МИрГОРОД

mirgorod

международный филологический журнал, посвященный истории современного литературоведения, его эпистемологии и интердисциплинарности

2016
n° 1 (7)
Lausanne – Siedlce

МИРГОРОД

2016 nº1 (7)

Журнал основан в 2008 году

Основатели:
Section de langues slaves de l'Université de Lausanne
Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych UPH w Siedcach
Донецкий Государственный Университет

UNIWERSYTET
PRZYRODNICZO-HUMANISTYCZNY W SIEDLCACH

UNIL | Université de Lausanne
Section de langues
et civilisations slaves

Section de langues slaves de l'Université de Lausanne
Instytut Neofilologii i Badań Interdyscyplinarnych UPH w Siedlcach

«МИРГОРОД»

http://www.inibi.uph.edu.pl/projekty/mirgorod

Редакторы журнала:

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

Секретариат:

Roman Bobryk
Ewa Kozak
mirgorod.inibi@gmail.com

Редколлегия:

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

Научно-издательский совет:

Tatiana Awtuchowicz
Danuta Szymonik
Elena Sozina
Ludmiła Mnich
Maxim Shadurski

Материалы журнала рецензируются членами рецензионной коллегии

МИРГОРОД

международный филологический журнал, посвященный истории современного литературоведения, его эпистемологии и интердисциплинарности

2016
n° 1 (7)

Section de langues slaves
de l'Université de Lausanne

Instytut Neofilologii
i Badań Interdyscyplinarnych Uniwersytetu
Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach

Skład i łamanie
Roman Bobryk

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

Материалы журнала рецензируются членами рецензионной коллегии

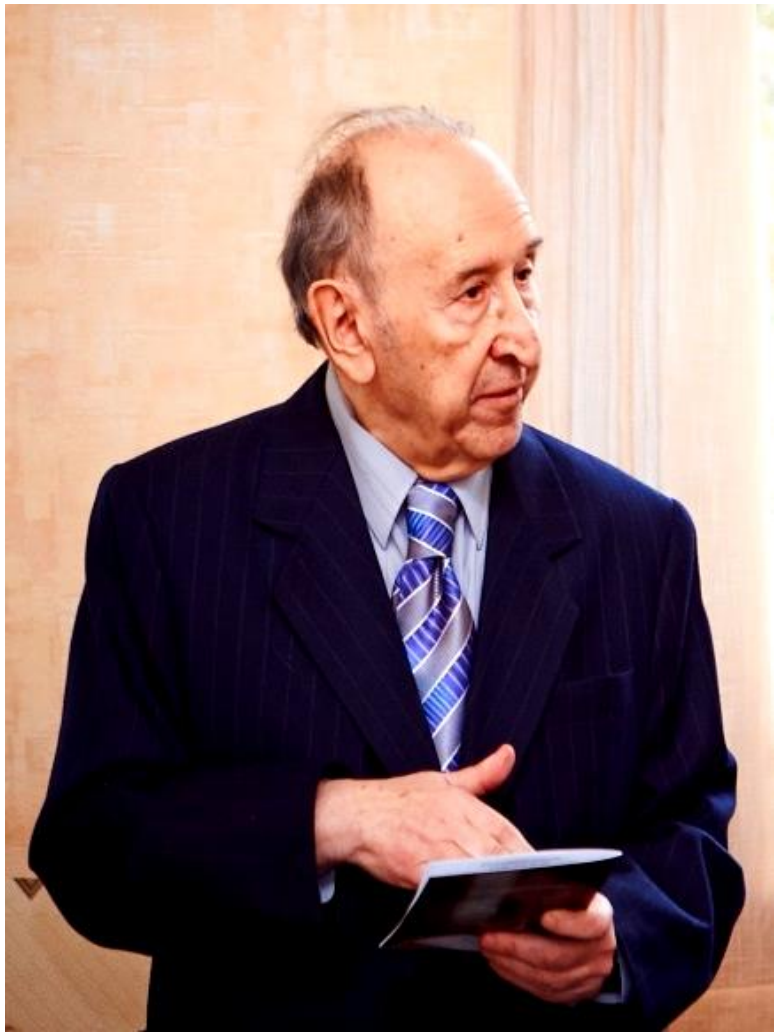
http://www.inibi.uph.edu.pl/projekty/mirgorod

Adres redakcji:

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

ISSN 1897-1431

Druk i oprawa:
Drukarnia ELPIL



МИХАИЛ ГИРШМАН

(1937 - 2015)

IN MEMORIAM

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ

Европейский символизм и теория литературы XX века

Вадим Полонский
К вопросу о типологическом своеобразии русского символизма
в культуре европейского модерна 13

Дина Магомедова
Миф о Софии в историко-литературных трудах Вячеслава Иванова 23

Всеволод Лазутин
«Ниспровергатель русских богов»: эстетическая теория Акима Волынского
в контексте русского символизма 31

Дина Магомедова
К проблеме гротескно-карнавальной модели символистского текста
(Трансформация автобиографического мифа в драме А. Блока «Роза и Крест») .. 41

Roman Mnich
Эрнст Кассирер и русские теории символа 45

Людмила Лещёва
Резонанс идей, длящийся 100 лет: *знак* и *символ* в работах Ф. де Соссюра,
Ч. Пирса и современных лингвистов 63

Ирина Тарасова
О представлении символов в словаре языка писателя 73

Danuta Szymonik
Символ и символизм в польском литературоведении 81

Николай Рымарь
Идея жеста в художественных практиках западного искусства
первой трети XX века 89

Ludmiła Mnich, Roman Mnich
Логика троичности и сакральность Троицы:
размышления над концепцией Эрвина Шаделя 101

Антропология литертаурного произведения

Татьяна Автухович
Литературная антропология vs антропология литературы 111

Оксана Кравченко
Возвышенное как характеристика эстетического объекта:
поэтологический потенциал 123

Ольга Иоскевич
Повтор в «Двойнике» Ф. М. Достоевского как фигура ментального кризиса ... 133

Анастасия Калашникова
Вариации на темы Ли Цинчжао в триптихе Натальи Черных
как форма рецепции иноязычной литературы 145

Наталья Корина
Когнитивный анализ развития концепта «новый русский» –
символа ранней постсоветской эпохи (по материалам российских СМИ) 153

КНИГИ, КНИГИ, КНИГИ…

Олег Коростелёв: *От Адамовича до Цветаевой. Литература, критика, печать Русского зарубежья*. Издательство имени Н.И.Новикова, Издательский дом «Галина скрипсит». Санкт-Петербург 2013, 492 с. (***Roman Mnich***) ... 165

Борис Аверин: *От Толстого до Набокова. Из истории русской литературы*. Издательство имени Н.И. Новикова. Издательский дом «Галина скрипсит», Санкт-Петербург 2014, с. 392. (***Danuta Szymonik***) 167

СТАТЬИ

ЕВРОПЕЙСКИЙ СИМВОЛИЗМ

И ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

ВАДИМ ПОЛОНСКИЙ
(ИМЛИ РАН, РГГУ, Москва)

К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИЧЕСКОМ СВОЕОБРАЗИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА В КУЛЬТУРЕ ЕВРОПЕЙСКОГО МОДЕРНА[1]

Abstract

Typologically, in the history of Russin national culture the period of Symbolism has played the same system-forming role as the Elizabethan epoch had played for England, the Renaissance for Italy, Classicism and the Enlightenment for France, and Romanticism for Germany. But in none of these countries of major old European cultures did the άκμη period happen to coincide with a historical catastrophe, a collapse of the entire existential-axiological paradigm. In new conditions Symbolist discourse demonstrated its potential to deeply influence on conceptual apparatus of humanities theory in the XXth century. The article also dwells on discussions about Symbolism in French and Russian literatures which took place in Studio Franco-Russe (Paris, 1929-1931). The author reconstructs premises of fundamental divergences in the reception of Symbolism by Russian and French disputants caused by differences of cultural traditions in the both countries. He also compares theses proposed by Studio participants with theories of Modernist critics of the Belle époque and today's scholar conceptions of the typology of Symbolist literatures.

Key words: Symbolism, Silver Age, Modernism, French-Russian Studio in Paris, cultural transferts, comparative studies on French and Russian literatures

Своеобразие рубежа XIX – XX веков, эпохи символизма, в России выступает особенно рельефно в сопоставлении с тем, какое место занимал «период модерна» в анналах западной культуры. Большая или меньшая мера несовпадения универсального и уникально-национального в историографии, разумеется, неизбежна. Но в случае с русской литературой и искусством эта неизбежность должна быть возведена едва ли не в куб. По вполне ясным причинам. Во-первых,

[1] Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №14-18-02709) в ИМЛИ РАН.

из-за неизбежной проблематизации вопроса «Россия и Европа», стратегического единства, общего генезиса и одновременно, так сказать, тактической «разности» этих цивилизационных систем. И, во-вторых, по причинам куда более конкретным, теснее связанным с собственно литературой и искусством. В России, в отличие от Европы, интересующий нас период ознаменовал собой не просто важнейший этап перестройки аксиологической шкалы в искусстве, сопряженной с кризисом канона и базовых предпосылок классической эстетики. Он сопровождал собой крушение целой цивилизационной модели («исторической России») и ее полную замену моделью принципиально иной. Учитывая пресловутый литературоцентрический характер русской культуры, в результате любые понятия вроде бы чистой словесности в пространстве своего радирующего воздействия на «эсхатологию русского космоса» наполняются дополнительной, ценностно сверхнагруженной, историософской – если не религиозной – семантикой. К этому следует добавить еще одно. В истории русской культуры период рубежа XIX – XX веков занимает место, аналогов которому в западных культурах этого времени мы, наверное, не найдем. И дело даже не в том, насколько мощным было явление русского символизма. Дело в том, что уже с 1910-х годов в России порубежье стало осмысляться как апогей национального культурного развития, период максимального расцвета («возрождения» и т.п.) русских творческих сил. Сложность состояла в том, что литература и искуство конца XIX – начала XX в., врастая в роль этапа *акмэ* в динамике отечественной культуры, параллельно вырабатывали метаязык осмысления этой динамики, тем самым формируя иерархию ценностей и канон национальных достижений, прочитывая «золотой», пушкинско-гоголевский период истории по собственным «серебряновечным» лекалам, которые отчасти до сих пор определяют наш взгляд на «пленум Муз» начала XIX столетия. Тем самым «золотой век» как бы абсорбировался «серебряным» и невольно «передавал» ему функцию канонопорождающего метатекста культуры, приблизительно так же, как «текст античности» передал на полтысячелетия ранее сходную роль итальянскому ренессансному гуманизму.

Но подобную процедуру русский «серебряный век» произвел не только по отношению к национальному прошлому, но во многом и по отношению ко всей предшествующей мировой культуре. В силу опять же своей специфики. Типологически отечественный рубеж XIX – XX столетий относится к тем «александрийским» эпохам в истории мировой литературы и искусства, которые академик Н.И. Конрад называл «крайними» или «переходными», считая, что одна из главных их отличительных черт – тенденция к «возвратному» движению культуры к своим истокам[2].

Такие «поздние», пороговые культуры носят резюмирующий характер по отношению ко всей предшествующей им традиции. Они аккумулируют в себе накопленные за века смыслы, художественные решения, эстетические модели, мотивы и образы. Становятся энциклопедией всего многообразия написанного и осмысленного за предыдущие столетия. Это растянутое во времени наследие собирается в одной точке и складывается в единую мозаику. Разные этапы прошлого сосуществуют в настоящем как некая всегдашняя актуальность. Настоящее их каталогизирует, реаранжирует, выкладывает из этих текстов былой куль-

[2] Конрад Н.И.: *Запад и Восток*. Москва 1972, с. 483.

туры новые узоры на плоскости сегодняшнего дня, который таким образом размыкается в некое вневременное пространство вечных смыслов. Пороговая литература, неизбежно инфицированная эстетским упадничеством, но в то же время раскрывающая возможность новых прорывов, адаптирует разные культурные наречия и формирует некий универсальный, синтетический язык, чрезвычайно богатый, рафинированный, утонченный, пластичный, гибкий. Глубоко усвоенный, этот язык становится lingua franca всей предшествующей многовековой культуры, «введением в грамматику» традиции**.**

Все сказанное не просто характеризует русский «серебряный век» – в нем эти закономерности выявлены с совершенно особой рельефностью и полнотой. И в силу тех же закономерностей «серебряный век» во многом переписал историю предшествующей русской и мировой литературы и искусства – и тем самым вписал себя в историческую перспективу по тем принципам, которые были особо близки культуртрегерам рубежа XIX – XX столетий. Один из важных результатов такого положения вещей состоит в том, что художниками «серебряного века» оказалось отчасти абсорбировано не только прошлое, но и будущее – благодаря особому влиянию, которое они оказали на язык историко- и теоретико-литературных построений последующих десятилетий.

Даже использование современными учеными таких неизбывных «героев» историй искусства и литературы, как разнообразные «измы» и прочие эстетические понятия, во многом обусловлено контекстом рубежа XIX – XX веков, метаописаниями этой эпохи ее ведущими деятелями. Так, термины «декадентство», «символизм» и «импрессионизм» (последнее - по отношению к литературе) активно и быстро входят в русский культурных обиход с 1892 года, когда происходит несколько значимых литературных событий: Мережковский выпускает сборник *Символы* и выступает с программной лекцией «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», в № 9 «Вестника Европы» выходит статья Зинаиды Венгеровой *Поэты-символисты во Франции*, впервые знакомящая широкую читательскую аудиторию с явлениями новой европейской поэзии, и, наконец, публикуется книга Нордау *Вырождение* (Entartung), с сочувственной рецензией на которую уже в январе 1893-го в «Русском богатстве» выступит авторитетнейший «народнический гуру» Н.К. Михайловский. При этом всем перечисленным авторам свойственна чрезвычайная семантическая размытость в употреблении основных программно-теоретических дефиниций. Мережковский определяющие признаки нового искусства сводит к мало вразумительным «мистическому содержанию, использованию символов и расширению художественной впечатлительности», а Михайловский направленческие категории (символизм) смешивает со стилистическими (импрессионизм) – для него это неразличимые элементы единого процесса «художественного выражения» «вырожденческих тенденций». Но что существенно: подобное неразличение станет общей чертой так называемой демократической, а затем и советской критики и благополучно доживет в десятках работ до наших дней.

У того же Мережковского в упомянутой лекции потенциально присутствовала заявка на построение целостной универсальной эстетической системы, в которой символизм станет глубинным свойством подлинного художественного языка любой эпохи и любого народа. Этот потенциал разовьется следующим поколением русских модернистов – младосимволистами, вышедшими на аванс-

цену на рубеже 1890-1900-х годов, у которых, по справедливому замечанию А. Хансена-Леве, «мифопоэтический космос» будет «строиться как крайне абстрагированная и синтетическая система», последовательнее всего проявляющая себя «метамифологическими или философскими спекуляциями в теоретических жанрах»[3]. Добавим, что эти «спекуляции» выказали удивительную способность влиять на будущее научной мысли. Отсюда – зависимость академической науки, в том числе и историко-литературных и искусствоведческих штудий XX – начала XXI века от теоретических положений Вяч. Иванова, Белого, Скрябина и др.

Вообще отдельный и очень крупный вопрос, требующий самостоятельного обсуждения, – обозначение генетической связи многих ведущих явлений современной гуманитарной, в том числе западной, мысли через посредство, как минимум, Бахтина, формалистов, научной и религиозно-философской эмиграции с русским символизмом начала XX столетия. Ограничимся лишь указанием на один характерный пример – глубокую обусловленность структуралистских концепций мифопоэтики оргиастическими аспектами культурологии русского символизма, прежде всего дионисологией Вяч. Иванова. По этому поводу современный исследователь (Ю. Мурашов) проницательно замечает:

> Структуралистская теория мифа, как она была сформулирована Юрием Лотманом, Зарой Минц, Борисом Успенским и др. в 70-е и 80-е годы, отнюдь не универсальная мифология и формальная конструкция в нейтральных рамках новейшей семиотики и теории коммуникации; она оказывается глубоко вписанной в традицию русской мифологии, которая является обработкой и стилизацией одного определенного мифа – мифа Диониса. Эта мифологическая традиция, исходящая в значительной степени от Александра А. Потебни и Александра Н.Веселовского *<так! – В.П.>*, достигает кульминации в начале XX века и выказывает здесь свою мифологенность в своеобразном так называемом дионисийстве русского символизма. Постсимволистская мифология, культурологические теории и разные концепции первобытного мышления развиваются Николаем Марром, Ольгой Фрейденберг или даже Игорем Франк-Каменецким в форме отталкивания этой существенной связи с мифом Диониса[4].

В общем и целом в истории национальной культуры русский «серебряный век» - век символизма – обладает, наверное, типологически тем же системообразующим значением, какое имели Ренессанс для Италии, Просвещение для Франции, елизаветинская эпоха для Англии, романтизм для Германии. С одним принципиально важным отличием. Ни в одной из перечисленных старых больших европейских культур подобный период *акмэ* не совпал с исторической катастрофой, крушением всей ценностно-экзистенциальной парадигмы. Причем в очень большой степени установка на подобное крушение являлась частью эстетического задания многих деятелей русского символизма и входила в его ценностное поле как одна из смыслопорождающих констант. Без учета этой «страстной жажды» апокалиптических вихрей, доходящих порой до почти суицидального зуда, невозможно понять ни русской литературной опьяненности ницшеанскими

[3] Хансен-Леве А.: *Бахтинские мотивы в мифопоэтике русского символизма*, in: *Telling Forms. 30 essays in honour of Peter Alberg Jensen*. Stokholm 2004, p. 110 – 111.

[4] Мурашов Ю.: *Дионисийство символизма и структуралистская теория мифа (Вячеслав Иванов и Юрий Лотман/Зара Минц)*, “Russian Literature”, 1998, № 11, с. 35.

идеями, ни политической открытости Блока и Белого скифским откровениям большевизма, ни самой природы русского революционного авангарда в искусстве.

Такой контекст подразумевает удвоение ставок, как только мы заговариваем о понятийном аппарате, описывающем историю русского искусства и литературы этого периода, резкое повышение себестоимости каждого термина и напряженную полемику вокруг него, может быть, не всегда понятную специалистам по литературам стран с более спокойным прошлым. Это проявляется уже в случае с самым ходовым сочетанием – «серебряный век». Свидетельство тому – монография О. Ронена *The Fallacy of the Silver Age* - «Серебряный век как умысел и вымысел», автор которой, вскрывая первоначальный, наиболее конкретный, смысл этой античной металлургической метафоры (акцентирующей «вторичность» и дешевизну серебра по отношению к золоту), призывает ее «изгнать из чертогов российской словесности»[5]. Разумеется, первый довод в полемике с автором этой – в общем блистательной по исполнению – работы неизбежно сводится к тому, что ныне вряд ли многие вкладывают оценочный смысл в понятие «серебряный век» и воспринимают его иначе, как нейтральное указание на определенные временные рамки. И все же то, что подобные споры до сих пор до конца не ушли в прошлое, – показательно. Коллизию, наверное, можно представить так: протесты против вторичности металлургической метафоры раздаются из уст специалистов, для которых канонизация «серебряного века» как системообразующей эпохи для русской культуры видится актуальной проблемой; «спокойно-хронологически» это сочетание воспринимают те, для кого это уже свершившийся факт. Но поскольку в любом случае существует еще и век золотой, а порубежье стало знамением трагического конца, то проблематизация этого факта – вещь неизбежная и коллизия пока вряд ли может быть разрешена так, чтобы удовлетворить все стороны.

Для понимания типологического своеобразия русского символизма в европейском контексте любопытны материалы дискуссий о символизме, которые развернулись уже «по ту сторону» исторического излома, после революции, предопределившей принципиально иную оптику восприятия модернистской культуры начала века теми, кто во многом был ею сформирован, – русскими эмигрантами первой волны. В этом смысле особенно показателен опыт парижской Франко-русской студии[6]. Она действовала с 1929-го по 1931 год и во многом продолжала традиции свободных литературно-философских прений, сложившиеся в атмосфере интеллектуального брожения начала XX века. Во Франции студийным встречам предшествовали знаменитые Декады в Понтиньи, организованные Полем Дежарденом в 1910-м, прерванные Первой мировой и возобновленные в 1922-м[7], в России – заседания Петербургского Религиозно-философского общества 1907 – 1917-го, наследовавшего Религиозно-философским собра-

[5] Ронен О.: *Серебряный век как умысел и вымысел*. Москва 2000, с. 124.

[6] Далее в тексте – Студия.

[7] Подробнее см.: Cap J.-P.: *Les Décades de Pontigny et la "Nouvelle Revue française": Paul Desjardins, André Gide et Jean Schlumberger*, “Bulletin des Amis d'André Gide”, 1986, vol. 14, № 69 , p. 21-32; Chaubet F. : *Les décades de Pontigny (1910-1939)*, “Vingtième Siècle. Revue d'histoire”, 1998, № 57, p. 36-44; Chaubet F.: *Paul Desjardins et les Décades de Pontigny*. Paris 2000.

ниям 1901 – 1903-го. Уже десятидневные ежегодные встречи в Понтиньи с начала 1920-х становятся пространством активных контактов французской интеллектуальной элиты с видными представителями русской эмиграции (заседания посещали Лев Шестов, Николай Бердяев, Борис Зайцев, Иван Бунин). Студия была создана Вс. Б. Фохтом (1895 – 1941), редактором эмигрантского журнала «Новый дом» (Париж, 1926 – 1927) и сотрудником правой газеты «L'Intransigeant», для воплощения в жизнь программы основанного Ж. Пробюс-Корреаром общества «Humanités contemporaines», которое видело свою цель в консолидации европейских интеллектуалов-традиционалистов. Студийцы использовали опыт декад Дежардена, перенеся в центр своей деятельности то, что в Понтиньи находилось на периферии, – межнациональные и межкультурные франко-русские диалоги. Структура студийных собраний подразумевала выступления французского и русского содокладчиков по одной проблеме и последующую свободную дискуссию[8].

В перспективе интересующей нас темы особенно любопытны прения, которые развернулись на 11-м заседании Студии 16 декабря 1930 года, когда доклад *Символизм во Франции* зачитал символист бельгийского происхождения, младший ученик Малларме Андре Фонтена, а с сообщением *Русский символизм* выступила Нина Берберова.

Для Фонтена, маллармиста второго призыва, непосредственного участника символистского движения во Франции, важна его разноликость, размывающая и ставящая под сомнение цельность самого этого понятия, которое отличается особой «туманностью»:

> Мне кажется невозможным избежать этой туманности, когда пытаешься навесить одну и ту же этикетку на ум и творчество таких разных писателей, как [...] – если выстраивать контрастные пары – прежде всего Малларме и Верлен, затем Рембо и Лафорг, Мореас и Верхарн, Клодель и Валери, Поль Фор и Альбер Мокель или – перехожу к прозаикам – мадам Рашильд и Реми де Гурмон, Морис Метерлинк и Жюль Ренар [368][9].

[8] Общий обзор фактографии, связанной с организацией и работой Студии, см. в предисловии Л. Ливака к изданию републикованных стенограмм ее заседаний: *Le Studio Franco-Russe / Textes réunis et présentés par L. Livak. Sous la rédaction de G. Tassis*. Toronto 2005. Vol. 1. Об отдельных аспектах студийной полемики см. также: Токарев Д.В. *Дискуссии о французской литературе на заседаниях Франко-русской студии в Париже*, в: *Лики времени. Сб. статей памяти Л.Г. Андреева*. Москва 2009, с. 245-25; Токарев Д.В.: *«Русская душа» и «esprit français»: обсуждение художественных и идеологических проблем на заседаниях Франко-русской студии в Париже (1929-1931)*, в: *К истории идей на Западе: «Русская идея»*. Санкт-Петербург 2010, с. 457-478; Токарев Д.В.: *Сравнительный метод на заседаниях Франко-русской студии в Париже (1929-1931)*, в: *Сравнительно о сравнительном литературоведении: транснациональная история компаративизма*. Москва 2014, с. 214-222; Полонский В. *Дискуссии о символизме в парижской Франко-русской студии 1929-1931 годов*, в: *Сравнительно о сравнительном литературоведении: транснациональная история компаративизма*. Москва 2014, с. 380-401.

[9] Здесь и далее в квадратных скобках страницы даются по публикации стенограмм дискуссий в: *Le Studio Franco-Russe / Textes réunis et présentés par L. Livak. Sous la rédaction de G. Tassis*. Toronto 2005. Vol. 1.

Отсюда – закономерный вывод: франкоязычный символизм не был школой:

> [...] символизм не обладал никакими характеристиками школы; он прислушивался лишь к урокам раскрепощения (enseignement libérateur), не подчиняясь диктату никаких учителей, никаким предписанным ограничениям. Он не принимал никаких правил, кроме тех, которые каждый из его последователей избирал для себя самого, считая их пригодными лишь для собственного использования и не помышляя о навязывании их своим собратьям, своим друзьям. Чем больше кто-то из них проявлял независимость от других, тем больше все это приветствовали. Не ищите в символизме особого единого способа выражения [368-369].

Общность явления, зафиксированная термином с суффиксом «изм», здесь уступает место ряду его сугубо индивидуальных преломлений – *символизм* растворяется в *символистах*.

В картине же символизма русского, нарисованной Берберовой уже с первых минут ее доклада, все прямо наоборот – русский символизм предстает именно школой par excellence:

> После пушкинской плеяды 1820-1830-х годов русские символисты стали первыми, кто тяготел к определенной общности усилий, к образованию истинной литературной школы. Поэтому, несмотря на все свое разнообразие, символизм в России может рассматриваться как коллективное начинание достаточно однородной группы. Именно с этой точки зрения я попытаюсь вести о нем разговор. Не буду говорить о символистах – буду говорить о символизме [370].

Однако следует заметить, что неверно было бы вести речь о симметричности противопоставления по этому критерию русского и французского символизма, поскольку в сознании русской докладчицы, в отличие от французов, носителей старой риторической дисциплины формы, понятие «школа» содержит в себе заряд динамико-диалектического самоотрицания. Внутренняя логика ее построений исходит из того, что русский символизм состоялся как школа, существенно отличная от западных аналогов, именно потому, что перестал быть только школой, прорвал границы программной эстетичности и литературности тем, что фактически ultima ratio своей программы видел в преодолении автономной эстетичности и литературности как таковых. Ссылаясь на Вяч. Иванова и обыгрывая модуляции его теургической эстетики, Берберова подчеркивает: «[...] у нас символизм прежде всего осознавал себя не исключительно литературной школой, а основоположником особого миропонимания» [380]. И далее подкрепляет свой довод цитатой из работы младосимволистского мэтра, который полемически подчеркивал принципиальную независимость и иноприродность русского символизма по отношению к французским «идеалистическим» образцам, тонувшим в иллюзионистском мареве «поэтических ребусов»:

> Маллармэ хочет только, чтобы наша мысль, описав широкие круги, опустилась как-раз в намеченную им одну точку. Для нас символизм есть, напротив, энергия, высвобождающая из граней данного, придающая душе движение развертывающейся спирали [380] .

Пунктиром прочерчивается и параллель между попытками каждого докладчика противопоставить символизм в своей стране непосредственным предшественникам и в то же время обозначить его родство с более ранней традицией.

Но если французский символизм, по Фонтена, через родство с пращурами обеспечивает себе место внутри сугубо эстетической и литературной традиции, то символизм русский, по характерной логике Берберовой, реконструирующей его конечное неорелигиозное целеполагание, выводит саму высокую традицию за пределы ограниченной эстетичности и литературности в сферы сверхэстетических ценностей.

В этом смысле, в отличие от встроенного в историко-литературную цепь французского аналога, русский символизм оказывается метаискусством и одновременно искусством преодоления искусства, аккумулирующим в своих универсалистских устремлениях художественный опыт всех предыдущих эпох – в той мере, в какой, прочитывая традицию, он выявляет символистскую сущность всякого истинного искусства, выводя его из временного потока истории в надисторические сферы вечных ценностей. Ссылаясь на Белого, но на самом деле проговаривая идеи самых разных символистов (от Мережковского до Эллиса) и отчасти предвосхищая гаспаровскую концепцию «антиномической поэтики» русского модернизма, констатирующую наложение в нем друг на друга стадиально разных эстетических парадигм[10], Берберова замечает:

> Символизм – это одновременно классицизм, романтизм и реализм: реализм постольку, поскольку он отражает реальность; в той степени, в какой он есть образ, преображенный опытом, это – романтизм, и, наконец, это классицизм, так как за ним стоит единство формы и содержания. Символизм вечен, как искусство, на своих вершинах он теургичен, он не страшится пронзать глубины духа, ведь глубины духа и есть единственно подлинная реальность. В этом смысле невозможно существование подлинного искусства вне символизма. Так что символизм – это Искусство [378].

Показательно, что с подобными аттестациями выступает не адепт «нового религиозного сознания», не былой завсегдатай ивановской Башни и не апологет аргонавтической мистики соловьевства, а человек уже иного времени, включившийся в активную культурную жизнь после революции. По возрасту родившаяся в 1901-м Берберова ближе к «эмигрантским детям», представителям того самого поколения, которое Владимир Варшавский окрестил «незамеченным». Но через союз с В. Ходасевичем она, конечно, получала возможность живого приобщения к нервным токам «серебряного века» – да и просто многое узнавала о той эпохе из первых рук. Не случайно ее студийный доклад слишком явно некоторыми мотивами и постулатами перекликается с мемуарными очерками Ходасевича, составившими книгу «Некрополь». И в то же время взгляд Берберовой на символизм – это взгляд со стороны, изнутри иного времени, судящего и подводящего итоги, взгляд, свободный от опытной погруженности в символистскую атмосферу. Такая двойственность оптики – существенна. Она предопределяет, с одной

[10] См.: Гаспаров М.Л.: *Антиномичность поэтики русского модернизма*, в: *Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX - начала XX в.* Москва 1992, с. 244-264.

стороны, объективированность резюмирующей оценки явления с точки зрения внешней системы координат, а с другой – почти полное соответствие той картине истории и внутренней типологии русского символизма, которая родилась в лоне его внутренних рефлексий над самим собой.

Тем примечательнее, пожалуй, главный дифференциальный критерий, выявляемый при анализе студийных оценок символизма в обеих странах.

Для французов символизм – блистательный либо обманувший ожидания, но в общем-то преодоленный, завершенный этап истории национальной литературы, факт прошлого, чей потенциал уже выбран, хотя он и обогатил словесность рядом безусловных поэтических и поэтологических обретений. Многие французские символисты продолжают жить, но символизм кончился.

Особенность же символизма русского, по Берберовой, – в том, что он еще не завершен, несмотря ни на какие внешние катастрофические рубежи. Как метаискусство, стремящееся к выходу из позитивистской условности исторической динамики в пространство вечных смыслов, к раскрытию энергийной способности слова претворить «реальное» в «реальнейшее», к теургическому синтезу, русский символизм есть актуальное задание на будущее:

> У символизма не было времени описать, познать себя во всей глубине [...] Русский символизм пережил русских символистов, живых и умерших. В глазах тех, для кого пророческий смысл русской поэзии – это не пустые слова, символизм продолжает жить и утверждать свою правду [...] <Крупнейшие русские символисты>, озарившие для нас новым светом XIX век, позволили нам вглядеться в себя самих и в трагических лучах выявили очертания будущего. И если сегодня наши утраты слишком тяжелы, нам остается вера в это будущее русской поэзии, которое окажется связанным с ее прошлым, и особенно – с символизмом. Русский символизм не окончен – если остается Россия [381].

И непосредственно то, что говорилось о символизме во Франко-русской студии, и тот свернутый концептуальный ряд, который может быть реконструирован нынешним исследователем на основе анализа ее стенограмм, складывается в систему типологических различий двух национальных традиций, которая вполне подтверждает выводы современной компаративистики, опирающейся на опыт бытования и осмысления этого литературного феномена в культуре и науке ушедшего столетия. Особо хотелось бы подчеркнуть, что материалы студийной дискуссии именно в тех аспектах, которые нам представляются особо важными, вполне резонируют, к примеру, с выводами Д. Сегала, в чьих работах последних лет, полагаем, содержатся наиболее значимые и в то же время характерные наблюдения о типологии европейских модернистских литератур. Создается впечатление, что некоторые утверждения современного филолога непосредственно вырастают из прений 1930 года, разворачивая заложенный в них компаративистский потенциал:

> В самом конце XIX века символизм как собственно литературное направление внутри французской литературы ощущался уже как факт прошлого, а настоящее было занято другими поисками, коренящимися в символизме, но прокладывающими путь в иные сферы: неоклассика, неокатолицизм, разные виды эстетизма[11].

[11] Сегал Д.: *Русский и немецкий символизм в сравнительном освещении*, в: *Пути искусства. Символизм и европейская культура XX века.* Москва 2008, с. 86.

В перспективе большой истории культуры оказались востребованными лишь локальные аспекты эстетики французских символистов, связанные с формалистическими поисками маллармизма, «изучением структуры знака, означающего и означаемого и их связи»: «”Недостаток” символизма в последующей французской литературе никогда не ощущался сколько-нибудь остро именно вследствие полного освоения наследия символизма в плане семиотики языка»[12]. В целом исчерпанность символизма как художественной системы, уже застывшей в плюсквамперфекте – несмотря на отдельные ее рефлексы в современности, – роднит французскую культуру с другими западными и в корне отличает ее от русской:

> [...] западная культура того [...] периода <рубежа XIX – XX веков> не пользовалась такой же живой популярностью и не была ни в коем случае столь же актуальна после второй мировой войны. Творчество начала двадцатого века не пережило ни в одной из тех культур такого необыкновенного возрождения, как русская культура серебряного века[13]

В России «серебряный век не только был насильственно прерван»:

> Не менее важно [...], что в своем идеальном образе он продолжал существовать и после своего конца (курсив мой – В.П.) в двух обличьях: проклятого периода, который собрал и сосредоточил в себе все самое худшее, что отвергла и уничтожила революция и последовавшая за ней эпоха советской власти, и, напротив, в облике периода вершинных достижений культуры, непревзойденных шедевров духа и искусства[14].

[12] Сегал Д. Ibidem.
[13] Сегал Д.: *О возможной типологии «серебряных веков»*, в: *L’Âge d’argent dans la culture russe / Modernités russes 7*. Lyon 2007,p.16 .
[14] Сегал Д. Ibidem, p.15.

Миргород 2016, № 1 (7)

ДИНА М. МАГОМЕДОВА
(*РГГУ, Москва*)

МИФ О СОФИИ В ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫХ ТРУДАХ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Abstract:
The article analyzes the work of Viacheslav Ivanov on Dostoevsky, Lermontov, Goethe. The specificity of the approach to the literary work of Ivanov involves assigning a realistic story with a mythological narrative. Viacheslav Ivanov's technique has influenced modern type mythopoetiical comment to the symbolist texts.

Keywords: myth, symbol, Viacheslav. Ivanov, Sofia, history of literature, mythopoetics

Вяч. Иванов – филолог, – тема, с одной стороны, очевидная, с другой, – осознанная пока лишь в отдельных аспектах. Возможно – в силу ее необъятности. Очень сложно представить себе современного филолога, взявшего на себя труд хотя бы прочитать все источники, которые были важны для самого Иванова, начиная с античных штудий и заканчивая филологическими трудами европейских ученых 1920-40-х гг. на древнегреческом, латыни и нескольких европейских языках. Столь же сложно вообразить себе «цветущую сложность» его научных интересов, сравнимую разве только с универсализмом деятелей эпохи Возрождения. И не случайно Ф.Ф. Зелинский намеревался включить статью о нем в последний, IV том своего труда «Из жизни идей», выходивший под названием «Возрожденцы»[1], о чем свидетельствовал анонс на 2-м выпуске этого тома в 1922 году.

В современной науке прослежены лишь отдельные темы, имеющие отношение к филологическим идеям Вяч. Иванова.

[1] См. об этом: Елена Тахо-Годи: *Пять писем Ф.Ф. Зелинского к Вяч. Иванову*. В: *Вячеслав Иванов. Творчество и судьба*. Москва 2002, с. 228. - Третий выпуск не вышел в свет.

В первую очередь Вяч. Иванов справедливо рассматривается как непосредственный предшественник Бахтина, сыгравший важную роль в становлении новой теории романа[2]. Особый акцент делается на формировании категории полифонии у Бахтина под воздействием статьи Вяч. Иванова *Две стихии в русском символизме*[3].

Не меньший интерес вызывают идеи Вяч. Иванова о сущности поэтического языка у лингвистов. Воздействие на его теорию поэтического языка, символа и мифа учения имяславцев[4], идей Ф. де Соссюра о поэтических анаграммах[5] стало предметом исследования в ряде работ по лингвистической поэтике и философии языка (Л.А. Гоготишвили, А.Г. Грек).

Однако историко-литературным работам Вяч. Иванова повезло гораздо меньше. За исключением работ о Достоевском, в которых обсуждаются прежде всего идеи по теории романа, статьи о Гете, Сервантесе, Байроне, Новалисе, Лермонтове, Л. Толстом привлекают внимание исследователей гораздо реже. Между тем, метод создания историко-литературного очерка, литературного портрета у Вяч. Иванова заслуживает не меньшего внимания и тоже является производным от его теории символа и мифа.

Анализ историко-литературных работ Вяч. Иванова опирается на следующий корпус текстов: *Гете на рубеже двух столетий, О Новалисе, Голубой цветок (Конспект лекции), Лермонтов, Достоевский и роман-трагедия, Экскурс: Основной миф в романе "Бесы", Достоевский. Трагедия – миф – мистика*. При этом, разумеется, речь идет не о всеобъемлющем анализе каждой из названных работ, а о выделении в них нескольких констант, свидетельствующих о способе интерпретации как творческой биографии писателя, так и его ключевых текстов.

Во всех названных историко-литературных эссе Вяч. Иванова обращает на себя внимание апелляция к мифологическим сюжетным схемам, которые, по мысли автора, раскрывают скрытый подлинный глубинный смысл ситуаций и событий, происходящих в житейском мире, или сложных психологических коллизий во внутреннем мире персонажей, в их взаимоотношениях.

Одна из уже замеченных мифологических схем – ницшеанская противоположность двух начал – Диониса и Аполлона, о которой сейчас мы говорить не будем именно в силу проговоренности и осознанности этой схемы. Вторая архетипическая схема также проходит через многие историко-литературные работы Вяч. Иванова – сюжет о спасении пленной Мировой души.

---

[2] Натан Тамарченко:. *Своеобразие романа в религиозно-философском освещении*. В: Натан Тамарченко: «*Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция*. Москва 201, с. 201-302; Николай Котрелев. *К проблеме диалогического персонажа (М.М. Бахтин и Вяч. Иванов)*. В.: *Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования*. Москва 1999, с. 201-209.

[3] Садаёси Игэта*: Иванов – Пумпянский – Бахтин*. In: *Comparative and contrastive studies in Slavic languages and literatures. Japanese contributions to the Tenth International Congress of Slavists. (Sofia 16–21 Sept. 198) – College of Arts and Science University of Tokio. p.84;* Дина Магомедова: *Полифония: Материалы к системному словарю научных понятий М.М. Бахтина*. В: *Бахтинский тезаурус. Материалы и исследования*. Москва 1997, с. 164-174.

[4] Людмила Гоготишвил: *Между именем и предикатом: (Символизм Вяч. Иванова на фоне имяславия)*. В.: Людмила Гоготишвили: *Непрямое говорение*. Москва 2006 с. 15-102.

[5] См.: Антонина Грек: *Об анаграмматическом принципе в поэзии Вяч. Иванова*. В: *Вячеслав Иванов: Исследования и материалы.* Выпуск 1. Санкт-Петербург, с 17-34.

В статье *Гете на рубеже столетий* ключом к интерпретации *Фауста*, а также дилогии о Вильгельме Мейстере и некоторых баллад оказывается миф о похищенной Елене, а он, в свою очередь, проходит эволюцию от гомеровского эпоса к гностическому переосмыслению у Симона Волхва (Мага). В известном в России обстоятельном четырехтомном труде Ореста Новицкого *Постепенное развитие древних философских учений в связи с развитием языческих верований* (Киев, 1861) учение Симона Волхва излагается следующим образом. София, или Эннойя, – мать всего существующего. Но духи, созданные ею, позавидовали ее могуществу и решили освободиться от своего унижения. Они схватили ее, отторгли от высшего мира и заключили в человеческое тело. С этого времени восторжествовали зло и несовершенство мира. Пленная Эннойя томилась и страдала, пока Верховное Существо не решилось освободить ее и восстановить первоначальную гармонию вещей. При этом, согласно Симону Магу, Верховное Существо, проходя все степени бытия, являлось всем существам в свойственной им форме и, наконец, явилось самаритянам в образе Симона. Елена, тирская рабыня, похищенная им у ее прежнего спутника и господина, была, по версии Симона, – падшая и униженная София. Она же, по его убеждению, была и Троянской Еленой и с тех пор успела еще глубже пасть[6].

Вяч. Иванов не дает развернутого пересказа этого сюжета, а лишь упомиает о нем, говоря о том, что память о Симоне Маге сохранилась даже в народных легендах о Фаусте:

> предания о нем украсились чертами, заимствованными из очень древних по происхождению легенд, на него была перенесена и смутная память о Симоне Волхве, путешествовавшем с блудницей, которую он выдавал за воскресшую Елену. Елена в истории Фауста принадлежит, таким образом, к исконному о нем преданию[7].

И для *Фауста* Гете, по Иванову роль Елены в сюжете – это центральное звено, соединяющее три ипостаси образа пленной Софии: спасенной Гретхен и освобождаемой в третьей части Матери-Земли:

> В средоточии второй части «Фауста», как и в центре второй части «Мейстера», поставлена идея Вечной Женственности. Эрос трансцендентной формы находит свое естественное выражение в искании формы совершеннейшей на земле – в любви к эллинской Елене. Но когда, в четвертом действии, Фауст наблюдает с гор струи облаков, клубящихся над долиной, он открывает в них очертания сначала Елены, которая уже от него исчезла, потом возникающий из той же Елены иной образ, родной, заветный, полузабытый: это – Гретхен. Так оба женские образа, обе любви сближаются, объединяются, отождествляются. […] Сама Земля – как бы третий лик Вечной Женственности, его привлекающий и обуславливающий это вечное его стремление. По смерти ему откроется, может быть, на какой-нибудь высшей ступени бытия, верховный и чистейший лик Ее же. Но он еще не видит Mater Gloriosa, которую славит все вокруг, меж тем как ангелы несут его новое душевное тело, и душа грешницы, что звалась на земле Гретхен,

[6] См. Орест Новицкий Орест: *Постепенное развитие древних философских учений в связи с развитием языческих верований.* Киев 1861. Т. IV, с..45-46.

[7] Вячеслав Иванов: *Собрание сочинений* Т. IV. Брюссель 1987, с. 151. Далее все ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страницы.

> с Нею беседует. Гете заканчивает своего «Фауста» словами о Вечной Женственности, ими запечатлевая свой важнейший и таинственнейший завет потомкам.
>
> (IV. с. 155)

Итак, уже в статье *Гете на рубеже столетий* Вяч. Иванов использовал миф о пленной Софии в симонианском изводе для интерпретации *Фауста*, и при этом указал на три ипостаси Софии: Гретхен (поруганная изначальная невинность) – Елена (пленная красота и страсть) - Земля (целостный образ земного бытия, жизненных сил). Сама последовательность и характер описанных женских образов во многом напоминают смену героинь в «лирической трилогии» Блока: Прекрасная Дама – Фаина (= Незнакомка) – Россия. Блок также использовал мотивы гностического мифа именно в симонианском варианте. Этот гностический миф действительно угадывается в драме *Песня Судьбы* и связанных с ней стихотворных циклах *Фаина*, *Страшный мир*, *Город*, а также в драме *Незнакомка*, цикле *Кармен*. Можно сказать, что тот же миф лежит в основе макросюжета блоковского "романа в стихах" и, более того, проецируется поэтом на область личных жизненных отношений, вплетается в создаваемый им «биографический миф»[8].

В серии работ Вяч. Иванова о Достоевском сюжеты его романов также соотносятся с гностическим мифом о пленной Софии. В статье *Экскурс. Основной миф в романе "Бесы"* сквозь призму этого мифа прочитываются отношения Хромоножки (воплощенной Матери-земли) и Ставрогина (ложного героя):

> Достоевский хотел показать в «Бесах», как Вечная Женственность в аспекте русской Души страдает от засилия и насильничества "бесов", искони борющихся в народе с Христом за обладание мужественным началом народного сознания. Он хотел показать, как обижают бесы, в лице Души русской, самое Богородицу (отсюда символический эпизод поругания почитаемой иконы), хотя до самих невидимых покровов Ее досягнуть не могут (символ нетронутой серебряной ризы на иконе Пречистой в доме убитой Хромоножки) (IV, с. 440).

Одновременно Иванов соотносит сюжет *Бесов* и с символически истолкованном сюжетом *Фауста*, утверждая, что Хромоножка «заняла место Гретхен», которая тождественна «и с Еленою, и с Матерью-Землей» (IV, с. 441). Ставрогин же назван «отрицательным русским Фаустом».

Даже без обращений пока к другим историко-литературным работам Иванова, можно заключить, что сквозь хорошо известные сюжеты мировой литературы просвечивает общий архетипический сюжет основного мифа «младших» символистов, воспринятый прежде всего через Вл. Соловьева (*Чтения о Богочеловечестве* и стих. *Три подвига*) и развитый в художественном творчестве и эссеистике символистов.

Однако в работах о Достоевском и о Лермонтове к основному символистскому мифу о Софии, о пленной мировой душе, ожидающей героя-спасителя, прибавляется описание еще одного варианта этого сюжета, переворачивающего всю сюжетную ситуацию и полностью меняющего сюжетные роли героя и героини. До недавнего времени этот вариант не находил отражения в научной литературе о символизме.

[8] См. подробнее: Дина Магомедова: *Александр Блок. Биография и поэтика в свете автобиографического мифа.* Siedlce 2013. S. 78-113.

В намеченном еще Вл. Соловьевым (стихотворение *У царицы моей есть высокий дворец*…) «перевернутом» варианте основного символистского сюжета в центре внимания «заблудившийся» герой – утративший путь, сам попавший в плен, изменивший, забывший об изначальном призвании. В этом стихотворении «изменившему» (и потому едва не погибшему) герою противопоставлена «вечная» и неизменная любовь героини-Софии («царицы»), которая и спасает его от гибели («Клятве ты изменил, – но изменой своей / Мог ли сердце мое изменить?»). У этого сюжета не менее глубокие корни и возможности воплощения в европейской и русской традиции, как фольклорной, так и литературной. Один из самых древних сюжетов – Одиссей в плену у Кирки. В фольклорной традиции прежде всего вспоминаются герои волшебных сказок, нарушившие запрет / обещание и попавшие в плен или временно умершие. Можно назвать вагнеровского Зигфрида, утратившего память под воздействием волшебного напитка; Дон Жуана; Кая в плену у Снежной Королевы в сказке Андерсена, Ратмира в *Руслане и Людмиле* и др В работах Вяч.Иванова о Достоевском такими «заблудившимися» героями оказываются Раскольников – «отщепенец», совершивший грех против Матери-Земли, а также Ставрогин, изменивший высокому предназначению:

> Изменник перед Христом, он неверен и Сатане. Ему должен он предоставить себя, как маску, чтобы соблазнить мир самозванством, чтобы сыграть роль лже-Царевича, – и не находит на то в себе воли. Он изменяет революции, изменяет и России» […] Всем и всему изменяет он, и вешается, как Иуда, не добравшись до своей демонической берлоги в угрюмом горном ущелье. Но измена Сатане не лишает его страдательной роли восприимчивого проводника и носителя сатанинской силы, которая овладевает вокруг него и через него стадом одержимых. Они – стадо, потому что изо всех них как бы вынуто *я*: парализовано в них живое *я* и заменено чуждою волей (IV, с. 442).

Роль героини в «мужском» варианте символистского мифа двойственна: она либо оказывается в роли спасительницы, воплощая спасающую женскую верность (Соня Мармеладова), либо погибает, как Хромоножка. Герою в этом варианте сюжета приходится выбирать между двумя героинями, как князю Мышкину, и неверный выбор может привести к катастрофе и для героя, и для героини.

В работах о Достоевском не только описаны основные сюжетные архетипы, связанные с мифом о Софии, но сделана попытка определить метод прочтения классических текстов мировой литературы. Главным принципом такой интерпретации литературных феноменов становится знаменитый ход “a realibus ad realiora”, «от реального к реальнейшему». При таком подходе неизбежно признание в тексте двойного сюжета: внешнего, обращенного к «низкой действительности», и внутреннего, реальнейшего:

> Итак, внутренний смысл случающегося улавливает тот, кто различает под его движением сокровенный ход иных, чисто-реальных событий. Действующие лица внутренней, реальной драмы – люди, но не как личности, эмпирически выявленные в действии внешнем или психологически постигнутые в заветных тайниках душевной жизни, но как личности духовные, созерцаемые в их глубочайших, умопостигаемых глубинах, где они соприкасаются с живыми силами миров иных.
>
> (IV, с. 438)

Но каким образом можно выявить этот «реальнейший» сюжет? Как обнаружить его присутствие в художественном произведении? Как увидеть за фигурами обычных людей «просвечивают» их метафизические соответствия?

В работе *Экскурс. Основной миф в романе «Бесы»* Вяч. Иванов произносит важнейшее слово, которое потом неоднократно повторяет и варьирует: «интуиция», «сверхчувственная интуиция»:

> Истинный реалистический символизм, основанный на интуиции высших реальностей, обретает этот принцип жизни и движения (глагол символа, или символ-глагол) в самой интуиции, как постижение динамического начала умопостигаемой сущности, как созерцание ее актуальной формы, или, что то же, как созерцание ее мировой действенности и ее мирового действия.

Проекция на сюжет реалистического текста мифологической сюжетной схемы вписывается в общую теорию символа Иванова, особенно – в его понимание «ознаменовательного» символизма, суть которого – в параллелизме феноменального и ноуменального, где в роли феноменального – событийный ряд в тексте, а в роли ноуменального соответствия - мифологический нарратив. Создание такого «соответствия» опирается на читательское «завершение» текста – в данном случае, - таким читателем оказывается сам Вяч. Иванов. О том, что для символистского произведения необходим читатель-символист, Вяч. Иванов неоднократно повторял в своих теоретических статьх, в частности, в статье *Мысли о символизме*:

> Так как символизм означает отношение художественного объекта к двойному субъекту, творящему и воспринимающему, то от нашего восприятия существенно зависит, символическим ли является для нас данное произведение или нет.
>
> Итак, нас, символистов, нет, - если нет слушателей-символистов. Ибо символизм - не творческое действие только, но и творческое взаимодействие, не только художественная объективация творческого субъекта, но и творческая субъективация художественного объекта (II, с. 610).

Без другого сознания, без другого голоса текст вообще не может проявить свою символическую природу. Многозначность – неотъемлемое свойство символа – проявляется, по Иванову, двояко. Прежде всего она возникает при взаимодействии символа с разными планами бытия (разными мифами, разными сферами сознания):

> Символ есть знак, или ознаменование. То, что он означает, или знаменует, не есть какая-либо определенная идея. Нельзя сказать, что змея, как символ, значит только "мудрость", а крест, как символ, только: "жертва искупительного страдания". Иначе символ - простой гиероглиф, и сочетание нескольких символов – образное иносказание, шифрованное сообщение, подлежащее прочтению при помощи найденного ключа. Если символ - гиероглиф, то гиероглиф таинственный, ибо многозначащий, многосмысленный. В разных сферах сознания один и тот же символ приобретает разное значение. Так, змея имеет ознаменовательное отношение одновременно к земле и воплощению, полу и смерти, зрению и познанию, соблазну и освящению.

> Подобно солнечному лучу, символ прорезывает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняет в каждой сфере иное назначение (II, с. 537).

При этом Вяч. Иванов не поднимает в своих историко-литературных работах вопроса о возможности и степени знакомства того или иного писателя с источниками мифа о Софии. Так, собственное софианское прочтение поэмы Лермонтова *Демон* он сопровождает замечанием: «Литература той эпохи нередко занималась этим вопросом, а он всегда живо интересовался мистериософскими умозрениями» (IV, с. 382). При этом гораздо важнее для него утверждение, что у Лермонтова был «врожденный дар видеть вокруг всех вещей как бы излучение вечной идеи. Другими словами, угадывать universalia ante rem» (IV, с. 382).

Историко-литературные работы Вяч. Иванова дали импульс мифопоэтическому методу истолкования и комментирования символистских текстов, определив на долгие годы его сильные и слабые стороны. Проекция сюжета произведения на ту или иную мифологическую схему может целиком исходить от читательского завершения символистского текста. Обнаружение «соответствий» разных уровней, будь то эмблематическое толкование отдельных образов и мотивов или соотнесение реалистического сюжета с мифологическим нарративом, введение его в различные культурные контексты, - все это становится у Иванова результатом не столько авторской, сколько читательской эстетической деятельности. Значение диалогического читательского завершения было осознано филологической наукой уже в 1920-е годы. Так, В.М. Жирмунский в 1921 г. в работе *Поэзия Александра Блока* постулировал необходимость читательского ответа для смыслового завершения символистского стихотворения:

> В наше время установка читательского внимания на этот задний фон, известная привычка к ощущению присутствия бесконечного, сверхреального, какого-то нового измерения в художественном образе делают чтение этих поэтических иносказаний совершенно простым и привычным. Но для будущих поколений поэтов и писателей положение может измениться[9].

Такое диалогическое .со-творчество может раскрыть в тексте глубокие философские, метафизические смыслы, обнаружить возможность хотя бы и типологических соответствий с разными культурными традициями. Но это со-творчество неизбежно не дает должной верификации результатов и оказывается методом, балансирующим между наукой и художественным творчеством.

В том же завершающем описание символики Блока разделе вновь утверждается

[9] Виктор Жирмунский: *Поэзия Александра Блока.* Петроград 1921, с. 143.

ВСЕВОЛОД ЛАЗУТИН
(*РГГУ, Москва*)

«НИСПРОВЕРГАТЕЛЬ РУССКИХ БОГОВ»: ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ АКИМА ВОЛЫНСКОГО В КОНТЕКСТЕ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

Abstract:
The article deals with aesthetic theory of Russian literary critic Akim Volynskiy, which had a strong reputation as antagonist of any kind of positivism in literature. In article draws a conclusion that his aesthetic views based on the conception of three stages of personality development – scientific, philosophical and religious. Particularly reviewed Volynskiy's appreciation of Belinskiy and other representatives of 1840th generation.

Keywords: Akim Volynskiy, Belinskiy, *Severny Vestnik*, idealism, philosophical consciousness, personality type.

Зинаида Гиппиус однажды назвала Акима Волынского «ниспровергателем русских богов». И действительно, в историю литературы он вошел, прежде всего, как один из деятелей эпохи «переоценки всех ценностей». В своих статьях он, противник всякого позитивистского подхода в искусстве, дал очень резкую оценку тем, кто считался кумирами интеллигенции – Белинскому, Чернышевскому, Писареву, Добролюбову.

Деятельность Волынского в качестве литературного критика была очень недолгой и практически полностью связана с журналом «Северный вестник», в котором он начал сотрудничать в 1889 году. Именно здесь были опубликованы его статьи, составившие в 1896 году книгу «Русские критики», которая вызвала ожесточенную полемику после своего выхода в свет, полемику, отголоски которой слышны были еще в конце 1910-х годов[1]. Одним из основных принципов

[1] Об этой полемике, как и о литературной позиции Волынского см.: В. Котельников: *Воинствующий идеалист Аким Волынский*, «Русская литература» 2006, № 1, с. 20-75; В. Котельников: *Сквозь культуру (Аким Волынский как идеолог и критик)*, в: Аким Волын-

своего эстетического анализа Волынский называет отказ от социального подхода и обращение внимания на внутренние органические закономерности искусства:

> Исходя из той мысли, что жизнь, а с нею и духовное творчество – наука, искусство, литература – есть постоянное, прогрессивное развитие идеальных сил и запросов, я считаю всякой успокоение на формулах прошедшей умственной деятельности, всякое оправдание логических ошибок обстоятельствами социального характера – свидетельством холодного равнодушия к истине[2].

Критика же художественных произведений должна быть философской, «опираться на твердую систему философских понятий известного идеалистического типа»[3]. Более определенно понятие идеализма, ключевое для всех работ Волынского периода «Северного вестника», мы можем найти уже в следующей его книге – *Борьба за идеализм*: «[...] только идеализм – созерцание жизни в идеях духа, в идеях божества и религии – может дать объяснение искусству, законам художественного творчества и живой импульс всякому иному творчеству – практическому, нравственному»[4]. Такое понимание идеализма и его роли является для Волынского опорным пунктом в рассуждениях о русской критике, и с этой позиции он оценивает те или иные направления в критике и общественной мысли. В свою очередь, критика произведений искусства должна быть такой, «чтобы осветить игру идей в живых формах искусства, должна обратиться к философии, т. е. к науке об идеальных началах человеческой души, принадлежащих не внешнему, а высшему, духовному миру»[5].

Во многом эстетическая теория Волынского, как неоднократно было рассмотрено в научной литературе, наследует эстетике Канта, выраженной в *Критике к способности суждения* (в частности, отсюда у Волынского понятие о *возвышенном*). В ней сильны также элементы позднего неоплатонизма и особого синтеза христианского и иудейского богословия, к которому Волынский непрестанно стремился. Но есть в ней и еще одна черта, на которую практически никто не обращает внимания – для Волынского важны не только эстетические особенности произведения, но и тип личности автора, в котором он видит определяющий источник творчества того или иного писателя, того или иного критика.

В статье *Религия в современной литературе*, первая часть которой посвящена роману Г. Сенкевича *Quo vadis?*, а вторая – философии Ницше, Волынский пишет:

> Два начала стоят перед нами, требуя неразрывного сочетания в одном цельном философском мировоззрении: личное, человеческое начало, с определенными признаками для данной эпохи, и начало безличное, бесформенное, неопреде-

ский: *Достоевский*. Санкт-Петербург 2007, с. 5-75; П. Куприяновский: *Волынский-критик (Литературно-эстетическая позиция в 90-е годы)*, в: *Творчество писателя и литературный процесс.* Сборник научных трудов. Иваново 1978, с. 49-77; Д. Максимов: *«Северный вестник» и символисты*, в: В. Евгеньев-Максимов, Д. Максимов: *Из прошлого русской журналистики*. Ленинград 1930, с. 85-128.

[2] Аким Волынский: *Русские критики*. Санкт-Петербург 1896, с. I–II.

[3] Аким Волынский: ibidem, с. II.

[4] Аким Волынский: *Борьба за идеализм: Критические статьи*. Санкт-Петербург 1900, с. III.

[5] Аким Волынский: *Русские критики*. Санкт-Петербург 1896, с. 606.

ленное, неизменное для всех времен, не подчиненное земным законам эволюции и прогресса»[6].

При этом личное начало, достигая, особенно в критические, переходные эпохи максимального преобладания, приобретает черты демонического, как крайнего своего выражения, когда человек «сам себе кажется богом».

И этот демонизм в личности приводит к тому, что, как пишет Волынский, в человеке «заглушается инстинкт великой мировой правды»[7]. Но демонизм, а одно из его выражений Волынский видит в творчестве Ницше, способен к внутреннему изменению, возможность к которому дает философия, открывающая личности трагическое миропонимание – «единственно верное, единственно возможное, потому что жизнь есть трагедия, потому что отношение между индивидуальным началом жизни и безыменным началом божества разрешается трагически»[8]. А через это восприятие трагического открывается путь и к религиозному миропониманию и уже к идеалистическому типу личности, в котором преобладает уже безличное, божественное начало. И именно философское понимание мира «должно создать новую красоту во всех областях жизни»[9].

И еще одна статья Волынского, вошедшая в книгу «Борьба за идеализм» важна для понимания как его мировоззренческих, так и эстетических принципов. Это статья озаглавлена «Наука, философия и религия», и уже в этом заглавии названы основные для Волынского типы миропонимания, соотношение между которыми определяет тип личности каждого человека. Но члены этой триады не отделены друг от друга, они являются стадиями восхождения личности к идеалистическому типу: «Наука, философия, религия незаметно переходят одна в другую, если к каждой из них основной принцип доведен до конца»[10].

Более того, из этого первого же постулата статьи следует, что религия объемлет собой всю философию, точно так же, как и философское миросозерцание полностью включает в себя научное. Далее Волынский говорит об этом уже прямо: «Наука есть часть философии, первая ступень нашего духовного подъема»[11]. Но философия в своем развитии и возвышении не может уже уйти и от вопросов, которые присущи уже религиозному сознанию – о свободе, Боге и бессмертии – т. е. тех самых трех постулатов практического разума из *Критики практического разума* Канта.

Для религиозного типа сознания необходим и еще один элемент – ощущение Бога:

Ощущение Божества фактически соединяет два мира, открытых идеалистическим учением и дает нам живую *идею* Бога, присущего нашим действиям, не отделенного от нас никакою пропастью. Это – теоретический элемент в религиозном сознании, точка соприкосновения религии с философией, а через нее и с на-

[6] Аким Волынский: *Религия в современной литературе*, в: Аким Волынский: *Борьба за идеализм: Критические статьи*. Санкт-Петербург 1900, с. 35.
[7] Аким Волынский: ibidem.
[8] Аким Волынский: ibidem, с. 36.
[9] Аким Волынский: ibidem.
[10] Аким Волынский: *Наука, философия и религия*, в: Аким Волынский: *Борьба за идеализм: Критические статьи*. Санкт-Петербург 1900, с. 268.
[11] Аким Волынский: ibidem, с. 273.

> укою, истолкованной в идеалистическом направлении. Идея Бога, родившись из ощущения, восходит яркой звездою на горизонте нашего теоретического мышления, разливая свет во всех направлениях и связуя в одно целое интересы науки, философии и морали[12].

Таковы в теории Волынского ступени восхождения человеческой личности к ее идеалистическому типу – от научного, позитивного взгляда на мир к озаряемому ощущением Бога религиозному сознанию. Но восхождение это невозможно без обретения философского миропонимания.

И если принимать во внимание такой взгляд на развитие, возвышение человека, становится понятен тот уровень, с которым Волынский подходит к анализу как творчества, так и личности каждого из тех самых «русских богов», ниспровергателем которых он прослыл. Уровень этот оказывается изначально чрезвычайно высоким – Волынский ищет в русской критике и литературе подступы к философскому сознанию, к такому типу личности, который потенциально становится открытым к сознанию религиозному, к идеалистическому мировоззрению.

Ориентируясь на этот основной для эстетики Волынского критерий, рассмотрим, как он подходит к анализу творчества и личности критиков XIX в. И сосредоточимся мы, главным образом, на представителях поколения 1840-х годов, которое стало определяющим для всего дальнейшего развития русской литературы и общественной мысли.

Вся первая часть *Русских критиков* посвящена личности и деятельности Белинского. В самых первых ее фразах Волынский отмечает, что в настоящий момент «имя Белинского вызывает почти всеобщее поклонение»[13], но при этом стремится «разделяя общее сочувствие к возвышенному и вдохновенному писателю, [...] начертить его образ беспристрастною рукою [...] отметить пробелы в его общем миросозерцании и промахи в его критических суждениях»[14].

У Белинского не было того, что, по мнению Волынского, является душой всякой критики, любого разговора об искусстве, – стройной философской системы. «В этом проявились типичнейшие психологические особенности русского деятеля, в котором каждая мысль, раньше, чем развернуться в стройную логическую систему, превращается в живое, смелое чувство, в неотступное стремление к практическому подвигу»[15]. Белинский не был философом, в своей критической деятельности он руководствовался исключительно чувствами, увлекавшими за собой его ум. А эта особенность его критики повлекла за собой то, что он не оставил после себя никакого критического метода и никаких определенных критериев для эстетической оценки произведений искусства, не поднимаясь «до ясного и полного разумения высших задач литературы, высшего назначения жизни»[16].

Но при весьма скептическом отношении к критике Белинского, Волынский в итоге дает самую высокую оценку его личностным качествам:

> Это была действительно страстная и действительно искренняя натура, способная к беззаветному увлечению, умевшая любить и ненавидеть бескорыстно. Это

[12] Аким Волынский: ibidem, с. 282.
[13] Аким Волынский: *Русские* критики. Санкт-Петербург 1896, с. 5.
[14] Аким Волынский: ibidem.
[15] Аким Волынский: ibidem, с. 6.
[16] Аким Волынский: ibidem, с. 7.

была целомудренная, мягкая, рыцарски честная душа, которая меняла свои симпатии не по капризу, а по искреннему и всегда возвышенному убеждению[17].

В первой статье раздела, посвященного Белинскому, Волынский пытается представить целостный портрет творческой личности критика, анализируя воспоминания о нем Тургенева, Гончарова, Достоевского, Панаева, а также оценки Белинского в русской критике, принадлежащие Дружинину, Григорьеву, Чернышевскому, Добролюбову, Писареву, Михайловскому и др. Вторая же статья посвящена тому, как и под чьим влиянием складывались философские и эстетические взгляды Белинского. Особое место здесь занимают фигуры Станкевича и Надеждина. Опираясь на биографию Станкевича, написанную Анненковым, на его переписку и философские фрагменты (главным образом на *Мою метафизику*), Волынский дает характеристику эстетики и философии Станкевича. Также он обращает особое внимание на понимание Белинским философии Гегеля, воспринятой им от Станкевича и Бакунина. Это центральное место в рассуждении Волынского о Белинском, на котором стоит остановиться подробнее.

Волынский анализирует тот период в развитии философских взглядов Белинского, который принято называть «примирением с действительностью», а также последующий отказ, как от этого «примирения», так и от философии Гегеля и идеализма в целом. Но это отречение, по словам Волынского, не было, отречением собственно от Гегеля и идеализма, но от того неверного понимания гегелевской философии, какое было дано ей Бакуниным, а вслед за ним и Белинским:

Итак, от чего должен был отрекаться впоследствии Белинский? От Гегеля? Нет, он его не знал. От идеализма? Нет, он смешал его с таким учением, которое прямо ему противоположно. Быть может, он отрекался от взглядов Станкевича, предлагавшего ему какие-то консервативные, примирительные точки зрения на жизнь и литературу? Тоже нет – Станкевич нисколько не повинен ни в увлечениях Белинского всякой действительностью, ни в горячей проповеди Бакунина, направленной к той же примиряющей цели. [...] Если Белинский отрекался от чего-нибудь, так разве только от собственных произвольных теорий, под которыми не было никакой солидной научной или эстетической почвы. Идеализм, как учение, как строго выработанная система, как миросозерцание, обращенное к высшим интересам человеческого духа, здесь решительно не при чем[18].

Ошибки Белинского, а точнее – его отречение от неверных философских построений оттолкнули русскую общественную мысль всего XIX столетия от философии и от идеализма:

Ошибки Белинского именно в этом пункте представляют громадный интерес. Они отпугнули легковерное общество от всяких философских занятий, поселив в нем недоверие к отвлеченным критериям, которые будто бы уводят в сторону от насущных задачи истории, от служения человеческому благу. Они направили журнальную литературу по ложной дороге, привели русскую критику к полному упадку, дав неверное представление о том, будто бы путь идеализма уже изведан, исследован до конца и оказался путем пагубным, приводящим к гражданскому застою[19].

[17] Аким Волынский: ibidem, с. 8.
[18] Аким Волынский: ibidem, с. 64.
[19] Аким Волынский: ibidem.

И такое положение вещей, в котором Волынский считает повинным Белинского, продолжается весь XIX век. Отсутствие у Белинского философского дара повлияло и на его оценку Пушкина и Гоголя – он не увидел, что они были еще и мыслителями. Такое отношение к ним сохранилось и у большинства русских критиков.

Завершается раздел о Белинском оценкой роли критика в дальнейшем развитии русской культуры и общественной мысли. И эта роль, это влияние Белинского на последующие поколения критиков и литераторов оказывается с точки зрения Волынского резко негативным. Но это негативное влияние – результат во многом случайного процесса творческой эволюции Белинского:

> В Белинском боролись противоположные элементы, и результат этой борьбы надолго определил ход русской культуры. Случайно восторжествовавший реализм создал цепи, сковавшие духовную жизнь молодого общества, придушив его умственные стремления. Слепо доверившись своему новому настроению, страстно увлекшись утилитарною задачею литературы и ожесточенно отшвыривая от себя всякие теоретические вопросы, пламенный и благородный Белинский не ведал, что творил[20].

Два других литератора, близких к поколению сороковых годов, чью деятельность рассматривает в своей книге Волынский – это Валериан Майков и Аполлон Григорьев. Но при этом Григорьева он относит к поколению 1850–1860-х годов, рассматривая в основном его творчество именно этого периода.

Григорьев, по мнению Волынского, по своему литературному таланту приближается к Белинскому, но при этом и он, не обладая к тому же, пылким чувством и темпераментом Белинского, не создает стройной эстетической и критической системы, основанной на философском идеализме. Он вносит в литературу несколько теоретических положений своей «органической критики», но замкнувшись в них, «не сумел вполне развить и осложнить их другими эстетическими и философскими идеями, которые вывели бы его на широкий путь всестороннего критического исследования»[21]. А его «[...] мягкость и благодушие при отсутствии возбуждающих, тревожащих элементов легко переходят в то пошлое, рабское смирение перед действительностью, которое всегда тянет ко дну»[22].

К критике же Валериана Майкова у Волынского отношение иное. Он видит в недолгом периоде творчества Майкова несостоявшуюся попытку привнести в русскую критику философско-идеалистическое направление. Он воспринимает критику Майкова как своего рода «поправку» к критике Белинского, к которому Майков был близок по эстетическим взглядам, но при этом обладал склонностью к философско-аналитическому мышлению. Впрочем, Волынский указывает и те позиции, по которым Майков с Белинским расходится: во-первых, в вопросе о народности, а во-вторых – в вопросе о природе искусства. Если Белинский требовал от искусства гражданской дидактики, то Майков отстаивал свободу творчества.

[20] Аким Волынский: ibidem, с. 128.
[21] Аким Волынский: ibidem, с. 684.
[22] Аким Волынский: ibidem, с. 682.

Но, тем не менее, попытке привнести искомое Волынским философское начало в русскую критику не удалась. Майков не оставил после себя «ни одной критической характеристики, которая могла бы остаться в литературе как образец таланта и тонкого критического вкуса»[23]. Во многом это обусловлено не только тем, что у него не было критического дарования, но и тем, что Майков не стремился к тому, чтобы быть критиком, всегда мечтая о карьере академического ученого.

Вторая книга критических статей Волынского *Борьба за идеализм* вышла четырьмя годами позже *Русских критиков* – в 1900 году. Она также представляет собой сборник статей, прежде публиковавшихся в «Северном вестнике». Из литераторов, относящихся к поколению 1840-х годов, здесь Волынский обращает внимание на творчество и мировоззрение Герцена и Огарева.

Не касаясь в своем анализе политической и общественной деятельности Герцена, Волынский с нескрываемым сочувствием относится к нему как к мыслителю и критику, видя в Герцене, может быть единственного представителя русской общественной мысли, приближающегося к позициям философского идеализма:

> [...] прежде всего, Герцен – мыслитель, блестящий литературный талант. В его публицистических и философских рассуждениях открывается глазу такая сила характера, такая высота умственного порыва, такая беспредельная любовь к отвлеченной истине, что внимание невольно приковывается к внутреннему миру его души[24].

Для Волынского решающую роль играют даже не столько круг идей, высказанных Герценом, и его философская система, сколько сам склад его личности, обладающей «в высшей степени подвижной природой», но тем не менее сохраняющей одно «неизменное, незыблемое ядро»[25].

Волынский отмечает, что Герцен, подобно многим другим своим современникам, отталкивается от диалектики Гегеля. Но черты его характера и творческой личности не позволяют ему стать пленником гегелевских схем: «Герцен придал чисто гегелианской диалектике черты собственного оригинального склада. Трагическая натура, жаждавшая борьбы и страданий, превратила блестящую, но холодную логику великого метафизика XIX столетия в ряд патетических цитат, полных ума и страсти»[26].

Именно это внутреннее стремление Герцена к постижению высшей истины делает его, по мнению Волынского, едва ли не единственным среди русских литераторов XIX столетия, способным взглянуть на искусство с идеалистической точки зрения: «Прогрессивное начало жило внутри Герцена, как движущий мотив труда и творчества, как немеркнущее сияние внутреннего идеала. Это был партизан истины, не пристрастный ни к чему, кроме правды, не приверженный ни к какой букве, ни к какой застывшей фразе, ни к каким затверженным поня-

[23] Аким Волынский: ibidem, с. 628.
[24] Аким Волынский: *Борьба за идеализм: Критические статьи*. Санкт-Петербург 1900, с. 236.
[25] Аким Волынский: ibidem.
[26] Аким Волынский: ibidem, с. 244

тиям. [...] Человек с широким миросозерцанием, Герцен представляет собой редкий тип вечно развивающегося, неугомонного носителя истины»[27]. Подтверждается это и отношением Герцена к науке и философии: «[...] наука и философия поставлены в рассуждении Герцена как цель, к которой человек должен направиться, решившись на самоотречение»[28].

Но, хотя Волынский и относится сочувственно к критическом и философскому творчеству Герцена, настоящего идеалиста – представителя поколения 1840-х годов он находит не среди реально существовавших людей, а среди литературных героев. Образцом такого идеалистического мировоззрения для него становится личность Степана Трофимовича Верховенского. В сборнике *Книга великого гнева* (1904), посвященном роману Достоевского *Бесы*, Волынский в либерале сороковых годов, во многом иронически и почти карикатурно изображенном в романе, ставшем по замыслу автора духовным отцом радикальных нигилистов, видит тот тип личности, который действительно можно уже без всякой натяжки назвать идеалистическим.

В начале главы *Мадонна Сикстинская*, посвященной Степану Трофимовичу, Волынский рассматривает героя в контексте авторского замысла, как «умственного родоначальника нового поколения». Но увидев его авторским взглядом, он предлагает собственный, а именно – воспринять Степана Трофимовича всерьез, без тех иронии и комизма, сквозь призму которых смотрит на героя автор. И тогда фигура Степана Трофимовича предстает совершенно в ином свете:

> […] за этою мелодрамою, которую представляет собою его жизнь и его вопли, чувствуется хорошее, трогательное, юношески наивное сердце, в которое нигилизм вонзил свою холодную стрелу. [...] и видя его обрызганное слезами лицо, читатель проникается к нему полным сочувствием, может быть, даже вопреки идейному замыслу Достоевского[29].

Трогательность – едва ли не ключевое слово в описании Волынским Степана Трофимовича. И в этой его трогательности и слабости он видит неподдельную силу:

> А между тем все это прекрасно, трогательно и в своей трогательности может оказаться для иных сильнее сильного. Конечно, силен, жизненно силен только почвенный человек, а беспочвенный кажется бессильным, как бы непригодным для жизни, но какая сила заложена в трогательных людях, именно в тех, которые витают над реальною почвою, мечтают и любят мечту, – бесцельную и бесплодную! Такие люди только кажутся бессильными, ибо это люди-птицы, по выражению гениального Беркли, волнующие людей зрелищем своего полета, взмахами своих крыльев, и без этих людей-птиц, среди людей-рыб и людей-зверей, грустно и тошно было бы жить на свете. Степан Трофимович – это старая белая чайка, быть может, с перебитым крылом, все еще взлетающая над бурным морем русской жизни[30].

[27] Аким Волынский: ibidem, с. 236-237.
[28] Аким Волынский: ibidem, с. 242.
[29] Аким Волынский: *Книга великого гнева,* в Аким Волынский: *Достоевский*. Санкт-Петербург 2007, с. 422.
[30] Аким Волынский: ibidem, с. 423.

Особенно важным для Волынского оказывается финал жизни Степана Трофимовича, когда он поднимается до того идеализма, который Волынский почти безуспешно искал в литературе и критике:

> Как бесконечно трогателен этот предсмертный крик старой чайки. Степан Трофимович хочет быть далеким от всякой догматики, ибо он философ, мыслитель, который не желает идти к своей святыне проторенными житейскими путями, через каноны спиритуализма. Ему нужна не канонизированная правда, а, так сказать, естественная правда психологического откровения, которая оставляется им для ума в том самом виде, в каком она только что родилась в его душе. Степан Трофимович прославляет Великую Мысль, чтобы не употребить при этом никаких иных, общепринятых терминов. [...] Да здравствуют все, кто может любить и обозревать эту дорогу, длинную, как жизнь человеческая, беспредельную, как мечта человеческая! Да здравствует научный синтез всех высоких человеческих порывов: да здравствует Бог![31]

Тот образ поколения сороковых годов, который создает в своей критике Волынский, является противоположностью одновременно двум существующим в данный момент исторической памяти тенденциям опыта этого поколения. С одной стороны, резкая критика Белинского входит в противоречие с тем каноническим взглядом на «центральную натуру» сороковых годов, который складывается уже к 1880-м. А с другой – в образе Степана Трофимовича Верховенского выделены и положительно оценены именно те черты личности, которые в контексте романа Достоевского создают критическое представление, как о герое, так и обо все поколении «людей сороковых годов» в целом.

Такая позиция Волынского, разумеется, становится заметным явлением в процессе осмысления истории литературы XIX столетия. Будучи близким к поколению старших символистов, Волынский, тем не менее, стоит в стороне как от их художественных поисков, так и от философско-эстетических воззрений. Но по многим позициям их взгляды, тем не менее, сходятся. Особенно это касается точки зрения на отрицание утилитарной роли искусства и материализма в искусстве. Еще одно сближение можно увидеть и в обращенности к философскому и религиозному миросозерцанию. Эстетические же взгляды Волынского окажутся почти забытыми на протяжении всех 1900-х годов. К положениям, высказанным им, русская общественная мысль вернется лишь в первой половине 1910-х годов, когда время символизма подойдет уже к концу, а сам Волынский оставит литературно-критическую деятельность. Позиция Волынского станет особенно актуальной в «споре о Белинском», начавшемся с публикации Ю. Айхенвальдом статьи о критике в *Силуэтах русских писателей*. Подобно Волынскому, Айхенвальд отказывал Белинскому в способности к религиозному мировосприятию. В то время, как прежний соратник Волынского по «Северному Вестнику», Д. Мережковский, напротив, представляет более объемный образ критика – развитие взглядов Белинского Мережковский описывает как последовательное движение от идеи Бога через идею человечества к идее человека. И, хотя в этом движении он отказывается от мысли о Боге, «что-то сильнее сознания мешает ему, возвращает последнюю мысль о человеке к первой мысли о Боге». Но соединение это возмож-

[31] Аким Волынский: ibidem, с. 427.

но только в мысли о Богочеловеке, о Христе, в мысли к которой на уровне сознания Белинский так и не пришел, но «только о Христе и думал, только Христом и жил, потому что эти три мысли – вся жизнь Белинского, а они все три об одном – о Христе, хотя и бессознательно или полусознательно»[32]. Но так или иначе, не только спор о личности Белинского, но и в целом – полемика о роли русской интеллигенции, которая велась на протяжении всей первой половины 1910-х годов, не могли состояться без статей и книг Акима Волынского и того резкого критического взгляда, которым он смотрел на предшествующую и современную ему литературу, пытаясь увидеть в ней стол желанное ему философско-религиозное, идеалистическое направление, найти среди писателей и критиков тот тип личности, который способен через науку и философию прийти к познанию Бога.

[32] Дмитрий Мережковский: *Завет Белинского*. *Религиозность и общественность русской интеллигенции. (Публичная лекция)*. Санкт-Петербург 1915, с. 8

Миргород 2016, № 1 (7)

ДИНА М. МАГОМЕДОВА
(*РГГУ, Москва*)

К ПРОБЛЕМЕ ГРОТЕСКНО-КАРНАВАЛЬНОЙ МОДЕЛИ СИМВОЛИСТСКОГО ТЕКСТА
(Трансформация автобиографического мифа в драме А. Блока «Роза и Крест»)

Abstract:
The article analyzes the transformation and desaralization autobiographical myth dramas of Alexander Blok. Specificity of the drama "The Rose and the Cross" is a combination of two plots: the comic and high, grotesque carnival and the Mysteries.

Keywords: Alexandr Blok, “The Rose and the Cross”, autobiographical myth , double story , grotesque, carnivalization , mystery

Начать статью, очевидно, необходимо с определения исходного понятия. Под биографической (автобиографической) легендой будет пониматься исходная сюжетная модель, получившая в сознании поэта онтологический статус, рассматриваемая им как схема собственной судьбы и постоянно соотносимая со всеми событиями его жизни, а также получающая многообразные трансформации в его художественном творчестве. Начавшееся в последние десятилетия углубленное изучение и издание писателей эпохи Серебряного века выявило с очевидностью, что при комментировании символистских текстов оказывается недостаточным простое соотнесение тех или иных мотивов или сюжетных ходов с биографическими фактами. Истинное значение того или иного протособытия или прототипа для художественного произведения уясняется только в контексте существующей в сознании писателя биографической легенды.

В основе блоковского автобиографического мифа лежит общая для младосимволистов сюжетная схема, разработанная Владимиром Соловьевым, в двух взаимодополнительных вариантах. Первый – сюжет о пленной мировой душе, ожидающей героя-спасителя (от Елены в гностическом мифе Симона Мага до

образов западной и русской литературы: Зигфрид и Брингильда, спящая или мертвая царевна, пани Катерина в плену у колдуна). Дополнительной фигурой в такой вариации сюжета часто выступает неправый обладатель, тот, кто держит в плену, – колдун, маг, чародей. Второй – сюжет в «мужском» варианте, где в центре внимания «заблудившийся» герой – утративший путь, сам попавший в плен, изменивший, забывший об изначальном призвании (Одиссей в плену у Кирки, Зигфрид, утративший память под воздействием волшебного напитка, Дон Жуан, Кай у Снежной Королевы в сказке Андерсена). Спасающая роль в таком варианте сюжета принадлежит героине (чаще всего это спасающая женская верность – Сольвейг, Герда, София, Богоматерь). Этот вариант особенно значим для Блока периода III тома.

Лирические стихотворения Блока чаще всего не столько разворачивают сюжетную схему автобиографического мифа, сколько отсылают к ней «посвященного» читателя, дают точечное воспроизведение отдельных мотивов и сюжетных ситуаций. Сюжетные вариации автобиографического мифа Блока эксплицируются прежде всего в его драматургии.

О том, что лирические драмы Блока так или иначе спроецированы на события его личной жизни, пропущенные через разные вариации сюжета автобиографического мифа, говорилось неоднократно, как в мемуарной, так и в научной литературе. С этой точки зрения немаловажно, что в каждой его драме повторяется ситуация любовного треугольника. В *Балаганчике*, воспроизводящем Блока, Белого и Л.Д. Блок - традиционные Пьеро – Арлекин – Коломбина. В *Незнакомке* - Поэт (Голубой) – Господин в котелке – Незнакомка (Блок – Г.И. Чулков или С. Ауслендер – Л.Д. Блок). В *Песне Судьбы* - единственный раз! - «женский» треугольник, Елена – Фаина – Герман (Л.Д. Блок – Н.Н. Волохова - Блок). *Роза и Крест* - вновь мужской треугольник, хотя и усложненный: Бертран и Гаэтан - Алискан – Изора (Блок – К. Кузьмин-Караваев – Л.Д. Блок). При этом от пьесы к пьесе в сюжетном треугольнике возрастает активность героини. В *Балаганчике* Коломбина, по сути дела, не совершает никакого выбора – она вообще оказывается картонной куклой, которую увозит Арлекин. Незнакомка делает выбор между «бестелесным» Поэтом и пошлым чувственным Господином в котелке, но в финале пьесы, неузнанная Поэтом и брошенная Господином в котелке, уходит из земного мира, вновь превращаясь в звезду.

В *Розе и Кресте* повторяется антагонизм *Незнакомки*: «бестелесная» духовность, «бесцельный зов» Гаэтана и пошлая чувственность Алискана. И впервые в героине высокое духовное начало полностью побеждается чувственным, земным, телесным: в отличие от Незнакомки, уходящей от земли, Изора в финале пьесы совершенно освобождается от власти песни Гаэтана, от романтического томления. Но появляется, как это уже неоднократно отмечалось, совершенно новый герой, которого не было прежде: не поэт, а «простой человек», неудачник, «гонимый судьбой», несущий подлинную этику самоотверженной жертвенности и верности. И если в *Незнакомке* свою «звезду» не узнавал Поэт, то в *Розе и Кресте* героя дважды «не узнает» Изора: ни Гаэтана в «старике», ни подлинного героя в Бертране. Она просто забывает о «странных снах», открывавших ей иную грань бытия.

Таким образом, сюжетная ситуация автобиографического мифа десакрализуется, может быть, даже разрушается – прежде всего за счет переосмысления

образа героини. Духовное «спасение» героини из земного плена теряет смысл – она в нем теперь как будто и не нуждается. Физическое же ее освобождение от заточения в башне Неутешной вдовы так или иначе произошло. Остается «бесцельный зов» (Гаэтан) и **самоотверженное и бесцельное служение** (Бертран).

Но трансформируются и другие персонажи автобиографического мифа, и десакрализация происходит в гротескно-карнавальном ключе, - аспект, который до сих пор в *Розе и Кресте* явно недооценивался.

Между тем, уже одно только воспроизведение в пьесе средневековой эпохи, основательное использование средневековых источников[1], многие из которых Блок прямо называет в автокомментариях, а также сознательная проекция на поэтику Шекспира[2], так или иначе провоцируют воспроизведение хотя бы в осколочном виде памяти жанра – следов гротескно-карнавальной поэтики – традиционных комических образов, мотивов, сюжетных ситуаций.

Укажем прежде всего на особую роль праздничного хронотопа в драме. Праздник – основа карнавального мироощущения в средневековье[3], в особенности праздники, связанные со сменой времен года, майские праздники, акцентирующие весеннее обновление, освобождение, телесное раскрепощение. М.М. Бахтин в своем описании праздничной культуры средневековья связывает это природное обновление и с социальными мотивами: «В этой смене положительно акцентировался момент нового, наступающего, обновляющегося. И этот момент приобретал значение более широкое и более глубокое: в него вкладывались народные чаяния лучшего будущего, более справедливого социально-экономического строя, новой правды»[4]. И не случайно сцена праздничного состязания переходит в пьесе в сражение с восставшими крестьянами.

Действие в *Розе и Кресте* движется от праздника, оставшегося за пределами пьесы, - прошлогоднего, на котором Изора впервые услышала песню Гаэтана в исполнении бродячего жонглера, - к майскому празднику и состязанию певцов в наступившем году. И этот момент связывается не только с освобождением Изоры из заточения (Граф кричит: «Скажите ей – она свободна!»), но и с ее «освобождением» от власти романтического «зова» и выбором «телесного», чувственного начала вне высокой любви.

С гротескно-карнавальной поэтикой связано и соединение в тексте высокого и низкого планов. По сути дела, можно говорить о двойном действии, двойном сюжете в драме.

---

[1] См. об этом: Виктор Жирмунский, *Драма Александра Блока «Роза и Крест». Литературные источники.* В: Виктор Жирмунский. *Теория литературы. Поэтика. Стилистика,* Ленинград 1972, с. 244-322; Ефим Эткинд, *Французское средневековье в творчестве Александра Блока*, В: Ефим Эткинд, *Там, внутри: О русской поэзии XX века,* С-Петербург, 1997, с. 82-104; Ирина Приходько, *Скрытые смыслы драмы А. Блока "Роза и крест"*, «Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка», 1994, т. 53, № 6, с. 36-51.

[2] См. в записной книжке № 48 план возможных пояснений для Художественного театра в связи с постановкой пьесы: «*Мой* Шекспир» (Александр Блок, *Записные книжки. 1901-1920*. Москва 1965, с. 286).

[3] О роли праздника в мироощущении средневекового человека см.: Михаил Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, В: Михаил Бахтин, *Собрание сочинений,* т 4(2). Москва 2010, с. 88-95, 101-109.

[4] Ibidem, с. 92-93.

Первый – внешний, низовой, фарсовый, традиционно-комедийный сюжет – торжество молодой влюбленной пары (Изора и Алискан) над обманутым мужем. Бросается в глаза традиционный набор персонажей – жонглеры, бродячие певцы, акробаты, доктор, капеллан, юные влюбленные, плутовка-наперсница (Алиса). Поведение графа Арчимбаута (описанное, по признанию Блока, с оглядкой на знаменитый средневековый роман *Фламенка*) полностью подчиняется гротескной поэтике – он два месяца не стрижется и не бреется, волосы на голове напоминают рога, «как у черта на картинке», он «скалит зубы по-собачьи», когда улыбается и т.д.

Традиционно-фарсовые фигуры Капеллана и Доктора, их вульгарная латынь, раздражающая Графа: «Тысяча проклятий! Они все говорят по-латыни, когда дело касается моей жены!», комические диагнозы и рецепты доктора, – несомненно пришли из комических площадных жанров. Вся сцена на кухне также подчиняется законам карнавальных представлений, воспроизводит традиционную медицинско-кухонную комическую семантику: Доктор, подсыпающий в пирог слабительное (намек на скатологические образы средневековых фарсов)[5], обжорство Капеллана, съедающего верхушку пирога, испеченного для Изоры («Я скушал его, заботясь о Вашей чести», – говорит он Графу). И завершается этот сюжет так, как и положено завершиться комедии о старом ревнивом муже, – торжеством молодых влюбленных.

Из этого традиционного набора фарсовых гротескных персонажей выбивается только Изора с ее романтическим томлением. Двойственность ее характера намечена Блоком в первых же набросках сюжета будущей драмы: «…В ней сладостно борются и еще не скоро доборются два стремления: одно – пошлое, житейское, сладострастное; этой частью своего существа она склоняется к пажу; но эта половина души освещена розовым, нежным, дрожащим светом другой половины, в которой скрыты высокие и женственные возможности»[6].

Этой второй половиной души с ее одержимостью песней Странника Изора принадлежит второму – и главному сюжету пьесы, мистериальному, посвятительному, главными героями которого являются Бертран и Гаэтан. Оба этих персонажа в пьесе находятся вне фарсового сюжета, хотя тоже изображены в гротескно-карнавальном ключе: самый «высокий» из всех персонажей пьесы, певец и носитель тайного знания Гаэтан, в бытовом плане – чудак, нищий владелец замка, пасущий стадо из трех петухов, «старый ребенок». Самый мужественный герой пьесы, Бертран – отвергаемый и униженный «урод» (так его называют окружающие, так он и сам себя именует). Следы гротескно-карнавальной поэтики прослеживаются и в диалогах Гаэтана и Бертрана, где одна и та же ситуация многократно переводится с «профанного» языка на язык легенды и обратно:

[5] Ср.: «Подчеркнем типичное для площади Ренессанса *соседство народных зрелищных форм с формами народной медицины,* с собирателями трав и аптекарями, с продавцами всевозможных чудодейственных мазей и с медицинскими шарлатанами» (Михаил Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле,* с. 173); «… непосредственное соседство медицины и балагана в площадной жизни эпохи» (Ibidem, с. 174) «Такие пародийные рецепты – один из распространеннейших жанров гротескного реализма» (Ibidem, с. 175-176).

[6] Александр Блок, *Собрание сочинений*: в 8 т. Москва, Ленинград 1961, т. 4, с. 458.

Гаэтан
Теперь - подводный город недалёко.
Ты слышишь звон колоколов?
Бертран
Я слышу,
Как море шумное поет.
Гаэтан
А видишь,
Седая риза Гвеннолэ несется
Над морем?
Бертран
Вижу, как седой туман
Расходится.
Гаэтан
Теперь ты видишь,
Как розы заиграли на волнах?
Бертран
Да. Это солнце всходит за туманом.
Гаэтан
Нет! то сирены злобной чешуя!..
Моргана мчится по волнам... Смотри:
Над нею крест заносит Гвеннолэ!
Бертран
Туман опять сгустился.
Гаэтан
Слышишь, стоны?
Сирена вероломная поет...
Бертран
Я слышу только волн печальный голос.
Не медли, друг! Через туман - вперед!

(2 действие)

Гаэтан
Значит, завтра
Я буду петь у короля?
Бертран
У графа,
Сказать хотел ты?
Гаэтан
Так она - не дочь
Граллона старого?
Бертран
Все это сказки!
Не короля, а дочь простой швеи
Из Толозанских Мук.
Гаэтан
Простой швеи!
И старика, однако, погубила!
Бертран
Напротив, он ей зла желал. Он запер
Ее в высокой башне.

Гаэтан
Понимаю!
Я должен златокудрую из плена
Освободить!
Бертран
Она - смугла. И косы
Чернее ночи у нее.
Гаэтан
Но все же
Ее зовут Морганой? Или нет?
(3 действие)

Бертран проходит путь-испытание по всем канонам мистериального сюжета: изначальное разрушение гармонии (личная драма – утрата рыцарской чести и безответное чувство - и загадка слов о «Радости-Страдании»: «Смысла ее не постигнет / Рыцаря разум простой») – путь в иное пространство (мотивированный реалистически поручениями графа и Изоры), переход границы, встреча с носителем сакрального знания (Гаэтан), живущего на пороге реальности и легенды («Мне брезжит смысл, но ум, простой и темный / Всей светлой глубины постичь не может») – возвращение, восстановление рыцарской чести и постижение высшей христианской мудрости в предсмертном самопожертвовании («Роза, гори! / Смерть, умудряешь ты сердце… / Я понял, понял, Изора: / Сердцу закон непреложный - / Радость-Страданье одно»)[7].

Сосуществование двух – профанного и мистериального – сюжетов в *Розе и Кресте* проявляется и на уровне мотивно-символической структуры пьесы. О том, что Роза в репликах Алискана и Капеллана не выходит за пределы куртуазных клише, а в репликах Бертрана, Гаэтана и Изоры обретает дополнительные высокие обертоны, уже упоминалось в научной литературе[8]. Однако, кажется, ни в одной работе не было проведено сквозного анализа мотивов Розы и Креста в тексте драмы. Укажу здесь только результаты этого анализа мотивных повторов, в которых наглядно проявилось то же сосуществование двух сюжетов в пьесе.

Прежде всего о символе Креста. Он возникает в пьесе в первом же монологе Бертрана, которым открывается первое действие. Бертран пытается вспомнить песню Гаэтана: «Всюду беде и утраты […] Меть свои крепкие латы / Знаком

[7] См. о мистериальном сюжете: Пол Мэнли Холл, *Энциклопедическое изложение герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии,* т.1, Новосибирск 1992, с. 43-88; Рудольф Штайнер, *Христианство как мистический факт и мистерии древности,* Ереван 1991; Владимир Топоров, *О ритуале. Введение в проблематику,* В: *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках,* Москва 1988; Мирча Элиаде, *Священное и мирское,* Москва 1994; Дитер Лауэнштайн, *Элевсинские мистерии,* Москва 1996; О роли мистериального сюжета у русских символистов см.: Лена Силард, Петер Барта, *Дантов код русского символизма, «* Studia Slavica Hung» 1989, 35/1-2, с. 61-95; Ирина Приходько, *Мифопоэтика А.Блока,* Владимир 1994, с. 8-9; Ирина Приходько, *Возрождение мистерии в начале XX века. Драма У.Б. Йетса и А.Блока,* В: *Нормативность жанра в зарубежной литературе 18 – 20 веков: Тезисы докладов межвузовской конференции,* Горький 1990, с. 34-35.

[8] См.*:* Ирина Приходько. *Скрытые смыслы драмы А. Блока "Роза и крест*", с. 36-51.

креста на груди», - и далее пытается ее пересказать: «Странная песня о море / И о кресте, горящем над вьюгой». Крест, горящий над вьюгой – это образ, рожденный в сознании Бертрана, в подлинном тексте песни он отсутствует. А Изора вспоминает в песне только «Сердцу закон непреложный, / Радость-Страданье одно», крест ей вообще не запомнился. Странника она видит во сне с черной розой на груди. Далее крест появляется только во 2 действии: сначала Рыбак восклицает «С нами крестная сила», затем Бертран видит выцветший крест на груди Гаэтана и узнает, что он дан ему Феей перед уходом из ее мира в мир людей вместо розового венка, который он носил в ее мире (крест – знак «бесцельного зова», странничества, духовного призвания). В легенде, которую Гаэтан рассказывает Бертрану, крест над Морганой возносит Гвеннолэ: образ напоминает видение Бертрана, но Бертран этого креста не видит. Наконец, очень важная сцена в 3 действии, где Изора видит крест на груди спящего Гаэтана и бросает ему розу: «Странник! – Где **роза** твоя? – / Н**а груди твоей – крест горит**!.. / О, **не пугай крестом суровым**!» и «**Возьми эту розу**! / Так черна моя кровь, как она! […] / Дай страшный твой **крест / Черною розой закрыть**!..». В финале в монологе Бертрана для Изоры символ креста совсем отделяется от символа розы, а роза и Изора в его восприятии сливаются воедино: «О, **как далек от тебя, Изора, / Тот, феей данный, / Тот выцветший крест**! – / **Цвети, о роза**, / В саду заветном, / Благоухай, пока над миром / Плывет священная весна! / **Храни, Изора, / Душу младую / На черные дни»**. Но для себя Бертран Розу и Крест впервые соединяет, как и Радость-Страданье: «**Крест горит над вьюгой**, / Зовет тебя в снежную ночь! […] / Тверже стой на страже, Бертран! / Обопрись на меч! / **Не увянет роза твоя».**

Символ Розы имеет гораздо более широкий спектр значений. В первом действии противопоставляются розы в куртуазных песнях Алискана и черная роза на груди певца из мистического сна Изоры. Для Бертрана Роза поначалу – это его страсть к Изоре: «Как травка от розы, / Далек от нее я». В первых действиях пьесы у Бертрана и у Изоры Роза – это символ страсти, и Изора отождествляет себя с Розой так же, как это делает по отношению к ней Бертран: «Вчерашний бледный бутон / Стал сегодня черным, как кровь! / Завтра увянет / С жизнью моей…». «Возьми **эту розу**! / Так **черна моя кровь, как она».** Алискан и в последнем действии воспринимает розу только как атрибут условного языка куртуазной любви: «Дама, есть **лекарство от странных снов: / Запах роз и фиалок, /** Звон лютни, преданный рыцарь у ног…». Как ни странно, роза не имеет никакого значения и для Гаэтана: он с легкостью отдает розу Изоры Бертрану: «Разве мало кругом цветов?». И лишь для Бертрана в финале пьесы значение розы перерастает символику страсти (крест, горящий над вьюгой, очевидно, соединяет стихию страсти и высокий долг верности и служения) и становится «розой верности» и Святой Розой: здесь – окончание мистериального сюжета, воплощением которого становится судьба Бертрана, единственного из всех персонажей пьесы, соединившего Розу и Крест, страсть и жертвенное высокое служение.

Двойной сюжет *Розы и Креста* показывает, что основная сюжетная схема автобиографического мифа в драме Блока подвергается ремифологизации и вновь – на ином уровне – восстанавливается в своих правах. Отметим, что историки символизма все чаще обращаются к периодизации А. Ханзен-Леве, назвавшего третий этап эволюции русского символизма «гротескно-карнаваль-

ным». Гротескная карнавализация не разрушает миф: здесь Блок следует близкой ему соловьевской традиции «мистического фарса», воскрешавшего в своих комических пародиях, пьесах и поэмах " архаическую неразделимость сакрального и смехового.

ROMAN MNICH
(*UPH w Siedlcach, Wydział Humanistyczny*)

ЭРНСТ КАССИРЕР И РУССКИЕ ТЕОРИИ СИМВОЛА

Abstract:
The article presents the theories of the symbol and the problems of Russian symbolism in the context of reception of Ernst Cassirer's (1874-1945) philosophy of symbolic forms. The author pays special attention to the theories of symbolist art in Russia (Aleksei Losev, Boris Pasternak) as well as to the problem of symbolism as the world understanding. The ideas of Alexander Veselovsky about the nature of symbolism similar to Cassirer's theory are also considered in the article.

Key words: symbol, symbolism, Ernst Cassirer, Russian Literary Studies, Russian philosophy

Заявленная мною тема предполагает сразу несколько возможных ответов на вопрос, касающийся соотношения идей и теории символических форм Эрнста Кассирера (1874-1945) с теориями символа, возникшими в России. Каждый из возможных ответов будет зависеть от конкретизации самой проблемы, ракурсов её изучения (типологический или генетический аспекты), отдельных персоналий (Андрей Белый, Борис Пастернак, Алексей Лосев, Михаил Бахтин). Именно поэтому я предлагаю вначале своего сообщения осветить несколько проблемных вопросов, ответы на которые пока что не являются однозначными. Затем я попытаюсь определить основные линии рецепции философии Э.Кассирера в России. И, наконец, в заключительной части сообщения я предлагаю вернуться к сути самой проблемы, связанной с русской теорией символа, и наметить возможные перспективы её изучения в виде вопросов и тезисов.

Итак, начнём с этих, упомянутых мною выше, неоднозначных вопросов. Вполне очевидно, что разговору о влиянии или же о типологическом родстве философии символических форм Эрнста Кассирера и русских теорий символа, должны предшествовать ответы, по крайней мере, на два вопроса: 1) существуют ли вообще сугубо русские теории символа? А если существуют, то 2) сколько таких

теорий мы можем назвать? Причём второй вопрос мне кажется особо важным, ибо именно от ответа на него зависит решение сложнейших эпистемологических задач не только русского литературоведения или даже русской философии. Мы всегда как-то априори допускаем, что русские теории символа существуют, при этом можем сходу назвать по крайней мере трех мыслителей – Вячеслав Иванов, Андрей Белый и Алексей Лосев – которые такие теории создали. Я не говорю сейчас о других теоретиках литературы и философах: ведь в принципе ни один серьезный мыслитель XX века, и русский в том числе, не избежал участи обращения к понятию символа: от кантианцев и неокантианцев, до гегельянцев и неогегельянцев, не говоря уже о русских религиозных философах, чьи мысли и идеи символичны, так сказать, онтологически. В каком контексте, и в каком смысле был употреблён термин символ в каждом отдельном случае – это уже вопросы другого уровня.

Возвращаясь, однако, к ходу нашей мысли, к ответу на вопрос – сколько теорий символа можно насчитать в истории русской культуры, мы натолкнёмся на целый ряд трудностей логического и так называемого систематического порядка. От вопроса об оригинальности той или иной теории символа, её обоснования на понятийном уровне, её корнях – античных или христианско-теологических, до проблем, касающихся научного уровня теорий символа. Можно ли, например, отдельные высказывания, замечания или даже целые исследования, посвящённые символу и символизму, назвать такими, которые обосновывают новую, по сравнению с уже существующими, теорию символа (так называемые систематические трудности). Если речь идёт об обращении к высказываниям Платона, блаженного Августина, Гете или Шеллинга, сопровождающимся какими-то комментариями и интерпретацией, то можно ли такой дискурс назвать обоснованием новой теории символа? С другой стороны, возможна ли вообще новая теория символа в культуре XX века? Или же она может быть только вариантом или инвариантом уже существующих. При положительном ответе на последний вопрос проблема собственно русской теории символа вообще снимается – все теории будут лишь инвариантами того, что выработал и узаконил европейский романтизм[1].

Думается, что именно такой подход, с широкой опорой на семиотические европейские традиции, предложил Цветан Тодоров в своей книге *Теории символа*. Семиотическая доминанта у Ц.Тодорова не подлежит сомнению, но именно она видится наиболее спорной, если речь идет о представлении ***разных*** теорий.

[1] Совершенно отдельно нужно, очевидно, рассматривать вопрос об исследованиях русских авторов, посвящённых зарубежным писателям и мыслителям и сосредоточенных на вопросах символизма (немецкий романтизм, Гете, европейский символизм). С одной стороны, такие исследования представляют русскую научную мысль, но, с другой стороны, они всецело сосредоточены на интерпретации „нерусского“ материала и в этом смысле никак с русским контекстом не связаны. Таковой, например, является блестящая книга Ирины Лагутиной *Символическая реальность Гете. Поэтика художественной прозы* (Москва 2000). Книга посвящена Гете, который, по мнению автора, „впервые формулирует понятие философско-эстетического символа («символического предмета» и «стиля») и раскрывает его в своём художественном творчестве“ (с.12). Но в расширительном смысле книга И.Лагутиной представляет размышления о символе в современной парадигме научного знания, ибо „речь идёт о методологии, в основе которой лежит герменевтическая идея о специфичности способов понимания гуманитарного «факта» по сравнению с «точными науками»“ (с.10).

Ц. Тодоров говорит о теории символа Зигмунда Фрейда, Романа Якобсона или Фердинанда де Соссюра, хотя понятно, что все три учения – психоанализ, а также якобсоновский и десоссюровский варианты структурализма – представляют лишь частные случаи использования понятия символа по сравнению с обобщёнными теориями символа Платона, Августина или Шеллинга[2]. Типологическую задачу теорий символа не решает и монография Алексея Лосева, которая базируется в основном тоже на знаковых, семиотических контекстах символа[3]. Она как бы является преддверием той формулировки символа, которая появилась в знаменитой энциклопедической статье Сергея Аверинцева: „Символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и ... он есть знак, наделённый всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа”[4]. Это определение по своей сути опять редуцирует проблему символа до культурологического уровня, оставляя дискуссионными такие области, как сфера математической символики, языковая символика, даже частично психоанализ. Ведь многозначность толкований в психоанализе будет препятствовать установлению правильного диагноза, равно как и языковая многозначность слов-символов является препятствием коммуникации как таковой.

В определённой мере аналогичный к упомянутым подходам к проблеме символа мы наблюдаем и у авторов книги *Символ и сознание* – Александра Пятигорского и Мераба Мамардашвили (если их будем считать представителями русской теории символа). А.Пятигорский писал М.Мамардашвили 13 апреля 1975 года:

> Господи, но как мне нужно с тобой поговорить о таком важнейшем деле, как индивидуальность символа. Я хочу включить в свой семиотический курс нашу символологию, но в несколько изменённом виде. Ради этого пытался даже Кассирера читать. Очень интересно, но утомляет тщательность и детальность мышления – и об интересующем меня – ни слова (как и у юнгианца Ноймана). А ведь если символ может быть действительно индивидуальным (как полагали гностики), то есть связанным только с одним конкретным объектом (et vice versa), а я подозреваю, что он может быть таковым, то либо вся соссюровская идея о принципиальной немотивированности языка объектами летит ко всем чертям, либо символизм есть нечто, решительно никакого отношения к языку не имеющее (думаю, что так оно и есть)[5].

Мы в этом пункте возвращаемся к мысли Алексея Лосева, высказанной в первом абзаце его монографии, посвящённой символу: „Казалось бы, что может быть проще того, что А указывает на В и является его символом”[6].

---

[2] Отмечу, что Ц.Тодоров специально подчёркивает, что предметом его книги является „символ как вещь, а не символ как слово“, а первая глава книги называется *Рождение западной семиотики* (см.: Tzvetan Todorov: *Teorie symbolu*. Gdańsk 2011, s.7, s.11).

[3] Сейчас книга Алексея Лосева напечатана без купюр с огромной библиографией предмета, см.: А.Ф.Лосев: *Проблема символа и реалистическое искусство*. Москва 2014.

[4] С.С.Аверинцев: *Символ*, в: *Краткая литературная энциклопедия*. Том 6: *Присказка – «Советская Россия»*. Москва 1971, с.826.

[5] Мераб Мамардашвили, Александр Пятигорский: *Символ и сознание*. Санкт-Петербург 2011, с.12.

[6] А.Ф.Лосев: *Проблема символа и реалистическое искусство*. Москва 2014, с.34.

В контексте приведённых мыслей трудно ответить на вопрос, сколько существует русских теорий символа. Очевидно, что для ответа на такой вопрос нужна предварительна работа по систематике науки, предлагающая определённые ограничения и разграничения областей исследования (прежде всего философии и филологии, но также и логики, лингвистики, психологии). Говоря же о европейских теориях символа, мы можем с определённой долей уверенности утверждать, что к началу XX века в европейской философской и эстетической мысли начинают формироваться три основные теории символа. Во-первых, речь идет о платоновской философской традиции и соответственной теории познания и существования мира: истинный мир нам недоступен, мы познаем только символы, за которыми скрыто реальное бытие. Во-вторых, это философская мысль Эрнста Кассирера, в которой оформляется другой подход к пониманию сущности символа, в какой-то мере противоположный идеям Платона: в этой концепции символ не скрывает, не заслоняет от нас истину, а наоборот, приоткрывает нам правду бытия. Символ в понимании Э.Кассирера является ключом или окном к пониманию мира, именно благодаря символам само познание так таковое становится возможным. Наконец, третья философская концепция, которую можно было бы назвать теорией соответствий, провозглашает тотальную символичность реальности как таковой, которая не зависит от наших способностей и возможностей, но утверждает единство жизни и символизма: наша жизнь возможна только как символическое со-единение разных областей (у А.Лосева – это диалектическое единство, у Вячеслава Иванова – реально-мифологическое).

По отношению к интересующей нас области – я имею в виду литературу – редуцируя сказанное, мы можем говорить о двух основных тенденциях интерпретации символизма в художественном произведении (или символизма художественного произведения), сложившихся в европейской культуре первой половины XX века. Здесь символ рассматривался или как собственно литературоведческая категория (символика литературного произведения на разных уровнях – мотивы, образы, композиция). Или же символ декларировался как общеэстетическая категория, выражающая сущность искусства как такового, это заслуга символистов, провозгласивших символичность произведения искусства *par excellence*.

Все обозначенные мною аспекты иногда соединялись, сосуществуя в отдельных мировоззрениях и взглядах, иногда расходились и тогда принималась во внимание и доминировала одна какая-то сторона. Но именно они определили интерес к самой проблеме символа в начале XX века, по-особому актуализировав остро дискутируемый до сегодня вопрос о соотношении философии и литературоведения, мировоззрения и творчества. В обозначенном соотношении философия/литературоведение, думаю, литературоведение должно стремиться быть прикладной наукой в том смысле, что оно имеет достаточно определённый объект своего изучения – литературное произведение. Как бы мы не определяли литературное произведение, как бы мы его не локализировали (то ли в сознании автора, то ли в сознании читателя, то ли в материально-зримом тексте), это в любом случае нечто бытийствующее, сущее, воплотившееся в слове. Поэтому, когда литературоведы и теоретики литературы перенимают от философов терминологию, без соответствующего её заземления в мире художественного произведения, они как бы переходят грань своей дисциплины и границы своей науки. В литературоведении, не говоря уже о других науках, сегодня мы наблюдаем по-

всеместно ситуацию, когда квази-литературоведческие публикации повествуют о чем угодно, только не о литературе и её идейно-художественной специфике. Конечно же, это не значит, что мы должны отказывать в праве на жизнь таким текстам, по всей видимости, они отражают чей-то опыт чтения и общения с литературой. Но вряд ли такие публикации можно причислять к тем работам, которые отражают достижения литературоведения как науки.

Перейдем теперь к вопросу о восприятии философии символических форм Эрнста Кассирера в России и влиянии идей этого философа на русские теории символа. Такая постановка проблемы является частным аспектом более общего вопроса о восприятии Э.Кассирера в России, которым я занимался специально – проблема очень интересная, особенно для ситуации 20-30-х годов прошлого века[7]. Судьба философии Эрнста Кассирера в России, как и "русская история" рецепции текстов этого философа, представляют собой замечательную и ещё не до конца исследованную страницу русской духовной культуры XX века: от самых первых официальных информаций об этом философе[8] до последних публикаций уже XXI века, где Э.Кассирер упоминается как один из важнейших гуманитариев нашего времени[9]. Сегодня отдельную книгу составили бы размышления и интерпретации на темы "Эрнст Кассирер и Михаил Бахтин", "Эрнст Кассирер и Алексей Лосев", "Эрнст Кассирер и русская филологическая наука 20-30-х годов". Эрнста Кассирера читали и у него учились такие филологи как Ольга Фрейденберг, Сергей Аверинцев, и даже "Марр далеко не был самостоятелен, а следовал за Кассирером"[10]. Идеи Э.Кассирера прямо и косвенно, цитатно

[7] См. мои публикации, посвящённые рецепции философии Эрнста Кассирера в России: 1) *Рецепция Кассирера в России в свете некоторых особенностей русской философии*, „Revue des Etudes Slaves". Tome LXXIV (2002-2003), fascicule 2-3. Paris 2003, c. 561-575; 2) *Эрнст Кассирер в России,* „Исследования по истории русской мысли". Ежегодник 2008-2009 [9]. Под редакцией М.А.Клерова и Н.С.Плотникова. Москва 2012, с.81-132; 3) *Einige Bemerkungen über Ernst Cassirers Rezeption in Russland*, „Lectiones & Acroases Philosophicae" VIII, 1 (2015): Ernst Cassirer: Zwischen Mythos und Wissenschaft / Betwenn Myth and Science. Wrocław 2015, S.163-191. Не повторяя собранного материала, я привожу далее в тексте только самые важные цитаты, непростредственно с вязанные с русскими теориями символа.

[8] По всей видимости, первой такой публикацией была статья Эсфири Гурлянд-Эльяшевой о философе в девятом томе *Еврейской энциклопедии* Брокгауза и Эфрона. Здесь подчёркивалось, что Э.Кассирер изучал философию под руководством Г.Когена, и в своих произведениях он "старается выполнить ту задачу, которую поставило перед историей философии правильное понимание кантианства", Э.Кассирер "пытается доказать, что наука и философия связаны между собой и являются симптомами одного и того же интеллектуального процесса" (см.: *Еврейская Энциклопедия. Свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем*. Том девятый: *Іуданъ – Ладенбургъ*. Санкт Петербург (репринт Москва 1991) с.358).

[9] Так с ссылкой на книгу Э.Кассирера *Idee und Gestalt. Goethe. Schiller. Hölderlin. Kleist* Игорь Смирнов отстаивает в своей новой книге тезис о том, что "литература не только идейна в себе, но и часто черпает энергию из готовых философских учений об идеях" (Игорь Смирнов: *Кризис современности*, Москва 2010, с.162).

[10] Н.В.Брагинская: *Предисловие к публикации ("Утопия" О.М.Фрейденберг)*, "Вопросы философии" 1990, №5, с.142.

и в виде аллюзий и реминисценций жили в русской философской и филологической мысли в течение всего XX века.

Наверное в нашем случае следует отметить тот факт, что в последние три десятилетия мы столкнулись – после долгих лет замалчивания – с определённым "ренессансом" мысли Эрнста Кассирера во всех областях философского, культурологического, литературоведческого дискурсов. В Германии почти завершено многотомное новое издание полного корпуса сочинений немецкого философа, охватывающее как опубликованные ранее тексты, так и материалы архивов США, где Э.Кассирер провёл последние годы жизни. Прошли специальные конференции, опубликованы отдельные монографии и даже выходит специальная издательская научная серия книг "Cassirer-Forschung". Из самых значительных публикаций последних лет следует назвать, прежде всего, энциклопедический словарь, посвящённый *Философии символических форм*[11].

Если говорить о влиянии Э.Кассирера на русские теории символа, то прежде всего нужно упомянуть концепцию "символизма как мировосприятия и миропонимания", связанную с идеологией ведущих мыслителей русского символизма (прежде всего Андрея Белого и Вячеслава Иванова) и с русской религиозной философией (символизм Павла Флоренского, Алексея Лосева, Сергия Булгакова). Отдельно в нашем случае следует сказать о проблематике русских лингвистических теорий 20-30 годов (Аркадий Горнфельд, Виктор Виноградов, Григорий Винокур), которые тоже отражали опыт прочтения *Философии символических форм* и опирались на понятие символа. В случае с русскими лингвистическими теориями следует говорить особо о типологическом и, возможно, генетическом родстве Э.Кассирера и А.Потебни (у них был общий учитель – В.Гумбольдт). Вспомним, что в начале XX века А.Потебня был большим авторитетом как для поэтов, так и для учёных-филологов. Э.Кассирер, конечно, не был знаком с идеями А.Потебни, которые иногда парадоксально напоминали его собственные концепции. Приведём хотя бы положение А.Потебни о связи мысли и языка с представляемой структурой мира:

> С ясностию мысли, характеризующей понятие, связано другое его свойство, именно то, что только понятие (а вместе с тем и слово как необходимое его условие) вносит идею законности, необходимости, порядка в тот мир, которым человек окружает себя и который ему суждено принимать за действительный[12].

В приведённом высказывании по сути в сжатой форме выражена вся идеологическая парадигма философии символических форм Эрнста Кассирера.

Изучение восприятия творчества и идей Э.Кассирера в России позволяет определить по крайней мере *три* качественно отличных периода в истории этой

---

[11] Hans Jörg Sandkühler, Detlev Pätzold (Hrsg): *Kultur und Symbol. Ein Handbuch zur Philosophie Ernst Cassirers*. Stuttgart, 2003. Из русскоязычных работ см.: 1) М.Е.Соболева: *Философия символических форм Э.Кассирера. Генезис. Основные понятия. Контекст*. Санкт-Петербург 2001; 2) М.Е.Соболева: *Философия как "критика языка" в Германии*. Санкт-Петербург 2005; 3) Н.А.Дмитриева: *Русское неокантианство: "Марбург" в России*. Москва 2007 (на страницах этой книги представлена история русского неокантианства и перечислены почти все, известные на сегодня, русские ученики и знакомые Эрнста Кассирера, с.168-169).

[12] А.А.Потебня: *Слово и миф*. Москва 1989, с.146.

рецепции. Первый период представлен ситуацией начала XX века, когда Э.Кассирер воспринимался преимущественно как неокантианец. В это время появляются переводы на русский язык двух его книг[13]: *Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfrage der Erkenntniskritik* (Berlin, 1910)[14], *Zur Einsteinschen Relativitätstheorie. Erkenntnistheoretische Betrachtungen* (Berlin, 1921)[15]. Отметим также, что именно в первые десятилетия XX века работы Э.Кассирера активно изучаются А.Лосевым, М.Бахтиным, О.Фрейденберг, В.Асмусом, Б.Фохтом. Второй период представлен довольно длительным временем: от конца 30-х годов и до конца 80-х. В этот период Э.Кассирер фигурирует преимущественно как "представитель западной буржуазной философии"[16], со всеми вытекающими отсюда последствиями и соответственной критикой. В это время только отдельные упоминания в работах А.Лосева, Е.Мелетинского и две русскоязычные монографии Карена Свасьяна[17] пытаются представить его философию более или менее адекватно. Наконец, последние два десятилетия представляют третий период рецепции Э.Кассирера в России. Здесь уже нет никаких идеологических ограничений, но нет и того глубокого осмысления идей немецкого философа, которое мы наблюдаем в первой половине XX века.

Среди всех русских мыслителей, занимавшихся проблемой символа, пожалуй, только Алексей Лосев, серьёзно читал Э.Кассирера как автора философии символических форм. Другие русские учёные (Михаил Бахтин или Семен Франк) читали Э.Кассирера избирательно и обращали внимание на другие аспекты творчества немецкого философа (не символ, а такие проблемы, как: миф, индивидуум в культуре Ренессанса, религия и мифология в человеческом сознании и так да-

[13] В книге Нины Дмитриевой упомянут также перевод *Философии символических форм*, опубликованный якобы в Москве, в издательстве "Наука и школа" в 1929 году (См.: Н.А.Дмитриева: *Русское неокантианство: "Марбург" в России*. Москва 2007, с. 456). Но никакие другие источники эту книгу не фиксируют, и мои попытки найти этот перевод оказались безуспешными. Скорее всего, Н.Дмитриева опубликовала непроверенные данные. В 30-е годы *Философию символических форм* переводил Валентин Волошинов, но перевода он не окончил и текст не был опубликован (См.: В.М.Алпатов: *Волошинов, Бахтин и лигвистика*. Москва 2005, с.249-250).

[14] См.: Э.Кассирер: *Познание и действительность*. Перевод Б.Столпнера и П.Юшкевича. Санкт-Петербург 1912. Эта книга "оказала на всё поколение молодых философов 1910-х гг., так сказать *основополагающее* влияние" (Н.А.Дмитриева: *Русское неокантианство: "Марбург" в России*, с.259, курсив автора – Р.М.).

[15] См.: Э.Кассирер: *Теория относительности Эйнштейна*. Перевод Е.С.Берловича и И.Я.Колубовского. Петроград 1922.

[16] Среди книг и публикаций этого периода назову только некоторые: Е.И.Дьяченко: *Миф и поэтический язык в философии Эрнста Кассирера*. Москва 1977; Е.И.Дьяченко: *Эстетические взгляды Эрнста Кассирера*. Москва 1987; Т.П.Белова: *Критика методологических основ концепции религии Э.Кассирера*. Ленинград 1987.

[17] См.: 1) К.А.Свасьян: *Проблема символа в современной философии (Критика и анализ)*. Ереван, 1980 (в книге рассмотрены две концепции символа – А.Бергсона и Э.Кассирера - в их противопоставлении); 2) К.А.Свасьян: *Философия символических форм Э.Кассирера. Критический анализ*. Ереван, 1989. Укажу здесь и на некоторые статьи того же автора: К.А.Свасьян: *Философия культуры Эрнста Кассирера*, „Вопросы философии“ 1984. №9; К.А.Свасьян: *Проблема человека в философии Э.Кассирера*, в: *Буржуазная философская антропология XX века*. Москва 1986.

лее). Во многих работах Алексея Лосева, а прежде всего в его словарной статье о символе, напечатанной в знаковом для своего времени пятом томе *Философской энциклопедии*, нашла своё непосредственное отражение идея Э.Кассирера о противопоставлении понятий функции и субстанции. В упомянутой статье А.Лосев писал о том, что символ – это "идейная, образная или идейно-образная структура, содержащая в себе указание на те или иные, отличные от неё предметы, для которых она является обобщением и неразвёрнутым знаком". И далее:

> Как идеальная конструкция вещи символ в скрытой форме содержит в себе все возможные проявления вещи и создаёт перспективу для её бесконечного развёртывания в мысли, перехода от обобщённо-смысловой характеристики предмета к его отдельным конкретным единичностям. Символ является, таким образом, не просто знаком тех или иных предметов, но он заключает в себе обобщённый принцип дальнейшего развёртывания свёрнутого в нём смыслового содержания. Образцом логически точно разработанного символа может служить любая математическая функция, содержащая в себе закон своего разложения в бесконечный ряд то более, то менее близких друг другу значений[18].

Именно такой подход позволил А.Лосеву определить символ как "функцию действительности" и тем самым оказаться максимально созвучным теории символических форм Эрнста Кассирера.

Обращение А.Лосева к мыслям и книгам Э.Кассирера было постоянным и творческим, поэтому многие философские рассуждения самого А.Лосева были спровоцированы чтением Э.Кассирера, особенно рассуждения и мысли 20-30 годов. Остановимся на некоторых конкретных примерах. Первое, что хотелось бы подчеркнуть – это часто акцентируемая со стороны самого А.Лосева его *родственность* мышлению Э.Кассирера. В *Диалектике художественной формы* Лосев говорит о трех "обстоятельных концепциях мифа" – Прокла, Шеллинга и Э.Кассирера, называя концепцию Э.Кассирера "родственной" и обосновывая свой диалектический взгляд на миф[19]. Дальше, среди трёх концепций мифа, которые, по мнению А.Лосева, знает история (Прокл, Шеллинг и Э.Кассирер), кассиреровской концепции учёный уделяет особое внимание:

> Третья концепция, родственная нашей, принадлежит Кассиреру. Кассирер не понимает диалектики Шеллинга и сводит ее на натуралистическую метафизику, в которой как будто бы теогонический процесс вполне равносилен антропогоническому процессу в "этнической психологии"… Однако он тоже отбрасывает всякое аллегорическое, куда он относит также физическое и евгемеристическое толкование мифа, и пытается дать, в согласии с Гуссерлем, миф в его "логически понятийной функции", или "критическую феноменологию мифического сознания". Миф как форма мысли характеризуется в сравнении с миром науки полной и принципиальной неразличимостью истинного и кажущегося…, представляемого и действительного…, образа и вещи… и вообще идеального и сигнификативного, в результате чего имя есть не просто "Darstellungsfunktion", но в слове и в имени, "in beiden Gegenstand selbst und seine realen Kräften enthalten"; имя не выражает внутреннее существо человека, но "ist geradezu dieses Innere". В смысле

[18] А.Лосев: *Символ*, в: *Философская энциклопедия*. Том 5. Москва 1970, с.10-11.
[19] А.Ф.Лосев: *Форма. Стиль. Выражение*. Москва 1995, с.184-185.

причинности миф, по Кассиреру, есть полное слияние причинно-следственного ряда с самими вещами…[20].

Наконец, по поводу своей общности с Э.Кассирером и соответственно отличия А.Лосев пишет:

> У нас общее с Кассирером учение о символической природе мифа и об его интеллигентной стихии. Отличаемся же мы во многом, и прежде всего в том, что вместо функционализма Кассирера выставляем диалектику. Это приводит к тому, что все антитезы мифа (кажущееся и истина, внутреннее и внешнее, образ вещи и сама вещь), сливаемые в нем в одно тождество, имеют одну и ту же диалектическую природу: именно все это есть тождество логического и алогического, лежащее в основе символа[21].

В ноябре 1926 года в Государственной академии художественных наук А.Лосев читал специальный доклад о философии символических форм у Э.Кассирера, в котором подчеркивал, что "работа Кассирера о символических формах является крупнейшим событием в истории перехода неокантианства к новым формам философии", а "диалектика мифа представляется Кассиреру в виде друг друга предполагающих и восполняющих моментов его смыслового движения – чисто мифического, собственно религиозного и художественного"[22]. Так выглядит ситуация восприятия некоторых философских идей Кассирера со стороны Алексея Лосева.

Выше уже упоминалось о том, что яфетическая теория Николая Марра во многом формировалась под влиянием идей Э.Кассирера. Но наиболее ярко влияние философии Э.Кассирера отразилось на творчестве двух учеников Н.Марра, я имею в виду Израиля Франка-Каменецкого и Ольгу Фрейденберг. К этим именам мы можем добавить таких читателей Э.Кассирера, как Густав Шпет и Борис Фохт. Все названные здесь русские философы и филологи по-разному воспринимали концепцию символизма Э.Кассирера, но никто из них не создал оригинальной философии символа на русской почве. Иначе было с представителями русской культуры Серебряного века, в особенности с русскими символистами. В современных литературоведческих исследованиях, посвящённых русской культуре начала XX века, многие представители Серебряного века очень часто сравниваются и соотносятся с Э.Кассирером. Среди них такие фигуры, как Вячеслав Иванов ("некоторые положение его (Вячеслава Иванова - Р.М.) теории символизма предвосхитили, с одной стороны, философию Э.Кассирера, с другой – развитие семиотики"[23]), Павел Флоренский ("Символология Флоренского – попытка определения и исследования первичных структур, из которых слагается как материальная, так и духовная реальность, – есть как бы итог исканий русско-

---

[20] А.Ф.Лосев: *Форма. Стиль. Выражение*, с.184.

[21] Там же, с.184-185.

[22] См. об этом: А.Г. Дунаев: *Лосев и ГАХН*, в: *А.Ф.Лосев и культура XX века. Лосевские чтения*. Москва 1991, с.216-217.

[23] *История русской литературы XX века. Серебряный век*. Москва 1995, с.160. Правда, исследователи отмечают, что хотя эстетика Вяч.Иванова и "приобрела известное сходство с кантовской", она "оставалась глубоко чуждой философии *нео*кантианцев, которых Вяч.Иванов обвинял во внесении хаоса в философию познания" (Н.А.Дмитриева: *Русское неокантианство: "Марбург" в России*, с.334).

го символизма; она также близка теориям Иванова, а кроме того, К.Г.Юнга, Э.Кассирера, М.Элиаде"[24]), Дмитрий Мережковский ("подлинный символист в смысле, какой придавал этому Кассирер"[25]). В таком контексте отдельную проблему образует связь Э.Кассирера с русским неокантианством, как и связь немецкого неокантианства с русским символизмом[26].

Проблема символа как понятия и как языкового феномена была в центре внимания русского символизма как направления, поэтому ясно, что теоретики символизма не могли обойти вниманием философские работы, посвящённые символу, о чём уже упоминалось выше. Но категория символа как "языка поэзии" привлекала и русских поэтов, не связанных с символизмом, среди которых особо следует назвать Бориса Пастернака и Осипа Мандельштама. Б.Пастернак как ученик Г.Когена был знаком лично с Э.Кассирером, слушал его доклады, специально изучал его ранние произведения (особенно монографию о Лейбнице)[27]. В письме к Ольге Фрейденберг от 21 октября 1932 года поэт писал о влиянии Кассирера на ее работы, подчеркивая родственность методологии:

> С увлеченьем, между дел, проглотил одну из твоих работ (*Три сюжета*) и урывками читаю другую. Страшно близкий мне круг мыслей. Как я жалею, что не знаю и не узнаю никогда всего этого теченья в его главных основах. В основаньях методологии он мне родной (Кассирер восходит к Когену), но философией языка я никогда не занимался. О принципиальном символизме всякого искусства думал сам, невежественно и невооруженно, когда писал „Охранную грамоту“, и потому так жадно подчеркиваю твои строчки вроде „Процесса действий нет, а есть их плоскостное и одновременное … присутствие“. „Единство проявляется только в отличиях.“ „В силу закона плоскостности, заменяющего процесс.“ „Образ порождается реальностью, воспринимаемой антизначно этой реальности“ и пр. и пр. И как удачно ты себя формулируешь, какие находишь слова[28].

Отдельного внимания заслуживает и запечатлённый в воспоминаниях Н.Вильяма-Вильмонта разговор Б.Пастернака с Э.Кассирером, который состоялся после банкета в честь семидесятилетнего юбилея Г.Когена. Разговор касался "модальности понятий" и их "принципиальной нетождественности" в связи с их функцией в разных сферах научного и общекультурного сознания[29]. Идеи Б.Пастернака Э.Кассирер назвал "философской золотой жилой" и советовал начинающему поэту серьёзно заняться этой проблемой. Нина Дмитриева справедливо

[24] Там же, с.213.
[25] Там же, с.222.
[26] См.: A.Zink: *Andrej Belyjs Rezeption der Philosophie Kants, Nietzsches und Neukantianer*. München 1998.
[27] Об этом, как и о неокантианстве Б.Пастернака см. "Введение" к первому тому в издании: L.Fleishman, H.B.Harder, S.Dorzweiler: *Boris Pasternaks Lehrjahre. Неопубликованные философские конспекты и заметки Бориса Пастернака*. Stanford Slavic Studies, volume 11 (1,2), Stanford 1996.
[28] *Переписка Бориса Пастернака*. Москва 1990, с.137.
[29] См. об этом подробнее: Н.А.Дмитриева: *Русское неокантианство: "Марбург" в России*, с.188-189.

констатирует, что "мысли Пастернака поразительно перекликаются с идеями, развитыми Кассирером в 20-е годы, в его философии языка"[30].

Отмечу, что Б.Пастернак знакомился с работами Э.Кассирера еще до поездки в Марбург. И поэт оказывается близким к идеям Э.Кассирера не только в своих высказываниях о символизме, как, скажем, в тезисах "Символизм и бессмертие": Символизм размышляет до конца в этом направлении пережитого и строит согласно этому свою систему. Поэтому только как система - символизм вполне реалистичен … Символизм достигает реализма в религии"[31]. Или в общей концепции человека и символа в заметке "Что такое человек?": "Человек достигает предела величия, когда он сам, все его существо, его жизнь, его деятельность становятся образцом, символом (хотя как тут не вспомнить animal symbolicum Кассирера? – Р.М.)… в единстве идеи, в символе находит этот мир свое окончание и завершение"[32].

Парадоксальным и неожиданным образом ближе всего к концепции Э.Кассирера Б.Пастернак оказывается в классическом тексте *Охранной грамоты*:

> Я любил живую суть исторической символики, иначе говоря, тот инстинкт, с помощью которого мы, как ласточки саланганы, построили мир, – огромное гнездо, слепленное из земли и неба, жизни и смерти и двух времён, наличного и отсутствующего. Я понимал, что ему мешает развалиться сила сцепления, заключающаяся в сквозной образности всех его частиц"[33].

В приведённой цитате Пастернак не только "повторяет" уже хрестоматийную мысль Э.Кассирера о том, что мы с помощью символов строим мир и живем в мире символов, но и вместе с Э.Кассирером утверждает единство ("сцепление") человеческой культуры, определяющееся символической функцией человеческого сознания.

Иначе дело обстоит с Осипом Мандельштамом, которого с Э.Кассирером роднит не только кровь (и в прямом, и в переносном смысле – мать О.Мандельштама, Флора Осиповна Вербловская (1866-1916), состояла в родстве с семьей Кассиреров[34]), но и целый ряд принципиально важных теоретических положений о слове, языке и культуре вообще. Случай с О. Мандельштамом позволяет говорить о другом аспекте изучения идей Э.Кассирера в контексте русской культуры – речь идёт о типологическом родстве мировоззрения двух авторов (немецкого философа и русского поэта), принадлежащих к одной культурной эпохе[35]. В контексте сказанного заслуживает упоминания и общение Э.Кассирера с Романом Якобсоном (они плыли вместе в 1941 году на корабле из Гётеборга в Нью-Йорк), о котором рассказывает в своих воспоминаниях жена Э.Кассирера[36].

---

[30] Н.А.Дмитриева: *Русское неокантианство: "Марбург" в России*, с.189.
[31] Б.Пастернак: *Собрание сочинений в пяти томах*. Том 4. Москва 1991, с.683.
[32] Там же, с.671.
[33] Там же, с.208.
[34] См. об этом: О.Мандельштам: *Сочинения в двух томах*. Том 2. Москва 1990, с.389.
[35] См. в этом плане: Генрих Киршбаум: *«Валгаллы белое вино...». Немецкая тема в поэзии О.Мандельштама*. Москва 2010. Ср. также: Евгений Павлов: *Шок памяти. Автобиографическая поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама*. Москва 2005.
[36] См.: Toni Cassirer: *Mein Leben mit Ernst Cassirer*. Hamburg 2003, S.281-291.

Приведённый контекст рецепции идей Э.Кассирера в России свидетельствует, что в принципе только в творчестве двух русских авторов теория символа немецкого философа нашла свое отражение: это философ и филолог А.Лосев, с одной стороны, а также поэт Борис Пастернак, с другой стороны. Восприятие творчества Э.Кассирера другими, упомянутыми выше, русскими мыслителями было направлено на творческое осмысление иной, не символологической, проблематики: теории познания, теории языка и метафоры, эстетики и культуры Возрождения.

Теперь остановимся на последнем аспекте нашего сообщения: возвратимся к проблеме русских теорий символа. Изучение материала, связанного с русским литературоведением, показывает, что очень специфическая, но целостная и основанная на европейском опыте теория символа в истории русской культуры впервые появляется не у символистов, а у Александра Веселовского. В статье 1866 года Данте *и символическая поэзия католичества* Александр Веселовский писал:

> Сознание средних веков отличалось глубоким характером символизма. Все мы более или менее ***понимаем жизнь символически***, вследствие нашего субъективного отношения к предметам внешнего мира. Полное, всестороннее понимание может быть разве идеалом науки: в ежедневном обиходе мы обыкновенно довольствуемся общими очертаниями предмета, по большей части одною какой-нибудь чертою, почему бы то ни было поразившею нас – и эта одна выдающаяся черта определяет характер нашего внутреннего восприятия. Такое одностороннее впечатление ***становится для нас символом всего предмета*** и, в свою очередь, устанавливает наши дальнейшие отношения к нему; последующие впечатления уже находят в душе не tabula rasa, а крепко сложившийся ***символический образ***, в который они спешат уложиться, распространяя и обогащая его подробностями. Каждый последующий символ определяется предыдущим, прежде составленным, который, со своей стороны, связан с целым рядом символических представлений, отвечавших образам внешнего мира на разных степенях человеческого развития. Таким образом, восходя далее и далее к началу, мы дойдём наконец до мифической поры, когда первые символические впечатления мира закреплены были в языке, в конкретной односторонности слова[37].

Приведённая цитата свидетельствует, насколько идеи А.Веселовского типологически близки учению Э.Кассирера о символических формах культуры (прежде всего речь идёт о символической форме языка), равно как и символической форме нашей психики, отражающей восприятие мира. Вчитаемся ещё в одну цитату из названной статьи А.Веселовского:

> Не в этом смысле назвали мы «символическим» христианское сознание средних веков; мы хотели охарактеризировать его и не дали бы никакой характеристики, отнеся его к общему символическому процессу. Между тем нет ничего более противоположного ему, ничего столь прямо идущего в разрез с этим процессом. Выше мы указали, что ***всякое наше представление, всегда символическое***, в разной степени одностороннее, по необходимости связано с историей предшествующих представлений и ими определяется: ***символ вырабатывался жизнью***. С христианством это вырабатывание приостанавливается на всех точ-

[37] Александр Веселовский: *Мерлин и Соломон*. Санкт-Петербург 2001, с.575; курсив в цитате мой – Р.М. Статья впервые была напечатана в 1866 в журнале «Вестник Европы».

ках развития: масса нового умственного материала, чуждые идеи, не приготовленные историей, не чаемые жизнью! Сознание начинает относиться к ним, как привыкло относится к миру объективных явлений, так же символически, односторонне, прилаживая их к себе, приводя их содержание к своей собственной мерке. Оно создало христианскую символику. ***Но такова последовательная сила внесённых идей, далёкая от пассивного характера природных впечатлений, что даже под узкой оболочкой символа она продолжала доходить до своих последствий, не спрашиваясь органического хода истории: как прежде символ выходил из жизни, так жизнь начинает теперь определяться внесённым в неё умственным материалом***, к которому отнеслась символически. В этом смысле мы и назвали её символической; в этом отличие древнего развития от нового, христианского[38].

Вспомним также пассажи о символе в последней книге А.Веселовского, посвящённой жизни и творчеству Василия Жуковского[39]. Конечно же, вопрос о том, можно ли теорию символа А.Веселовского считать первой русской теорией символа, является открытым. Для ответа на него нужно переосмыслить наследие А.Веселовского под определённым углом зрения – функционирования в нем понятия символа и теоретического обоснования этого понятия. Но уже сейчас мы можем говорить о типологическом родстве мыслей о символе А.Веселовского с теорией Э.Кассирера (по всей видимости, это обусловлено общими корнями – немецкой философией и немецким романтизмом).

В контексте рассматриваемой проблемы, касающейся русского литературоведения, отметим и связи русского символизма с русским формализмом. Формализм вне всякого сомнения является собственно *русской* теорией литературы. Лидия Гинзбург в своих записях о литературном процессе 1920-1930-х годов отмечала:

Символисты были отцами формалистов. Но символисты были слишком большими писателями для того, чтобы обосновать науку о литературе. И этому препятствовали не только те черты потусторонней трактовки литературного явления, которые были присущи их творческому опыту, но и другие, чисто ремесленные стороны этого опыта. У писателя всегда есть такие способы думать и говорить о своём материале, которые не могут пригодиться при построении системы исследования[40].

Оставляя в стороне дискуссионные моменты в высказывании Л.Гинзбург, отметим один, принципиальный для нашей темы сюжет – проблему терминологии русских формалистов, их рабочий тезаурус. Литературность литературы можно было изучать и анализировать только с опорой на целостную систему понятий. И здесь мы возвращаемся к теории Э.Кассирера, к его теории понятий. Проблема архиважная, связанная с восприятием философии Э.Кассирера в России, – это именно проблема терминологии и проблема онтологического статуса научных понятий. Именно эта проблема провоцирует вопрос о противопоставле-

[38] Александр Веселовский: *Мерлин и Соломон*. Санкт-Петербург 2001, с.576, курсив в цитате мой – Р.М.

[39] См.: А.Н.Веселовский: *В.А.Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения»*. Москва 1999.

[40] Лидия Гинзбург: *Литература в поисках реальности*. Ленинград 1987, с.169.

нии влияния Э.Кассирера и М.Хайдеггера в России. Отмечу, что М.Хайдеггер тоже имеет непосредственное отношение к проблеме символа и русской теории символа, ведь язык Мартина Хайдеггера – это мистико-символический язык. Э.Кассирер обосновывает понятие символа для описания своего философского опыта, в то время как М.Хайдеггер свой опыт описывает поэтико-символическим языком. И именно на теорию М.Хайдеггера ссылался Сергей Аверинцев, который в знаменитой в свое время статье о символе писал:

> Экзистенциалистская философия М.Хайдеггера вообще снимает проблему аналитической интерпретации символики поэзии во имя «чистого присутствия стихотворения»: «Тайну мы познаём никоим образом не через то, что мы её разоблачаем и расчленяем, но единственно через то, что мы сохраняем тайну как тайну» ... (*Объяснения к Гельдерлин*у М.Хайдеггера – Р.М.). Этот антианалитизм имеет основания в объективной природе символа и может быть «снят» лишь в такой позитивной теории символа, которая сумела бы вполне учесть его рациональные и внерациональные аспекты, не мистифицируя последних[41].

В восприятии философии символических форм Эрнста Кассирера в России станным образом осуществилась формула Гёте, выраженная в словах Духа Земли, сказанных Фаусту: „Du gleichst dem Geist, den Du begreifst, nicht mir“. Эрнст Кассирер мог бы повторить эти слова, обращаясь к своим русским читателям и почитателям: „Ты равен духу, которого познаёшь, но не мне“. Духом познания для представителей философского поколения, о котором была речь в моём сообщении, была прежде всего русская культура. Они стремились в большинстве своём к познанию символической формы русской культуры, а не к символическим формам Э.Кассирера (отсюда и критика Э.Кассирера со стороны таких мыслителей, как Семён Франк или Николай Лосский). Поводом интереса к проблеме символа, возможно, была извечная проблема указания на недостающее, о которой замечательно сказал Владимир Бибихин в философском эссе *Вопрос о символе*:

> Указание на недостающее – вот символ в исходном понимании. Уподобительного символа классическая философия в строгом смысле не знает. Отвергая символ как помеху для мысли, Гегель спорит не с исходным символом в трезвом смысле указания на другое-недостающее, а с туманным представлением о символе как о чем-то таком, что «неким глубинным смыслом» образует манящую смысловую связь[42].

[41] С.С.Аверинцев: *Символ*, в: *Краткая литературная энциклопедия*. Том 6: *Присказка – «Советская Россия»*. Москва 1971, с.826.
[42] В.В.Бибихин: *Язык философии*. Москва 2002, с.205.

ЛЮДМИЛА ЛЕЩЁВА
(*UPH w Siedlcach, Wydział Humanistyczny*)

РЕЗОНАНС ИДЕЙ, ДЛЯЩИЙСЯ 100 ЛЕТ: *ЗНАК* И *СИМВОЛ* В РАБОТАХ Ф. ДЕ СОССЮРА, Ч. ПИРСА И СОВРЕМЕННЫХ ЛИНГВИСТОВ

Abstract

In this age of information technology, which provides a person an access to millions of terabytes of data, but does not provide, however, just as impressive a qualitative leap in its processing, one of the most pressing issues in cognitive science becomes the issue of knowledge and cognition and the ways of improving the efficiency of these processes. In this regard, there is a growing interest to the scientific legacy of Ferdinand de Saussure and Charles Peirce, the founders of semiotics that studies the processes of correlation of sign and meaning. The paper analyzes and compares the terms *sign* and *symbol* which are the key terms in the Saussurean semiology and Peircean semiotics. The importance of these two semiotic theories for linguistics and philology is also discussed.

Key words: semiotics, semiology, sign, linguistic sign, symbol, index, motivation, arbitrariness, conventionality, the signifier, the signified, dyadic and triadic sign models, interpreter, semiosis, pragmatics, symbolism and reductionism

Сто лет тому назад скончались два великих ученых со схожими научными интересами и удивительно схожими судьбами: швейцарский лингвист Ф. де Соссюр (26 ноября 1857 – 22 февраля 1913 г.) и американский философ-энциклопедист Чарльз Сандерс Пирс (10 сентября 1839 – 19 апреля 1914). Значимость их работ по семиотике – науке о свойствах и функционировании знаков, без которых мы не смогли бы ни познавать вещи, ни думать, ни говорить о них – особо возрастает сегодня, в век информационного взрыва, в связи с ростом объема информации и необходимостью более эффективной ее обработки.

Ф. де Соссюр и Ч. Пирс – два не признанные при жизни гения, про которых можно сказать словами Публия Овидия: «Чужеземец здесь я, Никто меня не понимает» – Тристии (Скорбные элегии), V. Элегия X, стих 37.[1]

Оба ученых родились в семьях профессоров (Фердинанд де Соссюр – в семье известного энтомолога, Чарльз Пирс – в семье известного в США Гарвардского профессора математики). Оба рано обнаружили свои таланты, сделав вполне признанные научные открытия, которые, однако, принесли им по субъективным причинам больше неприятностей, нежели успех и славу. И Фердинанд де Соссюр, и Чарльз Пирс, предъявляя к своим работам высокие требования, не осмелились написать и опубликовать свои главные труды. Оба оказались в конце жизни, как и многие другие люди, сознание которых опережает время, в котором они живут, достаточно одинокими, забытыми, по достоинству оцененными только после смерти. Ф. де Соссюр стал известен благодаря своим бывшим студентам Шарлю Балли и Альберу Сешэ, которые на основе собственных записей университетских лекций профессора, а также личных заметок самого Ф. де Соссюра опубликовали в 1916 году, спустя три года после смерти великого лингвиста, *Курс общей лингвистики*, ставший, пожалуй, самой влиятельной лингвистической работой XX века, знаменем лингвистики современной эпохи. К Ч. Пирсу известность пришла благодаря работам Ч. Морриса и Р. О. Якобсона.

По-видимому, лучше всех о заслугах Ф. де Соссюра сказал Эмиль Бенвенист в Женевском университете в своей речи по случаю 50-летия со дня смерти основоположника современного языкознания: *«Ныне нет лингвиста, который не был бы хоть чем-то ему обязан. Нет такой общей теории, которая не упоминала бы его имени»*.[2]

О другом основателе теории знаков, талантливом американском философе, математике, естествоиспытателе – весьма убедительно, хотя и несколько саркастически, сказал Р. О. Якобсон: «*Возможно, самым изобретательным и разносторонним из американских мыслителей был Чарлз Сандерс Пирс … – настолько великий, что ни в одном университете не нашлось для него места*».[3]

В данной статье мы предпримем еще одну попытку понять и описать сходство и различия в понимании этими великими учеными ключевых слов, использованных ими в своих теориях о знаках, чтобы лучше понять сущность их влияния на развитие современной лингвистики: терминов *знак* и *символ*.

Осознавая первостепенную роль знаков в жизни человека, оба исследователи, однако, отводили науке о знаках несколько разное место в иерархии академических теорий и дисциплин.

Науку о знаках, **семиологию,** Ф. де Соссюр полагал разделом социальной психологии, изучающей функционирование знаков в обществе. А поскольку главным свойством языка Ф. де Соссюр считал знаковость, обеспечивающую эффективность социального общения, то определяя место языкознания среди других появившихся в 19 веке многочисленных наук и рассуждая о сложности

[1] *Barbarus hic ego sum, quia non intelligor ulli //* Н. Т. Бабичев, Я. М Боровский: *Словарь латинских крылатых слов*: 2500 единиц. Москва 1982.
[2] Эмиль Бенвенист: *Соссюр. Полвека спустя*, в: *Общая лингвистика*. Москва 2002, с. 46.
[3] Роман Якобсон: *В поисках сущности языка*, в: *Семиотика*. Москва 1983, с.102.

языка, его отнесенности к психическим, биологическим, физиологическим, физическим явлениям, ученый склоняется к мысли, что лингвистика является частью семиологии. С тех пор лингвистика весьма часто, особенно, в американской научной школе, рассматривалась как раздел психологии.

Усилия Ч. Пирса были направлены на формирование самостоятельной метанауки о знаках – **семиотики**, которую он определял как общее учение о природе знаков любого рода, в том числе, лингвистических, а также об основных знаковых процессах. (Сам термин *семиотика* использовал еще Дж. Локк).

Главным объектом исследователя лингвиста Ф. де Соссюра были, естественно, **языковые знаки,** которые он определял не просто как двухсторонние сущности, состоящие из материального плана выражения и идеального плана содержания, как это часто представляется в современной научной и учебной литературе. Теория о знаке Ф. де Соссюра является глубже и психологичнее, что не могут не оценить по достоинству представители современного когнитивного языкознания:

> Языковой знак связывает не вещь и ее название, а понятие и акустический образ. Этот последний является не материальным звучанием, вещью чисто физической, а психическим отпечатком звучания, представлением, получаемым нами о нем посредством наших органов чувств; акустический образ имеет чувственную природу, и если нам случается называть его «материальным», то только по этой причине, а также для того, чтобы противопоставить его второму члену ассоциативной пары – понятию, в общем более абстрактному.[4]

Важнейшими свойствами языковых знаков он считает наличие *линейного характера у означающего*, проявляющегося в обладании знаком протяженностью и наличии у него единственного измерения – линии[5], з*начимости у означаемого,* которая определяется лингвистом как величина, зависимая «*от одновременного наличия прочих*» в системе языка[6] (именно это свойство знака оказало особое влияние на формирование структурализма), а также свойства, которое Соссюр считает главным для языкового знака – *произвольности*, которая определяется им как *немотивированность* – отсутствие у означаемого *естественной* связи с означающим («*... означающее немотивировано, то есть произвольно по отношению к данному означаемому, с которым у него нет в действительности никакой естественной связи»*[7]**).**

Прежде, чем мы подробнее остановимся на интерпретации данного высказывания Ф. де Соссюра, хотелось бы подчеркнуть одну особенность лингвистики: метаязык ее описания не может избежать неоднозначности, поскольку объекты ее исследования – единицы языка, описываются средствами самого же языка. Эта неоднозначность вызвана, во-первых, расхождением лексического и терминологического значений слова, а во-вторых, различиями в самих терминологических значениях одной и той же лексемы в работах разных авторов, поскольку описываются сложные, недостаточно жестко верифицируемые явления,

[4] Ф. де. Соссюр: *Курс общей лингвистики*, в: Труды по языкознанию. Москва 1977, с. 99.
[5] Ф. де. Соссюр: *Курс общей лингвистики*, в: Труды по языкознанию. Москва 1977, с. 103.
[6] Ф. де. Соссюр: ibidem, с. 147.
[7] Ф. де. Соссюр: ibidem, с. 101.

допускающие, преимущественно дедуктивно выстроенные логические заключения.

Следует в этой связи признать, что в «Курсе общей лингвистики» мы, к сожалению, не находим четкого определения термина «мотивированность». Но отказывая означающему в мотивированности, Ф. де Соссюр, по-видимому, понимает этот термин иначе, чем его последователь С. Ульман[8], который утверждал, что мотивированность слова, фонетическая, морфологическая или семантическая, является *универсальным* явлением в языках. Соссюр открыто говорит о том, что даже ономатопоэтические, звукоподражательные слова, а также междометия, в которых, казалось бы, имеет место непосредственная связь с реальностью, не являются бесспорными примерами наличия естественной связи между обозначаемым и обозначающим, поскольку в разных языковых коллективах они имеют разную форму. Кроме того, подобные единицы занимают второстепенное место в любом языке («… *и звукоподражания и междометия занимают второстепенное место, а их символическое происхождение отчасти спорно*»[9], а потому они не нарушают общего принципа произвольности знака, который «*подчиняет себе всю лингвистику языка*» и следствия из которого «*неисчислимы*».[10]

Немотивированность языкового знака, а тем самым, его произвольность Соссюр понимает, по-видимому, не с точки зрения возможной связи имени с другими единицами языка в языковой системе, как это делает С. Ульман, а в традициях древнего спора о сущности имен и их связи с природой вещей – спора приверженцев теории *фюсей* и *тесей*. При этом он принадлежит лагерю сторонников теории ***тесей*** (от греч. *thesis* ‘положение, установление’), которые утверждали, что между вещью и ее именем нет соответствия, имя не отражает природы (сущности) предмета и закрепляется за ним по установлению людей или по обычаю.

Именно по этой причине Ф. де Соссюр полностью отрицает возможность использования слова ***символ*** в качестве синонима термина ***знак,*** когда речь идет о языковом знаке. Он однозначно и категорично высказывается *о нецелесообразности* такого использования термина символа для обозначения знака, в особенности языкового:

> Для обозначения языкового знака, или, точнее, того, что мы называем означающим, иногда пользуются словом символ. Но пользоваться им не вполне удобно именно в силу нашего первого принципа [произвольность знака]. Символ характеризуется тем, что он всегда не до конца произволен; он не вполне пуст, в нем есть рудимент естественной связи между означающим и означаемым. Символ справедливости, весы, нельзя заменить чем попало, например колесницей[11].

К сожалению, мы не находим в работе Ф. де Соссюра раскрытия сущности того, что он понимает под наличием у символа «рудимента естественной связи» двух планов языкового знака, хотя он и приводит пример («*Символ спра-*

[8] С. *Ульман*: *Семантические универсалии,* в *Новое в лингвистике. Вып. 5.* Языковые универсалии. Москва ***1970, с.*** 250 – 299.
[9] Ф. де. Соссюр: *Курс общей лингвистики*, в: Труды по языкознанию. Москва 1977, с. 102.
[10] Ф. де. Соссюр: ibidem.
[11] Ф. де. Соссюр: ibidem, с. 101.

ведливости, весы, нельзя заменить чем попало, например колесницей»). Вместе с тем, в этом скупом замечании Ф. де Соссюра о свойстве символа иметь «рудимент естественной связи между означающим и означаемым» скрыт, на наш взгляд, глубокий смысл. В нем содержится указание на важнейшую способность символа: быть связанным не просто с понятием, а с целым комплексом сложных ментальных репрезентаций, обусловленных культурой языкового коллектива и языковой личности, быть способным выступать в качестве ключа к *культурному коду*.

Вместе с тем, следует признать, что свойство символа выходить за пределы системы языковых знаков, как и другие его характеристики, не вызвало специального интереса у Ф. де Соссюра, которого интересовал, прежде всего, язык как автономная самодостаточная система и структура.

Если для Ф. де Соссюра знак – это, прежде всего, немотивированный языковой знак, являющийся ***психической*** четко обозначенной ***диадической моделью***, включающей ***означаемое и означающее***, то для его трансатлантического коллеги Ч. Пирса знак является более сложным и менее четко очерченным явлением.

Из известных 76 определений знака[12], которые М. Робин собрал из многочисленных и разноплановых работ Ч. Пирса, представим лишь одно, упомянутое в 1911 г. в работе *A Sketch of logical critic*», которое представляется наиболее полным:

> […] под «знаком» мы имеем в виду все, что угодно, любой природы, что подходит для производства специального ментального действия на мышление, в котором произведены определенные ассоциации – и я неизменно использую слово «ассоциация» в том смысле, в каком его использует подлинный ассоцианист, когда мы должны допустить, что музыкальный сигнал и команда, отдаваемые офицером солдату, являются знаками […][13].

Говоря *о знаке как о материальном образовании, замещающем другой* (*семиотический*) *объект*, Ч. Пирс выделяет в нем **означающее и интерпретанту** (означаемое). При этом его интересуют характер связи не между означаемым и означающим, как это мы видели у Ф. де Соссюра и что так важно для понимания лингвистики как автономной науки, а между *материальным знаком, требующим определенную интерпретацию*, и самим ***объектом.*** Таким образом, его модель знака оказывается ***триадической***, составляющими которой являются ***Означающее, Интерпретанта, Объект***. Именно эта модель в дальнейшем будет развиваться Ч. Моррисом, включившим в триадическую модель знака Ч. Пирса компонент ***Интерпретатор***, лишь подразумеваемый предыдущими исследователями, и эта модель окажется особо методически значимой для прагматики и интерпретации текста, как сложного и интегрированного в широкий культурный контекст семиотического знака.

---

[12] M. Robin: *76 Definitions of the Sign by C.S. Peirce.* Интернет-ресурс: *http://perso.numericable.fr/robert.marty/semiotique/76defeng.htm*. – дата доступа: 18.X.2014.

[13] Цит. по К.Д. Скрипник: *Семиотический глоссарий: определения знака в семиотике Ч. Пирса.* Интернет-ресурс: *http://credonew.ru/content/view/406/56/* . – дата доступа: 18.X.2014.

Ч. Пирса особо интересует процесс означивания объекта, условия функционирования знака – **семиозис**, в котором он устанавливает 3 вида *естественной* связи между знаком и объектом:

- *сходства* – для **знаков-икон,**
- *смежности,* пространственно-временной фактической связи – для **знаков-индексов**, и
- *конвенциональности, договорности* – для **знаков-символов.**

Исходя из характера основания данного классификации, Ч. Пирса можно отнести к философам, которые подобно Сократу в диалоге *Кратил* Платона, занимают промежуточное положение между «тесеистами» и «фюсеистами», поскольку он выделяет знаки, имеющие как естественную связь сходства и смежности, так и договорную, конвенциональную природу.

Здесь важно указать на два весьма важных момента теории Ч. Пирса.

Во-первых, он проявил себя как истинный естествоиспытатель и таксономист. Если Ф. де Соссюр, почувствовав возможность существования разной степени немотивированности означаемого и означающего, по крайней мере, в случаях ономатопоэтических слов и междометий, абстрагировался от них, отказавшись в пользу более важного для его теории всеобщего принципа произвольности языкового знака, то Ч. Пирс попытался исчислить и формально описать разные типы знаков, подчеркивал при этом всеобщность характера созданной им классификации, которой подчиняются все знаки, включая языковые, среди которых могут быть и знаки-иконы (звукоподражательные слова, метафоры), и знаки-индексы (имена собственные, местоимения), и знаками-символы, которыми являются большинство знаков.

Данная классификация Ч. Пирса еще не получила специального и глубокого изучения в лингвистике с целью установления соотношения между семиологическими классами слов, их фонетической морфологической, семантической структурой и делением на три указанных типа знаков, что представляется весьма любопытным и может стать предметом специального исследования.

Во-вторых, мы встречаемся здесь с термином ***символ***, который получил разную оценку и интерпретацию в работах Ф. де Соссюра и Ч. Пирса, что составляет особый интерес для данной работы.

Понимание Ч. Пирсом термина ***символ*** не является простым и однозначным.

С одной стороны, он подчеркивает, узкое понимание этого термина, как одного из типов знаков, имеющих только конвенциональную, а не естественную связь. С другой стороны, границы языкового знака-символа не является четко определенным: «*Все слова, предложения, книги и другие конвенциональные знаки суть Символы*».[14] «*Любое обычное слово такое, как «давать», «птичка», «свадьба», является примером символа. Он применяется ко всему, что может реализовать идею, соединенную со словом*».[15]

Более того, в ряде случаев термин *символ* может им пониматься очень широко, как знаки, базирующиеся на привычке определенного ассоциирования,

[14] Ч.С. Пирс: *Избранные философские произведения. Природа Символов*. Москва 2000, с. 292.

[15] Ч.С. Пирс**:** *Что такое знак*? «Вестник Томского государственного университета» 2009. Философия. Социология. Политология № 3 (7), с. 93.

независимо от ее природы. В этом случае он имеет значение «условный знак какого-л. понятия, явления, идеи» и выступает в качестве синонима термина *знак*, против чего так категорично выступал Соссюр, поскольку в этом случае стирается имеющееся различие между терминами *символ* и *знак*. Так, Ч. Пирс писал:

> <Символ – это> Знак, который конституируется как знак только или в основном благодаря тому факту, что он используется и понимается как таковой, неважно, является ли соответствующая привычка естественной или конвенциональной, и безотносительно тех мотивов, которые вначале определили его выбор.[16]

Вместе с тем, семиотика Ч. Пирса содержит многочисленные указания на особые свойства каждого из выделенных им типов знаков, в том числе, и знака-символа.

Так, Пирс указывает на *обобщенность* символа: «*Символ не может указывать ни на какую отдельную вещь: он означает род вещи*».[17] Важным для понимания полноценного функционирования символов в речи, избегания злоупотреблениями ими, является также указание Ч. Пирса на характер этого обобщения: Символ

> должен обозначать [denote] индивидуальность и означать [signify] свойство. Подлинный символ есть символ, имеющий общее значение. Существуют два типа вырожденных символов: Сингулярный Символ, чьим Объектом является некая существующая индивидуальность и который обозначает только те свойства, которые эта индивидуальность может реализовать, и Абстрактный Символ, чьим единственным Объектом является свойство[18].

Ч. Пирс неоднократно подчеркивал значимость разума интерпретатора для правильного понимания символа, ведь он не несет в себе ни подобия с объектом, как в случае знака-иконы, не находится с ним и в реальной физической связи подобно индексу: «*Символ же связан со своим объектом благодаря идее использующего символы разума, без которого такая связь не существовала бы*»[19]. Данное свойство особо ярко проявляет себя в литературе и искусстве, где в качестве символа может выступать любое слово, участвующее в структурировании опыта, а затем подлежит интерпретации.

Ч. Пирс полагает, что символы могут появляться на основе других знаков и потому имеют сложную семиотическую природу: «*Символы растут. Они развиваются из других знаков, в частности из подобий или из смешанных знаков с природой подобий и символов*».[20]

Важным представляется указание Пирса на особо *тесную связь символа с социумом* и тем, что мы называем сегодня ‘мифическим мышлением’ и ‘культурным кодом’: «*Однажды возникнув, символ распространяется среди людей.*

---

[16] Ч.С. Пирс: *Избранные философские произведения. Природа Символов*. Москва 2000, с. 307.
[17] Ч.С. Пирс: ibid, с. 301.
[18] Ч.С. Пирс: ibid, с. 213-214.
[19] Ч.С. Пирс**:** *Что такое знак*? «Вестник Томского государственного университета» 2009. Философия. Социология. Политология № 3 (7), с. 94.
[20] Ч.С. Пирс**:** *ibidem.*

Через употребление и опыт развивается его значение. Такие слова, как "сила", закон, богатство, брак несут для нас смыслы, весьма отличные от тех, что они несли для наших диких предков».[21]

Пирс также указывает и на такую важную черту символов как их способность соотноситься с будущим. Р. Якобсон указывает, что в «одной из посмертных работ Чарлза Пирса - книге *Экзистенциальные графы*, имеющей подзаголовок *Мой шедевр*, он пишет:

> Бытие иконического знака принадлежит прошлому опыту. Он существует только как образ в памяти. Индекс существует в настоящем опыте. Бытие символа состоит в том реальном акте, что нечто определенно будет воспринято, если будут удовлетворены некоторые условия, а именно символ окажет влияние на мысль и поведение его интерпретатора... Ценность символа в том, что он служит для придания рациональности мысли и поведению и позволяет нам предсказывать будущее. [22]

В работах Ч. Пирса также неоднократно подчеркивается, что вряд ли можно найти чистые типов знаков, мы оперируем комплексными знаками, имеющими одновременно несколько черт: «Во всех рассуждениях мы употребляем смесь подобий, индексов и символов. Мы не можем обойтись без каждого из этих видов. Весь комплекс целиком может быть также назван символом, поскольку в рассуждении превалирует символический, живой характер». «Мы думаем только при помощи знаков. Эти ментальные знаки имеют смешанную природу, а их символьные части называют концептами». [23]

Исследования, проводимые учеными в последние годы в области языка, литературы и искусства, продолжают исследование свойств символа, начатое Ч. Пирсом с применением структурных методов, свойственных соссюрианской лингвистике.

В свое время представителями Московско-Тартусской семиотической школы, внимательно изучали различные свойства знаков разного типа, в том числе, разную степень редукции черт сходства с объектом у иконического знака и переходе его в символьный. Было установлено, что чем больше редуцировано у иконического знака сходств с именуемым объектом, тем большая у него становится степень узнаваемости, что, впрочем, хорошо известно художникам-символистам, карикатуристам, формалистам и др.: «*Чем больше в изображаемом явлении «вынесено за скобки», чем меньше то, к чему приравнивается вещь, тем резче подчеркнута его специфика. «Чем скупее, тем характеристичнее» – совсем не парадокс, а математическая истина*».[24] «*Неизображенное подразумевается. Только в со-(противо-)поставлении изображенного и неизображенного первое*

[21] Ч.С. Пирс: *Избранные философские произведения. Природа Символов*. Москва 2000, с. 302.
[22] Р. Якобсон: *В поисках сущности языка*, в: *Семиотика*. Москва 1983, с. 116.
[23] Ч.С. Пирс**:** *Что такое знак*? «Вестник Томского государственного университета» 2009. Философия. Социология. Политология № 3 (7), с. 94.
[24] Ю.М. Лотман: *Лекции по структуральной поэтике,* в: *Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа*. Москва 1994, с. 40.

обретает подлинный смысл.[25] Вместе с тем, границы и условия подобной трансформации знаков еще остаются не исследованными.

Особо активно в настоящее время развивается семиотика культуры. Среди последних работ в этой области можно выделить коллективную монографию, посвященную проблемам семиотики культуры, выпущенную по материалам Третьего Всероссийского культурологического конгресса.[26] Она посвящена вопросам человека в мире знаков, глубинным трансформациям кодов и текстов культуры, связанным с изменениями в сознании человека.

Проф. Р.П. Мильруд в своих работах доказывает, что существует связь между языковым знаком и векторами/ измерениями культуры, делает интересное наблюдение о том, что языковые символы могут функционировать как **метки культуры,** прямо указывающие на этнографию быта языкового сообщества, **ее ориентиры,** направляющие наблюдателя в культурных признаках и указывающие направления, в которых можно распознать культуру, и **коды,** требующие дешифровки на основании глубокой и всесторонней интерпретации и позволяющие распознать культуру по ее векторам и измерениям (ср. иконы, индексы и символы у Пирса). При этом они различаются степенью и скоростью распознаваемости[27].

Таким образом, необходимо отметить, что в семиотических теориях обоих ученых, и Ф. де Соссюра, и Ч. Пирса, подчеркивается особая важность изучения знаков – единиц, облегчающих мышление и коммуникацию, что особенно важно для понимания сущности современной реальности, где люди, практически, живут в виртуальном мире знаков. При этом, теория Ф. де Соссюра сыграла огромную роль в развитии языкознания 20 столетия, в появлении в нем различных школ и направлений, в особенности, структурной лингвистики с ее четко очерченным предметом изучения и разнообразными методами исследования, а теория Ч. Пирса о тройственном характере знака, развитая и дополненная в трудах Ч. Морриса, имела особое значение для развития прагматики и когнитивной теории дискурса, где уделяют особое внимание проблеме импликации и интерпретации знаков, а также их оценки теми, кто их использует.

Хотя знаковую теорию Ч. Пирса часто сопоставляют и даже накладывают на теорию языкового знака Ф. де Соссюра, следует признать, что несмотря на использование ряда внешне одинаковых терминов, подобное исследование вряд ли целесообразно, поскольку данные теории существенно различаются. Данные различия касаются не разногласий по одному и тому же вопросу, а сущности самих, принципиально разных теорий, хотя в них много и общих черт, например, понимание психологической природы знаков, их семиотической неоднородности и др. Можно отметить также б***о***льшую широту термина *семиотика,* предполагающего исследования самых различных, естественных и произвольных знаков; ориентированность на описание свойств знака у Пирса и функционирование лингвистического знака у Соссюра; акцент на внутриязыковые отношения языковых знаков

[25] Ю.М. Лотман: ibidem.

[26] *Семиотика культуры: антропологический поворот*. Коллективная монография. СПб 2011.

[27] Р.П Мильруд: *Язык как символ культуры,* «Язык и культура» 2013, № 2 (22), с. 44. См. также Р.П Мильруд: *Символизация культуры в языке*, «Научный диалог» 2012, № 10, с. 127-151.

у Соссюра и выход за пределы этих отношений у Пирса; б***о***льший уклон семиологии *в лингвистику* и б***о***льший уклон семиотики *в логику* и т.д.

Сами семиотические теории Ф. де Соссюра, Ч. Пирса и многих других ученых являются сложными знаками, требующими новой интерпретации на каждом новом витке развития науки новыми исследователями. С учетом разных фокусов их интересов, новых знаний и личного опыта ученых всегда есть шанс найти в таких текстах ответы на традиционные и новые задачи. Например, перспективным представляется дальнейшее изучение обеих семиотических теорий в свете современных направлений в лингвистике, например, использование фреймовой когнитивной семантики для описания семантики символов. Не потерял актуальности вопрос о символах как особой группы лексической системы языка, о характере представленности знаков разного типа в словаре. Интересным видится изучение метафоры как иконического и символического знакового средства и т.д.

Литература:

Бабичев Н. Т. Боровский Я. М: *Словарь латинских крылатых слов:* 2500 единиц. Москва 1982.

Бенвенист Эмиль: *Соссюр. Полвека спустя*, в: *Общая лингвистика*. Москва 2002, с. 46-59.

Лотман Ю.М.: *Лекции по структуральной поэтике,* в: *Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа*. Москва 1994, с. 10-257.

Мильруд Р.П: *Символизация культуры в языке*, «Научный диалог» 2012, № 10, с. 127-151.

Мильруд Р.П: *Язык как символ культуры,* «Язык и культура» 2013, № 2 (22), с. 43-60.

Соссюр Ф. де: *Курс общей лингвистики*, в: Труды по языкознанию. Москва 1977.

Пирс Ч.С.: *Избранные философские произведения. Природа Символов*. Москва 2000.

Пирс Ч.С.: *Что такое знак*? «Вестник Томского государственного университета» 2009. Философия. Социология. Политология № 3 (7), с. 88-95.

Семиотика культуры: антропологический поворот. Коллективная монография. СПб 2011.

Ульман С.: *Семантические универсалии,* в *Новое в лингвистике. Вып. 5. Языковые универсалии*. Москва 1970***, с.*** 250 – 299.

Якобсон Роман: *В поисках сущности языка*, в: *Семиотика*. Москва 1983, с. 102-117.

Интернет-ресурсы:

Скрипник К.Д.: *Семиотический глоссарий: определения знака в семиотике Ч. Пирса.* Интернет-ресурс: *http://credonew.ru/content/view/406/56/*– Дата доступа: 18.X.2014.

Robin M.: *76 Definitions of the Sign by C.S. Peirce.* Интернет-ресурс:

http://perso.numericable.fr/robert.marty/semiotique/76defeng.htm. – Дата доступа: 18.X.2014.

ИРИНА ТАРАСОВА
(Саратов)

О ПРЕДСТАВЛЕНИИ СИМВОЛОВ В СЛОВАРЕ ЯЗЫКА ПИСАТЕЛЯ

Abstract

The article is devoted to the presentation of individual symbols in the author's dictionary. The previous studies have asserted that the definition of meanings is based on lexical compatibility and the immediate context. In contrast, it is assumed that the author's dictionary focuses on the individual senses and literary concepts. The symbolic layer of these concepts includes constant associations represented in the explicative zone of the dictionary. A mechanism of symbol creation is demonstrated on the examples from the Dictionary of Keywords of Georgi Ivanov's Poetry.

Keywords: symbol, author's dictionary, individual concept

Важнейшая теоретическая проблема писательской лексикографии – возможность фиксации в словаре языка писателя индивидуально-символических значений.

Как решает проблему представления авторской символики писательская лексикография?

В *Словаре языка Пушкина*, положившем начало современному этапу развития поэтической лексикографии, фиксируются случаи традиционной символики. Например: «Звезда [...] //кого, чья. Символ судьбы, удачи»; «Лилия [...] Символ чистоты, невинности, девственности»[1]. О символическом употреблении слова свидетельствует узкий контекст, эксплицирующий необычную сочетаемость лексемы: «Роза [...] Символ радостной, беззаботной жизни. – Брели по розам дни мои».[2]

Вопрос об индивидуально-авторской символике перед составителями словаря не стоял, прежде всего потому, что целью этого лексикографического

[1] *Словарь языка Пушкина* в 4 тт., т. II, Москва 1956-1961, с. 120; 484.
[2] *Ibidem*, т. III, с.1038.

издания было представить исторический срез литературного языка пушкинской эпохи в его преломлении у писателя[3].

В многотомном *Словаре поэтического языка Марины Цветаевой*, ориентированном на идиолект интереснейшего поэта XX века, помета *символ* отсутствует[4]. Случаи тропеических употреблений отмечаются пометой *перен.* либо через указания на объект соотнесения в случае метафоры или сравнения: «БДЕНИЯ: свеча моих бдений /о человеке/»[5] Стремление авторского коллектива «предоставить читателю (пользователю) материал и свободу, то есть не навязывать ему готовых решений»[6] побудило отказаться от толкований, что изменило сам тип поэтического словаря, превратив его в словоуказатель[7]. Интересные наблюдения одного из авторов словаря О.Г. Ревзиной о символике цветаевского слова вынесены за пределы словарных статей и представляют собою своеобразное комментирующее введение к томам словаря[8].

На наш взгляд, проблема фиксации символического значения связана с более общей проблемой отражения значения и смысла слова в словаре. Позиция традиционной лексикографии с большой определенностью выражена в статье А. С. Герда *Словарное значение слова и смысл*, основной тезис которой гласит: «Определение словарного значения опирается на лексическую сочетаемость, на ближайший контекст»[9]. Исследователь противопоставляет лексикографию и теоретическую семантику на том основании, что для последней главное – определение значимости слова в системе парадигматических, ассоциативных и синтагматических отношений к другим словам, в конечном итоге – раскрытие его смысла. Для лексикографии же главное – конкретное значение отдельного слова. Справедливое для теории общей лексикографии, это положение требует уточнения в отношении лексикографии писательской, авторской. На наш взгляд, вполне возможно построение авторского словаря, ориентированного не на значение, а на смысл, на индивидуальный концепт.

В созданном нами *Словаре ключевых слов поэзии Георгия Иванова* (далее – «Словарь»)[10] мы исходим, во-первых, из ориентации не только на ближайший контекст, но и на макроконтекст, контекст всего творчества поэта; во-вторых, на

---

[3] Лариса Шестакова, *Русская авторская лексикография: Теория, история, современность.* Москва 2011, с.185.

[4] *Словарь поэтического языка Марины Цветаевой* в 4 тт. Москва 1996.

[5] *Ibidem*, т.1, с.43.

[6] *Ibidem*, т. 1, с. 6.

[7] Словоуказателем является крупнейший проект поэтической лексикографии XXI века – *Словарь языка русской поэзии XX века*. Вдохновленный идеями В.П. Григорьева, проект наследует некоторые черты его *Словаря русской советской поэзии*, но не систему помет, в которой теперь отсутствует *Симв.* Справедливости ради следует отметить, что в предыдущем лексикографическом опыте эта помета встречалась только в составе комплексных рубрик (типа Загл. Мтф. Симв.) и содержательно никак не раскрывалась.

[8] Ольга Ревзина, *Явное и скрытое в поэтическом слове Марины Цветаевой,* в: *Словарь поэтического языка Марины Цветаевой* в 4 тт., т. 4, кн. 1, с. 5-34.

[9] Александр Герд, *Словарное значение слова и смысл, в: Актуальные проблемы теоретической и прикладной лексикографии,* Иваново, 1997, с.193.

[10] *Словарь ключевых слов поэзии Георгия Иванова,* составитель Ирина Тарасова. Саратов 2008.

отражение в словарной статье (посредством так называемых тезаурусных функций) парадигматических, ассоциативных и синтагматических связей ключевого слова; в-третьих, из необходимости включения в словарную статью формулировок традиционных и индивидуально-авторских символических значений.

Случаи традиционной символики отмечаются нами двояким образом: через формулировку соответствующего значения ключевой лексемы (например: «**Заря** [...] Знак новой жизни»)[11] и через заполнение рубрики тезаурусной функции *Символы* у лексем, имеющих регулярные символические обозначения (например: «**Смерть** [...]*Символы*: черный, ночь, тьма, закат и т.д.)[12].

Материалы «Словаря» позволяют выявить интересную закономерность поэтики Г. Иванова: постепенный отход от традиционной символики, преобладающей в раннем творчестве, и накопление индивидуальных ассоциаций, полностью изменяющих семантическую структуру традиционного символа. Так, если в раннем творчестве заря – традиционный знак новой жизни («И в сердце радость расцветает, И верим утренней *заре*»), то в эмигрантский период заря – один из многочисленных символов смерти, эксплицированных через прямое отождествление: «Ты в мире одна. Ты тишина, ты *заря*, ты весна. И холодна ты, как вечный покой...Слово за словом, строка за строкой, Капля за каплей – Кровь и вода – В синюю вечность твою навсегда».

Более сложную эволюцию претерпела семантема *закат*. Сохраняя и в эмигрантский период творчества традиционное значение символа конца, гибели («Голова тяжела, и над ней Розовеет закат – о, последний, быть может, – Все нежней, и нежней, и нежней...»), она аккумулирует авторские представления о мировой красоте, существующей наперекор смерти. Если первое значение поддерживается в текстах Г. Иванова эпитетами *последний, осенний, отпламеневший,* то второе сопровождается конкретизаторами *розовый, парижский, дальний*. Индивидуально-авторское определение *нежный* обладает амбивалентными характеристиками.

Точка зрения, согласно которой возможно отразить в словаре языка писателя индивидуально-авторские смысловые приращения, безусловно, является спорной.

Наше понимание индивидуально-авторского символа дано с позиции «ассоциативного символизма», афористически выраженной Вяч. Ивановым[13]. Прекрасно объясняющее механизм смыслообразования у Иннокентия Анненского, наблюдение критика вполне может быть перенесено на способы символопроизводства Георгия Иванова, для которого, по крайней мере в поздний период творчества, поэтика И. Анненского являлась отрефлексированным образцом:

> Поэт-символист этого типа берет исходною точкой в процессе своего творчества нечто физически или психологически конкретное и, не определяя его непосредственно, часто даже вовсе не называя, *изображает ряд ассоциаций*, имеющих с ним такую связь, обнаружение которой помогает многосторонне и ярко осознать душевный смысл явления, ставшего для поэта переживанием, и иногда

[11] *Ibidem*, с.80.

[12] *Ibidem*, с.165.

[13] Анализ концепции символа у Вяч. Иванова см. в работе: Дина Магомедова, *Теории символа у русских символистов,* в: Миргород 2014. № 2(4), с. 30-35.

впервые назвать его – прежде обычным и пустым, ныне же столь многозначительным его именем[14] [курсив наш – И.Т.].

Психологическое понимание индивидуального символа предопределяет модель символизации, в основу которой положено явление актуализации определенной ассоциативной доминанты в семантической структуре ключевого слова[15]. Тезаурусная функция «Ассоциаты», включенная в число рубрик *Словаря ключевых слов поэзии Георгия Иванова*, позволяет систематизировать ассоциативные ряды, связанные с заголовочным словом, и вывести на поверхность его символический смысл.

Вслед за представителями стилистической школы Бориса Александровича Ларина, мы считаем, что символическое значение вовсе не обязательно проявляет себя в метафорических контекстах, выступая своеобразным осложнением метафоры (хотя и таких примеров у Георгия Иванова достаточно). На наш взгляд, более показательны для природы символического значения случаи, когда символ находит для своего воплощения контексты, по внешнему виду совпадающие с прямым номинативным употреблением. «Действительный смысл» художественного слова «никогда не замыкается в его буквальном смысле» (Г.О. Винокур) именно в силу его способности накапливать память о своих лексических связях, обогащаться контекстными приращениями смысла, позволяющими слову даже в позиции прямого употребления светить отраженным светом, проявлять качества номинативности символической. В «Словаре...» нами предпринята попытка обобщить ассоциации, связанные с ключевым словом в художественном мире автора и представить результат этих обобщений в двух формах – символической коннотации и символического значения, существующего в словарной статье на равных правах с языковыми системными значениями.

Случаи символической коннотации фиксируются нами при помощи пометы «совмещ.» (совмещение), что указывает на недостаточную выделенность символической линии, отсутствие контекстных показателей для ее трактовки как отдельного символического значения лексемы. При наличии явных контекстных маркеров символичности (наполнение контекста отвлеченно-абстрактной лексикой, лексический повтор, объединение в контексте с другими традиционными символами и др.) доминантная ассоциация фиксируется в качестве самостоятельного символического значения.

Сравним два примера, включенные в словарную статью «СИЯНЬЕ»[16]:

Сиянье. 1. Яркий, сильный свет, излучаемый или отражаемый чем-либо. <...>//блеск, сверкание какой-либо поверхности, отражающей лучи света.

– в образн. контексте Стоят сады в *сияньи* белоснежном И ветер шелестит дыханьем влажным. Поговорим с тобой о самом важном, О самом страшном и о самом нежном, Поговорим с тобой о неизбежном... (совмещ. 2).

2. Символ вечности и смерти

[14] Вячеслав Иванов, *Собрание сочинений,* т. 2, Брюссель, 1971, с. 574.

[15] Подробнее см.: Ирина Тарасова, *Когнитивные механизмы символизации*, в: Миргород 2014. № 2(4), с. 57-65.

[16] *Словарь ключевых слов поэзии Георгия Иванова*, с.154-156.

Сиянье. В двенадцать часов по ночам. Из гроба. Все – темные розы по детским плечам. И нежность, и злоба... О, все это шорох ночных голосов, О, все это было когда-то – Над синими далями русских лесов В торжественной грусти заката... *Сиянье*. *Сиянье*. Двенадцать часов. Расплата.

В первом примере в семантической структуре слова «сиянье» под влиянием эвфемистического контекста («поговорим [...] о самом *страшном*, [...] о *неизбежном*) индуцируется сема смерти. Символическая осложненность возникает на основе индивидуально-авторской ассоциации *сиянье – смерть* вследствие участия слова в создании единого символического образа, однако о превращении «сиянья» в слово-символ говорить, кажется, нет оснований.

Во втором примере слово «сиянье» употребляется несколько раз – в контактном и дистантном повторе (в первой и последней строфах). Проходя через все стихотворение, оно наполняется смыслами других некрологических образов (гроб, закат, ночь). Смысловую перспективу стихотворению в целом придают интертекстуальные переклички с балладой В. А. Жуковского *Ночной смотр* («В двенадцать часов по ночам из гроба встает барабанщик...»). В этом семантически плотном пространстве метатекста лексема «сиянье» выделяется композиционно (сильная позиция начала стихотворения), графически (точкой) и синтаксически (бытийное предложение), приобретая все качества индивидуально-авторского символа.

Знание о существовании символического смысла у этой идиостилевой константы позволяет нам постулировать факт символической осложненности и в примере 1. Более того, при описании синтагматических и парадигматических связей слова-символа «сияние» нами учитываются все его лексические партнеры, выявленные в контекстах с совмещенным значением, ибо деление на символическую коннотацию и символическое значение релевантно с точки зрения читателя, для автора же оба они существуют как проявление единого смысла.

В силу провозглашенного самим Г. Ивановым «таланта двойного зренья» индивидуально-авторский символ «сиянье» (как и многие другие ивановские символы) может быть охарактеризован как антиномичный, рождающийся из слияния света и тьмы. В этом отношении чрезвычайно значима семантическая рифма *сиянье – слиянье*, задающая координаты антиномичной интерпретации образа: «Мир оплывает как свеча, И пламя пальцы обжигает. Бессмертной музыкой звуча, Он ширится и погибает. И тьма – уже не тьма, а свет. И да – уже не да, а нет... Она прекрасна, эта мгла. Она похожа на сиянье. Добра и зла, добра и зла В ней неразрывное слиянье».

В «Словаре» нами фиксируется еще одно значение ключевого слова-символа, имеющего противоположную, положительную оценку: «Божественный свет». В отличие от предыдущей, довольно неожиданной ассоциации сияние – смерть, происхождение этой коннотации традиционно.

Христианская традиция включает образ сияния в сферу Божественного. История православной мистики отмечена явлением исихазма, в основе которого – созерцание Божественного света. «Свет здесь – не просто удобная терминология, не метафора, это – реальный свет божественного озарения. Этот свет – силы и энергия Бога – знак и залог спасения, то, что чувственно видят святые и праведники на земле, во времени; тот свет, который, согласно Писанию, увидят все люди в конце времен, во втором пришествии Христа. Реальность божественного

света есть оправдание реальности соответствующего мистического опыта»[17]. Отзвук этой христианской символики можно обнаружить в ранних стихотворениях Г. Иванова: «За трубным звуком вслед – *сиянья* потекли, Вмиг смолкли возгласы, проклятия, угрозы. Раскрылася стена, и легкою стопой Вошел в нее Христос в одежде золотой...»

Традиционная связь света (сияния) с Божественным оказывается впоследствии на периферии семантической структуры индивидуально-авторского символа Г Иванова, однако неправомерно было бы утверждать, что ее не существует вовсе: в позднем творчестве нами зафиксировано три контекста, реализующих (в метафорической форме) эту коннотацию: «Отблеск нестерпимого *сиянья* Пролетает иногда во мне. Боже! И глаза я закрываю От невыносимого огня...» ; «...Лебедями проплыли сомнения, И тревога *в сияньи* померкла, Без следа растворившись в душе, И глядела душа, хорошея, Как влюбленная женщина в зеркало, В торжество, неизвестное мне»; «Это все... Ничего не случилось. Жизнь, как прежде, идет не спеша. И напрасно *в сиянье* просилась В эти четверть минуты душа». Поддерживает эту связь единичный и совершенно уникальный по своей неироничной соотнесенности с библейской фразеологией для Георгия Иванова пример: «То, о чем искусство лжет, Ничего не открывая, То, что сердце бережет – Вечный свет, вода живая... Остальное пустяки».

Итак, антиномичность символа «сиянье» может быть понята как совмещение разнонаправленных ассоциаций, как накладывание основных координат индивидуальной модели мира на семантику ключевого слова. Как показывают материалы нашего «Словаря», основные семантические компоненты ключевого слова сохраняются в его производных. Например, семантическая структура глагола «просиять» включает три значения, ядерные семы которых отсылают к полярным семантическим сферам: смерти («осветиться, озариться, предвещая смерть»), жизни («выражать полноту жизни, радость и счастье наперекор смерти»), Божественному («в течение короткого времени свидетельствовать о божественном свете»).

Глагольная форма «сияющий» также совмещает в своей семантике два полярных индивидуально-авторских значения: «несущий смерть, связанный со смертью и вечностью» (*сияющий снег, сияющий ад, сияющий гроб, сияющая пустота*) и «исходящий из области Божественного». Более того, в текстовом пространстве одного стихотворения возможна игра двумя (и более) смыслами, их «перетекание» из одного в другой: «А что такое вдохновенье? – Так... Неожиданно, слегка *Сияющее* дуновенье Божественного ветерка. Над кипарисом в сонном парке Взмахнет крылами Азраил – И Тютчев пишет без помарки: «Оратор римский говорил...».

«Сияние» первой строфы однозначно отсылает к сфере Божественного как источнику вдохновенья. Однако его источник во второй строфе – Азраил – оказывается ангелом смерти, разлучающим, в мусульманской мифологии, душу и тело обреченного человека. Как показывает в своем исследовании Лариса Шестакова, мифоним Азраил имеет в русской поэзии устойчивые коннотации смерти и в ряде случаев (у А.С. Пушкина, М. Лохвицкой, М. Кузмина) выступает ее

[17] Леонид Кукушкин, *Практическая мистика христианского востока*, в: *Добротолюбие*. Москва 2001, с.12.

олицетворением[18]. В результате авторский ответ на заявленный вопрос подчеркнуто антиномичен, как и семантика ключевого образа.

Авторский словарь не может, конечно, раскрыть истоки символического образа, но он может, путем систематизации контекстов, указать на типичные символические приращения, сопровождающие образ, а значит, дать исследователям языка поэта ключ к интерпретации его произведений. В этом, на наш взгляд, и заключается основная цель включения формулировок символических значений в словарь языка писателя.

[18] Лариса Шестакова, *Мифоним Азраил в истории поэтического языка*, в: *Корпусный анализ русского стиха.* Москва 2013, с. 81-118.

DANUTA SZYMONIK
(*UPH w Siedlcach, Wydział Humanistyczny*)

СИМВОЛ И СИМВОЛИЗМ В ПОЛЬСКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Abstract:
The article provides a survey of studies on symbolism done in the Polish literary criticism in the 20th – beg. 21st century. The author focuses on the notion of symbol and symbolism as understood by the Polish literary critics of *Młoda Polska*, a modernist period in Polish arts, literature, and music in 1890 – 1918. Among others, the author analyzes the ideas on symbolism expressed by Zenon Przesmycki (Miriam), Antoni Lange, Stanisława Lacka, who made attempts to contextualize Polish theories of symbol with those circulating in France, Belgium, and Russia. The author dwells also on the peculiarities of the Polish literary criticism throughout the twentieth century: due to the political reasons the interest to symbolism and its theoretical interpretations appeared sporadically till the 1970s and developed onward steadily and systematically. Among the contemporary critics dealing with the theory of symbol the author mentions Kazimierz Wyka, Maria Podraza-Kwiatkowska, Artur Hutnikiewicz as well as several Polish scholars of French and Russian Literatures.

Key Words: Symbol, Symbolism, Modernism, Młoda Polska,

Несмотря на то, что символизм в Польше не составил отдельного течения[1], список учёных и лиц интересующихся понятиями и категориями символа и символизма а также эпохой, с которой они связаны, очень большой. Проблемы терминологии поднимают и широко осмысливают ещё в пятидесятые и шестидесятые годы прошлого века Казимеж Выка и Хенрык Маркевич[2]. На эти работы, как и работы других авторов: Яна Новаковского, Яна Юзефа Липского, Эвы Коженевской и Станислава Яроцинского ссылается известная учёная, знаток эпо-

[1] Ср. *Słownik terminów literackich*: pod redakcją Janusza Sławińskiego, wydanie drugie poszerzone i poprawione, Wrocław 1988, s. 504.
[2] H. Markiewicz: *Młoda Polska i „izmy*", в: *Przekroje i zbliżenia. Rozprawy i szkice krytyczno-literackie*, Warszawa 1967.

хи «Молодая Польша» – Мария Подраза-Квятковска[3]. Её книга о символе и символизме, послужит главной основой для данной статьи.

Размышляя над понятием „символ", Подраза-Квятковска справедливо указывает на многозначность термина, который сегодня присваивают себе представители разных научных дисциплин: математики, химики, философы, теологи, культурологи, историки литературы и др. Символ понимается ими по-разному. Как историк литературы, Подраза-Квятковска, разумеется, ограничивает свои размышления к литературоведческой области знаний, исходя от значения символа в конце XIX века, когда этот термин был присвоен литературе. В силу разных дефиниций термина в то время, исследовательница предпринимает попытку создания синтетического определения символа, то есть дефиниции учитывающей главные тенденции тогдашнего его понимания.

К этим тенденциям автор справедливо относит реакцию символизма на позитивистский идеал искусства; Подраза-Квятковска приводит ряд высказываний французских символистов: создателя манифестов Жана Мореаса, одного из главных руководителей новой школы – Стефана Малларме, теоретика символизма Шарля Мориса, Мориса Метерлинка и др.[4].

Своеобразным синтезом научной рефлексии о символе и символизме учёная считает высказывание польского историка литературы, критика, переводчика, поэта и публициста Зыгмунта Любича-Залеского, который „символ символистов" воспринимал как противоположность „непосредственного выражения" (*expression directe*) парнасцев. Цель искусства символистов – писал Залески – создать, воспроизвести более глубокие значения явлений, вместо их описания.

Основная черта символистской поэзии по мнению Подразы-Квятковской это опосредованная/косвенная экспрессия (*ekspression indirecte*), транспозиция, эквивалент, которые используются вместо прямого слова. Чтоб выяснить, что здесь имеется ввиду критики и поэты обращаются к одному из тропов, связанных с опосредованной/косвенной экспрессией – к символу. Некоторую сложность вызывало в польском литературоведении конца XIX начала XX века понимание символа и аллегории. Оба эти понятия помещались в рамках дефиниции, согласно которой символ это чувственный эквивалент идеи[5]. Чтобы выявить тонкие различия между обоими понятиями, польские литературоведы правомерно обращаются к философско-эстетической доктрине символистов, которая опиралась на мистический идеализм и его основной тезис о существовании настоящего, вечного и нерушимого быта. Тенью этого быта является окружающий мир, мир иллюзии и подобия – символ подлинного быта[6].

[3] M. Podraza-Kwiatkowska: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Universitas, Kraków 2001, s. 9. Первое издание этой книги было осуществлено в 1975 году.

[4] M. Podraza-Kwiatkowska: *Symbolizm i symbolika*, ук. соч.

[5] Там же: с. 21.

[6] Стоит подчеркнуть, что такое толкование символизма совпадает с точкой зрения не только польских литературоведов. Например, русский учёный Борис Михайловский, подчёркивая объективный идеализм, платонизм символизма, говорит о том, что материальный мир является в данном случае лишь отблеском мира идеи. См.: Б. Михайловский, *Символизм*, в: *Русская литература конца XIX – начала XX века 1901-1907*, Москва 1971, с. 256.

Развивая мысли французских символистов Шарля Мориса Стефана Малларме и др., Подраза-Квятковска констатирует, что эти идеи являются чем-то неопределённым, невыразимым и по-человечески недоступным. Артур Хутникевич, в свою очередь, ссылаясь на мнение Фердинанда Брюнетьера, выдающегося французского критика, который назвал творчество символистов «метафизикой в образах» подчёркивает, что эмпирическая действительность была для них метафорой мира идеи. Малларме считал окружающий мир порочной формой идеального и абсолютного быта. Хутникевич подчёркивает роль французских журналов: «La Vogue», «Ermitage», «La Plume», «Mercure de France», ставших кузницей новой эстетики, а также литературные симпозиумы и вечера. Польский учёный упоминает также орган новой школы «Le Symbilisme», и первый манифест символистов, подписанный в 1886 году поэтами Жаном Мореасом и Полем Аданом[7].

Подчёркивая влияние на символизм идеалистической философии, польские авторы не обходят молчанием значения таких важных областей науки, как: психология и психофизиология. В этой связи писатель Владислав Яблоновски писал, что у XIX века свой герой – человеческая душа[8]. Станислав Пшибышевски, как известно развивал эволюирующую концепцию, так называемой „обнажённой души", которая проявляет себя в эротическом акте. Польские исследователи обращают внимание на характерное для поэзии символистов явление анамнеза, отражающего принцип спонтанности поэтического творчества, в моменты внезапного, неожиданного озарения. Эту мысль проводят Эдвард Лещински и Зенон Пшесмыцки (Мириам), который писал о поэтических образах, освещающих своим фосфорическим блеском путь к тайным глубинам[9].

Подраза-Квятковска отмечает, что принцип спонтанности в сегодняшнем литературоведении часто опровергается, из-за опыта сюрреализма, в котором сгущение красок тоже вызвано безвольным подсознанием. Несмотря на оживлённые дискуссии вокруг вопроса, исследовательница придерживается мнения, что именно спонтанность отличает символ от аллегории.

Польскими исследователями отмечается также родство символа и мифа, возведённого Вагнером к степени идеальной поэтической материи. Зыгмунт Залески утверждал, что генеалогии символа следует искать у романтиков, в их мистической метафоричности, указывающей скрытую связь между чувственным миром и миром идей. „В романтической метафоре заключалось ядро символа" – констатировал известный историк литературы[10]. Проблему соотношения символа с метафорой поднимают также Стефан Чарновски[11] и Станислав Оссовски[12].

Следующий вопрос, связанный с дефиницией символа это его многозначность, семантическая неуловимость, вызывающие неизъяснимое волнение. Мно-

[7] A. Hutnikiewicz: *Młoda Polska*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
[8] W. Jabłonowski, *Epoka psychologiczna*, w: *Chwila obecna*, Warszawa 1901, s. 31.
[9] Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*, в: Z. Przesmycki (Miriam), *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniewska, t.1, Kraków 1967, s. 308.
[10] Z. Lubicz-Zaleski, *Albert Samain*, w: *Dzieło i twórca. (Studia i wrażenia literackie)*, Warszawa 1913, s. 16.
[11] S. Czarnowski, *Dzieła*. T.I. *Studia z historii literatury*, Warszawa 1956, s.198.
[12] S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Warszawa 1958, s. 178.

гозначность, неуверенность и „мерцающий" характер символа должны лишь подсказывать значения, давать возможность их разгадки. Говоря словами Подразы-Квятковской – „неопределённое должно быть выражено посредством неопределённого"[13]. Игнацы Матушевски по этому поводу писал: „о глубинных тайнах быта надлежит выражаться таинственно"[14]. Таким образом понимание символа расширяется, охватывая собой целый ряд образов и аналогий, в результате и целое произведение.

Вслед за этим, исследователи обращает внимание на очередную тенденцию понимания символа как неделимого единства идеи и образа. Эту тенденцию польское литературоведение выводит из высказываний французских символистов. В польском же литературоведении уточняет её Матушевски, который вслед за Вижье-Лекоком определяет символ как „синтез образа и идеи[15]. Постулат синтеза образа и идеи связывают польские литературоведы с более широкой художественно-эстетической проблемой, а именно с неразделимостью формы и содержания в художественном произведении.

Художественная форма это не только внешняя сторона произведения, но и вся его сущность, слияние содержания с формой, идеи с её выражением, духа с телом в абсолютном и неразрывном единстве[16] – констатировал Матушевски. Вторили ему Ежи Жулавски, Антони Потоцки и Станислав Бжозовски. Приведём высказывание Жулавского, опубликованное в его *Письмах об искусстве*:

Содержание от формы, форму от содержания нельзя по существу отделить, даже мысленно, потому что каждое содержание должно быть облечено в форму, а любая модификация формы модифицирует и содержание[17].

В свою очередь, в книге *Значение символизма в искусстве* этот же автор заявляет: „Символ […] это принцип/основа, согласно которой состоялся синтез, он бытие для самого себя"[18]. С отологической концепцией символа связана склонность к замене термина символ такими понятиями, как: символизм, поэзия, искусство. Только символическое искусство считалось в ту пору настоящим искусством. „Большое искусство, искусство важное и бессмертное было и есть всегда символическим" – пишет Зенон Пшесмыцки в своей книге о Метерлинке[19]. Осуждающие высказывания, что модернистское искусство оторвано от жизни получает в этом контексте иное освещение. Дело не в оторванности от жизни – пишет Подраза-Квятковска – а в создании чего-то другого, в чём элементы внешнего мира, идеи, проблемы, переживания подвергаются некоей трансмутации и действуют в качестве новой ценности, заставляя читателя вызывать в сознании многообразные ассоциации.

[13] Podraza-Kwiatkowska, *ук. соч.*, с. 34.
[14] I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej*. Studium krytyczno-porównawcze, wyd. 4, opracował i wstępem opatrzył S. Sandler, Warszawa 1965, c. 275.
[15] Там же, с. 263.
[16] I. Matuszewski, *Ludzie bezdomni*, „Tygodnik Ilustrowany", 1900 , нр 6.
[17] J. Żuławski, *Listy o sztuce*, w: *Miasta umarłe*, Warszawa 1918, c. 266-267.
[18] J. Żuławski, *Znaczenie symbolu w sztuce*, w: J. Żuławski, Eseje, Warszawa, c. 48.
[19] Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck*, ук. соч. с. 306.

Итогом размышлений польских исследователей, изучающих существующие теории символа является последовательная реконструкция дефиниции этого понятия, учитывающая основные тенденции понимания символа модернистами. Эту дефиницию предлагаю в собственном переводе:

> Символ это индивидуальный, нетрадиционный, лишённый педагогической функции, а также функции орнаментальной, многозначный и неточный […] аналог таких качеств, которые не будучи ясно определёнными, не имеют адекватных определений в языковой системе[20].

Исходя из данной дефиниции не трудно сделать вывод об огромной роли воображения для рождения и развитии символа и символизма а также всего модернизма. Этой проблематике была посвящена конференция Института литературных исследований (IBL) Польской академии наук (PAN), которая состоялась в Варшаве в 1973 году. В своих рефератах собравшиеся учёные рассматривали мир воображения польского модернизма, бытующего под названием «Молодая Польша». Участники конференции были „вооружены" возникшими до этого литературоведческими работами Ярослава Рымкевича (*Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*)[21], Ежи Квятковского (*U podstaw liryki Leopolda Staffa*)[22], двумя книгами Казимежа Выки (*Modernizm polski* и *Thanatos* i *Polska*)[23], Подразы-Квятковской (*Młodopolskie harmonie i dysonanse*,)[24], Ежи Пашека (*Symbol naczelny Popiołów Żeromskiego*)[25], Ханны Филипковской (*Z problematyki mitu w literaturze polskiej*)[26], Марка Янковяка, (*Funkcja mitu w prozie Przybyszewskiego i Berenta*)[27] и др. Большинство названных авторов участвовали в конференции. Её материалы были опубликованы в 1977 году, в книге *Młodopolski świat wyobraźni*[28]. В этом же году вышло из печати второе расширенное издание очень ценной книги *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*[29], освещающей переломный момент в польской и европейской культуре. Представленные в работе высказывания и дискуссии отражают новое мировоззрение и новый взгляд на роль искусства. Отражением возрастающего интереса к символу и символизму является книга Казимежа Выки «Młoda Polska», которая вышла (вторым изданием) в 2003 году (первое было осуществлено в 1959 году). Автор рефлектирует над разными предлагаемыми литературоведами определениями эпохи модернизма, приводит ряд

[20] Podraza-Kwiatkowska, *ук. соч.*, с. 30.
[21] J.M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968.
[22] J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966.
[23] K. Wyka, *Modernizm polski*, wyd. drugie zmienione i powiększone, Kraków 1968; тот же, *Thanatos i Polska czyli o Jacku Malczewskim*, Kraków 1972.
[24] M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969.
[25] J. Paszek, *Symbol naczelny „Popiołów" Żeromskiego*, Pamiętnik Literacki 1971, z.3..
[26] H. Filipkowska, *Z problematyki mitu w literaturze Młodej Polski*, в: *Problemy literatury polskiej lat 1890-1939*. Seria I, Wrocław 1972.
[27] M. Jankowiak, *Funkcja mitu w prozie Przybyszewskiego i Berenta*, в: *Problemy literatury polskiej lat 1890-1939*. Seria I, Wrocław 1972.
[28] *Młodopolski świat wyobraźni*, Studia i eseje pod redakcją Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977.
[29] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, opracowała Maria Podraza-Kwiatkowska, wydanie drugie rozszerzone, Kraków 1977.

названий, среди которых, как отмечает, выделяется символизм. Причём Выка пишет, что во многих высказываниях модель символизма представлена очень ригористически, при помощи формул относящихся к доктрине французских символистов, к поэтике Стефана Малларме, и/или Франсуа Римбо. Такой стратегии следует автор раздела, посвящённого символизму в томе «Młoda Polska», который является продолжением издания «Literatura Polska. Od średniowiecza do pozytywizmu». Участниками/соавторами тома стали: Янина Кульчицка-Салони, Ирэна Мацеевска, Анджей З. Маковецки, Роман Таборски. Тематический диапазон исследований охватывает, между прочим, проблемы терминологии, хронологические рамки, исторические реалии и интеллектуальную атмосферу «Молодой Польши», литературные инспирации и др. Во главе отведённой поэзии, в подразделе *Символизм и его разновидности*, Ирена Мацеевска указывает на параллели между польским и французским символизмом, подчёркивая, что в основу философии символизма легла убеждённость в принципиальном единстве мира. Автор подраздела обращает внимание на Бодлеровский принцип синестезии, транспозиции впечатлений, то есть объединения впечатлений связанных с разными чувствами. Учёная ссылается на сонет Рембо *Гласные,* в котором поэт, следуя Бодлеру пытается установить соответствия звуков и цветов (звукам гласных соответствуют определённые цвета) и связать с ними ряды свободных ассоциаций. Отдельные слова утрачивают свою коммуникативную функцию в пользу «суггестивности» и становятся символом загадочных, неясных видений поэта. В след за этим Мацеевска приводит публикацию польского поэта Винценты Кораб-Бжозовского *Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu,* которая была первым польским примером синестезии и соединения образов природы с психическим состоянием человека. Исследовательница ссылается также на Казимежа Тетмаера, Тадеуша Мицинского, Станислава Выспянского, которые прибегали к синестезии и применяли пейзаж в качестве реквизита, или же автономного символа.

Метод внушения чувств и настроений посредством поэтического образа, сосуществующий с теорией аналогии, идея неоднозначности и многозначности имеет своё начало – как отмечает Мацеевска – в поэтическом творчестве Бодлера, Метерлинка и Верлена. Исследовательница символической поэзии уделяет особое внимание проблемам инструментовки и метра стихотворений.

Возвращаясь к вопросу названия интересующей нас эпохи в польском литературоведении, следует ещё раз подчеркнуть укоренённость и распространённость определения «Молодая Польша. Заглавием «Młoda Polska» снабжаются книги многих авторов, исследующих литературные явления конца XIX и начала XX века. Внимания заслуживает упомянутый выше том «Młoda Polska» авторства Артура Хутникевича, разрабатывающего важнейшие вопросы, связанные с эпохой. Учёный устанавливает топографию и хронологию «Молодой Польши» и соотносит её с европейским модернизмом. Отдельные главы книги отведены поэзии (гл. III), драме и театру (гл. IV), роману и новелле (гл. V), также и литературной критике (гл. VI). Конечно на этом перечень вопросов не исчерпывается. Однако нас интересует символ и символизм. В составе тринадцати разделов и многих подразделов эти понятия не выступают. Термин символизм появляется в содержании первого раздела «Europejski modernizm a Młoda Polska», в подраз-

деле «Nowa sztuka», наряду с «синтезирующими» терминами модернизм и импрессионизм[30].

В новейших работах термин символизм иногда выводится в заглавие. Примером может послужить монография *Jacek Malczewski i symboliści*[31], в которой даётся интерсемиотический анализ произведений польского символизма, как пишут во *Введении* её редакторы. Обращение к Мальчевскому открыло плодотворную сравнительную перспективу живописи и литературы, представленной произведениями символистов. В данной работе польский символизм прочитывается в аспекте взаимовлияния этих двух искусств.

Об образах мифах и символах в творчестве Тадеуша Мицинского, Болеслава Лесьмяна и Вацлава Берента, писателей связанных с эпохой модернизма, пишет в своей книге *Magia serca i słowa* Гжегож Иглиньски[32].

К отдельной группе нужно перечислить работы польских романистов и русистов: Хэнрыка Худака (ред.) *Symbolizm francuski i Młoda Polska*[33], и его авторскую книгу *Les Generation Symbolistes*[34], Телесфора Позняка - *Dostojewski w kręgu symbolistów*[35], Марии Цымборской-Лебоды - *Twórczość w kręgu mitu. Myśl estetyczno-filozoficzna i poetyka gatunków dramatycznych symbolistów rosyjskich* и *Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. На пути к философии любви*[36], Анджея Дудка – Wizja kultury w twórczości Wiaczesława Iwanowa; Концепция гуманизма в литературе и мысли русского модернизма[37], Романа Мниха - *Категория символа и библейская символика в поэзии XX века*[38], Моники Жечицкой - *Sofiologia Władimira Sołowjowa i jej dziedzictwo*; *Fenomen Sofii-Wiecznej Kobiecości w prozie powieściowej symbolistów rosyjskich (Andrieja Biełego, Fiodora Sołoguba i Walerija Briusowa)*[39]; Изабеллы Малей – *Dionizos cierpiący, czyli symbolizm rosyjski w kręgu filozofii F. Nietzchego*; *Syndrom budy jarmarcznej, czyli symbolizm rosyjski w kręgu arlekinady*; *Eros w symbolizmie rosyjskim (filozofia, literatura, sztuka)*[40] и многие другие, не названные здесь книги и отдельные статьи польских авторов.

---

[30] A. Hutnikiewicz: Młoda Polska, ук. соч.

[31] *Jacek Malczewski i symboliści*, pod red Krzysztofa Stępnika i Moniki Gabryś Sławińskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2012.

[32] G. Igliński: *Magia serca i słowa w modernistycznych snach i wizjach*, Wydawnictwo Naukowe Semper Warszawa 2005.

[33] *Symbolizm francuski i Młoda Polska*, red. Henryk Chudak, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1994.

[34] H. Chudak: *Le Genération Symbolistes*, Warszawa 2000.

[35] T. Poźniak: *Dostojewski w kręgu symbolistów*, Wrocław 1969.

[36] M. Cymborska- Leboda: *Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. На пути к философии любви,* Lublin 2002; M. Cymborska- Leboda: *Twórczość w kręgu mitu. Myśl estetyczno-filozoficzna i poetyka gatunków dramatycznych symbolistów rosyjskich*, Lublin 1997.

[37] A. Dudek: *Wizja kultury w twórczości Wiaczesława Iwanowa*, Kraków 2000; *Концепция гуманизма в литературе и мысли русского модернизма*, в: Z polskich studiów slawistycznych, Warszawa 2003.

[38] R. Mnich: *Категория символа и библейская символика в поэзии XX века*, Lublin 2002.

[39] M. Rzeczycka**,** *Sofiologia Władimira Sołowjowa i jej dziedzictwo, w: Światło i ciemność. Motywy ezoteryczne w literaturze rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku*, red. E. Biernat, Gdański 2001.

[40] I. Malej: *Dionizos cierpiący, czyli symbolizm rosyjski w kręgu filozofii Nietzschego*, w : *Słowo. Tekst. Czas.* Materiały IV Międzynarodowej konferencji naukowej, red. M. Aleksiejenko,

Подводя итог следует отметить, что интерес в польском литературоведении к модернизму, и одному из самых интригующих направлений каким был модернизм, в частности символизм, обоснован многими причинами. Важнейшие на наш взгляд, это, во-первых – новые по отношению к традиции формы восприятия и отражения действительности, во-вторых – новое понимание сущности и роли искусства, в третьих – противопоставление духовности бездушной цивилизации, в четвёртых – понимание и восприятие культуры как синтеза философии, религии и искусств, в пятых – поиски скрытых смыслов.

Szczecin 2000; *Syndrom budy jarmarcznej, czyli symbolizm rosyjski w kręgu arlekinady*, Wrocław 2002; *Eros w symbolizmie rosyjskim (filozofia, literatura, sztuka)*, Wrocław 2008

Миргород 2016, № 1 (7)

НИКОЛАЙ РЫМАРЬ
(*Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach*)

ИДЕЯ ЖЕСТА В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИКАХ ЗАПАДНОГО ИСКУССТВА ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

В западноевропейской культуре XX века возникают две выраженные тенденции в отношении к личности: одна тенденция связана с традиционным для европейского гуманизма принципом автономности личности и индивидуализма, другая же – с критикой этой концепции как иллюзорно-утопической и несостоятельной, приводящей человека в неразрешимый конфликт с реальностью и тупик: европейскому индивидуализму противопоставляется возвращение личности в единство и целостность мира.

Критика представлений об автономности личности привела к открытию роли бессознательного в жизни человека, что связано не столько с открытиями глубинной психологии, сколько с осознанием власти над сознанием человека культуры, языка, идеологий. Власть бессознательного стала одной значительных проблем в литературе XX века в силу фундаментальной противоречивости ценностных ориентаций европейской личности, с одной стороны, социально и нравственно ориентированной на самостоятельность и автономность, индивидуальность и неповторимость, с другой стороны, сталкивающейся с реальностью, в которой личности приходится снова и снова признавать свою неспособность быть свободным субъектом и переживать это как свою несостоятельность и жизненное поражение.

Критика традиционной философии субъекта в современных гуманитарных науках коренится в этом опыте слабости и несвободы личности, причем несвободы неосознаваемой: ведь одно дело – это знание своей слабости перед лицом обстоятельств, что может переживаться и как отсутствие силы духа, не позволяющее совершить свободный поступок, но совсем другое – это слабость, связанная с внутренней несвободой, а это как раз есть самое главное – несвобода сознания от власти культуры или власти инстинкта – эта несвобода практически не осознается. Традициям понимания и оценки действительности, заложенным в культуре и связанным с ее общими ценностными установками на самоценность

личности здесь противодействуют во многом порождаемые этой же культурой феномены ослепления личности своей индивидуальной судьбой, опытом слабости, поражения, страха и одиночества, в свою очередь требующих моральной компенсации личности в создании всевозможных мифов о себе и мире.

Открытие этой проблематики состояния личности и кризиса традиционных ценностных систем обусловило возникновение ситуации так называемого кризиса языка и поиски художественных языков, аутентичных данному опыту – и произошло это почти одновременно в разных видах искусства начала и первых десятилетий XX века.

Одно из первых явлений в этом ряду – острая художественная рефлексии проблемы, сразу же вызвавшая серьезные изменения в художественном языке произведения, как это произошло, например в драме Луиджи Пиранделло *Шестеро персонажей в поисках автора*. Здесь, с одной стороны, проблематизируется господствующий язык искусства театра, против которого восстают персонажи ненаписанной пьесы – автор оказался несвободен в решении проблемы реализации на языке сцены опыта реальности, породившего его замысел пьесы и образы персонажей-масок. С другой стороны, и его персонажи совершенно «замурованы» в тупиках личных конфликтов, так как неспособны подняться над ослеплением своими личными обидами, понять другого человека – видеть реальность. Сознание и жизнь «персонажей» живут параллельно друг другу, между ними пролегает граница, преодолеть которую они не в состоянии. Это уже театр драмы людей-марионеток, людей несвободных, целиком подчиненных свои ролям и своим маскам.

В контексте нашей проблемы следует обратить внимание на то, что маски, приросшие к лицам персонажей – это и роли, амплуа, и *типологически* вполне определенные *типы* психологических реакций современной личности на ситуацию своей жизни; персонажи не могут воспринимать друг друга (но не себя!) иначе, чем только в качестве готовых масок, актеров на сцене, в центре которой каждый видит только себя, ведь все остальные для него – лишь персонажи его личной драмы. Это то типовое и безличное, которое вторгается на сцену, свидетельствуя о неизбывно конфликтном бытии современной личности, - и впадающей в безличную роль, в маску, как и мыслилась личность в прежние эпохи традиционалистских культур, и отчаянно сопротивляющейся своей безличной судьбе персонажей «пошлого романа», как расценивается вся ситуация с позиции маски высокомерного «Сына». Все формы оценки этой ситуации персонажами и индивидуально, субъективно обусловлены, и безлично-типологичны: «Трагедия» («Отец»), Стыд («Падчерица»), «Пошлый роман» («Сын»), «Горе» («Мать»), и все это маски несчастных, очень одиноких людей, не случайно лишенных личных имен. Понятно, что традиционному театру трудно понять и принять эту ситуацию, этих персонажей, но это уже реальность, и сами актеры в их реальной жизни «за сценой» живут по ее масочным законам – театр как ролевая игра, игра масок и жизнь в пьесе Луиджи Пиранделло совпадают.

Наиболее остро критика субъекта и автономной личности повлияла на искусство драмы в реформированной драме 20-30-х годов, что неудивительно, так как именно драма в наибольшей степени озабочена проблемой решения и поступка, действия «действующих лиц». Так театр Брехта, в силу его практичной социальной направленности в духе авангарда, ставил в центр проблему сознания

личности, живущей в плену ложных представлений о себе и действительности. Творческой задачей Брехта было заставить человека осознать свою духовную несвободу, свою зависимость от традиционных форм восприятия действительности, ведь Брехт создавал произведения, источником конфликта в которых была как раз духовная несвобода человека, делающая невозможным его контакт с реальностью и адекватный реальности поступок.

В статье *О лирике без рифмы и с нерегулярными ритмами*[1] Брехт попытался объяснить суть своих нововведений в языке лирики, вводя понятие „Gestus“, не тождественное понятию „Geste»: по-русски „Geste» обозначает жест, а „Gestus“ есть специальное понятие Брехта для обозначения экспрессии «отношения», в динамике которой ощутима нагруженность слов определенным ценностно ориентированным смыслом. Это отчасти близко «чужому слову» в концепции М.Бахтина. Брехт стремился строить стихотворение по этому «жестовому принципу» (“das sogenannte gestische Prinzip“)[2].

При этом Брехта как социально и политически мыслящего художника интересовали типологически определенные, социальные аспекты высказывания и поведения человека, его социальная позиция, обнаруживающая себя в позе, голосе, выражении лица[3]: «Gestus», внешне реализуясь как индивидуальная экспрессия, есть для него прежде всего выражение ценностных ориентаций коллективного сознания, владеющих индивидом; это бытующие в обществе формы реакций на действительность. Брехт писал, что «Gestus“ - есть больше, чем отдельное слово, он не может быть передан в одном слове - это не столько индивидуальный смысл, сколько выражение в мимике и жесте социальных отношений между людьми определенной эпохи. Противопоставляя “Gestus” жесту, он пишет, что это целый «комплекс отдельных жестов и высказываний разнообразного толка, лежащий в основе особых отношений между людьми и связанный с общей жизненной позицией (Haltung) участников события»[4]. Имплицитно присутствующий в понятии «Gestus“ акцент на чувственном указывает, что для Брехта это социальные представления, не отрефлектированные их носителями. Поэтому театр Брехта ориентирован, как известно, на очуждение, на языке Шкловского - остранение этих представлений, которое должно разбить стереотипы, освободить человека от власти над его сознанием чужого опыта.

Конечно, центральной проблемой здесь была проблема несвободы человека, обусловленная несвободой сознания - неспособностью личности сознавать свое положение и в силу этого неспособностью самостоятельно действовать. В высшей степени характерна для немецкой культуры первых десятилетий

[1] B. Brecht: *Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen*. In: Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Bd.22. Teil 1. Suhrkamp 1993. S. 357 – 365.

[2] B. Brecht: *Über experimentelles Theater*. Ebd. S. 556.

[3] „Körperhaltung, Tonfall und Gesichtsausdruck sind von einem gesellschaftlichen Gestus bestimmt“ (Brecht B.: *Der kleine Organon für das Theater* // B. Brecht: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Bd.16. Frankfurt / Main, 1967. S. 689).

[4] B. Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Bd. 16, S. 752-753. См. о “Gestus”: H.M. Ritter: *Das gestische Prinzip bei Bertolt Brecht*. Köln, 1986; H. Heinze: *Brechts Ästhetik des Gestischen: Versuch einer Rekonstruktion*. Heidelberg, 1992; Fredric Jameson: *Brecht and Method*. London and New York: Verso,1998.

XX века постоянная экспрессионистская апелляция к «духу» как источнику автономии личности и общества в целом по отношению к подавляющей свободу человека власти интересов материального мира и традиционных общественных институтов, оценивавшихся экспрессионистским и дадаистским движением прежде всего как бездуховные. Так Хюльзенбек писал, что «все восстания современного искусства были – не больше и не меньше – попытками преодолеть бездуховность прежней эпохи»[5]. Надо полагать, что тема власти тела, претендующего на автономную от сознания жизнь внутри человеческой личности («тело как как автономная противоположность духовного Я»[6]), сильно заявившая о себе, как показывает исследование Торстена Гоффманна[7], в творчестве писателей-медиков Альфреда Деблина и Готтфрида Бенна, связана с этой же проблемой автономии духа. Однако не следует противопоставлять это направление творческой мысли на данном этапе развития экспрессионизма идее «духовности», как это делает Гоффманн, скорее нужно констатировать, что идея власти тела является в этот момент экспрессионистски радикальным заострением проблемы автономии духа перед лицом власти материального мира, - заострением, вместе с тем проблематизирующим утопические надежды на силу «духа».

В ранних рассказах Деблина проблематика автономной жизни отдельных частей тела, как и тела в целом может быть рассмотрена как аналогичная власти «жеста» как автономного движения живущих в сознании современного человека сил - стереотипов коллективных воль, управляющих жизнью личности. В рассказе *Убийство одуванчика* отдельные части тела идущего по лесу Михаэля Фишера – героя рассказа - начинают жить своей жизнью: «глаза уставились на бегущую под ногами землю»; «руки совершают размашистые движения»; «когда проникающий между стволами деревьев желто-красный вечерний свет заставляет глаза мигать, голова начинает дергаться, а руки с возмущением делают торопливые защитные движения»; «тонкая тросточка в правой руке делает взмахи над травами и цветами по краю дороги и удовлетворяется соцветиями». Затем наступает момент, когда Фишер в каком-то беспамятстве бросается с палкой на цветы и начинает их крушить. Через некоторое время он видит себя бросающимся с палкой на один ничем не отличающийся от других цветок одуванчика: «Этот цветок привлек его взгляд, его руку, его палку. Его рука поднялась, палка засвистела и сбила головку цветка». Он не понимает, что произошло, сознает только, что он не был пьян, что не помнит этот цветок: «Я абсолютно ничего не понимаю»[8]. Этот эпизод порождает безумные образы случившегося, которые, получая самостоятельное развитие в его сознании, приводят героя к помешательству, связанному с отождествлением цветка с человеческим существом и собственным телом

[5] R. Huelsenbeck: *Dada oder der Sinn im Chaos*. In: *Dada: Eine literarische Dokumentation*. Hrsg. Von Richard Huelsenbeck. Reinbek bei Hamburg, 1964. S. 14.

[6] T. Hoffmann: *„Inzwischen gingen seine Füße weiter“: Autonome Körperteile in den frühen Erzählungen und medizinischen Essays von Alfred Döblin und Gottfried Benn*. In: *Alfred Döblin. Paradigms of Modernism* / edited by Steffan Davies, Ernest Schonfield. Berlin, 2009. S. 46-73. Hier: S.50

[7] Siehe: Ibidem.

[8] A. Döblin: *Die Ermordung einer Blume.* In: *Döblin, A. Die Ermordung einer Blume und andere Erzählungen. Zweite Ausgabe*. München und Leipzig 1913. S.105-131. Hier: S.105 ff.

героя. Если допустить мысль о символическом содержании цветка, то можно согласиться с Торстеном Гоффманном, что «одуванчик символизирует тело Михаэля Фишера, а убийство цветка - это образ стремления героя положить конец снова и снова заявляющей о себе автономии его тела»[9]. Такое прочтение рассказа наводит на мысль о концепции созданного Деблиным в конце двадцатых годов романа *Берлин Александерплатц*: концепции необходимости преодоления животного в основе своей инстинкта силы, руководящего стремлениями и поступками героя. Власть тела как власть слепого инстинкта, как непроизвольно действующей, неосознаваемой силы – это то, что проявляет себя в „Gestus“ как выражении готовых форм коллективного «бессознательного» - типовых социальных реакций, действующих подобно непроизвольным движениям тела - простым его жестам. В этом плане Деблин не может не быть в определенной степени солидарным с Брехтом – также критиком традиционного литературного образа человека как завершенного, «твердого характера», как устойчивой индивидуальности, образующей центр романа и таким образом представляющей внутреннюю меру этого мира[10]. Для Брехта проблема современной личности как раз в том, что в ней нет внутреннего единства и идентичности, она не во всем принадлежит себе, границы ее Я неустойчивы. „Gestus“ поэтому скоро становится одним из принципов построения образа человека в романах Деблина, еще в начале десятых годов отрицавшего, что человек может быть предметом романа[11].

Неудивительно поэтому, что некоторые авторы[12] рассматривают повествовательное искусство Альфреда Деблина в его романе *Берлин-Александерплатц* как последовательно организованное по «жестовому принципу». Так Отто Келлер писал о необходимости увязывать «новаторские позиции Деблина в области эпического с критической рефлексией Брехта по поводу диссоциации Я, Gestus и очуждения», о том, что Дёблин и Брехт, «рефлексируя по поводу диссоциации элементов, функций жеста и жестовой организации системы мотивов и персонажей, создали подходы, имеющие решающее значение для переворота в повествовательном искусстве эпохи модерна»[13]. Главный герой романа, Франц Биберкопф, представляет собой определенный тип коллективного сознания, он глубоко одинок, но все его помыслы и вся его жизнь неотделимы от жизни коллективного целого, занимающего в романе доминирующую позицию, - герой есть лишь маленькая часть этого целого - Берлина. Роман не случайно назван не по имени героя, а по имени города, тогда как имя героя дано лишь в подзаголовке –

---

[9] T. Hoffmann: Op.zit., S.57.

[10] B. Brecht: *Gibt es noch Charaktere für den modernen Romanschriftsteller?* In: B. Brecht: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Bd. 18, S. 84. См. об этом: O. Köller: *Brecht und der moderne Roman*. BernMünchen, 1975. S.56 ff.

[11] См., например, *„An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm“, „Bemerkungen zum Roman“* in: A. Döblin: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Olten und Freiburg im Breisgau, 1989. S.119-123, bes. 122; 123-127, bes. 125.

[12] Siehe zum Beispiel: O. Keller: *Döblins Montageroman als Epos der Moderne. Die Struktur der Romane Der schwarze Vorhang, Die Drei Sprünge des Wang-lun und Berlin Alexanderplatz*. München, 1980; M. Andreotti: *Die Struktur der modernen Literatur: neue Wege in der Textanalyse; Einführung; Erzählprosa und Lyrik*. Bern, Stuttgart, Wien 2000; O. Keller: *Döblins „Berlin Aleksanderplatz“. Die Grosstadt im Spiegel ihrer Diskurse*. Peter Lang, 1990.

[13] O. Keller: *Döblins Montageroman als Epos der Moderne*. S.11.

«История Франца Биберкопфа». Таким образом, город, целое, господствующие в этом мире социальные представления и ценностные ориентации, надиндивидуальный «Gestus» - в высокой степени владеют сознанием Франца. Эти силы представлены как голоса Берлина, как конкретные сознания часто безымянных персонажей, определенные варианты социальных практик, что Андреотти характеризует как „Grundhaltung eines Kollektivs“[14]. Пример, который он приводит для иллюстрации этого «основного жеста» данного сознания, пожалуй, самый выразительный[15]. Это эпизод, в котором обитатели Александровской площади действительно выступают как носители определенного типа коллективного сознания. Люди наблюдают за работой парового копра – машины для забивания свай: берлинцы получают удовлетворение, наблюдая за тем, как машина справляется со сваями, преодолевая их сопротивление и силой заставляя их погружаться в грунт. Машина непрерывно ударяет по «головам» свай, и сваям «некуда деваться», как только подчиниться неумолимой механической силе. Любопытство и удовольствие от созерцания нового технического устройства, способного эффективно выполнять трудоемкую работу, оказывается наполнено характерным социально-психологическим содержанием, почти прямо указывающим на основную проблему романа – проблему силы, стремления к превосходству над другим, определяющим, по Дёблину, характер индивидуалистически ориентированной культуры. На это указывает сквозной мотив романа – Gestus насилия, предстающий в данном случае как мотив удара и разбивания: в конце данного эпизода появляются и варьируется слово «бить», возникает своего рода парадигма битья: „ich schlage alles, du schlägst alles, er schlägt alles...“, „Ich zerschlage alles, du zerschlägst alles, er zerschlägt alles“[16] («я бью всё, ты бьешь всё, он бьет всё...», «Я разбиваю всё, ты разбиваешь всё, он разбивает всё.»).

В стилизованных в паратексты названиях отдельных книг романа этот Gestus снова и снова возникает как мотив удара: Третья книга: „Hier erlebt Franz Biberkopf, der anständige, gutwillige, den ersten Schlag...“ (115) («Здесь получает Франц Биберкопф..., первый удар»); шестая книга: „... es muß noch geschehen, daß der Hammer gegen ihn saust“ (239) («...еще должно случиться, что молот засвистит над его головой»); седьмая книга: „Hier saust der Hammer, der Hammer gegen Franz Biberkopf“ (337) («Тут падает молот, молот падает на Франца Биберкопфа»); восьмая книга: „...Franz Biberkopf hat den Hammerschlag erhalten, er weiß, daß er verloren ist...“ (397) («Франц Биберкопф получил удар молотом, он знает, что ему конец»); девятая книга : „Und jetzt ist Franz Biberkopfs irdischer Weg zu Ende. Es ist nun Zeit, wo er zerbrochen wird“ (461) («Здесь земной путь Франца Биберкопфа кончается. Пришло время, когда он разобьется»).

Повествовательная специфика романа *Берлин Александерплатц* заключается в том, что в то время как герой действует, не осознавая истинной природы своих представлений, читатель получает возможность понять, что на самом деле движет героем и обуславливает его судьбу. Дело в том, что тип сознания, Gestus,

[14] M. Andreotti: Op.zit., S. 35.
[15] Siehe: M. Andreotti: Op. zit., S.31-32.
[16] A. Döblin: *Berlin Alexanderplatz*. Die Geschichte von Franz Biberkopf. Frankfurt am Main 2014. S.183-184. В дальнейшем роман цитируется по этому изданию, страницы указываются в тексте, в скобках.

представленный посредством этого мотива, руководит и сознанием, жизненными установками (Haltung), и поведением, «маленького человека» Франца, трижды отправляющегося на свое «завоевание Берлина», чтобы силой отвоевать у враждебного мира свое место под солнцем, чтобы победить. При этом именно город, целое как единство, как надиндивидуальное, определенный тип сознания, «Gestus» - доминирует в мировосприятии героя, пытающегося доказать, что он не такой как все: он включен в большое единство, в мощный эпический поток, несущий его и текущий через него.

Деблин часто прерывает повествование о герое, вмонтируя в него эпизоды, фрагменты текста, по-разному показывающие и символизирующие «Gestus», владеющий сознанием героя. Использование приемов техники монтажа у Деблина в этом романе ориентировано на особую организацию читательского восприятия: моменты прерывания повествования должны стать «моментами истины», «прорывами» инерционной работы сознания, управляемого не подвергающимися рефлексии коллективными ценностными ориентациями, бессознательными, полуинстинктивными реакциями людей, вся жизнь которых вертится в круге готовых, вечно повторяющихся архетипических схем представлений. Вальтер Беньямин много обращал внимания на такого рода прерывания повествовательной последовательности (“Unterbrechungen”), называя их мессианскими, «так как они разрушают выдающую себя универсальной исторической тотальностью континуальность, спасая тем самым прорывы смысла прямо в интенсивном бытии современности»[17].

Роман *Берлин-Александерплатц* пронизан такого рода монтажными врезками, никогда напрямую не связанными с континуумом изображаемых событий, но зато – за спиной героя - дающими своеобразные комментарии к отдельным событиям и тексту романа в целом. Это, как известно, очень разные и часто по-разному повествовательно введенные аналогии, «подобия», параллельные к изображаемому сцены и мотивы – античные, связанные с мифом о преступлениях Атридов или гибели Рима, библейские (рай и грехопадение, вавилонская блудница, книга Иова, история Авраама и Исаака), народная песня о Косаре-смерти, статистические справки, описания разнородных фактов жизни города, например, технологических процессов на берлинских скотобойнях, фрагменты официальных предписаний, цитаты из литературных произведений, и другое, как например, повторяющийся мотив черной воды, разговоры ангелов, беседы пяти воробьев, наблюдающих за героем и др.

Во всех случаях они действительно разрывают континуум повествования, сосредоточенного на событиях жизни берлинского дна, освещая эти события из другой перспективы: по отношению к сознанию героев это точка зрения с позиции вненаходимости, выводящая читателя за пределы сознания героя, что обеспечивает возможность частичного завершения образа. В целом все эти вставки образуют парадигматический ряд, «отношения эквивалентности», значения элементов которого так или иначе связаны с мотивами сил, определяющих характер поступков человека – это мотивы агрессивности и силы, власти судьбы или Бога. Возникает описанное Романом Якобсоном явление «проекции принципа эквива-

[17] J.-M. Gagnelin: *Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin*. Königshausen-Neumann 2001. S.109.

лентности с оси селекции на ось комбинации» - многие эпизоды приобретают характер метонимий, символов всего целого -- возникает словесно нигде не сформулированный особый «авторский сюжет»[18], в котором все события выстраиваются в последовательность движения авторской мысли, «превышающей» непосредственно событийный материал повествования и дающей свое смысловое наполнение всему изображенному в романе.

Так формируется смысловое единство – здесь действительно возникают особые поэтические эффекты – парадигма подобий по отношению к конкретным событиям романа порождает не столько рационально, сколько чувственно воспринимаемый метафорический ряд, в котором все элементы оси эквивалентности являются комментирующими метафорами друг для друга и на уровне синтагматики могут стать метонимиями для всего событийного и несобытийного – сюжетного целого романа.

Возникает нечто подобное тому, что Франк назвал "трансрациональным единством раздельности и взаимопроникнутости". Это удивительная поэзия романа, написанного в духе т.н. новой деловитости, где текст, казалось бы, дискретен и прозаичен, погружен в примитивные языки (берлинский диалект) низов общества, низкую сферу жизни, но тем не менее обладает особым поэтическим ритмом, в котором все это частное, случайное и бессвязное одновременно оказывается символами единого и универсального[19]. Томас Манн недаром охарактеризовал этот роман как «рапсодический репортаж». Совершенно разнородный, раздробленный материал постепенно собирается в одно единое целое, незримо управляемое одним законом, силой, действующей подобно судьбе -- получается своего рода героический эпос Берлина, - и маленький человек Франц, выступая на завоевание этого мира, ощущает в себе эту квазигероическую энергию. О природе этой силы нигде прямо не сказано, она как бы по ту сторону понятийного мышления, дана только на чувственном уровне – уровне композиции очень разнородного и по-своему агрессивного материала. И тем не менее суть этой силы постепенно делается доступной пониманию читателя, которое, по замыслу писателя, должно стать для него уроком. Как писал Дёблин в «Строении эпического произведения», творец эпического мира «должен стать к реальности вплотную, к ее вещам, ее крови, ее запахам, а затем он должен ее пробить (durchstoßen), – в этом заключается специфика его работы»[20]. То есть его задача – «пробиться из сферы просто выдуманного в сферу истинного, а это – типологичность события и персонажей»[21], «архетипические ситуации, элементарные ситуации человеческого бытия», «элементарные жизненные установки, принадлежащие этой сфе-

[18] Данное понятие используется в соответствии с тем, как оно было представлено в статье: Н.Т. Рымарь: *Проблема авторского сюжета*, в: "Филологический журнал", № 2 (3), Москва 2006, с. 189 -194

[19] Вальтер Беньямин в статье о романе *Берлин Александерплатц* заметил, что «монтаж взрывает роман, взрывает его как в строении, так и стилистически, и открывает новые, очень эпические возможности» (W. Benjamin: *Krisis des Romans. Zu Döblins "Berlin Alexanderplatz"*. In: *Materialien zu Alfred Döblin "Berlin Alexanderplatz*". Hrg. von Matthias Prangel. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975. S. 110.

[20] A. Döblin: *Der Bau des epischen Werkes*. In: Alfred Döblin: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Olten und Freiburg im Breisgau 1989. S. 219.

[21] Ibid., S. 218.

ре»[22]. Образующие парадигматический ряд иносказательные сцены-комментарии к отдельным событиям в каждом случае образуют с этими событиями единства, имеющие явно притчевый характер – бытовое событие соединяется с большим текстом культуры, приобретая черты символа или мифа, но вместе с тем и притчи, по природе своей двухчастной, говорящей о всеобщем, об управляющем жизнью законе, познание которого способно заставить читателя (не героя) посмотреть на обычную жизнь новыми глазами.

Так за деловитым описанием аффекта и убийства Францем Биберкопфом его невесты, выдержанном в технических терминах с приведением физических формул (102-104) (кстати особая, хоть и ироническая, редукция жизни к формуле, способной объяснить все), следует практически немотивированный в прагматическом смысле пересказ в стихии чужого слова, на языке обитателя берлинского дна сцены возвращения и убийства Агамемнона (по трагедии Эсхила), начинающейся с эмоционального возгласа эриний «Hoi ho hatz!» (ужас!).

В этом пересказе акцентируется восторг, объединяющий, как сказано, «тысячи, десятки, сотни тысяч пробужденных от сна людей», приветствующих царя, эмоционально-возбужденно говорится о пылающих огнях, предшествующих появлению царя и тут же, чуть ли не как другое проявление этой же страстности восприятия, с плохо скрытым энтузиазмом говорится о мощных поступках −злодеяниях, совершенных самим царем (с рук которого «капает кровь»), затем «античной бестией» Клитемнестрой, впоследствии убитой «плодом ее брачных радостей с Агамемноном» Орестом, «киллером», «которого потом мучили эринии» (107). Таким образом агрессивная энергия Франца интерпретируется возбужденным пересказом прославленного кровавого мифа, говорящем о развертывающейся цепи насилия. Власть «героической» силы, владеющая маленьким человеком в Берлине 20-х годов XX века, предстает здесь не просто как характер Франца, она предстает как закон страсти, владеющей человеком, но и как определенный тип коллективного сознания, ценностно ориентированного на индивидуалистическое, «героическое» самоутверждение, на торжество и власть над Другим. Gestus здесь – соединение темной воли персонажа с мифом, говорящим о животной силе инстинкта возмездия. Вместе с тем это значение возникает в романе Деблина как результат эффекта, рождающегося в парадигме эпизодов, образуемой разнообразными вариантами представленного в различных текстах и памятниках европейской культуры коллективного сознания, связанного с ценностями индивидуалистического самоутверждения и связанными с ними страхом и волей к власти[23].

Тем самым силы, которые проявляют себя в аффективных поступках персонажей романа Деблина, предстают не столько как принадлежащие личности героя – они сверхличны, и эти энергии сверхличных начал живут в сознании человека, владея им. Проблема заключается в том, как освободиться от власти этой темной воли. В романе *Берлин-Александрплатц* Франц Биберкопф пережил тяже-

[22] Ebenda.

[23] О. Келлер характеризует сюжетно композиционную структуру романов Дёблина, указывая на принципы повторений, параллелизма и движения по кругу, создающие «сеть» мотивов», как структуру, отрицающую личность (O. Köller: *Döblins Montageroman als Epos der Moderne*. Siehe besonders S. 228-234)

лое насилие над своей личностью, сломавшее его психически, сделавшего его неспособным больше участвовать в этой бесконечной войне. Это позволяет ему в конце романа выйти из этого круга страха и насилия, тем самым обретя только еще *возможность* свободы, возникающей из способности со стороны наблюдать за жизнью других – впервые появляется возможность рефлексии над другими, а тем самым потенциально и над самим собой: кажется, он начинает извлекать уроки.

Gestus, как и просто жест, – это интуитивно-нерасчлененное, связанное с эмоциональной сферой психики в высказываниях и поступках, бессознательное движение, в чувственной форме выражающее то, что изнутри владеет человеком. Поэтому в художественном языке XX века Gestus выражает себя прежде всего в чувственных формах, противостоящих вербальным как несущим на себе груз идеологии: театральное искусство Грэга, практика экспрессионистского театра, теория пластического театра Теннеси Уильямса, театр Антонена Арто и различные виды «театра опыта», акционизма – с различной степенью радикализма усиливают вес чувственного за счет вербального.

При этом свет, цвет, звук, музыка, пластика, ритмика в организации театральной сцены выражают гораздо больше, чем личное в сознании персонажа, растворяют его в «атмосфере», выводят его в пространство мира - туда, откуда оно и приходит в сознание личности.

В искусстве драмы это связано с качественно новым драматическим конфликтом, возникшим в театре XX века – это конфликт не личности с окружающим миром, а конфликт внеличных сил в человеке, не осознаваемый героем. Его источник – “Gestus”. Этот новый конфликт обусловил переход к жестовой организации пьесы и спектакля, к новой театральной технике. Новый «жестовый» конфликт – конфликт «жестов» −позволил сохранить и по сравнению с новой драмой кардинально активизировать и усилить действие, вернуть на сцену «эпически» сильные поступки, настоящего трагического героя и более того, трагедию в подлинном смысле. Так в драме Юджина О'Нилла *Страсти под вязами* само название драмы указывает на важнейший мотив пьесы – вязы, склонившиеся над фермой: «два огромных вяза, они распростерли свои ветви над домом, как бы защищая его и подавляя одновременно. В них есть что-то от изнуряющей ревности, от эгоистической материнской любви». Вязы указывают на непокоренную природу, живущую в страстях героев пьесы, выступающую как два направленных друг против друга инстинкта власти – порождающего ненависть стремления владеть фермой и сексуального стремления. Вязы – истинный субъект действия. Эти две власти, два лица эгоистической любви, господствующие в сознании героев, ослепляют их, превращают их в марионетки и приводят к катастрофе убийства матерью ребенка. Поступки героев – это жесты, в которых доминирует как бы власть вязов. Освобождение от этой власти становится возможным лишь когда свершилось непоправимое, катастрофа и прежняя жизнь закончилась: только когда все игравшие ими и хозяйничавшие в них желания потеряли смысл, герой пьесы получил возможность увидеть завершенное «произведение» своей жизни и впервые совершить свободный поступок −взять на себя моральную ответственность за произошедшее, подобно Эдипу взять на себя вину невиновного. То есть, возможность свободного поступка как возможность освобождения души от власти Другого открывается лишь после того как этот внеличный в сознании героя

конфликт не разрешился, а исчерпал себя, в своем закономерном развитии доведя персонажей до катастрофы. Этот финал, сам по себе чрезвычайно содержательный, указывает как раз на главную проблему пьесы – проблему внутренней несвободы личности. Поэтому источником трагического конфликта является не конфликт автономной личности с миром, а напротив, ее включенность в мир, отсутствие свободы воли. Это конфликт внутренний, обусловленный столкновением в сознании героя внеличных сил, воплощенных в чувственных образах вязов. Этот конфликт самими героями не осознается или осознается не до конца, ведь его источник – в Gestus. В трагической трилогии *Траур участь Электры* эта проблема уже широко развернута – в сознании героев властвует множество сил – моральные принципы, порождающие ненависть и требующие крови (фоном трагедии является гражданская война в Америке), ревность и безумная любовь, мрачый дом Мэннонов (Агамемнона), в котором происходит действие – символ власти традиционной морали, принципов, в которые коварно переодеваются любовь и ревность. События 19 века повторяют события Орестеи, кровавый миф становится воплощением всех сил бессознательного – имеющих то социальную, то сексуальную природу – будь то слепая преданность моральным принципам или безумная страсть – все эти силы больше людей, они им не принадлежат.

Идея Gestus по сути своей эпична; связанная с новым пониманием личности, она моделирует поэтические миры, в которых возрождается единство человека с миром и видение мира как целостности (Totalität), заключающее в себе громадный поэтический потенциал. Это то поэзия мифа и глубины всеединства, которые очень по-разному искала культура начала века, начиная от символизма и кончая искусством Пруста и Джойса, то трагедия души, которая в этом единстве теряет себя. В том и другом случае единственный путь человека – осознать себя в этом мире.

LUDMIŁA MNICH, ROMAN MNICH
(*UPH w Siedlcach, Wydział Humanistyczny*)

ЛОГИКА ТРОИЧНОСТИ И САКРАЛЬНОСТЬ ТРОИЦЫ: РАЗМЫШЛЕНИЯ НАД КОНЦЕПЦИЕЙ ЭРВИНА ШАДЕЛЯ[1]

Abstracts:
The article devoted to the question of number symbolism and philosophy of number in the publications by Russian and German philosophers of the XXth century. Main attention the author paid to the conception of number symbolism connected with trinity and represented in the book by German philosopher Ervin Schadel *Trinität als Archetyp? Erläuterungen zu C.G.Jung, Hegel und Augustin* (Frankfurt am Main 2008). E. Schadel takes into consideration symbolism of trinity, from one hand, as archetype, and from the other hand, as Christian doctrine about Trinity. In the article also considered Russian context of philosophical reasoning about symbolism of Christian Trinity by Aleksey Losev, Pavel Florensky, Sergij Bulgakov, Boris Rauschenbach.

Key words: Trinity, archetype, Ervin Schadel, Christianity, Russian philosophy.

Проблема философии числа, осмысление числовой символики в текстах культуры, функция числовых феноменов в религии – все эти вопросы со времён античности были в поле зрения гуманитариев Европы и являлись предметом их пристальных исследований. Числовые культурные парадигмы помогали понять и интерпретировать многие древние тексты: от *Ригведы* и вавилонских гимнов до диалогов Платона и сочинений отцов Церкви. По известным идеологическим причинам советская наука очень осторожно подходила к осмыслению и интерпретации того круга проблем, который был вплотную связан с сакральной сферой числовой символики в истории европейской культуры. Поэтому вполне по-

[1] Erwin Schadel: *Trinität als Archetyp? Erläuterungen zu C.G.Jung, Hegel und Augustinus*. Peter Lang Verlag 2008. Frankfurt am Main 2008 (в дальнейшем при цитировании книги в скобках указываем только страницу этого издания) .

нятно, что в последние десятилетия такого типа исследования приобретают особую актуальность. Эта актуальность исследований, посвящённых числовой символике, на постсоветском пространстве обусловливается не только снятием идеологических запретов с публикаций, касающихся сферы сакрального. Не менее важными выступают такие аспекты, как сегодняшний повышенный интерес ко всякого рода нумерологиям и гаданиям или же попытки по-новому понять традиционные тексты культуры: от древнерусских текстов до произведений писателей – классиков нового времени, будь то повесть *Пиковая дама* Александра Пушкина или роман Виктора Пелевина *Числа*.

Названные здесь полюса интереса к числовой символике отражают разные векторы развития нынешней культуры. Современный человек, с одной стороны, пытается понять культурное религиозное наследие во всем его многообразии, а с другой стороны он подвержен ежедневным хлопотам, заботам и кризисам, которые также в не меньшей степени определят его интересы и типы поведения.

Небольшое по объёму исследование Эрвина Шаделя, профессора университета в Бамберге, известного исследователя творчества Яна Амоса Коменского, а также издателя немецких переводов сочинений этого знаменитого чешского теолога, педагога и философа, представляет совершенно оригинальный подход к проблеме троичности и анализ этого вопроса у трёх крупнейших европейских мыслителей – Августина Блаженного, Гегеля и Карла Густава Юнга. Но перед тем, как перейти к непосредственному разговору о книге Эрвина Шаделя, остановимся на нескольких примерах, которые представляют числовой символизм в русской гуманитарной мысли.

В России проблемой числового символизма и философии числа серьезно занимались прежде всего те ученые, которые свои исследования посвящали древним культурам и античности. Мы можем назвать в этом контексте, пожалуй, только немногие серьезные работы, в которых освещается проблематика числового символизма в ее философском освещении. Прежде всего, это давние исследования Алексея Лосева о диалектике числа у Плотина[2] и о музыке как предмете логики[3]. Работы А.Лосева непосредственно посвящены той античной традиции, которая имела решающее значение для формирования христианской идеологии. В 80-ые года XX века появились публикации Виктора Бычкова, посвященные средневековой эстетике числа, и особенно философии числа у Августина[4]. К этим исследованиям мы можем добавить разделы об античных числовых концепциях в книгах Якова Голосовкера[5] и Феохария Кессиди[6].

[2] Алексей Лосев: *Диалектика числа у Плотина*, в: А.Лосев: *Миф. Число. Сущность*. Москва 1994, с.713-876.

[3] Алексей Лосев: *Музыка как предмет логики*, в: А.Лосев: *Форма. Стиль. Выражение*. Москва 1995, с.405-602

[4] См.: В.В.Бычков: *Зарождение средневековой эстетики числа и ритма*, в: *Философия искусства в прошлом и настоящем*. Москва 1981, с.67-123. Специально о числах в философской концепции Августина В.Бычков писал в монографии *Эстетика Аврелия Августина* (Москва 1984).

[5] Я.Э.Голосовкер: *Логика мифа*. Москва 1987.

[6] Ф.Кессиди: *От мифа к логосу. Становление греческой философии*. Москва 1972.

Учитывая важность всех этих исследований философии числа и числового символизма, остановимся на основных идеях, высказываемых в упомянутых публикациях. Очевидно, что среди русских мыслителей именно Алексей Лосев больше остальных занимался проблемой числа как в философском, так и в собственно математическом отношении. Уже в его ранних работах эта проблема присутствует как одна из центральных: она связана с осмыслением философского наследия Плотина – одной из самых загадочных фигур в истории античного неоплатонизма[7]. Философия числа Плотина обосновывается его учением о Едином, которое было тесно связано со всей христианской теологией. В плане символическом Единое соответствовало единице, вокруг которой строил свои мировоззренческие конструкции Плотин и античный неоплатонизм. А.Лосев так объясняет эту ситуацию:

> Единое не есть какая-нибудь форма, ибо оно есть источник всякой формы. Будучи источником всякого оформления, оно само из себя порождает своё инобытие и тем самым расчленяется в себе. Эта первая определённость бытия, ещё лишённая всякого качества, есть числа. По образцу пифагорейцев и платоников неоплатоники понимают числа не как абстрактные элементы счёта, то есть не чисто арифметически, но как самостоятельные и объективные субстанции, которые ввиду своей бескачественности являются чем-то гораздо более первичным, чем само бытие и чем идеи, вследствие чего неоплатоники называют их «сверхсущными (hyperoysioi) единицами».[8]

В свете этой цитаты понятно, почему Плотин придаёт числам принципиальное и исключительное значение, мир чисел для этого античного философа – это «вполне божественный мир и, конечно, даже гораздо более высокий, чем те боги, которые зарождаются в сфере Ума»[9]. А.Лосев подчёркивает, что Плотин «буквально преклоняется пред числами», пишет о них отдельный трактат *О числах*, интерпретации которого сам А.Лосев посвятил обширное исследование[10]. Алексей Лосев в интерпретации Плотина и обширных комментариях, посвящённых упомянутому трактату, отмечает, что очередной задачей нынешнего понимания античного неоплатонизма является «перевод его на язык современного философского сознания»[11].

Таким переводом на язык современного философского сознания мыслей античных и средневековых философов можно назвать публикации о философии числа и числовом символизме Виктора Бычкова, Якова Голосовкера и Феохария Кессиди. В случае В.Бычкова – это осмысление числового символизма Августина Блаженного, для которого число было неотрывно связано с философией музы-

---

[7] Ср. попытку научно-популярного изложения биографии и мировоззрения Плотина в: Шамиль Султанов: *Плотин. Единое: творящая сила созерцания*. Москва 1996. В этом же плане см. книгу Пьера Адо *Плотин или простота взгляда* (русский перевод – Москва 1991).

[8] Алексей Лосев: *История античной эстетики. Поздний эллинизм*. Москва 1980, с.176.

[9] Алексей Лосев: *История античной эстетики. Поздний эллинизм*. Москва 1980, с.290.

[10] Книга Алексея Лосева *Диалектика числа у Плотина (Перевод и комментарий трактата Плотина «О числах»)* была впервые опубликована в Москве в 1928 году. Текст переиздан в томе работ Алексея Лосева *Миф. Число. Сущность* (Москва 1994).

[11] Алексей Лосев: *Миф. Число. Сущность*. Москва 1994, с.714.

ки и ритма, «являясь одной из главных и наиболее общих закономерностей, образующих порядок», а этому порядку «подчиняется всё в универсуме»[12]. Ф.Кессиди и Я.Голосовкер независимо друг от друга обратили внимание на одну существенную закономерность в античной философии числа: тесную связь числового символизма с культом Диониса. Ф.Кессиди подчёркивает связь орфико-пифагореизма и мистики чисел с религией Диониса на протяжении всей истории античной культуры (такая связь проявилась особенно в мистике числа семь)[13]. Аналогично и Я.Голосовкер в своей книге о логике античного мифа пишет, что «в мифологической симфонии эллинской культуры явственно слышатся две темы, два стимула творческой жизни Эллады: тема оргиазма и тема числа»[14].

Парадоксальным образом к таким же выводам о связи числового символизма с культом Диониса пришёл и Алексей Лосев. В первом томе *Истории античной эстетики*, в разделе *Культ Диониса и числовая мифология* А.Лосев писал:

> Чтобы раскрыть внутреннюю логику пифагорейской числовой эстетики, необходимо обратиться к культу Диониса, который сыграл огромную роль в формировании всей античной классики... Дионис – это божество производительных сил природы, нашедших отражение в человеческой психике в том же буйном и творческом виде, в каком они существуют и сами по себе, независимо от человека. Культ Диониса – это оргиазм, экзальтация и буйный исступлённый восторг. Трактуемая в свете этого культа природа получает характер бесконечной мощи, творческого изобилия и вечно рождающей полноты жизни. Всякое конкретное явление и всякое наличное качество при таком эстетическом отношении к природе уже отступает на второй план в сравнении с её бесконечными потенциями, в сравнении с её буйным и творческим рождением и ростом жизни. Но качество, которое отступило назад, по сравнению с порождающей мощью всяких расчленений, есть уже не качество, а количество. Свои числа пифагорейцы и понимали как творческую мощь бытия и жизни, идущую от нерасчленённых и хаотических потенций к расчленённому, завершённому и гармонически цельному организму.[15]

Совершенно особый контекст в русской религиозной, философской и эстетической традиции составляют работы, посвященный троичности и осмыслению феномена Святой Троицы. Отмечаемая здесь особенность обусловлена тремя причинами. Во-первых, в русской духовной культуре особое место принадлежит *Святой Троице* Андрея Рублёва. Осмыслению сути и символического содержания этой картины, равно как и её места в истории русской культуры, посвящено множество работ. В свое время Павел Флоренский писал:

> Нас умиляет, поражает и почти ожигает в произведении Рублёва вовсе не сюжет, не число «три», не чаша за столом и не крыла, а внезапно сдёрнутая перед нами завеса ноуменального мира, и нам, в порядке эстетическом, важно не то, какими средствами достиг живописец этой обнаженности ноуменального и были ли в чьих-либо других руках те же краски и те же приёмы, – а то, что он воистину

[12] В.В.Бычков: *Эстетика Августина Блаженного*. Москва 1984, с.83.
[13] См.: Ф.Кессиди: *От мифа к логосу. Становление греческой философии*. Санкт-Петербург 2003, с.169-181 (для нашей темы важен и другой раздел книги Ф.Кессиди – *Философия числа и числовых отношений*, с.181-191).
[14] Я.Э.Голосовкер: *Логика мифа*. Москва 1987, с.77.
[15] А.Ф.Лосев: *История античной эстетики. Ранняя классика*. Москва 2000, с.286-287.

передал нам узренное им откровение... Человеческая культура, представленная палатами, мир жизни – деревом и земля – скалою, – всё мало и ничтожно перед этим общением неиссякаемой бесконечной любви: всё – лишь около нея и для нея, ибо она – своею голубизною, музыкой своей красоты, своим пребыванием выше пола, выше возраста, выше всех земных определений и разделений – есть само небо, есть сама безусловная реальность, есть то истинно лучшее, что выше всего сущего.[16]

Во-вторых, тема троичности для русской культуры важна своей прямой религиозной стороной – сущностью феномена Троицы в ее православном воплощении и осмыслении, отразившимся в православной литургии, православной эстетике и православном искусстве. При этом очень часто православное осмысление феномена Троицы осуществлялось в ситуации противопоставления западному, католическому осмыслению. В своё время видный русский религиозный философ Сергий Булгаков написал специальные *Главы о Троичности*, посвящённые учению об ипостаси и сущности Троицы в восточной и западной церквях. С.Булкаков предупреждал прежде всего об опасности „вступать на путь психологического постижения Святой Троицы, психологизировать догмат троичности“[17]. А на такой опасный путь психологизации, по мнению русского философа, учение о Святой Троице направил „крупнейший представитель западного богословия, а в некоторых отношениях его родоначальник – блаженный Августин“, трактат которого *De Trinitate* оказался роковым для латинского богословия. Основной упрёк Августину со стороны С.Булгакова состоит в том, что русский философ считает неясными предложенные Августином аналогии для теологических триад, а в конечном итоге – для основной христианской триады Пресвятой Троицы: „Они имеют то общее свойство, что берут в основание некоторые деятельности или способности человеческой души, которые посредством абстракций превращаются не то в сущности, не то в лица, почти персонифицируются“[18]. Самым спорным оказывается вопрос о памяти, интеллекте и любви как о трёх взаимно дополняющихся и взаимно различающихся способностях человека, отражающих сущность Святой Троицы. С.Булгаков отмечает по этому поводу:

Справедливо, конечно, находить в способностях человека к познанию и любви черты образа Божия, однако, следует различать общее богоподобие человека и триипостасный образ, в нём начертанный. И схемы Августина этого соотношения не выясняют, но затемняют, наводят на ложный путь... В этом антропоморфизме заключена опасность истолковать Святую Троицу на основании функций или деятельностей души; искать постулаты троичности не в ипостасном человеческом самосознании и не в способности любви, вложенной в его соборное самосознание, но в частных его способностях и деятельностях[19].

[16] См.: *Троица Андрея Рублёва*. Антология. Москва 1989, с.52-53.
[17] Здесь и далее текст С.Булгакова цитирую по изданию: *Августин: pro et contra. Личность и идейное наследие блаженного Августина в оценке русских мыслителей и исследователей*. Антология. Санкт-Петербург 2002, с.385-388.
[18] *Августин: pro et contra...*, с.386.
[19] *Августин: pro et contra...*, с.388.

Наконец, в-третьих, Троица (как специфическая философия троичности) осмысливалась в русской культуре в очень своеобразном научно-философском контексте. Самым показательным примеров в этом отношении могут быть публикации Бориса Раушенбаха, в особенности его статья Логика троичности, напечатанная в журнале „Вопросы философии“ в 1993 году[20]. Уже само название статьи – *Логика троичности* – свидетельствует о научно-логическом подходе к осмыслению проблемы. И действительно Б.Раушенбах пишет о проблеме выражения в Боге одновременно „и монады, и триады“. Далее учёный подчёркивает, что все свойства Троицы можно разделить на два класса: логические и внелогические, и с помощью понятий векторной алгебры и законов формальной логики Б.Раушенбах пишет, что „формальная логика допускает существование триединых объектов, по своей логической структуре аналогичных Троице и при этом никаких антиномий не возникает“. В этом контексте следует подчеркнуть, что такой подход к пониманию Троицы нивелирует собственно элемент веры, заменяя его логикой понимания[21].

К названным здесь аспектам осмысления собственно Троицы, следует добавить многочисленные попытки интерпретации числовой символики в русской культуре и литературе, которые особенно активно появляются в печати в последнее время. Назовем, хотя бы, специальную монографию Владимира Кириллина *Символика чисел в литературе Древней Руси (XI – XVI века)*[22], посвященную сакральным числам в жизни древнерусского человека, или же публикации Валентины Ветловской о символике чисел в романе Ф.Достоевского *Братья Карамазовы*[23], которая (символика чисел) также непосредственно связана с христианской идеологией.

Книга Эрвина Шаделя, которую мы хотели бы представить в этом экскурсе нашей работы, кардинально отличается от упомянутых выше исследований, но она прямо примыкает к тематике нашего исследования. Профессор Эрвин Шадель – очень известный исследователь творчества Я.А.Коменского, большинство его публикаций прямо связаны с проблематикой числового и музыкального символизма в текстах видного чешского философа, педагога и теолога.

Книга Э.Шаделя построена по принципу ретроспекции осмысления феномена троичности и начинается от изложения идей Карла Густава Юнга (с.9-68). Затем Автор переходит к описанию мыслей Гегеля по поводу его „тринитарной философии“ (с.69-116), а последняя глава посвящена учению Августина Блаженного о Пресвятой троице (с.117-170). Сразу же нужно отметить, что исследование Э.Шаделя не примыкает ни к католической, ни тем более к православной ин-

[20] Б.В.Раушенбах: *Логика троичности*, „Вопросы философии“ 1993, № 3, с.62-70. Далее цитаты из текста Б.Раушенбаха по этому изданию.

[21] Такой методологической установкой текст Б.Раушенбаха, например, принципиально отличается от статьи Сергея Аверинцева, посвящённой Троице, см.: С.С.Аверинцев: *София – Логос*. Словарь. Киев 2001, с.191-193.

[22] В.М.Кириллин: *Символика чисел в литературе Древней Руси (XI-XVI века)*. Санкт-Петербург 2000.

[23] См.: В.Е.Ветловская: *Роман Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы»*. Санкт-Петербург 2007, с.239-269.

терпретации троичности (как сакрального феномена Троицы)[24]. Отмечаемая ретроспекция позволила автору изложить проблему архетипа троичности в плане поисков корней самой идеи, прежде всего в античности и христианстве. В этом смысле последняя глава об Августине Блаженном представляет первые попытки синтеза античного и христианского мировоззрения, касающегося феномена троичности (Троицы в христианстве). Личность Августина для исследователя тем более важна, что этот средневековый мыслитель специально занимался философией музыки и оставил соответствующие работы.

Сам текст книги отличается огромной семантической сложностью, связанной со всевозможными ассоциациями и характерными для немецкого языка грамматическими конструкциями, что отмечали уже первые рецензенты книги[25]. Автор вводит читателя не только в мир философских рефлексий по поводу символики троичности, но и попутно сообщает массу исторических и библиографических подробностей, касающихся протагонистов книги, их современников и их окружения. Мы узнаём, что Карл Густав Юнг, как и его старший современник, Фридрих Ницше, был сыном пастора; Гегель занимался символикой треугольников и даже оставил в рукописях рисунки на эту тему (о чём есть специальные современные исследования[26]), троичность можно представить, как целостный символ с психотерапевтической точки зрения (с.16) и так далее.

Исходя из заглавия книги, содержащего понятие архетипа, автор вполне оправданно начинает свое исследование с философского обоснования и современного переосмысления архетипа как междисциплинарного понятия. Основная проблема, которая здесь решается, состоит в поисках научного разграничения собственно религиозного и психоаналитического понимания архетипа и проблемы Бога как архетипа. Э.Шадель прямо указывает на то, что К.-Г.Юнг как психоаналитик оперировал только представлением о Боге, но не имел дела с так называемой божественной действительностью („nicht aber mit göttlicher Wirklichkeit zu tun habe“, с.23). В этом же контексте особенно важным видится рассмотренная Э.Шаделем проблема „инфляции“ понятия архетипа (с.29-30), используемого К.-Г.Юнгом преимущественно в единственном числе, в чём, как оказывается, проявилась традиция известного астронома Й.Кеплера (Й.Кеплер писал о „archetypus, qui intus est in anima“). Отдельно в этой же главе автор рассматривает архетип троичности как Троицы, предлагая свою интерпретацию известного трак-

[24] Ср. в этом плане статьи о Троице соответственно в католической и православной энциклопедиях: 1) о.Э.Фарруджа: *Троица Пресвятая*, в: *Католическая энциклопедия*. Том IV: *Р – Ф*. Москва 2011, с.1459-1464; 2) П.И.Лепорский: *Троица*, в: *Христианство*. Энциклопедический словарь. Том 3: *Т – Я*. Москва 1995, с.389-394. Отдельный интерес представляет соотношение смыслов христианской Троицы с символикой античной триады, см.: О.С.Широков: *Античная триада и христианская Троица*, „Вестник Московского университета“, серия 9: филология. 1992, №2, с.10-29.

[25] Хериберт Валь пишет о „sprachlich dichte Kost“, см.: Heribert Wahl: Erwin Schadel: *Trinität als Archetyp? Erläuterungen zu C.G.Jung, Hegel und Augustinus*. Frankfurt a.M. Peter Lang Verlag 2008. 172 S., in: „Theologische Revue“ 2009. Jahrgang 105, Nr 4, S.314.

[26] См.: Helmut Schneider: *Zur Dreiecks-Symbolik bei Hegel*, „Hegel – Studien“. Band 8. Bonn 1973, S.55-77.

тата К.-Г.Юнга *Попытка психологического истолкования догмата о Троице* в очень широком историко-культурном и языковом контексте[27].

Вторая глава книги представляет размышления и анализ троичности в философской системе и мировоззрении Гегеля. Здесь читатель встретит анализ разнообразных споров по поводу протестантизма Гегеля, высказывания немецкого философа на тему одиночества в философии и жизни философов (с.74) и, конечно же, интерпретацию трёхфазовой гегелевской диалектики в контексте архетипа троичности. Наконец, третья глава, как уже было сказано, возвращает нас к истокам, к мифологии и религии древних греков и римлян, к учению первых отцов Церкви. Все это составляет фон для интерпретации феномена троичности в философии Августина Блаженного, которую автор проводит, используя свою огромную эрудицию в области древних языков и истории европейской философии.

Отмечу, что для русскоязычного читателя, знакомого прежде всего с публикациями на эту тему в России, книга Эрвина Шаделя будет особенно интересной (можем только мечтать о её переводе на русский). С одной стороны, она отличается кардинально методологией и подбором материала от аналогичных попыток русских авторов, вспомним хотя бы объёмную монографию Елены Борзовой *Триадология*, представляющую научно-философское осмысление феномена троичности в разнообразных областях знания и культуры. С другой стороны, книга Э.Шаделя репрезентирует осмысление троичности в контексте теории архетипа на примере трёх крупнейших фигур в истории европейской философской мысли, что сразу определяет её специфику и проблематику для горизонта ожидания читателя.

[27] Этот текст К.-Г.Юнга переведён на русский язык, см.: Карл Густав Юнг: *Ответ Иову*. Москва 1995, с.5-108.

АНТРОПОЛОГИЯ ЛИТЕРТАУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Миргород 2016, № 1 (7)

ТАТЬЯНА АВТУХОВИЧ
(*UPH w Siedlcach, Wydział Humanistyczny*)

ЛИТЕРАТУРНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ VS АНТРОПОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Abstract:
The article examines literary anthropology and the anthropology of literature as major trends of the anthropological turn in modern literary criticism. It is posited that each of these trends has its own object, research problematic, and methodology.

Key words: anthropological turn, literary criticism, literary anthropology, anthropology of literature

Использование терминов «антропология», «антропологический поворот», «антропологическая оптика», «антропологическая модель» и производных от них (например, «антропоэтика», «антропоконтур» и др.) в последние десятилетия стало самым заметным обновлением литературоведческого тезауруса, более того, уже инспирировало научную авторефлексию, в ходе которой осмыслены причины и стимулы такого интереса к «соседке» по спектру гуманитарных наук.

В качестве причин фигурируют, прежде всего, внешние, достаточно противоречивые, факторы. С одной стороны, формирование новой картины мира, в основе которой лежит представление о космопланетарной роли человека и преобразующем влиянии его деятельности на окружающую среду, о плюрализме жизненного мира человека и множественности принципов миропонимания, о неоднородности социокультурного пространства, многослойности символических объектов, децентрированности личности, которая живет не только в реальном, но и в виртуальном мире, неоднозначности нормативных (моральных) порядков, казалось бы, свидетельствуют о расширении сектора свободы и сферы проявления человеческих возможностей. С другой стороны, «человеческий кризис», обозначившийся уже на рубеже XIX-XX вв., когда человек осознал свою значимость в качестве субъекта истории и в то же время обнаружил онтологическую неуютность и богооставленность, к концу XX века привел к «исчезновению» человека,

к утрате означаемого и постепенному вытеснению идеи антропоцентризма и формированию представления о «человеческой биомассе», которая существует на планете Земля наряду с другими представителями фауны и флоры, подчиняясь то ли замыслу Великого Экспериментатора, то ли инерции самозапустившейся эволюции. Вся совокупность этих смысловых трансформаций провоцирует гуманитариев к поиску такой научной парадигмы, которая давала бы возможность выявить человеческое измерение во всех творениях человеческого ума и рук и тем самым восстановить утраченную целостность мира и человека. В этом смысле интерес к антропологическим проблемам в гуманитарной науке предполагает не только «обнаружение» человека и «размещение» его в изменившейся картине мира[1], но и создание такой целостной методологии, которая дала бы возможность в новом ракурсе представить человеческое измерение гуманитаристики. Такую методологию видят в междисциплинарных исследованиях – во взаимодействии социологии, философии, культурологии, филологии, антропологии и других гуманитарных наук под флагом новой научной парадигмы – антропологии культуры, в которой «в новой системе координат будут пересмотрены совокупность подходов, понятийных категорий, профессиональных навыков и дискурсивных средств для создания новой истории цивилизаций и новой исторической периодизации, концептуальным стержнем которых станет жизнь человека в его разветвленных связях с другими людьми, социальными группами, институтами власти, его стратегии выживания, креативности, самореализации в разных исторических обстоятельствах, его усилия по расширению сферы автономного и независимого существования»[2].

Очевидны и внутриинституциональные факторы: утрата литературой центрального положения в человеческой культуре в современном мире побуждает к размышлениям о том, *что* есть литература, каковы ее функции в жизни человеческого сообщества и соответственно перспективы в неузнаваемо изменившемся буквально в последние десятилетия мире, который вошел в информационную эру, когда уже даже не СМИ, а всемирная паутина и интернеттехнологии стали парадигмообразующим фактором человеческой культуры, полностью изменив представление о статусе автора, о сущности авторства и литературной деятельности, о роли читателя. От ответа на этот вопрос во многом зависит и ответ на вопрос о судьбе «угасшей науки» - литературоведения, восстановление которого в правах возможно только в том случае, продолжает И.П. Смирнов, «если оно будет иметь дело с явлением власти, если оно, иначе говоря, антропологизируется»[3]. При таком подходе «антропологизация» литературоведения, во-первых, означает отказ от текстоцентризма и сосредоточенности на интерпретации, что

[1] Современный философ пишет: «Было время, когда одной из наиболее серьезных задач философии считалось доказательство бытия Бога; видимо, уже трудно сомневаться в том, что в наше время важнейшей задачей философии является доказательство бытия человека». См.: Эвандро Агацци: *Человек как предмет философии* в: *Вопросы философии*, 1989, № 2, с. 34.

[2] Ирина Прохорова: *Новая антропология культуры: Вступление на правах манифеста* в: *Новое литературное обозрение*, 2009, № 100, с. 16.

[3] Игорь Смирнов: *Олитературенное время. (Гипо) теория литературных жанров*. Санкт-Петербург 2008, с. 8.

составляло главный предмет интереса науки о литературе на протяжении XX века, и обращение к человеку как субъекту литературного творчества, во-вторых, и это главное, предполагает размежевание с другими гуманитарными дискурсами, в том числе и с антропологией, о чем справедливо напомнил И.П. Смирнов: «"New anthropologism" в литературоведении можно было бы только приветствовать, если бы изыскания такого плана соблюдали баланс, дифференцируя власть культуры над ее отдельными текстовыми практиками и тот "спор факультетов" за партиципирование этой власти, без которого немыслима специализация дискурсов»[4]. В противном случае, добавим, возникает угроза по меньшей мере размывания предмета литературоведения, если не полного его исчезновения в результате поглощения другими гуманитарными науками.

Итак, литературоведение, равно как и литература, должны найти свое место в новой культурной парадигме. Предполагается, что именно благодаря антропологическому вектору произойдет (или уже происходит) обогащение методологических ресурсов литературоведения, которое на рубеже XX-XXI вв. столкнулось с дефицитом идей. Но так ли это? Какой смысл вкладывается в понятия «антропологизация литературоведения», «антропология литературы», «литературная антропология»? Означает ли использование модной терминологии действительное приращение знания, которое повышает востребованность науки о литературе в обществе? Может ли литературоведение благодаря антропологической проблематике стать «явлением власти» или его неизбежная участь в обозримом будущем – быть аутсайдером, вытолкнутым на периферию культуры? И, может быть, самое главное: в какой мере антропологический вектор предполагает взаимодействие с традициями теоретического литературоведения XX века во всем богатстве его школ и концепций? Какова методология «антропологического» литературоведения? Кажется, эти вопросы – в отличие от вопроса о причинах и стимулах антропологического поворота в гуманитарной науке – до сих пор еще не вполне отрефлектированы. Не претендуя на их решение, выскажем некоторые посильные соображения в качестве «заметок на полях» новейших литературоведческих исследований, выполненных в русле или под знаком антропологического поворота.

Начнем с того, что в контексте внешних и внутренних (институциональных) факторов вопрос об антропологическом векторе в литературоведении решается по-разному. Терминологически эта дифференциация выражается в наличии двух понятий – «литературная антропология» и «антропология литературы», которые лишь на первый взгляд кажутся синонимами, но в действительности предполагают разное представление о сущности и функциях литературы и, что самое важное, разный объект и предмет, разную проблематику и методологию исследования.

Начнем с литературной антропологии, для чего обратимся к материалам конференции «Поспеловские чтения-2009», которые были посвящены художественной антропологии, что достаточно очевидно соотносится с литературной антропологией. Констатировав во введении к сборнику то обстоятельство, что сущность, теоретические принципы и подходы художественной антропологии «в должной мере пока не осознаны», А.Я. Эсалнек попыталась сформулировать

[4] Там же, с. 20-21.

возможности антропологического подхода к изучению человека с помощью литературы, которые в ее представлении и в представлении большинства авторов сборника предполагают осмысление «во-первых, таких традиционных литературоведческих понятий, как автор, повествователь, герой, персонаж, характер, тип, прототип, образ, вечный образ, лицо, персона, личность, историческая личность, лирический герой, лирический субъект и др.; во-вторых, – многих, весьма значимых аспектов и граней плана содержания, с помощью которых раскрываются все эти феномены (психология, время, пространство, в частности город, провинция, усадьба); в-третьих, – жанровых образований, в числе которых роман, очерк, нравоописание, путешествие, лирические жанры»[5]. Совершенно очевидно, что перечисленные понятия, равно как те, которые не названы, но фигурируют в статьях сборника (картина мира, вещь и т.д.), относятся к традиционному литературоведческому инструментарию. Использование слов «антропология», «антропологический» и подобных не вносит изменений в методологию исследования, не расширяет возможности литературоведения – методология в большинстве случаев остается традиционной, литературоведение не выходит за собственные рамки, а в некоторых случаях вообще отождествляется с антропологией.

Наиболее очевидно такой буквальный «перевод», точнее – отождествление, проявился в статье О.А. Клинга, который не без остроумия сопоставил поездку А.П. Чехова на остров Сахалин, наблюдения А. Островского над жизнью обитателей Замоскворечья, а М. Цветаевой над бытом послереволюционной Москвы с «художественным этнографизмом», с «долгосрочным полевым исследованием»[6]. При таком подходе литература и антропология отличаются только языком описания, поскольку одинаково видят свою задачу в том, чтобы фиксировать=отражать окружающий действительный мир; художественное произведение оказывается для антрополога дополнительным источником информации об исчезнувшей или современной действительности; литературоведение возвращается к традициям научных школ XIX века, растворявших литературу как искусство слова в проблематике культурно-исторических исследований, а литературовед уподобляется известному мольеровскому персонажу, который с удивлением или радостью обнаружил, что всю жизнь говорил прозой, в нашем случае – занимался антропологией.

Еще один пример. В монографии В.В. Савельевой *Художественная антропология* вводится такое понятие, как антропологический дискурс, за которым угадывается знакомая цепочка автор-текст-читатель. Если художественный мир и художественное произведение, пишет В.В. Савельева, «созданы человеком-творцом, то присутствие антропологического начала в них несомненно. [...] Это касается и конкретных образов-персонажей, населяющих художественный мир. Именно поэтому можно утверждать, что каждый автор создает свой образ чело-

[5] Асия Эсалнек: *Введение* в: *Художественная антропология. Теоретические и историко-литературные аспекты: Материалы Международной научной конференции «Поспеловские чтения» - 2009.* Москва 2011, с. 9-10.

[6] Олег Клинг: *Человек как субъект и объект художественного антропологизма* в: *Художественная антропология. Теоретические и историко-литературные аспекты: Материалы Международной научной конференции «Поспеловские чтения» - 2009.* Москва 2011, с. 16, 19.

века, т.е. свою художественную антропологию, которая может быть выделена в отдельную область знаний, подобно религиозной антропологии, философской, педагогической, психологической»[7]. «Носителями и преобразователями» художественных смыслов текста, среди которых экологический, образный, мифологический, интертекстуальный и т.д. (оставим без комментария разнопорядковость этого перечня), выступают автор, персонажи и читатель, что и выявляет, по мнению В.В. Савельевой, антропологическую природу художественного дискурса. Нет необходимости доказывать, что в таком понимании отсылки к антропологии означают лишь актуализацию традиционных литературоведческих истин.

В упрощенном понимании антропологического вектора в литературоведении проявляются два инерционных представления: о «литературе как антропоцентрическом феномене»[8] (за данным определением угадывается знакомое со школьных лет представление о литературе как «человековедении») и литературе как отражении действительности. Если при этом антропология выступает как «область научного знания, в рамках которой изучаются фундаментальные проблемы существования человека в природной и искусственной среде»[9], еще проще – как универсальная наука о человеке в единстве его телесной и духовной сущности, то в таком случае возникает искушение признать: литература имеет тот же объект наблюдения и изучения, что и антропология, более того, писателю необходимы те же качества, что и этнографу-антропологу, – «созерцательность и наблюдательность». Соответственно определяются объект и предмет литературной антропологии – человек и его мир как объект литературной рефлексии, и функция литературоведа, выбирающего для себя антропологический вектор исследования, – изучение и обобщение отразившихся в литературе представлений о человеке во всем многообразии его проявлений, духовных и телесных. Ключевой особенностью подобных исследований является акцент на повседневной жизни человека, потому что именно «микроуровневые трансформации» оказывают определяющее влияние «на изменение глобальных политических и экономических процессов»[10].

Безусловно, в изменении исследовательской оптики есть свой смысл, хотя бы потому, что переходное время, которое все мы сейчас переживаем, предполагает некое подведение итогов, в том числе в представлении о человеке и формах его жизнедеятельности. Достаточно вспомнить проблематику многочисленных конференций с антропологическим уклоном, проходивших в разных местах в последнее десятилетие, чтобы убедиться в их небесполезности именно в качестве резюмирующей тематической энциклопедии: «Жизнь и смерть (праздник/повседневность; страх/смех; безумие; истина/ложь; духовное/телесное; мода; мусор; храм; китч и т.д. и т.п.) в мировой (славянских и т.д.) культуре». Со-

[7] Вера Савельева: *Художественная антропология*. Алматы 1999, с. 7.
[8] Мария Лоскутникова: *Антропоцентризм литературы и его художественно-эстетические маркеры* в: *Художественная антропология. Теоретические и историко-литературные аспекты: Материалы Международной научной конференции «Поспеловские чтения» - 2009.* Москва 2011, с. 41.
[9] Людмила Воронкова, Андрей Белик*: Антропология* в: *Культурология. XX век. Словарь*. Санкт-Петербург 1997, с. 37.
[10] Ирина Прохорова: указ. соч., с. 14.

ставление энциклопедий – одна из характерных примет конца одной и начала новой эпохи.

В этом же ряду исследования, благодаря которым уточняется типология представлений той или иной культурной эпохи о человеке. Особый интерес в этом отношении вызывают работы, посвященные антропологическим сдвигам, происходившим в переходные эпохи, и их отражению в литературе. Г.Г. Шпет не случайно писал, что антропологизм «только там ... может претендовать хотя бы на некоторое философское значение, где обращение к "человеку" есть не только сплошное приобретение универсальной разгадки всех философских затруднений, но где в "человеке" усматривается новая философская проблема, через решение которой пробуждается надежда проникнуть в тайну действительности, как практической реализации теоретического разума»[11]. Проблематизация и усложнение устоявшихся представлений о человеке – закономерность любой переходной эпохи, и их изучение может принести интересные результаты, особенно если при таком осмыслении используются данные философской антропологии.

В качестве удачного примера симбиоза литературы и философской антропологии можно привести статью С.В. Федотовой *Три концепции человека в литературе Серебряного века*[12], в которой на основании анализа произведений (поэм) М. Горького, Вяч. Иванова и В. Маяковского с одинаковым названием *Человек* делается вывод о том, что в начале XX века литературная антропология «примеряла» к новым человеческим типам, появлявшимся в результате цивилизационных изменений на рубеже веков, уже известные концепции человека, и именно диалог этих концепций в авторском сознании определял пафос каждого произведения. Для Горького это просветительский рационализм и естественнонаучный эволюционизм, антиперсоналистический и антихристианский по своей сути; для Вяч. Иванова – иудео-христианская модель, с явной философской переакцентировкой ее в персоналистическую; у Маяковского антропологическая концепция «останется декадентской (по определению М. Шелера) и мучительно антихристианской, потому что интеллектуально-волевое отрицание персоналистической и онтологической сущности человека не может уничтожить эмоционально-психологическое переживание уникальности собственной жизни»[13]. Рубеж XIX-XX вв., о котором М. Шелер, один из основателей философской антропологии, писал: «Ни в какое другое историческое время человек не оказывается столь проблематичным, как ныне»[14], предстает, благодаря исследованию С.В. Федотовой, как своеобразная точка бифуркации, когда определяются возможные пути дальнейшего развития человеческого потенциала нации, а литературная антропология выполняет важную функцию сейсмографа, фиксирующего антропологические сдвиги.

В русле христианской антропологии осмысливает поэтологические концепции начала XX века О.А. Бердникова, выделяя Homo sensualis в лирическом

[11] Густав Шпет: *Философское мировоззрение Герцена*. Петроград 1921, с. 20.
[12] Светлана Федотова: *Три концепции человека в литературе Серебряного века* в: *Вестник ТГПУ*, 2005, № 6 (50). Серия: Гуманитарные науки (Филология), с. 32-38.
[13] Там же, с. 37.
[14] Scheler M.: *Die Stellung der Menschen im Kosmos [Место человека в космосе]*. Darmstadt, 1928. Цит. по: Николай Бердяев: *О назначении человека*. Москва 1993, с. 359.

творчестве И.А. Бунина, Homo spiritualis в лирике А. Блока, Homo faber в поэтическом творчестве Н. Гумилева[15].

Данные примеры позволяют уточнить объект и проблемное поле литературной антропологии, которая позволяет зафиксировать: изменения социокультурной ситуации, происходящие в результате общественно-политических, технологических, ментальных сдвигов и революций; механизмы антропологических сдвигов на макро- и микроуровнях социальной жизни; новые человеческие типы, нравственно-духовные коллизии в обществе; новые культурные коды и поведенческие и ментальные стереотипы; исторические изменения человеческого сознания и способов коммуникации; исторические трансформации ценностных установок, проявляющиеся в практике повседневной жизни как отдельного человека, так и целых социальных групп; онтологические и гносеологические проблемы как попытки выстроить философскую картину мира; поиски универсального ключа к пониманию человеческой природы, возрастных и гендерных отличий и т.д.

Совершенно очевидно, что, во-первых, большая часть из обозначенных проблем сегодня остается за пределами антропологически ориентированного литературоведения; во-вторых, их осмысление требует взаимодействия с другими гуманитарными дисциплинами, такими, как социология, история ментальностей, когнитивистика, культурология, история идей и др.; в-третьих, результаты интерпретации данных литературной антропологии могут представлять не только антропологический, но и общезначимый гуманитарный интерес и быть использованы в построении моделей общественного развития.

Не менее очевидно и то, что угроза размывания литературоведения в cultural studies может быть устранена, прежде всего, за счет использования таких техник анализа, которые дают возможность выявить изменения человеческого сознания, реконструировать феноменологию восприятия культурных констант и поведенческих моделей. Эти техники предполагают верификацию культурно-исторических, социологических, биографических и т.д. контекстов исследованием дискурсивных практик, риторики высказывания и описания, результатами феноменологического и нарратологического анализа, при этом изучение динамики антропологических сдвигов делает желательным компаративный или исторический ракурс рассмотрения литературного материала.

Иное представление об антропологическом векторе в литературоведении и собственно антропологии литературы предложено в рамках рецептивной эстетики. В частности, В. Изер достаточно категорично высказывался против того, чтобы с помощью литературы искать некие антропологические константы, поскольку, по его мнению, это только уводит в сторону от проблемы, и настаивал на том, что главным вопросом антропологически ориентированного литературоведения должен стать вопрос о сущности и функциях литературного вымысла: для чего человек создает виртуальные миры и почему мы тратим время, чтобы войти в эти виртуальные миры?

Ответы на эти вопросы искались в разных плоскостях. Для У. Эко создание и чтение литературного произведения есть способ структурировать хаос

[15] Ольга Бердникова: *Антропологические художественные модели в русской поэзии начала XX века в контексте христианской духовной традиции*. Диссертация ... доктора филологических наук : 10.01.01. Воронеж 2009.

повседневности, превратить его в космос смысла и таким образом обжить его, расширив пространственные и временные границы человеческого мира: «Читая литературный текст, мы бежим от тревоги, одолевающей нас, когда мы пытаемся сказать нечто истинное об окружающем мире. В этом и состоит утешительная функция литературы – именно ради этого люди рассказывают истории и рассказывали их с самого начала времен. Такова всегда была функция мифа? Сообщить форму, структуру хаосу человеческого опыта»[16].

Напротив, для Изера художественный вымысел (и собственно литературное творчество) является зеркалом обратной стороны реальности, открывая путь к тому, что иначе недоступно, выявляя «потенциальный предел соответствующей культурной реальности»[17]. Литература изменяет восприятие мира, наделяя человека способностью саморасширения, очерчивая новые пространства культуры, подчеркивает В. Изер.

Такая точка зрения основывается на идеях философской антропологии М. Шелера, А. Шюца, Х. Плеснера, которые настаивали на том, что сущность человека проявляется в его способности к дистанцированию от реальности, последующей рефлексии и сотворении реальности по своему подобию. Именно способность создавать виртуальные миры отличает человека от других существ.

Из этого тезиса для Изера вытекает иное представление о задачах антропологически ориентированного литературоведения, которое должно прежде всего «отказаться от текстуальности, то есть от сосредоточенности на анализе текста», от поиска новых интерпретационных моделей, и прежде всего исследовать «означающую и медиальную функцию литературы, тем самым разворачивая текст в сторону отражения потребностей, которые и призваны стать предметом рассмотрения»[18]. Иными словами, задачей новой теории литературы (как именует антропологию литературы В. Изер) должно стать исследование «подсознательных установок» личности как автора, так и читателя, а также культуры в целом, что позволит заглянуть «за пределы отношений, предложенных нам повседневным миром»[19]. Антропология литературы как новая исследовательская парадигма, по Изеру, предполагает изучение форм наших контактов с миром, в том числе семиотические средства воплощения фикционального в предметном образе.

Концепция Изера – наиболее внятное на сегодняшний день представление об антропологии литературы. Не отказываясь от исследования типично антропологических проблем, каковыми являются природа-культура, свое-чужое, телесное-духовное и др., она актуализирует инспирированный тоже антропологией интерес к виртуальной реальности, к тем порождениям человеческой фантазии, которые помогают остранять привычное течение жизни и открывать в ней иные возможности. Воображение, фантазирование, воплощающееся в процессе письма, конституирует человека, помогает ему путем самомоделирования выйти за пределы собственного «я», дистанцироваться от себя, чтобы увидеть свое Дру-

[16] Умберто Эко: *Шесть прогулок в литературных лесах*. Санкт-Петербург 2002, с. 173.
[17] Вольфганг Изер: *К антропологии художественной литературы*. в: *Новое литературное обозрение.* 2008. № 94 (6), с. 20.
[18] Там же, с. 9.
[19] Там же, с. 19.

гое, а также реализовать свои нереализованные и не реализуемые в данной социальной практике возможности.

Другие варианты решения проблемы в разное время предложил И.П. Смирнов. В своей известной книге *Психодиахронологика* он предложил психоаналитическую интерпретацию истории русской литературы начиная от романтизма до наших дней, акцентировав в сменявших друг друга литературных направлениях компенсацию психологической ущербности и скрытых комплексов. В другой книге он также настаивает на том, что «прикрепленность литературы к реальному миру вторична», однако в данном случае «роль референтов разыгрывают […] докса и смежные дискурсы – наука в science-fiction, умозрение в философской прозе (вроде «Кандида») и поэзии, историография в историческом повествовании, религия в агиографии и т.п.»[20], для которых произведения канонических жанров выступают в качестве своеобразных иллюстраций. В применении к жанру романа ставится вопрос о том, что вымысел означает поиск своего Другого для автора, который обнаруживает расхождение между собственным реальным статусом и внутренним самоощущением: судьба героя романного повествования, по И.П. Смирнову, есть попытка его автора примерить роль, проиграть иные варианты своей судьбы, это своеобразный перфоманс, тематизация возможного, но нереализуемого (или нереализованного) в действительной жизни.

Наряду с вопросом о функциях литературы и целях литературного творчества для антропологии литературы важен вопрос о том, как в художественном мире произведения проявляется человеческая сущность, ментальность автора, специфика его видения мира. Термин «антропоэтика» фиксирует эту устремленность антропологии литературы на создание собственного варианта анализа литературного произведения.

Один из ранних примеров реализации данной задачи антропологии литературы – знаменитая книга Э. Ауэрбаха *Мимесис*, в которой на примере гомеровского эпоса и библейских притч показано ментальное различие двух типов культуры – античной и ближневосточной. Две модели мимесиса, явленные на заре истории человечества, пройдут через всю историю европейской литературы. Мимесис у Ауэрбаха выступает как истолковывающее видение и самоосмысление человека в «мире жизни» (Гадамер), историчного и феноменального по своей сути.

В ином направлении решает эту проблему В.А. Подорога, который, например, в книге «Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX-XX вв.» ставит вопрос о соотношении текста (как знаковой структуры) с телом (как образом становлении) и сознанием (как способом интерпретации) и предлагает (демонстрируя на примере анализа философских произведений Киркегора, Ницше и Хайдеггера) схему анализа текста в единстве визуального, вербального, телесного аспектов, показывая обусловленность типа философского письма пространственными впечатлениями, утверждая телесную соотнесенность текстового пространства и пространства внешнего[21].

---

[20] Игорь Смирнов: *Олитературенное время. (Гипо) теория литературных жанров*. Санкт-Петербург 2008, с. 48-49.

[21] См.: Валерий Подорога. *Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX-XX вв*. Москва 1993.

В другой книге В.А. Подорога на примере анализа экспериментальных художественных миров Гоголя и Достоевского демонстрирует технику аналитического анализа литературы. Исходным методологическим принципом такого анализа Подорога, вслед за В. Изером, считает установку на позицию чистого наблюдателя, который описывает, но не стремится интерпретировать и отказывается от общефилософских спекуляций. Цель и итог такого анализа – прямое усмотрение конструктивных сил литературного произведения, состава и расположения основных элементов произведения. Антропология взгляда, категорично настаивает Подорога, больше способствует пониманию литературы, нежели концепции диалога, «вчувствования», герменевтического круга, интертекстуальности и другие интерпретационные подходы[22].

Таким образом, предметом антропологии литературы является человек как субъект (не объект!) литературного творчества, а в качестве основных проблем антропологии литературы выступают структура сознания пишущего, способы достраивания и перемоделирования им своего «я» и мира повседневности и отличие этих способов в разных художественных системах; специфика авторского видения и способы производства знаковых и символических комплексов, в которых, с одной стороны, воплощается («отелеснивается») внутренняя сущность пишущего, с другой стороны – структурируется и перемоделируется в индивидуальный космос хаос повседневной жизни; своеобразие художественного мимесиса; влияние актуальных философских, культурных, социальных, нормативных, литературных дискурсов на сознание пишущего и способы перемоделирования и означивания им самого себя; отражение в индивидуальном и жанровых дискурсах ценностей культуры; влияние литературы на процесс самоидентификации человека (читателя).

Это далеко не все проблемы, но и названных достаточно, чтобы понять, насколько далеко в плане исследовательской интенции отстоит антропология литературы от литературной антропологии, в которой человек является объектом художественного исследования. Если литературная антропология и следующее за ней литературоведение ограничиваются констатирующим описанием и интерпретацией, удовлетворяясь наличным (полученным из текста) знанием о мире и человеке и ориентируясь, прежде всего, на прошлое и настоящее культуры, то антропология литературы (в своем идеальном, разумеется, варианте) носит глубоко эпистемологический характер, рассматривая литературу как возможность вслед за автором задать вопросы: таков ли мир, каким мы его видим? правильно ли мы понимаем мир вокруг нас? как мы интерпретируем этот мир и презентируем его в текстах? насколько бесконфликтно наше сосуществование с этим миром (обществом, культурой) и описывающими его дискурсами? как в языке и использованных в тексте риторических практиках «проговаривается» человеческое «я», соотношение его осознанных намерений и подсознательных желаний? И, может быть, самое главное и методологически значимое: что литературовед может «прочитать» в тексте, кроме его риторики, а также отразившихся в нем символических значений, готовых нарративов и стереотипов культуры (что является предметом литературной антропологии)? Каковы неизрасходованные ан-

[22] См.: Валерий Подорога: *Мимесис. Материалы по аналитический антропологии литературы. Т. 1. Н. Гоголь. Ф. Достоевский.* Москва 2006.

тропологические ресурсы, потенциально развернутые в будущее? И может ли он интерпретировать текст, не обращаясь за помощью к другим антропологически ориентированным наукам?

Комментируя методологическое значение идей основоположника интерпретативной антропологии Клиффорда Гирца для гуманитарных наук, А.Л. Елфимов акцентирует его мысль о том, что любой текст, в том числе текст художественного произведения, есть результат интерпретации, селекции определенных единиц из потока «сырого материала» действительности, соответственно «интерпретация в гуманитарных и социальных науках – это всегда интерпретация второго порядка», поскольку текст в данном случае функционирует «как своего рода коммуникативный интерфейс»[23]. Отсюда вытекает один из главных методологических принципов антропологии литературы, который, вслед за К. Гирцем, можно определить как семантический, поскольку он (как и в культурной антропологии) нацелен «на исследование коллективно создаваемых моделей значения, которые индивид использует для того, чтобы придать форму опыту и смысл действию, на исследование тех понятий, в которые облекаются символы, и той руководящей силы, которую такие понятия обретают в общественной и частной жизни»[24]. В трансляции на антропологию литературы речь может идти о влиянии авторитетных дискурсов на процесс структуризации хаоса жизненных впечатлений и его последующей интерпретации в тексте с одной стороны и о влиянии литературы на конструирование культурных фреймов с другой. В этом контексте объект внимания антропологии литературы – автор (и литература в целом) выступают как носитель коллективного (массового) и в то же время глубоко индивидуального видения мира; это означает, что на первом плане исследовательского интереса должна быть антропологическая проекция дискурсивных практик и ее рецепции в читательском сознании как показатель наличного состояния и потенциального ресурса человеческого сообщества.

Совершенно очевидно, что такая тематизация литературной антропологии и антропологии литературы потенциально способна вернуть литературе и литературоведению если не центральное, то, по крайней мере, значимое место в культуре. В этом отношении представляют интерес размышления западных интеллектуалов о мегатрендах XX века, среди которых называют, во-первых, «погружение человека в настоящее, в современность», в результате чего «кажется, что современного человека не интересует ни прошлое, ни будущее»; во-вторых, нехватку «эмоций и доктрины сердца»[25]. Однако «без оглядки на прошлое и без фиктивных миров человек может легко остановиться в своем развитии»[26], тогда как гиперрационализм современного технократическо-симулякрового мира способен уничтожить человека как вид. Однако механизмы самосохранения, присущие человеческой культуре, не могут не включить режим противодействия

[23] Алексей Елфимов: *Об антропологии и гуманитарных науках: Несколько заметок о творчестве К. Гирца* в: *Новое литературное обозрение.* 2004. № 70 (6), с. 60.
[24] Там же, с. 61.
[25] Л. Павера: *Организация славистических специальностей – уход от филологии?* в: *Новая русистика: Международный журнал современной филологической и ареальной русистики.* Брно 2012, с. 48, 49.
[26] Там же, с. 48.

разрушительным тенденциям, и это противодействие в первую очередь может оказать литература – литература прошлого с накопленным ею гуманистическим потенциалом и литература современная, пытающаяся заглянуть в обратную сторону реальности.

Соответственно антропологически ориентированное литературоведение должно считать своей главной задачей такую интерпретацию создаваемых в литературе виртуальных миров, которая позволила бы восполнить нехватку знания человека и человечества о самом себе. «Явление власти» (И.П. Смирнов), с которым должно быть связано литературоведение, если оно хочет быть значимым фактором современного и тем более завтрашнего мира, означает только то, что литературовед должен стать своего рода экспертом в области человеко- и обществознания, способным диагностировать проблемы через анализ созданных в литературе виртуальных миров. Другими словами, движение к антропологии литературы предполагает обретение литературоведением широкого дыхания – установление контакта=диалога между миром текста и окружающим человека миром.

Вместе с тем такая актуализация научной парадигмы в ответ на вызовы современной цивилизации не снимает вопрос о цене и рисках «саморасширения» литературоведения. Не приведет ли сближение с антропологией, социологией, историей и другими гуманитарными науками с одной стороны и отказ от традиций филологического анализа и интерпретации текста к реанимации худших традиций идеологизированного литературоведения советского образца или к торжеству «профессионального» дилетантизма, прикрытого модной терминологией?

Представляется, что в «сумме гуманитарных технологий» (К. Исупов[27]) как новом интегративном знании, каковым стремятся стать антропология литературы и литературная антропология, должно доминировать литературоведение. Обращение к философии, антропологии, социологии, истории, культурологии, психологии должно способствовать объяснению нарративных и риторических практик, а также способов означивания мира, посредством которых создается индивидуальная авторская космогония, не уводя от решения других, чисто литературоведческих задач.

[27] Константин Исупов*: Приключения отечественной методологии: от энциклопедизма к универсализму. Ю.М. Лотман и его школа*. в: *Миргород*. 2010. № 2, с. 87.

Миргород 2016, № 1 (7)

ОКСАНА КРАВЧЕНКО
(*Донецк*)

ВОЗВЫШЕННОЕ КАК ХАРАКТЕРИСТИКА ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОБЪЕКТА: ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ

Abstract:
The article contends that the sublime is an inner attribute of an aesthetic object. Based on this contention, the article further claims that the sublime can be analysed at a metapoetic level, in which case metapoetcs is construed as an ontological dominant. Immateriality and lack of a stable structure of composition affirm the main characteristics of the metapoetic meaning of the sublime. Oriented towards a wholeness, the sublime functions as the supreme aesthetic principle of a work of art. Focus on the sublime from a metapoetic perspective reaffirms the methodological ideas of Mikhail Bakhtin in modern literary criticism.

Key words: sublime, aesthetic object, whole, metapoetics.

Утверждая теоретико-литературный потенциал возвышенного, мы исходим из предпосылки глубокой укорененности его в проблематике гуманитарных наук. Двухтысячелетняя история развития этой категории позволяет усматривать в ней широкий спектр риторических, эстетических, культурфилософских и поэтологических конкретизаций. Важно осознавать при этом, что собственно поэтика возвышенного не является самодостаточной замкнутой сферой, но вовлекает в себя всё смысловое многообразие подходов к возвышенному.

Актуализация возвышенного в эстетике XX века была обусловлена травматическим опытом Второй мировой войны и вытекающим из него разочарованием в гармонизующем потенциале искусства. Инициированная Т. Адорно и продолженная Ж.-Ф. Лиотаром философская дискуссия о пересмотре традиционных эстетических категорий не только обозначила приоритет возвышенного в ситуации «после Освенцима», но и закрепила противостояние категорий как культурных доминант «Афин» и «Иерусалима». В работах С.С. Аверинцева соотношение прекрасного и возвышенного обрело характеристики греческой «экфрастичности» (рационально и пластически освоенного космического по-

рядка) и библейской «притчевости» (внечувственного эмоционально-духовного напряжения истории)[1]. Прояснение негреческой составляющей возвышенного обусловило понимание трактата Псевдо-Лонгина[2] как парадокса встречи культур, а собственно возвышенного – как категории, несущей в себе интеграционный импульс, сопрягающий, вопреки мнению Лиотара[3], греческий и еврейский потенциал. Возвышенное в силу этого предстаёт как категория внутренне неоднородная, вбирающая в свой состав потрясающее, прекрасное, ужасное, невыразимое: и величественное молчание гомеровского Аякса, и проникновенный шёпот Сапфо, и высокий пафос Книги Бытия. Таким образом, осуществленный в послевоенной эстетике «ренессанс» возвышенного актуализировал не только момент противостояния эллинского и еврейского начал европейской культуры, но и встречное их движение, претворённое в трактате *О возвышенном*.

История развития категории, на каждом этапе обнаруживающей новые эстетические валентности, сохраняет идущую от Псевдо-Лонгина смысловую многогранность, демонстрируя при этом неизменную тенденцию со-противопоставления прекрасного и возвышенного.

Интеграционный характер возвышенного обуславливает соотнесение с ним – как с неким эталоном – эстетических явлений самого широкого спектра и приводит в конечном итоге к утверждению мысли о первичности возвышенного. По мнению Н. Гартмана «всякое великое и серьёзное искусство, приближается к этой категории»[4]. Возвышенное в этом случае может быть помыслено не как компонент сопоставительного категориального ряда, но как вершина иерархической структуры, и тогда коррелятом возвышенного предстаёт уже не та или иная категория, а эстетическая система в целом. При таком типе координации мы получаем возможность говорить не об элементах возвышения в трагическом, лирическом, эпическом, но – о трагической, лирической, эпической окрашенности возвышенного. Подобная логика позволяет представить возвышенное как метакатегорию.

Поэтологическим коррелятом данной ситуации является бахтинское утверждение возвышенного как структурного компонента эстетического объекта: «Категории структуры эстетического объекта: красота, возвышенное, трагическое…»[5]. Однако, возвышенное, соотносимое собственно с эстетическим объектом, не имеет конкретных форм выражения ни на архитектоническом, ни – соответственно – на композиционном уровнях. Возвышенное в структуре эстетического объекта входит в состав архитектонических форм как собственно эстетическое бытие, выступая по отношению к этим формам как метакатегория. Таким образом эстетическая метакатегориальность возвышенного, проясняющаяся в его историческом движении, обретает поэтологическое соответствие в метакатего-

[1] Сергей Аверинцев: *Греческая «литература» и ближневосточная «словесность». (Противостояние и встреча двух творческих принципов,* в: *Типология и взаимосвязи литератур древнего мира*, Москва 1971, с. 206-266.
[2] *О возвышенном*, Москва 1966.
[3] Жан-Франсуа Лиотар: *Хайдеггер и «евреи»,* Санкт-Петербург 2001.
[4] Николай Гартман: *Эстетика,* Москва 1958, с. 529.
[5] Михаил Бахтин: *Автор и герой в эстетической деятельности,* в М. Бахтин: *Собр.соч. – Т.1. Философская эстетика 1920-х годов,* Москва 2003, с. 139.

риальности архитектонической. Если архитектонические категории эстетического объекта – это «формы эстетического бытия в его своеобразии», то возвышенное как метакатегория содержит в себе сам принцип эстетического бытия: возвышение жизненной реальности до реальности внежизненной как сферы абсолютных ценностей. Понимание художественного произведения как эстетического объекта позволяет утверждать, что само произведение является манифестацией возвышенного.

Аргументировать данный тезис позволяет обращение к трактату Б. Христиансена *Философия искусства*, обосновывающему сущность эстетического объекта и специфику эстетических модусов. Постулируя возвышенное как реализацию «метафизического» потенциала искусства, Б. Христиансен утверждает модус возвышенного как генерирующий фундаментальный смысл искусства: быть «самооткровением абсолютного» в человеке[6]. Таким образом, онтология возвышенного и вырастающая на ее основе поэтика возможны лишь при осознании бытийной многомерности человека, понимания его существования как внутренне пограничного, совмещающего жизненную и внежизненную перспективы. В конфликтности этих перспектив и обнаруживает себя природа возвышенного.

В то же время генезис возвышенного, сопрягающий традиции древнегреческой эстетики потрясающего и древнееврейской анестетики непредставимого, предопределяет апелляцию к феноменам, превышающим возможности чувственного выражения, и задает особое направление теоретико-литературных исследований. Адекватное осмысление поэтологических закономерностей возвышенного предполагает ориентацию на такой, условно говоря, «уровень» произведения, который принципиально не воплотим ни конкретными поэтическими средствами, ни каким-либо их конструктивным взаимодействием. Обращенная к сфере, обуславливающей сами закономерности выражения, поэтика возвышенного проясняет метапоэтический горизонт исследований искусства слова, обнаруживая в самом слове не материально-лингвистические закономерности, но бытийный потенциал.

Несводимость на какие бы то ни было поэтические элементы предопределяет концептуализацию возвышенного не горизонталью композиционных форм, а вертикалью архитектоники эстетического события. Двойственная обусловленность метакатегориальности возвышенного постулирует его как порождающее основание искусства, актуализируя в литературоведении проблематику «истока художественного творения». Этот хайдеггеровский вопрос, обостренный возвышенным, вовлекает в свое решение все богатство культуры как духовного опыта человечества.

Утверждая возвышенное в качестве архитектонико-композиционной метаформы, мы полагаем, что адекватный подход к его исследованию возможен только на метапоэтическом уровне анализа. Под метапоэтикой имеется в виду тот принцип литературоведческих исследований, который был реализован в филологии М.М. Бахтина. Сущность его – в преодолении сциентистской установки. Четкой однозначности и одномерности порожденной Аристотелем поэтологической традиции противостоит бахтинская ориентация на «целое», в перспективе которого утверждается, по слову Аверинцева, «не искусство как приём, но ис-

[6] Бродер Христиансен: *Философия искусства,* Санкт-Петербург 1911, с.159.

кусство как смыслоносный жест – от человека к человеку»[7]. Именно «целое» определяет собою принципиальное отличие метапоэтики от поэтики, задавая онтологическую составляющую литературоведческого исследования. Причём природа этой составляющей такова, что она окрашивает собою все остальное, постулируя не отказ от собственно поэтической конкретики, а принцип ее телеологической обусловленности. Вбирая в себя элементы строгой научности, метапоэтика мыслит их как служебные: направленные на осуществление онтологического горизонта филологии.

Направление «от целого» и есть в основе своей метапоэтическая перспектива. Ею заданы главные бахтинские интенции, формирующие в конечном итоге концепцию эстетического объекта, архитектоники, автора и героя, «последнего целого».

Возвышенное как метакатегория актуализирует философско-эстетический горизонт литературоведения, направляя внимание на порождающие основания художественности как на сферу содержания, не имеющую выражения. Данная перспектива предстаёт как поэтика, несущая интенцию вопрошания об абсолютном «ценностном центре» (М.М. Бахтин) искусства слова.

Обобщая, можно сказать, что возвышенное как характеристика эстетического объекта сублимирует само возвышенное, выводит его из тропеического круга в сферу метапоэтической проблематики. Данный подход определён признанием значимости существующего опыта поэтологической конкретизации возвышенного и пониманием его по преимуществу «композиционной» (в терминах М.М.Бахтина) природы. Именно такими представляются нам попытки «описания» возвышенного, идущие от ощутимой явленности его в закономерностях высокого слога, характерных мотивов, типов героев, жанров, особенностей повествования. Мы же ориентируемся на исследование не описательного, а метапоэтического уровня, и сама эта ориентация адекватна для нас поэтике возвышенного.

Нам важно закрепить связь возвышенного с филологическим метапринципом исследования искусства слова. Можно утверждать, что сфера возвышенного в литературоведении – это и есть реализация «мета», не ограниченного исключительно проблематикой бахтинских работ, но манифестированная, к примеру, в концепции метафизических качеств Р.Ингардена[8], в апелляции к сфере метахудожественности Н.Гея[9], имплицитно присутствующая в обращенности к бытийной полноте концепции целостности М.Гиршмана[10] и в размышлениях В.Федорова о типологии поэтического существования[11].

Обратимся непосредственно к поэтике возвышенного.

Мы полагаем, что утвержденный выше онтологический потенциал возвышенного позволяет прояснить некоторые особенности эстетического объекта и,

---

[7] Сергей Аверинцев: *Личность и талант ученого*, «Литературное обозрение» 1976, № 8, с. 59.

[8] Роман Ингарден: *Исследования по эстетике,* Москва 1962.

[9] Николай Гей: *Категории художественности и метахудожественности в литературе,* «Литературоведение как проблема», Москва 2001, с. 280-301.

[10] Михаил Гиршман: *Литературное произведение: теория художественной целостности,* Москва 2002.

[11] Владимир Федоров: *Проблемы поэтического бытия,* Донецк: 2008.

в частности, вопрос о том, где, в какой сфере осуществляется эстетический объект. Этой сферой не является ни фабульная реальность происходящих событий, ни актуальная для читателя реальность внешнего произведения. Принципиальная вненаходимость действительности эстетического объекта объясняет традиционное исключение его из состава литературоведческих исследований. Внимание, как правило, сосредоточено либо на анализе «происшествия»: жизненного события в широком спектре его идейно-тематического, исторического, психологического и т.п. своеобразия; либо – на внешнем произведении, существующем в реальности исследователя и представляющем материал для описания приемов обработки языка, анализа композиционных средств, историко-литературной адекватности или культурологического своеобразия. Сфера же, возвышающаяся над обоими этими горизонтами, – эстетический объект как эстетическое бытие – остается областью, которую, подражая французской философской манере, можно определить как «je ne sais quoi»: областью неизвестного, непоименованного.

Рассмотрим эту ситуацию в контексте исследования Бахтина о Достоевском.

Осмысляя проблематику эстетического объекта, С.Бочаров в статье *Бахтин-филолог: книга о Достоевском* дает своеобразное понимание его с отсылкой на работу В.Н.Волошинова: «эстетический объект, по слову В.Н.Волошинова в одной из статей […] 1929 года, представляет собой «синюю птицу» творческого стремления художника и интерпретатора»[12]. Очевидно, «синяя птица» Волошинова есть образный аналог некоего возвышающего пафоса произведения, его идеальный образ или образ идеала. В работах Вяч.Иванова (методологическое значение которых для Бахтина бесспорно), функцию подобных образов выполняет «планетарное тело» основного события, висящего над сюжетом[13] (статья «Достоевский и роман-трагедия»), а также образ Города[14] как «потревоженного в своих глубочайших устоях муравейника»[15] (статья *"Ревизор" Гоголя и комедия Аристофана*). И то, и другое – не содержательные образы анализируемых произведений, а метаобразы «зиждущей» их формы, проступающие, как пишет Бочаров, «как бы сквозь произведения […] как таковые»[16]. Характеризуя бахтинский подход к творчеству Достоевского, исследователь говорит о концентрации Бахтина не на внешних событиях романов Достоевского, и не на «обширной сфере борьбы идей», а на неком внутреннем событии, «как бы по-дантовски неподвижном, пребывающем и «возвышающемся над сюжетом»[17]. Это «возвышение»

[12] Сергей Бочаров: *Бахтин-филолог: книга о Достоевском,* «Вопросы литературы» 2006, № 2, с. 60.

[13] Вячеслав Иванов: *Родное и вселенское,* Москва 1994, с.288.

[14] При том, что город, по определению, есть понятие пространственное, Иванов актуализирует идущую от Августина традицию «града», определяемого не пространственно, но ценностно. Продолжателем этой традиции можно считать Гоголя, представившего в «Театральном разъезде» понимание существующего во внешней действительности города как внутреннего «душевного города» каждого человека.

[15] Вячеслав Иванов: *«Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана,* в *Гоголь в русской критике: антология* [Сост. С.Г.Бочаров], Москва 2008, с. 370.

[16] Сергей Бочаров: *Бахтин-филолог: книга о Достоевском, ibidem,* с. 61.

[17] *Ibidem,* с. 57.

над сюжетом принципиально не только в плане генерализующих интенций творчества, соотносимых с постулируемой Вяч.Ивановым формой formans – самостоятельным бытием, «действенным прообразом творения в мысли творца» – но и в плане онтологической иерархии: действительности сюжетно-фабульной и действительности эстетического объекта.

Мы считаем, что эстетический объект предполагает разговор об особого рода реальности, о «слове», как пишет Бочаров, стоящем над сюжетом:

> Все гибнут в сюжете, но вот над сюжетом было сказано одно «проникновенное слово», оно никого не спасло в сюжете, но оно остается как слово-вершина и возвышается над сюжетом» как некое «идеальное в Достоевском»[18].

Представление о природе этой над-сюжетной реальности дает идея Христиансена о назначении искусства, в котором «…я постигаю то Я, которое скрыто за эмпирическим», и в котором осуществляется «конечное самопознание абсолютного в человеке»[19]. «Я» в абсолютном измерении есть собственно человеческое в человеке, превышающее не только интерес жизненного инстинкта, о котором писал Христиансен, но и саму онтологию жизненной сферы, ее пространственно-временную ограниченность[20]. Различие жизненной эмпирии и абсолютного возвышения есть различия онтологически фундаментальные, предзадающие идею Бахтина об эстетическом объекте как о «совершенно новом бытийном образовании, […] своеобразном эстетическом бытии»[21]. Поясняя природу этого бытия, Бахтин подчеркивает такие его параметры, как нематериальность и неэмпиричность, объясняет возникающие в связи с ним «недоразумения» стремлением найти «пространственно и временнó – как вещь – локализованный эквивалент эстетическому объекту»[22].

Абсолютность эстетического бытия, его вневременный и внепространственный характер является той особой сферой литературоведения, которая, ускользая от внимания исследователей, подменяется анализом содержания, т.е. жизненных закономерностей фабульной действительности. Показательна в этой связи полемика Н.Гея с Р.Якобсоном по поводу пушкинского стихотворения *Я вас любил…*. Гей возражает на следующее замечание Якобсона: «Без сверхъестественного вмешательства другую такую любовь героине встретить вряд ли еще

---

[18] *Ibidem*, с. 63-64.

[19] Бродер Христиансен: *Философия искусства, ibidem,* с. 158-159.

[20] Момент ограниченния неизбывен: при том, что границы могут быть предельно широкими, ориентированными на некую космическую вечность, они остаются границами, заключающими в себе не-абсолютность эмпирического существования. Гораций в *Памятнике* ориентируется на такой сверхвременной и сверхпространственный для него образ, как римская вечность. Ею он определяет собственную поэтическую славу: пока жрец восходит на Капитолий. Исходя из этого предела, слава Горация давно ушла в небытие, однако, поэзия его остается. В контексте этих размышлений пушкинское «Нет, весь я не умру» позволяет мыслить поэзию как явление внежизненное по своей природе, т.е. не ограничиваемое временем и пространством.

[21] Михаил Бахтин: *Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве,* в *М.М.Бахтин: Вопросы литературы и эстетики*. – Москва 1975, с. 49-50.

[22] *Ibidem,* с. 53.

придется»[23]. Подобное утверждение Гей считает «привычным для литературоведческого подхода к интерпретации художественного теста»[24]. «Привычность» состоит в подмене эстетических закономерностей жизненно-эмпирическим представлениями[25]. А между тем в самом стихотворении жизненность «героини» весьма иллюзорна. Нет «не только ни дуновения ее присутствия как одной единственной, *этой*, но и с ней связанного времени и места...» [курсив автора – О.К.]. Подобным образом, нет и определенного «Я», желающего любви другому. Но всё же несомненна реальность иного бытийного плана – реальность любви. Исследователь утверждает:

> Троекратное повторение на восьмистрочном пространстве – "Я вас любил…" – это не прошлое, открывающее путь новой модели чувств, а утверждение, да позволено будет сказать, "торжествующей любви"; это признание любви истинной и идеально сущей, данной бытийственно, а не описательно или диалектично и психологично[26].

Этот бытийственно возвышенный уровень, мы полагаем, и представляет собой проблемную сферу современного литературоведения. Кроме того, сама возможность разговора о поэтике возвышенного определяется пониманием онтологического возвышения человека от реальности жизненных обстоятельств, допускающих некоторую множественность любовных историй («другой любви», как говорит Р.Якобсон), – до абсолюта любви «торжествующей», переводящей утверждающего ее лирического героя в сферу внежизненного и внесмертного бытия.

Прояснение специфики этого бытия и было начато Христиансеном, противопоставившим эмпирическое «я» и «Я» метафизическое, или абсолютное. При этом, говоря о противопоставлении, мы допускаем определенную степень огрубления: речь идет не о разрыве одного и другого, а об усилии к превышению, к онтологическому возвышению эмпирического «я», утверждающего в жизненной сфере ценность внежизненную. Таким образом, жизненное событие оказывается вписанным не только в горизонталь жизненно-фабульного конфликта, но и в вертикаль внежизненного, а значит сверхпространственного и сверхвременного плана. Конститутивные свойства внежизненной ценности получили следующее осмысление в статье В.В.Федорова *Автор как субъект творческого бытия*: «Ценность эта – внежизненная – не в том смысле, что она пребывает за чертой жизни, а в ее масштабности: она не «вмещается» в телесную действительность»[27].

---

[23] Николай Гей: *Категории художественности и метахудожественности в литературе, ibidem,* с. 285.

[24] *Ibidem*

[25] Тенденция подобного рода подмен была описана уже Христиансеном: «Эстетическое воззрение отлично от эмпирического. Несходство зависит от того, что ими руководит различный интерес. … Эмпирическое воззрение – лишь способ ориентироваться для целей практической жизни» (Бродер Христиансен: ibidem, с.199).

[26] Николай Гей: *Категории художественности и метахудожественности в литературе, ibidem,* с. 286.

[27] Владимир Федоров: *Автор как субъект творческого бытия,* «Литературоведческий сборник», Донецк 2006, Вып.25, с. 9.

Утверждение героем ценности такого рода осуществляется, как указывает Христиансен, «дисгармонически», т.е. влечет за собой раскол и самоотречение: «субъект гибнет, […] победа достигается через самоотрицание»[28]. Таким образом, через гибель жизненного происходит утверждение внежизненного. Однако, гибель не следует воспринимать как однозначность физической смерти, а, скорее, как процесс утверждения субъекта вне измерений жизни и смерти, в иной онтологии, соотносимой с онтологией автора-творца или с перспективой «последнего целого». Так в пушкинском стихотворении, необычайно светлом, жизненно-утверждающем и даже жизненно-благословляющем, мы также можем наблюдать если не гибель, то дискредитацию жизненного плана любви-страсти или любви-обладания. В отказе от жизненного «сценария» любви осуществляется возвышение до вневременного и всевременного ее бытия. «Любил», – пишет Н.Гей, – становится своеобразным вневременным выражением страсти, очищенной от всего сиюминутно-страстного. И, может быть, потому соприродного вечному»[29].

Таким образом, поэтика возвышенного получает ценностно-онтологическое обоснование. Отвечая на вопрос о том, в чем же состоит необходимость возвышенного в сфере поэтики и возможна ли вообще ситуация, в которой возвышенное является «незаместимой», по выражению Бахтина, величиной, мы пытаемся обосновать идею, что практической формой существования возвышенного является собственно художественное произведение. Не возвышенное осуществляется посредством художественного произведения, а само произведение является реализацией возвышенного. Но для принятия этого тезиса нужно особенное понимание художественного произведения, и такое понимание: произведения как эстетического объекта было высказано Христиансеном и развито Бахтиным. Актуальность возвышенного в теории литературного произведения базируется на внутренней взаимосвязи его с эстетическим объектом, соотносимым с «последним целым» произведения. Актуальность возвышенного как универсальной поэтологической категории выявляется метапоэтическим горизонтом литературоведческого исследования. Для Н.Гея, в частности, этот горизонт оформляется как метахудожественный, выходящий «в своих логических, понятийных объёмах далеко […] за рамки искусства как такового» и «представительствующий от целостности бытия в слове»[30].

Все это позволяет говорить о том, что рассмотрение возвышенного как характеристики эстетического объекта концептуализирует его метакатегориальный статус в ряду категорий поэтики. Возвышенное предстает как категория не реализуемая искусством, а реализующая искусство, как категория его обуславливающая, а не им обусловленная.

Архитектонико-композиционная универсальность возвышенного открывает путь к осмыслению фундаментальных закономерностей творчества, поэзии, культуры. Представленный опыт исследования поэтики возвышенного есть полемический ответ концепциям кризиса теории, борьбы с нею как со сферой спеку-

[28] Бродер Христиансен: *Философия искусства, ibidem,* с. 145.
[29] Николай Гей: *Категории художественности и метахудожественности в литературе, ibidem,* с. 287.
[30] *Ibidem*, с. 288.

лятивного знания. Исследование возвышенного намечает перспективу выхода из кризиса «литературоведения как точной науки» и актуализирует принципы бахтинской методологии, «точность» которой – в концентрации на бытийных глубинах человеческого существования во всем богатстве их эстетической, антропологической, исторической, культурологической выявленности. Введение возвышенного в теоретико-литературный кругозор невозможно без исследовательской интенции к целому, вмещающему в себе закономерности эстетического бытия, первосмыслы Слова и энергетику духовной сообщительности искусства.

ОЛЬГА ИОСКЕВИЧ
(*Гродненский государственный университет имени Янки Купалы*)

ПОВТОР В «ДВОЙНИКЕ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО КАК ФИГУРА МЕНТАЛЬНОГО КРИЗИСА

Abstract:
The article deals with the meaning-generating and narrative function of the figure of repetition in Fyodor Dostoyevsky's *The Double*. The writer's specific episteme defines the interpretation of madness in the novel as a manifestation of mental crisis, giving rise to a split personality. The idea of the unknowability of man and of the world is realized in the figure of repetition and organizes all the levels of the novel's narrative structure, which leads to the creation of a fundamentally new narrative.

Keywords: repetition, madness, duplicity, mental crisis, episteme, narrative

Первая половина XIX века в России – сложное переходное время, когда происходил процесс смены нормативно-ролевого Он-менталитета дивергентным Я-менталитетом,[1] означавший изменение самосознания субъекта; когда в результате кризиса рационализма возникло сомнение в познаваемости мира; когда обозначилась смена культурных и литературных парадигм, нашедшая отражение, с одной стороны, в поиске новых форм нарратива, с другой – в тенденции к ин-

[1] Согласно концепции В. И. Тюпы, который, опираясь на труды Л. С. Выготского и П. Рикёра, а также на идеи историков Ж. ле Гоффа, Р. Мандру и др., предлагает рассматривать историю человеческой цивилизации и становление индивидуальной личности как последовательную смену четырех «фундаментальных состояний человеческого духа» или «модальностей самоидентификации субъекта»: 1. *Роевой Мы-менталитет* (статусно-роевое, анонимное сознание); 2. *Ролевой Он-менталитет* (нормативно-ролевое, авторитарное сознание); 3. *Дивергентный Я-менталитет* (автономное, радикально индивидуализированное сознание); 4. *Конвергентный Ты-менталитет* (радикально диалогизированное сознание). Подробнее об этом см.: Валерий Тюпа: *Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике.* Москва 2010, с. 23-25.

тенсивному использованию риторических фигур и тропов в прозе, что объясняется функцией тропа как «механизма семантической неопределенности», функционирующего в «системах, ориентированных на сложность, неоднозначность или невыразимость истины».[2]

Исторический переход от одного типа сознания к другому проявляется в «смене ментальных матриц»,[3] регулирующих понимание мира и человека, и, вместе с тем, порождает ситуацию «ментального кризиса» (определение В. И. Тюпы). В такие переломные моменты актуализируется интерес к безумию. Так, в русской литературе первой половины XIX в. тема безумия носила знаковый характер, о чем свидетельствует ее высокая востребованность у авторов.[4] Можно предположить, что безумие в литературных произведениях переходных эпох представляет собой своеобразную метафору ментального кризиса, а сами произведения выступают как «текстуальные манифестации духовной жизни социума», реализующие «коммуникативные стратегии, определяемые принадлежностью к культурной парадигме».[5] Как безумец и безумие квалифицируются такой человек и такая модель поведения, которые предъявляют носителям уходящего в прошлое менталитета новые взгляды и новые поведенческие установки. Поэтому тема безумия актуализируется в литературе именно переходных эпох, в ситуации в соприсутствия разных (старого и нового) типов самоидентификации личности.

Произведения о безумии в русской литературе первой половины XIX в. отразили не только процесс перехода от нормативно-ролевого Он-менталитета к Я-менталитету и психологическое, социальное и культурное освоение нового типа самоидентификации и поведения личности. Эта проблема соединялась с осмыслением феномена безумия как патологического состояния психики в научной психиатрии. Оба аспекта по-разному определяли индивидуально-авторскую эпистему и соответственно динамику развития темы безумия в русской литературе указанного периода.

Тема безумия является одной из центральных в творчестве Ф. М. Достоевского, создавшего в своих произведениях «целую галерею психопатических типов, описанных с точностью клинических наблюдений»[6] (Раскольников, Мышкин, Иван Карамазов, Смердяков, Ставрогин и др.). В изображении внут-

[2] Юрий Лотман: *Риторика – механизм смыслопорождения,* в: Юрий Лотман: *Семиосфера.* Санкт-Петербург 2000, с. 185.

[3] Акоп Назаретян: *Антропология насилия и культуры: Очерки по эволюционно-исторической психологии.* Москва 2007, с. 135.

[4] *Двойник, или Мои вечера в Малороссии* Антония Погорельского, *Горе от ума* Александра Грибоедова, *Черная немочь, Адель* Михаила Погодина, *Русалка* Ореста Сомова, *Блаженство безумия, Эмма, Дурочка* Николая Полевого, *Безумная* Ивана Козлова, *Латник* Александра Бестужева-Марлинского, *Странный бал* Валериана Олина, *Записки сумасшедшего, Портрет* Николая Гоголя, *Не дай мне Бог сойти с ума…, Пиковая дама, Медный всадник* Александра Пушкина, *Русские ночи, Сильфида, Живописец* Владимира Одоевского – вот далеко не полный список произведений русской литературы первой половины XIX в., в которых так или иначе затрагивается проблема безумия.

[5] Валерий Тюпа: *Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике.* Москва 2010, с. 47.

[6] Владимир Набоков: *Лекции по русской литературе.* Москва 2001, с. 100.

реннего мира своих персонажей Достоевский достиг поразительной точности, опередив современную ему медицину в глубине постижения тайн человеческой психики. Писателя интересует все необычное, скандальное, аномальное в широком смысле слова. Нормой в его художественном мире является антинорма, являющая собой результат особого авторского миропонимания.

Уже в 40-е гг. Достоевский, по свидетельству врача С. Д. Яновского, увлекся чтением медицинской литературы «о болезнях мозга и нервной системы, о болезнях душевных и о развитии черепа по старой, но в то время бывшей в ходу системе Галла».[7] В. Набоков указывает на «многократное» использование Достоевским сочинения немецкого врача Ц.-Г. Каруса *Психиатрия* (1846).[8]

Кроме того, Достоевский был хорошо знаком с произведениями о безумии немецких (Э. Т. А. Гофман, Л. Тик) и русских романтиков (А. Погорельский, Н. А. Полевой и др.), с «петербургскими повестями» Н. В. Гоголя и *Пиковой дамой* А. С. Пушкина.

Интерес писателя к психиатрии и психологии был обусловлен не только переменами, происходившими в этих разделах медицины в XIX в. Будучи по натуре ипохондриком, Достоевский «… не исключал для себя возможности безумия, боялся его, искал у себя признаки психического отклонения, которые, как ему казалось, подтверждали его опасения».[9]

Таким образом, открытие иррациональности сознания человека и возможности разных ценностных мотивировок его поведения наряду с широчайшим кругом чтения писателя, включающим в себя как художественные произведения о безумцах, так и многочисленные труды по психиатрии и психологии, а также личная заинтересованность – все это определило *индивидуальную эпистему* Достоевского, обусловившую, в свою очередь, интерпретацию им темы безумия.

Феномен безумия в творчестве Достоевского является объектом философского анализа, который носит, на наш взгляд, *гносеологический характер*. Достоевский не оставил специальных философских трудов: особенности его мировоззрения нашли воплощение в художественных и публицистических произведениях – в исследовании сложных переходных форм человеческого сознания. Безумие в произведениях писателя представляет собой «точку кризиса», «границу», на которой «нельзя устроиться, успокоиться, обосноваться», которую «можно только перешагнуть».[10]

В произведениях Достоевского проблема безумия осмысливается и в *этическом аспекте* как результат борьбы в человеке противоположных начал, как результат «непрерывного внутреннего спора и невозможности этого спора».[11]

Важен и *социальный аспект* темы безумия в творчестве Достоевского: безумными видятся писателю законы, положенные в основу организации общества, где неизбежна нивелировка личности. В художественном пространстве

[7] Степан Яновский: *Воспоминания о Достоевском*, в: *Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т.* Москва 1964, т. 1, с. 163.
[8] Владимир Набоков: *Лекции по русской литературе.* Москва 2001, с. 188.
[9] Иван Ермаков: *Психоанализ у Достоевского*, в: *Классический психоанализ и художественная литература*. Санкт-Петербург 2002, с. 16.
[10] Михаил Бахтин: *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва 1986, с. 70.
[11] Ежи Фарыно: *Введение в литературоведение*. Санкт-Петербург 2004, с. 241.

Достоевского безумие мира и человека тесно связаны, взаимообусловлены и познаются только в совокупности.

Тема безумия выходит на первый план в одном из ранних произведений Достоевского – в «петербургской поэме» *Двойник* (1846). Титулярный советник Яков Петрович Голядкин, главный герой «Двойника», сошел с ума, оказавшись не в состоянии изменить свою позицию в табели о рангах, – Петербург подавил своей мощью «маленького человека», навсегда погрузившегося в хаос безумия.

Предметом художественного исследования в *Двойнике* становится иррациональность мира и человека, которые рассматриваются в своей взаимообусловленности. Ситуацию перехода Достоевский осмысливает и как столкновение разных систем ценностей в сознании человека, что, в свою очередь, усложняет интерпретацию произведения. Двойственность как результат и проявление непознаваемой, иррациональной природы мира и человека является порождающим принципом стиля в повести.

Ряд исследователей творчества Достоевского указывают на *социальный аспект* безумия Голядкина.[12] Размышляя о причинах помешательства человека в современном мире, сам Достоевский писал в одном из фельетонов «Петербургской летописи» 1847 года: «Коль неудовлетворен человек, коль нет средств ему высказаться и проявить то, что получше в нем…, то сейчас же впадет он в какое-нибудь самое невероятное событие; то […] сопьется, то пустится в картеж, то, наконец, с ума сойдет *от амбиции* (курсив наш. – *О.И.*)».[13] От невозможности соответствовать амбиции сходит с ума и Голядкин.

Безумие Голядкина может быть осмыслено и как *проблема этическая*. Такая трактовка темы присуща исследователям, рассматривающим Голядкина как положительного героя, «маленького человека», задавленного окружающей его средой. Согласно этой логике, честный человек Голядкин-старший пытается доказать свою нетождественность безнравственному Голядкину-младшему, однако все его попытки заканчиваются неудачей. Безнадежно скомпрометированный в глазах окружающих его людей, герой сходит с ума.[14] На наш взгляд, в этическом аспекте безумие героя повести можно трактовать как ранний вариант рассмотрения темы, которая станет определяющей в зрелом творчестве Достоевского, – иррациональной, непостижимой природы человека, который никогда не бывает равен самому себе.

Тема безумия в *Двойнике* может быть рассмотрена в русле *мифологической традиции,* согласно которой герой уже при жизни переходит в инфернальный мир иного; главной приметой и одновременно порождением этого мира является его демонический двойник, близкий по выполняемой им функции архаическому трикстеру. Однако в образ трикстера писатель вносит существенные

[12] Например: Владимир Днепров: *Идеи, страсти, поступки: Из художественного опыта Достоевского.* Ленинград 1978; Юрий Кудрявцев: *Три круга Достоевского: Событийное. Временное. Вечное.* Москва 1991.

[13] Федор Достоевский: *Петербургская летопись*, в: Федор Достоевский: *Полное собрание сочинений: в 30 т.* Ленинград 1984, т. 18, с. 31.

[14] Подобной трактовки образа Голядкина придерживается, например, А. А. Станюта: Александр Станюта: *Постижение человека. Творчество Ф.М. Достоевского 1840–1860-х гг.* Минск 1989, с. 77-78.

изменения. Е. М. Мелетинский отмечает, что трикстер преперсонален, а двойник у Достоевского «есть сугубо персональное, психологическое порождение»; в этом, по мнению исследователя, и заключается новаторство Достоевского, психологизировавшего и тем самым углубившего «исходный архетип двойной природы […] первых литературно-мифологических героев».[15]

На наш взгляд, безумие Голядкина в повести Достоевского может быть рассмотрено как проявление ментального кризиса героя, приводящего к разрушению его личности. Подобно Поприщину из *Записок сумасшедшего* Гоголя, Голядкин переживает кризис идентичности, порожденный освоением Я-сознания. В отличие от самодостаточных героев повестей Полевого (Антиох из *Блаженства безумия*) и Пушкина (Германн из *Пиковой дамы*), мыслящих «других» как объект, Голядкин всецело зависит от окружающих его людей: ему важно, что о нем говорят, как его оценивают. «Другие» по отношению к Голядкину выступают в качестве «порабощающего сверхсубъекта».[16] В попытках соответствовать предъявляемым к нему требованиям этого сверхсубъекта, Голядкин утрачивает собственное «я» («автономное ядро личности», определяющее целостность и индивидуальность субъекта). Происходит «шизофреническое расщепление»[17] личности на две противопоставленные ипостаси: ловкого, хитрого, изворотливого Голядкина-младшего, соответствующего негласным правилам своего социального окружения, и неумелого, нерасторопного, пребывающего в постоянных сомнениях Голядкина-старшего, вытесненного усилиями двойника из занимаемой им социальной ниши (см. символическую сцену увоза Голядкина-старшего «ужасным» доктором Крестьяном Ивановичем то ли в сумасшедший дом, то ли в ад). Ментальный кризис Голядкина эксплицируется в его двойничестве и приводит героя к безумию.

Темы безумия и двойничества традиционно тесно связаны друг с другом. Здесь имеется в виду не только взаимная мотивировка этих тем, но и общность выполняемой ими функции: и безумие, и двойничество сигнализируют о ситуации кризиса в состоянии человека (или общества).

В *Двойнике* Достоевского тема двойничества столь многогранна, что предоставляет возможность для самых разных ее интерпретаций. Так, Н. В. Кашина рассматривает двойничество героев Достоевского в *эстетическом аспекте* как воплощение диалектической концепции личности, своеобразное видение мира.[18] Об *историко-идеологических истоках* двойничества в творчестве Достоевского в целом и в *Двойнике* в частности пишет А. М. Панченко: «… двойничество у Достоевского, во-первых, маркировано идеологически; во-вторых, включено в историческую перспективу развития России».[19] Д. Чижевский указывает

[15] Елеазар Мелетинский: *Трансформации архетипов в русской классической литературе (Космос и Хаос, герой и антигерой),* в: Елеазар Мелетинский: *Литературные архетипы и универсалии*. Москва 2001, с. 171.

[16] Валерий Тюпа: *Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике.* Москва 2010, с. 28.

[17] Валерий Тюпа: ibidem, с. 25.

[18] Наталья Кашина: *Эстетика Ф. М. Достоевского*. Москва 1989, с. 78-83.

[19] Александр Панченко: *Русская культура в канун Петровских реформ*, в: *Из истории русской культуры: в 5 т.* Москва 1996, т. 3, с. 175-177.

на *этическую функцию* двойничества в повести Достоевского: «этическая функция появления двойника, пожалуй, связана с этической функцией смерти, – утрата бытия субъектом…».[20] *Социальный аспект* темы двойничества в повести Достоевского отмечает Т. М. Родина: Голядкин-младший – это «квинтэссенция определенной социальной психологии».[21] Двойник Голядкина воплощает в себе распространенный социальный тип: это карьерист, использующий ради достижения своей цели любые средства.

Наличие столь разноплановых интерпретаций темы двойничества в *Двойнике* свидетельствует об объемности и новаторском характере ее художественного решения писателем. При этом в трактовке двойничества у Достоевского присутствует остранение предшествующей литературной традиции: если в литературе раннего и зрелого романтизма использование фигуры двойника было приемом создания фантастического, то у Достоевского образ двойника неоднозначен: писатель нигде не дает ответа на вопрос, что такое двойник – реальность, галлюцинация? В этом отразилась специфика понимания Достоевским мира и человека как загадочных и непознаваемых по своей сути. Поэтому значимым для *Двойника* является *медицинский аспект* безумия. В повести очень точно изображен процесс помешательства Голядкина, что было отмечено еще современниками писателя (В. Г. Белинским, Н. А. Добролюбовым, Ап. Григорьевым и др.).

Схожего мнения придерживается и большинство современных исследователей. «Центральная тема “Двойника” – шизофрения», – отмечает американский исследователь Б. Криста, восхищаясь «невероятно смелым и образным литературным рассуждением» тогда еще молодого писателя.[22]

Таким образом, специфика интерпретации темы безумия в повести Достоевского *Двойник* заключается в ее принципиальной многоаспектности. Безумие Голядкина может рассматриваться: а) в философском аспекте – как отражение ментального кризиса героя, связанного с утратой «автономного ядра» его личности; б) в социальном аспекте – как основанное на нивелировании личности замещение одного индивида другим; в) в этическом аспекте – как результат нравственного падения героя; г) в мифопоэтическом аспекте – как перемещение персонажа из реального мира в потусторонний (в мир болезни, социальной смерти и т. д.); д) в медицинском аспекте – как заболевание психики. Безумие Голядкина вбирает все множество смыслов, каждый из которых приоткрывает новую грань в прочтении повести и обнаруживает вместе с тем эпистемологическую растерянность автора перед открывшейся многозначностью бытия человека в мире и разнообразием ценностных установок, регулирующих его поведение. В результате принципиальной характеристикой повести становится неоднозначность, двойственность художественных мотивировок. Двойственность как порождающий принцип стиля обусловливает использование риторической фигуры повтора, реализующегося на всех уровнях нарратива и определяющего иррациональность художественного мира повести.

---

[20] Дмитрий Чижевский: *К проблеме двойника*, в*: О Достоевском: сб. ст.* Париж 1929, с. 74.
[21] Татьяна Родина: *Достоевский. Повествование и драма.* Москва 1989, с. 165.
[22] Борис Криста: *Семиотическое описание распада личности в «Двойнике» Достоевского,* в: *XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества. Материалы Междунар. конф., Токио, 22–25 авг. 2000 г.* Москва 2002, с. 235.

Именно повтор и его разновидности – удвоение и плеоназм – стали, прежде всего, способом вербализации безумия героя. Своеобразие речи Голядкина привлекает к себе внимание уже в начале повести, когда он еще относительно нормален. Из разговора Голядкина с доктором Крестьяном Ивановичем:

> Я, Крестьян Иванович, люблю тишину, […] в квартире только я да Петрушка… я хочу сказать: мой человек, Крестьян Иванович. Я хочу сказать, Крестьян Иванович, что я иду своей дорогой, особой дорогой, Крестьян Иванович. Я себе особо и, сколько мне кажется, ни от кого не завишу. Я, Крестьян Иванович, тоже гулять выхожу.[23]

Постоянные повторы и оговорки, постепенно нарастающий алогизм речи героя, его неумение четко выразить свою мысль приводят к полному непониманию Голядкина окружающими. В результате возникает эффект оторванности героя от мира: Голядкин как будто бы находится в изоляции.

По мере углубления психического расстройства героя его высказывания становятся все более бессвязными, отрывочными, бессмысленными. Так, перед неудавшимся побегом с Кларой Олсуфьевной Голядкин безрезультатно пытается объясниться с кучером: «Я сейчас, мой друг; я, мой друг, знаешь, тотчас; я мой друг, тотчас же», «Я сейчас, мой друг; я, видишь… мой друг…я немножко, я, видишь, мой друг, только секундочку здесь… видишь, мой друг…».[24] Перед нами – блестящий пример имитации речи сумасшедшего, построенной на автоматическом повторении отдельных слов («знаешь», «видишь», «сейчас / тотчас» и др.) и словосочетаний (только словосочетание «мой друг» повторяется в этом коротком отрывке семь раз).

Несомненно, в речи персонажа автор пытался отразить постепенное разрушение его сознания. Любовь Голядкина к повторам проявляется на протяжении всего произведения. Первоначально она призвана подчеркнуть зацикленность героя на одной идее (например, в приведенном выше разговоре с доктором Голядкин проводит мысль о праве на собственную дорогу в жизни), а позже, ближе к финалу повести, помогает автору показать полную утрату героем способности мыслить.

Для нас интересно указание С. Н. Зенкина на то, что избыточные повторы характеризуют аналогический тип мышления, в основе которого лежит принцип взаимоотражения, но главное – традиция герметизма, суть которого заключается в имитации процесса познания, поскольку предмет познания так и остается неопределенным.[25] Речь Голядкина, стилеобразующим принципом которой является именно повтор, на языковом уровне, во-первых, воспроизводит инаковость безумия, во-вторых, указывает на принципиальную непознаваемость человеческого сознания и мира в целом.

В то же время повтор как основная риторическая фигура, используемая Достоевским, в полной мере соответствует идее двойничества героя, колебанию

---

[23] Федор Достоевский: *Двойник*, в: Федор Достоевский: *Полное собрание сочинений: в 30 т.* Ленинград 1972, т. 1, с. 116.

[24] Федор Достоевский: ibidem, с. 222.

[25] Сергей Зенкин: *Французский романтизм и идея культуры. Неприродность, множественность и относительность в литературе.* Москва 2000, с. 80.

нарратора и тому эффекту удвоения мира, который характерен для повести Достоевского, где за миром реальным, внешне кажущимся вполне рациональным, просвечивает мир фантастический, иррациональный по своей сути.

Двойственность является и определяющей особенностью нарратива *Двойника*, что позволяет исследователям увидеть в произведении черты «безумного» текста, говорить о смешении «границы рассказа и поколебленного сознания» персонажа, о «заражении» повествования «больным сознанием и пошатнувшимся словом» героя.[26]

Подчеркнем, что данный эффект достигается, во-первых, за счет формального уподобления языка нарратора языку персонажа по обилию повторов, оговорок, нарушению причинно-следственных связей, алогизму. Однако еще в большей мере «заражение» повествования больным сознанием героя происходит за счет постоянного колебания образа нарратора между собственной и персональной языковой точкой зрения. Иногда нарратор так увлекается «подражанием» языку персонажа, что становится невозможно определить, с чьей позиции в данный момент ведется повествование:

> Он, господа, тоже здесь, то есть не на бале, но почти что на бале; он, господа, ничего; он хотя и сам по себе, но в эту минуту стоит на дороге не совсем-то прямой; стоит он теперь – даже странно сказать – стоит он теперь в сенях. На черной лестнице квартиры Олсуфья Ивановича. Но это ничего, что он тут стоит; он так себе….[27]

Данный пример показывает, как за счет перехода нарратора на языковую позицию персонажа возникает тесное переплетение восприятия героя извне – нарратором – и собственного, внутреннего восприятия героем ситуации. И если в начале повести читатель еще в состоянии отличить нарраториальную перцепцию действительности от персональной, то по мере углубления психического расстройства Голядкина это становится невозможным, т. к. нарратор надежно прячется за языковой маской персонажа и никак не выдает своего отношения к происходящим в повести событиям. В результате читатель остается один на один с непостижимым текстом Достоевского, принимающим, по словам Ап. Григорьева, «форму бреда, близкого к сумасшествию».[28]

Так в русской литературе XIX в. впервые появляется «безумный» текст, главной чертой которого, наряду с отсутствием надежного нарратора и устранением границы между реальным и ирреальным, являются «лингвистические эксперименты», выводящие язык *Двойника* «за пределы общепринятого»[29] и способствующие воссозданию в художественном произведении языка безумия.

Фигура повтора (удвоения) является организующей для уровня наррации *Двойника*, что проявляется в специфике триады *«автор – нарратор – герой»*.

---

[26] Сергей Бочаров: *Петербургское безумие,* в: *Пушкинский сборник*. Сост. Игорь Лощилов, Ирина Сурат. Москва 2005, с. 313.

[27] Федор Достоевский: *Двойник*, в: Федор Достоевский: *Полное собрание сочинений: в 30 т.* Ленинград 1972, т. 1, с. 131.

[28] Аполлон Григорьев: *Литературная критика*. Москва 1967, с. 56.

[29] Владимир Топоров: *«Господин Прохарчин». К анализу петербургской повести Достоевского,* в: Владимир Топоров: *Миф. Ритуал. Символ. Образ.* Москва 1995, с. 125.

Повествование в *Двойнике* идет от 3-го лица – от лица анонимного нарратора. На наш взгляд, отчетливо выраженное колебание образа нарратора является одной из главных особенностей повествовательной структуры *Двойника*. Недиегетический нарратор на протяжении произведения выступает в разных ипостасях: как эксплицитный и имплицитный, объективный и субъективный, слабо выявленный и сильно выявленный, всеведущий и ограниченный в знании, вездесущий и ограниченный по местонахождению, внутринаходимый и вненаходимый, надежный и ненадежный.

Глава IV является показательной по отношению к таким характеристикам нарратора, как объективность / субъективность и степень выявленности. Достаточно объективный и слабо выявленный на протяжении первых трех глав, в главе IV нарратор отчетливо проявляет свое презрительно-насмешливое отношение к пошлому обывательскому мирку чиновников. В этой главе происходит изменение в позиции нарратора: в повествовании начинает проявляться герой, его восприятие действительности. Однако именно в главе IV нарратор впервые употребляет по отношению к Голядкину формулу «наш герой», что обозначает его попытку дистанцироваться от него.

Другие характеристики нарратора (всеведение / ограниченность в знании, вездесущность / ограниченность по местонахождению, внутринаходимость / вненаходимость) связаны с образом Голядкина и его двойника. Так, когда речь идет о Голядкине-старшем, нарратор достаточно компетентен: он многое знает о своем герое, повсюду «сопровождает» его, обладает способностью к интроспекции в его сознание. Нарратор ограничен в знании относительно других персонажей произведения. Всеведущий, объективный нарратор, способный проникнуть в суть любого явления и растолковать его читателю, в *Двойнике* сознательно уступает место несведущему нарратору, который не проясняет «темных» мест повести, поскольку именно в их наличии заключается специфика нарратива. Такая позиция намечена и работе Д. Гасперетти, определяющего повесть Достоевского как «ненадежный» (unreliable) текст, базирующийся на «затемнениях» (blackouts) смысла.[30]

Таким образом, колебание образа нарратора, будучи одной из главных особенностей организации дискурса «Двойника», проявляется на протяжении всей повести. Важно, что нарратор не проясняет «темные» места, которыми изобилует *Двойник*, что связано с авторской мыслью о принципиальной непознаваемости безумия. На наш взгляд, именно введенный Достоевским «колеблющийся» образ нарратора, в котором реализуется нарративный потенциал повтора, является необходимым условием для возникновения нарратива безумия.

Важным условием возникновения новой формы нарратива безумия стала и специфическая организация *системы точек зрения*, главная особенность которой – постоянный переход с нарраториальной точки зрения на персональную, благодаря чему «Двойник» является первым «психопатологическим» дискурсом в русской литературе: «хрупкое и тонкое равновесие» между «реальностью

[30] David Gasperetti: *The Rise of the Russian Novel. Carnival, Stylization, and Mockery of the West*. Illinois 1998, p. 178.

и фантазией» приводит к тому, что «текст впадает в перманентную путаницу и увлекает читателя за собой».[31]

Двойственность и неопределенность характеризует и *модальность повествования* о безумце Голядкине. Превалирующей в повести является ироническая модальность, что объясняется критическим отношением автора к нравственным качествам героя. Но если автор не признает Голядкина высоконравственным человеком, то страдальцем он все-таки его считает. Некоторые строки *Двойника* выражают модальность сочувствия по отношению к герою: «Попробовал было он бежать, да ноги подламывались. С опрокинутой физиономией, с разинутым ртом, уничтожившись, съежившись, в бессилии прислонился он к фонарному столбу…».[32] К концу повести в модальности повествования проявляется оттенок мистического, зловещего. Наиболее остро этот элемент инфернальности ощутим в главе XIII в весьма неоднозначной сцене увоза Голядкина то ли доктором Крестьяном Ивановичем – в сумасшедший дом, то ли дьяволом – в ад. Подобная модификация модальности повествования о безумии в *Двойнике* обусловлена авторским пониманием безумия как непознаваемого и неоднозначного феномена.

Принцип удвоения является организующим и для *уровня истории* нарратива Достоевского, обусловливая специфику художественного пространства повести, системы мотивов и персонажей.

Пространство художественного мира *Двойника* разделено на сферы реального и инфернального. Как инфернальное пространство (в плане духовном) можно трактовать представленное в *Двойнике* общество, в котором происходит вытеснение одного человека другим. В таком случае безумие Голядкина можно рассматривать как результат его соприкосновения с понимаемым подобным образом инфернальным миром, т. е. на первый план выходит социальный аспект безумия.

Специфика организации художественного пространства *Двойника* связана с осмыслением автором проблемы безумия и в ином ключе. Пытаясь понять природу безумия, Достоевский использует для этого древнейшую архаическую модель демонизации «чужого», «иного». Безумие как «иное» носит в *Двойнике* характер метафорический, трансцендентный. В этом, отмечает С. Н. Зенкин, проявляется традиция готической прозы, которая разработала особый тип пространства – инопространство, «сакральное, отрезанное от нормального мира пространство, где человек оказывается под онтологической угрозой: он не просто гибнет, но искажается его телесная идентичность, появляется двойник».[33] Достоевский описывает инопространство, порожденное больным сознанием героя, как реальное. Однако между иным и явным миром происходит постоянный взаимопереход, в чем заключается сущность так называемого «фантастического» реализма писателя.

---

[31] Малкольм Джоунс: *«Двойник»: идея «Двойника» Достоевского,* в: Малкольм Джоунс: *Достоевский после Бахтина. Исследование фантастического реализма Достоевского.* Санкт-Петербург 1998, с. 81.

[32] Федор Достоевский: *Двойник*, в: Федор Достоевский: *Полное собрание сочинений: в 30 т.* Ленинград 1972, т. 1, с. 169.

[33] Сергей Зенкин: *Французский романтизм и идея культуры. Неприродность, множественность и относительность в литературе.* Москва 2000, с. 63.

Однако акцент в *Двойнике* делается, прежде всего, на человеке, на его двойственности: граница между своим и чужим, реальным и инфернальным переносится внутрь человеческой души. Благодаря этому Достоевский приходит к собственно психиатрическому осмыслению безумия как болезни. Двойственность человека становится причиной возникновения двойственности мира, его нестабильности: в повести происходит удвоение мира, с одной стороны, порожденное безумием, а с другой – воплощающее его, делающее болезнь героя очевидной. Таким образом, специфика организации пространства в повести *Двойник* подтверждает мысль о многозначности феномена безумия в произведении Достоевского.

Писатель обращается к традиционным для предшествующей литературной традиции *образам* (образ женщины, образ черта) и *мотивам* (мотив стремления к власти, мотив чертовщины, мотив тайны, мотив подмены живого мертвым), которые, как правило, составляли контекст темы. Однако Достоевский переосмысливает их. Так, изначально образ женщины был связан с темой любви, что нашло отражение в произведениях предшественников (А. Погорельского, Н. А. Полевого, Н. В. Гоголя). В *Двойнике* Достоевского любовный аспект образа женщины снимается. На первый план выходит связанная с обладанием женщины проблема власти, усиливается понимание женского образа как олицетворения хтонической силы. Безумие настигает Голядкина не из-за любовной неудачи, а из-за утраты места в социуме. В свою очередь, мотивы чертовщины, тайны, подмены живого мертвым способствуют возникновению ореола загадочности вокруг темы безумия, подчеркивая тем самым мысль о непостижимости самого феномена.

Двойственность как основная черта организации нарратива, а точнее – удвоение, повторяемость образов проявляется и на уровне *системы персонажей Двойника*.

Так, ядро системы персонажей в повести представлено парой Голядкин-старший – Голядкин-младший, вокруг которой сгруппированы все остальные персонажи повести. Голядкин-старший – это Голядкин неуспевающий, несчастный, пытающийся «урвать хоть клочок мещанского благополучного счастья».[34] Поставленный автором в «самые неблагоприятные для сохранения индивидуальности»[35] условия, он не выдерживает испытания на моральную устойчивость, потому что в нем отсутствует необходимый для этого нравственный стержень.

Голядкин-младший – это Голядкин преуспевающий, счастливый, не опасающийся за свое будущее. Он представляет собой не только персонификацию «темной» стороны сознания Голядкина-старшего, но и порожденный эпохой формирующихся капиталистических отношений социальный тип, в котором воплощена трагическая идея возможности замещения одного индивида другим. Так в «Двойнике» Достоевского реализуется идея о внутреннем раздвоении героя.

[34] Юрий Кудрявцев: *Три круга Достоевского: Событийное. Временное. Вечное.* Москва 1991, с .282.

[35] Владимир Днепров: *Идеи, страсти, поступки: Из художественного опыта Достоевского.* Ленинград 1978, с. 72.

Пара персонажей «Олсуфий Иванович – Клара Олсуфьевна» дублируется парой «Крестьян Иванович – Каролина Ивановна». Олсуфий Иванович и Клара Олсуфьевна – представители высшего чиновничьего мира, путь в который Голядкину закрыт; они обращают внимание на Голядкина лишь как на нелепого, странного, скандального человека. Доктор Крестьян Иванович и немка Каролина Ивановна, напротив, играют, с точки зрения самого Голядкина, в его судьбе роковую роль.

Итак, безумие в *Двойнике* Достоевского понимается как философская проблема, связанная с проявлением ментального кризиса, приведшего к расщеплению личности. Идея непознаваемости мира, реализованная в фигуре повтора, удвоения, организует все уровни повествовательной структуры текста: раздваивается (колеблется между противоположными полюсами) образ нарратора, внутренне раздваивается и удваивается главный герой, двоится мир, модальность повествования; фигура удвоения (повтора) является определяющей характеристикой языковой организации и т. д. Таким образом, Достоевский создает принципиально новый нарратив, смыслопорождающий эффект которого основан на фигуре повтора.

АНАСТАСИЯ КАЛАШНИКОВА
(*Днепропетровский национальный университет*)

ВАРИАЦИИ НА ТЕМЫ ЛИ ЦИНЧЖАО В ТРИПТИХЕ НАТАЛЬИ ЧЕРНЫХ КАК ФОРМА РЕЦЕПЦИИ ИНОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Abstract:
The article deals with the forms and principles of artistic reception of the lyrics of the medieval Chinese poet Li Qingzhao in modern Russian poetry. The subject of analysis is the triptych of Natalia Tchernykh "The Disappearance of Li Qingzhao". It is shown that reminiscence is the main form of perception and reflection of the Chinese poet's text, its images, motifs, and symbols in Tchernykh's poetic cycle. Being secondary to the translations and theoretical understanding of Li Qingzhao in Russia, Tchernykh's reception displays typological problems faced by receptive literature during both primary and secondary reception of a foreign artistic phenomenon.

Keywords: reception, foreign cultural phenomenon, motif, symbol, secondary reception

Исследование рецепции иноязычной литературы как одной из самых распространенных форм диалога различных культур сегодня становится все более актуальным для компаративистики. Отмечая особое внимание молодого поколения филологов к компаративистским студиям, один из ведущих украинских ученых в области сопоставительного изучения литератур Р. Громьяк среди самых актуальных задач современной компаративистики выделяет исследования различных аспектов литературной рецепции – "непосредственного эстетического восприятия произведения и его литературно-критических оценок другими реципиентами "[1].

Рецепция иноязычной литературы является одной из важнейших форм межлитературных связей, изучение природы которых является еще одним важ-

[1] Роман Гром'як: *Рецепція в компаративістичних студіях,*в: *Літературознавча компаративістика*. Тернополь 2002, с. 248.

ным направлением развития компаративистики, что отметил в свое время академик Н. И. Конрад[2], ибо без осмысления процесс восприятия "чужой" литературы и взаимодействия разных литератур вряд ли возможна разработка современной научной концепции мировой литературы. Указанная проблема является актуальной и в аспекте исследования художественного перевода как одной из ведущих форм межкультурного диалога, а также связанных с этим проблем рецепции переводного произведения, контекста, подтекста, "погружения" текста в другую культуру, интертекстуальности в переводе[3].

Таким образом, изучение процессов литературной рецепции оказывается в центре теоретических и историко-литературных научных исследований и фокусируется на таких формах рецепции как: перевод художественных произведений на другие языки, теоретическая рецепция творчества писателей других стран и творческая, художественная рецепция произведений писателей одной страны в иноязычной литературе.

Несмотря на то, что термин "рецепция" довольно часто употребляется в научных работах и даже выносится в названия книг и диссертаций, в современном литературоведении продолжается полемика вокруг этой дефиниции. Интересной и актуальной для компаративистского исследования представляется трактовка рецепции, предложенная в работе Р.Т.Громьяка, где выделено два уровня рецепции: первичная и вторичная рецепция. При первичной рецепции читатель самостоятельно воспринимает текст, вторичная литературная рецепция сопровождается знакомством с литературной критикой во всех ее жанрах. По мнению украинского ученого, "указанные уровни литературной рецепции формируются с учетом горизонта читательского восприятия каждым поколением конкретного произведения того или иного автора в рамках определенной социокультурной ситуации. Следующий уровень литературной рецепции сопровождается переосмыслением, реинтерпретацией созданных ранее литературных текстов и повторно проявляется в новой социокультурной ситуации (сюда относятся и новые публикации, переводы). Первичная рецепция давно созданных текстов дополняется новыми литературно-критическими версиями. Коммуникативный ряд (автор – адресат, писатель – читатель) включает новые компоненты (писатель – критик – новое поколение читателей). Модель П (писатель) – П (произведение) – К (критик) – Ч (читатель) трансформируется в новую модель П – П – Кн (критик нового поколения) – Чн (читатель нового поколения), которая функционирует в новом структурно-модифицированном социокультурном контексте "[4].

Концепция украинского ученого оказывается особенно плодотворной, когда речь идет об изучении рецепции иноязычной литературы. Ее результат "всегда значительно отличается от результата внутринациональной рецепции, так как содержит свежий взгляд на произведение, объективность стороннего наблюдателя и новые подходы, которые исходят из особенностей развития воспри-

[2] Николай Конрад: *Запад и Восток: Статьи*. Москва 1966, с. 429.

[3] Дионис Дюришин: Теория сравнительного изучения литератур. Москва 1979, с. 121-134.; Зоряна Лановик: Художній переклад як проблема компаративістики / Зоряна Лановик, в: *Літературознавча компаративістика.* Тернополь 2002, с. 250-269.

[4] Роман Гром'як: *Методика реалізації рецептивного підходу до літературного явища у компаративних студіях*, в: *Літературна компаративістика*. *Вип. І.* Київ 2005, с. 67.

нимающей литературы. Поэтому изучение произведения должно, в идеале, учитывать максимально широкий спектр его восприятий"[5].

В русле обозначенных тенденций развития современной компаративистики и с учетом названных концепций различных типов взаимодействия литератур, попытаемся исследовать в статье формы художественной рецепции лирики китайской поэтессы XII в. Ли Цинчжао в русской поэзии XXI столетия, на примере поэтического триптиха Наталии Черных "*Исчезновение Ли Цинчжао*".

Путь современных русских поэтов к Ли Цинчжао иногда оказывается непрямым и причудливым. Именно так пришла к китайской средневековой поэзии Наталия Черных, российский поэт, прозаик, эссеист и литературный критик, автор семи поэтических сборников (1996-2009 гг.), многочисленных публикаций в альманахах и журналах, куратор интернет-проекта "На середине мира", посвященного современной русской поэзии. Начав в детстве свое знакомство с поэзией со стихов Пушкина и Лермонтова, продолжив чтением Антонины Баевой, Веры Инбер, Ольги Берггольц, поэтов Серебряного века, Черных обозначает свой очень широкий круг "поэтов, произведения которых как-то остались в сердце". В него попадают многие русские поэты разных эпох, начиная с Батюшкова, Пушкина, Грибоедова, Одоевского и заканчивая ранними текстами к альбомам Егора Летова, стихами Ольги Мартыновой и десятком имен поэтов-сверстников. Сюда же Черных включает Озерную школу английской поэзии, Верлена, Валери и Аполлинера, Рильке и Гарсиа Лорку. Однако, определяя момент зарождения чувства личной сопричастности поэзии, Наталия Черных называет имя средневековой китайской поэтессы:

> Первые властные импульсы поэзии ощутила во Львове, где начала профессиональное образование: библиотекарь. С однокашниками общалась мало, считалось, что я немного не в себе. Наиболее сильные поэтические впечатления того времени – Блок и китайская поэтесса Ли Цин Чжао (эпоха Сун)[6].

Полученный когда-то "первый импульс" воплотился впоследствии в создание триптиха *Исчезновение Ли Цинчжао* – вариаций на темы трех, наиболее любимых Наталией Черных стихотворений Ли Цинчжао: *Прозрачной дымкой, тучкою кудлатой..., Расплавленное золото заката* и *Банановая пальма.*

Автор триптиха не объясняет принцип отбора, ограничиваясь замечанием "наиболее любимые". Анализ показывает, что эти три стихотворения, становятся эпиграфами к вольным стихам Черных, однако Текст Ли Цинчжао как основа поэтических вариаций автора триптиха не ограничивается только этими тремя, пускай, и самыми любимыми, произведениями Ли.

Главной формой рецепции в триптихе являются многочисленные реминисценции из самых разных произведений Ли Цинчжао, вошедших в самый известный в России сборник стихов китайского поэта в переводах М. Басманова, ставших классическими. Именно этот сборник *Строфы граненой яшмы*, издававшийся дважды в России (1970, 1974) является главным источником вдохновения

---

[5] Айнур Машакова: *Теоретические основы литературной рецепции*. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.rusnauka.com/18.../69591.doc.htm.

[6] Наталия Черных: *О себе и о поэзии.* (Электронный ресурс). – Режим доступа: http://nattch.narod.ru/whoand.html.

для многих поколений русскоговорящих читателей и поэтов, ибо именно через посредничество Михаила Басманова Ли Цинчжао вошла в русское литературное сознание. Видимо, поэтичность басмановских русских переводов позволяет Н.Черных отступить от декларированного ею самою принципа восприятия иноязычной поэзии: "Во-первых, если читать поэта, то в оригинале**.** Как можно вполне представить красоту песен хуасиньша на слова той же Ли Цин Чжао без знания китайского, непонятно" [7]. Идя вслед за переводчиком, Наталия Черных наполняет свой триптих реминисценциями из Басманова, используя в своих стихотворениях о Ли его редакцию образов и поэтических формул китайской поэтессы XII в.

Реминисценции иногда прямо соотнесены с процитированными в эпиграфе стихами Ли Цинчжао, как в первом и втором стихотворениях триптиха (нами выделены те строки китайского поэта, которые стали основой реминисценции в русском триптихе – А.К.):

Прозрачной дымкой, тучкою кудлатой
Уходит серый непогожий день.
Девятый день грядёт луны девятой**…**
(Ли Цинчжао.*"Прозрачной дымкой, тучкою кудлатой*. Мелодия "Цзуйхуаинь"[8]).

Девятый день луны – день горной дороги.
(Н.Черных. *"Молодая луна закутана сырой кудлатой овчиной"* [9]).

***

Друзья по песням **и вину гурьбою**
Зовут меня.. Повозка ждёт давно.
Хочу я быть наедине с собою,
Мне не нужны ни песни, ни вино**……**
(*Ли Цинчжао. Расплавленное золото заката*" (Мелодия "Юнюйлэ")[10].

Стук колёс: повозка с людьми,
друзья, пишут стихи, у них пир.
(Н.Черных. "*Закат расплавил золото* ")[11].

Иногда реминисценция, соотнося русское произведение в эпиграфом из Ли Цинчжао, разделена между двумя-тремя строфами стихотворения Н.Черных, что создает эффект постоянно звучащей в русском произведении интонации китайской поэтессы. Так, в первом стихотворении триптиха "*Молодая луна закутана сырой кудлатой овчиной*" "тучка кудлатая" Ли Цинчжао трансформируется в "луну, закутанную кудлатой овчиной" и "Луну, скрытую облаками":

[7] Наталия Черных: *О себе и о поэзии*. (Электронный ресурс). – Режим доступа: http://nattch.narod.ru/whoand.html.
[8] Ли Цин Чжао: *Строфы из граненой яшмы.* Москва 1974,106 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.rin.ru/doc/i/19743p4.html.
[9] Наталия Черных: *Исчезновение Ли Цинчжао*. (Электронный ресурс). – Режим доступа: http://seredina-mira.narod.ru/china2.html**.**
[10] Ли Цин Чжао: ibidem.
[11] Наталия Черных: *Исчезновение Ли Цинчжао.*

Молодая луна закутана сырой кудлатой овчиной.
На закате моя осень,
плачет младенец у очага. Умирает?

Кустарник в снегу растёт на вершине ночи.
Луна, скрытая облаками[12].

Этот прием множественности присутствия Ли Цинчжао в своих стихах обозначает сама Н.Черных в реминисцентной строфе этого же стихотворения:

Девятый день луны – день горной дороги.
Вот космы стихов, они равносильны присутствию Ли,
прими их, солнце Чарджоу[13] .

Как реминисценция из полного текста процитированного в эпиграфе произведения Ли Цинчжао воспринимаются и отдельные образы: *"рукава халата"*, как знак любви к ушедшему возлюбленному у Ли Цинчжао и *"неряшливый рукав"* в вариации на китайские стихи Н.Черных:

Еще поныне в рукавах халата
Пью утренний холод и утираюсь; неряшлив рукав.
Таится запах сорванных когда-то
Лик теряет черты, остаётся мелодия (Н.Черных)[14].

Цветов, которых нет уже давно.
(Ли Цинжао)[15].

Иногда появляются узнаваемые реминисценции из других стихотворений Ли Цинчжао, и в строках Н.Черных *"Нечаянный щипок надежды по новым струнам – цитра молчит"* легко прочитываются стихи Ли Цинчжао из стихотворения *"Весна заметней, ярче с каждым днем"*, написанного на мелодию "Хуаньсиша":

В молчанье с башни устремляю взгляд,
И струны цитры яшмовой молчат[16].

Реминисцетную природу имеют и названия стихов русского триптиха (ср.: *"Расплавленное золото заката"* Ли Цинчжао и *"Закат расплавил золото"* Н.Черных).

Мировидение Ли Цинчжао воссоздается русским поэтом через повторение любимых образов, символов и мотивов китайской поэтессы, составляющих *космы ее стихов*, разбросанные в художественном пространстве текста триптиха *Исчезновение Ли Цинчжао*. Эти маркеры присутствия "чужого" текста подключают к циклу Н.Черных весь массив басмановского сборника "*Строфы граненой*

[12] Наталия Черных: *Исчезновение Ли Цинчжао.* (Электронный ресурс). – Режим доступа: http://seredina-mira.narod.ru/china2.html.
[13] Наталия Черных: ibidem.
[14] Ли Цин Чжао: *Строфы из граненой яшмы.* Москва 1974, 106 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.rin.ru/doc/i/19743p4.html.
[15] Наталия Черных: ibidem.
[16] Ли Цин Чжао: ibidem.

яшмы". Оттуда в русские стихи приходят *алый цвет мэйхуа* и *сухая хризантема* – традиционные для китайского мировидения цветочные образы-символы весны и осени, душевной стойкости и мудрости, образы, которые так любила Ли Цинчжао, не раз возвращаясь к ним в своей лирике в стихотворениях *Прозрачной дымкой, тучею кудлатой.* Мелодия "Цзуйхуаинь"; *Слабый луч. Ветерок несмелый.* Мелодия "Пусамань"*;Падал снег. А в саду мэйхуа*. Мелодия "Цинпинлэ"; *В пору, когда еще тихо*. Мелодия "Юйцзяао"; *На ложе из тэна за пологом тонким*. Мелодия "Чжэгутянь"; "Гуяньэр"; *Хризантема*. Мелодия "Таньпо хуаньсиша"; *Гуйхуа*. Мелодия; *В оконной раме цепенеет солнце*. Мелодия; *Грусть в сердце. И смятенье дум*. Мелодия "Шэншэнмань".

Реминисцентная природа рецепции китайской поэзии в цикле Н.Черных отразилась и в навеянном Ли Цинчжао тематическом и мотивном репертуаре триптиха, соединившем мотив одиночества и тоски по любимому (*Сушь одиночества благословенна; Весеннее полнолуние одиноко; Целую небо за опустевшим домом*; *Мир с тобою – и мир без тебя, прошлое и теперь)*[17] с темой старости-седины (*седых волос на изголовье; На закате моя осень)*[18]. Вот, далеко не полный перечень стихотворений китайской поэтессы в переводах М. Басманова, где Н.Черных почерпнула эти мотивы, в него вошли не только три стихотворения Ли Цинчжао, составившие рамочный текст трех стихотворений *Исчезновение Ли Цинчжао*, но и *Бесконечная тихая ночь*. Мелодия "Деляньхуа"; *Болезнь ушла. И на моих висках*. Мелодия "Таньпо хуаньсиша"; *Падал снег. А в саду мэйхуа.* Мелодия "Цинпинлэ"; *В маленький терем проникла*. Мелодия "Маньтинфан"; *Ни единой души на дворе*. Мелодия "Няньнуцзяо"; *На ложе из тэна за пологом тонким*. Мелодия "Гуяньэр"; *Где-то в траве, на меже*. Мелодия "Синсянцзы" и др.

Сама Ли Цинчжао, становясь лирической героиней триптиха, имя которой пунктиром проходит через все три произведения Н.Черных, предстает в образе птицы-феникс – одном из любимых образов китайской поэтессы, представленном не только в стихотворении *Крик залетного гуся слышу* (Мелодия "Пусамань"), но и во многих других ее лирических произведениях. Птицей-феникс видится Ли Цинчжао автору триптиха:

Многие пишут стихи; между ними и мной занавеска;
засыпает душа от стихов.

Мне говорят: отрешённая Ли,
птица-феникс,
а я повторяю крестьянские песни
(Н.Черных. "*Молодая луна закутана сырой кудлатой овчиной*")[19].

Ли как дитя,
она пьёт и танцует,
в ней, должно быть, проснулась птица
(Н.Черных. *"Закат расплавил золото"*)[20].

[17] Наталия Черных: *Исчезновение Ли Цинчжао.* (Электронный ресурс). – Режим доступа: http://seredina-mira.narod.ru/china2.html.
[18] Наталия Черных: ibidem.
[19] Наталия Черных: *Исчезновение Ли Цинчжао.* (Электронный ресурс). – Режим доступа: http://seredina-mira.narod.ru/china2.html.

Не раз поэтически осмыслен через призму ведущего в лирике Ли Цинчжао мотива одиночества и уединения в башне сам псевдоним китайской поэтессы И Ань Цзю ши (易安居士), где Цзю ши (居士) означает "отшельник" (дословно – ученый в уединенном месте). Не только в поэтическом тексте триптиха не раз перефразтически обыгрывается знак отшельничества: *Отрешённая Ли; Затворница передвинула изголовье; тебе по сердцу слёзы И Ани,* но и в авторских комментариях к *"Исчезновению Ли Цинчжао"* подчеркнута особая семантика и этимология таких поэтических образов:

> Большую часть жизни прожила вдовой, вдалеке от основных городов Китая. В конце жизни переселилась в город и до самой смерти жила в башне, так и прозванной потом Башней И Ань. И Ань – отрешённая, одержимая. Такое впечатление производила поэтесса на людей[21].

Псевдоним-образ отражен и в названии триптиха *Исчезновение Ли Цинчжао"*, и в построении некоего внутреннего лирического сюжета цикла, который начинается и завершается образом *Отрешенной Ли.* Постоянно называя имя китайской поэтессы, Н.Черных прочерчивает линию жизни китайской Сафо, создавая свой лирический рассказ о бессмертии Ли Цинчжао, рассказ, где "*судьба рассеяна по строфам*". Кольцевая композиция этого сюжета, начинающегося и завершающегося темой *Отрешенной Ли*, не отменяет постижения причин и залога бессмертия Ли Цинчжао:

> Ли собирает все прошлые жизни,
> перебирает их зёрна
>
> Ли пьёт радость,
> Ли пьёт печаль.
>
> Там и там половина.
>
> Ли на земле.
> Нет, есть [22].

"Нездешняя красота" Ли Цинчжао осознана Наталией Черных как знак настоящего, "не игрушечного" поэта, место которого не на земле, а в вечности:

> Поэт как-то изначально беззащитен**..** Он наполнен нездешней красотой, которая при сообщении обычному ходу вещей как-то болезненно изменяется. И за это изменение взыскивается с поэта. По сути, Поэт – Один. И в любом настоящем поэте (если хотите, поэту по душевному и духовному устроению, ПО ДАРУ СВЫШЕ) есть свет и некая светлая новость, какая-то нездешняя роса [23].

---

[20] Наталия Черных: ibidem.
[21] Наталия Черных: *О себе и о поэзии*. (Электронный ресурс). – Режим доступа: http://nattch.narod.ru/whoand.html.
[22] Наталия Черных: *Исчезновение Ли Цинчжао.* (Электронный ресурс). – Режим доступа: http://seredina-mira.narod.ru/china2.html**.**
[23] Наталия Черных: *О себе и о поэзии*. (Электронный ресурс). – Режим доступа: http://nattch.narod.ru/whoand.html.

В поисках способов отражения тех ритмов, которыми жила и чувствовала средневековая китайская поэтесса, автор триптиха обращается не к традиции рифмованных переводов М.Басманова, который остается для русского поэта источником восприятия Ли Цинчжао, а к принципам сложения китайских *цы*, избирая в качестве ориентира ту жанровую разновидность, которая формировалась на мелодию китайских крестьянских песен "Хуаньсиша". Согласно канону, древний стиль "Хуаньсиша" имеет размер в шесть строк, которые разделяются по три строки и каждая строка имеет семь иероглифических знаков.

Эта приверженность крестьянской песне не раз обозначена в поэтическом тексте триптиха: *а я повторяю крестьянские песни; Мне лучше крестьянские песни; Только звуки песни крестьянской длятся и длятся; Длится песня крестьянина* [24] , но и в кратком авторском комментарии к тексту *Изчезновения Ли Цинчжао:* "Излюбленным жанром поэтессы, до неё нечасто встречавшимся в китайской поэзии были «хуасиньша» – народные песни" [25]. Однако, любопытно, что Н.Черных выбирает для своего лицинчжанского цикла три стихотворения, написанные на другие мелодии: *Банановая пальма* (Мелодия "Тяньцзы цайсанцзы") *Прозрачной дымкой, тучею кудлатой* (Мелодия "Цзуйхуаинь") *Расплавленное золото заката* (Мелодия "Юнюйлэ"). Возможно, и поэтому канон хуаньсиша не соблюден русским поэтом, которая попыталась передать необычную ритмику китайского средневекового стиха русским вольным стихом, хотя при этом сама же высказывала сомнения в готовности русских поэтов мыслить в рамках свободного стиха: "Свободным стихом пишут многие, но редко когда он обретает личный голос. Силлабика и верлибр, мне кажется, холодны для русской просодии" [26].

Опыт обращения современной русской поэтессы Наталии Черных к лирике Ли Цинчжао, с одной стороны, обнаруживает активизацию интереса современной русской литературы к инокультурному и отдаленному во времени художественному явлению Ли Цинчжао. С другой, демонстрирует органическую связь между первичной (перевод, критическое теоретическое осмысление) и вторичной творческой рецепцией, проявляющейся как в контактных, так и в типологических связях (согласно классификации Д. Дюришина)[27]. Вторичная рецепция не только отраженно усваивает достижения переводчиков и историков литературы и культуры, но и пытается разрешить через образное воплощение инокультурного материала проблемы, обозначившиеся на этапе первичной рецепции.

[24] Наталия Черных: *Исчезновение Ли Цинчжао.* (Электронный ресурс). – Режим доступа: *http://seredina-mira.narod.ru/china2.html.*
[25] Наталия Черных: *О себе и о поэзии*.
[26] Наталия Черных: ibidem.
[27] Дионис Дюришин: *Теория сравнительного изучения литератур.* Москва 1979, 318 с.

НАТАЛЬЯ КОРИНА
(*Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre,*
Filozofická fakulta, Katedra rusistiky)

КОГНИТИВНЫЙ АНАЛИЗ РАЗВИТИЯ КОНЦЕПТА «НОВЫЙ РУССКИЙ» – СИМВОЛА РАННЕЙ ПОСТСОВЕТСКОЙ ЭПОХИ (по материалам российских СМИ)

Abstract:
In this article, we analyse the development of the concept of New Russians in post-Soviet Russia from a cognitive point of view on the basis of mass-media texts as well as its linguistic aspects. We propose that the system of stable social and behavioural models could determine either national mentality or the mentality of any social group within a nation. This phenomenon is reflected in the language consciousness of society. The New Russian is one of the significant symbols of post-Soviet Russia, especially in the period of the 1990s.

Key words: cognitive analysis, concept, the New Russian, post-Soviet period

Первое десятилетие XXI века принесло с собой попытку подвести первые итоги распада социалистической системы на всех уровнях жизни общества. Отдельное внимание стало уделяться языковому отражению уже ставших историческими событий (в России это прежде всего перестройка, эпоха Бориса Ельцина и первое президентство Владимира Путина) и связанных с ними культурно-политических стереотипов. Происходившие на наших глазах события снова подтвердили, что коренные изменения в жизни общества являются наиболее мощным стимулом для раскрытия внутреннего потенциала языка, который, как главный инструмент коммуникации, не только фиксирует все эти изменения на внешнем уровне отражения действительности, но и вбирает в себя возникающие символы реструктурированного общества, наполняя их новым содержанием. В сознании членов общества они выстраиваются в определенную систему, подвергаясь концептуализации и категоризации – базовым когнитивным процессам, посредством которых в человеческом сознании происходит обработка результатов познавательной деятельности человека – когниции (см. работы Елены Кубряковой, Зи-

наиды Поповой, Иосифа Стернина, Николая Болдырева, Евгения Клобукова, Николая Алефиренко, Вероники Телия и других).

В основе когниции лежит функция категоризации, то есть деление мира на категории и отнесение конкретных предметов и событий к этим категориям. Воплощение данной функции с помощью языковых средств принято называть **языковой категоризацией действительности** (Елена Кубрякова, Виктор Демьянков, Александр Бондарко, Евгений Клобуков и другие). На формальном уровне языковая категоризация действительности производится с помощью понятий, которые наполняются смыслом, актуальным для конкретной эпохи, и оценивают окружающую действительность сквозь призму современного их возникновению мировосприятия. Становясь оценочными категориями, слова-понятия выходят за рамки семантики обозначающих их лексем и приобретают множество новых смыслов, их семный набор значительно расширяется. Особенно это характерно для общественно-политической лексики, на базе которой наиболее часто возникают **понятия-символы** и **идеологемы.**

Наиболее яркие формы подобные процессы приобретают в период кардинальных изменений в жизни общества. В новейшей истории России таким переломным моментом стала горбачевская перестройка, ознаменовавшая собой смену государственного устройства и завершившая эпоху социализма. Последовавший за ней распад СССР завершил советский период жизни общества и открыл новую – постсоветскую – эпоху, которая продолжается и поныне. Отражение государственных и общественных перемен в языке наиболее выразительно документируют тексты СМИ, являющиеся своеобразным барометром общественно-политической ситуации.

В силу своей особой роли в жизни общества язык СМИ стал объектом многих исследований, особенно в последнее время.

> Современные СМИ – своеобразный полигон для раскованной, “незажатой“ личности, находящейся в процессе самопознания. СМИ становятся способом формирования языкового сознания общества в целом, средством создания языковой картины мира. Корпус метаязыковых высказываний в публицистике позволяет создать «лингвоментальный “автопортрет“ россиян» (В. Хлебда), реализованный как когнитивная и коммуникативная стратегии говорящего[1].

В языке СМИ постсоветской эпохи постепенно сформировался новый тип языковой личности, который некоторые российские исследователи именуют Homo reflectens – человек рефлексирующий, языковая личность эпохи общественных и языковых перемен [Купина 2002; Вепрева 2005 и другие]. Этому способствовали демократизация общества и отмена цензуры, которые в российских условиях быстро переросли в безнаказанность и вседозволенность. На этой основе в первой фазе существования постсоветского общества возник яркий символ эпохи – понятие «новый русский», содержание которого изменялось вместе с развитием общественно-политической и экономической ситуации. В данной статье мы сделаем попытку проанализировать развитие когнитивного наполнения понятия-символа «новый русский» и его превращения в концепт в период от

[1] Вепрева Ирина Трофимовна: *Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху*, Москва, 2005, с. 87.

перестройки до конца первой декады XXI века (2009-2010 г.). Превращение символа в концепт – устойчивую лингвоментальную категорию, обладающую определенным набором постоянных признаков, мы рассмотрим на материале языка СМИ. Источником нашего исследования послужили Компьютерный корпус русских газет конца XX века[2], Национальный корпус русского языка (газетный корпус)[3], а также материалы информационного портала «О ситуации в России»[4].

Как справедливо отмечает Ирина Трофимовна Вепрева,

> мироосмысление и мирооценка современной русской действительности носителем языка протекают в границах его концептосферы, которая на рубеже веков испытывает сильное воздействие со стороны социокультурных факторов. Мы имеем возможность наблюдать перестройку концептуальной сферы...[5].

Решающим фактором в данном процессе оказывается социальная значимость новообразуемого концепта, степень символичности понятия, через которое данный концепт вербализован. В тех случаях, когда концепт оказывается актуальным и важным для общественной жизни страны, его формирование происходит очень интенсивно. Именно это произошло с концептом «новый русский», новым для постсоветской России.

Данный концепт динамичен, со времени своего появления он продолжает дополняться новыми признаками и сохраняет потенциал к созданию новых смыслов. Формированию концепта «новый русский» в значительной мере способствовало теоретическое осмысление нового понятия, которое производилось не только на социальном, но и на лингвистическом уровне [Устимова 1996; Руткевич 1996; Заславская 1997; Сафонова 1998; Козлова 1999; Вепрева 2005 и другие].

За исследуемый период в российской среде сформировался социальный стереотип «нового русского» –

> необразованного, неинтеллигентного нувориша, обогатившегося нечестным путем за счет отмывания грязных денег. Портрет нового русского имеет многоаспектный характер – от внешних атрибутов до характеристики отношений в семье, психологического состояния, уровня богатства, стиля жизни, ценностных ориентиров и т. д. Усвоенность стереотипного представления подтверждается наличием большого количества анекдотов про новых русских[6],

которые продолжают создаваться и поныне (в том числе в Интернете).

Уже само возникновение социального стереотипа говорит о стабильности данного явления, о его определенном месте в обществе. И, как каждое социальное явление, оно развивается, приобретая новые аспекты и характеристики, а вместе с ним развивается и его языковой портрет. И если на заре постсоветской эпохи понятие «новый русский» было связано в первую очередь с лицами из криминального мира, разбогатевшими на нелегальном бизнесе и отличавшимися

[2] http://www.philol.msu.ru/~lex/corpus/corp_descr.html
[3] http://www.ruscorpora.ru
[4] http://www.situation.ru/app/sresid113.htm
[5] Вепрева Ирина Трофимовна: *Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху*, Москва, 2005, с. 203.
[6] Там же, с. 226.

крайне низким уровнем общей культуры и образования, то со временем оно наполнилось новым смыслом и стало обозначать новую общественную структуру. То место, которое заняли «новые русские» в российском обществе, четко охарактеризовал русский мыслитель, профессор Александр Зиновьев:

> Новые русские образуют самый мощный с экономической точки зрения класс российского общества. Но этот класс не является классом производительным. Это грабительский класс, паразитический. Он имеет своих представителей в высшей власти или подкупает представителей власти почти открыто и безнаказанно во всех звеньях власти. Это класс специфически российский, класс сверхгосударственный и сверхэкономический. Это новая система власти и управления обществом, распоряжающаяся официальными компонентами его социальной организации по своему усмотрению. Это власть мафиозная, не признающая никаких юридических и моральных ограничений[7].

Появлению класса «новых русских» способствовала сама эпоха, причем в прессе даже появились тенденции видеть в этом историческую преемственность и закономерность:

> Переломные годы не только самые тяжкие. Новизна, что неизбежно приходит на смену старому, обогащает людей принципиально новым опытом и новыми взглядами на мир, заставляет тех, кто не согласен идти на дно, выплывать из водоворота самостоятельно. Так и рождаются новые люди. И само новое общество. Не обязательно гуманное, уютное и справедливое – просто другое. Россия подобные ломки переживала неоднократно, так что новые русские, что появились после развала СССР, естественно, далеко не первые. Первых породила, пожалуй, Смута и болезненный период выхода из тяжелейшего кризиса. То есть, примерно то, что мы переживаем сегодня. Историк Сергей Платонов назвал феномен появления тех стародавних новых русских «эмансипацией личности в московской жизни». Определение верное, однако, требует дополнения. Приблизительно одинаково «эмансипируясь», каждый новый русский затем выбирал в жизни уже свою собственную дорогу. Есть резон сравнить тех новых русских с нынешними[8].

На заре постсоветской эпохи сочетание «новый русский» обладало ярко негативной коннотацией – при еще сохранявшихся в обществе ценностных устоях социализма, проповедующих честность и скромность, подавляющее большинство людей возмущало, что «новые русские» кичатся своим богатством, а многие им просто завидовали. В прессе того периода они часто ставятся на одну доску с уголовниками: *Кто входит в это словечко «дерьмократы»? Воры, бандиты, все «новые русские», газпромовцы, домушники, «правозащитники», гомики и*

---

[7] Зиновьев Александр Александрович: *Русская трагедия (гибель утопии)*, 2002, http://www.zinoviev.ru/ru/zinoviev/zinoviev-tragedia.pdf.

[8] Романов Петр: *Десять различий между прежними и нынешними новыми русскими*, «РИА Новости», 27.03.2006. Здесь и далее для различения в тексте научных и публицистических источников мы приводим цитаты из научной литературы обычным шрифтом в кавычках, а цитаты из текстов СМИ – курсивом без кавычек. Тексты СМИ приводятся по газетному подкорпусу Национального корпуса русского языка (www.ruscorpora.ru) с указанием автора, названия статьи, газеты и даты выхода.

прочая шатия-братия[9]. Оценивая ту эпоху с более поздних позиций, многие журналисты в качестве основного признака «новых русских» выделяют их любовь к непомерным показным тратам («шикануть напоказ») и экзотическим развлечениям:

> «Новые русские» выставляют свой блеск на обозрение. Будь то поло, регата или бег на шпильках по Красной площади: пребывающие в достатке живут на пределе, будто за несколько лет им хочется восполнить то, что они упустили за 7 десятилетий социализма. Париж – это деревня Москва – один из самых дорогих городов мира. Ведь здесь вместо рыночной экономики правят монополии, семейственность и тотальная коррупция[10];

(о доме-музее А. П. Чехова:)

> А какие дети бывали у нас в 50–60-е годы! В панамках, отдают салют музею, глаза горят. Сейчас люди не такие, уже пресыщены всякой информацией. Появляются и новые русские. Одна дама, помню, суетилась: «А нет ли чертежей дома Чехова? Мы такой же построим»[11];

> «Новые» русские по-прежнему любят покупать недвижимость за рубежом. Особенно в близлежащей Европе. При этом цены их совсем не пугают. Наоборот, если предлагают особняк где-нибудь в центре Парижа или Мадрида, да еще на миллион евро ниже аукционной стоимости, наши «богатые буратино» показывают продавцам свои широкие русские спины[12];

> Они видят машину, она им нравится, они покупают ее», – так в начале 1990-х годов писала одна американская газета о том, как «новые русские» тратят свои деньги. Их обвиняли не только в неуемной и абсолютно неадекватной трате денег, но и в безвкусице. Западные газеты комично описывали жен «новых русских», которые в своем стремлении продемонстрировать всю роскошь своей жизни надевали на себя килограммы бриллиантов и других дорогих украшений. «Откуда в бедной России мог взяться целый класс миллионеров и миллиардеров?» – недоумевали западные газеты. Однако богачи путинской эпохи стали восприниматься на Западе серьезнее. Их жизнь в России и за ее пределами теперь описывается в более сдержанных тонах[13];

> Наши клиенты и бровью не поведут, если услышат цену на домик в 4 миллиона долларов. Особнячки в элитных поселках расхватывают, как горячие пирожки. И это несмотря на то, что только за последний год, как утверждают аналитики из ведущих агентств, цены на рублевскую землю подскочили на 80%. Вот только если раньше новые русские любили шикануть напоказ, да еще и на каждом углу кричали о своей крутизне, то теперь в моде скромность. Как говорит небезызвестный Константин Боровой, «вслед за Ходорковским отправляться по этапу желающих нет»[14].

---

[9] «Русский вестник», 1996, № 18–20.

[10] Ворсобин Владимир, *Корреспондент немецкого журнала Focus: Москва – это помесь матрешки с трансвеститом*, «Комсомольская правда», 17.08.2006.

[11] Карпов Вадим, *Здравствуйте, доктор!*, «Труд-7», 09.08.2006.

[12] *Острова для русских мамзелей*, «Труд-7», 08.09.2007.

[13] *Запад принял русских*, «РБК Daily», 24.12.2007.

[14] Позднякова Ксения, *Могучая кучка*, «Труд-7», 23.03.2006.

Как видно из последних двух цитат, поведение эволюционировавших «новых русских» уже другое, и здесь даже намечены причины его изменения – с одной стороны, возросшее недовольство «новыми русскими» в обществе приводит к тому, что правительство не может закрывать глаза на данный феномен и вынуждено предпринимать попытки поставить «новых русских» на место – хотя бы внешне, чтобы не возмущать народ и не вызывать недовольства и беспорядков; с другой стороны, произошла трансформация сознания самих «новых русских» –это уже не бездумно тратящие деньги нувориши, а системно мыслящие олигархи со своей стратегией и тактикой как в экономике, так и в политике. Поэтому изменилось и освещение их деятельности в СМИ: в начале 2000-х годов в СМИ прессе стало появляться все больше аналитических материалов, пытающихся определить место «новых русских» в экономике, политике и социальной системе. В них негативная оценка начала постсоветской эпохи сменяется нейтральной, а если и остается негативной, то проявляется уже не столько в ругательном, сколько в критическом духе:

> Абрамович хочет для своего тренера всего самого лучшего. Покупает ему один из лучших автомобилей, Гус живет полностью на деньги «новых русских». Этот термин стал весьма распространенным среди бывших коммунистов. «Новые русские» – это двадцатилетние и тридцатилетние ребята. Те, что сделали миллионы, воспользовавшись экономическими кризисами в стране, которые спровоцировали нефтяные и золотые магнаты. В Москве появилась целая субструктура, в которой крутятся громадные деньги. После Лондона Москва – второй город в мире, где живет столько миллиардеров[15];

> Давайте, опираясь на данные той же статистики, разобьем все население страны на пять групп: 20 процентов – нищие, следующие – полунищие. Потом те, кто еле сводит концы с концами, еще 20 процентов – зарождающийся средний класс и оставшиеся 20 – богатые. У нищих за 15 лет экономических реформ положение ухудшилось в два раза, полунищие стали беднее в полтора раза, и даже так называемый средний класс стал беднее на 12–15 процентов. И лишь последняя категория – «новые русские» – повысила свой материальный уровень в 1,5 раза. Только у 20 процентов жизнь постоянно улучшается, а 80 процентов населения стали жить хуже[16];

> То, что провозглашалось свободной рыночной экономикой, на самом деле явилось стремительной распродажей национального богатства горстке наиболее пронырливых. Любимчики Кремля покупали по бросовым ценам газ, нефть и полезные ископаемые. Лондон жиреет благодаря этим аморальным доходам, не обращая никакого внимания на их происхождение. Не только Англию «захватывают» новые русские. Они покупают недвижимость в Испании, на Кипре, во Франции, США, Швейцарии… Только в Испании, по сообщениям СМИ, приобретено свыше 60 тысяч вилл, особняков, квартир – нередко оформленных на подставных лиц. Потому что государственному служащему с месячной зарплатой,

[15] *Гус живет на деньги «новых русских»*, часть 2, «Комсомольская правда», 21.12.2006.
[16] Академик Дмитрий Львов, *Справиться с бедностью можно за год, если взять налоги с Рублевки*, «Комсомольская правда», 17.01.2007.

> допустим, полторы тысячи долларов (в пересчете на американскую валюту) очень трудно объяснить, как он сумел купить виллу за 300 тысяч[17].

Однако с течением времени, как мы уже упоминали, концепт «новый русский» приобрел новые признаки благодаря тому, что образ мышления «новых русских» изменился. В начале XXI века это уже образованные люди, которые свой бизнес ведут системно и умело пользуются находящейся в их руках экономической и политической властью. Среди них определенную часть составляют дети первых «новых русских», которые за родительские деньги успели поучиться в лучших университетах мира. Это тоже мафиози, но значительно более цивилизованные, успехи которых на политическом и экономическом поприще не случайны (в России непопулярно понятие «мафиози», эту категорию граждан принято называть олигархами). Им не чужды культурные пристрастия и определенный вкус, среди них все более входят в моду благотворительность и меценатство, а потому и в откликах прессы на их деятельность начинает появляться положительная оценка:

> В Америке, например, при входе во многие музеи установлены доски с перечнем имен меценатов. Наши же новые русские предпочитают покупать виллы, яхты или футбольные клубы… На этом фоне меня очень порадовал бизнесмен Александр Одиноков, который передал в дар Новгородскому музею-заповеднику 200 графических работ Кустодиева, Верейского, Сомова, Шишкина… Эту коллекцию он долго собирал, делая разовые покупки на аукционах и у частных коллекционеров. Есть и другие факты: люди жертвуют деньги на восстановление храмов, помогают музеям[18];

> Вся путинская команда явила на гватемальских подмостках нечто большее, чем группа нанятых товарищей. Перед удивленными очами мировой (да и нашей тоже!) общественности вдруг явились новые русские, но не те, из анекдотов, в малиновых пиджаках. Другие: молодые, красивые, не затюканные идеологическими установками, азартные. Они выглядели как посланцы расправляющей плечи нации. Это, конечно, еще не вся страна и не весь народ, но, честное слово, у меня впервые за много лет вдруг возникло ощущение, что дела в стране налаживаются и что не все еще потеряно[19].

Если же затронуть такой пласт русской культуры, как анекдоты о «новых русских», то мы заметим, что этот класс общества обладает очень ярким не только социальным, но и речевым портретом, основанным изначально на блатном жаргоне и мате, что характеризует языковую ментальность «новых русских». Вот два примера:

> 1) Парень стал новым русским быстро и круто... Нанял себе имиджмейкера для формирования своего имиджа. Ну, попинали теннисный мяч с Борисом Николаевичем, с Клинтоном в гольф поиграли. Имиджмейкер договорился на шахматы с Папой Римским и говорит новому русскому: «Запомни, не батяня, не пахан, а папа...» (вторая половина 1990-х годов);

[17] Головачев Виталий, *Большая жратва*, «Труд-7», 28.12.2005.
[18] Стародубец Анатолий, *Не завалялись ли шедевры?*, «Труд-7», 15.12.2006.
[19] Михеев Владимир, *Сочинская сказка*, «Труд-7», 06.07.2007.

> 2) Институт русского языка РАН в ходе проведения реформы русского языка после изучения состояния современного русского языка решил ввести новые знаки препинания, а также неопределенный артикль «бля» (рубеж XX–XXI веков)[20].

Лингвистами уже выказывалась мысль, что в силу обусловленности языковой ментальности в большой степени социокультурными, а не только языковыми факторами типы ментальностей можно выделять как по языковому, так и по социокультурному признаку [Почепцов 1990; Вепрева 2005; Купина 2000 и др.]. Наиболее полно данная идея оформлена в трудах Олега Георгиевича Почепцова:

> Независимость особенностей языковой ментальности от языка может приводить к тому, что различия между языковыми ментальностями представителей разных социокультурных групп, которые являются членами одной языковой общности, могут оказаться более значительными, чем различия между языковыми ментальностями представителей одной социокультурной группы, принадлежащих к разным языковым общностям[21].

Как отмечает Ирина Трофимовна Вепрева [Вепрева 2005: 203], созвучны с вышеизложенной идеей и мысли Вячеслава Пьецуха, высказанные в интервью журналисту «Известий»:

> Я думаю, есть много русских народов. Вот мы с вами (интеллигенция) – это один народ со всем тем, что всякому народу присуще, – от иерархии ценностей до языка. Новые русские, крестьяне, уголовники – это отдельные нации, которые на суверенных началах входят в понятие «великорусский народ» [«Известия», 15.11.1997].

Из сказанного следует, что система устойчивых социальных представлений и образцов поведения может определять не только национальную ментальность, но и менталитет любой конкретной группы, входящей в состав этноса, что находит свое отражение в языковом сознании общества (подобные мысли уже высказывались российскими лингвистами, в частности, Наталией Купиной, Олегом Почепцовым, Ириной Вепревой и др.). Такой группой явились в России «новые русские», ставшие символом постсоветской эпохи.

Литература:

Алефиренко Николай Федорович, *Когнитивно-лингвистические механизмы семиозиса*, [w:] *Лингвистични дискурси. Научни трудове*, т. 43, кн. 1, сб. А, Пловдив, 2008, с. 185-192.

Болдырев Николай Николаевич, *Концепт и значение слова*, [w:] *Методологические проблемы когнитивной лингвистики: научное издание*, редактор Иосиф Абрамович Стернин, Воронеж, 2001, с. 25-36.

Вепрева Ирина Трофимовна, *Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху*, Москва, 2005.

[20] http://www.ntline.net/forum/index.php?showtopic=244&st=60

[21] Почепцов Олег Георгиевич, *Языковая ментальность: способ представления мира*, «Вопросы языкознания», 1990, № 6, с. 120.

Заславская Татьяна Ивановна, *О социальном механизме посткоммунистических преобразований в России*, «Социологические исследования. Социс», 2002, № 8 (220), с. 3-16.

Заславская Татьяна Ивановна, *Социальная структура современного российского общества*, «Общественные науки и современность», 1997, № 2, с. 5-23.

Зиновьев Александр Александрович, *Русская трагедия (гибель утопии)*, 2002, http://www.zinoviev.ru/ru/zinoviev/zinoviev-tragedia.pdf

Коженевска-Берчиньска Иоанна, *Функции советских стереотипов в современном публицистическом тексте: Проблемы восприятия и перевода*, [w:] *Słowo. Tekst. Czas*, redaktor Michajlo Aleksiejenko, Szczecin, 1996, s. 179-184.

Козлова Татьяна, *«Новые русские»: понятие и дискурс*, [w:] *Фразеология в контексте культуры*, редактор Вероника Николаевна Телия, Москва, 1999, с. 97-107.

Кубрякова Елена Самойловна, *Обеспечение внутренней деятельности и проблемы внутреннего лексикона*, [w:] *Человеческий фактор в языке: язык и порождение речи*, редактор Елена Самойловна Кубрякова, Москва, 1991.

Купина Наталия Александровна, *Идеологические стереотипы и факторы дестереотипизации*, [w:] *Стереотипность и творчество в тексте*, редактор Маргарита Николаевна Кожина, Пермь, 2002, с. 15-30.

Купина Наталия Александровна, *Языковое строительство: от системы идеологем к системе культурем*, [w:] *Русский язык сегодня*, редактор Леонид Петрович Крысин, Москва, 2000, с. 182-189.

Почепцов Олег Георгиевич, *Языковая ментальность: способ представления мира*, «Вопросы языкознания», 1990, № 6, с. 111-122.

Руткевич Михаил, *Какие же классы теперь существуют в нашей стране?*, «Российский обозреватель», 1996, № 4, с. 65-72.

Сафонова Юлия Александровна, *Новые русские: (Заметки об одном новом фразеологизме)*, «Русистика», 1998, № 1-2, с. 99-118.

Стернин Иосиф Абрамович, *Методика исследования структуры концепта*, [w:] *Методологические проблемы когнитивной лингвистики: научное издание*, редактор Иосиф Абрамович Стернин, Воронеж, 2001 с. 58-65.

Телия Вероника Николаевна, *Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира*, [w:] *Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира*, редактор Борис Леонидович Серебренников, Москва, 1988, с. 175-189.

Устимова Ольга Валерьевна, *Пресса о «новых русских» и «новых бедных» в составе средних слоев*, «Вестник МГУ», Серия 10: Журналистика, 1996, № 1, с. 14-23.

Интернет-источники

Национальный корпус русского языка – газетный корпус: http://ruscorpora.ru/search-paper.html

Компьютерный корпус русских газет конца XX века: http://www.philol.msu.ru/~lex/corpus/corp_descr.html

Информационный портал «О ситуации в России»: http://www.situation.ru

КНИГИ, КНИГИ, КНИГИ...

Олег Коростелёв: ***От Адамовича до Цветаевой. Литература, критика, печать Русского зарубежья.*** Издательство имени Н.И.Новикова, Издательский дом «Галина скрипсит». Санкт-Петербург 2013, 492 с.

Книга, о которой пойдёт речь, отличается двумя особыми чертами. Во-первых, это в определённом смысле итоговая книга автора, содержащая основные статьи Олега Коростелёва, посвящённые русскому зарубежью, а также список его основных публикаций (с.437-468)[1]. Во-вторых, книга издана на высоком научном и техническом уровне: в тексте практически нет опечаток[2], шитый переплёт и именной указатель – достоинства, которые в наше постмодернистское время фейсбуков и Интернета, согласимся, случаются не так часто.

Монография состоит из трёх разделов, представляющих основные сферы интересов Игоря Коростелёва: 1) творчество Георгия Адамовича, 2) судьбы писателей русского зарубежья, 3) литературная критика и периодика русского зарубежья. Таким образом, первый раздел даёт достаточно объёмное представление о жизни и творчестве Георгия Адамовича, об идейно-тематической ориентации его поэзии, о критической манере и основных публикациях в периодике русского зарубежья. Игорь Коростелёв знакомит читателя с содержанием книги Г.Адамовича *Одиночество и свобода* на примере отзывов об этой книге в переписке писателя с друзьями. Второй раздел книги посвящён разной тематике и разным авторам: как очень известным, таким, как Марина Цветаева, Владислав Ходасевич или Дмитрий Мережковский, так и менее известным (Владимир Варшавский, Роман Гуль). Наконец, третий раздел представляет литературную критику русской эмиграции в её разновекторных идейных течениях на страницах таких изданий, как «Звено» (с.361-378), «Современные записки» (с.379-390), «Новый журнал» (с.405-422), «Опыты» (с.423-436).

Так выглядит в общем плане рецензируемая книга, каждый, кто интересуется упомянутыми выше авторами, найдёт в монографии Игоря Коростелёва достаточно много материала для рассуждений, а возможно и дискуссий. Но для собственно литературоведа книга И.Коростелёва интересна ещё и тем, что автор очень своеобразно излагает историю открытия и восприятия литературы русского зарубежья, а также теоретические аспекты, связанные с осмыслением этого феномена в культуре России. Так, в начале перестроечных времён, на что обращает внимание автор, «сумятица в головах была невероятная»: исследователи и издатели боялись, что по всем темам вот-вот появятся работы, «и на их долю ничего не останется». Но «тем большее разочарование их постигло, когда выяснилось, что эмигрантов не сто и даже не тысяча, а несколько миллионов, и что со

[1] Здесь и далее в скобках указываю страницы рецензируемой книги.

[2] Я заметил при чтении только одну – отсутствие примечаний №39 и №40 на странице 164 (цитаты с соответствующей нумерацией примечаний даны в тексте, но в списке примечаний сами примечания отсутствуют, нет ссылки на источники).

всем этим делать, совершенно непонятно», «вдобавок не все в эмиграции оказались Набоковыми, Шаляпиными и Рахманиновыми, и обнаружение графоманов, авантюристов и неудачников быстро пришло в противоречие с формирующимся тезисом, что в эмиграции решительно все было лучше, чем в метрополии» (с.9).

Осмысление эмигрантской литературы и до сегодняшнего дня остается важной теоретической и методологической проблемой русского (и не только русского) литературоведения. Игорь Коростелёв так оценивает итоги этого осмысления в ситуации сегодняшнего литературоведения: «К эмигрантскому материалу пробовали подходить с разными методиками помимо собственно историко-литературной. Философы описывали эстетику литературного быта, культурологи объясняли поведение эмигрантских литераторов, приписывая им современные пиар-стратегии. Хорошо, что фрейдизм сейчас не в моде, иначе даже страшно представить, какими трактовками обросли бы эмигрантские биографии Керенского и Милюкова, не говоря уж о Мережковском, Бунине и Набокове. Впрочем, и с популярными ныне построениями в духе Дерриды, Барта и Лакана эмигрантская тематика не пересекается, развиваясь самостоятельно, – чему можно только порадоваться» (с.16).

Важными и интересными видятся многочисленные замечания И.Коростелёва, касающиеся специфики культурной жизни в эмиграции, способов восприятия Европы россиянами-эмигрантами в сравнении с их жизнью в дореволюционной или же в первые годы послереволюционной России: «Многим эмигрантским литераторам Европа показалась слишком рассудочной, размеренной и одномерной после сказочного карнавала Серебряного века, даже после безумия первых лет советской власти, когда уже в самом безумии было что-то грандиозное» (с.169).

Отдельно хочу отметить собственно филологические наблюдения автора, его попытки теоретического обоснования подходов к изучению литературы русского зарубежья: «Открытие и возвращение совершается один раз, а после того, как произведение возвращено, оно становится в ряд с другими и перестаёт от них отличаться, так что термин теряет смысл» (с.9). Аналогично интересными я нахожу рассуждения И.Коростелёва, касающиеся вопросов интерпретации классики и проблемы комментария к классическим текстам. Вот яркий пример такого рассуждения: «Вся филология – комментарии к классике. Статья может быть оправдана только мыслями (если проза, по выражению Пушкина, требует мыслей и мыслей, то статья требует их в первую очередь, собственно только наличием новых мыслей появление статьи на свет и может быть оправдано). Отличие лишь в том, что статья предоставляет чуть больше свободы для выражения этих мыслей, чем комментарий к тексту или архивному документу» (с.12-13).

Рассуждая над уже традиционным, но весьма важным литературоведческим вопросом о единой или же о двух литературах в России XX века, Игорь Коростелёв пишет: «Разработка единой истории двух ветвей литературы натолкнулась на серьёзные препятствия. Очень быстро выяснилось, что литература Русского зарубежья не вписывается в выработанные ранее концепции, эмигрантский литературный процесс совпадает с процессом в метрополии лишь отчасти, но во многом самостоятелен, поскольку развивался автономно и независимо. Эмигрантский материал сопротивляется традиционным методикам, не укладывается в привычные схемы, и даже периодизация не совпадает» (с.15).

Книга читается легко, теоретические размышления автора не утомляют читателя, ибо чередуются с интересными фактами из биографии писателей или занимательными цитатами из произведений. Иногда некоторые мысли и изречения русских писателей-эмигрантов, на тему которых размышляет И.Коростелёв, провокационно напоминают сегодняшние дискуссии в Европе по поводу ситуации, касающейся сохранения европейской культуры как культуры христианской (как, например, слова Д.Мережковского о христианстве и его связях с Европой – с.156). А иногда читатель-филолог находит интересные факты или мысли, касающиеся актуальных дискуссий в эпистемологии современного литературоведения, как, например, переписка Р.Гуля и В.Вейдле по поводу наследия русских формалистов и вопросов о его (формализма) слабости (с.416-417). Одним словом – книгу стоит читать, даже в наше сумасшедшее время информационного бума.

Roman Mnich (Siedlce)

Борис Аверин: ***От Толстого до Набокова. Из истории русской литературы*****.** Издательство имени Н.И. Новикова. Издательский дом «Галина скрипсит», Санкт-Петербург 2014, с. 392.

Книга петербургского учёного Бориса Валентиновича Аверина содержит ряд работ, посвящённых творчеству выдающихся русских писателей: Льва Толстого, Николая Гончарова, Николая Некрасова, Антона Чехова, Александра Бока, Андрея Белого, Николая Ремизова, Надежды Тэффи, Марка Алданова, Анатолия Мариенгофа, Владимира Набокова и Андрея Битова. Отдельные статьи в книге автор посвящает социологической критике Николая Михайловского и дисгармонии личности Владимира Соловьёва.

Написанные в разные годы работы (три из них в соавторстве), отражают многоаспектность научных интересов Б. Аверина, говорят о его глубоком знании творчества исследуемых писателей и русской литературы и культуры в целом. В произведениях названных авторов учёный выделяет главные темы, отразившие как специфику художественного дарования и мышления исследуемого автора, так и специфику литературного процесса на протяжении второй половины XIX века (эпоха классиков) и XX столетия.

Аверин – известный набоковед, поэтому вполне понятно, что в его исследовательском поле значительное место уделяется творчеству Владимира Набокова.

Структурно книга состоит из трёх частей. Первая часть называется *Эпоха классиков*, она посвящена русской классике XIX – начала XX века. Это статьи о Льве Толстом (проблематика автобиографической трилогии), Иване Гончарове (оригинальный взгляд на Обломова как на учителя жизни), Николае Некрасове

(о стихотворении поэта *Надрывается сердце от муки*). Следующие три текста этой главы содержат размышления более философского, нежели литературоведческого характера. Это проблема философско-социологической критики Николая Михайловского, вопрос жизненной драмы Владимира Соловьёва (между прочим речь идёт о статье философа *Смысл любви*) и проблемы идейно-композиционного единства сборника Антона Чехова *Палата № 6*.

Вторая часть книги представляет статьи, посвящённые литературе XX века. Открывает главу работа компаративисткого характера *Блок и Томас Карлейль* (написанная в соавторстве Н. Дождиковой). Следующий текст раскрывает проблему акта воспоминания и языка воспоминания в *Котике Летаеве* Андрея Белого. Написанная в соавторстве с Э. Нитрауэр статья о прозе Теффи посвящена сатире и юмору в творчестве Надежды Лохвицкой (писавшей под псевдонимом Теффи). Проблема автобиографической прозы Ремизова представлена в статье, написанной в соавторстве И. Даниловой. Следующие тексты этой главы раскрывают творчество таких авторов, как Марк Алданов, Анатолий Мариенгоф, Андрей Битов. В плане тематическом отдельно стоит статья *Религиозная философия в «Современных записках»*.

Глава, посвящённая Владимиру Набокову презентирует творчество Нобелевского лауреата в широком контексте историко-литературной и философско-теоретической мысли. В сопоставительном плане рассматривает Аверин романы *Машенька* и *Подвиг*. Проблеме художественной рецепции как вопросам о законах чтения посвящены статьи о романах *Дар* и *Лолита*. Вопрос автобиографического героя как эксперимент на самом себе представлен в статье о Набокове и Лужине. Похожей тематике посвящена также статья *Автор и герой в романе „Смотри ан арлекинов!”*. Этот же роман Набокова представлен и в следующей статье (*Гоголь и Набоков: Комедия «Ревизор» в романе «Смотри на арлекинов!»*), где рассмотрены вопросы традиции русской классики, в частности Николая Гоголя.

Отдельно автор рецензируемой книги оговаривает проблему Набокова как литературоведа в виде нескольких веских замечаний. Проблемы памяти и воспоминания затрагивает в статьях *Воля и закон Мнемозины* и *Воспоминание как сюжет: Библия – Пушкин – Набоков*.

После этого беглого просмотра содержания книги, пора вернуться к её началу, чтобы более подробно остановиться на некоторых положениях, выдвинутых автором. И так, статья об автобиографической трилогии Толстого писалась в конце 70-х годов, но была актуализирована в 2014 году. Интерпретация, а вернее реинтерпретация касается фигуры главного героя. Исследователь, ссылаясь на бытующую точку зрения, что в трилогии, особенно в *Детстве* представлена прежде всего „поэзия развивающейся души, радостное приятие красоты мира”, отмечает, что эти ценности „заслоняют неустройство внешней и внутренней жизни”[1]. Автор статьи прав в том, что читатели (добавим – также исследователи)

[1] Б. Аверин, *От Толстого до Набокова. Из истории русской литературы*, Издательство имени Н.И. Новикова. Издательский дом «Галина скрипсит», Санкт-Петербург 2014, с. 29. Страницы последующих ссылок и цитат будем обозначать в скобках, в тексте рецензии.

обычно не замечают ни всей силы самоосуждения, ни сатирически изображённого неблагообразия жизни, которая окружает Николеньку Иртеньева. В статье много тонких замечаний по поводу законов жизни, которым подчиняются толстовские герои.

В оговариваемой статье с особой силой прозвучала толстовская идея самоусовершенствования души человека. Рассуждения учёного наводят на мысль, что источник этой идеи берёт своё начало в *Детстве*, которое было написано 24-летним автором.

Полемичен и взгляд на фигуру Обломова, главного героя одноимённого романа И. Гончарова. До сих пор преобладала точка зрения, берущая своё начало от статьи Николая Добролюбова, *Что такое обломовщина*, гласящая, что этим героем управляют лень, инерция и апатия. Критики и литературоведы единодушно признают, что в таком положении вещей виноват общественный уклад. Однако этот уклад побуждал к активности многих представителей среди русской интеллигенции. Почему же Обломов оставался личностью пассивной? Некоторые литературоведы, отходя от традиционной трактовки проблемы, пытаются объяснить это психической болезнью героя. Аверин даёт совершенно противоположную интерпретацию. Вслед за Штольцем он видит в Обломове не только его „хрустальную и чистую душу", но и учителя жизни, который „внёс покой и смысл в душу ближнего и жил на „радость людям" (35). Стоит напомнить о том, что Обломов проходит период активности, вместе со Штольцем посещает столичное общество, в котором однако разочаровывается. Как пишет Валентин Недзвецкий „смысл жизни здесь сводится к карьере с казённой квартирой и выгодной женитьбой (чиновник Судьбинский) или к удовлетворению пустого светского тщеславия (Волков), к сочинительству в модном духе и на любую тему (Пенкин), накопительству и тому подобным «страстям» и целям."

Не удивительно, что такие „ценности" чужды „хрустальной и чистой душе" Ильи Ильича Обломова.

Следующий текст, как было заявлено выше, посвящён интерпретации стихотворения Николая Некрасова *Надрывается сердце от муки* (1863), лирический герой которого, в отличие от Обломова не думает о покое сердца и души. Он сильно обеспокоен тем, что происходит в России (аресты М.Л. Михайлова, В.А. Обручева, Н.Г. Чернышевского, Д. И, Писарева и др., прекращение многих журналов). Однако и здесь главная часть стихотворения отведена не силам зла. Мучительное дисгармоническое состояние лирического „Я" сменяется изображением ликующей весенней природы и удивительной гармонии жизни. Аверин пишет:

> Стихотворение Некрасова строится как движение мыслей, переживаний и образов от общего (мучительной боли из-за слабости сил добра и господства зла в мире) к частному (конкретной картине вселенского пробуждения природы) и через это частное снова к общему – вере в возможность прозрения человека, преодоления „музыки злобы" (39).

Исследователь подчёркивает функцию звуковых образов, которые несут основную смысловую нагрузку в стихотворении, и присутствуют во всех его частях. Автор статьи уделяет внимание и формальной стороне стиха: рифмовке, инструментовке, и размеру стихотворения.

Рассматривая философско-социологическую критику Н. Михайловского, Аверин указывает на две его работы: *Что такое прогресс?* и *Борьба за индивидуальность*, в которых были сформулированы основные идеи критика. Весьма актуальными кажутся оговариваемые и цитируемые Авериным рассуждения Михайловского о несоответствии между понятием и тем словом, которым оно выражается (52). Автор рецензируемой книги обсуждает и комментирует научный метод Михайловского, говорит о главной особенности критика – его стремлении „увидеть с нескольких, иногда прямо противоположных точек зрения явление или предмет, придав им тем самым действительную глубину и стереотипность". В этом Аверин усматривает основное достоинство статей философа и социолога – отсутствие какого-либо догматизма (47).

Не менее интересной получилась статья о Соловьёве и его внутренних терзаниях по поводу непостижимости смысла истории и неразрешимости гносеологических проблем. Автор статьи ссылается на оценки современников, хорошо знавших Соловьёва. Итак Блок, считал, что философ стоял у „Окна в вечность", продуваемый ветрами будущих страшных исторических катаклизмов. В статье Аверина приведены также оценки Алексея Лосева, который, в свою очередь ссылается на высказывания Василия Розанова, Льва Лопатина и Евгения Трубецкого. Анализируя отношение к Соловьёву названных лиц, Аверин обращает внимание на то, что они порой были несправедливы (Розанов), и иногда ошибались (Лопатин).

Приведём комментарий Аверина к довольно большой выдержке из статьи Лопатина:

> Лопатин тонко определяет противоположности, которые составляли психологический и духовный облик Соловьёва, Но примирить такие противоположности невозможно, а гармоническое их соединение – не более чем прекраснодушная мечта. Любя и глубоко чтя Соловьёва, Лопатин возводит его личность в идеал, неосуществимый в действительной жизни (83).

Вторая часть книги открывается аналитической статьёй, в которой Аверин вместе с соавтором Н. Дождиковой задаются целью выявить интерес Александра Блока к шотландскому писателю, философу и публицисту Томасу Карлейлю. В силу открытости Блока на различные культурно-исторические, философские и поэтические концепции, он, как полагают авторы текста, оказался под впечатлением произведений Карлейля, в частности книг: *История французской революции*, которую считал гениальной, *Герои и героическое в истории* и *Sartor Resartus*.

Ценным является то, что авторы прослеживают пометы на полях, читаемых Блоком текстов шотландского автора, и в частности, на этом основании делают выводы и проводят параллели между творчеством Карлейля и Блока.

В очередной статье о литературе XX века, автор книги рефлексирует на тему акта воспоминания и языка воспоминания в автобиографии Андрея Белого *Котик Летаев*. Аверин размышляет по поводу поисков Белым новых форм для передачи ощущений, которые традиционно считаются невыразимыми, Речь идёт здесь о младенческом опыте. По Белому младенческие переживания не могут и не должны быть целиком переведены на язык взрослых – пишет автор статьи, объясняя эту точку зрения тем, „что уже сам процесс поиска общепонятных словесных формул для передачи непосредственного переживания неминуемо его

искажает, уничтожая его индивидуальность" (141). Сложность этого процесса видит исследователь в используемых Белым метафорах, запутанном синтаксисе, наглядно представляющих „не только поиск слова, но и невозможность его найти" (141). В этом контексте говорится также о значении для Белого музыки и литературы (Гоголь, Достоевский); таким образом автор статьи успешно использует опыт современных методов анализа художественного произведения.

К данной статье примыкает, написанный в соавторстве с И. Даниловой текст – *Автобиографическая проза Ремизова*. В отличие от Белого, Ремизов легко находит форму для выражения правды о мире и человеке – это „миф о самом себе" – легенда. „Его творчество в широком смысле и есть «легенда о самом себе», упорно и кропотливо создаваемая писателем всю жизнь. Причём мифологическому осмыслению подвергается всё – от тайн творческого процесса до фамилии" – констатируют авторы (177).

Дальше следует подробное воспроизведение легендарного происхождения фамилии писателя от птицы ремез и легендарная история самой птицы (177 - 178). Затем приводятся сведения о роде Ремизовых, в основу которых легли автобиографии 1912 и 1913 годов. Последняя часть статьи посвящена художественной прозе автора и содержит замечания о своеобразии Ремизовского автобиографизма (принцип „монтажности", вездесущий мотив сна, оригинальность стиля).

Текст о Ремизове опережает статья *Тайна смеющихся слов. О прозе Тэффи*, выполненная Авериным в соавторстве с Э. Нитрауэр. Исследователи отмечают в писательской манере Лохвицкой „светящуюся житейскую мудрость". По их словам, одна их лучших характеристик писательницы принадлежит Александру Куприну, который, откликаясь на первую эмигрантскую книгу *„Тихая заводь" и другие рассказы* подчёркивал, между прочим, правдивость, натуральность, теплоту и трогательность письма Тэффи. Авторы обращаются также к тонкому анализу произведений Лохвицкой Петром Бицилли, считавшим, что её тексты "обнажают духовные корни юмора". Развёрнутая цитата из главы, отведённой творчеству Тэффи в книге Бицилли *Жизнь и литература* (Москва 1999) заканчивается словами: „Способность к юмору – то же что способность к любви, любви без ослепления, без рабского нерассуждающего преклонения перед любимым, любви зрячей, судящей, осуждающей и прощающей"(169).

Авторы статьи останавливаются на некоторых исторических фактах автобиографической прозы Тэффи, исторических лицах, отмечают смешные ситуации и трагические моменты, детали и подробности (встреча и разговор с Распутиным, работа в газете „Новая жизнь", история губернатора Одессы Гришина-Алмазова и др.).

Статья о Марке Алданове содержит размышления по поводу веры и скепсиса писателя. Так как многие современники считали автора *Загадки Толстого* скептиком, Аверин пытается ответить на вопрос – почему? С этой целью он приводит скептическое высказывание писателя по поводу цивилизации: „вполне возможно, что дикость, варварство и хамство в мире восторжествуют" (211). По мнению исследователя, Алданова можно считать скептиком ещё потому, что он „отрицает какие-ибо исторические закономерности и всякие теории, в соответствии с которыми можно предсказывать будущее"(212). Теорию Алданова сверяет автор статьи с его практическими завершениями (исторические портреты) и приходит к выводу о противоречивости некоторых его суждений.

Скептицизм Алданова в общепринятом смысле этого слова зиждется на теории, что никакая наука не может доказать обязательность и необходимость победы добра над злом. „Убеждённость в конечном торжестве добра – это предмет веры, а у веры есть то преимущество, что она может не считаться с реальностью – читаем в рассматриваемой статье" (216).

Теме религиозной философии в журнале „Современные записки" посвящён небольшой но довольно содержательный текст, в котором даётся характеристика журнала, как краткой энциклопедии русской идеалистической и религиозной мысли. Журнал отражал интерес к философии пяти его организаторов, которые до основания „Современных записок" были видными эсерами. Хотя они и не отказывались от своего политического прошлого, то понимали необходимость переосмысления современности и истории „с точки зрения вечности", понимали также, что этому способствует не идеология – а искусство и философия. „На страницах «Современных записок» возникло немыслимое для традиционной русской «прогрессивной журналистики соединение демократизма, социальных интересов и религиозно-идеалистической философии» – заявляет Аверин, перечисляя, вслед за этим, опубликованные в разные годы статьи Николая Бердяева (с 1925 по 1936 год.). Исследователь называет фамилии самых активных авторов, в том числе Николая Лосского, Василия Зеньковского, Георгия Федотова, Бориса Вышеславцева, Льва Карсавина, Георгия Флоровского, Льва Шестова, Германа Ловицкого, Дмитрия Чижевского и др. Аверин пишет также о полемике с Шестовым, главным оппонентом которого были Николай Минский, Марк Вишняк и Сергей Булгаков.

В предпоследней статье второй части книги *Поэзия и правда Анатолия Мариенгофа. От „Романа без вранья" к „Бритому человеку"* речь идёт о дружбе с Сергеем Есениным и мемуарном произведении *Роман без вранья*, в котором, по выражению Аверина, Мариенгоф „стремился сохранить живые черты дорогого человека". Роман Мариенгофа вызвал, как известно, острые упрёки. Скандальную репутацию *Романа без вранья* объясняет Аверин принципами имажинизма (установка на эпатаж, сочетание высокого и низкого), которому следовали и Мариенгоф, и Есенин.

Критические отзывы вызвали и две последние книги Мариенгофа *Циники* и *Бритый человек.* Для примера Аверин приводит фрагменты статьи Гайто Газданова, опубликованной в одном из крупнейших эмигрантских изданий „Воля России". Как и в случае с *Романом без вранья,* Аверин раскрывает авторскую стратегию и идею романа, в котором, по его справедливому мнению, пародированы типовые интерпретации *Романа без вранья.* Исследователь уделяет особое внимание автобиографизму романа и метаморфозе, которую претерпевают автобиографический герой и его друг. Объясняет также, почему Мариенгоф вводит обилие цитат из сочинений Георгия Сковороды.

Особую разновидность автобиографической прозы – исповеди находит автор книги *От Толстого до Набокова* в произведении Андрея Битова *Оглашённые*. Основной задачей, которую ставит перед собой исследователь является попытка понять „Я" Битова. Но прежде чем говорить об этом, Аверин обращается к культурной традиции, согласно которой Я определяется через отрицание.

> Я – это не воздух, не дом, не вода, не другой человек, Я – это способность как-то воспринимать всё это, накладывая на всё это свой отпечаток. Я – это что-то такое, что несомненно существует, но что определить никак невозможно. Моё тело мои привычки моя одежда, мои переживания, моя биография – всё это несомненно моё Я, и всё-таки этими сущностями моё Я не исчерпывается и к ним несводимо (251).

Опираясь на философов XX века, учёный утверждает, что помимо самосознания существует бессознательное, подсознательное и сверхсознательное. У каждого Я – констатирует – есть переживания не обусловленные личными событиями жизни, есть знания, есть память о себе, но и широкая область общих человечеству воспоминаний, общность мифов и символов.

Несомненно можно согласиться с тезисом автора оговариваемого текста, что бессознательно человек чувствует, что есть совершенство, есть некая завершённость, есть свобода и есть абсолютное знание. Таким образом человек приходит к понятию Абсолютного, или Бога. Следуя мысли Вячеслава Иванова, Аверин пишет, что познание Абсолютного может осуществляться только через сознание другого человека как необходимого дополнения к моему Я.

В этой перспективе рассматривается „Я" Битова, автора произведений, *Человек в пейзаже, Ожидание обезьян, Оглашенные* и многих других. Эти произведения убедительно доказывают, что „Я" Битова познаётся (и обогащается) через другого. Благодаря Битову, глубже осознал себя интерпретатор *Оглашенных*.

И наконец третья часть книги – набоковиана. Сквозной темой является, конечно, автобиографизм набоковских произведений, сопряжённый с темами изгнания, расставания „блаженного духовного одиночества" и воспоминания. В первой статье предложена сопоставительная интерпретация романов *Машенька* и *Подвиг* в аспекте автобиографизма. Здесь, как и в случае с Битовым, мы имеем дело с рефлексией о „я" и „не я": другой жизни, другой судьбы, другой личности. Автор статьи отмечает параллели с художественной стратегией Пушкина. (271), говорит о сходстве и различии автора и героя.

К теме автора и героя подходит Аверин вплотную в следующей статье под заглавием *Набоков и Лужин*. В самом заглавии заложена позиция исследователя, указывающая на нечто общее, знак равенства в образах писателя и его героя. И действительно – в статье речь идёт о повторах судьбы, которым подвергаются и автор и герой. Аверин пишет: „шахматист Лужин, сосредоточенный на узоре своей судьбы, предаётся тому самому типу духовной активности, которая свойственна сочинившему его автору, хотя и реализует его иначе, чем он" (276). Далее автор статьи говорит о существенной разнице между автором и его героем; то что для Набокова является даром судьбы, для Лужина составляет происки рока.

Следующим моментом сближающим Набокова с его героем, отмеченным в статье Аверина, является дар воспоминания. Анализ Лужинских разрозненных воспоминаний ведёт исследователя к выводу, что у набоковского героя куски воспоминаний не стыкуются друг с другом из-за его жажды забвения. Этой ситуации соответствуют и не замыкающие своих границ слова и фразы. Слова, расположенные вдали друг от друга, и взаимодействующие через границы фраз, соединяют разрозненные смыслы в новые неожиданные смыслы. Исследователь приводит ряд слов, которые в узоре Набоковских ходов получают метафорические значения.

В заключении Аверин делает вывод о том, что в своих романах населённых автобиографическими героями, Набоков ставил эксперимент на самом себе. Изучая свойства и склонности собственной творческой личности, он определял те опасности, которые могут ввергнуть его духовную активность в бесплодную погоню за химерами. В образе Лужина он разыгрывал одну из возможных, но нежелательных вариаций собственной жизни – констатирует исследователь (288).

Очередные две статьи говорят о законах чтения романов *Дар* и Лолита. В статье о чтении *Дара* подчёркнута необходимость повторного чтения романа и воспоминания целого, ибо только тогда перед читателем раскрываются смысл произведения, его логика и связь событий. Аверин определяет этот закон „методом погружения в прошлое с контрабандой настоящего". Этот метод предписан – как уточняет автор статьи – и герою, и читателю. Свой писательский дар Набоков проецирует на героя, читательский дар – воплощён в героине Зине Мерц, идеальной читательнице, наделённой говорящим именем – „полу-Мнемозина" и „полумерцание" (297). Аверин отмечает общность между Верой Слоним – женой Набокова и Зиной Мерц. Указывает также на многие параллели между писателем и его героем, который тоже является писателем и „экзистенциальным двойником Набокова" – по выражению Марка Липовецкого.

Следующий закон чтения, на который указывает автор статьи это пристальное внимание к проблеме времени – и в философском смысле и в смысле „эпохи". Исследователь восстанавливает даты, связанные с важными историческими событиями (столетие со дня рождения Чернышевского, столетие со дня смерти Пушкина, etc.).

В статье подчёркнуто значение закона ретроспекции, неразрывного с сюжетом воспоминания. Читателю необходима „гибчайшая память" способна удерживать малозначимые детали, которые всегда могут пригодиться при повторном чтении – убеждает Аверин.

Повторное чтение предлагает набоковед и в случае с романом *Лолита*, который определяется как жанр исповеди, воплощённый в поэтику „непрямого высказывания". Анализ этой поэтики проводится Авериным последовательно: сначала на уровне одного слова, затем на уровне фразы, потом на уровне сюжета и наконец на уровне жанра.

Очень интересная статья, озаглавленная Авериным *Воля и память Мнемозины* суммирует мысли учёного, сопутствующие обзору предыдущих интерпретаций творчества автора *Дара* в обсуждаемой книге.

В начале автор статьи, очередной раз, подчёркивает роль памяти в жизни и творчестве Набокова:

> Память, которую Набоков любил называть Мнемозиной, - героиня всех его произведений без исключения. Личные воспоминания он, не смущаясь, вводил даже в научный комментарий к *Евгению Онегину*, а для одного из своих многочисленных „вспоминающих" персонажей придумал специальное определение: „художник-мнемозинист" (…) с психологической точки зрения он соотносит себя с русскими детьми того поколения, которое обладало восприимчивостью и памятью почти гениальной, как будто оно предчувствовало катастрофу, сразу и навсегда уничтожившую всё, что было особенно дорогим (332).

Рассуждая о проблеме памяти у Набокова, Аверин говорит, что для писателя важны не только факты прошлого, но и сам процесс воспоминания; воспоминание должно присутствовать как живой акт, как актуальный процесс. „Воспоминание трактуется Набоковым как нечто противоположное завершённому рассказу о прошлом, в котором прошлое получает определённые очертания, предстаёт как зафиксированная данность" – констатирует исследователь (333).

Интерпретация проблемы ведёт к выводу о параллельной трактовке жизни и текста. Набоковские сюжеты повторяют хаотическую картину действительности, в которой приходится разобраться читателю: „возвращаться назад, соотносить не соотнесённое". Узор судьбы, как и узор ткани произведения прочитывается через набоковские повторы.

Задача воспоминания – заключает Аверин – состоит в том, чтобы вновь и вновь воссоединить настоящее с прошлым и через это воссоединение вновь и вновь воскрешать своё единое „я".

Этой теме посвящена и следующая статья *„Пародия ли он?". Автор и герой в романе „Смотри на арлекинов!"*. Герой этого романа, Вадим Вадимович „«собирает» в воспоминания всю свою жизнь, возвращаясь к детству и юности и оттуда двигаясь навстречу тому мгновению, когда пишется автобиография" (349). Аверин оговаривает многочисленные ассоциации героев романа с героями известных произведений русской культуры, обращая при этом внимание на то, что стремление к отождествлению сопряжено со стремлением к „разотождествлению". Но самое главное то, что герой Смотри *на арлекинов!* – автор произведений, названия которых отсылают к творчеству самого Набокова и к людям биографически с ним связанным. Герой и автор не могут отделиться друг от друга. На этом основании Аверин делает вывод, что последний роман посвятил Набоков своему двойнику и вместо собственной автобиографии написал биографию двойника, которую можно рассматривать как пародию на автора.

Этот тезис опровергается в статье *Гоголь и Набоков. Комедия „Ревизор" в романе „Смотри на арлекинов!"*, в которой отмечается присвоение Набоковым художественного мира Гоголя. В качестве случайной детали, определяющей всю структуру набоковского романа, как поясняет набоковед, выступает гоголевская комедия *Ревизор*. Это ревизия набоковского прошлого, которую осуществляет ненастоящий, выдуманный ревизор Вадим Вадимович. Подлинным ревизором считает исследователь самого Набокова. Вместе с тем он отсылает к подлинной этимологии слова ревизор – „ смотрящий ещё раз".

В заключении статьи Аверин констатирует:

> В *„Смотри на арлекинов!"* реализована пространственно-временная структура *„Ревизора"*, с его принципом отражения в зеркальном шаре, с нелинейным временем и нелинейной причинностью, с его системой двойной ревизии, которая, прикасаясь к подлинному миру органически неспособна дать его однозначного, потому и мертвенного слепка (363).

В следующей статье автор книги поместил несколько отдельных замечаний о Набокове литературоведе. Внимание Аверина сосредоточено на некоторых комментариях к *Евгению Онегину*, на книге *Гоголь*, на романе *Истинная жизнь Себастьяна Найта*, на основе которых исследователь осмысляет и комменти-

рует некоторые литературные и литературоведческие ассоциации в творчестве Набокова.

Завершающая книгу статья повторяет некоторые положения относительно сквозной категории воспоминания, а также вносит нечто новое. Парафразируя Гумбольдта, Аверин ещё раз подчёркивает разницу между мемуарами и воспоминанием. Мемуары – результат, воспоминание – процесс. „Оно совершается не для того, чтобы сообщить прошлому экзистенциальный статус, равный статусу настоящего. Память трактуется как нравственная категория: как совесть или как процесс духовного воскресения личности" (376). Новыми являются ссылки на Льва Карсавина и его мысли по поводу живого воспоминания как напряжённого духовного акта, на Ветхий Завет, в котором воспоминание равносильно памяти перед Господом и памяти самого Бога.

> … воспоминание в Ветхом Завете – это акт связи между Богом и человеком. Связь, которая может быть только живой, актуальной, личной – и никогда не может быть ни отчуждённой, ни завершённой, никогда не может предстать как готовый состоявшийся результат, - но всегда как актуальный процесс (378).

Подводя итог, стоит подчеркнуть, что в своей книге Аверин не стремится *expressis verbis* указывать на внутреннюю связь между помещенными в книге статьями, но эта связь постоянно существует и даёт о себе знать в рамках предложенных интерпретаций, интеллектуальный ход которых во многом напоминает писательскую стратегию самого Набокова – художника, который свободно вращается в пространстве литературы, литературоведения и культуры и для которого характерны, между прочим, целесообразные повторы. Их оправдывает стремление художника и литературоведа к активизации читателя, который благодаря этому замечает раньше незамеченное, и может заново связать друг с другом важные детали и факты. Размышления автора выходят далеко ха пределы намеченных тем и презентуют важные аспекты литературного процесса и экспериментальных совершений большинства авторов этот процесс возглавляющих.

Данный обзор не претендует на полный углублённый анализ статей, составляющих книгу петербургского учёного. Он даже в некоторой степени субъективен, так как указание на определённые аспекты интерпретации Аверина продиктовано интересами пишущего.

Danuta Szymonik (Siedlce)

Сведения об авторах

Европейский символизм и теория литературы XX века

Вадим Полонский Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

Дина Магомедова Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

Всеволод Лазутин Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

Roman Mnich Естественно-гуманитарный университет (Седльце, Польша)

Людмила Лещёва Естественно-гуманитарный университет (Седльце, Польша)

Ирина Тарасова Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского (Саратов, Россия)

Danuta Szymonik Естественно-гуманитарный университет (Седльце, Польша)

Николай Рымарь Естественно-гуманитарный университет (Седльце, Польша)

Ludmiła Mnich Естественно-гуманитарный университет (Седльце, Польша)

Антропология литертаурного произведения

Татьяна Автухович Естественно-гуманитарный университет (Седльце, Польша)

Оксана Кравченко Донецкий институт социального образования (Донецк,Украина)

Ольга Иоскевич Гродненский государственный университет им. Янки Купалы (Гродно, Беларусь)

Анастасия Калашникова Днепропетровский национальный университет им. Олеся Гончара (Днепропетровск, Украина)

Наталья Корина Университет им. Константина Философа в Нитре (Нитр, Словакия)

«МИРГОРОД»

Международный журнал
посвященный современному литературоведению и эпистемологии литературоведения.
Как сделана и как делается наука о литературе?

Господи Боже! Какая бездна тонкости бывает у человека!
(Гоголь)

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;
- вопросы общего языка современного литературоведения и его терминологии.

Ряд выпусков журнала будет отведен литературоведческим публикациям (труды научных конференций, тематические и юбилейные сборники и т.п.).

Предполагаемые разделы журнала:

1. *Языки современного литературоведения* (терминология и понятия литературоведения сегодня: какими терминами мы оперируем и что за ними скрывается? Какими языками пользуемся? Возможен ли общий язык науки о литературе?).
2. *Моделизация слова*: философия, идеология, психология, социология науки о литературе, место последней среди гуманитарных наук, в первую очередь, наук о творчестве; ее реальное и потенциальное взаимодействие с науками точными и экспериментальными).
3. *«Не могу молчать»*: библиография и критика: дискуссии и обсуждения публикаций, относящихся к науке о литературе; обзоры школ, направлений, проблем их взаимодействия).
4. *Галактика Гутенберга*: книги, книги, книги... (история литературоведения; информация и публикации: все о книгах — что читаем, что стоит читать, а чего не стоит, что читали наши деды и бабушки, какие книги стоит перечитывать).
5. *Метагалактики словесности*: новые технологии и новые измерения науки о литературе (напр. влияние на литературу и литературоведение электронной революции: сетевая литература, электронные библиотеки и публикации, компьютерные методы анализа и т.д.).
6. *«Люди – годы – жизнь»*: беседы, интервью с литературоведами, биографии.

Предполагаемая тематика ближайших номеров:

1. *Формализм после формализма*. Что актуально сегодня из теорий русских формалистов? Элементы формализма в современных теориях. Приложимы ли они вне литературы?

2. *Новые научные концепции в их приложении к литературоведению: от физики до антропологии*. Взаимотношения точных и гуманитарных наук в сегодняшних научных парадигмах.

3. *Роман Ингарден и его теория литературы вчера и сегодня*. Ингарден и русский формализм. Ингарден versus немецкие и славянские традиции формализма. Актуальность Ингардена.

4. *Интердисциплинарность, интерсемиотичность, интерпоэтичность: варианты интертекстуальности или разные эпистемологические перспективы?*

5. *Вырождение* (*Entartung*, 1892) Макса Нордау в современном прочтении. Нордау и искусство современной Европы.

Технические требования к публикации

Текст

- 12 кеглем Times New Roman
- интервал 1,5
- цитаты более 3 строк выделяем отдельным абзацем, 11 кеглем, интервал 1,0
- поля - 2,5

Ссылки

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

В конце статьи прилагаем список литературы.

Сноски

А) При цитировании книг и монографий в сносках указываем:

1) имя и фамилию автора (ов), после двоеточия – название публикации полностью курсивом, место и год издания, а после запятой – страницу для цитаты или же страницы для статьи;

2) если работа является частью сборника или монографии, то после запятой пишем «в:» (для латиноязычных изданий «in:», «w:» или «v:» в соответствии с языком книги) и курсивом указываем название книги, имя и фамилию редактора (ов);

3) если работа указана в предыдущем примечании, пишем данные автора и «ibidem».

Примеры:

1) Игорь Смирнов: *Кризис современности*. Москва 2010.
2) Нина Брагинская: *Славянское возрождение античности*, в: *Русская теория 1920-1930-е годы*. Москва 2004, с.49-80.

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

Б) При цитировании статей из научной периодики (ежегодников, журналов) в сносках указываем:

1) имя, фамилию автора, название публикации полностью (курсивом),

2) название периодического издания в кавычках (обычным шрифтом), год, том, номера страниц.

Примеры:

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

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

К статье прилагаем:

- **резюме на английском и русском языках** (3-5 предложений);
- **ключевые слова на английском языке**;
- **англоязычный вариант заглавия статьи,**
- **сведения об авторе: имя и фамилия на английском и русском языках, адрес университета и электронный адрес.**

Статьи просим присылать по адресу:
mirgorod.inibi@gmail.com