopped by the war.

It would be a deplorable loss were his life-work to remain unfulfilled.

Roman Jakobson

Visiting Professor at Columbia University

Professor at Ecole Libre des Hautes Etudes”.

(„18/X/45 г.

Всем, кого это касается:

Профессор д-р Дмитрий Чижевский является сегодня крупнейшим специалистом по истории философии славянских народов и истории славянской культуры. В то же время он является выдающимся историком мировой философии и автором замечательных исследований по истории русской, украинской, чешской и польской литературы. Редко я встречал в научном мире человека такой универсальной эрудиции, научной продуктивности и оригинальности. Он чувствует себя как дома в философии и литературе, в истории искусства и лингвистике.

Политически он с юности был и остается защитником демократии с жгучей ненавистью к любому авторитарному режиму. Гитлеровскую идеологию он ненавидел и всеми силами стремился бежать из Германии, где читал лекции в университете города Галле. Он должен был приехать в эту страну, но трудности с разрешением на выезд из Германии постоянно препятствовали его попыткам; преж-

де чем он смог добиться успеха, разразилась война. Во время войны он много страдал.

В жизненных интересах мировой науки и культуры защитить его от любой опасности и дать ему возможность продолжать свою деятельность. Мне довелось познакомиться в последние предвоенные годы с его новейшими открытиями, которые считаю самыми важными и блестящими среди его научных достижений. Как раз в это время ему удалось сделать несколько открытий, найти прежде неизвестные старые рукописи, и особенно величайшие, но неопубликованные труды Коменского, которые в течение нескольких веков считались утраченными, среди них проект Коменского о Лиге наций – первый в мировой истории. Он подготовил издание и анализ этих работ и некоторых других чрезвычайно важных исследований, но их публикация была остановлена войной.

Было бы прискорбной потерей, если бы дело всей его жизни осталось неосуществленным.

Роман Якобсон

Приглашенный профессор Колумбийского университета

Профессор в Эколь де Либре высших исследований<sup>19</sup>).

Если отвлечься от того соображения, что подобного рода характеристики и петиции, да еще в столь сложных ситуациях иначе писаться не могут, в них все же должно было найти хотя бы частичное отражение истинного отношения Якобсона к Чижевскому как ученому.

А вот отрывок из письма Якобсона жене Чижевского за ноябрь 1946 года, ясно показывающий, что его ожидания по поводу сотрудничества с Чижевским в США в то время были самыми оптимистичными:

6. XI. 46

Дорогая Лидия Израилевна,

... У меня для Вас важные новости.

Во-первых, строго доверительно: кажется, мне удалось устроить Дмитрия в Columbia. Шеф департамента Simmons предложил его президенту в качестве Visiting Professor по истории русской (особенно старшей, до 18 в. включительно) литературы и культуры, и надо полагать – кандидатура пройдет, чем был бы немедленно

<sup>19</sup> Письмо Р. Якобсона от 18 октября 1945 года, Papers of Roman Jakobson (MC 72), Institute Archives & Special Collections, MIT Libraries, MIT, Cambridge, Massachusetts, USA.

улажен вопрос визы, вопрос “карьеры”, ибо я уверен, что приглашение, пока годовое, будет продлено, а затем превратится в перманентное, а главное – Дмитрий счастливо минует таким образом всеми нами познанный период тщетных чаяний, ожиданий, поисков. Я счастлив, что удастся поработать рука об руку с Д. И. Департамент быстро превращается в крупнейшую славистическую ячейку не только в Америке, но и в мире. И мы сообща покажем публике как дело делается. А особенно комфортабельно для Дмитрия, что, по крайней мере на первых порах, он будет читать лекции только по-русски, п. ч. здесь пропасть студентов, достаточно усвоивших русский язык и жаждущих лекций на русском языке! Черкните обо всем этом Дмитрию, но доверительно! Надеюсь скоро мне удастся сообщить Вам дальнейшие новости этого дела”<sup>20</sup>.

Однако ни личные отношения, ни научное сотрудничество их в Америке не сложились.

Резким контрастом к суперлативным отзывам Якобсона о Чижевском выступают характеристики, данные всего через несколько лет Чижевским Якобсону. Десятки, а, может быть, даже и сотни писем Чижевского гарвардского периода к близким людям полны самых нелицеприятных отзывов о Якобсоне.

В этих характеристиках поражает то, что написаны они не в тоне жалоб, ярости, сентенций или обид, а просто как констатация факта. Приведение всех этих характеристик или даже их самая поверхностная классификация взорвали бы рамки настоящей статьи. Поэтому ограничусь чаще всего упоминаемыми в них ключевыми словами: «пренебрежение чужим трудом», «недобросовестность», «бессовестная самореклама», «звездная болезнь», «свинство» и «хамство»... и двумя цитатами из писем Зое Микуловской-Юрьевой. Первая относится ко времени совместной работы Чижевского с Якобсоном в Гарвардском университете:

„В департаменте Якобсон снова начал свои старые “свинства”: т.е. решения, не спрашивая никого. Такого хамства не было даже при Гитлере, когда деканы и ректоры были объявлены “вождями” и им предоставлено право решать самостоятельно все вопросы. Ни один из них на это не решился. А Якобсон же вообще даже и не де-

<sup>20</sup> Письмо Р.О. Якобсона к Л.И. Чижевской-Маршак от 6 ноября 1946 года, Ibidem.

кан. Просто хам. Не лишенный, конечно, иногда “человеческих чувств”. Но работать с ним в одном учреждении невозможно”<sup>21</sup>.

Вторая отражает настроения Чижевского сразу после переезда в Германию:

„А Америка если не вообще потускнела, то вспоминаются только знакомые (хорошие) и Нью Йорк. ... Но Ланты, Лорды и даже Якобсон как-то совсем в воспоминаниях “выцвели”, как будто бы их и не бывало. ... Кстати, “американцы” (Ледницкий, Якобсон и Лант) произвели своей саморекламой в прошлом году в Белграде самое плохое впечатление”<sup>22</sup>.

Здесь не время и не место разбираться в причинах так резко изменившегося отношения Чижевского к Якобсону. Но любое действительно серьезное исследование не имеет права обходить эти стороны их отношений молчанием. Мне кажется, что главная причина личного разлада между ними состояла именно в разнице воспитания и ментальности этих людей: оказавшись в фаворе и у власти, Якобсон показал свое истинное лицо потенциального деспота и хама, при характеристике которого напрашивалось страшное сравнение с Гитлером. И дело не только в том, что он переоценивал результаты своего собственного труда, принижая и игнорируя труд своих студентов, аспирантов и коллег, а в том, что для дворянина Чижевского такое поведение было просто невозможным, вне всякой нравственности и ниже всякой критики.

Но тем примечательнее, что в печатных своих трудах он никогда не сводил личных счетов с Якобсоном, а в одном из последних написанных им текстов (в *Пражских воспоминаниях*, которые точнее было бы назвать *Воспоминаниями о Пражском лингвистическом кружке*) очень высоко оценил его заслуги в деятельности этого научного объединения. И это было свидетельством постепенного нового сближения между старыми друзьями, нашедшего отражение прежде всего в их личной переписке.

<sup>21</sup> Недатированное письмо Д.И. Чижевского к З.О. Микуловской-Юрьевой (приблизительно 1955 года) из личного архива З.О. Микуловской-Юрьевой в собрании В. Янцена в г. Галле.

<sup>22</sup> Письмо Д.И. Чижевского З.О. Микуловской-Юрьевой от 5 июня 1956 года из личного архива З.О. Микуловской-Юрьевой в собрании В. Янцена в г. Галле.

## Нереализованные совместные проекты

На фоне упомянутого выше личного разлада объяснение причин неудачи двух совместных проектов Якобсона и Чижевского может показаться самоочевидным.

### 1. ДИАЛЕКТИКА ЯЗЫКА

Но не будем спешить. К сожалению, о первом проекте известно очень немного. Пожалуй, только название: *Диалектика языка*. Однако в *Пражских воспоминаниях* Д. И. Чижевский перепутал даже и его название, говоря, что старой их темой была работа *Язык и общество*. На самом деле в открытке от 19 января 1975 года Якобсон писал Чижевскому о „диалектике языка”<sup>23</sup>. И был прав. Подтверждение его правоты находим в письме Чижевского Г. В. Флоровскому от 6 января 1932 года, где он кратко сообщает: „Печатаю “Hegel bei den Slaven”. Буду по окончании ее писать “Диалектику языка” (около 10 листов)”<sup>24</sup>. Таким образом, изначально почти „нулевая”, кроме заглавия, информация, во-первых, этим письмом подтверждается, а, во-вторых, приобретает конкретный историко-научный смысл. – Мы получаем конкретную дату, вокруг которой можем исследовать какие-то письма, рукописи и тексты на предмет их связи с известной нам уже темой. А, кроме того, человек, знающий, что в его работе будет около 10

<sup>23</sup> „Дорогой Дмитрий Иванович, отвечаю горячими новогодними пожеланиями на Ваши, меня и нас чрезвычайно порадовавшие. Жду Ваших новых работ; у меня тоже кое-что печатается, и как только выйдет, пришлю. Только что дописал разборы трех пушкинских стихотворений: Золото и булат, Царскосельская статуя и “Нет, я не дорожу”. Сейчас оба отдыхаем и пописываем здесь, на богоспасаемом острове. Вернемся в Кембр[идж] в начале февраля. В конце мая собираюсь на лекции в Bielefeld и Köln. Очень хотелось бы с Вами свидеться снова, как некогда в Праге, и побеседовать о диалектике языка. Крепко жму руку. Ваш Роман Якобсон”. – См.: Владимир Янцен, Ирина Валявко, Вернер Кортхаазе: *Д.И.Чижевский: Избранное в трех томах. Том первый: Материалы к биографии (1894–1977)*. Москва 2007, с.88, прим.140 (с.147).

<sup>24</sup> Владимир Янцен: *Другая философия: переписка Д.И. Чижевского и Г.В. Флоровского (1926–1932, 1948–1973) как источник по истории русской мысли*, в: „Исследования по истории русской мысли. Ежегодник 2008–2009 [9]”. Под редакцией М.А. Колерова и Н.С. Плотникова. Москва 2012, с.511.

печатных листов, должен был эту работу либо уже начать – возможно, даже получить заказ от какого-то издательства – либо, по меньшей мере, хорошо спланировать и продумать. Отметим также, что имя Якобсона здесь не называется. Дальнейшую информацию мы получаем об этой работе из немецкой версии книги *Гегель в России* (1934), где говорится: „К гегельянскому происхождению философии языка <Константина> Аксакова я собираюсь вернуться в находящейся на стадии подготовки совместной с Р. Якобсоном работе *Диалектика языка*”<sup>25</sup>. Кроме того, в автобиографии Чижевского, написанной в июне 1945 года, читаем: „В контексте сотрудничества с Пражской языковедческой школой написаны некоторые работы, посвященные философии языка. Здесь идет речь об обосновании фонологии (*Фонология и психология*), о некоторых рефератах в Пражском лингвистическом кружке и о работе *Диалектика языка*, которая готовилась совместно с Романом Якобсоном, одним из основателей и руководителей Пражской школы”<sup>26</sup>.

Этим пока и исчерпывается информация о нереализованном совместном проекте Якобсона и Чижевского *Диалектика языка*.

Скептик, пожалуй, скажет: „Маловато!”

Я же думаю, что и уже имеющейся информации об этой неопубликованной и неизвестной нам работе достаточно, чтобы совершенно изменить наш взгляд на все работы Чижевского, написанные для Пражского лингвистического кружка (которые, кстати, чижевсковедами еще вообще не дискутировались и даже почти не упоминались): это не языковедческие, не лингвистические статьи, а работы по философии языка<sup>27</sup>. То есть речь идет не о филологии, а о филосо-

<sup>25</sup> *Hegel bei den Slaven*. Herausgegeben von Dmitrij Tschizewskij (Čyževskýj). Zweite, verbesserte Auflage. Darmstadt 1961, S.250, Anm.27; на эту тему Чижевский тогда уже написал небольшую статью, опубликованную в сборнике в честь Вилема Матезиуса: Dmitrij Tschizewskij: *Zur Geschichte der russischen Sprachphilosophie*. Konstantin Aksakov, in: „Charisteria Gvilemo Mathesio Qvinqvagenario a Discipulis et Circuli Lingvistici Pragensis sodalibus oblata”. Pragae, 1932, S.18-20.

<sup>26</sup> Дмитрий Чижевский: [Творческая автобиография. Июль 1945 года], в: Владимир Янцен, Ирина Валявко, Вернер Кортхаазе: *Д.И.Чижевский: Избранное в трех томах. Том первый: Материалы к биографии (1894–1977)*, с.54.

<sup>27</sup> Так, 28 августа 1934 года Чижевский писал В.И. Вернадскому: „Я сейчас занимаюсь кроме обработки старых работ (по истории философии у славян) – философией языка. Но печатать пока, верно, ничего – или почти ничего –

фии! Именно этого ожидали от Чижевского филологи Трубецкой и Якобсон и именно такие работы он и писал. Иначе не упомянул бы о них в своей автобиографии 1945 года.

Тем самым имеющейся у нас информации по этому проекту вполне достаточно для того, чтобы найти не только новые упоминания о нем в переписке, но, может быть, совершенно по иному оценить и какие-то из его опубликованных статей и неопубликованных рукописей. А их, поверьте, достаточно и в Галле и в Гейдельберге, где пока еще в целости и сохранности находится личный архив ученого.

## 2. СЛАВЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

О втором совместном проекте Якобсона и Чижевского информации гораздо больше. План его сохранился в архиве ученицы Чижевского – Зои Осиповны Микуловской-Юрьевой и вместе с ее архивом оказался в моем собрании наследия русской и украинской эмиграции. В этом плане буквой „(Я.)” обозначены главы, которые планировал написать Р. О. Якобсон, буквой „(Ч.)” – главы Д. И. Чижевского, а знаком „(...)”, – вероятно, на момент составления плана еще не авторизованные главы.

„План книги

Р. Якобсон и Д. Чижевский

СЛАВЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ  
(или: ДРЕВНЕЦЕРКОВНОСЛАВЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА)

### I. Историческое введение

1. Обзор славянства в IX в. (Я.)
2. Моравская миссия, ее политические и церковные предпосылки и идеология (Я.)

### II. Моравско-Паннонский период славянской литературы

1. а. Начатки докирилловской письменности (Я.)
- б. Язык Кирилла и Мефодия (Я.)
- в. Вопрос о доморавских переводах Кирилла (Я.)

---

не буду на эту тему. Многое слишком сложно и трудно”. – См.: Владимир Янцен: *Письма Д.И. Чижевского к В.И. Вернадскому (1926–1936)*, в: „Дмитро Іванович Чижевський і його сучасники. Листи, спогади”. Упорядники: Ірина Валявко і Олександр Чуднов (Україна), Володимир Янцен (Німеччина). Кіровоград 2013, с.428.

2. Переводческая деятельность Кирилла и Мефодия в славянских странах
  - а. Библия (объем, обзор рукописей, источники, техника перевода) (Ч.)
  - б. Литургические тексты (переводы с греческого, с латинского и с греч. латинского толка, техника перевода, вопрос о стихотворном характере) (Я.)
  - в. Отеческие книги (Ч.)
  - г. Церковно-правовые тексты (Ч.)
3. Оригинальные произведения Кирилла и Мефодия
  - а. Полемиические сочинения: противоиудейские, противолатинские (...)
    - б. Проповедь (Мефодий) (...)
    - в. Обретение мощей св. Климента (Я.)
    - г. Стихи (Проглас, цитаты в Житии) (Я.)
    - д. Молитва св. Димитрию (Я.)
    - е. Сочинения, приписываемые Кириллу и Мефодию (Оба)
4. Жития Константина и Мефодия (моравско-паннонские жития, похвалы и службы)

### III. Западно-славянская традиция

1. Политические и церковные предпосылки в Чехии X – XI вв. (Я.)
2. Общая характеристика чешской церковнославянской литературы (Я.)
3. Чешские рукописи КЛ и ПО (Я.)
4. Оригинальные произведения
  - а. Привилегия (Я.)
  - б. Жития Людмилы и Вацлава (Я.)
  - в. Житие св. Прокопа (Я.)
  - г. Чтение о Борисе и Глебе (Я.)
  - д. Молитвы (св. Вячеслава, молитвы с упоминанием чешских святых, молитва при пострижении, Господи помилуй ны) (Я.)
5. Переводные памятники
  - а. Жития Вячеслава, Вита, Бенедикта и проч. (Я.)
  - б. Апокрифы (Ч.)
  - в. Римский Патерик (Ч.)
  - г. Правило Бонифация (Ч.)
6. Вопрос о чешской кириллице (Я.)
7. Латинская литература (Я.)
8. Глоссы (Я.)
9. Пережитки (Я.)
10. Польские памятники: общие условия (Я.)
11. Польские памятники: Богуродзица (Я.)

12. Сорбы (Ч.)
13. Хорватская литература
  - а. Вопрос о начале (Ч.)
  - б. Обзор памятников (Ч.)
14. Экспансия: Венгрия, немцы... (Я.)
15. Латинская литература на славянские темы (Итальянская легенда, иностранные жития Вячеслава) (Ч.)

#### IV. Восточная традиция

1. а. Балканские предпосылки (Ч.)
  - б. Болгария и Македония (Я.)
  - в. Кирилловские надписи (Оба)
  - г. Эпоха царя Симеона (Ч.)
  - д. Климент (Ч.)
  - е. Константин Болгарский (Ч.)
  - ж. Храбр (Ч.)
  - з. Иоанн Экзарх (Ч.)
  - и. Жития учеников св. Кирилла и Мефодия (Я.)
  - к. Поэзия (Я.)
  - л. Переводная литература: жития, апокрифы, патристика, научные сочинения, хроники, беллетристика (Ч.)
  - м. Вопрос о памятниках и изводах (болгарских, македонских, сербских) (Оба)
  - н. Старославянская традиция в позднейшие века (Оба)
2. Русская литература
  - а. Предпосылки. Областные центры (Ч.)
  - б. Инославные влияния. Переписчики (Я.)
  - г. Глаголические надписи (Я.)
  - д. Переводческая деятельность (Ч.)
  - е. Илларион, Феодосий, Жидята (Ч.)<sup>28</sup>.

Об этом проекте я уже писал в своей брошюре *Неизвестный Чижевский: обзор неопубликованных трудов*<sup>29</sup>. Поэтому не буду повторять всего, что там написано, а лишь напомним о том, что и нереализованный проект нереализованному проекту рознь: в данном случае осталась ненаписанной лишь часть, которую должен был писать Якобсон. Вернее: он предпочел опубликовать на эти темы ряд статей

<sup>28</sup> Личный архив З.О. Микуловской-Юрьевой в собрании В. Янцена в г. Галле.

<sup>29</sup> В.В. Янцен: *Неизвестный Чижевский: Обзор неопубликованных трудов*. Санкт-Петербург 2008, с.98-104.

в научных журналах<sup>30</sup>. Чижевский же свою часть написал, но не опубликовал.

Раньше я думал, что в основу этого текста был положен какой-то курс лекций Чижевского. Но такого курса он никогда не читал! Следовательно, этот текст был написан именно в рамках совместного проекта с Якобсоном. И готовая к печати рукопись Чижевского сохранилась в архиве его гарвардской аспирантки З. О. Микуловской-Юрьевой. Вот ее содержание:

Д. И. Чижевский

# История церковнославянской литературы

I. Введение.....	1
II. Миссия Кирилла и Мефодия.....	7
Летопись Нестора.....	7
История миссии.....	16
Житие Константина-Кирилла.....	25
Житие Мефодия.....	56
Традиция житий.....	65
Итальянская легенда.....	66
Три произведения св. Кирилла.....	70
Литературная деятельность.....	95
Азбука.....	85
Переводы.....	92
Оригинальные произведения.....	95
Характер литературы.....	101
Конец миссии.....	104
III. Церковнославянская литература в Чехии.....	106
Кирилло-Мефодиевская традиция.....	115
Жития Вацлава и Людмилы.....	123
Переводная литература.....	162
Церковнославянская литература 11 в. ....	167
IV. Польша.....	180

<sup>30</sup> Roman Jakobson: *О стихотворных реликтах раннего средневековья в чешской литературной традиции*, in: „Slavistična Revija”. Ljubljana 1950. Leto III, с.267-273; Roman Jakobson: *Polska literatura średniowieczna a Czesi*, in: „Kultura”. Paryż 1953, s.1-16; Роман Якопсон: СИЛУАНОВ ХВАЛОСПЕВ СИМЕОНУ, в: „Зборник за филологију и лингвистику”. Нови Сад 1971, кн. XIV/1, с.25-31. Отдельные оттиски этих статей с дарственными надписями хранились в гейдельбергской личной библиотеке Д.И. Чижевского (ныне – в моем собрании чижевскианы в г. Галле).

V. Хорватия.....	184
VI. Сорбы и полабы.....	187
VII. Болгария.....	188
Эпоха Бориса и Симеона.....	196
Климент.....	196
Храбр.....	198
Константин Пресвитер.....	200
Царь Симеон.....	202
Дальнейшая литература.....	202
Переводная литература.....	204
Иоанн Экзарх.....	204
Григорий.....	206
Эпоха царя Петра.....	208
Западная Болгария.....	209
VIII. Церковнославянская литература восточных славян.....	210
IX. Распадение церковнославянского языка и конец церковнославянской литературы.....	214 <sup>31</sup> .

Так что дело за филологами и издателями. Рукопись надо изучить и принять решение, имеет ли смысл какая-то ее публикация или нет. Пока этой рукописью никто из чижевсковедов не заинтересовался.

## Заклучение

Закончить свое сообщение о персональной параллели „Якобсон – Чижевский” мне хотелось бы цитатой из письма их общего друга – Н. С. Трубецкого к чешскому слависту Йржи Поливке, в котором, на мой взгляд, дана очень точная характеристика Романа Якобсона как ученого. Правда, это письмо написано задолго до возникновения Пражского лингвистического кружка и выхода в свет главных трудов Якобсона. Но то, что о нем пишет в 1920 году Трубецкой, могло послужить одной из причин, из-за которой два совместных проекта Чижевского и Якобсона не состоялись: они слишком по-разному подходили к изучению истории литературы и литературных памятников: Якобсон исключительно с точки зрения лингвистики, а Чижевский как философ, считавший литературные памятники неотъемлемой частью не только истории литературы и эстетики, но и истории национальной и мировой мысли (духовности).

<sup>31</sup> Личный архив З.О. Микуловской-Юрьевой в собрании В. Янцена в г. Галле.

„14/II 1920

Многоуважаемый коллега!

... Вы совершенно правильно отмечаете, что филолог-языковед бывает плохим историком литературы и наоборот. За последнее время дело, по крайней мере у нас в России, осложнилось еще тем, что в среде самих историков литературы все сильнее и резче обнаруживаются два направления: одно – интересующееся главным образом биографией писателей, их идеями и отношением литературы к быту и общественным течениям данной эпохи, другое – интересующееся эстетической стороной произведений и психологией творчества. За последнее время эти два направления проявляют стремление стать двумя самостоятельными дисциплинами. Найти такого русского ученого, который <бы> одинаково был сведующим как в истории русского языка, так и в истории русской литературы, при том в обеих ее формах, чрезвычайно трудно, а м. б. и невозможно. Хороший русский филолог-лингвист живет у Вас в Праге: это некий Роман Осипович Якобсон. Я знал его еще в Москве как чрезвычайно способного молодого человека, который, еще будучи студентом, зарекомендовал себя целым рядом прекрасных работ по истории русского языка, по диалектологии и по русскому фольклору. После моего отъезда из Москвы в 1917 г. я потерял его из виду, но слышал от приезжавших из Москвы, что он продолжал весьма плодотворно работать и был приват-доцентом в одном из провинциальных университетов, кажется, в Саратовском. Он одарен хорошими способностями и большим трудолюбием, и прошел прекрасную лингвистическую школу под руководством В. К. Поржезинского и Ушакова, которых я считаю отличными педагогами. Позднее он работал в Петрограде у покойного Шахматова, который, сколько мне известно, был о нем самого лестного мнения. При этом Якобсон, по крайней мере в 1917 г., когда я лично часто встречался с ним, не был слепым приверженцем Фортунатовской школы и признавал недостатки этой последней, чего нельзя не поставить ему в заслугу, т. к. у нас в Москве многие грешили слепым преклонением перед авторитетом Фортунатова и Шахматова. Словом, если бы дело шло только о лингвистике, я смело мог бы рекомендовать Вам Якобсона, как хорошего знатока русской диалектологии, истории русского языка, как человека, прекрасно владеющего научным методом и стоящего на высоте требований современного общего языковедения. Но по отношению к истории литературы я не взялся бы рекомендовать его без оговорок. Русской словестностью, народной и искусственной, он занимался, но преимущественно со стороны лингвистической. Много работал он над

ритмикой и над “поэтическим языком”. Однако, преобладание у него лингвистического интереса сказывалось в его работах по русской литературе. Лингвистический подход к поэтическим произведениям мешает ему производить эстетический анализ и м. б. даже атрофировал в нем художественный вкус. Он не задумываясь решает ставить на одну доску такие явно-несоизмеримые величины, как явно-упадочные произведения современных русских футуристов, безукоризненные стихи Пушкина и дышащие свежестью народные песни. С лингвистической точки зрения все эти явления вполне однородны, но эстетически они слишком различны, и т. к. эстетика в конце концов есть сущность поэзии, то пренебрегать этой стороной дела, говоря о поэзии, нельзя. Последнее произведение Якобсона, напечатанное уже в Праге и посвященное разбору произведений и языка русского футуриста Хлебникова, свидетельствует о большой эрудиции автора и о его глубоком лингвистическом чутье, но в то же время и об некотором, – я бы сказал, – “эстетическом дальтонизме”. Впрочем, я слишком мало знаю работы Якобсона по истории литературы, чтобы высказывать об нем в этом отношении вполне определенные суждения”<sup>32</sup>.

## REFERENCES:

- Erlich Viktor: *Russkij formalizm: istoriya i teoriya*. Moskva 1996 (Эрлих Виктор: *Русский формализм: история и теория*. Москва 1996).
- Chizhevskij Dmitrij: *Pražskie vospominaniya (1976)*. Perevod, komentarij i primečaniya W. Janzen, v: „Russkoe zarubezh'e: priglasenie k dialogu“. Redaktor L.V. Syrovatko. Kaliningrad 2004. s.235 (Чижевский Дмитрий: *Пражские воспоминания (1976)*. Перевод, комментарий и примечания В. Янцена, в: „Русское зарубежье: приглашение к диалогу“. Редактор: Л.В. Сыроватко. Калининград 2004, с.235).
- Chizhevskij Dmitrij: [Tvorčeskaya avtobiografiya. Iyul' 1945 goda], v: Janzen Wladimir, Valyavko Irina, Korthaase Werner: *D.I.Chizhevskij: Izbrannoe v trekh tomah. Tom pervyj: Materialy k biografii (1894–1977)*. Moskva 2007, s.54 (Дмитрий Чижевский: [Творческая автобиография. Июль 1945 года], в: Янцен Владимир, Валявко Ирина,

<sup>32</sup> Письмо Н.С. Трубецкого Й. Поливке от 14 февраля 1920 года, в: Литературном архиве Музея национальной письменности в Праге (Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze, Pozůstalost (fond): Polívka Jiří, Uložení: 6 / 32; Č. inv.: 15 / C / 5; Č. přír.; Trubeckoj, N.S. Polívkovi Jiřimu).

- Кортхаазе Вернер: *Д.И.Чижевский: Избранное в трех томах. Том первый: Материалы к биографии (1894–1977)*. Москва 2007, с.54).
- Jakobson Roman: *Cirkulyarnoe pis'mo ot 18 oktyabrya 1945 goda*, v: Papers of Roman Jakobson (MC 72), Institute Archives & Special Collections, MIT Libraries, MIT, Cambridge, Massachusetts, USA (Якобсон Роман: *Циркулярное письмо от 18 октября 1945 года*, в: Papers of Roman Jakobson (MC 72), Institute Archives & Special Collections, MIT Libraries, MIT, Cambridge, Massachusetts, USA).
- Jakobson Roman: *Pis'mo k L.I. Chizhevskoj-Marshak ot 6 noyabrya 1946 goda*, v: Ibidem (Якобсон Роман: *Письмо к Л.И. Чижевской-Маршак от 6 ноября 1946 года*, в: Ibidem).
- Jakobson Roman: *O stihotvornyh reliktah rannego srednevekov'ya v cheshskoj literaturnoj tradicii*, in: „Slavistična Revija”. Ljubljana 1950. Leto III, s.267-273 (Jakobson Roman: *О стихотворных реликтах раннего средневековья в чешской литературной традиции*, in: „Slavistična Revija”. Ljubljana 1950. Leto III, s.267-273).
- Jakobson Roman: *Polska literatura średniowieczna a Cześć*, in: „Kultura”. Paryż 1953, s.1-16;
- Jakobson Roman (Cambridge, Mass.): „Devushka pela”. Nablyudeniya nad yazykovym stroem stansov Aleksandra Bloka, in: „Orbis scriptus. Dmitriy Tschizewskij zum 70. Geburtstag”. Herausgegeben von Dietrich Gerhardt, Wiktor Weintraub und Hans-Jürgen zum Winkel. München 1966, S.385-401 (Роман Якобсон (Кембридж, Масс.): *„Девушка пела”*. Наблюдения над языковым строем стансов Александра Блока, in: „Orbis scriptus. Dmitriy Tschizewskij zum 70. Geburtstag”. Herausgegeben von Dietrich Gerhardt, Wiktor Weintraub und Hans-Jürgen zum Winkel. München 1966, S.385-401).
- Jakobson Roman: SILUANOV HVALOSPEV SIMEONU, v: „Zbornik za filologiju i lingvistiku”. Novi Sad 1971, kn. XIV/1, s.25-31 (Якобсон Роман: СИЛУАНОВ ХВАЛОСПЕВ СИМЕОНУ, в: „Зборник за филологију и лингвистику”. Нови Сад 1971, кн. XIV/1, с.25-31).
- Jakobson Roman: Otkrytka D. Chizhevskomu ot 19 yanvary 1975 goda, v: Wladimir Janzen, Irina Valyavko, Werner Korthaase: *D.I. Chizhevskij: Izbrannoe v trekh tomah. Tom pervyj: Materialy k biografii (1894–1977)*. Moskva 2007, s.88, prim.140 (s.147) (Якобсон Роман: Открытка Д. Чижевскому от 19 января 1975 года, в: Янцен Владимир, Валавко Ирина, Кортхаазе Вернер: *Д.И.Чижевский: Избранное*

- в трех томах. Том первый: Материалы к биографии (1894–1977). Москва 2007, с.88, прим.140 (с.147)).
- Janzen Wladimir, Valyavko Irina, Korthaase Werner: *D.I.Chizhevskij: Izbrannoe v trekh tomah. Tom pervyj: Materialy k biografii (1894–1977)*. Moskva 2007, s.88, prim.140 (s.147). (Янцен Владимир, Валявко Ирина, Кортхаазе Вернер: *Д.И.Чижевский: Избранное в трех томах. Том первый: Материалы к биографии (1894–1977)*. Москва 2007, с.88, прим.140 (с.147)).
- Janzen Wladimir: *Neizvestnyj Chizhevskij: Obzor neopublikovannyh trudov*. Sankt-Peterburg 2008, s.98–104 (Янцен Владимир: *Неизвестный Чижевский: Обзор неопубликованных трудов*. Санкт-Петербург 2008, с.98–104).
- Janzen Wladimir: *Drugaya filosofiya: perepiska D.I. Chizhevskogo i G.V. Florovskogo (1926–1932, 1948–1973) kak istochnik po istorii russkoj mysli*, v: „Issledovaniya po istorii russkoj mysli. Ezhegodnik 2008–2009 [9]”. Pod redakciej M.A. Kolerova i N.S. Plotnikova. Moskva 2012, s.511 (Янцен Владимир: *Другая философия: переписка Д.И. Чижевского и Г.В. Флоровского (1926–1932, 1948–1973) как источник по истории русской мысли*, в: „Исследования по истории русской мысли. Ежегодник 2008–2009 [9]”. Под редакцией М.А. Колерова и Н.С. Плотникова. Москва 2012, с.511).
- Janzen Wladimir: *Pis'ma N.S. Trubeckogo D.I. Chizhevskomu (1934–1936)*, v: „Dmitrij Chizhevskij i evropejskaya kul'tura”. Seriya: Colloquia Litteraria Sedlcensia. Tom IV. Pod redakciej Romana Mniha i Yustiny Urban. Drogoibich-Siedlce 2010, s.287–294 (Янцен Владимир: *Письма Н.С. Трубецкого Д.И. Чижевскому (1934–1936)*, в: „Дмитрий Чижевский и европейская культура“. Серия: Colloquia Litteraria Sedlcensia. Том IV. Под редакцией Романа Мниха и Юстины Урбан. Дрогобич-Siedlce 2010, с.287–294).
- Sakulin Pavel: *Iz istorii russkogo idealizma. Knyaz' V.F. Odoevskij. Myslitel'. Pisatel'*. T. I, ch. I–II. Moskva 1913 (Сакулин П.Н.: *Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель*. Том I, ч. I–II. Москва 1913).
- Toman Jindřich: *Letters and Other Materials from the Moscow and Prague Linguistic Circles, 1912–1945*. Edited by Jindřich Toman. Ann Arbor 1994, p.148–158, 207–218, 223–235.
- Trubeckoj Nikolaj: *Pis'mo J. Polivke ot 14 fevralya 1920 goda*, v: Literaturnom arhive Muzeya nacional'noj pis'mennosti v Prage, Literární arc-

- hiv Památníku národního písemnictví v Praze, Pozůstalost (fond): Polívka Jiří, Uložení: 6 / 32 ; Č. inv.: 15 / C / 5; Č. přír.; Trubeckoj, N. S. Polívkovi Jiřímu (Трубецкой Николай: Письмо Й. Поливке от 14 февраля 1920 года, в: Литературном архиве Музея национальной письменности в Праге: Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze, Pozůstalost (fond): Polívka Jiří, Uložení: 6 / 32; Č. inv.: 15 / C / 5; Č. přír.; Trubeckoj, N.S. Polívkovi Jiřímu).
- Tschizewskij Dmitrij: *Zur Geschichte der russischen Sprachphilosophie. Konstantin Aksakov*, in: „Charisteria Gvilemo Mathesio Qvinqvagenario a Discipulis et Circuli Lingvistici Pragensis sodalibus oblata”. Prague 1932, S.18-20.
- Tschizewskij Dmitrij: *K Máchovu světovému názoru*, v: „Torso a tajemství Máchova díla: sborník pojednání Pražského linguistického kroužku“. Redigoval Jan Mukařovský. Praha 1938, s.111-180.
- Tschizewskij Dmitrij: *Geschichte der altrussischen Literatur im 11., 12. und 13. Jahrhundert. Kiever Epoche*. Frankfurt am Main 1948, S.61.
- Tschizewskij Dmitrij: *Nedatirovanoe pis'mo Z.O. Mikulovskoj-Yur'evoj* (priblizitel'no 1955 goda), iz lichnogo arhiva Z.O. Mikulovskoj-Yur'evoj v sobranii W. Janzena v g. Halle (Чижевский Дмитрий: Недатированное письмо к З.О. Микуловской-Юрьевой (приблизительно 1955 года), из личного архива З.О. Микуловской-Юрьевой в собрании В. Янца в г. Галле).
- Tschizewskij Dmitrij: *Pis'mo Z.O. Mikulovskoj-Yur'evoj ot 5 iyunya 1956 goda*, iz lichnogo arhiva Z.O. Mikulovskoj-Yur'evoj v sobranii W. Janzena v g. Halle (Чижевский Дмитрий: Письмо З.О. Микуловской-Юрьевой от 5 июня 1956 года, из личного архива З.О. Микуловской-Юрьевой в собрании В. Янца в г. Галле).
- Tschizewskij Dmitrij: *Hegel bei den Slaven*. Herausgegeben von D. Tschizewskij (Čyževský). Zweite, verbesserte Auflage. Darmstadt 1961, S.250, Anm. 27.
- Tschizewskij Dmitrij: *Kleinere Schriften II: Bohemica. Mit einem Anhang v. Dietrich Gerhardt*. München 1972, S.11, 16, 18, 23 f., 27 f., 40 f., 53 f., 56 f., 58 f., 69, 143, 288.
- Tschizewskij Dmitrij: *Prager linguistischer Zirkel*. In: „Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle”. Edited by Ladislav Matejka. Ann Arbor 1978, p.15-28.
- Vasil'eva Mariya: *D.I. Chizhevskij v „Socialisticheskom vestnike”*, v: „Dmytro Čyževský osobnost a dílo. Sborník z mezinárodní konference k 25.

výročí úmrtí”. Redakce zborníku: Z. Rachůnková, F. Sokolova, R. Šišková. Praha 2004, s.395-405 (Васильева Мария: *Д.И. Чижевский в „Социалистическом вестнике”*, в: „Dmytro Čyževskýj osobnost a dílo. Sborník z mezinárodní konference k 25. výročí úmrtí”. Redakce zborníku: Z. Rachůnková, F. Sokolova, R. Šišková. Praha 2004, c.395-405).

Vasil'eva Mariya: *P.M. Bicilli i D.I. Chizhevskij: K istorii odnogo „zaochnogo” dialoga*, „Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta”. *Seriya: Filologiya. Zhurnalistika*. 2008, № 1, s.18-24 (Васильева Мария: *П.М. Бицилли и Д.И. Чижевский: К истории одного „заочного” диалога*, „Вестник Воронежского государственного университета”. Серия: Филология. Журналистика. Воронеж 2008, № 1, с.18-24).

Vasilieva Maria: *Dmytro Chyzhevsky and Petr Bitsilli on the „Problem of the Double”*, „Journal of Ukrainian Studies”. Toronto 2007, vol. 32, no 2 (Winter 2007), p.33-46.

**ИВО ПОСПИШИЛ**

Университет им. Масарыка  
(Брно, Чешская Республика)

ORCID ID 0000-00018358-0765

e-mail: Ivo.Pospisil@phil.muni.cz

**МЕЖПОКОЛОНЕЦИОННЫЙ КОНФЛИКТ  
СОВРЕМЕННОСТИ И ЛИТЕРАТУРА  
(на примере некоторых произведений  
чешской литературы)<sup>1</sup>**

**INTERGENERATIONAL CONFLICT  
OF THE PRESENT AND LITERATURE  
(On the Example of Several Works of Czech Literature)**

**Abstract:**

The author of the present study tries to comment upon the contemporary state of the world and the changes which have been realised since the end of the 20th century in relation to the problem of young and old age and of the intergenerational conflicts. He insists on his conviction that the former idyllic views of the organic changing of generations and of their mutual solidary relations do not function any more and that the forthcoming epoch will bring to the world new deterrent features and impulses, new threats, above all, uncertainty and confusion and new mechanisms of power connected with the New World Order project. The dominant feature of the present article consists in the work of the Czech writer and thinker

---

<sup>1</sup> Статья первоначально написана для конференции 2016 года „Молодость и/а старость в языке, литературе, культуре и искусстве“.

antagonistic conflicts of generations, New World Order, uncertainty and confusion, national identity, total re-examination of value hierarchy, the issue of young generations

Памяти Франтишека Каутмана (1927-2016)

В Интернете в разных версиях встречается следующий текст, связанный с разными средами и лицами:

Наша молодёжь любит роскошь, она дурно воспитана, она насмехается над начальством и нисколько не уважает стариков. Я утратил всякие надежды относительно будущего нашей страны, если сегодняшняя молодёжь завтра возьмёт в руки бразды правления, ибо эта молодёжь невыносима, невыдержанна, просто ужасна. Наш мир достиг критической стадии. Дети больше не слушают своих родителей. Видимо, конец мира уже не очень далёк. Молодые люди никогда не будут походить на молодёжь былых времён. Молодое поколение сегодняшнего дня не сумеет сохранить нашу культуру. Все эти изречения о молодёжи, о безнадёжном будущем были встречены аплодисментами. Тогда оратор раскрыл карты. Оказывается, изречения принадлежат Сократу, Гесиоду и египетскому жрецу.

Этот почти анекдот приводит и сейчас тех, кто занимается проблемой молодости, старости, молодежи, пожилых и конфликтом поколений, к сплошной релятивизации такого рода оценок. Литература зачастую представляет собой специфическое зеркало, отражающее такие споры. Известно и понимание истории литературы как особого чередования поколений, как вопрос разных генераций.

Однако есть периоды и события, которые резко изменяют ход истории, радикальным образом трансформируют систему правления, экономические связи, менталитет, передвижение масс населения, вследствие которых меняется демографический состав континентов, исчезают нации, языки, религии, ведутся многочисленные локальные войны, и, сверх того, впереди большая всемирная и, может быть, космическая катастрофа.

Еще в первой трети XX века русский философ Николай Бердяев (1874-1948) в своих книгах предсказывал крупные передвижения населения к концу XX века, говоря о „новом средневековье”<sup>2</sup>. Кажется, что в истории человечества встречаются эпохи, периоды или этапы, в которых происходят коренные изменения, которые являются не простыми повторениями или вариантами прошлых процессов, а совсем новыми, до тех пор не появившимися феноменами.

Все происходит когда-то в первый раз. Современные процессы, связанные с глобализацией, касаются самой биологической сущности человеческого рода и бытия. С определенного момента технологические революции второй половины XX и начала XXI веков начинают переходить в фазис тотальной биологической революции, которая приносит с собой и изменения в мышлении, менталитете, философии ежедневного быта. Человеку, по словам Смердякова из *Братьев Карамазовых*, вдруг „все дозволено“, т. е. он овладел тайной генома, возникновения, „сотворения” человека, он может даже безнаказанно смешивать биологические породы, клонировать их, вырабатывать совсем новых животных и новые сорта растений под фальшивым предлогом возрастающих терапевтических возможностей и генетических манипуляций, однако с огромными угрозами злоупотребления; иначе говоря, человек может сотворить человека или любое животное

<sup>2</sup> См. Николай Бердяев: *Новое средневековье: размышления о судьбе России и Европы*. Berlin 1924. На немецком языке: *Das neue Mittelalter: Betrachtungen über das Schicksal Russlands und Europas*. Darmstadt 1927. Тот же: *Смысл истории: Опыт философии человеческой судьбы*. Berlin 1923.

вместо Бога, может в сущности изменить его части вроде запасных; нарушилась структура семьи, преобладающая гетеросексуальность общества и ее роль в процессе размножения, новые законы позволяют усыновить или удочерить детей и гомосексуальным парам, так называемые меньшинства разного рода привилегированны за счет мажоритарного населения, дети могут рождаться и без воли родителей. Этому коренному преобразованию человечества служат, кажется, и тайные лаборатории, связанные обычно с военно-промышленным комплексом, в которых происходят исследования без надзора законодательства и общественного мнения. Все это поддерживается и так называемой политической корректностью, т. е. разного рода запретами и табуизациями, ликвидирующими остатки бывшей свободы слова. Так преобразовываются базисные структуры человеческого бытия, которые до сих пор казались неизменными, аксиоматическими, и так нарушаются и отношения между поколениями, так что на отношения молодости и старости, молодых и старых нельзя смотреть вчерашними глазами. Все развивается по-другому, движется в пока неизвестную сторону, или, может быть, известную только некоторым избранникам.

В социальных отношениях происходит необыкновенная концентрация экономической власти, судьбы мира решаются на совещаниях нескольких десятков человек, в рамках разных полулегальных организаций – их хитросплетения нельзя полностью разгадать, т. е. никто точно не знает, кто на самом деле правит современным миром. Из этого вытекает и неуверенность, амбивалентность оценочных иерархий; все находится в перманентном движении, перед миром не стоят никакие видимые, более или менее ясные цели, все живет изо дня в день, без общеизвестных перспектив. Углубляются неизгладимые противоречия между числом населения Земли и экономическими возможностями, меняется климат, может быть, и под влиянием искусственных экспериментов, повышается интерес к евгенике, табуизированной раньше вследствие ужасов немецко-нацистского расизма, геноцида, холокоста, снова провоцируются запретные темы унижения, уничтожения популяции посредством войн, постепенных массовых отравлений продовольственными продуктами, водой, всеобщий недостаток которой вызывает волнения, массовых неизлечимых болезней, с которыми до сих пор никто не встречался, вирусы которых, как иногда говорят, появились в тайных лабораториях,

распространяются теории всемирного заговора скрытых элит. Такова атмосфера мира к концу 10-х годов XXI века, о которой некоторые утверждают, что она похожа на конец 30-х гг. XX века накануне Второй мировой войны, но можно и возразить, что она сравнительно хуже, так как выше упомянутые процессы тогда не происходили. Войны цивилизаций и религий происходят на наших глазах и, кроме того, возобновляется и национализм, особые типы расизма, т. е. начинается борьба рас, в том числе и в США, как это засвидетельствовано не раз, даже совсем недавно, событиями лета 2016.

Само собой разумеется, что в такой обстановке не могут не меняться и отношения поколений и что следует по-другому смотреть на вопросы старости и молодости. Наш мир разорван противоречиями, о которых раньше ничего не знали, возрастает всеобщее напряжение, рефлектирующее и вопросы пола, старения и чутья собственного поколения. Повышается средний возраст, т. е. люди живут намного дольше, обычно умирают в возрасте выше 80 лет, хотя в среднем в мировых масштабах намного раньше. Это связано с новыми лекарствами и с искусственными условиями жизни. Таким образом нарушается регулярная смена поколений, так как вследствие социального напряжения и концентрации экономической власти в руках нескольких десятков семей углубляется пропасть между богатством и нищетой, усиливается известная поляризация общества, люди вынуждены дольше работать: возрастает безработица квалифицированных молодых и кульминирует всеобщее напряжение, ослабевают взаимопонимание поколений, уважение к старости и, с другой стороны, способность и воля передавать мысли и умения от поколения к поколению, желание уступить место новым поколениям (как поется в известной песенке полузабытых советских времен: „Молодым везде у нас дорога, старикам везде у нас почет“), т. е. взаимный, естественный обмен, на котором до сих пор основывалась устойчивость, стабильность общества, если оно хотело выжить и развиваться далее. На вопросы молодости и старости, молодых и старых нельзя, следовательно, смотреть по-старому, но необходимо учитывать все упомянутые коренные изменения, которые влекут человечество в пока неизвестные сферы бытия.

Какова в этом позиция литературы? Литература не может полностью игнорировать эти процессы, она должна запечатлевать их, но все-таки и критиковать, видоизменять, отрицать или ставить перед

современным читателем модели прошлого в виде мемуаров, разного рода воспоминаний, пересмотров, переоценок, ностальгических возвращений и т. д.<sup>3</sup> С одной стороны, усиливается тяготение к новым формам изображения действительности, с другой, строится непроходимая стена-предостережение, именно то, что известно под названием антиутопии или дистопии, но возникают и новые утопии, связанные именно с новыми технологиями.

Конфликт поколений, т. е. молодости и старости, обоснован, прежде всего, биологически и связан с принципом естественной сменны и противопоставления. В прошлом так смотрели на эти проблемы писатели русской классики, в том числе знаменитый Иван Гончаров в романе *Обыкновенная история* (1847). Он как неоклассицист, тяготеющий все время к перманентному возобновлению гармонии, считал бури романтизма лишь признаком времени созревания, которые с возрастом исчезают. Все имеет свой смысл, и все движется в пределах гармонического порядка. С биологического уровня исходят трансценденции в сторону социальных и политических интересов. Это, главным образом, стремление сменить старых людей как биологически отживших свое время, страдающих неизлечимыми болезнями, кроме физических и психическими, в том числе связанными с памятью и интеллектуальными способностями, консерватизмом мысли, окостенелостью, рутиной и т. д. С другой стороны, старые люди хотят занимать ответственные позиции до глубокой старости, они постепенно теряют самокритичность, думая, что все молодые слишком радикальны по взглядам, поверхностны, неопытны, слишком самоуверенны, дерзки, наглы, что иногда эвфемистически в дискурсе нашего времени называется ассертивностью, т. е. они любят самоутверждение, не всегда основанное на знании, а на естественном карьеризме и любви к власти.

Давний спор поколений имеет свои исходы, результаты: или что-то вроде антагонистических конфликтов, которые нельзя никак урегулировать, или в форме неантагонистических, скорее склонных к компромиссу решений, которые зачастую носят аморальный характер. К примеру, в академической среде он проявляется в большей степени снисходительности старых к молодым, которая в самой своей ос-

---

<sup>3</sup> См. сборник Jiří Hanuš a kol.: *Nostalgie v dějinách*. Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno 2014. См. нашу рецензию.: „Slovenské pohľady“ 2015, č. 5, s. 148-152.

нове фальшива, так как связана с расчетом, что старики будут под молодыми на ведущих позициях держаться еще долгие годы именно за такую снисходительность. Одни нужны другим. Образно говоря: профессора делают профессоров по изречению, что рука руку моет. Такая среда не очень здорова по отношению к развитию науки, ее специальностей, вообще рабочей атмосферы и мастерства любой профессии<sup>4</sup>.

С чем это связано? Раньше, говорят, этого в такой мере не бывало, так как всему был свой черед, что, наверное, указывает на экономические причины развития капиталистического общества нового типа, что-то между некоторыми принципами бывшего социализма и рыночной экономики; главная проблема состоит в метисации общественной системы, т. е. в образовании чего-то смешанного, хаотичного, беспринципного. Такое общество не способно обеспечивать жизнь человека, зависящего от зарплаты, если он не предприниматель, спекулянт, рантье или высокостоящий государственный деятель, политик.

Молодые не могут обеспечить свое житье-бытье, не могут строить дома, покупать квартиры, у пожилых смешные пенсии – разумеется, в этом отношении, разные европейские страны отличаются, зачастую резко, друг от друга: в Польше, Чешской Республике одни условия, в Австрии или Германии – другие. Конфликты, в основном экономические и социальные, трансцендируют в плоскость политики, менталитета, профессии, нарушая более или менее гармоничное развитие общества и обостряя экономические и биологические конфликты старости и молодости.

---

<sup>4</sup> В недавнем прошлом я посвятил теме поколений несколько статей и других текстов, см.: *Ruští samotáři aneb Obnova personalismu a generačního vidění*. Владимир Бондаренко: *Поколение одиночек*. Издательство ИТПК, Москва 2008. *Slavica Litteraria*, X 12, 2009, 2, MU, с. 160-163. *Generační vidění morálky v literatuře (Dva české sborníky z let 1963 a 1985 a próza Jozefa Hnitky)*, в: Vasil Gluchman a kol.: *Kontexty a podoby morálky nedávnej minulosti (Slovensko v európskom a svetovom kontexte druhej polovice 20. storočia)*. „Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis“, Prešov 2007, с. 399-411. *Generační princip obecně a ve vývoji literatury (ruské) zvláště (obecné úvahy a srovnávací mezislovanská reflexe s několika případovými sondami)*. в: Ivo Pospíšil, Josef Šaur a kol.: *Generační konflikt ve slovanských literaturách a kulturách*. Brno 2016. с. 11-29. *Generace v literární vědě, jejich sláva a traumata*. в: Zbyněk Michálek – Josef Šaur (eds): „Mladá slavistika“ IV. *Výzkum slovanského areálu: generační proměny*. Brno 2019, с. 7-25.

Но это далеко не все. Идеология нового мирового устройства или порядка (New World Order), своего рода новая форма тоталитаризма, который вырастает из новой стадии капиталистического общества, из частного владения средств производства, в особенности финансового капитала сверхгосударственного характера, выработал и новую философию, глубоко проникающую в ежедневный быт человека, связанную с тотальным контролем, надзором, сплошной манипуляцией посредством средств массовой коммуникации, которые – хотя они частично официально носят публично-правовой характер – защищают интересы ограниченных политико-экономических групп, связанных с сверхнациональными структурами. То же самое касается и частных медиа. Демократия и ее принципы, которые были главным орудием натиска движения конца 80-х гг. XX века, перестают действовать, подобно как и механизмы парламентаризма, выборов и т. д. Это все засвидетельствовано в европейских странах в событиях последних лет и месяцев.

Это связано и с более крупными, глобальными конфликтами, с борьбой цивилизаций, в которой религия играет не роль внутренней веры, а скорее внешней манифестации, нередко приобретающей насильственный характер. Можно подытожить, что современное мироздание разваливается или находится перед своего рода коренной перестройкой.

То, что осложняет современный конфликт поколений, связано не только с вышеприведенными аспектами, глобальными и локальными, но и с экзистенциальными вопросами, которые вытекают из упомянутого нарушения элементарной этики. Разрыв между поколениями, антагонистические вместо естественных конфликтов, приводят и к нарушению основной межчеловеческой солидарности и преемственности, связанных с конечностью бытия, с последними делами человека. Смерть, воспринимаемая по религиозным представлениям как конец жизни в этом мире, продолжающей свое существование в потустороннем мире, на небесах, в новом измерении, в царствии божием, понималась не как катастрофа, роковой конец, но как составная, естественная часть жизни. Так смерть воспринимается и в фольклоре, в народных представлениях, в мифах, как об этом пишет, например, Василий Белов (1932-2012) в своих современных идиллических образах старой русской деревенской жизни *Лад. Очер-*

ки о народной эстетике (1982)<sup>5</sup>. Интерес к смерти и к концу жизни связан с одиночеством старых людей, которых покинули их родные, забыли о них или интересуются только их деньгами и имуществом. Тотальное отсутствие духовных основ жизни сказывается на настроениях отчаяния, безвыходности, безнадежности. Эта обстановка вызвала и специальный интерес к особой дисциплине – танатологии, науке о смерти. Экзистенциальные вопросы, связанные с отсутствием или слабым присутствием духовности, ощущали и дети перед лицом смерти, которая привела их к раздумьям о конечности человеческого бытия, к покорности, смирению. Современные господствующие общественные идеалы, ограниченные деньгами и успехом, любой ценой, игнорируют смерть и последние дела человека как неприличные, стоящие за пределами дискурса здоровых, успешных и молодых людей. Культ молодости, успеха, богатства, разнообразной сексуальной жизни и эффективности вытеснил вопросы, связанные с вечностью и конечностью, с духовными основами жизни, без которых человек становится автоматом.

Такую обстановку поддерживает и кризисная система образования, постоянные реформы, снижающийся уровень школ, включая и университеты, моральный упадок церквей и религиозной жизни, что представляет собой особую проблему, о которой не будем здесь подробнее распространяться. С упадком духовной жизни связана и потеря исторической памяти, кризис оценочной системы, нулевая ориентация молодых во времени и пространстве прошлого и настоящего. Некоторые критики утверждают, что глобальный кризис вызван нарочно, целеустремленно, что это цель строителей нового мирового порядка. О некоторых молодых людях современности говорят, что они „поколение склоненных голов“, т. е., людей без своего мнения, манипулируемых мейнстримовыми медиа. Общим признаком является тотальная утрата ответственности за человека и мир и ликвидация чувства общности, совместности и спаянности, что, увы, характерная черта и большого количества современных политиков, именно с тех пор, когда политика стала источником обогащения.

Литература отражает эту ситуацию, принимает участие в ее формировании, влияет на нее. В деталях разные национальные литературы отличаются друг от друга, в зависимости от национальных

---

<sup>5</sup> См. нашу рецензию оригинального журнального издания: *Idyla jako výzva a varování*. „Světová literatura“ 1982, č. 2, s. 228-230.

истоков, устоев, традиций и актуальной ситуации отдельных государств и наций.

Для нашей работы мы избрали несколько примеров. Исходным пунктом является творчество чешского поэта, прозаика, литературного критика, историка и теоретика, философа и мыслителя Франтишка Каутмана, который скончался летом 2016 г. (8 января 1927 - 19 июня 2016). Он в нашем тексте представляет собой старшее поколение, свидетеля трагического XX века. Я не раз писал о нем; сейчас коснусь его в связи с вопросами молодости и старости на примере его жизни и творчества и его книги, которая появилась сравнительно недавно, будучи, собственно говоря, его последним крупным произведением.

Вторая серия примеров связана с современными чешскими литературными реакциями на радикально измененную ситуацию. Они представляют собой несколько слоев по структуре, композиции, жанру и теме произведения и по поколению авторов – среди них писатели старшего поколения и сравнительно молодые, хотя мне известно, что настоящее молодое поколение лишь постепенно созревает.

Франтишек Каутман – журналист, редактор издательства, литературовед и литературный критик, издатель, поэт, переводчик и прозаик, деятель культуры, подписавший известный документ чехословацкого диссента Хартия 77, член Dostoyevsky Society, член Общества Ф. Кс. Шальды, основатель и секретарь Клуба освобожденного самиздата. Доминантной чертой его художественных и философских размышлений являются экзистенциальные проблемы человека под давлением истории, одиночество и тревога. Ф. Каутману всегда свойственна оригинальность, чувствительность и скепсис: он обнаруживает неожиданные аспекты творчества С. К. Нейманна, своеобразно анализирует Ф. Достоевского, Ф. Кафку и Э. Гостовского, Т. Масарика, Ф. Шальду, Я. Паточку, демонстрируя чехам импульсы литературной критики русских революционных демократов и применяемую в литературоведении герменевтику (в статье *Герменевтика и интерпретация*, 1969 г., опубликовано 1996 г.).

В творчестве Ф. Каутмана бросается в глаза еврейская тема, трактуемая в качестве подспудного течения средневропейской судьбы: автор – иногда парадоксально – излагает на примерах еврейских писателей особую, обобщенную эмблему экзистенциального отчуждения XX века (Кафка, Гостовский) как странное воплощение идей-

предостережений Ф. М. Достоевского. Хотя художественное творчество Ф. Каутмана не содержит выразительных еврейских мотивов, доминантные темы греха и искупления, испытаний совести, межпоколенческих барьеров, кризисов коммуникации, одиночества и эротических судорог напоминают о творчестве Кафки и Гостовского и их отчужденных идеалах. С этой точки зрения еврейская тема и еврейские мотивы, отсылки и аллюзии красной нитью проходят в полускрытом виде подспудным течением через все каутмановское мышление<sup>6</sup>.

Ф. Каутман – «среднеевропейец» по месту и времени рождения (это явление в качестве категории менталитета и культуры после 1938-1948 гг. почти исчезло) и, одновременно, по выбору (германо-славяно-еврейский мир): неотъемлемой частью «среднеевропейизма» Каутмана является и его интеграция восточнославянских (в особенности русских) элементов. Они засвидетельствованы скорее в каче-

---

<sup>6</sup> См. мою словарную статью о Ф. Каутмане: *Kautman, František* (\* 1927 в 20-роде Ческе Будейовице), в: Alexej Mikulášek, Jana Švábová, Antonín B. Schulz a kol.: *Literatura s hvězdou Davidovou 2. Slovníková příručka k dějinám česko-židovských a česko-židovsko-německých literárních vztahů 19. a 20. století*. Praha 2002, с. 42-48. См. также мою статью *Одна средневропейская судьба (Франтишек Каутман как литературовед и беллетрист)*, в: *Comparative Cultural Studies in Central Europe*. Editors: Ivo Pospíšil (Brno), Michael Moser (Wien). Brno 2004, с. 175-191. См. и другие мои рецензии статьи об этом авторе: *Metody, přístupy a typy literární vědy*. (František Kautman: *K typologii literární kritiky a literární vědy*. Praha 1996, 189 s.). SPFFBU, XLVI, D 44, 1997, s. 161-164; *Literatura a citlivost (F. Kautman)*. "Univerzitní noviny" 2001/12, s. 51-54; *Detail jako emblém doby* (František Kautman: *O literatuře a jejich tvůrcích. Studie, úvahy a stati z let 1977-1989*. Praha 1999, 294 s.). „Slovak Review“, A Review of World Literature Research, vol. XI/2002, No. 2, с. 174-178 и др. Из его творчества обычно приводятся: *Boje o Dostojevského*. Praha 1966. St. K. Neumann. *Člověk a dílo 1875-1917*. Praha 1966. *Opilý satelit*. Olomouc 1966. *Literatura a filosofie*. Praha 1968. F. X. Šalda a F. M. Dostojevskij. Praha 1968. *Nádhera rovnováhy*. Praha 1969. *Masaryk, Šalda, Patočka*. Praha 1990. *Svět Franze Kafky*. Praha 1990 (с названием *Franz Kafka*, 1992). *Mrtvé rameno*. Praha 1992. *Dostojevskij – věčný problém člověka*. Praha 1992. *Naděje a úskalí českého nacionalismu (politický profil V. Dyka)*. Praha 1992. *Prolog k románu*. Praha 1993. *Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského*. Praha 1993. *K typologii literární kritiky a literární vědy*. Praha 1996. *Jak jsme s Jackem hledali svobodu*. Praha 1996. *Román pro tebe*. Praha 1997. *O literatuře a jejich tvůrcích. Studie, úvahy a stati z let 1977-1989*. Praha 1999. *O smyslu oběti. Biblické reflexe*. Praha 2003.

стве эмблематических, орнаментальных деталей. Два-три слова вносят в преимущественно чешский, немецкий или еврейский материал блеск аллюзий восточного экзотизма.

Каутман-художник скорее прозаик, хотя он писал и поэзию: сборник стихов *Opilý satelit* (*Пьяный спутник*, 1966), шесть сборников стихов 1965-1981 гг. в самиздате, стихотворный сборник *Melodie na jedné struně* (*Мелодия на одной струне*, 1981). То, что в скрытой форме бытует в его литературоведческих работах, более или менее открыто пронизывает его художественные произведения – испытание совести, межпоколенческие барьеры, болезни межличностного общения, одиночество и эротические судороги, уничтожение идеалов. В наиболее сжатом виде они обнаруживаются именно в его сборнике повестей *Nádhera rovnováhy* (*Прелесть равновесия*, 1969). Наиболее сильно это выразилось в повести *Já a moje dcera* (*Я и моя дочь*, 1963), которая выражает в концентрированном виде жажду очищения и межпоколенческого взаимопонимания. И герои его романа *Jak jsme s Jackem hledali svobodu* (*Как мы с Джеком искали свободу*, 1981, 1995) ищут очищения, но, прежде всего, в единении с природой.

Исповедальной формой характеризуется роман *Mrtvé rameno* (*Мертвое плечо*, 1977, 1992). Это первоплановая, горькая исповедь убежденного марксиста, блестящая анатомия и физиология человека эпохи чехословацкого коммунизма вплоть до начала 70-х годов с тонкими отголосками конкретной политической ситуации. Ф. Каутман – мастер глубинного восприятия меняющейся общественной атмосферы, сдвигов значений, конфликтов и контрастов идей и быта, идеологии и темной, болезненной эротики. Герой, напоминающий некоторыми своими чертами и историей жизни антигероя *Записок из подполья* Ф. Достоевского, чувствует вину по отношению к бывшей любовнице Маркетке, которую из-за него исключили из вуза; позже возвращается к жизни и мышлению своего отца, поклонника Т. Масарика, с которым в юности как молодой радикал остро полемизировал. Наиболее тонко, однако, Каутман описывает изменения в быту героя к концу 50-х годов XX века<sup>7</sup>. Роман является базисом для других, более метатекстовых конструкций с более сложной структурой повествования.

<sup>7</sup> František Kautman: *Mrtvé rameno*, Praha 1992, с. 113-116.

Противоречия современного человеческого бытия и быта, а также угрозы ужасных катаклизмов приводят к желанию возвращения к истокам или образования совсем другого мира, с другими ценностями – но это чаще всего невозможно; смысл упомянутых противоречий состоит именно в смирении, в сближении обеих крайних точек и в осознании необходимости катарсиса. Ключом к прозрению является в романе сцена столкновения политически враждебных групп студентов накануне рокового конца февраля 1948 года на улицах Праги<sup>8</sup>.

Творчество Ф. Каутмана, на наш взгляд, – наглядный и блестящий пример поисков новой уверенности, новых ценностей как противовес амбивалентности и хаотичности современного мира<sup>9</sup>. Недаром самый наглядный пример его прозы называется *Альтернативы*<sup>10</sup>.

*Альтернативы* возникали в конце 60-х годов 20 века и с огромными препятствиями появились в печати только под конец жизни автора. Это крупный исповедальный повествовательный концерт, в котором Каутман экспериментирует с нарративными уровнями и стратегиями, с метатекстуальностью и интертекстуальностью гораздо раньше, чем они стали эмблемами постмодернизма. Его доминантная тема – всегда и здесь – безысходная жизнь человека, который очутился на перекрестке; автор использует разные нарративные маски, указывая трагическую сущность человека и мира. Его героем является человек, который утомлен общественными спорами и непрестанной борьбой, крупными социальными экспериментами, человек в конце одной эпохи и в начале другой. От наивного коммуниста, который повествует о своем разочаровании в новом времени, через кафкианские мотивы суда и допросов к прозе *Каждое начало легко*, ироническому повествованию-опыту, в котором встречаются и черновики текста, к *Диалогу Франтишка Каутмана с Франциском Ассизским* и мотивы из *Po Never more*. Блестящий сборник повестей одновременно пытается ответить и на вопрос преемственности поколений, связанных мотивом трагизма бытия, смиренности и мудрости.

<sup>8</sup> Ibidem, с. 95.

<sup>9</sup> См. Иво Поспишил: *Рождение средневропейской поэтики (Ф. Каутман – О. Филип – Й. Зогата – М. Вивег)*. в: *Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики*. Гродно 2005, часть 1, с. 79-91.

<sup>10</sup> František Kautman: *Alternativy*. Fra, Praha 2014.

На насущные вопросы национального бытия он старается ответить в последней своей крупной книге *За чешскую национальную идентичность*<sup>11</sup>. Именно в связи с нашумевшими концепциями затухания наций и ликвидации национальных государств его книга вносит в общий дискурс новые идеи и коррективы. Его своего рода глубокие изложения чешской национальной идеи насыщены богатым историко-литературным и общим историческим материалом. Автор анализирует в особенности проблемы существования малой нации среди великих держав, на грани жизни-смерти, зачастую под угрозой геноцида. Каутман реагирует на все существенные сомнения, саморефлексии, рассуждая о связи с другими нациями, о культуре, литературе, языке. Именно в духовности, языке, культуре, по его мнению, сконцентрированы главные основания существующей нации.

Философия Ф. Каутмана состоит в постоянном переплетении литературного искусства с общими измерениями мысли. Он выступает здесь как историк философии, политической мысли и культурной политики, указывая на ключевой характер чешской территории между Германией и Россией, между Западом и Востоком, Севером и Югом – такой подход до сих пор актуален, и не теряет своего стержневого значения.

Книга появилась 40 лет назад, но автор не мог, хотя бы в заключение в форме постскрипума не прокомментировать настоящее актуальное положение страны: „Очевидно, что наша посленоябрьская демократия функционирует так, будто бы хотела убедить мир в том, что мы править собой не умеем [...] Хотя у нас нет выразительных политических лиц, мы живем иллюзией, что ведущие должности будут формироваться таким образом. Так возникали тоталитарные режимы. [...] Наше посленоябрьское развитие показало, что в этом направлении мы над собой не очень поработали”<sup>12</sup>.

Представители младшего поколения демонстрируют новые изменения мысли в поисках диаметрально нового образа жизни, зачастую под давлением поучительного жизненного опыта, иногда на грани жизни и смерти. Это как раз касается наиболее популярного чешского писателя Михала Вивега (рожд. 1962) и его новой прозы,

---

<sup>11</sup> František Kautman: *O českou národní identitu*. Pulchra, edice Testis, Praha 2015.

<sup>12</sup> František Kautman: *O českou národní identitu*. Pulchra, edice Testis, Praha 2015, с. 605.

написанной после почти смертельного разрыва аорты – после успешной операции он только медленно возвращался к жизни, главным образом вследствие частичной потери памяти. Об этом свидетельствуют его повести *Снова в игре* и *Биомуж*<sup>13</sup>. В обеих книгах он пересматривает свою бурную жизнь, свои успехи и неудачи, стремясь к новой деятельности, более скромной, смиренной, в поисках новых жизненных путей и опорных мест, хотя он радикально не изменился, скорее осторожно смотрит назад и вперед, медленно трансформируя и свою поэтику<sup>14</sup>.

Милош Урбан (рожд. 1967) конструирует – после ряда псевдо-исторических романов „виртуальной аутентичности“, о которых я писал отдельно<sup>15</sup> – роман *Урбо куне* (в эсперанто *Общий/совместный город*) с подзаголовком *Параллельный роман*<sup>16</sup>. Речь идет о жизни в изолированном, искусственном городе, где – под Прагой в месте бывшей каменоломни – развивается модель жизни нового поколения, которая предполагает уединение, жизнь «сингл», т. е. без семьи и постоянного партнера, где по-своему решаются насущные вопросы сексуальной жизни, боязни прикосновения к другому, поисков новых путей от человека к человеку. То, что роман предлагает утонченные, софистицированные решения (само собой разумеется, что они не очень реальны), бросается в глаза, но, одновременно, наглядно пока-

<sup>13</sup> Michal Viewegh: *Zpátky ve hře*. Druhé město-Martin Reiner, Brno 2015. Michal Viewegh: *Biomanžel. Volné pokračování románu Biomanželka*. Druhé město – Martin Reiner, Brno 2015.

<sup>14</sup> См. некоторые наши статьи о М. Вивеге, в том числе: *Český kvázipostmoderní román: poetizace automatismu a zrození „nového člověka“* (Případ nevěrné Kláry Michala Viewegha), в: *Retoriki na pametia*. Jubileen sborník v čest na 60-godišninata na profesor Ivan Pavlov. Fakultet po slavjanski filologii, katedra po slavjanski literaturi. Sofija 2005, s. 498-504. *Lekce tvůrčího psaní a kvázipostmodernistická poetika Michala Viewegha*. Stil 4, Beograd 2005, s. 303-313. *Postmodernism and Quasipostmodernism* (Michal Viewegh). Neohelicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum. Akadémiai Kiadó, Springer, 2006, tomus XXXIII, fasciculus 2, December, s. 37-44. *Žánr prozaického deníku Michala Viewegha, poetika, žánrové tradice a souvislosti*. STIL 10, Beograd 2011, s. 309-322. *Polní (terénní) výzkum ukrajinského sexu Oksany Zabuzko a český kontext* в: *Cestou vzájemnosti. Združenie slovanskej vzájemnosti*, Banská Bystrica 2003, s. 200-211.

<sup>15</sup> См. Ivo Pospíšil: *Próza virtuální autenticity a existenciálního znejistění*. SPFFBU, X 10, „Slavica Litteraria“, s. 5-20.

<sup>16</sup> Miloš Urban: *Urbo kune. Paralelní román*. Argo, Praha 2015.

зывает образ мыслей новых поколений космополитических интеллектуалов, размышляющих уже вне национальных традиций. Роман *Урбо куне* интересным образом перекликается с романом Н. Г. Чернышевского *Что делать?* (образ хрустального дворца как идеального, коллективистского общества будущего); встречаются и аллюзии, связанные с Е. Замятиным, О. Хаксли и Дж. Оруэллом. Роман представляет собой альтернативу бытия новых поколений, особого рода щель, сквозь которую можно увидеть хотя бы обломки для некоторых ужасающего будущего.

Старшие поколения подытоживают свой опыт в мемуарах. О них мы писали в другом тексте<sup>17</sup>. Размытость, расфокусирование, неуверенность, эвфемистичность, уклончивость, что тесным образом связано с неохотой ясно разграничить – хотя бы остро субъективно – правду и ложь и попыткой релятивизировать их – это все признаки современного этапа развития мемуарной литературы и мемуарных жанров как таковых как выражения ситуации общества и человека второго десятилетия XXI века.

Именно форма современных мемуаров, их гетерогенность, поливариантность, многожанровость приводят, наконец, к формированию отношений правды и лжи в мемуарах. Метатекстовой или скрытый характер субъективности – в оппозиции к некоторым более или менее классическим мемуарам, о которых и шла речь здесь – еще больше усложняет выражение собственного взгляда на вопрос о реальной и художественной правде и лжи. Постмодернистское понимание виртуальности и неуверенности, амбивалентности правды и лжи сказывается именно в современных мемуарах, связь которых с постмодернизмом лишь периферийная, – это скорее давление современного мира как рационально необъяснимого и вообще непонятного в смысле познания принципов его строения, функционирования, что также связано с вопросом об очевидной и скрытой власти. В таком мире человек чувствует себя одиноким и потерянным.

Авторы старшего поколения иногда отвечают на насущные вопросы молодости, старости и конфликта поколений обращением к прошлому. В случае чешского поэта, переводчика, прозаика и лите-

---

<sup>17</sup> И. Поспишил: *Правда и ложь мемуаров, Prawda i kłamstwo. Problematyka. Interpretacje. Konteksty*, „Conversatoria Litteraria“ 10, Siedlce – Banska Bystrica, 2016 с. 21-35.

ратуроведа композитолога Франтишека Вшетички (рожд. 1932)<sup>18</sup> это роман, описывающий начало чешского национального возрождения в Моравии<sup>19</sup>.

В разного рода сборниках публикуются писатели разных поколений, которые связаны между собой резко критическим отношением к изменениям последних двух десятилетий, предлагая свои альтернативы развития, в особенности в связи с предполагаемым, роковым концом света в 2012 г.<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> См. наше обсуждение его творчества: *O kompozici české prózy*. František Všeticka: Tektonika textu. O kompoziční výstavbě české prózy třicátých let. Olomouc 2001, 269 s. KAM-příloha, roč. VIII., 2002, č. 7-8, s. VIII. „Pečlivé čtení“ s genealogickými a komparatistickými přesahy. (František Všeticka: Tektonika textu. O kompoziční výstavbě české prózy třicátých let 20. století. Votobia, Olomouc 2001, 269 s.). Sborník prací Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě, řada literárněvědná, series scientiae litterarum, A 4, roč. 2002, s. 120-123. *Koláž ostře řezaných portrétů*. František Všeticka: Olomouc literární. Votobia, Olomouc 2002, 240 s., cena a náklad neuvedeny. HOST 2002, č. 8, recenzní příloha, s. IV. *Поэтика композиции и литературоведческая терминология* (František Všeticka: Tektonika textu. O kompoziční výstavbě české prózy třicátých let 20. století. Votobia, Olomouc 2001. František Všeticka: Kroky Kalliopé. O kompoziční poetice české prózy čtyřicátých let 20. století. Votobia, Olomouc 2003. Libor Pavera, František Všeticka: Lexikon literárních pojmů. Nakladatelství Olomouc, Olomouc 2002). Стил 2003, 2, Београд – Бањалука 2003, s. 382-385. *Kvalitní dílo literárněvědné lexikografie* (Pavera, L. - Všeticka, F.: Lexikon literárních pojmů. Nakladatelství Olomouc, Olomouc 2002). Opera Slavica 2003, 3, s. 62. František Všeticka: *Možnosti Meleté. O kompoziční poetice české prózy desátých let 20. století*. Votobia, Olomouc 2005, 300 s. Stil 4, Београд 2005, s. 401-403. *Otakar Bystřina a resuscitace jeho literárního dědictví* (Otakar Bystřina: *Hanácká legenda*. Ed. František Všeticka, il. a grafická úprava Hana Kremplová, Region Věrovany, JUDr. Jaroslav Kreml 2007). KAM-příloha, č. 5, 2007, s. 9-10. *Literární topografie Moravy a Slezska*. František Všeticka: Morava a Slezsko literární. Nakladatelství J. Vacl, Olomouc 2009. [http://www.phil.muni.cz/journals/proudy/PROUDY\\_PHILOLOGIE.htm](http://www.phil.muni.cz/journals/proudy/PROUDY_PHILOLOGIE.htm) *Živá literatura i literární věda* (František Všeticka: Rakousko literární. Nakladatelství J. Vacl, Olomouc 2010). Proudy 2011, č. 1, [http://www.phil.muni.cz/journal/proudy/filologie/recenze/2011/1/Ziva\\_literatura.php#articleBegin](http://www.phil.muni.cz/journal/proudy/filologie/recenze/2011/1/Ziva_literatura.php#articleBegin).

<sup>19</sup> František, Všeticka: *Otevírání oken. Románový obraz národního obrození v moravském městě*. Memoria, Olomouc 2015.

<sup>20</sup> *Almanach Kmene 2015. Od války k válce*. Nakladatelství Kmen, s. r. o., Křenovice 2015. *Almanach Nibiru. Znovu po konci světa*. Unie českých spisovatelů, Balt-East, Praha 2013.

Иначе реагируют на проблемы молодости, старости и конфликтов поколений некоторые чешские поэты, среди них подвергнутый идеологическому остракизму крупный чешский поэт Карел Сус (рожд. 1946). В своих сборниках стихов и особо структурированных поэмах он предельно критически относится к чешской действительности, исходя из своего личного опыта последних двух-трех десятилетий, комментируя, однако, глобальные проблемы современного мира. Его поэзия переполнена аллюзиями, интертекстуальностью, скрытыми намеками, она воинственна, агрессивна, бескомпромиссна<sup>21</sup>.

Особое место в анализе старости, молодости и состояния мира занимает чешский философ Петр Блага (рожд. 1965), который в своей книге 2015 года записывает свои взгляды и переживания в роковом 2012 году; критикуя современное состояние мира и общий миропорядок, он связывает свои заметки с ежедневным опытом университетского преподавателя<sup>22</sup>. Его книга напоминает жизненное, до сих пор неизданное, произведение в несколько тысяч страниц – рукопись упомянутого Франтишка Каутмана с рабочим названием *Bilance (Баланс)*, о которой писали и соавторы юбилейного каутмановского сборника<sup>23</sup>.

Следует учитывать, что мы нарочно пропустили сравнительно много литературных артефактов, созданных младшими поколениями авторов, которые по-новому обсуждают деликатные исторические события чешского прошлого и по-новому, крайне критически рисуют прошлое и перспективы нации, зачастую под влиянием идей европеизма, не учитывая исторические обстоятельства, иногда при оценке прошлых событий игнорируя или ретушируя известные и доказан-

<sup>21</sup> См. его в последнее время изданные поэтические книги *Apokalypsa podle Joba*. Zdenka Brožová, Periskop, Příbram 2013. *Báseň všeho druhu*. Ilustrace Kamil Lhoták. Vydavatelství Zdenka Brožová, Periskop, v edici Báseň na sobotu, sv. 28. Příbram 2015. *Tři vzkazy spáčům*. Vydavatel a tisk Zdenka Brožová, Periskop, Hluboš 133, v edici Báseň na sobotu, sv. 27, Příbram 2015. *Má abeceda*. Ilustroval Vojtěch Kolařík. Typos, tiskařské závody, s. r. o., Klatovy 2014.

<sup>22</sup> Petr Bláha: *Týdenní předčasnosti. Soukromé svědectví o roku, ve kterém se mohlo něco stát*. Dauphin, Praha 2015.

<sup>23</sup> См. *Na trnitých cestách života a tvorby*. Sborník příspěvků ze sympozia pořádaného u příležitosti životního jubilea Františka Kautmana. (Praha, 25. ledna 2012, Národní knihovna České republiky). Sestavily Miluša Bubeníková a Radka Hříbková. Národní knihovna ČR – Slovanská knihovna, Praha 2015. См. Опубликованную в нем нашу статью *Plynutí a ukotvení v díle Františka Kautmana*, s. 15-34.

ные исторические факты, переживания старших поколений и их взгляды на прошлое и современность. Можно подытожить так, что полностью зависит от желания и воли новых поколений, как они будут понимать национальную жизнь и идентичность, или понятие нации вообще подавят как ненужное, враждебное идеям нового времени и нового мирового порядка, что они проведут полные ревизии оценочных иерархий, которые до сих пор более или менее действовали и действуют. Это, наверное, проявится решительным образом – при существовании парламентской системы – в выборах будущих лет и десятилетий. Они могут и по-другому вернуться к „нашим двум вопросам“ Губерта Гордона Шауэра<sup>24</sup>. Все дело будущего, но не только объективных обстоятельств, как показывает и настоящее, много зависит от свободной воли.

Разного рода литературные произведения разных поколений демонстрируют актуальные проблемы молодости и старости в связи с состоянием современного человечества, которое, как утверждают некоторые, находится на грани катастрофы. Литература комментирует это состояние, одновременно участвует в его модификациях, формирует его, сама при этом меняясь и преобразовываясь поэтологически и генерически. Как всегда: насущные вопросы бытия рефлектируются в литературе, и она сама модифицируется лицом к лицу к угрозам современности<sup>25</sup>.

## REFERENCES:

*Almanach Kmene 2015. Od války k válce. Křenovice 2015.*

<sup>24</sup> H. G.: *Naše dvě otázky. Čas, list věnovaný veřejným otázkám*, roč. 1., 1886, 20. 12. См. также Ivo Pospíšil: *Naše dvě otázky aneb Cizí studenti na české univerzitě: problém kultury, kompetence, řízení a moci*, в: *Dialog kultur VII. Katedra slavistiky Pedagogické fakulty Univerzity Hradec Králové ve spolupráci se Společností Franka Wollmana při Ústavu slavistiky FF MU v Brně, Garamond, s. r. o., Hradec Králové 2013, s. 241-249.* Также в: *Česko-slovenské jazykově kulturní vztahy: nová situace*, в: *Jazyk a jazykoveda v interpretácii*. Eds: prof. PhDr. Oľga Orgoňová, CSc., Mgr. Katarína Muziková, PhD., Mgr. Zuzana Popovičová Sedláčková, PhD. Univerzita Komenského v Bratislave, Filozofická fakulta, Katedra slovenského jazyka, Občianske združenie slovenčina, Bratislava 2014.

<sup>25</sup> См. и наши текущие рецензии упоминаемых литературных текстов на страницах интернет журнала „Проуды“ („Proudy“): <http://www.phil.muni.cz/journal/proudy/>, номера 1,2/2015, 1/2016.

- Almanach Nibiru. Znovu po konci světa.* Unie českých spisovatelů. Praha 2013.
- Berdjajew, N.: *Das neue Mittelalter: Betrachtungen über das Schicksal Russlands und Europas.* Darmstadt 1927.
- Berdyajev, N.: *Novoe srednevekov'e: razmyshleniya o sud'be Rossii i Evropy.* Berlin 1924 (Бердяев, Н.: *Новое средневековье: размышления о судьбе России и Европы.* Berlin 1924).
- Berdyajev, N.: *Smysl istorii: Opyt filosofii chelovecheskoj sud'by.* Berlin 1923 (Бердяев, Н.: *Смысл истории: Опыт философии человеческой судьбы.* Berlin 1923).
- Bláha, P.: *Týdenní předčasnosti. Soukromé svědectví o roku, ve kterém se mohlo něco stát.* Praha 2015.
- H. G.: *Naše dvě otázky. Čas, list věnovaný veřejným otázkám,* roč. 1., 1886, 20. 12.
- Hanuš, J. a kol.: *Nostalgie v dějinách.* Centrum pro studium demokracie a kultury. Brno 2014.
- [http://www.phil.muni.cz/journal/proudy/filologie/recenze/2016/1/pospi\\_sil\\_originalni\\_konfese\\_dneska.php#articleBegin](http://www.phil.muni.cz/journal/proudy/filologie/recenze/2016/1/pospi_sil_originalni_konfese_dneska.php#articleBegin).
- [http://www.phil.muni.cz/journals/proudy/PROUDY\\_PHILOLOGIE.htm](http://www.phil.muni.cz/journals/proudy/PROUDY_PHILOLOGIE.htm)
- Kautman, F.: *Alternativy.* Praha 2014.
- Kautman, F.: *Boje o Dostojevského.* Praha 1966.
- Kautman, F.: *Literatura a filosofie.* Praha 1968. F. X. Šalda a F. M. Dostojevskij. Praha 1968.
- Kautman, F.: *Mrtvé rameno.* Praha 1992.
- Kautman, F.: *Naděje a úskalí českého nacionalismu (politický profil V. Dyka).* Praha 1992.
- Kautman, F.: *O českou národní identitu.* Praha 2015.
- Kautman, F.: St. K. Neumann. *Člověk a dílo 1875-1917.* Praha 1966.
- Kautman, F.: *Dostojevskij – věčný problém člověka.* Praha 1992.
- Kautman, F.: *Jak jsme s Jackem hledali svobodu.* Praha 1996.
- Kautman, F.: *K typologii literární kritiky a literární vědy.* Praha 1996.
- Kautman, F.: *Nádhera rovnováhy.* Praha 1969. Masaryk, Šalda, Patočka. Praha 1990.
- Kautman, F.: *O literatuře a jejich tvůrcích. Studie, úvahy a stati z let 1977-1989.* Praha 1999.
- Kautman, F.: *O smyslu oběti. Biblické reflexe.* Praha 2003.
- Kautman, F.: *Opilý satelit.* Olomouc 1966.
- Kautman, F.: *Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského.* Praha 1993.

- Kautman, F.: *Prolog k románu*. Praha 1993.
- Kautman, F.: *Román pro tebe*. Praha 1997.
- Kautman, F.: *Svět Franze Kafky*. Praha 1990 (с названием Franz Kafka, 1992).
- Na trnitých cestách života a tvorby. Sborník příspěvků ze symposia pořádaného u příležitosti životního jubilea Františka Kautmana*. (Praha, 25. ledna 2012, sestavily Miluša Bubeníková a Radka Hříbková. Praha 2015.
- Pospishil, I.: *Rozhdenie sredneevropejskoj poetiki (F. Kautman – O. Filip – J. Zogata – M. Viveg)*, v: *Vzaimodejstvie literatur v mirovom literaturnom processe. Problemy teoreticheskoj i istoricheskoj poetiki*. Materialy X mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii v dvuh chastyah. Mezhdunarodnaya asociaciya prepodavatelej russkogo yazyka i literatury. Grodno 2005, chast' 1, s. 79-91 (Поспишил, И.: *Рождение среднеевропейской поэтики (Ф. Каутман – О. Филип – Й. Зоата – М. Вивег)*, в: *Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики*. Материалы X международной научной конференции в двух частях. Международная ассоциация преподавателей русского языка и литературы. Гродно 2005, часть 1, с. 79-91).
- Pospisil, I.: *Odna sredneevropejskaya sud'ba (Frantisek Kautman kak literaturoved i belletrist)*, v: *Comparative Cultural Studies in Central Europe*. Editors: Ivo Pospíšil (Brno), Michael Moser (Wien). Brno 2004, s. 175-191 (Поспишил, И.: *Одна среднеевропейская судьба (Франтишек Каутман как литературовед и беллетрист)*, в: *Comparative Cultural Studies in Central Europe*. Editors: Ivo Pospíšil (Brno), Michael Moser (Wien). Brno 2004, с. 175-191).
- Pospisil, I.: *Prawda i lozh' memuarov*, v: *Prawda i kłamstwo. Problematyka. Interpretacje. Konteksty*. „Conversatoria Litteraria“, tom 10. Międzynarodowy Rocznik Naukowy. Siedlce – Bańska Bystrzyca 2016, s. 21-35 (Поспишил, И.: *Правда и ложь мемуаров*, в: *Prawda i kłamstwo. Problematyka. Interpretacje. Konteksty*. „Conversatoria Litteraria“, tom 10. Międzynarodowy Rocznik Naukowy. Siedlce – Bańska Bystrzyca 2016, с. 21-35).
- Pospíšil, I.: *Metody, přístupy a typy literární vědy*. (František Kautman: *K typologii literární kritiky a literární vědy*. Praha 1996, 189 s.). SPFFBU, XLVI, D 44, 1997, s. 161-164
- Pospíšil, I.: „*Pečlivé čtení*“ s genologickými a komparatistickými přesahy. (František Všeticka: *Tektonika textu. O kompoziční výstavbě české*

- prózy třicátých let 20. století*. Olomouc 2001, 269 s.). Sborník prací Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě, řada literárněvědná, series scientiae litterarum, A 4, roč. 2002, s. 120-123.
- Pospíšil, I.: *Český kvázipostmoderní román: poetizace automatismu a zrození „nového člověka“ (Případ nevěrné Kláry Michala Viewegha)*. в: *Retoriki na pametta*. Jubileen sborník v čest na 60-godišninata na profesor Ivan Pavlov. Sofija 2005, c. 498-504.
- Pospíšil, I.: *Detail jako emblém doby* (František Kautman: *O literatuře a jejich tvůrcích. Studie, úvahy a stati z let 1977-1989*. Praha: 1999, 294 s.). „Slovak Review“, A Review of World Literature Research, vol. XI/2002, No. 2, s. 174-178
- Pospíšil, I.: František Všetická: *Možnosti Meleté. O kompoziční poetice české prózy desátých let 20. století*. Olomouc 2005, 300 s. Stil 4, Beograd 2005, c. 401-403.
- Pospíšil, I.: *Generace v literární vědě, jejich sláva a traumata*. в: Zbyněk Michálek – Josef Šaur (eds): „Mladá slavistika“ IV. *Výzkum slovan-ského areálu: generační proměny*. Brno 2019, c. 7-25.
- Pospíšil, I.: *Generační princip obecně a ve vývoji literatury (ruské) zvláště (obecné úvahy a srovnávací mezislovanská reflexe s několika případovými sondami)*, в: Ivo Pospíšil, Josef Šaur a kol.: *Generační konflikt ve slovanských literaturách a kulturách*. Brno 2016. c. 11-29.
- Pospíšil, I.: *Generační vidění morálky v literatuře (Dva české sborníky z let 1963 a 1985 a próza Jozefa Hnitky)*, в: Vasil Gluchman a kol.: *Kontexty a podoby morálky nedávnej minulosti (Slovensko v európskom a svetovom kontexte druhej polovice 20. storočia)*. „Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis“, Prešov 2007, c. 399-411.
- Pospíšil, I.: *Idyla jako výzva a varování*. „Světová literatura“ 1982, č. 2, s. 228-230.
- Pospíšil, I.: Kautman, František (\* 1927 в го́роде Че́ске Бүдєёвувє), в: Alexej Mikulášek, Jana Švábová, Antonín B. Schulz a kol.: *Literatura s hvězdou Davidovou 2. Slovníková příručka k dějinám česko-židovských a česko-židovsko-německých literárních vztahů 19. a 20. století*. Praha 2002, c. 42-48
- Pospíšil, I.: *Koláž ostře řezaných portrétů. František Všetická: Olomouc literární*. Olomouc 2002, 240 s. HOST 2002, č. 8, recenzní příloha, s. IV.
- Pospíšil, I.: *Kvalitní dílo literárněvědné lexikografie (Pavera, L. – Všetická, F.: Lexikon literárních pojmů*. Olomouc 2002). „Opera Slavica“ 2003, 3, c. 62.

- Pospíšil, I.: *Lekce tvůrčího psaní a kvázipostmodernistická poetika Michala Viewegha*. Beograd 2005, c. 303-313.
- Pospíšil, I.: *Literatura a citlivost (F. Kautman)*. "Univerzitní noviny" 2001/12, s. 51-54
- Pospíšil, I.: *Naše dvě otázky aneb Cizí studenti na české univerzitě: problém kultury, kompetence, řízení a moci*. в: *Dialog kultur VII*. Katedra slavistiky Pedagogické fakulty Univerzity Hradec Králové ve spolupráci se Společností Franka Wollmana při Ústavu slavistiky FF MU v Brně, Garamond, s. r. o., Hradec Králové 2013, c. 241-249.
- Pospíšil, I.: *O kompozici české prózy*. František Všeticka: *Tektonika textu. O kompoziční výstavbě české prózy třicátých let*. Olomouc 2001, 269 s. KAM-příloha, roč. VIII., 2002, 7-8, c. VIII.
- Pospíšil, I.: *Originální konfese dneška: ale co dál?* Petr Bláha: *Týdenní předčasnosti. Soukromé svědectví o roku, ve kterém se mohlo něco stát*. Praha 2015. Proudý 2016, 1.
- Pospíšil, I.: *Plynutí a ukotvení v díle Františka Kautmana*. в: *Na trnitých cestách života a tvorby. Sborník příspěvků ze symposia pořádaného u příležitosti životního jubilea Františka Kautmana*. (Praha, 25. ledna 2012, Národní knihovna České republiky). Sestavily Miluša Bubeníková a Radka Hříbková. Národní knihovna ČR – Slovanská knihovna, Praha 2015, s. 15-34.
- Pospíšil, I.: *Polní (terénní) výzkum ukrajinského sexu Oksany Zabuzko a český kontext*, в: *Cestou vzájemnosti. Združenie slovanskej vzájemnosti*. Banská Bystrica 2003, c. 200-211.
- Pospíšil, I.: *Postmodernism and Quasipostmodernism (Michal Viewegh)*. Neohelicon. „Acta Comparationis Litterarum Universarum“. Akadémiai Kiadó, Springer, 2006, tomus XXXIII, fasciculus 2, December, c. 37-44.
- Pospíšil, I.: *Ruští samotáři aneb Obnova personalismu a generačního vidění*. Владимир Бондаренко: *Поколение одиночек*. Москва 2008. „Slavica Litteraria“, X 12, 2009, 2, MU, c. 160-163.
- Pospíšil, I.: *Žánr prozaického deníku Michala Viewegha, poetika, žánrové tradice a souvislosti*. STIL 10, Beograd 2011, c. 309-322.
- Pospíšil, I.: *Поэтика композиции и литературоведческая терминология* (František Všeticka: *Tektonika textu. O kompoziční výstavbě české prózy třicátých let 20. století*. Olomouc 2001. František Všeticka: *Kroky Kalliopé. O kompoziční poetice české prózy čtyřicátých let 20. století*. Olomouc 2003. Libor Pavera, František Všeticka: *Lexikon lite-*

- rárních pojmů*. Olomouc 2002). Стил 2003, 2, Београд – Бањалука 2003, с. 382-385.
- Pospíšil, I.: *Literární topografie Moravy a Slezska*. František Všeticka: *Morava a Slezsko literární*. Olomouc 2009.
- Pospíšil, I.: *Otakar Bystřina a resuscitace jeho literárního dědictví* (Otakar Bystřina: *Hanácká legenda*. Ed. František Všeticka, il. a grafická úprava Hana Kremplová, Region Věrovany, JUDr. Jaroslav Krempel 2007). KAM-příloha, č. 5, 2007, с. 9-10.
- Pospíšil, I.: *Próza virtuální autenticity a existenciálního znejistění*. SPFFBU, X 10, „Slavica Litteraria“, с. 5-20.
- Pospíšil, I.: *Živá literatura i literární věda* (František Všeticka: *Rakousko literární*. Olomouc 2010). Proudý 2011, č. 1, <http://www.phil.muni.cz/journal/proudy/filologie/recenze/2011/1/Ziva-literatura.php#articleBegin>.
- Sýs, K.: *Apokalypsa podle Joba*. Zdenka Brožová, Periskop, Příbram 2013.
- Sýs, K.: *Básně všeho druhu*. Ilustrace Kamil Lhoták. Vydavatelství Zdenka Brožová, Periskop, v edici Báseň na sobotu, sv. 28. Příbram 2015.
- Sýs, K.: *Tři vzkazy spáčům*. Vydavatel a tisk Zdenka Brožová, Periskop, Hluboš 133, v edici Báseň na sobotu, sv. 27, Příbram 2015.
- Sýs, K.: *Má abeceda*. Ilustroval Vojtěch Kolařík. Typos, tiskařské závody, s. r. o., Klatovy 2014.
- Urban, M.: *Urbo kune. Paralelní román*. Praha 2015.
- Viewegh, M.: *Bio manžel. Volné pokračování románu Biomanželka*., Brno 2015.
- Viewegh, M.: *Zpátky ve hře*. Brno 2015.
- Všeticka, F.: *Otevírání oken. Románový obraz národního obrození v moravském městě*. Olomouc 2015.

**ТАТЬЯНА ЗВЕРЕВА**

Удмуртский государственный университет  
(Ижевск, Россия)

ORCID: 0000-0002-0485-7664

E-mail: tvzver.1968@yandex.ru

**ГОЛОС И ПИСЬМО:  
К ВОПРОСУ О МЕТОДОЛОГИИ ИЗДАНИЯ  
ЛЕКЦИОННЫХ КУРСОВ**

**THE VOICE AND THE LETTER:  
ON METHODOLOGY  
OF PUBLISHING LECTURE COURSES**

**Abstract:**

In the article the author addresses the problem of publishing lecture courses. Particular attention gains a problem of translating the oral language into the written one and the methodological problems compilers of such editions inevitably face. To illustrate the argument the author addresses to Mikhail Panov's, Nikolaj Liban's, Vadim Baevsky's and Vladimir Markovich's publications of lectures.

**Keywords:**

conflict of languages, translation problem, Mikhail Panov, Nikolaj Liban, Vadim Baevsky, Vladimir Markovich

В последнее время в филологической науке обозначилась тенденция, которая не может не радовать, – речь идет о независимых друг от друга изданиях „живых лекций” ученых-филологов (М. В. Панов<sup>1</sup>, Н. И. Либан<sup>2</sup>, В. С. Баевский<sup>3</sup>, В. М. Маркович<sup>4</sup> и пр.). На месте этих имен вполне могли бы быть другие, и в дальнейшем мы будем рассуждать не столько о конкретных книгах, сколько о том, должны ли быть выработаны единые подходы к подобного рода изданиям. Старая как сам мир проблема „речи” и „письма” была поставлена еще Платоном в *Федре*, где несомненное предпочтение платоновский Сократ отдавал живому общению. В 20 веке об этом наиболее последовательно высказался Мераб Мамардашвили, обративший внимание на то, что помыслить *что-то* можно только один раз, потому что мир/текст „всегда успевает принять такую конфигурацию, которая по сравнению с созданным нами образом уже отлична от представляющейся нам”<sup>5</sup>.

Сохранение живого слова Учителя – необходимое условие неразрывности филологической традиции, ее передачи последующим поколениям. Но именно здесь составители сталкиваются с неразрешимой дилеммой, своего рода конфликтом языков – при переводе с „устного языка” на „письменный” нарушается ряд условий. В отличие от письменного текста, нацеленного на консервацию смысла, устная речь ориентирована на ситуацию „здесь и сейчас”. (В этом аспекте лекция может быть уподоблена исполнению музыкального произведения, живущего только в момент исполнения и соотношенного с категорией времени.) Не поддаются реальной передаче те уникальные (всякий раз заново выстраиваемые отношения со слушателями), которые и становятся условием разворачивания смысла. Кроме того, спонтанное говорение образует смысловые лакуны – паузы. Живое слово всегда балансирует на неуловимой грани сказанного и несказанного, в то время как научная статья стремится к предельной ясности. Наконец, проговариваемый смысл неотделим от интонации,

<sup>1</sup> Михаил Панов: *Язык русской поэзии XVIII – XIX веков: Курс лекций*. Москва 2017.

<sup>2</sup> Николай Либан: *Русская литература: Лекции-очерки*. Москва 2014.

<sup>3</sup> Вадим Баевский: *Тридцать лекций о Золотом веке русской литературы. 1800 – 1855*. Смоленск 2009.

<sup>4</sup> Владимир Маркович: *Русская литература Золотого века: Лекции*. Санкт Петербург 2019.

<sup>5</sup> Мераб Мамардашвили: *Как я понимаю философию*. Москва 1992, с. 29.

являющейся главным индикатором индивидуальности лектора. „Филология – это семья, потому что всякая семья держится на интонации и на цитате, на кавычках”<sup>6</sup>, – сказанное О. Мандельштамом о природе Слова отражает суть гуманитарной науки.

Берясь за издание лекций, когда-либо прочитанных аудитории, составители сталкиваются с целым рядом проблем, и от их решения зависит не только читательский успех книги, но и формируемый в ней „образ человека” – ученого, выступающего в роли непосредственного собеседника. Вследствие этого встает насущный вопрос о методологических подходах к подобному роду изданий.

Обратимся к краткой характеристике выпущенных книг в той временной последовательности, в которой читались лекции. Безусловно, издание лекций Михаила Викторовича Панова – одно из самых ярких явлений на филологическом небосклоне последних лет. Как сказано в Предисловии к лекциям, „в центре внимания Панова – лингвистически осознанное движение русского стиха”<sup>7</sup>. Книга обладает не только силой научной и поэтической мысли; в ней имеется скрытый механизм, запускающий мощный процесс смыслопорождения. Являясь „энциклопедией гипотез”, лекции Панова способствуют становлению новых филологических концепций. Плотность изложенного материала настолько велика, что фразы буквально „пружинят” от переизбытка заложенного в них смысла, логика рассказа заряжает не только слушателя, но и читателя. Отчасти этому содействует афористическое мышление ученого. Отличительной особенностью лекций Панова является порождение „научных метафор”, способных раскрыть творческую индивидуальность поэтов. Как правило, размышления ученого всякий раз стягиваются к отточенным формулам: „ямб с металлическим привкусом” (Баратынский) и „энергия цезуры” (Лермонтов), „поэтика расщепления” (Маяковский) и „поэтика сплава” (Пастернак), „расплавленные слова” символистов и „твердые слова” акмеистов и т.д.). В пановских лекциях составителю удалось передать головокружительное упоение речью и, как следствие, – упоение миром, ибо одно без другого невозможно. Как правило, метафоры оказываются сквозными – однажды возникнув, они подхватываются и разворачиваются в дальнейших лекциях.

<sup>6</sup> Осип Мандельштам: *Собрание сочинений в 3 томах*. Том 2. Москва 1991, с. 249.

<sup>7</sup> Михаил Панов: *Язык русской поэзии XVIII – XIX веков: Курс лекций*. Москва 2017, с. 8.

До Батюшкова в поэзии часы были без стрелок – времени не было. Эмблема вечна... Часы пошли, возникла элегия, обычно рисующая трагический перелом...<sup>8</sup>;

У Сологуба вообще часы стоят. У Блока и у Белого часы показывают всегда 12, а это означает, что они показывают <и> данный миг, <и> вечность. А потому ослаблена сюжетная сторона<sup>9</sup>.

Достоинства книги относятся не только к ученому-лектору, но и к составителю – Т. Н. Нещумовой, без труда которой книга не вышла бы в свет, и бесценный, необходимый современной гуманитарной науке как глоток свежего воздуха материал канул бы в Лету. Составителем не только бережно собраны лекции (за этим процессом угадывается многолетний и ежедневный труд), но и передана уникальная интонация и обаяние личности М. В. Панова. По ходу был решен и ряд методологических задач: даны варианты записанных конспектов; расставлены ремарки, в которых обозначена реакция слушателей, сохранены обращения к аудитории. Чрезвычайно важно, что в издании сохранены даже фрагменты лекций. Например, начало лекции о Борисе Пастернаке выглядит следующим образом:

*[Начало записи отсутствует.]... за непониманием на три четверти, а дальше [буду говорить так]: комментированием покажу, чего не нужно искать в стихах Пастернака, до какой степени они должны быть понятны*<sup>10</sup>.

В некоторых случаях пропуск записей опосредованно восстановлен составителем, о чем имеется пометка в тексте: „*[Пропуск записи. Смысл утраченного текста таков...]*”<sup>11</sup>. Последовательно отмечены и все *обрывы записей*. На наш взгляд, именно эти вмешательства времени, создают ощущение его подлинного дыхания.

В отличие от М. В. Панова, хорошо известного по своим многочисленным монографиям и статьям, Николай Иванович Либан был в первую очередь педагогом, и его имя не так часто встречается на

<sup>8</sup> Михаил Панов: *Язык русской поэзии XVIII – XIX веков: Курс лекций*. Москва 2017, с. 69.

<sup>9</sup> Ibidem, с. 187.

<sup>10</sup> Ibidem, с. 430.

<sup>11</sup> Михаил Панов: *Язык русской поэзии XVIII – XIX веков: Курс лекций*. Москва 2017, с. 468.

страницах филологических штудий. В течение долгого времени он занимался лекторской деятельностью, неизменно, как и Панов, собирая потоки благодарных слушателей. В книге *Русская литература: Лекции-очерки* Н. И. Либана собраны лекции по трем университетским курсам. Наиболее полно и последовательно представлена „История древнерусской литературы”, фрагментарно очерчены курсы „Становление личности в литературе XVIII века” и „Русская литература первой трети XIX века. Жуковский, Пушкин, Лермонтов”. Как следует из примечаний, подготовленных составителем В. Л. Харламовой-Либан, для объективного воссоздания курса были взяты конспекты разных лет разных слушателей. Кроме того, использовались сократившиеся аудиозаписи лекций по древнерусской литературе 1972-1973 гг. В этих лекциях в полной мере видим педагогический талант Н. И. Либана. На первый взгляд, сказанное не претендует на филологические открытия и очевидно, что лектор не ставил перед собой подобную задачу (показательно, что при разговоре с аудиторией практически не задействована литературоведческая терминология). Однако более важным было другое – открыть студентам незнакомые для них прежде миры, увлечь их в „terra incognita”, приоткрыть форму существования человека в иных культурных эпохах. Ученый выступает здесь в функции „сталкера”, открывающим путь в новый мир. В лекциях чувствуется та степень свободы, которой располагал Либан: движение его мысли весьма прихотливо, рассказ почти всегда пестрит историческими экскурсами, зачастую повествование сбивается на ассоциации. Думается, что многочисленных слушателей привлекала именно это – способность лектора жить и дышать „иным временем”.

В лекциях Либана литературный процесс впаян в историко-культурную эпоху – с одинаковым восторгом говорящий рассказывает, например, и о Болотове-стилисте, и о том, что Болотов нашел пенициллин: „Вот эту самую плесень, которую потом превратили в целебное лекарство, он нашел у себя в сарае, пробовал использовать в качестве лекарства – помогло”<sup>12</sup>; характеристика той или иной исторической эпохи разрастается настолько, что подчас совершенно заслоняет собой первоначальный предмет разговора. Но именно эти – методические нарушения – в конечном счете всего более характеризуют личность говорящего, увлеченного разговором так, что рамки академиче-

<sup>12</sup> Николай Либан: *Русская литература: Лекции-очерки*. Москва 2014, с. 323.

ского часа оказываются часто узкими. При составлении книги сохранены и обращения лектора к аудитории, и спонтанные реакции слушателей, благодаря чему воссоздается живой разговор. Зачастую вопросы Либана к аудитории носят шуточный провокационный характер:

Либан: Чем дело кончилось? Он убежал! На радостях, что над ним нет никакой власти (что может быть лучше?), вел себя очень неумно: предавался Бахусу. Понятно?

Студент: Выпивал.

Либан: Ну, не надо так говорить: XVIII век и вдруг – “выпивал”. “Предавался Бахусу” – это куда лучше<sup>13</sup>.

Отметим, что именно в данной книге всего более ощущается диалогическая направленность слова. Рождение лекции происходит на наших глазах, лекторская мысль меняет свое направление, чутко реагируя на реакции слушателей.

*Тридцать лекций о Золотом веке русской литературы. 1800 – 1855* В. С. Баевского несколько уклоняются от предшествующего ряда, поскольку сам автор принимал участие в этом издании. Но это все та же запись лекционного материала, осуществленная при помощи учеников и коллег. В Предисловии обозначены принципы подготовки издания:

...доцент моей кафедры Элеонора Леонидовна Котова не протяжении 2006-2007 учебного года стала записывать подряд все мои лекции с помощью видеокамеры. Потом она видеоряд и распечатанный словесный текст передавала мне, и я его редактировал, дополняя и переводя лекции из устной формы в письменную. ... Когда Э. Л. Котова прийти на мою очередную лекцию не могла, эту лекцию записывала ее сестра, тоже доцент моей кафедры Марина Леонидовна Рогацкина. Потом они проделали кропотливую редакторскую работу по проверке цитат и всего моего текста<sup>14</sup>.

Обратим внимание, что автор указывает на необходимость „перевода лекций из устной формы в письменную”, т.е. сама лекция – это сырой материал, который необходимо оформить, сохраняя при этом иллюзию непосредственного слова.

---

<sup>13</sup> Ibidem, с. 222.

<sup>14</sup> Вадим Баевский: *Тридцать лекций о Золотом веке русской литературы. 1800 – 1855*. Смоленск 2009, с. 7 – 8.

Как и предшествующие лекторы, В. С. Баевский демонстрирует удивительную свободу во владении материалом: не боясь „не успеть” сказать главного, он может процитировать по памяти 10 строф сряду из *Евгения Онегина*, увлечся рассказом о собственном пребывании на Кавказе или вспомнить ту или иную историю из „филологического быта”. При этом главное все же проговаривается и договаривается, вызревая из этих – многочисленных отступлений.

*Тридцать лекций о Золотом веке русской литературы* – книга для В. С. Баевского во многом итоговая, осмысляющая одновременно и собственное существование в филологии, и филологическую науку XX века в целом. Когда-то я писала рецензию на выход этой книги<sup>15</sup>, и получила благодарственное письмо Вадима Соломоновича, которое храню до сих пор:

Глубокоуважаемая Татьяна Вячеславовна, позавчера получил Вашу бандероль. Сердечное спасибо за необыкновенную рецензию, посвященную моей книге. Когда я дошел до конца 177 страницы и прочитал, что это книга не только о золотом веке русской литературы, но и некоторым образом о золотом веке нашего литературоведения, я почувствовал, как что-то сжало мое дыхание. И, представьте себе, перевернув страницу, я читал уже с трудом, сквозь слезы, то и дело застилавшие поле зрения (из частного архива).

Привела это письмо с единственной целью – показать, насколько важен был для ученого круг, называемый „филологическим братством”. Издатели позаботились о том, чтобы сохранить в лекциях все отступления, касающиеся литературоведческой среды, – жизни ученых-филологов в „некалендарном” XX веке. Благодаря подобной оптике не только пушкинская эпоха, но и филология наделяются свойством чудесного.

Важно, что множество экскурсов связано с личным опытом В. С. Баевского, т.е. слушатели и читатели причащаются историям, которые можно услышать только из уст рассказчика „здесь и сейчас”, поскольку именно в момент говорения возникает прихотливая игра памяти. Сам Вадим Соломонович хорошо осознавал ценность своего опыта и спешил передать его своим ученикам. Всякого рода отступления не случайны, это продуманные ходы, и об этом лектор сам призна-

<sup>15</sup> Татьяна Зверева: *Тридцать лекций о Золотом веке*, “Вестник Удмуртского государственного университета”. Ижевск 2009, № 4, с. 164 – 165.

ется своей аудитории. Для примера обратимся к одному из эпизодов лекции, обращенной к Пушкину. Очерчивая библиографию о жизни и творчестве поэта, Вадим Соломонович указывает студентам на книгу А. Л. Слонимского *Мастерство Пушкина* и сопровождает это развернутым комментарием о своем личном знакомстве с семьей Слонимских:

Рассказывала мне Лидия Леонидовна, что у них были некоторые вещи, принадлежащие Пушкину. И когда Ленинград оказался в осаде, она отправилась в Смольный, где был штаб обороны города. С трудом туда пробралась и попросила, чтобы какое-нибудь государственное учреждение взяло на сохранение эти реликвии. Но ей было отказано. Она мне дала дневник, который вела тогда. Это было смертельно опасно, потому что там были правдивые записи о блокаде. Город вымирал от голода, а в Смольном она увидела, как официантки в белых накрахмаленных чепчиках и передниках разносят по кабинетам начальства подносы, вкусно пахнувшие и закрытые салфетками. Вообще там была роскошная обстановка. В дом Слонимских попала бомба или снаряд, и все пушкинские реликвии погибли, и все погибло. Поэтому они не стали возвращаться в Ленинград, остались в Москве, комнату получили.

Это не совсем экспромт, скажу вам правду. Я когда готовился к лекции, на меня все это нахлынуло. И я подумал, что это тоже, может быть, приблизит вас к Пушкину, если я расскажу. А потом вдруг жалко времени лекционного стало. Но потом подумалось: другое вы прочтете и сами, а если этого я вам не расскажу, вы никогда о нем и не узнаете<sup>16</sup>.

В этом качестве лекции В. С. Баевского – не только учебный материал, но и уникальный исторический документ, в котором запечатлен частный человеческий опыт.

Единственное неудачное место в данном издании – вопросы студентов, которые появляются в конце некоторых лекций. В своем большинстве эти вопросы носят формальный характер, слабо или совсем не связаны с предшествующим изложением. По-видимому, эта вопросно-ответная форма была призвана подтвердить наличие диалога в аудитории. Однако вряд ли требуются дополнительные доказательства тому, что перед нами подлинное диалогическое действо, разворачивающееся между говорящим и слушающими.

<sup>16</sup> Вадим Баевский: *Тридцать лекций о Золотом веке русской литературы. 1800 – 1855*. Смоленск 2009, с. 166.

Последний в этом ряду – курс лекций Владимира Марковича Марковича *Русская литература Золотого века*. По случайному совпадению книга, как и предыдущая, содержит 30 лекций, прочитанных в Санкт-Петербургском университете в разные годы. Основной корпус текстов относится к 2009 году, и это один из последних курсов ученого. В Предисловии П. Е. Бухаркин очертил подходы к изданию, осуществленному Е. Н. Григорьевой:

Редактура осуществлялась не просто крайне бережно и осторожно, она была и минимальной; перенесенный на бумагу устный по своему генезису текст сохранил отчетливый отпечаток „разговорности”, которая проявляется не просто в отдельных оборотах и выражениях, присущих скорее устной, чем письменной речи, но, в первую очередь, в особой атмосфере прямой обращенности – здесь и сейчас – к слушателям, становящимися ныне читателями<sup>17</sup>.

По богатству изложенного материала – это бесценное издание, которое может послужить замечательным учебником как для студентов, так и для тех, кто выходит к аудитории. В лекциях прекрасно воспроизведена логика построения материала – логика лекторской мысли. Для В. М. Марковича первична текстовая реальность. Конечно, ученый также совершает интереснейшие экскурсии, рассказывает острые анекдоты, но лишь для того, чтобы снова вернуться к тексту. Поэтика произведения неизбежно оказывается в фокусе, и лектор с удовольствием поворачивает перед слушателями материал разными гранями, демонстрируя умение жить словом. Манера изложения лекции отличается тем, что Владимир Маркович предпочитает вопросительную интонацию утвердительной; его лекции – это размышления, в которых нет ничего застывшего, напротив, мысль находится в постоянном движении, опровергая подчас только что сказанное. Наверное, не случайно последняя гоголевская лекция оказалась разомкнутой, финал размышлений – открытым:

...он (Гоголь – Т.З.) очень осторожно говорит, что Петр Великий направил нас на новый путь, но мы еще в пути, мы еще не дома. Исподволь подводит читателя к мысли о том, что мы не дома, мы

<sup>17</sup> Владимир Маркович: *Русская литература Золотого века: Лекции*. Санкт-Петербург 2019, с. 5.

не дома. Формально он говорит: вперед, дом там, впереди. И действительно, впереди...<sup>18</sup>.

Вместе с тем тщательность воспроизведения материала и минимальная редакторская правка, о которой заявлено в Предисловии, приводят к некоторой перегруженности и избыточности текста. И здесь мы сталкиваемся с проблемой, заявленной в названии нашей работы, – конфликтом „языков”. Парадоксально, но бережно сохраненные „разговорные” конструкции не всегда способствуют иллюзии живой речи. Обращаясь в „слово письменное”, эти конструкции тормозят повествование. Подобное замедление полностью оправдано в аудитории, и блестящий лектор – Владимир Маркович Маркович – это прекрасно знал и чувствовал. Но в тот момент, когда слушатель превращается в читателя, подобные приемы начинают мешать целостному восприятию. Мне посчастливилось слышать спецкурс Владимира Марковича по поэтике русской литературы первой трети 19 века в Удмуртском государственном университете (Ижевск, 1993 год) – и я до сих пор слышу его интонации, помню его манеру читать стихи и по-актерски работать с аудиторией. Прошло уже почти тридцать лет, но впечатление, оставленное лектором и ученым, до сих пор живо. Лекции произвели тогда ошеломительное впечатление своей мощью и динамикой, и вот этот напор энергии ослаблен в книге.

Цель данных разборов – не критика и не выстраивание иерархии, а попытка выявить некоторые насущные проблемы, связанные с изданием филологического наследия. Резюмируя сказанное, можно обозначить следующие задачи, которые стоят перед составителями подобного рода изданий:

1. Проблема редакторской правки или очерчивания границ, за пределы которой эта правка не может выйти. Необходимо решить вопрос, что важнее – сохранить для истории лекционный материал в изначальном виде, или внести изменения, повышающие достоинства текста.
2. Вопрос отбора материала, связанный с наличием вариантов имеющихся лекций. Один и тот же материал в разные годы может быть раскрыт по-разному. Логика издания может подчиняться разным путям: отбор лучших, на взгляд составителя, лекций; приведение всех имеющихся вариантов; следование

---

<sup>18</sup> Ibidem, с. 722.

хронологическому принципу (обращение к лекциям, прочитанным в определенный период).

3. Необходимость включения или исключения реплик слушателей. Здесь снова возникает проблема исторической достоверности материала. Нужно ли брать во внимание всё, когда-то происходившее на занятии, или составитель имеет право по своему усмотрению исключать материал, понижающий планку.

Ни одно печатное издание не способно стать заменой живого диалога ученого со слушателями. Безвозвратно уходит в прошлое эпоха гигантов филологической мысли, а вместе с ними и эпоха тех, кому посчастливилось слышать их голоса. На одной из своих лекций И. В. Панов иронизировал над семантикой приставки -от:

„Он свое отпел”, „он свое отчитал”, „он свое отходил”, „он свое отспал”... Вот эта приставка *от-*, горестная приставка, показывающая, что все в прошлом, – она прибавляется чуть ли не к каждому глаголу...<sup>19</sup>.

Однако только печатное/запечатленное слово позволяет перевести прошедшее в настоящее, уничтожить приставку *от-*, а вместе с ней и отрицательную частицу *не*. Это единственный известный человечеству способ сохранения „живого голоса”, а следовательно, и условие непрерывности гуманитарного знания.

## REFERENCE:

- Baevskij Vadim: Tridcat' lekcij o Zolotom veke russkoj literatury. 1800 – 1855. Smolensk 2009. 632 p. (Баевский Вадим: *Тридцать лекций о золотом веке русской литературы. 1800 – 1855*. Смоленск 2009. 632 с.)
- Zvereva Tat'yana: Tridcat' lekcij o Zolotom veke, “Vestnik Udmurtskogo gosuniversiteta”. Izhevsk 2009, № 4, s. 164 – 165. (Зверева Татьяна: *Тридцать лекций о Золотом веке*, “Вестник Удмуртского государственного университета”. Ижевск 2009, № 4, с. 164 – 165.)

<sup>19</sup> Михаил Панов: *Язык русской поэзии XVIII – XIX веков: Курс лекций*. Москва 2017, с. 355.

- Liban Nikolaj: Russkaya literatura: Lekcii-ocherki. Moskva 2014. 584 p.  
(Либан Николай: *Русская литература: Лекции-очерки*. Москва 2014, с. 323.)
- Mamardashvili Merab: Kak ya ponimayu filosofiyu. Moskva 1992. 416 p.  
(Мамардашвили Мераб : *Как я понимаю философию*. Москва 1992. 416 с.)
- Mandel'shtam Osip: Sobranie sochinenij 3 tomah. Tom 2. Moskva 1991. 730 p. (Мандельштам Осип: *Собрание сочинений 3 томах*. Том 2. Москва 1991, 416 с.)
- Markovich Vladimir: Russkaya literatura Zolotogo veka: Lekcii. Sankt Peterburg 2019. 752 p. (Маркович Владимир: *Русская литература Золотого века: Лекции*. Санкт Петербург 2019. 752 с.)
- Panov Mihail: YAzyk russkoj poezii XVIII – XIX vekov: Kurs lekcij. Moskva 2017. 584p. (Панов Михаил: *Язык русской поэзии XVIII – XIX веков: Курс лекций*. Москва 2017, с. 468.)



# **ДИСКУССИИ**



**ИГОРЬ ПЕШКОВ**

(Москва, Россия)

ORCID 0000-0001-9881-3429

e-mail: ivpeshkov@gmail.com

**ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ**

**По поводу книги Алексея Коровашко**

***Михаил Бахтин* (Москва, «Молодая гвардия», 2017)**

**A HERO OF OUR TIME**

**On the book *Mikhail Bakhtin* (2017) by Aleksey Korovashko**

**Abstract:**

In the article some problems of the biography of M.M. Bakhtin and some fundamental aspects of his theory of authorship are taken into consideration. First of all, the thesis supported by A. Korovashko about the presumption of P. N. Medvedev and V. N. Voloshinov of authorship of disputed texts that came out of the Bakhtin's circle is subjected to radical criticism. Three groups of evidence (the testimonies of Bakhtin's contemporaries, an ethical analysis of the situation related to the creation and historical functioning of disputed texts, and, finally, a statistical analysis of their style) lead to the opposite conclusion, i. e. recognition of the presumption of authorship of all disputed texts by Bakhtin. In particular for the first time a document confirming that Bakhtin was the sole author of the article "Modern vitalism" (issued under the name of I. I. Kanaev) is published here. In the field of literary theory the article, in contrast to the stated in Korovashko's book, asserts a high level of heuristics of the Bakhtin approach in the hermeneutics of artistry, an approach based on the relationship between author and hero of the work. Bakhtin's intellectual tools give an idea of the classics of these relations and are quite capable of describing

anomalies related to the preclassic and postmodern periods of literary history, as well as to the genre and individual characteristics of the work.

**Keywords:** M.M. Bakhtin, disputed works of Bakhtin circle, theory of authorship, document of I. I. Kanaev

За последние четверть века мы героически отреклись от многого в своей истории и культуре. Но героя, способного бестрепетно отречься от М.М. Бахтина как символа наших гуманитарных достижений, все-таки не находилось. И вот перед нами новый символ. Символ окончательного и полного отречения, проделанного с финальной серьезностью в сочетании с непрекращающимся сардоническим смехом во всем его диапазоне (насмешка, ирония, издевка и т.п.). Книге доктора филологических наук Алексея Валерьевича Коровашко не откажешь в информативности, ее автору не откажешь ни в остроумии, ни в разносторонней гуманитарной эрудиции, ни в смелости постановки проблем творчества Бахтина. Высказывания ученого-биографа, порой по-настоящему глубоки и умны, подход производит впечатление строгой объективности, но желание принципиально выйти из-под власти бахтинского обаяния, посмотрев на Бахтина незаинтересованным взглядом независимого исследователя, деформировало сам объект изучения. У Коровашко трагическим образом нет положительного личностного представления о своем герое: об авторе "Автора и героя..." автор-Коровашко заботится примерно так же, как физик заботится о фотоне: характеристики предмета исследования есть, а самого предмета в созерцании нет. К М.М. Бахтину жестко применен столь любимый им апофатический метод (только Бахтин его применял не к людям, а совсем к другим сущностям<sup>1</sup>): герой книги Коровашко и не то, и не се, ни пятое, ни десятое, с теорией поступка не совладал, с теорией авторства не справился, характеристик карнавального смеха не дал, понятие полифонии извратил, книг 20-х годов, которые ему приписывают, не писал, черновики до беловиков и книг не довел. Более того: ни среднего, ни высшего образования не имел, да и кандидатскую степень получил, составив фиктивный документ о себе. Таков эмоционально сущностный результат исследования, проделанного Коровашко.

---

<sup>1</sup> См.: Константин Исупов: *Апофатика М. М. Бахтина: Тезисы к проблеме*, „Диалог. Карнавал. Хронотоп” 1997, №3, с.19-31.

Вместо того чтобы по-бахтинскому совету *напряженно замедлить* над своим героем как гуманитарным объектом, Коровашко *легко ускоряется*. С помощью драйвового, как его определяют обычно на журналистском жаргоне, стиля. Упомянуть об этом жаргоне приходится, так как книга вообще сделана по канонам журналистики. Но журналисты за редкими исключениями (а тогда это исключение уже не просто журналист, а настоящий автор) свой материал берут из вторых рук. Результат же по большому счету зависит от того, какие это руки. И когда Коровашко идет за исследованиями Н.А. Панькова<sup>2</sup>, – то становится похоже на объективную биографию, когда идет за исследованиями Н.Л. Васильева, занимающего принципиально однозначную позицию в одном из ключевых вопросов текстологии ученого, то и получается очень тенденциозно. В результате, в целом история с защитой Бахтиным докторской диссертации в книге смотрится более органично, а бахтинский вопрос проработан совершенно по-дилетантски. Но еще одиознее выходит, когда журналист-Коровашко опирается на исследования филолога-Коровашко и начинает "эксгумировать", пользуясь рожденным на этом пересечении журналистики и филологии термином, ранние работы Бахтина или препарировать поздние. Можно войти в положение автора ЖЗЛ, который пишет, например, о Софокле: поневоле приходится большую часть книги посвящать произведениям великого трагика (за почти полным отсутствием биографических данных). Но зачем чуть не полкниги биографии Бахтина посвящать разбору (по большей части пересказу своими словами вперемешку с цитатами из бахтинских работ) его ранних незавершенных произведений (преимущественно философского характера)? Я пока не говорю о сути разбора: попадают интересные мысли и любопытные замечания, но в целом уверенная этико-познавательная позиция Коровашко *выше и впереди* Бахтина (*рядом* лишь как снисходительное исключение) сначала про-

<sup>2</sup> См.: Николай Паньков: *Вопросы биографии и научного творчества М.М. Бахтина*. Москва 2010. Н.А. Паньков, к сожалению, сам не успел написать полную биографию Бахтина, хотя, даже принципиально незавершенная, книга Панькова о Бахтине почти вдвое больше по объему тоже не маленькой книги Коровашко, а материалов к биографии Паньков оставил еще больше, причем подход Панькова очень многоплановый, работа тоже написана без восторженного пиетета перед Бахтиным, но при этом не теряет общего уважительного отношения к его трудам и дням.

сто раздражает, а потом вызывает насмешку и лишает читателя желания знакомиться с научным содержанием этого разбора. Надо заметить, что теоретически подобную позицию Коровашко высмеивает, издеваясь, например, над самозванством А.И. Солженицина (с.199<sup>3</sup>) или сравнивая некоторые воспоминания М.М. Бахтина с репликами гоголевского Хлестакова (с.10), однако сам же не удерживается от панибратского похлопывания по плечу своего героя.

Впрочем, эти черты стиля Коровашко характерны для всей работы, а не только для эксгуматорской главы, которая вообще не очень уместна в биографической книге. Хочется анализировать философию поступка или соотношение автора и героя, пожалуйста, пишите в научные журналы научные статьи, подискутируем. Но зачем все это в таком объеме в серии ЖЗЛ? Или именно для толщины тома? Ну так и получилось в результате толстое (потому что ватное вперемешку с воздухом) лоскутное одеяло<sup>4</sup> из разножанровых кусков, а не биография вовсе. Если определять жанр книги в целом, можно бы назвать ее антипанегириком по форме, претендующим быть фьюнеральным покрывалом Бахтину по содержанию.

Это общее впечатление от книги. Но, чтобы понять, на чем держится столь большая претензия Коровашко, нужно разбираться в частностях. Правда, частности эти сами по себе могли бы быть предметами отдельных книг. Речь о бахтинском вопросе и проблеме литературно-художественного авторства. Сначала – о первом.

Как выше сказано, по бахтинскому вопросу Коровашко явно ориентировался на работы Н.Л. Васильева<sup>5</sup>, но нужно назвать еще по крайней мере В.М. Алпатов<sup>6</sup>. Оба источника журналистского вдохновения Коровашко – принципиальные сторонники презумпции неавторства Бахтина в спорных работах П.Н. Медведева и В.Н. Волошинова, оба приверженцы объективного (строго научного) стиля с при-

<sup>3</sup> Здесь и далее указание страниц в скобках отсылает к источнику: Алексей Коровашко: *Михаил Бахтин*. Москва 2017.

<sup>4</sup> Поклонники А. Коровашко, впрочем, эту лоскутность определяют как «гобелены судьбы» (см. Сергей Казначеев: *Гобелены бахтинской судьбы*, „Литературная газета” 2017, №51-52, 27 дек.

<sup>5</sup> Они собраны в книге: Николай Васильев: *Михаил Михайлович Бахтин и феномен «Круга Бахтина»: В поисках утраченного времени. Реконструкции и деконструкции. Квадратура круга*. Москва 2013.

<sup>6</sup> Владимир Алпатов: *Волошинов, Бахтин и лингвистика*. Москва 2005.

ведением множества *pro et contra*, оба делают скептически-агностические выводы. В.М. Алпатову, впрочем, более свойствен один вид агностицизма (с его точки зрения, невозможно по стилю определить автора, так как лингвистическая наука, историком которой сам Алпатов и является, не достигла еще нужной стадии развития), а Н.Л. Васильеву – другой, этический, с юридически-казуистическим уклоном. Коровашко пошел дальше своих первоисточников: он не только авторство Бахтина медведевско-волошиновских текстов оспаривает, но и его авторство статьи *Современный витализм*, атрибуцию которой Бахтину официально произвел сам ее титульный автор И.И. Канаев. Текст этого документа процитировал С.Г. Бочаров в своей известной статье<sup>7</sup>, чего Коровашко мало, он в принципе всем друзьям, современникам-коллегам и, как он их именует, адептам Бахтина, не доверяет, некоторые „адепты“ вообще были его наследниками, подчеркивает он, а значит, ненадежны как свидетели, заинтересованные в увеличении корпуса текстов Бахтина. В целом презумпция неавторства Бахтина держится на презумпции нравственной нечистоплотности самого Бахтина и близких ему людей. Человек всесторонне грешен, обратное надо доказывать: так строг Коровашко с классиками отечественного литературоведения и мировой гуманитарии. Если Бахтин и не признавал официально известные книги и статьи Волошинова и Медведева своими, и не отказывался от них, то это не потому, что он чтит память друзей и отношения, в молодости сложившиеся, и не потому, что работа, созданная под маской другого, в любом случае имеет иной статус, чем работа, опубликованная под собственным именем, а просто потому, подталкивает к выводу Коровашко, что ученый хотел приписать себе чужие труды, но опасался разоблачения. Разумеется, Коровашко не формулирует так прямо, но смысл этот читается.

Риторический прием, используемый Коровашко для утверждения презумпции неавторства Бахтина, крайне прост – он сам выбирает доказательства авторства Бахтина (которые затем и опровергает):

Надо сказать, что доказательная база передачи Бахтину посмертных авторских прав отличается крайней шаткостью и представляет собой вариативный набор всего лишь трех ключевых ар-

<sup>7</sup> Сергей Бочаров: *Об одном разговоре и вокруг него*, „Новое литературное обозрение“ 1993. №2, с.70-89.

гументов. Первый из них апеллирует к авторитету „устного радио“ и восходит к полуфольклорному жанру внутрицеховых преданий: „Весь Ленинград знал...“, „Виноградов говорил...“, „Шкловский утверждал...“, „По свидетельству Берковского...“, „Ходили слухи...“, „На смертном одре Бахтин признался...“ и т. д. Значимость подобных сообщений напрямую зависит от научного статуса информанта: чем он выше, тем больше их предполагаемая „достоверность“. Однако тенденция к отождествлению чьих-либо воспоминаний и мнений с полновесными доказательствами (так же как и приравливание слухов к фактам) приводит к тому, что единственным реальным аргументом в пользу защищаемой атрибуции становится бессодержательная формула „традиционно приписывается Х“. За нее удобно прятаться, но в число законных приемов установления авторства она не входит (с.225).

Более серьезным доводом в пользу неспособности Волошинова и Медведева самостоятельно написать что-нибудь стоящее служит заметный качественный разрыв между социологической трилогией 1920-х годов (*Фрейдизм – Формальный метод в литературоведении – Марксизм и философия языка*) и всем остальным корпусом их произведений: однородность научных результатов предполагается необходимым условием авторской идентичности. Желаемую череду сплошных успехов сторонники намеченной точки зрения находят в бахтинском творчестве. При этом они забывают, что биографии многих талантливых ученых (а также писателей, художников, артистов) повествуют о преобладании провалов над единичными достижениями. Так, среди огромного количества работ, созданных Николаем Яковлевичем Марром (человеком, безусловно, с чертами гениальности), только незначительная часть сохраняет актуальность и выдерживает критику (с.226).

Заметим сразу о последнем „отраженном“ Коровашко аргументе, что ни одна работа Н.Я. Марра своей непохожестью на остальные его работы не вызывает подозрений в правильности атрибуции. Речь ведь идет не только о разном научном уровне книг *В лаборатории писателя* (П.Н. Медведева) и *Формальный метод в литературоведении*, но и о совершенно различном их стиле.

Теперь о первом аргументе, о свидетельствах. Конечно, адекватное представление о „научном статусе информанта“, когда речь идет о В.В. Виноградове, В.Б. Шкловском, Л.Я. Гинзбург, О.М. Фрей-

денберг, Вяч.Вс. Иванове<sup>8</sup>, С.Г. Бочарове, у современного историка науки может отсутствовать, и на этом основании он вроде как имеет право этим „информантам“ не доверять, тем более что последний из перечисленных свидетелей, как и В.В. Кожин, был лицом заинтересованным. Насмехаясь над интуитивным восприятием спорных текстов как бахтинских<sup>9</sup> и не обращая внимания на то, что стоит за таким восприятием, Коровашко заявляет:

Поэтому следует присоединиться к точке зрения Бориса Ярхо, который утверждал, что любое непосредственное впечатление необходимо проверять объективным учетом всех признаков, способных его произвести.

Такого рода проверки в бахтиноведении периодически осуществляются. В частности, работая над составлением лексико-терминологического указателя к „официальным“ произведениям Бахтина 1920-х годов, Д.А. Татарников сравнил их с текстами П. Н. Медведева и В. Н. Волошинова. Для тех, кто выдал Бахтину заочный патент на обладание ими, результат получился довольно обескураживающим. По мнению Д.А. Татарникова, „корреляция терминологии в этих работах недостаточна, чтобы говорить о едином авторстве, стиль и лексика существенно различны. Общие же критическая аргументация и бахтинская (когеновская) философская терминология, присутствующие там, говорят только о принадлежности к единому философскому кругу (школе) и подтверждают факт близости и ‘диалогичности’ общения данных людей“ (с.228).

То есть от лица науки выступил Д.А. Татарников (Юнов). Значит, В.В. Виноградов, О.М. Фрейденберг, Вяч.Вс. Иванов и другие большие ученые для Коровашко не авторитеты, а так: молва, сарафанное радио, зато Татарникову полное доверие, и тут уже можно не смотреть на личную заинтересованность его как издателя спорных текстов Волошинова и Медведева принципиально под их собственными именами. Татарников сделал, как гласит его откровенно пират-

<sup>8</sup> См.: Вячеслав Иванов: *Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики*, „Труды по знаковым системам“ 1973, вып. 6, с.44.

<sup>9</sup> См., например: «бахтинское качество текстов ощущается непосредственно» (Сергей Бочаров: *Об одном разговоре и вокруг него*, „Новое литературное обозрение“ 1993. № 2, с.79).

ское издание, указатель к ранним текстам Бахтина<sup>10</sup>. Но это практически все, что он сделал в науке и это все, на что он опирается в своих обескураживающих, по Коровашко, выводах. Какими инструментами измерял Татарников недостаточность „корреляции терминологии“, с помощью каких методов или приемов различал стиль и лексику официального и неофициального Бахтина, неизвестно. Но А.В. Коровашко верит этому аналитику на слово. А настоящих текстологических исследований спорных работ почему-то принципиально не замечает. Труды Н.И. Николаева<sup>11</sup> или Н.Д. Томарченко<sup>12</sup> ему не интересны. О „Личном деле Волошинова“, опубликованном Н.А. Паньковым, и его значении для доказательства единого авторства *ФМЛ* и *МФЯ* он принципиально не слышал, не говоря уже о моих текстологических исследованиях, завершивших серию *Бахтин под маской*. Зато уж юридическую презумпцию титульного авторства Медведева и Волошинова поспешил зафиксировать. Придется напомнить и перечислить еще раз основные доказательства, делающие эту презумпцию даже юридически ничтожной.

1. Бахтинское авторство подтверждается наличием множества свидетелей. Да, каждое отдельное свидетельство можно было бы поставить под сомнение, но сумма свидетельств это серьезный единый аргумент в пользу Бахтина, и тем более серьезный, что обратного никто из его современников не утверждал, даже Медведев с Волошиновым никогда не заявляли о своем авторстве, такие заявления стали делать лишь потомки-наследники П.Н. Медведева (собственно, сын, Ю.П. Медведев).

2. Авторство Бахтина поддерживается цельной этической позицией самого Бахтина в этом вопросе, которая по большому счету состояла в последовательно осуществляемой фигуре умолчания: не утверждать и не отрицать. Бахтин не хотел отбирать формальное

---

<sup>10</sup> Дмитрий Татарников: *Предметно-терминологический указатель*, в: Михаил Бахтин: *Работы 1920-х гг.* Киев. 1994, с.335-381. „...К сожалению, не всегда достаточно полный“, мягко замечает об этом указателе один из комментаторов первого тома Н.И. Николаев (Михаил Бахтин: *Собрание сочинений*. Москва 2003, т.1, с.741).

<sup>11</sup> Николай Николаев: *Издание наследия Бахтина как филологическая проблема* „Диалог. Карнавал. Хронотоп“ 1998, №3, с.127-131.

<sup>12</sup> Начиная с работы: Натан Тамарченко (ред.): *Бахтинский тезаурус. Материалы и исследования*, Москва 1997.

авторское право у своих ушедших из жизни друзей. Но при этом он никогда не отрекался от собственного авторства<sup>13</sup>. Порядочный человек, если он действительно не автор, обязан был бы в этой ситуации отказаться решительно, открыто и однозначно. Подозревающие Бахтина в полном неавторстве спорных текстов, вольно или невольно заявляют о его непорядочности. Ю.П. Медведев делал это практически открыто, но встать на одну доску с Ю.П. Медведевым даже А.В. Коровашко вряд ли пожелает, поэтому и он, и другие сторонники прав Медведева-Волошинова предпочитают не оперировать прямо такими этическими категориями, когда пишут о Бахтине. Но намеки на сомнительный моральный облик Бахтина и его наследников в книге Коровашко делаются, невзирая на то, что большая часть морально обвиняемых находится уже в мире ином, а может быть именно поэтому: намекающий теперь почти ничем не рискует.

А если нет риска получить ответ, то вообще позволить себе можно многое. Журналистская эквилибристика, например, позволяет Коровашко ссылаться на известное письмо Бахтина Кожину (от 10.01.1961), где Бахтин формулирует свою позицию по отношению к спорным текстам, – причем ссылаться для поддержки тезиса об их небахтинском авторстве. Не буду возвращаться к подробному анализу этого письма (сошлюсь на последний разбор его Н.Д. Тамарченко<sup>14</sup>), достаточно привести (цитируемую и Коровашко) концовку этого письма: „...что касается других работ П.Н. Медведева и В.Н. Волошинова, то они лежат в иной плоскости и не отражают общей концепции, и в создании их я никакого участия не принимал“. Неужели острый ум Коровашко не способен сделать из этого однозначного вывода: в создании *ФМЛ* и *МФЯ* Бахтин принимал участие? Способен, поэтому противоположный вывод Коровашко вуалирует рассуждениями о совместном характере интеллектуальной собственности, рожденной Бахтинским кружком. И только после этого формулирует свое библиографическое кредо:

<sup>13</sup> Причем неофициально, по воспоминаниям многих, в частности Вяч. Вс. Иванова, Бахтин давал и прямой положительный ответ: «Это были мои ученики. Они мне предложили, что могут издать мои книги под своими именами. Я согласился» (Вячеслав Иванов: *Об авторстве книг Волошинова и Медведева*, „Диалог. Карнавал. Хронотоп“ 1995, № 4, с.136-137).

<sup>14</sup> Натан Тамарченко: *Поэтика Бахтина и современная рецепция его творчества*, „Вопросы литературы“ 2011, №1, с.291-340.

Для нашего же повествования посылкой, определяющей структуру подачи биографического материала, является презумпция авторских прав Медведева и Волошинова: все, что было опубликовано под их именами, должно считаться ими же и созданным, пока ложность такого допущения не будет бесспорно доказана (с.230).

Как я упоминал выше, этот же юридический принцип распространяет Коровашко и на работу *Современный витализм*, опубликованную под именем И.И. Канаева. Ссылки С.Г. Бочарова на документ, приложенный к письму Канаева, в котором последний недвусмысленно указывает на авторство Бахтина, Коровашко недостаточно, так как Бочаров как наследник авторских прав Бахтина кажется ему лицом заинтересованным. Конечно, Сергею Георгиевичу, когда он писал свою знаменитую статью о бахтинском вопросе, не могло прийти в голову, что спустя четверть века в России найдутся филологи, которые будут сомневаться в его словах и требовать опубликования копии самого документа. Но раз такие филологи с превалированием формально-юридического подхода теперь находятся, то не будет лишним эту правоведческую каверзу дезавуировать. Документы в личном архиве С.Г. Бочарова сохранились и, благодаря усилиям его дочери Марии Сергеевны Касьян, обнаружены. Ниже приводятся их копии. Сначала записка И.И. Канаева, адресованная С.Г. Бочарову:

17 XI 75

Многоуважаемый  
Сергей Георгиевич!

Посылаю Вам коротко и со  
старой М.М. под моей фамилией. Я,  
думаю, уже рассказывал Вам, что приву  
лечен 1925 г. (?) в Петербург М.М., как  
обычно в те годы, нуждались в деньгах  
с целью заработка написал эту статью  
В печати ее я не успел, а то  
достойную работу и способствова  
изданию ее. Такую же короткую я  
в свое время послал В.М. Тургану.

Едва ли эту статью можно теперь пе  
чать, ибо она устарела. Но в будущем,  
благодаря попытке рецензировать  
ное собрание сочинений, то, опр-мощен  
беру ее публ. в конце последнего тома  
старой у меня и хорошо написана.

А вот и фотокопия, на которую ссылается И.И. Канаев в этой записке С.Г. Бочарову:

## Современный витализм.

И. КАНАЕВ.

### Общий характер современного витализма.

#### 1. Три направления биологии.

Что такое жизнь? Чем отличается живое от неживого, органическое от неорганического?

Если мы с этим вопросом обратимся к современным биологам, мы получим три различных ответа. Одни скажут нам: живой организм, конечно, явление необычайно сложное, и эту свою сложностью организм отличается от явлений неорганического мира; но никакого принципиального различия между ним и телами мертвой природы нет: одни и те же физические и химические силы управляют всею природой, и живой организм со всеми его проявлениями может быть сведен без остатка к деятельности этих элементарных физико-химических сил. Задача эта для науки чрезвычайно трудная; фактически свести все органическое к действию неорганических сил сплошная современная наука еще не может, но что задача эта принципиально вполне разрешима — это во всяком случае не подлежит сомнению.

Такой ответ дает нам одна из групп современных биологов, группа так называемых механистов. Но другая группа ответит иначе.

Жизнь — скажут нам представители этой группы, называемые виталистами — отличается от явлений неживой природы не только своей необычайной сложностью, — она по существу нечто совсем иное. Жизнь — автономна; это значит, что она подчиняется своим особым элементарным законам, что в ней действуют особые жизненные силы, которых нет в остальной природе. Жизнь, правда, не нарушает физических и химических законов, но сплошная она ими необъяснима: в живом организме всегда останется некоторый остаток, принципиально несводимый к действию физико-химических сил; этот остаток и есть то своеобразное качество жизни, которое должен объяснить нам биолог; физику и химику с этим качеством нечего делать.

Так скажут виталисты. Но среди современных биологов найдутся еще представители третьей точки зрения.

Спор наш — скажут они виталистам и механистам — средствами современной нам науки совершенно неразрешим. Может быть, действительно, удастся свести явления жизни к действию элементарных физико-химических сил, а может быть и нет, — и тогда правыми окажутся виталисты. Пока, во всяком случае, такого сведения органического к неорганическому наука не выполнила и в настоящее время, безусловно, не может выполнить. Не будем же ручаться за будущее, признаем искренне основной вопрос биологии — что такое жизнь — научно пока неразрешимым и займемся

продуктивными исследованиями в области частных специальных вопросов органической жизни, где у нас есть твердая и надежная почва под ногами. Этим мы, по крайней мере, будем собирать и подготавливать те данные, которые в будущем позволят разрешить интересующий вас основной вопрос нашей науки.

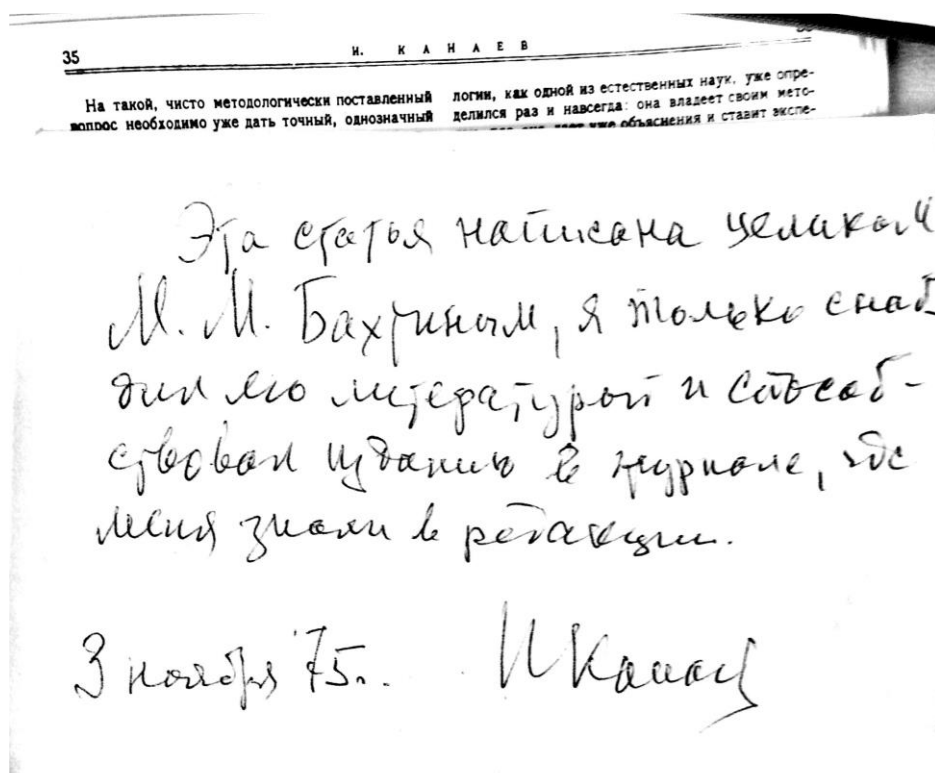
Последняя точка зрения, может-быть, многим покажется самой убедительной и наиболее соответствующей духу науки. Стремление всюду, где это только возможно, обходиться без всяких гипотез, вражда к оторванному от фактов, бесплодному умозрению, осторожность, умение всегда удерживать пределы возможного и соответственно ограничить свою задачу — ведь именно эти качества естественно-научного исследования составляют его главную силу, и им обязаны положительные науки своими громадными достижениями. Не будет ли более в духе естествознания отказываться с самого начала от общего и принципиального разрешения проблемы жизни и предоставить ее умозрительным философам?

Тем не менее, несмотря на кажущуюся верность ее духу естествознания, мы должны признать третью точку зрения, пытающуюся сохранить нейтралитет в споре между витализмом и механизмом, в корне неверной и неприемлемой с самого начала.

Мы постараемся это показать. Критика нейтральной точки зрения позволит нам точнее сформулировать самый вопрос о жизни и перевести его в ту правильную плоскость, в которой он должен ставиться.

#### 2. Проблема методов биологии.

Прежде всего, мы поставим представителям нейтралитета следующий вопрос: вы предлагаете нам, отказавшись от общей проблемы органической жизни, заняться частными исследованиями в области специальных вопросов биологии. Прекрасно, но каким методом должны мы производить эти частные исследования? К чему мы должны стремиться, делая те или иные наблюдения, ставя тот или другой эксперимент? Должны ли мы искать в изучаемых явлениях причинно-следственных связей и известных нам физических и химических закономерностей и в этом направлении ставить наблюдения и эксперимент? Или же мы с самого начала должны искать целесообразности и плановости в органической жизни и стараться нащупать „жизненную силу“, прослеживая ее действия в живом организме? Ведь ясно, что при таком направлении, при таком методе исследования придется уже иначе вести наблюдения и иначе ставить тот или иной единичный эксперимент. Итак, каким же методом должна работать биология?



Таким образом, как в этом частном случае, так и в общем, все свидетельские показания, к которым мы обращались в первом пункте, полностью согласуются с этическим обоснованием бахтинского авторства в спорных текстах, сформулированным в пункте 2. Но есть и совсем объективный подход к бахтинскому вопросу. К нему и перейдем.

3. Текстологический аргумент. В принципе еще в конце прошлого тысячелетия стилистический анализ *МФЯ* и *ФМЛ*, сделанный на базе словника словосочетаний из «Личного дела Волошинова», показал, что обе книги написаны одним человеком<sup>15</sup>. Для сугубой корректности я тогда сформулировал так: большая часть обеих книг написана Бахтиным. С тех самых пор ссылки на априорный приоритет титульных авторов в спорных текстах уже отдавали полной некомпетентностью в данном вопросе. А это был еще прошлый век.

<sup>15</sup> Игорь Пешков: *Конец – «Делу» венец (Промежуточный текстологический финиш в бахтинском вопросе, или Еще раз об авторстве М. М. Бахтина в «спорных текстах»)*, „Диалог. Карнавал. Хронотоп” 2000, № 1, с. 72-109; Игорь Пешков: *О проявлениях глубинной самоидентичности стиля (вариант текстологического анализа «спорных текстов» М.М. Бахтина)*, в: *Бахтин под маской. Фрейдизм*. Москва 2004, с.147-183.

И, какой бы скепсис ни изображал при этом Коровашко, я по-прежнему согласен с утверждением, что хороший филолог способен почувствовать единство стиля и на глаз, без помощи компьютерной техники. Но, конечно, окончательно доказывать легче с помощью этой техники: я и применял компьютерный анализ и в конце девяностых годов, а сейчас все еще более тщательно просчитано на большей сопоставительной базе текстов. И снова математически доказано: три работы – *Формальный метод в литературоведении*, *Марксизм и философия языка* и *Проблема содержания, формы и материала в словесном художественном творчестве* – написал один и тот же человек<sup>16</sup>, а поскольку авторство последней работы никем не оспаривается, постольку человек этот – Михаил Михайлович Бахтин.

Конечно, лазейка от Коровашко ("бесспорно") так лазейкой и останется (журналисты-спорщики всегда найдутся), но в целом обратное проволошиновско-медведевскому библиографическому тезису вполне доказано, и с историко-юридической, и с этической, и с текстологической точек зрения. Таким образом, превентивно приписывать авторство Медведеву и Волошину теперь просто некорректно (к какой области жизни слово „корректность“ ни относить). Это почти все равно, что требовать бесспорных доказательств атрибуции А.С. Пушкину известных повестей, априорно считая их автором И.П. Белкина.

Презентация Бахтина в качестве человека, который не прочь, при случае, присвоить себе чужое, хорошо вписывается в концептуально проведенное в книге представление его как человека, похожего на героя авантюрного романа, в частности, пытающегося украсть себе биографию. Тут даже опора на Н.А. Панькова не помогла. Там, где Паньков сомневается и задумывается, Коровашко доминирует и более или менее откровенно глумится. Заметим, что категория глумления вводится здесь не для нагнетания пафоса, она естественно возникает при чтении этой книги на фоне упорно навязываемой Коровашко последователям Бахтина категории поклонения.

Правда в начале Коровашко глумится хотя бы над биографическими фактами, он там пусть и тенденциозный, но биограф. Но ведь далее в эксгуматорских главах, он совсем не биограф, он – теоретик. Причем теория его не суха: достаточно прочитать заголовки и подзаголовки, похожие на рекламные слоганы. Вот, например, на 118 странице:

<sup>16</sup> Игорь Пешков: *Повторное в неповторимом, или как просчитать индивидуальный стиль*, „Миргород“ № 16 (2020 / 2), с. 32-59.

## ЕСЛИ РУКОПИСИ НЕ СГОРАЮТ, ИХ ЭКСГУМИРУЮТ

*Для служебного пользования*

*Философам, филологам, культурологам, искусствоведам и  
всем любознательным читателям*

АКТ ВСКРЫТИЯ № 1

***Пацан сказал — пацан сделал, или Инструкция по  
борьбе с живыми мертвецами***

Попробуем следовать инструкции по борьбе с живыми мертвецами, даже догадываясь, что это была шутка (видимо, предполагается, позволительная гению, иначе ни один редактор этот текст не пропустил бы!). Итак, акт №1 ("К философии поступка"). Здесь Коровашко для начала вскрывает "неточность" границ датировки написания работы, указанную Л.А. Гоготишвили, но на самом деле снимает ее корректные сомнения (1918–1924) своей среднелинейной уверенностью (1922!–1924). Затем вскрывает бахтинское понятие "поступка", вернее, приводит аналогии и антитезы этому понятию. Это очень познавательно, конечно, но насколько выстраивание подобных аналогий занятие рискованное, видно из финального примера, позаимствованного у Александра Кожева, который интерпретировал для слушателей своей лекции гегелевскую концепцию раба и господина: „...рискуя жизнью, Господин поднимается над наличной Природой, над своей ‘природой’ (животной) и становится человеческим существом, таким, которое само себя создает в осознанном отрицающем Действии и этим Действием“. „Таким образом, – резюмирует Коровашко, – поступок начинается там, где в дело вступает Господин, и заканчивается там, где застыл в своем природном состоянии Раб“ (с.131). Возможная, наверно, концепция поступка, но какое отношение к ней имеет Бахтин?

Далее следует акт вскрытия №2: "Создатели и пленники художественного мира". Это о работе *Автор и герой в эстетической деятельности*. Приведу примеры этого акта теоретической логики:

Подлинное новаторство Бахтина в области «авторологии» – позволим себе этот неологизм – связано скорее с четким проговариванием некоторых вещей, которые до него либо не замечались, либо не удостаивались должного внимания. Так, он концентрирует наше внимание на том, что фундаментальное преимущество автора заключается в „устойчивом *избытке* (выделение курсивом) принадлежит Бахтину. – А. К.) видения и знания... по отношению к каждому герою“. Он „не только видит и знает все то, что видит

и знает каждый герой в отдельности и все герои вместе, но и больше их, причем он видит и знает нечто такое, что им принципиально недоступно“ (с. 161).

Я сознательно пропускаю обширный кусок о бахтинском неноваторстве, и начинаю с того положительного, что есть у Коровашко по отношению к Бахтину. Соответственно тут критиковать в целом вроде бы нечего: вторая половина абзаца цитата из Бахтина, но в частности нужно заметить, что "авторология" вовсе не неологизм Коровашко, а термин (не слишком удачный), придуманный И.П. Карповым<sup>17</sup>, и сказать, что выделение курсивом принадлежит Бахтину, значит не знать, как Бахтин не любил курсив (это попутный штрих к проблеме глубины знакомства Коровашко с героем своей книги). Но продолжим рассматривать оценку, данную Коровашко бахтинской "авторологии".

Бахтин был, безусловно, христианским мыслителем и поэтому, наверное, рассуждая о взаимоотношениях автора и героя, никогда не использовал сравнение, которое буквально напрашивается и при котором автор приравнивается к Богу, а герой – к созданному им человеку. Вслед за Иоанном Скоттом Эриугеной можно было бы даже сказать, что автор – это природа несотворенная и творящая, а персонажи литературного произведения – природа сотворенная и творящая. Автор, находящийся на положении Бога, всегда будет обладать необходимым избытком видения и знания. Ему не нужно погружаться в мир художественного произведения и сознания персонажей при помощи эмпатии, вчувствования или, придерживаясь системы Станиславского, искусства переживания. К нему, следует признать, неприменима и столь дорогая мышлению Бахтина категория вневнаходимости: автор-бог совершенно спокойно может одновременно находиться всюду, где захочет, – внутри и снаружи, в своем сознании и в чужом, в прошлом и в будущем, в себе и в герое, в персонажах положительных и персонажах отрицательных и т. д. Правильнее было бы, пожалуй, говорить не о вневнаходимости, а о всюду- или везденаходимости автора, которая больше соответствует его реальному онтологическому статусу (с.161-162).

Итак, стартовый тезис: сравнение с Богом напрашивается, но Бахтин его не делал из христианских соображений. Видимо имеется в виду: чтобы не профанировать. Тезис амплифицируется ссылкой на

---

<sup>17</sup> Игорь Карпов: *Авторология русской литературы (И.А. Бунин, Л.Н. Андреев, А.М. Ремизов)*, Йошкар-Ола 2003.

Эуригену, что подается как некое откровение от Коровашко. Однако, Бахтин, как известно, пользовался терминами *природа творящая, природа сотворенная*, правда в их оригинальном, латинском исполнении (*natura naturans vs natura naturata*) и не стеснялся возникающих аналогий. Если бы Бахтин считал возможным и необходимым прировнять автора в каком-то отношении к Богу-творцу, то ничто не помешало бы ему это сделать: ни христианство, ни советская власть, тем более что речь идет о черновиках, написанных в первую очередь для собственного пользования, а не для служебного. Суть же вопроса состоит в том, что Бог не такая простая и однозначная категория, чтобы ее можно было взять как разъясняющий пример<sup>18</sup>. Так что, если сравнение с Богом напрашивается у Коровашко, то это не значит, что оно всерьез придет в голову хоть кому-то еще, особенно чуть более посвященному в тему.

Как бы то ни было, но сравнение с Богом с плохо прикрытой откровенностью Бахтину навязывается как якобы очевидное, и в том же абзаце критикуется понятие "вненаходимости", Богу (а значит, по Коровашко, и автору) неподходящее. Такое впечатление, что вся эта сложная риторическая конструкция нужна была Коровашко только для порождения словечка "везденаходимость". Коровашко вероятно сам это осознал, потому что следующий период начинает со слов "Оставим, однако, все наши гипотетические уточнения...". И возвращается к тексту Бахтина:

Мы имеем в виду „вненаходимость“, получающую следующую расшифровку: „любовное устранение себя из поля жизни героя, очищение всего поля жизни для него и его бытия, участное понимание и завершение события его жизни реально-познавательно и этически безучастным зрителем“.

Признаемся, однако, что в этой расшифровке далеко не все воспринимается без сопротивления. То, что устранение автора из поля жизни героя должно быть именно „любовным“, окрашивает их отношения в не совсем уместные мелодраматические тона. Трудно избавиться от ощущения, что автор в представлении Бахтина принимает облик скромного чиновника Георгия Степановича Желткова, тайно наблюдающего влюбленными глазами за жизнью княгини Веры Николаевны Шеиной. Этот герой купринского „Грана-

<sup>18</sup> См., например, Игорь Пешков: *Сакральные аспекты литературно-художественного авторства*, „Диалог. Карнавал. Хронотоп“, 2018, №45, с.88-104; Игорь Пешков. *Бог – автор или автор – бог?* „Миргород“ 2019, №2 (14).

тового браслета“ по-бахтински „любовно устраняет себя из поля жизни“ предмета своей страсти... (с.162-163)

И опять Коровашко ради красивой аналогии выворачивает ситуацию. Не стоило бы обращать внимание на такие мелочи, как обнаружение мелодраматизма в любовном отношении автора к герою, если бы это обращение к мелодраматизму не привело к аналогии с ситуацией „Гранатового браслета“ Куприна, герой которого – совсем не автор, и способ, которым он удаляет себя из жизни героини, вовсе не похож на отношение автора к герою, несмотря на присутствие в обоих случаях слова с корнем «любовь». Складывается впечатление, что бахтинской диалектики культурных сфер Коровашко так и не постиг, несмотря на пристальное к ним внимание:

Эти законы дифференциации эстетического, этического, гносеологического и теологического подкупают своей внешней логичностью и последовательностью, но, к сожалению, вряд ли смогут оказать существенную помощь в изучении разного рода пограничных явлений и феноменов. Как, например, быть с вавилоно-аккадским эпосом *Энума Элиш*, который был неотъемлемой частью новгородного ритуала и читался верховным жрецом в главном храме Мардука, Эсагиле, перед статуей этого бога-громовержца? Что прикажете делать с текстами Виктора Шкловского, которые зачастую являются и научными трактатами, и самоотчетами-исповедями, и полноценными художественными произведениями (вспомним хотя бы *Сентиментальное путешествие* или *ZOO, или Письма не о любви*)? Как адекватно описать „уживаемость“ сознаний Бога, автора и героя в *Исповеди* Блаженного Августина? (с.168).

Прежде всего, Бахтин вовсе не собирался ориентировать свой анализ на изучение „разного рода пограничных явлений и феноменов“ (редкое место, где стиль неожиданно изменяет Коровашко: найди он сам где-либо словосочетание „явлений и феноменов“, то насмеялся бы долго и с наслаждением), но это не значит, что теория Бахтина тут бессильна. Просто она определяет классические, если угодно, нормальные отношения автора и героя в художественном произведении, эти отношения сложились в полной мере не раньше эпохи Возрождения (а скорее всего только начали складываться в эту

эпоху<sup>19</sup>), так что упрекать Бахтина в неадекватности его эстетических законов вавилоно-аккадскому эпосу совсем уж бессмысленно. Да и *Исповедь* Блаженного Августина все-таки изначально не является художественным произведением, хотя, если считать ее таковым, то применить категории Бахтина вполне возможно<sup>20</sup>. А промежуточные тексты В. Шкловского и постмодернистские изыски и извращения, на которые Коровашко ссылается как на неохваченные теорией Бахтина, тоже вполне ей подвластны. Хотя все это возникло уже после написания работы *Автор и герой...*, ее инструменты позволяют описать возникшее именно как отклонение от классического художественного произведения. Так что коровашкинская угроза умножения вопросов за пределами книги не так уж страшна.

Страшнее иметь дело с тем, что приводит Коровашко в качестве контрпримера Бахтину в самой книге:

В частности, в романе отца-основателя „метафизического реализма“ Юрия Мамлеева *Шатуны* (1966) действует семнадцатилетний Петя, который „по-настоящему поедал самого себя“, словно „углубляясь в свою бездну-люльку“. Однажды утром Петенька проснулся с „твердым намерением съесть самого себя“ целиком. Правда, „он не представлял явно, как он это будет делать. То ли начнет отрезать от себя части тела и с мертвым вождением их пожирать. То ли начнет с главного и разом, припав к самой нужной артерии, впившись в нее, как бы проглотит себя, покончив с жизнью“. Но раздумья эти прекратились совершенно неожиданным образом: „...вдруг вместо того, чтобы ранить и есть себя, вгрызаясь в тело, упал и стал лизать, лизать себя, высывая язык, как предсмертная ведьма, и облизывая самые, казалось, недоступные и интимно-безжизненные места. Глаза его вдруг побелели, стали как снег, и казалось, в нем уже ничего не осталось, кроме этого красного, большого языка, как бы слизывающего тело, и пустых, белых глаз, во что это тело растворялось. Иногда только у затылка ему слышалось исходящее из него самого невиданное пение, вернее пение невиданной „радости“, только не обычной, земной или

<sup>19</sup> Игорь Пешков: *Зарождение категории авторства и casus Шекспира. К постановке проблемы*, „Вестник Костромского государственного университета“ 2017, т.23, №2, с.103-107.

<sup>20</sup> Леонид Баткин: *„Не мечтайте о себе“: О культурно-историческом смысле „я“ в Исповеди бл. Августина*. Москва 1993.

небесной радости, а абсолютно внечеловеческой и мертвенно-потусторонней. Лизнув плечо, Петенька испустил дух“.

Если бы этот отлетевший от тела дух встретил тень Бахтина, то наверняка бы сказал ей с мягкой и едва слышной укоризной: „Не только на другого, уважаемый Михаил Михайлович, но и на самого себя вполне можно возложить руки! Да что там руки! Даже собственный язык, как вы только что могли видеть, можно возложить на себя с равным успехом! Человеку, было бы желание, ничего не стоит активно подняться над собой, осенить сплошь всего себя, во всех моментах своего бытия, все свое тело и в нем — душу“. И Бахтин, наверное, вынужден был бы согласиться с Петенькой и пересмотреть свою прежнюю аргументацию, хотя бы частично (с.173-174).

Нет, с Петенькой соглашаться не обязательно: духу литературного героя можно стенерировать любые слова, но это не изменит того факта, что сам по себе пример Коровашко лишь демонстрирует невозможность отрыва от норм (бахтинской) этики и эстетики: герой Мамлеева попробовал преодолеть свою эстетическую нужду в другом и вот результат. Но приводимый выше абзац интересен не как аргумент, поскольку не выдерживает никакой критики, он интересен как хорошая иллюстрация ситуации, в которую попал сам Коровашко со своей книгой. Отказавшись от позиции авторской эстетической любви к герою, предпочитая разностороннюю любовь к себе как автору, он потерял не только своего героя, он потерял себя именно как автора, а пытаясь уничтожить Бахтина (этически и гносеологически) за счет преумножения себя: путем демонстрации своего исторического, этического и научного превосходства над Бахтиным, Коровашко совершает этический и эстетический суицид. Все это наглядно (методом от противного) подтверждает если не абсолютную верность фундаментальных понятий эстетики Бахтина (абсолютная верность – категория малосовместимая с бахтинским подходом), то уж по меньшей мере их непоколебимость на стилистическом и методологическом уровне испытаний, предложенных Коровашко.

## REFERENCES:

- Alpatov Vladimir: Voloshinov, Bahtin i lingvistika. Moskva 2005 (Алпатов Владимир: *Волошинов, Бахтин и лингвистика*. Москва 2005).  
 Bahtin Mihail: Sbranie sochinenij. Moskva 2003, t.1 (Бахтин Михаил: *Собрание сочинений*. Москва 2003, т.1).

- Batkin Leonid: «Ne mechtajte o sebe»: O kul'turno-istoricheskom smysle «ya» v «Ispo-vedi» bl. Avgustina. Moskva 1993 (Баткин Леонид: *„Не мечтайте о себе“: О культурно-историческом смысле „я“ в „Исповеди“ бл. Августина*. Москва 1993).
- Bocharov Sergej: Ob odnom razgovore i vokrug nego, „Novoe literaturnoe obozrenie” 1993. №2 (Бочаров Сергей: *Об одном разговоре и вокруг него*, „Новое литературное обозрение” 1993. №2).
- Isupov Konstantin: Apofatika M. M. Bahtina: Tezisy k probleme, „Dialog. Karnaval. Hronotop” 1997, №3, s.19-31 (Исупов Константин: *Апофатика М. М. Бахтина: Тезисы к проблеме*, „Диалог. Карнавал. Хронотоп” 1997, №3, с.19-31).
- Ivanov Vyacheslav: Ob avtorstve knig Voloshinova i Medvedeva, „Dialog. Karnaval. Hro-notop” 1995, № 4, s. 136-137 (Иванов Вячеслав: *Об авторстве книг Волошинова и Медведева*, „Диалог. Карнавал. Хронотоп” 1995, № 4, с. 136-137).
- Ivanov Vyacheslav: Znachenie idej M.M. Bahtina o znake, vyskazyvanii i dialoge dlya so-vremennoj semiotiki, „Trudy po znakovym sistemam” 1973, вып. 6, s.44 (Иванов Вячеслав: *Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики*, „Труды по знаковым системам” 1973, вып. 6, с.44).
- Karpov Igor': Avtorologiya russkoj literatury (I.A. Bunin, L.N. Andreev, A.M. Remi-zov), Joshkar-Ola 2003 (Карпов Игорь: *Авторология русской литературы (И.А. Бунин, Л.Н. Андреев, А.М. Ремизов)*, Йошкар-Ола 2003).
- Kaznacheev Sergej: Gobeleny bahtinskoj sud'by, „Literaturnaya gazeta” 2017, №51-52, 27 dek. (Казначеев Сергей: *Гобелены бахтинской судьбы*, „Литературная газета” 2017, №51-52, 27 дек.).
- Korovashko Aleksej: Mihail Bahtin. Moskva 2017 (Коровашко Алексей: *Михаил Бахтин*. Москва 2017).
- Nikolaev Nikolaj: Izdanie naslediya Bahtina kak filologicheskaya problema, „Dialog. Karnaval. Hronotop” 1998, №3, s.127-131 (Николаев Николай: *Издание наследия Бахтина как филологическая проблема*, „Диалог. Карнавал. Хронотоп” 1998, №3, с.127-131).
- Pan'kov Nikolaj: Voprosy biografii i nauchnogo tvorchestva M.M. Bahtina. Moskva 2010 (Паньков Николай: *Вопросы биографии и научного творчества М.М. Бахтина*. Москва 2010).
- Peshkov Igor': Bog – avtor ili avtor – bog? „Mirgorod”, №2 (14) (Пешков Игорь: *Бог – автор или автор – бог?* „Миргород” 2019, №2 (14)).

- Peshkov Igor': Konec — «Delu» venec (Promezhhutochnyj tekstologicheskij finish v bah-tinskom voprose, ili Eshche raz ob avtorstve M. M. Bahtina v «spornyh tekstah»), „Dialog. Karnaval. Hronotop” 2000, № 1, s.72-109 (Пешков Игорь: *Конец — «Делу» венец (Промежуточный текстологический финиш в бахтинском вопросе, или Еще раз об авторстве М. М. Бахтина в «спорных текстах»*), „Диалог. Карнавал. Хронотоп” 2000, № 1, с.72-109).
- Peshkov Igor': O proyavleniyah glubinnoj samoidentichnosti stilya (variant tekstologi-cheskogo analiza «spornyh tekstov» M.M. Bahtina), v: Bahtin pod maskoj. Frejdizm. Moskva 2004, s.147-183 (Пешков Игорь: *О проявлениях глубинной самоидентичности стиля (вариант текстологического анализа «спорных текстов» М.М. Бахтина)*, в: *Бахтин под маской. Фрейдизм*. Москва 2004, с.147-183).
- Peshkov Igor': Sakral'nye aspekty literaturno-hudozhestven-nogo avtorstva, „Dialog. Karnaval. Hronotop”, 2018, №45, s.88-104 (Пешков Игорь: *Сакральные аспекты литературно-художественного авторства*, „Диалог. Карнавал. Хронотоп”, 2018, №45, с.88-104);
- Peshkov Igor': Zarozhdenie kategorii avtorstva i casus SHekspira. K postanovke pro-blemy, „Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta” 2017, t.23, №2, s.103-107 (Пешков Игорь: *Зарождение категории авторства и casus Шекспира. К постановке проблемы*, „Вестник Костромского государственного университета” 2017, т.23, №2, с.103-107).
- Tamarchenko Natan (red.): Bahtinskij tezaurus. Materialy i issledovaniya, Moskva 1997 (Тамарченко Натан (ред.): *Бахтинский тезаурус. Материалы и исследования*, Москва 1997).
- Tamarchenko Natan: Poetika Bahtina i sovremennaya recepciya ego tvorchestva, „Voprosy literatury” 2011, №1, s.291-340 (Тамарченко Натан: *Поэтика Бахтина и современная рецепция его творчества*, „Вопросы литературы” 2011, №1, с.291-340).
- Tatarnikov Dmitrij: Predmetno-terminologicheskij ukazatel', v: Mihail Bahtin: Ra-boty 1920-h gg. Kiev 1994 (Татарников Дмитрий: *Предметно-терминологический указатель*, в: Михаил Бахтин: *Работы 1920-х гг.* Киев 1994).
- Vasil'ev Nikolaj: Mihail Mihajlovich Bahtin i fenomen «Krugа Bahtina»: V poiskah utrachennogo vremeni. Rekonstrukcii i dekonstrukcii. Kvadratura kruga. Moskva 2013 (Васильев Николай: *Михаил Михайлович Бахтин и феномен «Круга Бахтина»: В поисках утраченного времени. Реконструкции и деконструкции. Квадратура круга*. Москва 2013).

# РЕЦЕНЗИИ



**Ольга Богданова: *Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология*. Москва 2019, 288 с.**

Интерес к русской усадебной культуре в гуманитарных науках возник в 90-е гг. XX в. На первых этапах целью исследований была переоценка феномена дворянской усадьбы, признание не только социальных противоречий (проблема крепостного права, составляющего экономические основания усадебной жизни), но и ее особого статуса в русской культуре, а также ее тексто- и мифопорождающей функции. Включение данного феномена в проблемное поле литературоведческих исследований привело к появлению таких понятий, как усадебный топос, усадебный текст, усадебный миф, усадебный герой, усадебный сюжет и др. Формы репрезентации усадебного пространства стали фактором, объединяющим произведения авторов разных литературных направлений и эпох в единый свертхтекст.

Большое количество работ, посвященных «усадебной» тематике, появившееся более чем за два десятилетия, создает впечатление исчерпанности проблемы и ставит исследователя перед сложными задачами: с одной стороны, доказать актуальность обращения к теме, предложить новые методологические подходы, с другой – систематизировать имеющийся материал.

Автор рецензируемой монографии, подготовленной в рамках проекта «Русская усадьба в литературе и культуре: отечественный и зарубежный взгляд» Института мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, решает обе задачи. Обобщая теоретические концепции структуры и эволюции топики, разработанные А. М. Панченко, Э. Р. Курциусом, А. А. Булгаковой, О. А. Богданова очерчивает границы усадебного топоса в контексте смежных с ним понятий усадебного мифа, усадебного текста и хронотопа. Так, по мнению автора монографии, понятия «хронотоп» и «топос» соотносятся между собой как индивидуально-авторское и общее, коллективное, в свою очередь, усадебный миф является порождением и развитием усадебного топоса – «в результате аккумуляции “поэтосферы” русской усадьбы он окончательно сложился только в 1910-е гг., на фоне общей мифологизации и архаизации в эпоху модерна» (с. 16). В определении семантики усадебного мифа О. А. Богданова следует

за В. Г. Щукиным, который в монографии *Миф дворянского гнезда*<sup>1</sup> рассматривает его как сложившееся в массовом сознании идеализированное представление о том образе жизни, который вели обитатели дворянских гнезд, наслаждаясь природой и произведениями искусства.

К настоящему времени в литературоведении определена система семантических констант усадебного текста, относящегося к «золотому веку» русской усадьбы (конец XVIII – середина XIX вв.). Традиционно усадебное пространство описывается посредством бинарных оппозиций (деревня – город, частное – публичное, свое – чужое, природа – цивилизация и т.д.). О. А. Богданова выходит за рамки структурно-семиотической методологической призмы и определяет специфику усадебного топоса с точки зрения аксиологических доминант русской культуры, то есть в культурологическом ключе. В таком аспекте одним из определяющих свойств усадебной культуры «петербургского периода», по мнению автора, является «тернарность», поскольку она представляет собой «художественный перекресток», где, соединялись, взаимно обогащаясь, черты западноевропейского (входившего в дворянский кругозор) и национально-традиционного (крестьянского) искусства» (35–36). Именно это свойство русской усадьбы, объединяющее разные сословия и преодолевающее общественный раскол, характерный для русской культуры послепетровского времени, привлекает Ф. М. Достоевского, который традиционно рассматривается в числе «усадебных» авторов.

Обращаясь к топосам усадьбы и дачи в творчестве Ф. М. Достоевского, О. А. Богданова решает проблему разграничения этих культурных феноменов, которые в разные периоды русской истории выполняли различные функции и потому дают основание для со- и противопоставления по ряду признаков. Дача противопоставлена усадьбе – замкнутому, элитарному пространству жизни нескольких поколений как пространство временное, открытое по отношению к окружающей территории, демократическое. Важными параметрами являются также сельскохозяйственная функция усадьбы и просветительские занятия ее хозяина, противостоящие дачной праздности и скуке. Несмотря на негативную характеристику дачного топоса в са-

<sup>1</sup> Василий Щукин. *Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе*, в: *Российский гений просвещения*. Москва 2007. 608 с.

тирической литературе второй половины XIX в., отразившуюся впоследствии в чеховском *Вишневом саде*, Ф. М. Достоевский видит в нем площадку для межсословного диалога, приобретающего особое значение в пореформенную эпоху. Как показывает О. А. Богданова, усадебный и дачный топосы в романе «Идиот» выполняют социокультурную функцию, отражая переход от аполлинизма «петербургского периода» русской истории, воплощенного в дворцово-парковом комплексе Павловска, к дачному «беспорядку», поэтому топос дачи в романе амбивалентен: «... наряду с положительным эффектом социальной солидарности “дачный топос” порождает неприемлемое для Достоевского ограничение суверенности человеческой личности, например, шпионство за князем со стороны Лебедева и попытку объявить его сумасшедшим после расстройства свадьбы с Настасьей Филлиповной» (с. 88).

Большой интерес представляют недостаточно изученные на сегодняшний день модификации усадебного топоса, возникшие после 1917 года. Этой теме посвящена вторая часть монографии, в которой отражены не только аксиологические доминанты восприятия усадеб, ставших в постреволюционное время санаториями, музеями, пионерскими лагерями, но и интермедиаальный аспект функционирования топоса. Серебряный век осмысливает топос усадьбы как уникальную форму национальной культуры. В постреволюционных произведениях И. А. Бунина, А. Н. Толстого, М. А. Булгакова, М. М. Пришвина сохранение или разрушение эстетических, религиозно-философских, национальных смыслов усадебного топоса зависит от точки зрения автора, рассказчика или героя – советского школьника, старого слуги или «бывшего» (князя, владельца имения и т.д.). В результате, по мнению автора, увеличивается роль субъектной структуры произведения, коммуникативного измерения текста.

Реактуализация усадебного неомифа Серебряного века наблюдается в литературе 1990–2010-х гг. В этот период, согласно О. А. Богдановой, последовательно сменяются две тенденции, характеризующие осмысление дореволюционного культурного наследия. На первом этапе происходит постмодернистская деконструкция усадебного мифа, что отчетливо проявляется в творчестве В. Сорокина (*Роман*, 1994), В. Пелевина (*t*, 2009), М. Шишкина (*Всех ожидает одна ночь. Записки Ларионова*, 1993). В литературе 2010-х гг. деконструкция усадебной топики сменяется ее реконструкцией. На примере романа

Е. Водолазкина *Авиатор* (2017) и сборника рассказов А. Слаповского *Туманные аллеи* (2019) автор монографии показывает, как реконструируется усадебный миф в процессе перехода от постмодернизма к метамодернизму.

Актуальность представленного в монографии подхода к изучению усадебной топики видится в том, что оно включается в контекст междисциплинарных исследований последних десятилетий – так называемых «поворотов» в науках о культуре (пространственный, визуальный, переводческий). Используя понятие габитуса, выдвинутое П. Бурдьё, О. А. Богданова вводит формулу «усадебный габитус», понимая под ним совокупность моделей восприятия, мышления, поведения, сформированных в пространстве усадьбы. Это понятие позволяет рассматривать усадебный топос как пространство, порождающее модели поведения и систему ценностей, устойчивую в других социальных полях. Значимость «усадебного габитуса» в национальной картине мира подтверждается обращением современных писателей к усадебной топики, что может стать предметом дальнейших исследований и в свою очередь демонстрирует продуктивность предложенного в рецензируемой монографии подхода к изучению усадебного сверттекста русской литературы.

Ольга Гриневич  
(Гродненский Государственный университет имени  
Я. Купалы)

## НЕЭЛЕМЕНТАРНАЯ ЧАСТИЦА...

(О новой книге стихов Евгения Сливкина)

Вышел в свет новый сборник Евгения Сливкина, называется *Обреченный снег*<sup>1</sup>.

В конце зимы, что нам казалась бес-  
конечной, небо светится неброско,  
стоит худой и поредевший лес,  
как из сраженья вышедшее войско.

Об эту пору гуси испокон  
веков торят обратный путь воздушный,  
и лошади без войлочных попон  
на скотный двор выходят из конюшни.

Читатель спросит в недоумении: ну и что? Что тут такого, особен-  
ного? Стихи как стихи. И то верно... Ничего особенного нет.

Но пусть читатель не спешит с выводом:

Нам кажется, сейчас журчащий бег  
ручья наполнит всю округу новью,  
а это просто обречённый снег  
лежит и набухает тёмной кровью.

Вот во что всматривался поэт, прежде чем вдруг увидел, что  
снег, на который он смотрел, обречен не просто на то, чтобы растаять,  
а на нечто гораздо худшее, и даже страшное: на воспаление, да не  
просто какое-нибудь, а которое еще и с кровью...

В этом умении Сливкина всматриваться и видеть вечную тра-  
гедийность жизни - секрет необычайной глубины и метафоричности  
его поэзии.

Вот еще одно прозаичное «начало», не обещающее ничего  
«особенного»:

<sup>1</sup>

Я от платформы Комарово  
лыжнёй скользил наискосок,  
и возле кладбища лесного  
лепил без варежек снежок.

---

<sup>1</sup> Евгений Сливкин: *Обреченный снег*, стихотворения Littera Publishing LLC, 2020.

Ну и что? Что тут такое особенное мы видим, чтобы вдруг полюбить это стихотворение? Чтобы сказать себе: о, оно захватило меня с самого начала, с первых строк...

Крепленья сбрасывал в сугробе,  
и шёл в еловой темноте  
среди торжественных надгробий  
к одной обыденной плите.

В стихотворении перед этим лошади сбросили с себя попоны, а тут человек сбросил лыжные крепленья. Гуси «торили» воздушный путь, а человек «торит» свой путь среди леса и кладбища, в этом лесу расположенного. Там дохнуло весной, а здесь этот темный лес как бы расступился перед каменными надгробиями...Главное, что там и тут это все очень обыкновенно, прозаично. И хотя надгробия торжественны, но поэт и сам сказал, что шел не к ним, а к «обыденной плите».

Над ней кружился снег усталый,  
и луч, пробившись, остывал,  
и я на ней комок подталый –  
в руке согретый – оставлял.

Пейзаж тут обречен на свое радикальное преобразование...И вот оно – чудо: как-то вдруг, без предупреждения, эти каменные надгробья, торжественно молчащие над миром ушедшим, вдруг как бы «проронили слезу». Эта слеза, вылепленная поэтом из снега, оказалась не просто теплой, а горячей, пронизанной теплотой великого человеческого чувства, которым дышит все живое, дышит и вопиет о себе вопреки всему преходящему, уходящему, отнимающему, оскорбляющему, унижающему... Имя этому чувству любовь, и на воскрешающую его силу обречено все живое, все настоящее, даже холодный снег обречен на то, чтобы согреться под рукой человека, пришедшего к тому, кого он любил и продолжает любить...А вот и еще одно прозаичное начало:

Шинельно-серый наст к земле приник,  
рукав ручья трепещет при дороге,  
где в марте умирает снеговик,  
как венценосный стоик в белой тоге.

А вам пришло бы в голову сравнить снеговика, его нос-морковку и глуповатые круглые глазки, с венценосным стоиком в белой тоге?

Степенно оседает, оседа...  
 в молчании – ни стонов и ни жалоб.  
 Река времён – какая ерунда...  
 Не вечности жерло, а сточный жёлоб!

Вот в том-то и заключается настоящая поэзия, что поэт приобщает и читателя к труду «открывателя». Сборник Сливкина захватил меня тем, что заставил вчитываться в каждое стихотворение, ибо каждое из них было продолжением если не предыдущего, то какого-нибудь другого обязательно. Согласитесь сами: разве этот «стойк» с морковным носом не является продолжением того самого снежного комка, который согревал в своей руке поэт перед тем, как оставить его на могиле близкого себе человека? И как тот снежок, тая под теплом, исходящим от человеческой руки, радовался за свою такую прекрасную судьбу, так этот стойк героически переживает гибель в сточной канаве затухающего исторического процесса, в сточной канаве, которой обернулась когда-то роскошная полноводная река блистательной зимней поры с ее сверкающе манящими снежными далями...

И перед окончательным концом, –  
 но только перед ним, и только разом! –  
 с глазастым он расстанется лицом  
 и сам себя накроет медным тазом.

Вот и выясняется, что это стихотворение про каждого из нас: краем глаза, в одну сотую долю секунды поэт увидел снеговика и понял, что перед ним не снеговик, а все тот же снег, набухающий кровью, или, например, каждый из нас, героически гибнущий в сточной канаве обмельчавшей «реки времен»... И вот этим своим стремительным взглядом, своим пронзительно глубоким сочувствием, поэт подержал несчастного стойка, послал ему братский привет перед его смертью, отдал умирающему частицу своего тепла, послав неслышное для других: вижу, вижу, мой тающий друг, ты умираешь стоя...

Вся поэзия только об одном: об умении человека жить и умирать *с другим и во имя другого...*

Ты выпросталась из-под одеяла  
 и запахнулась заспано в халат.  
 «Как ты спала?» Ты отвечаешь: «Мало  
 и плохо». Кто же в этом виноват?

Заметили? Точно такое же «никакое» вступление. Начало, не обещающее никакого развития событий. Прозаичнее ничего и быть не может.

Я знаю, ты вовек не станешь стервой,  
ведь я тебя люблю не для того:  
ты сдуру не уйдёшь из жизни первой,  
меня ты не оставишь одного!

И вот из такого «никакого» вступления» вдруг поднимается легкий дымок, и мы вдруг понимаем, что никакой это не «холмик», ведь перед нами семья, а «семья» это значит обязательно вулкан. Пусть спящий, а все-равно вулкан. Стало быть и время вокруг «холмика» совершенно особое: одно мгновение, и мирная спокойная горка превратится в изрыгалище черных огненных туч... А это, в свою очередь, значит, что скучная проза четырех первых строк вдруг обрачивается каким-то подозрительным шевелением, как бы сбрасывая с себя не то остатки сладкого сна, не то остатки обыкновенной скуки... Вулкан, одним словом, просыпается. Слово «стерва» шокирует. Этого мы не ждали... Но зато теперь нам вдруг стало ясно: звуки «Как ты спала?» оказались звуками взводимого курка. Как говорится: Молилась ли ты на ночь, Дездемона? Нет, мы ошиблись, тут любовь. Какой там «курок», если звучит: Ведь я тебя люблю... Но зачем это «ведь»? Откуда оно? А это все тот же курок, его продолжение... Это медленное наведение пистолета... Ибо: любить-то люблю, но совсем не для того, чтобы ты оставила меня одного... Люблю тебя не ради тебя, а ради себя... И хочу чтобы ты «хорошо спала» во имя моего спокойного сна, чтобы все вернулось на круги своя: когда хорошо спалось обоим... Но и тут есть своя диалектика, своя глубокая и светлая истина: чем ближе к концу, тем дороже совместная жизнь, совместное существование с тем, кого любишь... Ведь если случится что, то для тебя вместе с тобой куда-то во тьму провалится половина твоей жизни... Как это ни парадоксально звучит, а именно близость пропасти, близость Смерти, делает каждый миг этой остающейся жизни светлее, прозрачнее, величественней... В мозгу несмолкаемо звучит какая-то грандиозная мелодия, что-то мощное, органное, светлое... И, как результат, вот такой светлый, торжественно-органный финал стихотворения:

Но если в некий день случится это –  
со мною рядом ляжет тень крыла.

И не простят мне твоего ответа  
на заданный вопрос: «Как ты жила?»

Стало быть – и отвечал, и отвечаю, и буду отвечать за твою жизнь до последнего твоего дыхания... Перед другими и перед собой...

Стихи Евгения Сливкина это любовный эпос. Они предельно откровенны благодаря этой самой эпической ноте. Тут можно сказать все что угодно. И даже такое, о чем не говорят. Потому что это, прежде всего, о любви поэта ко всем и ко всему. Он живет на Небе точно в такой же степени как и на Земле... А потому признается в самом глубоком, самом интимном в таких выражениях, такими словами, которые, в силу своей эпичности, звучат не то органом, не то колокольным звоном, то есть такими нотами, которыми пишется самая высокая и сложная музыка:

Мы будем по закону естества  
единой плотью до тех пор, покуда  
сердца в нас сообщаются, как два  
одной юдолью спаренных сосуда.  
Мы эту жизнь вдвоём переживём,  
пустые дни на стержни лет нанижем,  
но уровень отчаянья в моём  
сосуде опускается всё ниже.  
Два наших сердца бьются заодно,  
хотя моё – взыскует лёгкой ноши,  
наверно, у него ослабло дно,  
и стенки, износившись, стали тоньше.  
Внутри него витает скорбный дух,  
который ищет для себя отдушин,  
и принцип сообщающихся двух  
сосудов по вине его нарушен.

Вот такое признание в любви... И опять: ну как в этом искреннейшем признании в любви не увидеть признания в любви и к себе тоже?.. При этом, признание, которое соперничает с любовью к ней?.. Но у Сливкина всё не так просто: он действительно любит другого: постольку, поскольку этот другой есть повод для его очень тонкого интеллекта проникнуть в эту таинственную «вещь в себе» и почувствовать себя по отношению к этой вечной кантовской загадке неким арбитром, которого этому другому Бог послал. В роли *другого*

тут может оказаться кто угодно, родной человек, незнакомый, жена, сестра, родители, более того – не только живые, но и мертвые...

Родившийся мёртвым не знает,  
 что он появился на свет  
 и тихим провалом зияет,  
 в котором дыхания нет.  
 За стенкой,  
 в больничной палате,  
 на койке забытая сном,  
 роженица, как Богоматерь,  
 беззвучно рыдает по нём.  
 Но в беспрерывном режиме,  
 до срока и в заданный срок,  
 мы все умираем живыми, –  
 и с нами он не одинок.

Мы уверены, что после этих слов роженице, несомненно, станет как-то легче. Она даже и не знает, что утешитель, стоящий у ее кровати, никакой не ангел хранитель, а просто Поэт. Поймет ли молодой читатель, о чем стихи Сливкина? Поэт предельно откровенен, но ни на йоту не изменяет своему языку, не жертвует ни единой буквой, ни единым звуком во имя пресловутой доступности... Расслышит ли молодой читатель тот самый колокольный звон, о котором мы сказали выше? Этот звон часто становится похоронным. Мы так привыкаем к этой музыке, что когда она вдруг смолкает, даже не знаем, что и подумать. Вот из стихотворения *Мертвые*:

.....  
 Что знает накрепко вдова?  
 Свои тягчайшие права.  
 Что тайно чувствует вдовец?  
 Что мощный пень он без колец.  
 А мёртвым холодно и голо,  
 они, поскольку там темно,  
 не имут сраму, то есть пола.  
 Вдова, вдовец – им всё равно.

Здесь нет Утешения с его легкой философской грустью... Про что это? А про всё... А уж про «верх» этого «всё» поется, или про его «низ» (про его «внутри», или про его «снаружи») поэту совершенно неважно. Он, как та самая элементарная частица у физиков, которая

ведет себя как классический метафизик - умудряется быть в двух пространствах одновременно, он отлично знает, что «поэзия» это синоним «диалектики»... Короче говоря – сплошная метафизика. Вы думаете, Сливкин точно знает, «что тайно чувствует вдовец»? Или «что знает накрепко вдова»? Конечно же, нет! Знать тут толком ничего невозможно... Борясь с этой невозможностью, стараясь ее опровергнуть, поэт подражает философу-метафизику: перебегает от одной темы к другой, от одного предмета к другому, от одного вопроса к третьему и так без конца, да, к тому же, как вы понимаете, не сдвигаясь ни на йоту с места: меняет пространства во имя того, чтобы не менять их вовсе. В конце-концов он вдруг обнаруживает, что все дороги ведут в Рим: на все его площади сразу, где торгуют рабами и скотом, и яствами и ядами, где можно встретить кого угодно... Все эти римские Коллизеи и Пантеоны стоят на одной громадной площади рядом с греческими храмами и русскими церквями, рядом с Германскими соборами и Французскими музеями, а те рядом с нашими кроватями и кругоспальным плаванием вокруг своих мечтаний, обходя рифы и водовороты, то и дело попадая в жуткие страхи и ожидания... Кстати, эрудиция поэта ослепительна... И по вертикали (хронология) и по горизонтали (география)... С этой площади он не сходит, да с нее и невозможно «сойти», она величиной со вселенную...

Тут самое время вспомнить о предыдущем сборнике Евгения Сливкина: «Над Америкой Чкалов летит»... Да мало ли кто пролетал над Америкой кроме Чкалова! И Сливкин об этом прекрасно знает. Уж кто-кто, а он-то, профессор американского университета, пролетал над Америкой гораздо чаще Чкалова и, наверняка, знает Америку гораздо лучше легендарного летчика. Про него смело можно сказать: Над Америкой Сливкин пролетал, а можно сказать и так: Над физической метафизик пролетал... Истинный поэт - всегда метафизик. Поэт пилотирует свой самолет... Читатель, приглашенный им в кабину этого самолета, окажется в самом эпицентре поэтического «я» Евгения Сливкина. В эпицентре того «созерцательного аппарата», которым управляет художник. Пожалуй, даже и не так, ибо не Сливкин управляет своим созерцанием, а оно управляет Сливкиным: оно погружает его в мир предметов, в мир материи таким образом, что вещи становятся прозрачны, легко проницаемы... Поэзия это такой летательный аппарат, который пролетает не только сквозь предметы, но и сквозь душевные миры. Если вы хотите стать метафизиком, то это

очень просто: научитесь этому искусству у тех самых элементарных частиц, о которых мы только что говорили, научитесь летать так, чтобы особо не суетясь, не двигаясь, побывать всюду... В переводе на язык искусства лучше сказать: научитесь быть одновременно не в двух местах, а в двух правдах... И даже в трех, или в четырех... Станьте в конце концов не такой уж элементарной частицей! Евгений Сливкин это умеет.. Вот он, кстати, говорит о другом, любимом им, но совершенно ином, чем он поэте:

Наскучило внутренним быть эмигрантом  
среди малопьющих и выбритых лиц.  
Не лучше ль ворваться непрошенным квантом  
в собрание элементарных частиц!

Сам-то Сливкин уже показал нам, как он может быть и снежным комком, слепленным теплой человеческой рукой, и могильным памятником, и зеленым лесом, и таинственным телом, лежащим в могиле и радующемуся своему земному гостю... И все это в пределах одного небольшого стихотворения... Одно небольшого пространства, но какого бесконечного!

Короче, мы клоним к тому, что элементарная частица не так элементарна, как нам может показаться, но такова природа метафизики: вся она буквально соткана из проблем пространства и времени, точнее сказать – из пространства и времени как проблемы. Бесконечно глубокой в своей принципиальной неразрешимости...

С одной стороны, наш поэт, действительно, «пролетает над Америкой», но с другой стороны, это она, Америка, пролетает над ним, став его небом. А вместе с ним и самой его жизнью... Он думает, что это он пролетает над жизнью, а это она пролетает над ним, да так, что от нее никуда не деться... Она подчас буквально давит поэта. Она по отношению к нему всякая...

Главная тайна этой таинственной Америки в том, что она, летя «по над Сливкиным» никак не может пролететь мимо: она столь огромна, бесконечна, сложна, что заменила ему и небо и землю, и даже то, что находится т а м... Она как тот самый Рим, пространство которого лишено границ, оно неопределимо только потому, что любой его обитатель зажат в тиски между двумя бытиями: бытием Императора и бытием гладиатора, разные две частицы в одном и том же, хотя и очень разном пространстве... Будем помнить, что каждая его книга это небольшой, но плотный философский томик, обращающийся

к читателю с критикой от имени «чисто поэтического разума». Вот один из его наиболее откровенных монологов:

Обрыдла дешёвая скупка  
жемчужин безудержной лжи.  
Дитя, вот миражная трубка,  
а книжку пока отложи!

В самом деле, разве не очевидно, что книжка думает, что в ней написана правда, но это очередная ложь...

В глазнице и жарко и сыро –  
в глазу то пожар, то потоп:  
осколки разбитого мира  
заполнили калейдоскоп.

Ты же, милое дитя, не сомневаешься, что это именно так, не правда ли? А раз так, то получается вот что: вращай калейдоскоп, не вращай, а осколкам этим никуда не двинуться. Свободного пространства между этими осколками уже никакого нет, не осталось...

На дне распускает жар-птица  
волшебную сказку хвоста,  
чтоб жабой цвела роговица,  
а склера осталась чиста.  
Так в небо ночное астролог  
сквозь линзу вперяет зрачок.  
Но недостающий осколок  
тебе же вживлён в мозжечок!

Тут кто угодно растеряется, лишится дара речи – независимо от того, взрослый это человек, сложившийся, или дитя, которое отложило книгу во имя очередного философского соблазна... Это что-то такое, что сказано про каждого из нас. Короче: смотри не смотри, глядишь-то все-равно не вперед, а назад, во тьму собственной черепной коробки глядишь...

И то, что сияет во взоре,  
направленном верно – во тьму,  
не может ни в жабьем узоре,  
ни в птичьем открыться ему.

Кажется, лучше Сливкина про кантовскую «вещь в себе» и сказать невозможно...

Вот из-за того, что он прозревает эту самую «вещь в себе», поэт не боится подчас быть непонятным... Не боится именно потому, что у него просто нет времени разгрести груды разноцветных осколков. Он слишком доверяет своему читателю, чтобы всякий раз объяснять ему, про что вот это сочетание драгоценно сверкающих камушков, а про что вот это...

Весь его трагический оптимизм только про одно: про «я знаю, что я ничего не знаю»... Правда, учтите, тут-то, вот в этом «не знаю», я – как у себя дома...

Гигантская, бесконечная Америка, не просто нависшая над этим, а обволакивающая его со всех сторон, такая же мощная загадочная Россия, а с ними и весь остальной мир, включая и каждого отдельного его обитателя, тут же превращаемого астрологическим оком поэта-метафизика в «неэлементарную частицу», вот это всё-всё-всё вдруг предстаёт перед нами чем-то вроде снеговика, оборачивается этой несчастной жертвой надвигающегося на нас мирового катаклизма, и в виде жуткой климатической катастрофы и в виде жуткого всемирного оглушения, короче говоря, мир вдруг обернулся для нас тем «медным тазом», под которым медленно, но верно тает снеговик, а вместе с ним тает и «миражная-трубка», она же – не то нос морковка, не то калейдоскоп, не то круглый глаз астролога, нарисованный черным углем на тающем снежном лбу...

Поэт в больнице, возле умирающего отца:

Родной, акцент сдвигаю – родный,  
чтоб кровно обозначить род!  
Недвижен в маске кислородной  
твой безмолвившийся рот.

И ты походишь на пилота,  
летающего над жизнью, над  
звездой... Из этого полёта  
не возвращаются назад.

А я? А я сокол на голой  
земле, распластанной, как блин,  
куда спускался дух весёлый,  
где были мы отец и сын.

Тема сыновства живет в сборниках Сливкина с самого начала его творчества. Если можно так выразиться, то его душа всегда была открыта родственным (душевным) отношениям ко всему, что было важного в его жизни... Все его сборники переполнены влюбленностью, признаниями в любви... Он влюблялся в свой родной город, в свою страну, даже и когда она была красной, влюблялся в Грузию, способен был влюбиться и в какое-нибудь дерево и даже в Кощея Бессмертного влюблялся... Короче, создается такое впечатление, что в одной из своих прошлых жизней он был сиротой, и вот теперь не может нарадоваться возможности любить этот мир просто так, беззаветно и безответно, просто в благодарность за то, что вот теперь он на этой земле не один... Но любовь его далеко не слепа: он прекрасно понимает, что все любимое куда-то уходит, исчезает, тает прямо на глазах... И, как правило, в каждый его стих вписано какое-то полуторестное вопрошание к людям и предметам, о которых идет речь: помнишь, помнишь? Ведь мы очень давно знакомы, еще с тех пор, когда к нам спускался дух веселый, где были мы отец и сын, брат и сестра, две дерева, обнявшиеся посреди чистого поля, да мало ли кем? В том-то и дело, что хоть он и сказал про т о т мир, что «туда не возвращаются назад», но сам он всегда там, по закону этих самых частиц... По этим законам – мультинаправленного тяготения, именуемое любовью – живут все люди и все вещи, населяющие его стихи...

В результате, читать его книгу бесконечно интересно: такое впечатление, что она написана вашей рукой. Что тут все про вас. И выстроено, как выстроена для вас ваша жизнь: все перемешано, не знаешь где конец, а где начало, это ваш дневник, точнее, пряжа, из которой соткана вся ваша жизнь, или тот самый снежный шарик, слепленный теплой человеческой рукой, не то тающий на солнце, не то холодеющий на морозе... Но очень похожий на снеговика, на его второе я... Вы находите себя в пространстве, осколки которого, как в том калейдоскопе, замерли, прижимаясь друг к другу... Ведь из таких же осколков в такую тесную, такую плотную неподвижность сложилась и ваша жизнь. И вот то, во что эти радужные и нерадужные осколки столпились, в каком узоре замерли, какие композиции образовали – вдруг выдает вам хорошо известную истину, которая так хороша своей глубиной, что всегда будет звучать, как только что открытая. И Сливкин очень тонко прозрел глубину ее, этой истины, смысла: каждый человек, живущий «сознательно», строящий свое твор-

ческое я с таким же усердием, с каким садовник выращивает сад, а строитель строит дом, приближаясь к тому самому (самому последнему?) пространству своей жизни, вдруг понимает, что, в сущности, мы относимся к своей жизни так, как относимся к любимой женщине...

И лучше, чем поэт Сливкин об этом не скажешь:

Эта женщина нерв задевает,  
у неё это свойство – в крови.  
Этой женщиной овладевает  
боевое искусство любви.

Эта женщина не принимает  
перемирья. Она не впервой  
в поединке с тобой применяет  
запрещённый приём болевой.

Эта женщина взоры потупит,  
поведёт беззащитно плечом.  
И тебя никому не уступит,  
и тебе не уступит ни в чём.

Как ее зовут, эту женщину? Сразу даже и не скажешь: может быть, «жизнь»? может, «поэзия»?..

В любом случае, вся она, до самого кончика ногтей – ...только чистая правда...

Виктор Дмитриев  
(Университет Оклахомы, США)

## НАШИ АВТОРЫ

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

**Татьяна Алпатова** – Московский государственный областной университет (Москва, Россия)

**Светлана Болгова** – Самарский государственный социально-педагогический университет (Самара, Россия)

**Леонид Геллер** – Лозаннский Университет (Лозанна, Швейцария)

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

**Виктор Дмитриев** – Университет Оклахома (Оклахома, США)

**Татьяна Зверева** – Удмуртский государственный университет (Ижевск, Россия)

**Елена Лепишева** – Белорусский государственный университет (Минск, Республика Беларусь)

**Мацей Печиньски** – Щецинский университет (Щецин, Польша)

**Игорь Пешков** – (Москва, Россия)

**Иво Поспишил** – Университет им. Масарыка (Брно, Чешская Республика)

**Тюнде Сабо** – Печский Университет (Печ, Венгрия)

**Наталия Сейбель** – Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет (Челябинск, Россия)

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

**Ирина Тарасова** – Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского (Саратов, Россия)

**Владимир Янцен** – (Галле, Германия)

SECTION DE LANGUES SLAVES DE L'UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

INSTYTUT KULTURY REGIONALNEJ I BADAŃ LITERACKICH  
IMIENIA FRANCISZKA KARPIŃSKIEGO

## „МИРГОРОД”

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

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

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

### **Основной профиль журнала:**

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

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

**Технические требования к публикации**  
**(тексты высылать по адресу: [mirgorod.press@gmail.com](mailto:mirgorod.press@gmail.com))**

Текст

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

Ссылки

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

Сноски

- сноска на книгу<sup>1</sup>,
- сноска на книгу под редакцией<sup>2</sup>,
- сноска на статью в книге под редакцией<sup>3</sup>,
- сноска на журнал<sup>4</sup>,
- сноска на тот же источник, который был в предыдущем цитировании<sup>5</sup>,
- сноска для отсылки к более раннему цитированию<sup>6</sup>,

---

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

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

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

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

<sup>5</sup> Ibidem, с. хх.

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

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

К статье прилагаем:

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

**Примеры:**

Игорь Смирнов: *Кризис современности*. Москва 2010.

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

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

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

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

---

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

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