

# МИРГОРОД

mirgorod

международный филологический журнал, посвященный

истории современного литературоведения,  
его эпистемологии и интердисциплинарности

2023  
n° 1-2 (21-22)  
Lausanne – Siedlce

# МИРГОРОД

2023 n°1-2 (21-22)



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

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

## **„МИРГОРОД”**

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

### **Редакторы журнала:**

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

### **Секретариат:**

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

### **Editorial Board**

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

### **Editorial Council**

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

# мирГород

международный филологический журнал, посвященный

истории современного литературоведения,  
его эпистемологии и интердисциплинарности

**2023**  
**n° 1-2 (21-22)**

Section de langues slaves  
de l'Université de Lausanne

Instytut Kultury Regionalnej  
i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego



Skład i łamanie  
Roman Bobryk

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

Adres redakcji:

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

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

**ISSN 1897-1431**

Druk i oprawa:  
Drukarnia ELPIL

## СОДЕРЖАНИЕ

Editorial ..... 7

### Семинар

**Марина Савельева**

„ТЕАТР – ВСЬ МИР“

(Кржижановский между Шекспиром и Кантом) ..... 11

**Леонид Геллер**

Инакость Московита ..... 46

### Дискуссии и разговоры

**Ivo Pospíšil**

К проблеме полиментальности русской литературы ..... 59

**Miloš Zelenka**

Разговор о Романе Якобсоне ..... 76

### Книги, книги, книги

*Lenka Odehnalová: Dostojevského Deník spisovatele v kontextech a konfrontacích* (Mateusz Wąsowski) ..... 85

*Die Ukraine – vom Rand ins Zentrum. Herausgegeben von Peter Deutschmann, Michael Moser und Alois Woldan. Frank & Timme Verlag wissenschaftliche Literatur, Berlin 2023, 246 S. ISBN 978-3-7329-1006-9*  
(Roman Mnich) ..... 89

Наши авторы ..... 93

## Editorial

Данным номером „МИРГОРОДА” завершается определённый период его издания: начиная с 2024 года планируется другой формат журнала, другие языки и другая тематика номеров.

В этом номере Читатель встретится как с вечными темами (Шекспир, Роман Якобсон), так и с новыми интерпретациями литературных текстов, обусловленными событиями последних лет. Поскольку в ходе работы над материалом часть авторов отозвала свои тексты, получился только один, сдвоенный номер журнала (21-22).

Сочинение предисловий для журнала, как и слов от редакции – вещь достаточно рискованная и неблагодарная; и даже не потому, что „нам не дано предугадать”, а потому, что всякое предисловие – это в сущности своей и по природе своей – послесловие. То есть, это некий текст, который мы сочиняем, имея пред собой, после рецензий и правок, группу других текстов, объединённых обычно не столько единой идеологией или тематикой, сколько обложкой журнала. Так и с этим предисловием: в данном номере журнала собраны материалы достаточно разные по методологии и тематике, и остаётся только надежда, что эти тексты найдут своего Читателя.

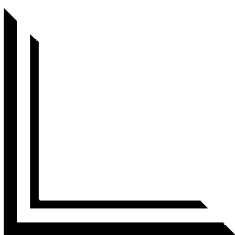
Roman Mnich







# Семинар





**Марина Савельева**

Центр гуманитарного образования  
Национальной академии наук Украины  
(Киев, Украина)

ORSID 0000-0001-9522-0644

e-mail: mars6464@gmail.com

**„ТЕАТР – ВЕСЬ МИР”**

**(Кржижановский между Шекспиром и Кантом)**

**„THE THEATRE WILL BE THE ENTIRE WORLD“**

**(Krzhizhanovsky between Shakespeare and Kant)**

Обращаться с понятиями как с образами, соотносить их как образы, – вот два основных приёма моих литературных опытов.

Сигизмунд Кржижановский, *Записные тетради*

Предстоял выбор между Кантом и Шекспиром, и Кржижановский решительно и бесповоротно встал на сторону Шекспира: „Когда человек подмечает смешную сторону познания истины, он забрасывает свой философский участок и обращается к искусству, подает апелляцию на понятия суду образов“.

Анна Бовшек, *Глазами друга*

**Abstract**

The article deals with an analysis of the philosophical, ideological, artistic and aesthetic positions formation of S. D. Krzhizhanovsky under the influence of W. Shakespeare and I. Kant study of the works. It is proved that the originality of the writer's thinking is the result of a synthetic rethinking of the English playwright and the German philosopher's experiences. According to Krzhizhanovsky, the problem of being cognition, posed at different times by Shakespeare and Kant, can be solved only taking into account the views of both artists. Krzhizhanovsky was

convinced that the solution to the problem in today's conditions lies in the field of theatrical art, and not in scientific theory or revolutionary practice. It is the theatre that unites thinking and action in the experience of the game as an aesthetic project of changing objective reality. Krzhizhanovsky believed that the revolutionary reform of the theatre would help avoid political mistakes and social tragedies, make the revolution softer, but effective. The theatre can become the foundation of a new world in which the game will be transformed into reality, and matter and due will become identical. Thus, Krzhizhanovsky become as a new mythologist — Shakespeare's opponent and Kant's supporter.

**Keywords:** thinking, myth, being, space, time, theatre, game, world

### *Идеал театра*

Сигизмунд Доминикович Кржижановский в своём творческом становлении, действительно, шёл от Канта к Шекспиру. Однако риску утверждать, что ни одному из них не отдавал он предпочтения, видя возможность обоснования собственной творческой позиции именно в их обоюдной необходимости и взаимодополняемости.

Кант, как мы знаем, всю жизнь искал основание перехода чувственного в сверхчувственное, полагая, что эта подлинно фаустовская тайна коренится в процессе создания всеобщих точных понятий на основании эмпирического опыта и для дальнейшего его выражения. В научной сфере – математике и естествознании – он этот алгоритм для понятий находил, так как это были абстрактные понятия. А в метафизике – нет, поскольку каждый раз сталкивался с антиномией формирования всеобщности смысла в индивидуальном восприятии, когда логическое осмысление неведомо как возникает в процессе конкретной чувственной обработки. Это означает, что Кант в своих поисках истинного отражения действительности в логике понятий подошёл к барьеру, отделяющему классическое понимание рациональности от неклассического. Он всё ещё пытался наблюдать явления с позиции их *законодательности* – как критерий статичности, абстрактной устойчивости в бытии. Но поставленная им цель уже вывела сознание на конкретный *динамический* уровень самоосуществления, когда оно не только *созерцает* действия предметов и законов познания как данные извне объекты, но и само себя *проявляет* как бытийное (динамическое) основание этих действий и одновременно

как их абсолютный субъект. Такое возможно при условии, если сознание помещает себя в контекст познавательного процесса, *предварительно* становясь *объектом* для самого себя. В следующем столетии это привело к трансформации статической классической гносеологической картины в „движущуюся систему координат“, а *теория* познания выступила в тождестве и единстве со своей *историей*. Последняя не только осуществляется здесь и теперь, но и осознаётся в реальном изменчивом времени, выходя, тем самым, за пределы предметности в *вечность*.

Сигизмунду Доминиковичу по душе было идти путём Канта, однако в какой-то момент он осознал необходимость двигаться дальше – по пути Гегеля и Маркса – и оказался на распутье. Чтобы ответить на кантовские вопросы „Что я могу знать?“, „Что я могу сделать?“, „На что я могу надеяться?“ и „Кто я?“, следовало покинуть пределы не только кантовской методологии познания, а в целом выйти за пределы теоретического философского мышления и *перейти от самой мысли к переживанию её как синтезу чувственного и рационального действий*. На уровне коллективного отношения это переживание способно порождать социальные конфликты, а в исключительных случаях способствовать появлению революционных ситуаций. Но Кржижановскому, как и Канту, по духу и интересам был близок абстрактно-субъективный уровень переживания мышления. Поэтому он искал основание синтеза чувственного и рационального в процессе разработки собственного инструментария словесного концепирования чувственной атмосферы предметных ситуаций.

Не удивительно, что Сигизмунд Доминикович попадал в замкнутый круг, снова и снова возвращаясь к истокам кантовской философии. Не имея возможности (и, скорее всего, не желая) окончательно порвать с Кантом, писатель пытался выразить своё скептическое отношение к нему усилиями персонажей собственных притч. Он пытался представлять себя одним из своих фантазмагорических действующих лиц, *нетов*, которые всем своим существованием отрицали реальную жизнь, предпочитая отчуждённо размышлять о ней в каком-то автоматическом состоянии, ткали словесное полотно без оглядки вокруг, а время меж тем утекало безвозвратно вместе с истиной и смыслом жизни. Кржижановский понимал всю *пагубность возврата* к Канту, как к некой былой возлюбленной, после того как

сумел *пережить* такой же познавательный путь в акте понимания. Отдавал себе отчёт, что такое может быть лишь однажды, а все попытки заново прожить прожитое есть лишь логические *копии жизни* без малейшего *переживания* о ней:

Казалось бы, вместо того чтобы доказывать себе себя, сучить мысли о жизни, гораздо проще – жить; казалось бы, закончившему первый том „Этики“, вместо того чтобы приняться за второй том „Этики“, проще и нужнее свершить хоть один этический поступок. Но нет: окружив себя книжным шелестом, выгнув деревянные доски полок грудами букв, нет доказывает себе себя. Время, дёргаясь острыми стрелами на их циферблатах, кружит и кружит; и как подчас ни остры нетовые мысли – они умеют лишь кружить вокруг себя самих. Так или иначе, смена событий в голове нета такова: сперва душа, потом кусок мертвой ткани, потом гниющая труха, потом, если глянуть сквозь черные отсмотревшие глазницы черепа, обыкновеннейшее ничто: нет сведён на нет<sup>1</sup>.

В своих гносеологических изысканиях Кржижановский был далеко не одинок – ещё на рубеже XIX–XX веков научная методология упёрлась в проблему собственной ограниченности, обнаруженной на бесконечной глубине логического погружения в объект исследования. И тогда её постепенно начала теснить методология чувственно-эстетическая, показывающая, что

поистине мысль есть только одна из способностей человека наряду с другими; а научная мысль нуждается в опыте, для которого необходимо чувственно воспринимать, ощущать, чувствовать, желать, воображать, созерцать и совершать поступки. Настоящий учёный понимает всё это и не переоценивает ни отвлечённую мысль, ни науку в целом. Вот почему он не верит в отвлечённые схемы и мёртвые формулы и хранит в себе живое ощущение глубокого, таинственного и священного<sup>2</sup>.

Сигизмунду Доминиковичу необходимо было очутиться в условиях *действительного гносеологического синтеза чувственного и рационального*, в которых Канту по понятным историческим причинам быть не довелось. Пульсирующий стиль литературно-фило-

---

<sup>1</sup> Сигизмунд Кржижановский: *Страна нетов*, в: Сигизмунд Кржижановский, *Чужая тема. Собрание сочинений*, том 1, сост., предисл. и комм. В. Перельмутера, Санкт-Петербург 2001, с. 267.

<sup>2</sup> И. А. Ильин: *Путь духовного обновления. Гл. 1. О вере*, в: И. А. Ильин, *Собрание сочинений: В 10 томах*, том 1, сост., вступ. ст. и коммент. Ю. Т. Лисицы, Москва 1996, С. 58.

софской притчи представлялся писателю наиболее адекватным способом чувственного представления любых теоретических идей, включая и философские, – именно представления, а не отражения. Местом же синтеза гносеологического и практического для Кржижановского стал *театр*.

Работая для театра на протяжении многих лет, писатель обрёл не только хлеб насущный и возможность следовать призванию, но новое, положительное основание мышления – действительную возможность *экспериментального* (не практического!) разрешения лежащей в основании проблемы познания. У него в буквальном смысле открылись глаза: коль скоро нельзя найти логические средства для абсолютного выражения мыслей, нужно попробовать найти чувственный критерий абсолюта, *найти средства и способ абсолютного выражения языка чувств*. Театр своей *постановочностью* как нельзя лучше соответствовал этому замыслу. Оформившись в целом как жанр искусства к концу XVI века, он совпал с общей тенденцией развития научного эксперимента как процедуры объединения и разъединения тел природы<sup>3</sup> и высшего на то время метода познания, и с тех пор непрерывно совершенствовался в этом. Шекспир в унисон с Ф. Бэконом трактовал эксперимент как условие и перспективу творчества – в частности, поэзии и драматургии, – ища способ наиболее точного и эстетически гармонического объединения и разъединения слов и жестов (тем самых смысловых „тел“), управления скоростью их понимания, *представляя это как основание естественного восстановления разрушенной реформированным христианством связи времён*. Трансформировав логику мышления в образность театрального представления, Шекспир, говоря языком Канта, *делал процесс становления индивидуальности восприятия визуальным основанием всеобщности смыслов*.

---

<sup>3</sup> Точное выражение Ф. Бэкона: „Ad opera nil alid poteft Homo, quam ut corpora naturalia admoveat, & amoveat: reliqia, Natura intus tranfigit. / В действии человек не может ничего другого, как только соединять и разъединять тела природы. Остальное природа совершает внутри себя“ (Franc. Baconis de Verulamio: *Summi Angliae cancellarii. Novum organum scientiarum*, in *Aphorismi de Interpretatione Naturae, & Regno Hominis*, IV, Amsterdam 1650, p. 28. – Перевод С. Красильщикова).



По мнению Кржижановского, онто-гносеологический переворот Шекспира состоял в том, что он первый стал представлять Слово, которое было Бог, *ключом к шифру бытия*; однако это ещё *не было целостным пониманием языка как „дома“*, принимающего бытие в свои объятия, пока что это был отчуждённый чувственно-эстетический алгоритм разгадки абсолюта. *Язык становился универсальным средством познания, но до становления целью было ещё далеко.* Отношение человека к миру формируется в процессе осознания. Но Шекспир уловил новый для своего времени и тривиальный для нас гносеологический парадокс: смысловые различия между миром и человеком образуют преодолимые лишь во времени дистанции и лакуны, потому кажется, что отношение к миру сначала формируется и лишь затем осознаётся. Католическое основание мироотношения веками нейтрализовало эту проблему фактором веры. Но Реформация, вместе с возможностью *представления* о религии наравне с верой, сделала также и язык как средство этого представления самостоятельной проблемой. Заполняя смыслами проступившие временные лакуны, язык стал формировать *картину/представление бытия как мира, лишившегося непосредственного присутствия Бога.* Неудивительно, что наиболее эффективным опытом нового отношения к миру поначалу оказался театр, ставший неожиданной и почти мгновенной альтернативой и Церкви, и Университету, и Парламенту. Потому что, прежде чем адекватно описывать мир на основании отражения объективных законов мироздания, язык обретал почти неограниченную свободу благодаря необходимости коллективно сопереживать визуально *становящемуся* на сцене:

[...] Чем меньше слов, чем меньше времени, отпущенного под слова, тем больше должны быть самые слова, тем масштабнее должны быть образы<sup>4</sup>.

Этот принцип становления изображения как формы повествования, благодаря чему победа вечности над временем и бесконечности над пространством обретала наглядность, Кржижановский на-

---

<sup>4</sup> Сигизмунд Кржижановский: *Фрагменты о Шекспире. Реализм и гипербола*, в: Сигизмунд Кржижановский, *Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре. Собрание сочинений*, том 4, сост. и комм. В. Перельмутера, Санкт-Петербург 2006, с. 377.

зывает *экспериментальным реализмом*. По его мнению, он пронизывает и стягивает в единое целое весь процесс функционирования театра – от замысла пьесы до финального поклона со сцены. И одновременно заявляет о чувственно-эстетическом решении проблемы познания бытия путём образования предметных смыслов пространства и времени и появления возможности чувственного восприятия *будущего*:

[...] Экспериментом (*experimentum crucis*) – согласно особой природе театра – является показ пьесы зрителям, опытная проверка гипотезы, направленной на прошлое, виденьем сотен и тысяч глаз, смотрящих из настоящего. Правильность индивидуального видения проверяется виденьем коллективным. Обычно, в плане естественноисторическом, факты, наблюдаемые при помощи инструментуры и методов настоящего, проверяются более усовершенствованными методами и инструментами будущего. Но при проектировании познания на прошлое, „настоящее“ сцены, сегодняшний показ отодвигается в минувшие века, а настоящее зрительного зала становится на его место, превращается в „будущее” для событий пьесы. Обычно наше настоящее дано нам вполне реально, в то время как будущее проблематично. Театр опрокидывает это соотношение. Будущее, глядящее тысячью глаз из зрительного зала, реально, „гипотеза же о прошлом“, показанная с помоста в своей конкретизации, проблематична. И если сценированное прошлое не объясняет своего будущего, не годится ему в „минувшее”, то значит... Его и не было<sup>5</sup>.

Зритель даже самым пассивным, случайным и безразличным присутствием преодолевает, перечёркивает *действительность прошлого*, каким бы реальным и непреодолимым оно ни казалось, и делает его *просто действительностью*, встраивает в собственное переживание. Поэтому даже самая зловещая, пугающая история воспринимается в сценическом представлении как априори пережитая, решённая – неоднократно переживаемая из зрительного зала сквозь призму *игры труппой*:

---

<sup>5</sup> См.: Сигизмунд Кржижановский С. Д. *Комедиография Шекспира. Поэтика шекспировских хроник*, в: Сигизмунд Кржижановский: *Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре, собрание сочинений*, том 4, сост. и комм. В. Перельмутера, Санкт-Петербург 2006, с. 245, 377.

Но продуман распорядок действий  
И неотвратим конец пути<sup>6</sup>.

И в этом фатализме – хоть и зловещая, но *спасительная миссия* театра.

В такой трактовке театр очень скоро перестаёт казаться отчуждённым *идолом*, соблазняющим тенётами иллюзий на основе сомнительных идеалов и при отсутствии фактов, как это обосновывал Ф. Бэкон. Доверяя лишь созданной Богом природе, английский мыслитель полагал, что *всеобщий* характер философского мышления о прошлом изобличает его *беспредметность* и *недоказуемость*, а значит, *искусственность*, которая является главным врагом природы. Потому что единственным объективным отношением здесь должно быть *осмеяние* с последующим исправлением, ведь „сколько есть принятых или изобретённых философских систем, столько поставлено и сыграно комедий, представляющих вымышленные и искусственные миры“<sup>7</sup>. Кржижановский же интерпретировал театр как *всегда трагический* (совершенствующийся) путь работы мысли по *представлению настоящих* миров на основании чувственного опыта. Да, театр есть вторая природа, но уже всецело созданная замыслом человека как подобия Божьего, а не как досадной Его ошибки. Тем самым, Кржижановский показывал, что театр является *идеальной* перспективой познания в процессе экспериментальной тренировки чувств. По сути, Сигизмунд Доминикович своим письменным опытом демонстрировал, как в словах организовывается *представление законодательной* основы, на которой осуществляется формирование чувственных образов, ведь „слово ‘филология’ значит ‘любовь к Логосу’, то есть религия (и притом – единственно возможная в пределах человеческого сердца), религия Слова слов, благоговение производных звучаний к своему древнему Ветхому Корню“<sup>8</sup>. Поэтому *его судьбой было не*

---

<sup>6</sup> Б. Л. Пастернак: *Гамлет*, в: Б. Л. Пастернак, *Полное собрание сочинений с приложениями в 11 томах*, том 4, Доктор Живаго, под ред. Д. В. Тевекеляна, Москва 2004, с. 515.

<sup>7</sup> Ф. Бэкон: *Новый органон*, перевод с латыни С. Красильщикова, в: Ф. Бэкон, *Сочинения в двух томах*, том 2, сост., общая ред. и вступ. статья А. Л. Субботина, Москва 1972, с. 20.

<sup>8</sup> Сигизмунд Кржижановский: *Якоби и „якобы“*, в: Сигизмунд Кржижановский, *Чужая тема. Собрание сочинений*, том 1, сост., предисл. и комм. В. Перельмутера, Санкт-Петербург 2001, с. 113.

*тавтологическое возвращение к Канту, а завершение гносеологического круга и обретение его вновь, по-иному, – шагая дальше в прошлое, за пределы Канта к Шекспиру, ни на миг не забывая о Канте:*

[...] Сперва он о-Кантовывает повествование, то есть очерчивает понятия и *травестирует* их в образы, затем Кантует, поворачивает под разными углами взгляда, не давая множеству точек слиться в одну, в „кочку зрения”, и – к финалу – рас-Кантовывает, переводит образ мысли в мысль образа, преобразует мысль в чувство<sup>9</sup>.

Следуя манере остроумного концепирования В. Перельмутера, можно сказать, что *Кржижановский заново вывел логику на сцену ума, видя в ней не только инструмент повествования, но главного героя, цель.*

Одного лишь Канта Кржижановскому было недостаточно, хотя он не мог не видеть, что отдельные кантовские афоризмы обладают высокой художественно-эстетической и стилистической ценностью, и немецкий мыслитель местами *откровенно литературен*, не менее Шекспира. Но это было лишь в тех случаях, когда, сталкиваясь с чрезвычайно простыми вещами, находящимися непосредственно перед глазами, Кант вынужден был полагаться не на логику отдельных словесных сплетений, а на чувственность интонации суждения в целом. Кржижановский, конечно, преувеличивал, но в целом его идея весьма проницательна:

[...] Если взять терминологии – сценария и „Критики чистого разума”, – они до странности схожи: человек языком „критики” среди „явлений”; в сознании его возникают и падают, сменяя друг друга, „представления”; ведомый теми или иными причинами к тем или иным „действиям” (меняю критику на сценарий), он очутился – к вечеру дня – на „представлении”, разворачивающемся „действие” за „действием”<sup>10</sup>.

В то же время, это только сходство целей при полном различии средств её достижения. Кант *совершенно не театрален* – манеру его

---

<sup>9</sup> В. Перельмутер: *После катастрофы*, в: *Ibidem*, с. 54.

<sup>10</sup> Сигизмунд Кржижановский: *Философема о театре*, в: Сигизмунд Кржижановский: *Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре*, собрание сочинений, том 4, сост. и комм. В. Перельмутера, Санкт-Петербург 2006, с. 44.

рассуждений *нельзя представить*, ей нельзя подражать, можно лишь изучать её теоретически, если не повезёт случайно *совпасть* с ней в форме сознания. Он изо всех сил старался сохранить в размышлениях лишь логику, без каких-либо предварительных субъективных условий, опосредующих познание – разумеется, кроме действительности как вещи самой по себе. И хотя развёртывание кантовских размышлений местами напоминает сценическое действие, особенно в том, что касается постановки всеобщих вопросов, – осознанная игра для него вещь абсолютно невозможная там, где нужно мыслить, ведь мышление в его понимании, если хочет быть самостоятельным, должно по возможности избегать представления. Замысел постановки в том, чтобы *повторяться* до тех пор, пока не наступает взаимопонимание и совпадение между представляющим и представляемым. По нормам суждения Канта, представление напоминает апории Зенона в действии: прежде чем что-то осуществить, это следует представить; но чтобы представлять, нужно сперва представить сам процесс представления – и так до бесконечности. В этом смысле, представление неуправляемо, сводя к нулю отведённое время и превращая свободу мышления в у-словность, имитацию. Чем дольше длится сценическое действие, тем меньше у него шансов однажды стать реальностью. В то же время, представление молчаливо допускает некую вольность поведения вещей автономно от мышления, и это компенсирует его отрицательную действительность. Акт же мышления неповторим, являясь истинным по форме явлением времени.

Кржижановский был убеждён, что мысль Канта с вещами, большими ли, малыми ли, поступала так:

[...] разжав их плотно-примкнутые друг к другу поверхности и грани, мысль старалась проникнуть в глубь, и ещё в глубь, до того *interieur'a* вещи, в котором и хранится, в единственном экземпляре, смысл вещи, её суть. После этого грани и поверхности ставились, обыкновенно, на место: будто ничего и не случилось. Естественно, что всякой вещи, как бы мала и тленна она ни была, несказанно дорог и нужнее нужного нужен её собственный неповторяемый смысл: лучами – шипами –

лезвиями граней, самыми малостью и тленностью своими выскальзывают вещи из познания, защищают свои крошечные „я” от чужих „Я”<sup>11</sup>.

Это кажется натурфилософской или физикалистской аллегорией, вульгарно-материалистическим представлением вместо реальной работы мысли. Но это неизбежное следствие отсечения от мысли всего материального и превращения её как субъекта в беспомощного гомункула, в каком-то смысле, предвестника современного искусственного интеллекта. Кржижановский показывал, как, пытаясь избежать вненаучности размышлений, Кант загонял нормы и правила написания метафизических трактатов в рамки законов механики и физиологии, которые позднее дополнялись ещё и законами психологии и статистики:

Восхождение вверх к точкам, на которые ещё не ступала ничья мысль, всегда сквозь безлюдье и холод логики – по горизонтальным же дорогам можно целыми армиями в затылок друг к другу. Надо строго разграничивать ассоциирование и мышление, умение открывать новое и способность прятать себе под макушку старое. Конечно, можно бросить в голову чужую мысль, как кусок сахара в стакан, и если она сама не растворяется, кружить и тискать ложечкой, пока не произойдёт полного усвоения. Можно, наконец, организовать подачу идей наподобие света, распределяемого по лампочкам ли, по головам ли из центральной станции. Очень удобно: каждый получает возможность бездумно думать. Можно, наконец, – научно усовершенствовать дело, перевинчивать головы с плеч на плечи. Жаль только, что самые научнейшие усовершенствования при такого рода голововоде прекратятся и мышление, отщёлкиваемое выключателями, превратится в бессмыслицу<sup>12</sup>.

Согласно логике Канта, вещь сама по себе является непосредственным вместилищем бытия, поэтому мышление о самих вещах есть мышление как таковое – самостоятельное, полноценное, точное, хотя и не абсолютно отражающее бытие. И Кржижановский, вслед за Кантом, был убеждён, что *мыслить (самому) можно только о бытии*, что он и стремился делать. Но здесь его поджидал подвох: „...Бытие – атеатрально: хотя бы потому, что никогда не позволяет поднять своей

---

<sup>11</sup> Сигизмунд Кржижановский: *Катастрофа*, в: Сигизмунд Кржижановский, *Чужая тема. Собрание сочинений*, том 1, сост., предисл. и комм. В. Перельмутера, Санкт-Петербург 2001, с. 124.

<sup>12</sup> Сигизмунд Кржижановский: *Разговор двух разговоров*, в: Сигизмунд Кржижановский, *Чужая тема. Собрание сочинений*, том 1, сост., предисл. И комм. В. Перельмутера, Санкт-Петербург 2001, с. 389.

завесы<sup>13</sup>; изучать его, мыслить о нём – всё равно что бесконечно вкушать от древа познания, не вкушая от древа жизни<sup>14</sup>, используя мысль лишь как средство. Если же сосредоточиться на процессе представления, никогда не переходя черту рампы – бытие так и останется непредставимым... Не имея возможности примирить стороны этого парадокса, Кржижановский в какой-то момент просто дал себе свободу от Канта, который, в свою очередь, был свободен от влияния художественной литературы и театра как сфер творческой самореализации и объектов исследования – всё это *априорно* играло свою роль в его реальной жизни и так же *априорно переживалось* им на уровне основания сознания. Иными словами, изучая Канта, Сигизмунд Доминикович изнутри узнал об априорной способности мышления, потому что *открыл в себе эту способность как форму отношения к Канту*. Можно сказать, Кант „сам“ приблизил его к себе, а затем так же точно „сам“ подтолкнул к расставанию: реальная возможность всеобщим образом *судить* о человеке может обернуться реальной невозможностью *сопереживать* ему и *понимать* его:

Наблюдая, как взвод версальцев, вскинув ружья, целился в обезоруженных коммунаров (это было у стен Пер-Лашеза), я не мог не вспомнить один из афоризмов кёнигсбергского старца: „Человек для человека – цель и ничем, кроме цели, быть не должен“<sup>15</sup>.

Иными словами, чтобы сохранить Канта в своей жизни, Кржижановскому не следовало ни подражать ему, ни делать его объектом собственного мышления, окружая его внешними предметными содержаниями. Он получил знание о нём, *представляя*, что находится в том же мире, что и Кант – в мире актуального отношения мышления к бытию. *Он совпал с Кантом в акте мышления*, несмотря на историческую и географическую дистанции, и должен был двигаться дальше, подтверждая это совпадение. Поэтому Сигизмунд Доминикович начал построение собственного отношения к миру формально покантовски – и в то же время, совершенно отличным и автономным по содержанию путём: обратившись к опыту театра как чувственному

---

<sup>13</sup> Сигизмунд Кржижановский: *Философема о театре*, с. 53.

<sup>14</sup> См.: Сигизмунд Кржижановский: *Страна нетов*, с. 270.

<sup>15</sup> Сигизмунд Кржижановский: *Возвращение Мюнхгаузена*, в: Сигизмунд Кржижановский, *Клуб убийц букв. Собрание сочинений*, том 2, сост. И комм. В. Перельмутера, Санкт-Петербург 2001, с. 164.

основанию движения мысли вообще и формирования собственной картины мира. Он трансформировал недостаток повторяемости представления в его преимущество, превратив кантовскую статичность в шекспировскую динамичность взаимоотношений субъекта и объекта. Если представление множится в бесконечном повторении, это означает, что *субъект представления тоже множественен*, и это снимает проблему противоречия представления и познания:

[...] Кант, описывая мышление, говорит, что процесс суждения состоит в примысливании понятия „я” к „предмету суждения”. Но как только мышление заменяется действием, мы тотчас сменяем „Я” на „Ты”: „Ты должен” (*du sollst*). „Ты” зарождается где-то на нервном проводе от мозга к мускулу; выклинивается меж созерцания и поступка. Как только мысль переходит в действие, отчуждается внутренним миром внешнему, – она делается чуждой: будто возникла не из „Я”, а из какого-то *ты*. Каждый поступок, отрывающийся от „Я”, разрывает его, хотя бы на миг, на „Я” и *ты*, проводит черту поперёк души. Линия, отделившая в человеке „Я” от „ты”, представляемого в виде инородного существа, переступившего за сознание, – и есть первая *внутренняя рамная черта*<sup>16</sup>.

Таким образом, Кржижановский открыл для себя актёра как особую разновидность человека:

[...] За чертой рампы нет индивидуумов – там мир *дивидуума*. Когда в комнату входит актёр, делается людно. Актёр всегда из многих, он разорванное на роли существо: его нет, потому что он многократно есть. Всякому, даже ангелу, путём падения, можно познать одиночество: только актёру в одиночестве отказано. Ему нельзя остаться с самим собой *individuum*’ом. Актёр уже не индивидуум и ещё не коллектив. Поэтому индивидуальная, личная жизнь ему чужда. Но и коллективная социальная жизнь ему, носящему в себе зачаток какого-то коллектива, опасна: сложенный материализованный коллектив может раздавить смутную коллективизацию, носимую им в себе. Оторванный от индивидуальной и общественной жизни, чужой и келиям и площадям, он принуждён переступить черту: за чертой мир несуществований: только в нём может найти защиту уже не существующая индивидуальность и ещё не существующий коллектив: полузачёркнутое „я” и полуозначенное „мы”<sup>17</sup>.

И в этом смысле, следуя логике Кржижановского, можно сказать, что он открыл *сценическую игру как особую разновидность мышления*, мышления театром: оно не индивидуально, а дуально,

---

<sup>16</sup> Сигизмунд Кржижановский: *Философема о театре*, с. 67.

<sup>17</sup> *Ibidem*, с. 72–73.



плюрально, охватывая сразу множество позиций отношения к осмысливаемому – от созерцания пространства сцены к абстрактному мышлению идеи пьесы и устремляясь вектором к практике сценической игры (не действию, но постановке действия, его чувственно-эстетической сущности).

Иными словами, театр для Кржижановского потребовался затем, что только в его опыте можно было получить априорное синтетическое знание, которое „принадлежит тому миру, внутри которого театр возник. Знать об этом по внешнему описанию нет никакой возможности, нужно или быть внутри мира, или найти способ оказаться внутри него“<sup>18</sup>. И вот это априорное знание театра, данное в представлении, в котором что-то происходит безотносительно к происходящему за его пределами, является основанием возможности осмыслить это происходящее снаружи. По сути, это зеркальное, опытное отражение априорных начал (= основания) мыслительного опыта самого Канта – но отражение совершенно самостоятельное, поскольку *в основании его лежит не опыт чистого разума, а бытие чувственного опыта*, представление. Потому что театр – не техника явления завуалированной сущности и уход от реальности, а условие (топос) формирования *возможности* проявления чего-то, что позволяет решать жизненные проблемы – выстраивать отношения к миру, формировать знание о себе и прочее, *как бы забегая наперёд*. Театр – это действительность будущего. То есть, время, *по-настоящему* преодолевшее себя как барьер.

Нетрудно догадаться, что проблема, с которой столкнулся Сигизмунд Доминикович, не принадлежит ни Шекспиру, ни Канту, а вообще-то стара как мир: *как можно адекватно и неотчуждённо помыслить чувственный акт, не разрушая алгеброй гармонию, а делая гармонию алгебры безальтернативной в своей действительности?* Как построить суждение, чтобы оно вызывало чувственно-эмоциональный отклик не только содержанием, но и формой построения, делая смысл логической структуры безусловной, конкретной, наглядно представляемой и потому мгновенно понятной структурой смысла? В каких единицах значения определяется уровень способности воображения? В поисках ответов писатель, несомненно,

---

<sup>18</sup> М. Мамардашвили: *Кантианские вариации*, Москва 1997, с. 73.

шёл собственным путём – от философского осмысления образного явления мира к почти интимному переживанию логики образного становления мира – лишь изредка „поглядывая“ на Канта с Шекспиром. Желание сделать чувственность основанием мышления и представить её как таковую в структуре построения мысли стало его главной целью. Именно для этого его мысль обосновалась между Кантом и Шекспиром, стягивая их опыты тугим напряжённым узлом своих содержаний и перебрасывая двухвекторный мост между собой и миром через представления.

### *Als Ob*

Театр как феномен, осуществляющийся, по убеждению Кржижановского, на принципе замены иллюзорной реальности реальной „фикцией“, был именно тем единством топоса и этоса (места и соответствия ему), которое отвечало форме мышления писателя – где представлялось не изображаемое или воображаемое, а то самое неизобразимое чувствуемое. Потому что реальность не может быть понята адекватно одними лишь средствами логики, без того чтобы выпротать наружу человеческие чувства. В отличие от логики, чувства объёмны своей материальностью и разнообразны своей содержательностью, поскольку выражаются не постепенно и „частями“, а сразу, всецело и полностью – и потому, будучи материальными, всё же выходят за пределы времени и пространства на уровень их формы. Следовательно, они более основательны, чем логическое мышление, и способны задавать ему направление.

В любом гносеологическом процессе есть *театрологический аспект*, состоящий в том, что 1) *если нельзя что-то осмыслить как таковое – можно представить его таковым*, 2) *как если бы оно было полностью осмыслено и понято*. Не вообразить, а именно представить, не нарушая объективности его сущности, предоставляя действию возможность стать. Это присутствует даже в основах математики, когда перед тем как решить задачу, мы мысленно настраиваем себя: „Допустим, что задача решена“. По сравнению с точными и фундаментальными знаниями, театральное действие являет собой предел такого познания, в котором чувства и логика отождествляются в единстве представления, усиливая преимущества друг друга. Остановимся на этом подробнее.

1) „Представление“ отличается не только от „размышления“ как „аргументации возможности воплощения“, но и от „воображения“ как „чувственно переживаемой возможности“. „Представить“ – это „создать условия для непосредственного и мгновенного понимания без предварительных суждений“, „показывать, не описывая“, „являть, не объясняя“. Ведь представление по определению не воплощается в действительности, хотя и не отменяет действительности. Оно воплощается не в действительности, а в возможности, являясь абсолютной возможностью воплощения как такового, – и значит, не может быть адекватно описано понятиями, может лишь стать основанием для понимания чего-то. Поэтому оно само понимается путём поставленности и актуализируется постановочным конструированием смысла как своим результатом. Иными словами, чтобы войти в реальность, в которой действительно можно жить как в осуществляемом будущем, нужно сначала представить её средствами, совершенно не имеющими отношения к реальности, но именно они будут критерием понимания её сущности.

В представлении мысль и действие по сути своей неразличимы, выступая в непосредственном единстве и тождестве. Результатом их проявления становится чистый, настоящий смысл бытия как абсолютной возможности всего – он проявляется наглядно, объёмно и содержательно без соотнесения с реальными временными обстоятельствами, исключительно как следствие осуществления чувственных форм пространства и времени. В этом понимании, театр – место бесконечно свободных (от субъективного восприятия) пространства и времени, которые не физическим, а смысловым образом расширяются и сжимаются, ускоряются и замедляются, уплотняются и разрежаются – не воображаются, а выступают законодательными условиями, позволяющими воображению проявляться. По законам театра представляемые события могут упраздняться, накладываться друг на друга, отождествляться или противоречить друг другу, взаимно отменяться или умножаться, разбегаться в разные сюжетные стороны. Это – действительная возможность бытия через представление своего осуществления в свободном пространстве и времени, это показ того, что есть, но не может предметно проявляться в реальном времени в силу абсолютной возможности своего смысла. Таким образом, постановка спектакля была для Кржижановского возможностью познания бытия как такового через реконструкцию времени и пространства

представляемых событий; граница познания абсолютно возможного – занавес (исторически появившийся далеко не сразу, а лишь в момент осознания различия реального действия и представления как воображаемого основания реального действия). Зритель способен познавать это всеобщее представление чувственным образом, но не в том смысле, что человеческие чувства обязательно сопровождают процесс мышления и могут лишь в воображении отделяться от него. Речь о том, что *представленность* – это *форма* чувственного (объективного) познания условной реальности происходящего на сцене – *как если бы чувства выполняли логическую функцию*.

2) Таким образом, театр буквально *представляет* (собой) альтернативное основание *постижения* реальности как таковой – основание условное, которое Кржижановский буквально определял немецким выражением *Als Ob* (*как если бы*). Мышление представляемого осуществляется на этом основании допущения (или допущении основания); только так, путём постановки, представляемое можно объективировать. Только так у нас есть реальная надежда достичь цели: понять то, чего нельзя понять логикой без привлечения опосредующего фактора, и чему в данный момент (ещё? уже?) нет времени. Мы *мыслим*, одновременно *представляя* процесс нашего мышления. Охваченные силой мышления автора пьесы и актёров, мы воспринимаем его выстроенным в пространственно-временном континууме в отношении к предметам и самому себе. То есть, *в действительности мы чувственным образом переживаем процесс представления*, и эта чувственность выступает не посредником, а основанием мышления о бытии. Смысл представления – *почувствовать собственные мысли*, каким бы невозможным это ни казалось – пережить собственные изменения, происходящие в процессе и вследствие мышления. Потому что *мыслить мысль, как если бы она была неотчуждённым предметом, можно, лишь подключая чувственность – представляя, что мыслишь*, и мысля представлением.

Кржижановский полагал, что если бы все имеющиеся смыслы в человеческом мышлении бытия каким-то образом объединить, получилась бы общая и в то же время предметная, словесная форма абсолютно познания бытия – выражение *Als Ob*, *„как если бы бытие было познано“*. Но что означает „сумма или единство“ всех смыслов? Это сущность бытия как вещь сама по себе? Если да, тогда

Кржижановский прав: сущность этого „как если бы“ или „якобы“ выражает древний смысл „яко быть“ – „Я как бытие“ или „как бы Я“<sup>19</sup>. То есть, с точки зрения логики фикция, приблизительность, с позиции онто-логики не ложь, а априорное утверждение субъекта как бытия, то есть, подобия Божьего. Иными словами, „якобы“ есть допущение того, что единство всех смыслов, познание бытия возможно лишь в том случае, если Я осознаётся как равновеликое ему. В противном случае абсолюта ему не познать. То есть, если есть понимание, что „якобы познание“ бытия, осуществляемое представлением, есть в действительности не фикция, а вынужденная завеса бытия нашим Я, которое именно потому и „как бы Я“, что совсем не Я, а это самое бытие. Тем самым, поскольку сумму всех смыслов нельзя обосновать строго научно, то вещь сама по себе, не будучи познанной предметно, может быть только представлена. Наилучшим образом и наиболее последовательно это может быть сделано в театре, при условии, что зритель понимает его специфику. Если мы просто созерцаем и отчуждённо обдумываем степень обоснованности и рациональности сюжета, как если бы это была объективная реальность, – тогда мы далеки от познания, наша мысль развлекается, „отдыхает“, проявляя себя как „якобы мысль“. Она попросту топчется перед завесой собственной бытийности, *играет в мысль*, идя на поводу у процесса, *перспективности* которого не понимает, воображая его нигде, фикцией. Такая мысль подавляется предметностью декораций и логики, имеющей к ней косвенное, случайное отношение. Но если повезёт, мы и сами совершаем по отношению к происходящему на сцене *чувственное действенное усилие*, присоединяя собственное волнение к атмосфере происходящего, и видим себя целиком и полностью в контексте сюжета и *условием его осуществления*. И если тем самым мы повышаем общий чувственный накал происходящего до реальности, и как будто встраиваемся в сюжет, принимая законы его логики, – тогда мы работаем. Мысль работает, воспринимая мир как действительное (чувственное) единство внутренне (временных) и внешне (пространственных) различных смыслов.

Этим объясняется убеждённость Кржижановского в том, что одна из главных функций современного театра – в возможности при-

---

<sup>19</sup> См.: Сигизмунд Кржижановский: *Якоби и „якобы“*, с. 110.

мирения извечного противоречия чувственного и сверхчувственного в отношении человека к миру. Противоречия, с решением которого не в состоянии было справиться классическое философское мышление. Но неклассическое, казалось, подавало неплохие надежды: „Если прежде германская метафизика учила о “мире как представлении” (die Welt als Vorstellung), то теперь она, сама того не подозревая, близка к тому, чтобы принять... театральное представление за мир”<sup>20</sup>, в котором сущность и явление не просто тождественны, а явлены – явление и есть самоё сущность происходящего. Ведь театральное как таковое не только в соответствии с опредмеченными законами жанра, но и в *буквальном* смысле есть *переход от явления к явлению*, которыми и исчерпывается всякий возможный смысл. Сущность театрального тождественна происходящему на сцене – не просто лежит на поверхности, а заставляет внешнее внимание трансформироваться в понимание, для чего приковывает к себе и всячески вступает в контакт – „хочет быть, ищет себе зрителя, насильно протискивается в глаз”<sup>21</sup>. Это возможно, потому что она, сущность, по определению есть не то, что есть, а то, чем кажется – игрой в самоё себя, „как бы сущностью” или сущностью „как бы”. И чем сильнее и выразительнее этот игровой момент, чем *явительнее* явление – тем нагляднее, *истиннее*, *существеннее* сущность. Для убедительности Кржижановский проводил известную со времён Декарта и Паскаля параллель:

Если во сне мне снится сон (что часто бывает), то второй сон, сон во сне, я правильнее оцениваю, чем первый. К первому сну я отношусь как к действительности – и ошибаюсь; сон же, снящийся во сне, я считаю за то, что он есть: за мнимость. Брошенные из мира сует в мир возникающих и никнущих явлений, мы продолжаем относиться к ним как к сугубым: свои представления принимаем за вещи. Но, переставив их с земли на помост сцены, из мира явлений в мир явления явлений, мы и относимся к представлениям как к „представлению”, не ища за этим сном во сне никаких вещей<sup>22</sup>.

Этому „феноменальному” восприятию сущностей способствует и внешняя организация театрального пространства: „...На сцене ни-

---

<sup>20</sup> Сигизмунд Кржижановский: *Театрализация мысли*, в: Сигизмунд Кржижановский: *Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре*, Собрание сочинений, том 4, с. 647.

<sup>21</sup> Сигизмунд Кржижановский: *Философема о театре*, с. 53.

<sup>22</sup> *Ibidem*, с. 51.

чего не происходит за спиной. Зритель забывает, что у него есть спина: всё – у глаз: всякая причина, прежде чем сойти со сцены, выводит на смену себе своё зримое следствие<sup>23</sup>. Именно поэтому представлению сущности не требуется логическая опосредованность собственной объективности, оно – эстетическая непосредственность фикции, подобию, представленного одновременным и всеобщим силовым выхлопом чувств автора, исполнителя и зрителя.

Этот чувственный взрыв – единственный и неизбежный для человека способ преодолеть отделяющую от сверхчувственного пропасть: „...Источник явления нахожу я в лени ‘я’“<sup>24</sup>, иронически ронял Сигизмунд Доминикович. То есть лень или неповоротливость моего Я – в его сосредоточенности, сконцентрированности на самом себе как мире, ограниченности собой и отчуждённом противопологаии самому себе как бытию. Кажется, что Я и есть сущность человека, как полагал, скажем, Фихте<sup>25</sup>. В действительности же сущность – это действительность, не сводящаяся Я, – она нечто такое, что гораздо глубже, что нельзя постичь ни при каких обстоятельствах (как считали Аристотель и Кант). Христиане называли это „подобием Божьим“. Метафизики – „вещью в себе“.

В связи с вышесказанным, не важно, совершалось ли происходящее на сцене когда-нибудь в историческом времени и пространстве – важно, что пространственно-временные действия являются формами наших чувств, и мы способны воспринимать эти действия как таковые, как *чистые формы* любых действий в реальном или представляемом времени. Мысля в духе Канта, можно сказать: *сцена – то место, где человек, будучи абсолютно несвободен, поступает так, (als ob) как если бы он был свободен*. Как если бы был бессмертным. Был богом.

<sup>23</sup> Ibidem, с. 45.

<sup>24</sup> Сигизмунд Кржижановский: *Якоби и „якобы“*, с. 109.

<sup>25</sup> Как известно, Фихте пытался устранить этот аспект кантовского дискурса, считая его противоречивой помехой. Отчего Кант и перечеркнул слово-посвящение себе на трактате Фихте: „Философу“. Если Фихте прав, тогда Кант – не философ. Но если не прав, в чём смысл такого посвящения? Философ лишь ставит вопросы, отвечают на них другие. Фихте же попытался ответить, сведя многообразию мира к противоречию Я и не-Я.

Но в том-то и дело, что для Канта *Als Ob* допустимо, и даже необходимо – везде, *кроме состояния свободы...* Ибо она – всецело прерогатива Бога.

И поэтому без Шекспира никак.

### *Театр как мир*

В конечных целях познания форм чувственности – свободных пространства и времени – Кант и Шекспир были весьма близки, различаясь лишь в восприятии, то есть средствах и способах подачи собственного опыта. Но обосновать их общность Кржижановский смог, лишь став частью театрального мира.

По мысли Шекспира, *весь мир – театр*, ибо *донести до окружающих суть всеобщего без всякой веры иначе как в представлении на тот момент было невозможно, да и опасно*. За попытки доказать внебожественную сущность бытия можно было поплатиться жизнью.

Кант сказал бы прямо противоположное: *театр не имеет дела ни с абсолютном, ни с реальностью, и потому не может быть миром, имеющим дело и тем, и с другим. Театр не имеет отношения к процессу познания, оперируя уже-познанным*, представляя пространству и времени возможность универсально самоорганизовываться в соответствии с законами драматургии. Этим объясняется, почему *на сцене нет места прошлому как форме утраты времени; прошлое – условно как момент содержания* и в постановке является как „параллельное настоящее“. В этом смысле, театр не был интересен Канту – он нефилософичен, так как в нём нет места свободному акту мышления/вопрошания, оно подавлено принципом *Als Ob*, превратившись в один сплошной ответ.

Однако, в отличие от Шекспира и Кржижановского, Канту объективно не нужно было представлять и аргументировать необходимость специальных средств организации окружающего мира по законам форм чувственности. Мерой вещей Шекспира был театр, то есть мерой вещей (самих по себе); мерой вещей Кржижановского был живущий по законам театра мир. *Для Канта таковой был его родной город*. Кёнигсберг был для него весь мир, а мир в его понимании должен был иметь очертания и структуру древней Прусской столицы. Философу несказанно повезло: он сумел разглядеть, принять и описать для окружающих Кёнигсберг как совокупное пространство



условий действительного долженствования в жизни. Как явление идеального в материальном, коль скоро это нельзя было ни представить, ни теоретически обосновать. Кант один из немногих, кто обратил внимание, что продуктивность мышления, обусловленная соответствующей чувственной атмосферой городского пространства, не только способствует комфортному проживанию, но и проясняет смысл жизни. Философия как форма примирения с действительностью Абсолютной Идеи (Гегель) стала для Канта основанием и следствием примирения с действительностью априорных форм чувственности. В таких городах, как Кёнигсберг, нечего было что-то специально доказывать, создавать или переделывать, тем более представлять, – в них всё уже было для действия. Поэтому не стоит удивляться нежеланию Канта путешествовать в поисках новых чувственных опытов. Факт налицо: он во всех смыслах был там, где и должен был, мысль его пребывала свободно и соразмерно, принимая гражданский долг как мерило повседневной наполненности, и в его жизни изначально было всё, что только может дать среда обитания:

Большой город, центр государства, в котором находятся правительственные учреждения и имеется университет (для культуры наук), город, удобный для морской торговли, расположение которого на реке содействует общению между внутренними частями страны и прилегающими или отдалёнными странами, где говорят на других языках и где царят иные нравы, – такой город, как Кёнигсберг на Прегеле, можно признать подходящим местом для расширения знания и человека, и света. Здесь и без путешествия [в чужие страны] можно приобрести такое знание<sup>26</sup>.

В интерьерах городской застройки реализовывалась Идея, которую крайне сложно помыслить и невозможно доказать, но всегда можно представить – идея тождества человека и мира, перманентно совершенствующих друг друга. Формы чувственного опыта рождаются в недрах городского окружения, а не „на лоне природы“. Но специфика различия философской и театралогической трактовки этого опыта – в характере обобщения:

---

<sup>26</sup> И. Кант: *Антропология с прагматической точки зрения. Предисловие*, в: И. Кант, *Сочинения в шести томах*, под общ. ред. В. Ф. Асмуса и др., Москва 1966, с. 352, пер. Н. М. Соколова.

Philosophen Weg начинается обыкновенно от квадратной городской площади, заставленной амтами и кирхами, и, постепенно выпутываясь из рядов окон, уставившихся в Weg, уходит в поле: от застланного камнем квадрата – в простор; от оконных щелей – к синему провалу неба; от многокалиберья и пестроты всяких нечто – в простоту всё. Беря и наблюдая метафизика не с макушки, а с подошвы, мы даже и здесь видим, что философия, чтобы видеть вещи, поворачивается к ним не глазом, а спиной; постигая нечто, не близится к нему, а уходит от него, с тем чтобы найти его затерянным в всё. ...У философии есть лишь один её объект: всё как таковое<sup>27</sup>.

Кржижановский был прав: философия с момента возникновения стремилась уйти из предметного мира, оставляя себе максимум воспоминания о нём в абстрактном мышлении. У театра же, он был уверен, цель всегда в перспективе и конкретна – перед глазами, устремлёнными вдаль. Поэтому, в отличие от философского мышления, представление формально непротиворечиво и есть то, что оно показывает, отгораживаясь от закулисья. Вот почему путь театра, начинаясь в недрах балагана городской суеты, ни в коем случае не выводит за пределы городского интерьера, в смысловую бесконечность абстрактно понимаемой природы. Напротив, он норовит приобщиться к самой гуще событий, не сливаясь однако с ними, закручиваясь в глобулярную замкнутость идеи представления и утягивая в него всех и вся. Былая пространственность мышления обо Всём перемещается в глубины чувств и памяти зрителей – в представление, которое в действительности является завуалированным воспоминанием о былом господстве веры, довольно ощутимо потеснённой воображением и доверием. Театр становится алчущим заполнения пустым местом; в нём отсутствует Бог, но господствует воля зрителя.

К счастью для Канта, несмотря на наличие в городе театра, топографическими и смысловыми центрами Кёнигсберга всегда оставались Собор и Университет, и философ ни в реальности не в состоянии был покинуть свой город, ни в мыслях отвернуться от конкретности его бытия в абстрактное Всё.

Возможно ли совместить философское и театралогическое мышление – логику и представление, „когда театр и всё совпадают, то есть когда нет ничего в мире, что не было бы театром в той или иной

---

<sup>27</sup> Сигизмунд Кржижановский: *Философема о театре*, с. 43.

его модификации<sup>28</sup>? Шекспир, как мы знаем, отдавал предпочтение второму – мир в его мышлении был побеждён театром, город растянулся у подножия сцены, вынужденный склоняться перед её возвышенностью. У Канта же мы можем видеть лишь „вспышки“ этого синтетического опыта на уровне постановки проблемы основания мышления. Это очень показательно, что философа наполняют удивлением не рассудочные понятия, и даже не антиномичные разумные идеи, – он смиренно принимает их, – а *чувственно* укоренённые *всеобщие* вещи – звёздное небо и моральный закон. Иными словами, его пресловутое высказывание не поэтический символизм, а чувственная демонстрация онтологической подоплёки начала мыслительного процесса, когда свобода чувственно переживать всеобщее сталкивается с необходимостью ограничения законами логики:

Кант знает, каков должен быть *моральный закон*, выражающий себя в преодолении *естественной склонности*: но как только последняя преодолена, как только препятствие естественного упало, вместе с ним падает и моральное: оно живо, пока ему сопротивляются, не дают осуществиться: с осуществлением, с превращением препятствия в ничто оно само превращается в фикцию. Так огонь, сжигая вещи, тем самым сжигает и самого себя<sup>29</sup>.

По сути, Кант успешно решил натурфилософскую задачу *возможности* понятийно отображать чувственное пребывание в пространственно-временном континууме, впервые поставленную милетцами. И решил её даже не метафизическими, а эстетическими средствами, демонстрируя *представление* оснований нашего мира: небо (космос) – его пространственный (внешний) предел, определяющий нравственный смысл и наполненность того, что внутри; нравственный закон – предел внутренний, временной, начальный для человека как личности, определяющий необходимость оставаться в пределах звёздного неба. И удивление вызывают не эти явления сами по себе, а то, что, постоянно присутствуя в нашей жизни, они продолжают пребывать априори, не даваясь опытным путём, чувственным образом полагаясь основанием опыта как такового, и в то же время, требуя отражения в логике понятий. Мораль *законодательна* в единстве чувственности и рациональности, а не созерцательна – то есть, конкретна

---

<sup>28</sup> Ibidem, с. 44.

<sup>29</sup> Ibidem, с. 79.

обязательностью проявления знаний в поступках, которые осуществимы лишь потому что не требуют опосредующих логических факторов. Небо звёздное, то есть выступающее условием бытия иных миров, наполненное, живое, обитаемое, не пустое – и бесконечное. Наполненное смыслом и *неизобразимое*, но *понимаемое* в представлении как естественно проявляющееся бытие – по-другому человек и не должен его воспринимать.

Кржижановский был страстным путешественником<sup>30</sup>, и это отличало его от Шекспира как „путешественника поневоле“ и Канта как „путешественника вглубь собственной души“. Сигизмунд Доминикович рассматривал путешествие как умение везде отыскать самого себя – как *чередую явлений мира*, – и потому в любое время мог остановиться. Так, ему безумно нравилась Москва, что бы в ней ни происходило; по сути, она своей суматошностью задавала темп и ритм его словесному творчеству<sup>31</sup>. Вполне обоснованно, что Кржижановский представлял *театр как целый мир, автономный, а иногда и противостоящий миру городскому*. И миром представления он должен оставаться, коль скоро нет (и не будет?) иного способа, коим всеобщее как таковое является нам.

Акцентирование на моменте долженствования выявляет невозможность избавиться от влияния Канта (и одновременную удалённость Канта от писателя). И вот почему мы, читатели и зрители, *сегодня* можем видеть и понимать именно то, что стремился отобразить Кржижановский самим процессом писания, что начиналось задолго до этого – мысленным проговариванием и затем выведением букв на бумаге. И что зачастую ускользало от внимания его современников. Наша близость Кржижановскому, парадоксально более сильная, чем близость его собратьев по перу, обусловлена спецификой мышления писателя как *субъекта реального мира по законам мира представляемого*: он ведь был убеждён, что постановочный характер театра обусловлен его нацеленностью в будущее с предварительным

---

<sup>30</sup> См.: Анна Бовшек. *Глазами друга (Материалы к биографии Сигизмунда Доминиковича Кржижановского)*, в: С. Д. Кржижановский: *Собрание сочинений: в VI томах*, том VI, сост., подгот. текста и коммент. В. Перельмутера, Москва, Санкт-Петербург 2013, с. 227.

<sup>31</sup> См.: *Ibidem*, с. 228–229.

явлением его в настоящем<sup>32</sup>. Сигизмунд Доминикович настаивал на футуристической сущности театра, независимо от того, на какую историческую эпоху направлен сюжет пьесы. Неважно, эпос это или легенда, сказка или фантастика – это адекватно понимается зрителями, лишь когда воспринимается как *условие осуществления будущего*. Иными словами, как вечное. В этом смысле, модернизация старинных сюжетов может даже помешать, если манера актёрской игры не найдёт отклика у зрителей. Будущее нельзя предметно сконструировать, можно лишь протянуть к нему перспективу из настоящего, постигая и используя вечный опыт игры былого здесь и сейчас. Получается, что именно глубина понимания своего времени и проникновение в его сущность позволяют актёру сыграть историю прошлого как свою собственную и потому как ещё не произошедшую в реальности – и тем самым показать нерушимость связи времён.

Принцип осуществления постановки и долговечности представления – *будущее как синтез настоящего и должного*, где только должное достойно быть настоящим, а настоящее по определению обязуется долженствовать и реализует своё обязательство *до того* как становится реальностью – в игре. Это означает, что талант автора и актёров как субъектов творческих способностей не в правдоподобии изображения, а в возможности подхватить и продолжить вектор дальнейшего воплощения настоящего во времени. А гений – возможность устанавливать меру проявления таланта вне зависимости от времени.

Именно нацеленность в будущее даёт возможность бесконечно интерпретировать сюжеты пьес и подменять временные/бытийные связи предметными/субъект-объектными. Нам ведь кажется, что это Шекспир заложил в историю эту бездну смыслов, сделав, тем самым, персонажа героем. Но в действительности *в тексте сюжета* всего этого нет. Это удалённость и высота нашего времени открывает горизонт их видения в *специфике представления*. И сразу становится понятно, что загадочная универсальность мышления „недочки из Стратфорда“ – не в перипетиях истории, а в форме представления как „суммы всех смыслов“, благодаря чему мы понимаем его и продолжаем мыслить с того самого места, на котором он остановил по-

---

<sup>32</sup> См.: Сигизмунд Кржижановский: *Философема о театре*, с. 86–87.

вестование. Так *работает* миф, одновременно *развенчивая* себя. И так становится понятной переходящая от столетия к столетию актуальная бесконечность великих драматических произведений и возможность усматривать в них невиданные ранее смыслы: „...Театр ставит жизнь на поднятый над землей помост, как бы предваряя её завтра. Образ Гамлета, показанный в первые годы XVII столетия, взят Шекспиром из первой трети XIX столетия”<sup>33</sup>. То, что многим кажется созданием иллюзий, на самом деле является чувственным, эстетическим проектом развёртывания действительности, за миг до представления пребывающей как *возможность-бытие* и *являющейся* зрителю в театре как *действительная возможность бытия*:

Я ловлю в далёком отголоске  
Что случится на моём веку<sup>34</sup>.

Прежде чем начать изменять мир, его необходимо вообразить, спланировать, поставить и представить на чей-то суд. Где ещё, как не в театре это можно сделать, ведь только на сцене можно „Так жить, чтобы в конце концов / Привлечь к себе любовь пространства, / Услышать будущего зов”<sup>35</sup>.

Это означает, что театр в основе своей решает также *этическую* задачу познания бытия как такового в *чувственном* представлении его как чистой изменчивости:

Изменчивость, дающая максимум *изменённости*, то есть наивысшее выражающая себя как принцип, будет не изменением вида в вид и не преображением сути в суть, а превращением *сущего в видимое* или *видимого в сущее*. Сцена и перегоняет всё сущее в зримое, растворяет всё в видимое (Schein), с тем чтобы показать, что видимое и есть сущее<sup>36</sup>.

Видимость (не кажимость!) сущего на сцене являет вторую сторону познания бытия: этическое одновременно выступает как *эпическое*, прошлое являет своё воздействие, локальное, неповторимое –

---

<sup>33</sup> Ibidem, с. 82–83.

<sup>34</sup> Б. Л. Пастернак: *Гамлет*, с. 515.

<sup>35</sup> Б. Л. Пастернак: *Быть знаменитым некрасиво*, в: Б. Л. Пастернак, *Полное собрание сочинений с приложениями в 11 томах*, том 2. *Спекторский. Стихотворения 1930–1959*, под ред. Д. В. Тевекеляна, Москва 2004, с. 150.

<sup>36</sup> Сигизмунд Кржижановский: *Философема о театре*, с. 70.

устойчивость и бесконечную значимость. Потому-то Кржижановский был убеждён, что *в будущем театр должен слиться с реальным миром, иначе его сегодняшний, настоящий смысл будет подавлен иллюзией*. Театр в перспективе должен *стремиться к устранению игрового* способа представления реальности, чтобы распространить за пределы себя силу накала чувственного отклика зрителей. Лишь поднявшись до высот мира, объективной реальности, игра обретёт смысл и останется чистое бескорыстное, и всеобъемлющее чувство от действия истинной красоты бытия и его познания.

Для того чтобы не только представляться миром, но и *быть его действительной возможностью*, театр должен быть особого рода топосом, где пространство и время не диктуют правила чувствам, а провозглашаются и узакониваются правилами чувств. И в этом тоже кроется одно из возможных объяснений постепенного отхода Кржижановского от Канта и его идейный „дрейф” в сторону Шекспира. Театр – *не помещение* (как и Церковь – не храм, и Парламент – не место нахождения власти), ибо туда *нечего помещать*, там *уже всё занято отношениями представления бытия как его возможности*, которая вскрывается навстречу порыву человеческих чувств, и стены раздвигаются и пропадают под напором скульптурно формирующихся смыслов. Начальным и конечным организующим принципом *становится* слово, – только оно способно превращать отгораживание занавесом в способ связи, делать стену общей. В помещении же, как говорил Кржижановский, от действительного бытия остаётся лишь короткий обрезок „*быта*”: отрывается у бесконечности метр за метром буква за буквой, смысл за смыслом, уменьшается суть, убывает и малеет бытие<sup>37</sup>. Атеатральное вместилище помещения стремится к нулю, человек (де)формируется его абсолютным недостатком и задыхается в безвременье, сплющивается и съёживается, – и это парадокс, ибо совсем мало места внутри четырёх стен, но чем меньше – тем внутренность агрессивнее и плотнее. Сигизмунд Доминикович сам всю жизнь мучился, ютясь на шести арбатских квадратах, между стенами и перегородками, видя в них всевозможные препятствия и преграды для постижения всеобщего и рассматривая их в целом как основание отчуждения между людьми и вещами. Это отчуждение коварным

---

<sup>37</sup> См. Ibidem, с. 52.

и подспудным образом проникло и в его жизнь: Анна Бовшек вспоминала, что ему тяжело было жить с кем-то ещё в одной квартире, даже если этот кто-то был горячо любимый человек – место было лишь для него и его работы<sup>38</sup>, которая далеко не всегда шла легко, потому что восприятие стены, отделённости, заставленности притупляет остроту мысли, оставляя её одинокой, незащитной и обречённой. Впрочем, и без быта никуда, ведь он протянут человеку как мост, соединяя с бытием с помощью *Als Ob*<sup>39</sup>. По нему, если повезёт, человек может перейти в „мир” – в действительность отношений, построенных на осмысливаемых и понимаемых чувствах.

Таким возвращением в мир стал для него театр; Кржижановский прилепился к нему однажды, подобно юноше из Стратфорда, сбежавшему в столицу от духоты и беспросветности семейного и социального заключения. Кржижановский точно так же испытывал к театру не просто личные или романтические, а метафизические чувства, воспринимая его как единственный способ примирения противоречий между собой и миром. Театр не просто мир, а *его собственный мир*, увлекающий физически, единственно возможный для его существования, где слова устранили стены, впускают в жизнь бесконечность и позволяют по-настоящему воссоединиться с женой как с единственной любимой женщиной. Сигизмунд Доминикович истово верил (не он один, кстати, – подобные мысли были, скажем, у Маяковского), что одно из проявлений качественного, революционного изменения общества – в освобождении, в том числе, и от излишней бытовой предметности, „помечающей“ индивида и традиционно приковывающей его к месту в социальной иерархии. Понимание того, что индивид как субъект свободного действия в состоянии организовать пространство вокруг себя и начать время с нуля, Кржижановский уповал на новый революционный театр как общественный опыт постановоч-

---

<sup>38</sup> „Я не раз убеждала С. Д. переехать ко мне в мою довольно большую удобную комнату с моим личным телефоном. Он всякий раз ссылался на то, что хочет иметь свой угол, что жизнь в одной квартире, с неизбежными мелкими заботами, безобразным бытом, разрушает очарование дружеских отношений, убивает поэзию чувства; мечтать о встрече, по его словам, — это тоже радость, иногда не меньшая, чем сама встреча. Очень тоскуя в разлуке, он в то же время защищал и её хорошую сторону: она очищает образ близкого человека“ (Анна Бовшек. *Глазами друга*, с. 252).

<sup>39</sup> См.: Сигизмунд Кржижановский: *Философема о театре*, с. 54.



ного (предварительного), *проектного*, перспективного отношения к миру, человеку и языку:

[...] Жизнь, заставленная отовсюду стенками, убивает в человеке чувство пространства, мира. Но теперь, когда все стены рухнули, мир, в обесстенности и обестенении своём, стал видим всем созерцаниям. Любой мирской сход решает теперь не мирское, а мировое, и каждому, если он хочет психически уцелеть, приходится вскарабкиваться почти по отвесным понятиям<sup>40</sup>.

Кржижановский был уверен, что историческая функция логики – в обосновании необходимости „стен“, коими выступают всевозможные предметные различия, упокоившие множественные останки истины<sup>41</sup>. И только чувственный опыт всегда свеж, первоизданен и силён, призванный научить проходить „сквозь“ стены различий. Театр – экспериментальная школа развития *логики чувственного познания* с целью обучения всеобщему единению. Притягиваясь в театр, человек оказывается в центре бесконечно ширящегося у него на глазах мира, в котором он априори должен принимать участие, удерживая его в единстве, потому что по-другому в театре нельзя. Прав был Ф. Бэкон: театр для человека самое сильное испытание соблазном сотворить кумира для себя из самого себя, представляясь субъектом познания абсолютного. Но для тех, кто понимает это, театр предстаёт как наглядный топос общечеловеческого проявления меры всех вещей – в нём обретается основание действительной возможности бесконечного построения разнообразных „отношений между“, составляющих мир.

### *Заключение*

Не будет преувеличением сказать, в опыте демонстрации мышления театром Кржижановскому удалось создать *новую мифологию*. Миф в традиционном понимании *есть подмена смысловых связей вследствие тождества мысли/языка, мира и человека*; эти три составляющие кажутся безальтернативными, так как всеобщие. Однако новый миф, *являясь по форме такой же подменой, по содержанию может выступать тождеством совсем других составляющих – в данном случае, мира, человека и представления*. Последнее, уже

<sup>40</sup> Сигизмунд Кржижановский: *Разговор двух разговоров*, с. 388.

<sup>41</sup> См.: Сигизмунд Кржижановский: *Якоби и „якобы“*, с. 113.

перестав быть только идеальным созерцанием, ещё полностью не стало материальным действием. Поэтому всё творчество Сигизмунда Доминиковича проходило в поисках открытия такой словесности, которая бы не просто отражала соответствующий ей мир театра в описании, а *сама была бы этим миром* – не существовала бы сама по себе, отражая лишь то, что есть, а чего ещё нет, принуждала бы к неминуемому явлению: „Мы, слова, звучим неспроста. [...] Уже элины, в смутных теориях о φύσει (по природе) и νόσει (по договору, по установлению) языка – никак не могли отличить и отделить звучность от осмысленности”<sup>42</sup>. Этот язык, описывая смысловую дугу сперва в сочетании букв, потом слов, потом содержания пьесы – словами выстраивая вектор направления смысла, – неминуемо должен был возвращаться в основание этого триединого тождества, становясь рычагом его воспроизводства уже не в представлении, а в реальной жизни. Кржижановский не просто занимался поисками новых художественных и лингвистических приёмов психологического воздействия на зрителя, – он, если угодно, наращивал смысловые и лексические масштабы языка, испытывая его на прочность: язык – в буквальном, физическом смысле *сила*, заключающая в себе *идею возможности* изменения мира – возможности как *наделения смыслом, проговаривания и явления* изменения. А это задача мифо(фило)логическая – осуществимая коллективно, в равной мере зависящая от способностей автора и прихотливости чувств соучастников действия. И потому сходящая на нет вместе с уходом одной из деятельных сторон.

Сигизмунд Доминикович шёл путём, который он со всей ответственностью мог бы назвать судьбоносным, – словно кто-то поставил его перед необходимостью делать то, что он делал. Само время выбрало его и пространство театра взяло в плен. И оказалось, в конце концов, что именно судьбоносность является наиболее последовательным выражением исторической закономерности, в которой Кржижановский занял строго отведённое ему место:

— *Шекспир – человек-миф*, чья индивидуальность настолько многослойна и противоречива, что всегда и всеми воспринимается не тем, кем является на самом деле. Независимо от уровня профессиональности и направленности исследования его жизни и творчества проис-

---

<sup>42</sup> Сигизмунд Кржижановский: *Якоби и „якобы“*, с. 112.

ходит подмена внешних и внутренних смысловых связей субъекта исследования (подданного, поэта/барда, актёра) в отношении объекта (театра и мира).

— *Кант – человек-разум*, полагавший рациональность сущностью вещи самой по себе, а мышление – возможностью её познания. Поэтому любое исследование его жизни и деятельности по законам рациональности неизбежно содержит зерно истины. Личность и мышление Канта всегда вне мифа, в особенности там, где этот миф пытаются создать – в вопросах роли Кёнигсберга в жизни философа.

— *Кржижановский – человек-мифолог*, нашедший утраченную связь времён и объединивший миф Шекспира и рации Канта. Представив чувственность Шекспира в состоянии тревожного ожидания кантовской мысли, он сделал кантовскую рациональность автономным от себя субъектом исследования близкого себе шекспировского мифа. Мифология Кржижановского – мышление театром, – будучи синтезом философского и театралогического мышления, логики и представления, не есть ни философско-теоретическое, ни образно-театральное действие. Это именно *неклассическая, новая мифология как рационально, по-кантовски исследованный миф Шекспира и по-шекспировски образно представленный опыт мышления Канта*. Эта новая мифология стала для Сигизмунда Доминиковича личным, ни на что не похожим результатом работы сознания: ему удалось продемонстрировать собственное, не шекспировское мышление театром и не кантовский опыт метафизики – философски обосновать сущность представления как единственно возможного пути постижения бытия как такового.

## REFERENCES

- Bekon F.: *Novyj organon*, v: Bekon F.: *Sochinenija v dvuh tomah*, tom 2, sost., obshhaja red. i vstup. Stat'ja A. L. Subbotina, Moskva 1972, s.5-486 (Бэкон Ф.: *Новый органон*, перевод с латыни С. Красильщикова, в: Бэкон Ф.: *Сочинения в двух томах*. Том 2. Составление, общая редакция и вступительная статья А. Л. Субботина. Москва 1972, с. 5-486).
- Bovshek A.: *Glazami druga (Materialy k biografii Sigizmunda Dominikovicha Krzhizhanovskogo)*, v: *Krzhizhanovskij S. D.: Sbranie sochinenij*:

- v VI tomah. Tom VI. Sostavlenie, podgotovka teksta i kommentarii V. Perel'mutera. Moskva, Sankt-Peterburg 2013, s.197-281 (Бовшек А.: *Глазами друга (Материалы к биографии Сигизмунда Доминиковича Кржижановского)*, в: Кржижановский С. Д.: *Собрание сочинений: в VI томах*. Том VI. Составление, подготовка текста и комментарии В. Перельмутера. Москва, Санкт-Петербург 2013, с.197-281).
- Franc. Baconis de Verulamio: *Summi Angliae cancelsarii. Novum organum scientiarum*, in: *Aphorismi de Interpretatione Naturae, & Regno Hominis*, IV. Amsterdam 1650.
- Il'in I. A.: Put' duhovnogo obnovenija. Glava 1. O vere, v: Il'in I. A.: *Sobranie sochinenij: V 10 tomah*. Том 1. Sostavlenie, podgotovka teksta i kommentarii Ju. T. Lisicy. Moskva 1996, s.37-282 (Ильин И. А.: *Путь духовного обновления. Глава 1. О вере*, в: Ильин И. А.: *Собрание сочинений: В 10 томах*. Том 1. Составление, подготовка текста и комментарии Ю. Т. Лисицы. Москва 1996, с.37-282).
- Kant I.: Antropologija s pragmaticheskoj tochki zrenija. Predislovie, v: Kant I., *Sochinenija v shesti tomah, pod obshhej redakciej L. F. Asmusa i dr.* Том 6. Moskva 1966, s.350-586 (Кант И.: *Антропология с прагматической точки зрения. Предисловие*, в: Кант И., *Сочинения в шести томах*, под общей редакцией Л. Ф. Асмуса и др. Том 6. Москва 1966, с.350-586).
- Krzhizhanovskij Sigizmund: Filosofema o teatre, v: Krzhizhanovskij Sigizmund: Stat'i. Zametki. Razmyshlenija o literature i teatre. Sobranie sochinenij. Том 4, sostavlenie i kommentarii V. Perel'mutera. Sankt-Peterburg 2006, s.43-88 (Кржижановский Сигизмунд: *Философема о театре*, в: Кржижановский Сигизмунд: *Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре*. Собрание сочинений. Том 4, составление и комментарии В. Перельмутера. Санкт-Петербург 2006, с.43-88).
- Krzhizhanovskij Sigizmund: Fragmenty o Shekspire. Realizm i giperbola, v: Krzhizhanovskij Sigizmund: Stat'i. Zametki. Razmyshlenija o literature i teatre. Sobranie sochinenij. Том 4, sostavlenie i kommentarii V. Perel'mutera. Sankt-Peterburg 2006, s.350-384 (Кржижановский Сигизмунд: *Фрагменты о Шекспире. Реализм и гипербола*, в: Кржижановский Сигизмунд: *Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре*. Собрание сочинений. Том 4, составление и комментарии В. Перельмутера. Санкт-Петербург 2006, с.350-384).

- Krzhizhanovskij Sigizmund: Jakobi i „jakoby“, v: Krzhizhanovskij Sigizmund: Chuzhaja tema. Sobranie sochinenij. Tom 1. Sostavlenie, podgotovka teksta i kommentarii V. Perel'mutera. Moskva, Sankt-Peterburg 2001, s. 107-122 (Кржижановский Сигизмунд: *Якоби и „якобы“*, в: Кржижановский Сигизмунд: *Чужая тема. Собрание сочинений*. Том 1. Составление, подготовка текста и комментарии В. Перельмутера. Москва, Санкт-Петербург 2001, с.107-122).
- Krzhizhanovskij Sigizmund: Katastrofa, v: Krzhizhanovskij Sigizmund: Chuzhaja tema. Sobranie sochinenij. Tom 1. Sostavlenie, podgotovka teksta i kommentarii V. Perel'mutera. Moskva, Sankt-Peterburg 2001, s.123-132 (Кржижановский Сигизмунд: *Катастрофа*, в: Кржижановский Сигизмунд: *Чужая тема. Собрание сочинений*. Том 1. Составление, подготовка текста и комментарии В. Перельмутера. Москва, Санкт-Петербург 2001, с.123-132).
- Krzhizhanovskij Sigizmund: Komediografija Shekspira. Pojetika shekspirovskih hronik, v: Krzhizhanovskij Sigizmund: Stat'i. Zametki. Razmyshlenija o literature i teatre. Sobranie sochinenij. Tom 4, sostavlenie i kommentarii V. Perel'mutera. Sankt-Peterburg 2006, s.153-237 (Кржижановский Сигизмунд: *Комедиография Шекспира. Поэтика шекспировских хроник* в: Кржижановский Сигизмунд: *Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре. Собрание сочинений*. Том 4, составление и комментарии В. Перельмутера. Санкт-Петербург 2006, с. 153-237).
- Krzhizhanovskij Sigizmund: Razgovor dvuh razgovorov, v: Krzhizhanovskij Sigizmund: Chuzhaja tema. Sobranie sochinenij. Tom 1. Sostavlenie, podgotovka teksta i kommentarii V. Perel'mutera. Moskva, Sankt-Peterburg 2001, s.385-396 (Кржижановский Сигизмунд: *Разговор двух разговоров*, в: Кржижановский Сигизмунд: *Чужая тема. Собрание сочинений*. Том 1. Составление, подготовка текста и комментарии В. Перельмутера. Москва, Санкт-Петербург 2001, с.385-396).
- Krzhizhanovskij Sigizmund: Strana netov, v: Krzhizhanovskij Sigizmund: Chuzhaja tema. Sobranie sochinenij. Tom 1. Sostavlenie, podgotovka teksta i kommentarii V. Perel'mutera. Moskva, Sankt-Peterburg 2001, s.265-276 (Кржижановский Сигизмунд: *Страна нетов*, в: Кржижановский Сигизмунд: *Чужая тема. Собрание сочинений*. Том 1. Составление, подготовка текста и комментарии В. Перельмутера. Москва, Санкт-Петербург 2001, с.265-276).

- Krzhizhanovskij Sigizmund: Teatralizacija mysli, v: Krzhizhanovskij Sigizmund: Stat'i. Zаметki. Razmyshlenija o literature i teatre. Sobranie sochinenij. Tom 4, sostavlenie i kommentarii V. Perel'mutera. Sankt-Peterburg 2006, s.646-647 (Кржижановский Сигизмунд: *Театрализация мысли*, в: Кржижановский Сигизмунд: *Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре. Собрание сочинений*. Том 4, составление и комментарии В. Перельмутера. Санкт-Петербург 2006, с.646-647).
- Krzhizhanovskij Sigizmund: Vozvrashhenie Mjunhgauzena v: Krzhizhanovskij Sigizmund, Klub ubijc bukv. Sobranie sochinenij, tom 2, sost. i komm. V. Perel'mutera, Sankt-Peterburg 2001, s. 133-262 (Кржижановский Сигизмунд: *Возвращение Мюнхгаузена* в: Кржижановский Сигизмунд, *Клуб убийц букв. Собрание сочинений*, том 2, сост. и комм. В. Перельмутера, Санкт-Петербург 2001, с.133-262).
- Mamardashvili M.: Kantianskie variacii. Moskva 1997 (Мамардашвили М.: *Кантовские вариации*. Москва 1997).
- Pasternak B. L.: Byt' znamenitym nekrasivo, v: Pasternak B. L.: Polnoe sobranie sochinenij s prilozhenijami v 11 tomah. Tom 2. Spektorskij. Stihotvorenija 1930–1959, pod redakciej D. V. Tevekeljana. Moskva 2004, s.150 (Пастернак Б. Л.: *Быть знаменитым некрасиво*, в: Пастернак Б. Л.: *Полное собрание сочинений с приложениями в 11 томах*. Том 2. Спекторский. Стихотворения 1930–1959, под редакцией Д. В. Тевекеляна. Москва 2004, с.150).
- Pasternak B. L.: Gamlet, v: Pasternak B. L.: Polnoe sobranie sochinenij s prilozhenijami v 11 tomah. Tom 4, Doktor Zhivago, pod redakciej D. V. Tevekeljana. Moskva 2004, s.515 (Пастернак Б. Л.: *Гамлет*, в: Пастернак Б. Л.: *Полное собрание сочинений с приложениями в 11 томах*. Том 4, Доктор Живаго, под редакцией Д. В. Тевекеляна. Москва 2004, с.515).
- Perel'muter V.: Posle katastrofy, v: Krzhizhanovskij Sigizmund:, Chuzhaja tema. Sobranie sochinenij. Tom 1. Sostavlenie, podgotovka teksta i kommentarii V. Perel'mutera. Moskva, Sankt-Peterburg 2001, s.5-70 (Перельмутер В.: *После катастрофы*, в: Кржижановский Сигизмунд:, *Чужая тема. Собрание сочинений*. Том 1. Составление, подготовка текста и комментарии В. Перельмутера. Москва, Санкт-Петербург 2001, с.5-70).

**ЛЕОНИД ГЕЛЛЕР**

Лозаннский университет  
(Лозанна, Швейцария)

ORCID 0000-0002-6996-7266  
e-mail: leonid.heller@unil.ch

**ИНАКОСТЬ МОСКОВИТА**

**MOSCOVITE'S OTHERNESS**

**Abstract**

The paper begins with describing of the problem of otherness in the Soviet context. It proposes the hypothesis that the system tried to erase the difference between the other and the self, the distant and the close, while continuing to cultivate the myth of the peaceful non-colonising expansion of the Russian Empire. The myth was adapted for the needs of the Soviet state as that of the 'Big Family'. The paper proceeds to analyse Alexei Ivanov's *Heart of Parma* (2003), an example of postcolonial novel, which exposes this myth and shows the Russian as Other and Stranger, if not Alien.

**Keywords:** The myth of Russian imperialism, Russian colonialism, Soviet colonialism, The Russian as Other, Postcolonial novel, Alexei Ivanov, *Heart of Parma* (Land of Legends).

Приглашение на эту конференцию<sup>1</sup> — за которое искренне благодарю организаторов — дало мне импульс вернуться к моим прежним работам, где я затрагивал и вопросы, близкие к общей теме

---

<sup>1</sup> Текст статьи представляет собой доклад, зачитанный на конференции „Dominantny tematyczne inności w dyskursach literackich (po 1989 roku)” (Siedlce, 28-29 września 2023).

инакости или инаковости; буду этим пользоваться в предлагаемом докладе.

Мне приходилось много заниматься советским социалистическим реализмом. На ход этих исследований в какой-то мере влияло присутствие разных республиканских культур и их отношение к доминирующей культуре русской. Здесь не место углубляться в проблематику; она сложна, статистика даже большого, казалось бы показательного корпуса этногеографических данных неоднозначна и требует дополнительных разъяснений и толкований. Об „инакости” в соцреализме не обязательно решает расстояние или отличие культур. Действие романа Василия Ажаева *Далеко от Москвы* (1948) происходит на дальневосточной стройке, а его название противоречит содержанию, где показана постоянная опекающая близость столицы. Это не парадокс, а „диалектика” центра и периферии, — основа концептуальной системы соцреализма, воинственное опровержение известной русской (по происхождению китайской) поговорки „до Бога высоко, до царя далеко”.

Вопрос о том, как русские воспринимали „иных”, легко поворачивается другой стороной. Как иные видят русских? Произведения республиканских литератур, что переводились на русский язык с главной целью выхода на всесоюзную арену, не могли не подчиняться внутренней и внешней цензуре, и производили „нормированный”, положительный образ. Мне не хватало компетенций выследить в нерусских литературах репрезентации русского отмеченные „настоящей” инакостью. Уточню. Говоря о репрезентации инакости я имею в виду не то, что подразумевается под терминами „национальные” или „культурные стереотипы”, а то, что составляет ее, инакости, глубинную семантику. Я вернусь к этой теме.

Инакость, особенно в колониальной практике, порождается насилием или его порождает. На определенное время важнейшим для русской культуры стал возникший в XIX веке и мало склонный к исчезновению миф об отличии Русской империи от всех других, в первую очередь, от Британской. Русская империя образовалась мирным путем. Николай Данилевский писал:

Никогда занятие народом предназначенного ему исторического поприща не стоило меньше крови и слез. Он [русский народ]



терпел много неправд и утеснений от татар и поляков, шведов и меченосцев, но сам никого не утеснял.<sup>2</sup>

Советская эпоха создает миф о старшем русском брате в семье народов, с вплетенными в него мотивами дружбы и универсализма русского отношения к миру. В ту эпоху не имели смысла вопросы о колониализме, постколониализме, ориентализме в перспективе, намеченной Эдуардом Саидом и другими учеными на Западе. Точнее, подобные вопросы серьезно обсуждались в послереволюционные годы, и считалось, что они нашли окончательное решение в рамках советской системы. Постсоветские гуманитарные науки вернули эти вопросы в свой кругозор и взялись за их изучение в российских и советских контекстах.

В замечательной статье о русской постколониальной литературе Илья Кукулин различает две разные программы колонизации: освоение, то есть экономическую экспансию на территории, предполагаемые „пустыми“, и аккультурацию, управление „чуждым“ населением занятых мест. Кукулин уточняет, что „в ходе аккультурации колонизированные народы обязательно экзотизируются“<sup>3</sup>.

Иначе говоря, с точки зрения колонизатора объект аккультурации обязательно преобразуется в „иного“. Возможно, пожалуй, толковать по-другому „многонациональную“ программу соцреализма и считать, что одной из ее задач была как раз нейтрализация экзотического и трансформация самого концепта *экзотики*. Экзотика, репрезентация *иного* в романтической раскраске составляла часть художественной системы; романы о далеких стройках на Севере, на Дальнем Востоке, в Средней Азии, пролагали путь прозе соцреализма и, пересматривая, по меньшей мере декларативно, иерархию колониальных отношений, о которых говорил Саид, осуществляли трансформацию „иного“ в „своего“, „далекого“ в „близкого“.

Краткое замечание о постколониальной теории. С некоторых пор принято говорить о травме колониализма, которую с колонизированными разделяют и колонизаторы. Открытие следов этой травмы

---

<sup>2</sup> Николай Данилевский: *Россия и Европа* (1871) <https://www.booksite.ru/fulltext/yev/rop/ada/nil/3.htm#4> (10.10.2023).

<sup>3</sup> Илья Кукулин: „Внутренняя постколонизация“: *Формирование постколониального сознания в русской литературе 1970-2000 годов*, „Политическая концептология“ № 2, 2013, с. 154.

в произведении позволяет причислить его к постколониальному направлению в культуре. В этой на первый взгляд очевидной процедуре проблематично то, что под категории и травмы, и колониального процесса подводятся разные по силе и по своей природе явления. Так, давно замечено, что в России литература описывала русскую деревню как будто она была экзотической, завоеванной территорией. В обиход вошел термин „внутренняя колонизация”<sup>4</sup>. К слову сказать, точно так — в положительном тоне — называли модернизацию сельского мира уже в 1920 годы.<sup>5</sup> Экзотизирующий взгляд на свой народ иногда выдавался за характерную черту русского XIX века. Вряд ли это так. Читающей парижской публике шахтеры Золя казались, быть может, не менее экзотичными, чем жители антильских островов. Вместе с тем та же публика отдавала себе отчет в различии экзотизма тех и других, в первом случае он строится на дистанции социальной, во втором — расовой и географической. Важнейшая функция тяги к экзотике, ее эскапистская мотивировка громко заявляет о себе во втором случае и тушется в первом. Это верно и для России: несмотря на сходства, экзотизм колонизованных народов и русской деревни различны. Концепт „Иных” не должен захватывает всех, кто суть „не-Мы”. Мне близка позиция первого теоретика экзотизма Виктора Сегалена с его разделением понятий *Autre*-иногo, *Divers*-разного, многообразного, наконец, *Étranger*-чужогo, которое не поддается редукции в понятность.

Постоянный фон моих поисков: интерес к утопии, научной фантастике, к фантастическим жанрам. Смысл их существования составляет репрезентация иногo, инакoгo. Более того, многие классические вещи представляют собой точную метафору колонизации. Так можно рассматривать, скажем, *Войну миров* Уэллса, где марсиане стремятся завоевать Землю. А *Марсианские хроники* Рэя Бредбери показывают глазами марсиан как инакость, чужесть людей, землян-колонизаторов, так и постколониальную травму и тех, и других.

---

<sup>4</sup> Александр Эткинд: *Фуко и тезис внутренней колонизации: постколониальный взгляд на советское прошлое*, „Новое литературное обозрение“, 2001, n°49.

<sup>5</sup> См. напр., Алексей Гастев: *Наши задачи* (1921), <https://traumlibrary.ru/book/gastev-kak-nado-rabotat/gastev-kak-nado-rabotat.html> (10.10.2023).

В последнее время я меньше слежу за тем, что происходит в этой литературе. Однако не так давно в руки мне попал написанный в 2000 и увидевший свет в 2003 году роман Алексея Иванова *Сердце Пармы*<sup>6</sup>. Исторический роман с сильным уклоном в фантастику, роман о колонизации, об инакости русских, увиденных иными, он вполне соответствует проблематике и периоду, на которые направлено внимание нашей конференции.

Алексей Иванов — известный уральский писатель; эта его книга имела большой читательский успех, повлияла на культурную жизнь всего региона, ее много обсуждали, по ней поставили фильм. В скобках замечу: кажется странным, что ее еще не перевели ни на английский, ни на французский (хотя есть переводы других вещей писателя). Сегодня она кажется особо актуальной; разговор о ней поведет поведет меня к завершению доклада.

*Сердце Пармы* повествует о том, как с конца XIV-го до середины XV века Московская Русь постепенно завладевает пермским краем, подчиняя с большой кровью себе более или менее враждебные языческие племена и обращая их в христианскую веру. Роман построен по освященному Вальтером Скоттом канону, смешивая героев и события реальной истории с вымышленными. В его центре — историческая фигура, удельный князь Михаил Великопермский, который защищает свои земли от посяганий Москвы; любовный сюжет, бурная связь князя и пермяцкой колдуньи, осложняется „воспитанием” героя, его эволюцией от принятия пермяцкой инакости к солидарности с ней до восстания против Москвы.

Изображаемая в романе действительность то и дело либо смещается пророческими видениями, снами, сказочными и мифическими мотивами, либо мерцает в нелинейных сюжетах, что придает ей черты альтернативной истории. Похоже, что монтажную динамику рассказа, подчеркнутую визуальность, натурализм батальных сцен инспирировал голливудский постмодернизм. Тогда как богатство местного материала и языка подводит роман к границе областной литературы. Впечатление многомерности текста усиливает языковая стилизация. Русские скудельники, воеводы, епископы, князья, пер-

---

<sup>6</sup> Алексей Иванов: *Сердце Пармы*. Москва 2003 (далее цитирую это издание, в скобках указаны страницы книги).

мяцкие шаманы и воины, вогульские каны и колдуны, почти все они наделены своими голосами. Авторская речь, то современная, то архаизированная, насыщенная эпическими и поэтическими интонациями, сопровождает восприятие персонажей, которые видят себя и друг друга по-разному.

Более, чем экзотичными предстают пермяки „русскому глазу”.

Чердынь казалась епископу не людским поселением, а каким-то логовом чуди (93).

[Пермяки...] были в темных, лохматых одеждах из шкур, [...] а потому походили на зверей, вставших на задние лапы, или на оборотней, уже превращающихся в людей, но еще не до конца превратившихся, а может, и на диких духов своих буреломных лесов и болотных бучил (41).

Экзотичность пармы, уральского соответствия тайги, и ее обитателей подчеркивается, между прочим, нагромождением коми-пермяцких и местных слов и мифологических имен.

[...] Нерусской, нечеловеческой жутью повеяло от истукана – жутью пермяцких ропочажников и лысых вогульских тумпов, что встают над гнилыми болотами, тьмою урёмной глухомани, где еловые корни, как змеи, оплетают белые черепа валунов, стужей снеговеев, в которых [...] проносится Войпель, пермский Перун, бог Северное Ухо (81).

Все, чего касается пермяцкая культура, она меняет на свой лад.

Он перевел молитвы на пермский язык, и в них бог казался каким-то лесовиком, который за почитание дарует глухарей и песцов [...] В этом мире даже Христос принимал облик идола (94-95).

Для многих русских разность мира коми не подлежит редукции. Главным сюжетом романа может казаться укрощение цивилизацией дикого первобытного хаоса — по шаблону одной из разновидностей вестерна. Но это не так. Мир пермяков не хаотичен, он очень упорядочен, но управляется своими законами.

Пермяки не были детьми. Просто мир в их глазах выглядел совсем не так, как в глазах самого Питирима, или князя Ермолая... (95)

Они [...] вроде люди как люди, что в Твери, то и в Перми, и вдруг видишь, что они совсем иные, а какие — мне никогда не понять (297).

Решение в романе есть: инакость объясняется не столько даже связью с землей и природой, сколько полным слиянием с ними. Изложению мифологии коми посвящены страницы романа, полные поэзии.

Пермяки мало похожи на добрых дикарей из просветительского мифа. Но их мир противостоит миру русских, в котором доминируют борьба за власть и коррупция. Пермяки „не делали свою жизнь”: „их судьба шла сама по себе; и к силе они не лепились – все равно судьба не минует.” Именно поэтому для русского воеводы они „стояли как бы за обочиной человеческого, не имели никакого значения – не друзья, не враги, не холопы. Люди, а вроде и не люди” (330).

Такой взгляд оправдывает экспансионную мотивировку колонизации: туземец перестает даже быть иным, перестает быть врагом, он невидим, земля, на которой он живет, пуста. Но в первых главах романа центральной является точка зрения вогульского (то есть мансийского) князя-„хумляльта” — наполовину человека-наполовину духа, — который не может умереть прежде, чем не выполнит своей мистической миссии сопротивления русскому завоевателю. Москва завоевывает парму. Парма защищается.

Предельно кратко герой романа поясняет разницу в отношении к Перми между Новгородом и Москвой: „Новгород отнимает соболей, а Москва – свободу” (357).

Князь Московский хочет всю землю шапкой Мономаховой прихлопнуть! Сам и пальцем показать не сможет, в какой стороне Пермь, а гребет, гребет, гребет под себя – леса, реки, людишек, соболей, золото!.. (442)

Москва ведет сознательную, амбициозную, рассчитанную на долгий срок политику. Великий князь (уже царь) Иван III говорит:

[...] Я хочу из единой Руси такую глыбу сделать, чтобы все – и ляхи, и свеи, и турки, и татары, – ежели ее разгрызть захотели, то зубы сломали бы [...]. Я хочу всю Русь перетрясти, со всех князей шапки посшибать, вечевым колоколам языки вырвать, все народы перемешать, чтобы по всем нашим землям от Смоленска до Чердыни не было чердынцев, тверяков, московитов, не было чудинов, литвинов, русинов, а все были русские!...Единый порядок – я еще Русскую Правду напишу! – единый народ и единый князь – я! (623-624)

Сила, прямое насилие – главное оружие Москвы в этом процессе. Тем более любопытно, особенно в свете сегодняшних событий

поучение загадочного пермяка-бродяги: „Вы, московиты, больны. [...] Русь может побеждать слабых – нас, к примеру, но пока она не излечится, сильные будут ее бить, как некогда били татары” (570).

Особое место в романе занимает вопрос религии. Для пермяков, верящих в реальность своего мира, христианство несет с собой его обеднение.

[...] Русы сами объединяют себя и своего бога и всегда несут его в себе таким, каковы они сами! Это не вера, пам, а безверие! Это не воля земли, а желание человека! Русы не принесут нам другого бога, как думаешь ты, – они просто уничтожат всех богов, и будет пустота! (30)

*Сердце Пармы* упрекали в антихристианских мотивах. Упрек резонный. В приведенном отрывке как будто проговаривается мысль о том, что необходимый для самоопределения „Другой” отсутствует в православии. Колонизаторская подоплека христианизации раскрывается в романе с большой силой, и походя разрушается миф „апостола зырян” (то есть коми) святителя Стефана Пермского. Как говорит мудрый игумен:

[Стефан] церковное имя опорочил! Он с мирским делом сюда под пастырской личиной проник! Хотела Москва пермские земли у Новгорода оттягать, да боялась в открытую: Мамай шел! Вот она и заслала сюда Стефана воду мутить! (781)

Епископ Иона, реальное историческое лицо, один из трех пермских святителей, – самый черный, самый беспросветно отрицательный персонаж романа. Он совершает одно преступление за другим, кражу, поджог, ряд убийств; именно по его доносу Москва высылает военную экспедицию, завершленную разрушением и окончательным подчинением пермского края. Иона, которого прозывают „Пустоглазым”, олицетворяет худшее в религиозном фанатизме.

Наверное, Иона был таким же язычником, как и пермяки. Он верил в изначальную заданность всего на свете, в невозможность выбора. Но, в отличие от пермяков, вера епископа была проще. Не загадочные и грозные судьбы; не боги, одновременно злые, добрые и равнодушные; не тайные соки земли, настоянные на зацветшей крови погребенных предков; [...]. Бог, один-единственный бог – владыка (452).

Многие другие русские персонажи романа отмечены отрицательно, это воры, обманщики, предатели, убийцы; таких отрицательных героев совсем нет среди пермяков. Явно же положительны те из

героев, кто как-то связан с двумя мирами, служит посредниками между ними.

Можно описать категорию экзотического, опираясь на серии выделенных таким образом существенных для нее понятий: *близкое//далекое; свое//чужое; подобное// иное; обыденное//неожиданное; понятное//непонятное; привычное// странное*, и т.д. Не столько отсылка к национальным стереотипам, сколько именно такая „концептуальная проксемиа” работает в тексте, причем эти категории проявляются градуально, раскрываясь с разной интенсивностью, и меняясь в зависимости от обстановки при обрисовке лиц и ситуаций.

Заканчивается роман возвращением к Руси. Москва воплощает историческое зло, но только до определенного момента. Выше нее будет стоять — в согласии с проектом Ивана III — Россия. Христианизация все же нужна, она цементирует народы. Колонизируемые и колонизаторы разделяют травму, править Пермским краем будет сын русского князя и чердынской, пермяцкой ведьмы. Противостояние миров разрешается их слиянием.

Финал подозрителен по комформизму, который как бы противоречит трансгрессивной злободневности всего романа. Как подозрительна выраженная в финале князем Великопермским концепция связи самоидентичности, земли и крови:

Русский народ еще только рождается, принимая в себя многие малые народы — и нас, и зырян, и печору, и вотяков, и черемисов, и новгородцев... Мы — еще пермяки, но дети наши будут называть себя русскими. ...Эти пермяки, конечно, не станут русскими, и дети их не станут, и, наверное, даже правнуки еще не станут. Но кто-то потом все же станет... И придется заплатить очень, очень дорого. Они, потомки, потеряют своих князей, своих богов, свои имена, сказки, может быть, и свою память, свой язык... Но они сохраняют нечто большее — свою землю в веках, которую не вытопчут конницы враждующих дружин, и свою кровь в поколениях, которая не прольется впустую на берега студеных рек (789-790).

Можно сомневаться как в самой этой концепции, так и в том, насколько завершение книги созвучно „анти-московитскому” пафосу всего ее содержания; нет сомнения, однако, что *Сердце Пармы* — хороший пример постколониального романа, в котором предугадана актуальность. В нем русский увиден извне и, вопреки некогда обязательному стереотипу, „московит” показан как Иной, если не просто Чужой.

## REFERENCES

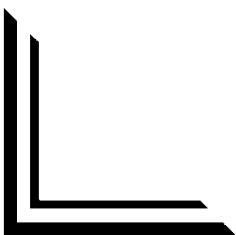
- Гастев Алексей: *Наши задачи* (1921).  
<https://traumlibrary.ru/book/gastev-kak-nado-rabotat/gastev-kak-nado-rabotat.html> (10.10.2023).
- Данилевский Николай: *Россия и Европа* (1871) <https://www.book-site.ru/fulltext/yev/rop/ada/nil/3.htm#4> (10.10.2023).
- Иванов Алексей: *Сердце Пармы*. Москва 2003.
- Кукулин Илья: “Внутренняя постколониализация”: Формирование постколониального сознания в русской литературе 1970-2000 годов, „Политическая концептология“, № 2 (2013).
- Эткинд Александр: *Фуко и тезис внутренней колонизации: постколониальный взгляд на советское прошлое*, „Новое литературное обозрение“, № 49 (2001).







# **Дискуссии и разговоры**





**ИВО ПОСПИШИЛ/IVO POSPÍŠIL**

Университет Градец Кралове,  
Чешская Республика

ORCID: 0000-0001-8358-0765

E-mail: ipospis@volny.cz

**К ПРОБЛЕМЕ ПОЛИМЕНТАЛЬНОСТИ РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ**

**ON THE PROBLEM OF POLYMENTALITY OF RUSSIAN  
LITERATURE**

**Abstract**

The author of the present article-reflection manifests the problem of polymentality of Russian literature on the basis of the generally recognized Russian dualities, e. g. Norman/Viking/Variyg/Variag/Varangian/Scandinavian/Russian – Slavonic, pagan – Christian, Old Church Slavonic – East Slavonic, Pax Romana – Pax Orthodoxa (The Catholic – the Orthodox), Mongolian-Tatar – Slavonic, Russia – Europe, sacral – secular, Slavophiles – Westernizers (also their modifications in Soviet times), Eurasianism – Neoeurasianism, secular – postsecular. The crucial factor is represented by the language duality and the rise of modern Russian with Old Church Slavonic grammatical kernel and important lexical strata which are capable to express various heterogeneous, alien, foreign elements. This is represented by the phenomena of extraphonic, biliterary and polyliterary writers the author of the present contemplation demonstrates on the example of Russian literature in comparison with the literature in English. The polymentality of Russian literature is a complex phenomenon which moves further preserving, however, the signs, symptoms and indicators of its evolution providing Russian literature with marks and signs of extraordinary plasticity, flexibility, and polysemy. This process goes on also in connection with the events of the first third of the 21<sup>st</sup> century including the Russian aggression and contemporary war conflict which has all-European and worldwide significance representing, together with other regional conflicts, a big

world threat. All this can modify the character of this type of polymentality, but how and in which way depends on the future development.

**Keywords:** Polymentality of Russian literature, Russian dualities, language duality and the rise of modern Russian with Old Church Slavonic grammatical kernel, alien elements, extraphonic, biliterary, and polyliterary writers

В последнее время в России появились статьи и самостоятельные исследования, предметом которых стала ментальность и полиментальность как доминантная черта российского общества. С такой точки зрения разбирали эту проблематику, главным образом, социальные психологи с политологическим уклоном.<sup>1</sup> Разумеется, что в некоторых исследованиях эта проблематика носит идеологический характер, в других скорее философский. В области прикладной науки полиментальность можно связывать с релятивной стабильностью

<sup>1</sup> В.Е.Семёнов: *Российская полиментальность и социальное согласие*. „Психологическая газета“, <https://psy.su/feed/8061/>. Тот же: *Российская полиментальность и социально-психологическая динамика на перепутье эпох*. Санкт-Петербург 2008. Тот же: *Российская полиментальность и умонастроения современной молодежи*. In: *Молодежная политика XXI века: стратегия выбора*. Санкт-Петербург 1999, с.35-37. В.А.Кольцова: *Дефицит духовности и нравственности в современном российском обществе*. „Психологический журнал“, №4 (2009), с. 92-94. *Российское общество: проблемы социального согласия и развития* („Человек и общество“). Выпуск 33). Под ред. В.Е.Семёнова. Санкт-Петербург 2014. В.Е.Семёнов: *Типология российских менталитетов и имманентная идеология России*. Вестник СПбГУ. Сер. 6. 1997. Вып. 4., с. 59-67. В.Е.Семёнов: *Типология российских менталитетов и имманентная идеология России*. In: *Социальная психология в трудах отечественных психологов*. (Хрестоматия). Составил А. Л. Свенцицкий. Санкт-Петербург 2000, с. 485-492. В.Е.Семёнов: *Современные методологические проблемы в российской социальной психологии*. Психологический журнал 2007, № 1, с. 38-45. В. Е. Семёнов: *Современная Россия в контексте концепции российской полиментальности*. In: *Историогенез и современное состояние российского менталитета*. Под ред. В.А.Кольцовой, Е.В.Харитоновой. Москва 2015, с. 403-429. П.А.Сорокин: *Человек. Цивилизация. Общество*. Политиздат, Москва 1992. R.I.Aliev: *Polymentality as a Challenge to Modern Civilization*. European Proceedings of Social and Behavioural Sciences, SCKMC 2020. International Scientific Congress KNOWLEDGE, MAN AND CIVILIZATION, с. 2009-2016. file:///C:/Users/iposp/Downloads/Polymentality\_As\_A\_Challenge\_To\_Modern\_Civilization.pdf (03/11/23, 20:11). N.Kichuk, Yuri Kurilyak: *European Integration Content of the Danube – a Factor of Intercultural Education of Student Youth*. Journal of Danubian Studies and Research, vol.11, No.1/2021, с. 122-126

российского общества и предвидеть именно в этом что-то вроде имперриальных представлений. Разные идеи и явления могут носить идеологический характер, их могут использовать и злоупотреблять ими в разных целях. Для нас в настоящей статье полиментальность связывается лишь с русской литературой и становится составной частью исследования художественного произведения или же филологии как таковой. Из этих фактов и явлений, однако, не вытекают никакие другие преимущества или свойства данного культурного ареала; наши заметки скорее показывают становление и развитие этого явления на попроще русской литературы с древнейших времен по сей день с разными извилинами, сложностями этого процесса. Само самой разумеется, что некоторые положения, встречающиеся в этом размышлении, носят и полемический, дискуссионный характер, т. е. автор вообще не претендует на полноту своего изложения и на полную надежность, безошибочность или же непогрешимость. Из этого вытекает, что наша краткая статья по своей природе также гораздо уже, чем общие трактаты на тему полиметальности, которые касаются всего общества или совокупности разных наук и научных дисциплин.

Полиментальность русской литературы дана с эпохи Киевской Руси и древней литературы восточных славян, как я издревле ее называю вместо традиционного «древнерусская литература».<sup>2</sup> Она развивалась в рамках известных дуальностей, антиномических пар культурных категорий, а именно скандинавы – славяне, русский (т. е. скандинавский, норманнский викингский, варяжский) – славянский, язычество – христианство, западное христианство – восточное христианство, католическая, т. е. всеобщая церковь – ортодоксальная, православная церковь, татарский – русский, сакральная литература – секулярная литература, Запад – Восток, Европа – Россия, государство – анархия, западничество – славянофильство, евразийство – неоевразийство, религиозный, духовный – позитивистский, марксистский, советский – несоветский, антисоветский, секуляризм – постсекуляризм.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> См. I. Pospíšil: *Stará literatura východních Slovanů a ruská literatura 18. století*. Brno: Masarykova univerzita, 2014.  
file:///C:/Users/iposp/Downloads/131882-monography-2.pdf.

<sup>3</sup> См. I. Pospíšil: *Dualita a etický přesah v ruské literatuře*. *Etika* 1991, 2, s. 34-39.  
Тот же: *Etické transcendence ruské literatury*. *Etika* 1992, 1, s. 33-45.

Основным текстом-памятником восточнославянской литературы является летопись Нестора – *Повесть временных лет* или же начальная русская летопись, источник, написанный на церковнославянском языке с примесью восточнославянских лексических, диалектных элементов, без которого мы бы не знали ничего или очень мало об истории первого государства восточных славян. Мы не будем, разумеется, возвращаться к спорам норманнской и антинорманнской теорий, ясно только что ономастика свидетельствует о решающей роли викингских военных дружин; из упомянутой хроники вытекает, что в посольстве киевских князей и княгинь, в том числе Ольги (Helga), приводятся скандинавские имена и ономастика в целом засвидетельствовала известные корни рус/рос из первоначального *ruotsi* как финское/угрофинское обозначение для скандинавов или же шведов, хотя не все исследователи согласны с такой этимологией. Если у Нестора в начальной летописи слово „русичи“ обозначает однозначно варягов, т. е. викингов, скандинавов, норманнов, позже это связывается с восточными славянами. Дуальность скандинавский, варяжский, викингский *contra* славянский стоит у колыбели первого государства восточных славян. К концу 10 века, когда в Киевской Руси происходит насильственная христианизация, возникает дуальность языческий – христианский, очень важная и в связи с тем, что христианство здесь распространялось необыкновенно трудно и что языческие обычаи удерживались долгие столетия, главным образом на севере, далеко от киевского центра, т. е. и в силу лишь постепенного восстановления сети дорог. В середине 11 века, когда произошла церковная схизма, образуется или же складывается дуальность Запад – Восток, которая приобретает разные значения, сначала католическая, всеобщая церковь с одной стороны и ортодоксальная, православная церковь с другой, позже структура светского государства и культурные эпохи, как, например, романский стиль, готика, ренессанс и гуманизм или более комплексно Возрождение, которые на Востоке представлены лишь слабо и по-своему, т. е. Запад *contra* Восток как два разных орудия культурного развития. Лишь с эпохи барокко, может быть, и маньеризма, которые распространились из рекатолизированной Поль-

ши посредством так называемой Западной Руси<sup>4</sup>, т. е. Белороссии/Беларуси и Малороссии/Украины, западные художественные направления начинают распространяться и в восточной Европе по одинаковой парадигме (рококо, классицизм, сентиментализм, преромантизм, романтизм и т. д.). С западной Русью связаны силлабические вирши, воздействие барокко в целом, католическое школьное обучение, интеллектуальное влияние иезуитов, восстановление киевского воспитательного центра и опосредствованно и европеизация культуры восточных славян в целом.<sup>5</sup>

На этих первоначальных этапах полиментальность рождается на этнической и религиозной основе, одновременно и позже на идеологической и политической основе, в рамках которой борются тенденция к подражанию Западу, Европе и, напротив, стремление к сохранению восточных ценностей, т. е. русской культурной и политической специфики.

С самого начала полиментальность в русской литературе вытекает из этнической и языковой смешанности восточнославянского и восточноевропейского ареала, из смешанного населения в силу движений человеческих масс и нападений тюркскими кочевниками с востока, а также из факта, что и в рамках Киевской Руси наблюдается сожительство славян, скандинавов, угрофиннов и тюркских племен еще до прихода Батые и взятия Рязани и Киева в 1237 и 1240 г.<sup>6</sup>, т. е. постепенно образуется мультинациональное (если, однако, принять во внимание, что это не нации в современном значении) и мультилингвальное государство с разными менталитетами в связи с религиозными верованиями и культурными и бытовыми традициями.

<sup>4</sup> См. I. Pospíšil: *Potřebná edice o ruském myšlení* (Aleksandr Lappo-Danilevskij: *Politische Ideen in Rußland des 18. Jahrhunderts. История политических идей в России в XVIII веке в связи с общим ходом развития культуры и политики. Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte, Neue Folge, Bd. 1.* Предисловие М. Ю. Сорокиной. Подготовка текста М. Ю. Сорокиной при участии К. Ю. Лаппо-Данилевского. Köln – Weimar – Wien: Böhlau Verlag, 2005). *Slavica Litteraria*, X 9, 2006, с. 326-327.

<sup>5</sup> I. Pospíšil: *Existence, struktura, rozpětí a transcendence staroruské literatury (Poznámky k některým metodologickým problémům)*. „*Slavica Litteraria*” 1998, X (1), с. 27-37.

<sup>6</sup> О. Сулейменов: *Аз и Я. Книга благонамеренного читателя*. 1-ое издание Алма-Ата 1975, 2-ое 1989, 3-ье 1991 и т. д.



Плюрализм углубляется в дальнейшем развитии культурного ареала после исчезновения Киевской Руси как единого государства.

То, что является стержневым в становлении и развитии полиментальности русской литературы, является языковая дуальность, т. е. противопоставление общевосточнославянского, т. е. устного, орального интердиалекта, бытующего у восточных славян как доминантное коммуникационное средство вплоть до 18 века, и, может быть, при определенных условиях и позже, и старославянского восточнославянской редакции, или же церковнославянского, т. е. старославянского, используемого, главным образом, для религиозных, литургических целей. Именно контаминация этих двух языковых струй как стержневого процесса стала доминантным явлением в материале русской литературы, т. е. в русском языке. Известно, что почти вся русская грамматика носит категориально церковнославянский, т. е. южнославянский характер. С этой точки зрения русский язык является скорее южнославянским, чем восточнославянским, что касается структуры языка, грамматики, но и до определенной степени и лексики. Опираясь на этот факт, я предпочитаю утверждать, что языком древней литературы восточных славян является несуществующий древнерусский, а церковнославянский язык, обогащаемый восточнославянской лексикой и ономастикой, однако в разной степени по месту и времени возникновения отдельных письменных памятников. Для русских церковнославянская лексика как особая часть современного русского считается с синхронной точки зрения чисто русской (молоко – Млечный путь, голос – глас, город – град и т. д.) или как специфический пласт поэтического языка, т. е. как архаизмы, как они до сих пор встречаются и в новой литературе, не только в русской литературе, в особенности поэзии, 19 века, называемого золотым, т. е. эпохи романтизма и реализма, но и, например, у Ю. Бондарева в романе *Бермудский треугольник* (2000), или у медиевиста Е. Водолазкина в *Лавре*, у повестей А. Грякалова и т. д.<sup>7</sup> – но для меня – это слова другого,

---

<sup>7</sup> См. наши статьи, комментарии и рецензии: *Diachronní dimenze ruského literárního textu (Puškin – Bondarev – Grjakalov)*. In: K. Lepilová a kol.: *Text a kontext*. Repronis, Ostrava 2008, с. 86-107. *Znovu k problému diachronní hloubky literárního textu*. In: *Jazyk a komunikácia v súvislostiach III*. Red.: Oľga Orgoňová. Bratislava: Filozofická fakulta Univerzita Komenského, Katedra slovenského jazyka, *Studia Academia Slovaca*, с. 11-19. *Na pomezí estetiky a beletrie (Texty Alexeje Grjakalova)*. *Filologická revue – nová* 2007 (Filologická fakulta

чужого языка, т. е. церковнославянского. Это связано и со степенью понятности, вразумительности церковнославянского для восточных и западных славян (исследователи не раз спрашивали, до какой степени древние моравляне понимали для них Константином изобретенный искусственный, интеллектуализированный язык, основанный на южнославянских диалектах эгейской Макенодии, если, разумеется, пропустить интеллектуальные препятствия, связанные с переводом Нового завета и церковнославянскими кальками из византийского греческого). Такой язык, в котором постепенно, с течением времени, усиливалось влияние восточнославянского элемента, был в качестве литературного вразумителен на всех территориях восточных славян вплоть до 18 века. Например, произведения Григория Сковороды, украинского писателя и философа, которого все восточные славяне считают своим, иногда по разным причинам переводят.<sup>8</sup> Процесс

---

UMB Banská Bystrica), č. 1, 2007, s. 33-46. *Žánrová štruktúra a emblematickosť apokalyptického románu Jurije Bondareva Bermudský trojúhelník a souvislosti*. Slavica Litteraria, X 5, 2002, s. 53-62. *Jurij Bondarev a jeho Bermudský trojúhelník (Recenze s ukázkami)*. Alternativa Plus, roč. VI., 2002, 3-4, s. 38-43. *Jazyk literárneho diela jako axiologický nástroj: román Jurije Bondareva Bermudský trojúhelník (K životnímu jubileu prof. Jána Doruly)*. In: *Život slova v dejinách a jazykových vzťahoch*. Na sedemdesiatiny profesora Jána Dorulu. Slavistický kabinet SAV, Bratislava 2003, s. 265-278. *Jurij Bondarev jako ruský fenomén a predstaviteľ epochy*. Novaja rusistika 2020, 1, s. 55-59.

<sup>8</sup> См. наши рецензии, статьи и комментарии: I. Pospíšil: *Monografie o Hryhoriji Skovorodovi a obecné otázky ukrajinskosti* (Daryna Teteryna: Hryhorij Skovoroda – ukrains'kyj pysmennyk, filosof i pedagog. Kyjiv – München, RVA „Triumpf“, 2001, 322 c.). Slavica Litteraria, X 6, 2003, s. 183-185. Тот же: *Минус пафос та апологетика* (Daryna Teteryna: Hryhorij Skovoroda – ukrajins'kyj pys'mennyk, filosof i pedagog. Kyjiv, Mjunchen: RVA „Triumpf“ 2002). Slovo i čas (Kyjiv) 2004, 5, s. 76-78.). Тот же: *Fundamentální německá práce o Hryhoriji Skovorodovi z hlediska ontologické poetiky*. Elisabeth von Erdmann: *Unähnliche Ähnlichkeit. Die Onto-Poetik des ukrainischen Philophen Hryhorij Skovoroda (1722-1794)*. Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Neue Folge. Begründet von Hans-Bernd Harder und Hans Rothe. Herausgegeben von Karl Gutschmidt, Roland Marti, Peter Thiergen, Ludger Udolph and Bodo Zelinsky. Reihe A: Slavistischer Forschungen. Begründet von Reinhold Olesch, Bd. 49. Böhlau-Verlag, Köln – Wien – Wien 2005, 740 c.. Slavica Litteraria, X 9, 2006, s. 271-273. Тот же: *Teorie jako pokus o ukotvení a uchopení (Hryhorij Skovoroda v hledáčku ukrajinské, německé a ruské literární vědy)*. Teória umeleckého diela 3. Ed.: Viera Žemberová. Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis, Prešov 2008, s. 71-78. Тот же: *Starší východoslovanská kultura a myšlení jako demiurg modernosti (Inspirojící dílo Hryhorije Skovorody)*. *Older East-Slavonic Culture and Thought as a Demiurge of Modernity (Hryhorij Skovoroda's Inspiring Work)*. Олег Викторович Марченко: *Григорий Сковорода и русская философская мысль XIX-XX*

шлифовки русского литературного языка протекал столетия вплоть до 18 века, именно на поприще художественной литературы. Я люблю сравнивать комплекс идеологии и языка в двух произведениях, появившихся на грани 80-х – 90-х гг. 18 века, а именно *Путешествия из Петербурга в Москву* А. Н. Радищева и *Писем русского путешественника* Н. М. Карамзина: радикальная идеология, но язык именно в идейных экзальтациях почти средневековый, насыщенный церковнославянизмами с одной стороны, либерально-консервативное мирозерцание и модернизированный, почти современный русский с известными неологизмами с другой. Борьба за облик русского литературного языка велась долгое время, о чем в свое время много и компетентно писал видный русский лингвист Виктор Маркович Живов (1945–2013).<sup>9</sup>

С официального возникновения Российской Империи в 1721 г., полиментальность расширяется и распространяется, несмотря на продолжающуюся русификацию, может быть, и вследствие нее, на заново занятых территориях и, таким образом, и у разных наций. Русский язык как средство взаимной коммуникации, которым постепенно, иногда добровольно, иногда принужденно, стали владеть разные нации и их интеллектуальная элита, становится и средством выражения разных менталитетов и культурных моделей и традиций, искони связанных с другими языками, которые вносят в систему русского языка новые приемы, подходы, примеси, другой синтаксис, стиль, строение текста, другую коммуникационную ось художественного произведения.

Таким образом следует вернуться к проблематике русских дуальностей. Если приемлемо утверждать, что современный русский литературный язык складывался в основном из двух компонентов,

---

веков. *Исследования и материалы*. Москва 2007. *Slavica Slovaca*, роѝ. 43, 2008, 2, с. 171-174. Тот же: „*Vybrané příběhy“ filozofa literatury Olega Marčenka* (Oleg Marčenko: *Fabulae selectae. K 60-letiu mégo dorozogo družy Leoniida Vladimirovicha Uškaloва*. Асхань, Москва 2016, 207 с.). „*Slavica Litteraria*“ 2018, ѝ. 1, s. 143-145.

<sup>9</sup> См., например, две из многих его работ: В.Живов: *Культурные конфликты в истории русского литературного языка XVIII – начала XX века*. Москва 1990. Тот же: *История языка русской письменности: В 2 т. Том I. Русский фонд содействия образованию и науке*. Москва 2017. *История языка русской письменности: В 2 т. Том II*. Москва 2017.

а именно восточнославянского элемента и грамматической и частично и лексической структуры церковнославянского языка, следует добавить, что он представляет собой не единственный пример. Похожим, но и отличным, был и есть английский язык, в котором с самого начала переплетались слои западногерманские, т. е. англосаксонский (англичане пользуются похожим, термином, как и русские, называя его неправильно «Old English», хотя он имеет с современным английским самых разных географических вариантов лишь самые общие черты, как и язык литературы Киевской Руси с современным русским), северогерманские, т. е. скандинавские, латино-романские, т. е. латинский, норманнский древнефранцузский (Normand, Normand; в процессе дальнейшего развития возникают их современные адаптированные варианты, которыми пользуются на разных территориях, островах, располагающихся в Ламаншском проливе/The English Channel между Великобританией и Францией, т. е. Jersey, Guernsey, Sark, Alderney) или же англо-норманнский и, кроме того, на разных временно расслоенных этапах. Таким образом, например, латинский усваивался в римскую эпоху, позже в раннем христианстве, потом в эпоху Ренессанса и гуманизма и с 17–18 вв. классицизма – это процесс, который до сих пор не закончен, так как, например, в связи с новыми технологиями, усиливается в современном английском всех географических вариантов греко-латино-романский языковой пласт (так, например, в английском встречающиеся слова «destroy», но «destruction», «saint», но «sanctuary» и т. д. в зависимости от времени их заимствования; на компьютере написано «delete», из латинского deleo, delere, 2-ая конъюгация, а не, например, «leave out»), так что современный английский язык скорее романский или точнее греко-латино-романский, чем германский; это адекватно утверждению, что русский скорее южнославянский, чем восточнославянский.

Язык художественной литературы является особым зеркалом менталитетов в комплексе с языковой точкой зрения гомогенной литературы, например литератур английского или русского языка, т. е. русской литературы. Примеров так называемой экзофонической литературы сравнительно много, не только в этих упомянутых языковых комплексах, но например и в сфере немецко-итальянской, чешско-французской, армянско-французской, турецко-немецкой, швейцарско-японской, румынско-французской, ирландско-французской и т. д.

У экстрафонических авторов речь идет о том, что автор пишет на другом языке, чем на родном. В случае би- три- или полилитературности речь идет о том, что автор принадлежит к большому количеству национальных литератур, так как он пишет на нескольких языках; в случае двух- или многодомности речь идет о том, что автора считают своим разные национальные литературы, хотя он пишет все время на одном языке (например, автор пишет на латинском, но по каким-то причинам считают его своим писателем разные национальные литературы – это типично для европейского средневековья; или авторы, которые писали на церковнославянском с примесью восточнославянских элементов, но их считали одновременно русскими, украинскими и белорусскими писателями – Симеон Полоцкий). В области литературы английского языка приводят примеры большого количества авторов, которые считаются экстрафоническими или билитературными/полилитературными (Samuel Becket, André Brink, Sholom Aleychem – его языками были русский, еврейский, идиш, Jeffrey Angles, Nadeem Aslam, José María Blanco White, Karen Blixen, Joseph Brodsky/Иосиф Бродский, Joseph Conrad, Stefan Heym, Kazuo Ishiguro, Jack Kerouac, Hideo Levy, Vladimir Nabokov/Владимир Набоков, Rafael Sabatini, поразительно и Вольтер, пишущий и по-английски, Fernando Pessoa, пишущий по-португальски, по-английски и по-французски, Salman Rushdie, Tom Stoppard и т. д.).

В случае почти современных русских авторов этого типа зачастую приводят пример Чингиза Айтматова (1928–2008), который писал на родном киргизском, но потом по разным причинам только по-русски, Геннадия Айги, Анатолия Кима, Юрия Рытхэу, Владимира Санги и т. д. То, что в их произведениях рефлектирует полиментальность, очевидно. Русские читатели оценивали, главным образом, мифическую структуру, экзотическую среду, странных персонажей, странный синтаксис и стиль, его якобы восточную орнаментальность.

Полиментальность русской литературы обнаруживается на разных уровнях, в слоях разной ментальной глубины. Например, у писателей иностранного, чужого происхождения, которые давным-давно обрусели, наблюдаются лишь рамки других ментальностей, скорее какие-то стержневые принципы. У писателей, у которых родной язык полностью не исчез, и они на нем написали хотя бы часть своего творчества, т. е. они билитературные писатели, другая мен-

тальность сильнее и влиятельнее и в их русских произведениях, которые носят, следовательно, полиментальный характер.

Если посмотреть с этой точки зрения на русскую литературу, то бросается в глаза значительное количество русских писателей нерусского, чужого происхождения, так что можно даже с определенной долей утрировки подытожить, что русскую литературу образовали на большой процент иностранцы; речь идет, однако, о глубине и силе чужого происхождения и менталитета.<sup>10</sup>

Иностранцы в чужой языковой и культурной среде и степень их интеграции, их участие в жизни новой для них страны, в случае писателей – их литературные произведения, их язык и обогащение отечественной литературы посредством интегрированных иностранцев, – вот тема, которая достойна Э. Левинаса с его концепцией «лица другого». В русской литературе таких «иностранцев» сравнительно много.<sup>11</sup> Россия всегда была многонациональной и мультилингвальной страной, и присутствие в русской жизни обрусевших иностранцев и их потомков было частым явлением. Красноречивым примером может служить их участие в судьбе русской литературы в качестве инициаторов новых поэтик.<sup>12</sup> В первой половине 18 века стал известным Антиох Кантемир (1708–1744; см. статью брненского литературоведа<sup>13</sup>), сын молдавского князя Дмитрия, в годы русско-ту-

<sup>10</sup> В этом разделе настоящего текста мы опираемся на разные наши размышления на эту тему, см. наши статьи: *Oči toho druhého („Cizinci“ v národních literaturách jako pramen hodnoty a vývojový impuls)*. In: Slavista s duší básníka. Sborník k sedmdesátinám Ivana Dorovského. Brno: Společnost přátel jižních Slovanů, Albert, Brno – Boskovice 2005, с. 43-54. *Literární dílo jako reflexe meziliterárnosti (Anatolij Kim – Jurij Rytgev – Čingiz Ajtmatov)*. In: Litteraria Humanitas VI. Alexandr Veselovskij a dnešek. Brno 1998, с. 48-59. *Проблема „иностранцев“ в русской литературе и русско-польский литератор Tadeusz Bułharyn/Фаддей Булгарин: черты новизны*. Pax&Orthodoxa: Славистические исследования. Istorija, kultura, literatura. V česť 80-letija so dnja roždenija Aleksandra Vladimiroviča Lipatova. Institut slavistika RAN, Moskva 2017, s. 231-248.

<sup>11</sup> См. нашу статью: *Oči toho druhého („Cizinci“ v národních literaturách jako pramen hodnoty a vývojový impuls)*. In: Slavista s duší básníka. Sborník k sedmdesátinám Ivana Dorovského. Společnost přátel jižních Slovanů, Albert, Brno – Boskovice 2005, с. 43-54.

<sup>12</sup> На эту тему я в прошлом писал и в газетной статье, см. „Cizinci“ v ruské literatuře. Lidová demokracie 5. 8. 1991, с. 5.

<sup>13</sup> M. Koutná: *Satirik Antioch Kantěmir*, in: F. Wollmanovi k sedmdesátinám. Brno 1958, с. 88-89.

рецкой войны, в 1711 г., бежавший со своей родины в Санкт-Петербург. Тут молодой Антиох получил хорошее дворянское образование, учился языкам, и русский стал языком его литературного творчества. Будучи сторонником петровских реформ, он стал российским послом в Париже и Лондоне; в литературу он вступил как автор девяти сатирических стихотворений о пороках и безнравственности дворянского сословия.

У колыбели более или менее оригинальных русских романов стояли отец и сын Федор (1735–1770) и Николай (1767–1814) Эмины; кажется, есть несколько версий их происхождения, среди них, например, персидское и турецкое. Легендарный поэтический учитель Пушкина Гавриил/Гаврила Романович Державин (1743–1816) был потомком татарских князей. Еще более значительным «иностранцем» в области русской литературы был сам А. С. Пушкин (1799–1837); его портрет по гравюре Э. Гетмана 1822 г. несет в себе черты иностранного, как традиционно утверждается, абиссинского/эфиопского происхождения; другие говорят, что он был по происхождению нигерийским негром – со стороны матери. Со стороны отца он происходил из сравнительно древнего, как утверждалось, прусского дворянского рода (Радша/Ратша). Но, как показали новые исследования, это был не германец, а один из померанских славян, который после поражения ордена тевтонских рыцарей бежал на Русь и стал – как дворянин – боярином Александра Невского. Если принять во внимание, что эта война велась христианами против язычников, понятно, что в ней принимал участие и чешский христианский король Пржемысл Отакар II, основатель города Краловец (по-чешски король = *král*)/Кенигсберг/Калининград.

Враг Пушкина Фаддей Венедиктович Булгарин (1789–1859), на самом деле поляк *Tadeusz Bułharyn*, журналист и билитератор: в начале своей литературной карьеры он писал польские статьи в виленские и варшавские журналы. Еще в конце 80-х гг. 20 века я посвятил Ф. Булгарину несколько статей. В первой из них я описал идейный фон его творчества. Кажется, что он связан именно с польским происхождением, которое внесло в русскую литературу неизвестные до того

времени штрихи.<sup>14</sup> В этих статьях, в особенности в первой, относящейся к 1988 г., приводятся ссылки на литературу, связанную с новым открытием табуированного Ф. В. Булгарина как агента III отделения Тайной канцелярии Его Величества в годы первой русской революции и после, когда были открыты архивы царской охранки.<sup>15</sup>

В то время как происхождение Пушкина общеизвестно, хотя, как видно, не в деталях, меньше в этом отношении говорится о М. Ю. Лермонтове (1814–1841). Сам поэт, однако, знал о своих шотландских предках; он пишет об этом откровенно в стихотворении *Желание* (1831).

Это был старинный шотландский дворянский род Лермонтов (Learmonth), из которого происходил и известный Томас Лермонт из Эрсилдуна (Thomas Lermont of Ergildoune), Thomas the Rhymer шотландских баллад, блестящий менестрель (по-английски minstrel, из франц. ménestrier, лат. ministeriolis, т. е. слуга, в переносном значении поэт-музыкант). В учебном тексте скончавшейся бременской англистки Джесси Коцмановой (Jessie Kocmanová-Scott, 1914–1985) *Overseas Literature in English* (1973) обнаруживается замечательное доказательство осознания широких контекстов. Австралийский поэт Джон Манифолд (John Manifold, 1915–1985) написал элегию на смерть своего друга Джона Лермонта (John Learmonth), который погиб во Второй мировой войне при обороне острова Крит. В одной из строф приводятся следующие стихи: «Australian blood where hot and icy meet /James Hogg and Lermontov were of his kin», т. е. поэт пишет об австралийской крови своего друга, в которой сливались жара и холод – его предками были Джеймс Гогг (James Hogg, 1770–1835), современник Вальтера Скотта, и М. Ю. Лермонтов. Примерно 45 лет назад в Шот-

<sup>14</sup> *Problém autorského typu: Fadděj Bulgarin*. Slavica Slovaca 1988, 4, с. 366–384. *Методологическое значение творчества литературных аутсайдеров*. Litteraria Humanitas II, Brno 1993, 347–354. *Hořce ironická science fiction Fadděje Bulgarina*. Svět literatury 1993, 5, с. 22–28. *Fadděj Bulgarin jako literární inspirátor*. In: Biele miesta II. Univerzita Konštantína Filozófa, Fakulta humanitných vied (katedra rusistiky), Nitra 1998, с. 29–44. *On the Margin of Genre Typology or The Hidden Pioneer of Russian Science Fiction (Faddey Bulgarin)*. Slavica Nitriensis 2016, 1, с. 27–40.

<sup>15</sup> Речь идет, главным образом, о книгах Михаила Константиновича Лемке (1872–1923), в особенности Николаевские жандармы и литература: 1826–1855, СПб, 1908 (изд. 2-е, 1909).



ландии и в Англии я прослеживал связи имени и обнаружил, что именно в названиях городских кварталов, улиц и т. д. часто встречается имя Learmonth (Learmonth Terrace, Learmonth Lane и т. д.); то же самое можно найти в Австралии и в других бывших британских колониях.

Николай Васильевич Гоголь (1809–1852) был, как известно, украинским/малороссийским дворянином; по семейной легенде его род восходит к казацкому роду Остапа Гоголя, гетмана Правобережного войска запорожского Речи Посполитой, другие утверждают, что связь с польским происхождением (по некоторым сведениям это приводится в якобы официальном документе Афанасия Демьяновича Гоголя-Яновского) связана с приобретением шляхетства, но и это спорно.; многое об этом сейчас появилось в печати и в интернете.<sup>16</sup> Он, как известно, переплавил на русский язык – зачастую без приведения источника – произведения и мотивы своих украинских/малороссийских коллег, включая и русского поляка, или польского русского, Фаддея Булгарина.

Друг Пушкина, его поэтический учитель и предшественник Василий Андреевич Жуковский (1783–1852), еще перед тем, как женился на дочери своего немецкого друга Рейтерна и переселился в Дюссельдорф, а потом во Франкфурт-на-Майне, чтобы там переводить, писать детские стихи, сказки и политические комментарии о великодержавном положении России накануне Крымской войны, был прежде всего чувствительным, ностальгическим поэтом, особым танатологом, обожателем культа смерти, могил и кладбищ; его матерью была пленная турчанка Сальха, отцом – помещик Бунин (связь с нобелевцем Иваном Буниным, 1870-1953, общеизвестна). Имя Жуков-

<sup>16</sup> <http://sir-michael.ru/2009/04/02/chejj-pisatel-gogol-russkijj-ili-ukrainskijj/>. <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/1/ba2.html>, 1. 9. 2013, 10:18. *Gogol: Exploring Absence. Negativity in 19th-Century Russian Literature*. Edited by Sven Spieker. Slavica, Bloomington, Indiana University, 1999. I. Pospíšil: *Gogolovi Starosvětští statkáři, mýtus o Filemonovi a Baukidě a problém ruského středověku a novověku*. In: *Druhý život antického mýtu*. Sborník z vědeckého sympozia Centra pro práci s patristickými středověkými a renesančními texty. Ed.: Jana Nechutová. Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno 2004, s. 227-235. Тот же: *Гоголь автохтонный и аллохтонный*. In: *Н.В.Гоголь как художественный и культурно-исторический феномен*. Eds: Zdenek Pechal, Oleg Zyrjanov i koll. Univerzita Palackého, Olomouc 2015, s. 37-47.

ский получил, как традиционно утверждается, от обедневшего белорусского дворянина, который стал его крестным отцом.

Неоромантик Афанасий Фет-Шеншин (1820–1892) – внебрачный сын госпожи Фет (Foeth) и помещика А. Н. Шеншина. Знаменитый русский революционер и издатель оппозиционной прессы за пределами Российской Империи, автор мемуаров *Былое и думы* (1852–1868), Александр Иванович Герцен (Herzen, 1812–1870) родился вне брака у помещика Ивана Яковлева от немецкой гувернантки Г.-Л. Гаг (Henrietta-Luisa Haag) и был *Kind des Herzens* (дитя любви). Татарское происхождение Ф. М. Достоевского (1821–1881) из села Достоево в Литве тоже общеизвестно. Происхождение А. П. Чехова (1860–1904) со стороны отца, кажется, украинское, но его родословная, над которой в последние десятилетия исследователи работали, остается темной. Сравнительно ясно обстоит дело с многочисленными поляками, которые попадали на территорию России в бурные времена 19 века, например, в годы наполеоновских войн или после подавленных восстаний 1831 и 1863 гг.

Осип Юлиан (Иванович) Сенковский (Józef Julian Sękowski, 1800–1858, псевдоним Барон Брамбеус) был русским писателем, журналистом и востоковедом польского происхождения, профессором Санкт-Петербургского университета, редактором журнала для массового читателя Библиотека для чтения, автором фантастических повестей; книгу о нем позже написал русский советский писатель Вениамин Каверин. Шведские предки были у Александра Фомича Вельтмана (1800–1870), друга Пушкина из Молдавии, поэта и прозаика (роман *Странник*, 1831–1832). „Поляками“ в русской литературе были и Александр Грин (1880–1932, Griniewski; его деда после поражения польского восстания 1863 г. сослали в Вятку), и Юрий Олеша (1899–1960, Olesza), имевший, точнее, польско-белорусское происхождение, и жертва сталинских репрессий, трилитератор (французский, польский и русский) Бруно Ясенский (Jasieński, настоящее имя Artur Zysman, 1901–1941), автор написанного по-русски романа *Человек меняет кожу*, модного среди чехов в 60-х гг. 20 века, после реабилитации автора. Владимир Даль (1801–1872) стал известным как литератор в 30-е годы 19 века после опубликования повести *Дворник* в сборнике натуральной школы «Физиология Петербурга». Ирония заключается в том, что он, своими этнографическими, с языковой точки зрения

тщательно обработанными, повестями и, в частности, своим *Толковым словарем живаго великорусскаго языка*, оставивший несмываемый след в истории русскости (известно признание А. Солженицына, что он почерпнул свои превосходные знания всех слоев и извилин русского языка именно из этого словаря<sup>17</sup>), – датского происхождения.

Специфическую проблему представляет собой роль евреев в русской литературе, и, в том числе, некоторых писателей так называемой южнорусской/одесской школы<sup>18</sup>, но это уже выходит за рамки настоящего размышления. Следует добавить, что из преимущественно русскоязычной среды или с территории мультинациональной и мультилингвальной Российской Империи происходили еврейские писатели, образующие особую школу американских прозаиков и поэтов (Joseph Heller, Sholem Aleichem/Соломон Наумович Рабинович, Геннадий Кацов, Saul Bellow, частично и Philip Roth, семья которого происходит из мультинациональной Галиции, Bernard Malamud, J. D. Salinger, со стороны отца литовско-польского происхождения, Allen Ginsberg, родословная которого восходит ко Львову/Львів/Lwów/Lemberg и т. д.).

Полиментальность русской литературы – гетерогенное целое с диахронной и синхронной точек зрения, причем эти два аспекта переплетаются, как в литературе всегда: ничего, что возникло в прошлом, не исчезает в современности полностью, оно снова и снова проникает в суть новой литературы. Полиментальность русской литературы – сложное явление, которое движется вперед, не теряя, однако, признаки, приметы пройденного пути, что придает русской литера-

---

<sup>17</sup> См. С. Чупринин: *Оттепель. События. Март 1953 – август 1968.* „Новое литературное обозрение“, Москва 2020.

<https://books.google.cz/books?id=hmHcDwAAQBAJ&pg=05.11.2023>.

<sup>18</sup> D. Šajtar: *Básník Eduard Bagrickij. Tilia, Šenov u Ostravy 1997.* См. нашу рецензию: *Slavia 1997, sešit 4, roč. 66, s. 487–488.* Далее: I. Pospíšil: *Umění uchopit a vyjádřit (Šajtar, D.: Černé labutě. Na okraj moderní literatury ruské.* Ed. Libor Pavera. *Společnost Leopolda Vrly, Ostrava 2006).* *Opera Slavica 2007, č. 3, s. 54–57.* Тот же: *Rusista ve svém klíčovém díle: několik kritických poznámek.* In: *Chodec cestami poezie. Drahomír Šajtar – 85. K vydání připravili Květa Šajtarová a Libor Pavera. Společnost Leopolda Vrly, Ostrava 2007, s. 20–25.* Тот же: *In memoriam literárního vědce: Drahomír Šajtar (1922–2009).* *Drahomír Šajtar aneb Vyznání stylu (I).* Ústav slavistiky FF MU, *Seminář Kabinet filologicko-areálových studií. Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsko-Białej, Wydział Humanistyczno-Społeczny. Autorský kolektiv pod vedením Libora Pavery a Iva Pospíšila. Verbum, Praha 2021. Proudý 2022, 1.* [https://www.phil.muni.cz/journal/proudy/filologie/recenze/2022/1/pospisil\\_drahomir\\_sajtar.php#articleBegin](https://www.phil.muni.cz/journal/proudy/filologie/recenze/2022/1/pospisil_drahomir_sajtar.php#articleBegin)

туре необыкновенную пластичность, гибкость и полисемичность. Этот процесс продолжается и в связи с событиями первой трети 21 века, включая российскую агрессию и современный военный конфликт, который имеет всеевропейское и мировое значение, представляя, рядом с другими региональными конфликтами, всемирную угрозу. Все это может изменить характер этой полиментальности, но, как и каким образом, покажет лишь будущее.

## **MILOŠ ZELENKA**

Jihočeská univerzita  
v Českých Budějovicích,  
Česká republika

ORCID 0000-0002-4049-3263

Email zelenka@pf.jcu.cz

### **РАЗГОВОР О РОМАНЕ ЯКОБСОНЕ<sup>1</sup>**

#### **A CONVERSATION ABOUT ROMAN JAKOBSON**

##### **Abstract**

This conversation is about the publication of Roman Jakobson's book, "The Wisdom of the Old Czechs" and explores the interest in his works, the idea of republishing his book, and the political views of this renowned linguist.

**Keywords:** Roman Jakobson, Czech culture, politics

##### **R M: Когда и как Вы начали интересоваться творчеством и личностью Романа Якобсона?**

**M Z:** Я заинтересовался творчеством и личностью Романа Якобсона на последних курсах Философского факультета Карлова университета в Праге в 1984-1985 годах, когда преподаватель Славомир Вольман (1925-2012), чешский славист, рассказал нам о малоизвестных событиях в истории Пражского лингвистического кружка. Его отец, известный компаративист Франк Вольман (1888-1969), был членом кружка,

---

<sup>1</sup> Поводом к этому разговору стал выход книги: Roman Jakobson: *Moudrost starých Čechů*: komentovaná edice s navazující exilovou polemikou. Ed. Tomáš Hermann, Miloš Zelenka, Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 2015. 382 s.

и он встречался с Якобсоном в Брно и Братиславе. Это было восхитительно! Мы знали кое-что о структурализме, о Мукаржовском, который был, говорят, скучным человеком, очень тщеславным, но история жизни Якобсона с времен русской революции, его пражского пребывания в межвоенный период вплоть до его американского финала казалась необычной интеллектуальной судьбой, хотя, на самом деле, она была типичной для русских евреев, обосновавшихся в Центральной Европе.

Славомир Вольман сыграл важную роль в воссоздании Славянского института в начале 1990-х годов (юридически до 1998 г.), а в 1988-1993 гг. был президентом Международного комитета славистов. В начале 1990-х годов он пригласил меня составить карту жизни и деятельности Якобсона в межвоенной Чехословакии и провести базовое архивное исследование с последующей интерпретацией. В 1990-е годы коренным образом менялся методологический дискурс: отступление структурализма в пользу социально-исторических и региональных исследований, разговоры о деконструкции, новом историзме, постколониализме, межлитературности, имагологии и других концепциях. С одной стороны, структурализм воспринимался его не критичными поклонниками – особенно в чешской среде – как вершина точности и интерпретационного «совершенства», с другой стороны, с западноевропейской или американской точки зрения, он воспринимался как нечто архаичное, как движение, ориентированное на «правила» познания реальности, а не на саму реальность. Необходимо было взглянуть на структурализм «новыми глазами», не связанными с ним генетически или лично. Поэтому в начале 1990-х годов Вольман обратился к наступающему исследователю-практиканту, который больше, чем лингвистикой, интересовался литературоведением, славистикой и компаративистикой – областями, на которые русский эмигрант также оказал влияние. На самом деле, Якобсон постоянно провоцировал, прекрасно сочетая исследовательскую работу с менеджерским подходом, с рекламой в СМИ. Он создавал славу кружка, он разрабатывал его «недемократический» устав, он вел полемику в основном со своими оппонентами, которых умел ликвидировать. Интересно отметить, что многие его непримиримые взгляды на альтернативы и параллельные экскурсы передались его ученикам и ученикам этих учеников. Последние, правда, уже не обладали его

научной оригинальностью и личной харизмой и скорее не критично обращались к его наследию, которое они только раздвобляли.

С 1990-х годов я начал писать статьи, которые публиковались в основном в журнале «Славия» (Вольман был его главным редактором, но в начале XXI века был вынужден покинуть этот пост), а также за рубежом. Как его ученик, я выразил почтение Вольману, получив возможность издать посмертно, благодаря любезности тогдашнего руководителя Института славистики Философского факультета Масарикова университета в г. Брно профессора Иво Поспишила, избранное из произведения Вольмана «*Славянские литературы в Центральной Европе*» (Брно: Философский факультет Масарикова университета, 2013). Моя жена, славист Анна Зеленкова, опубликовала там под названием «*Моя жизнь между наукой и искусством*» (с. 153-182) интервью, которые она брала у него на протяжении более чем двадцати лет. Именно в этом многолетнем и многопоколенном диалоге, часть которого по инициативе богемистки Л.Н. Будаговой и тогдашнего главного редактора Михаила Робинсона была перепечатана и переведена в престижном российском журнале «Славяноведение» (2012, № 6), раскрываются «белые пятна» биографии Яковсона. Действительно, она и по сей день остается симптоматичным исследованием сложной судьбы интеллектуала, который устроился в Центральной Европе и заставил нас по-новому задуматься об эстетических корнях и ценностях нашего культурного бытия.

**Почему возникла необходимость/желание переиздать книгу Р. Яковсона *Мудрость древних чехов??* Можно ли считать *Введение* к этой книге, которое Вы написали вместе с Томашом Германном и которое составляет почти 100 страниц (!), своеобразным итогом ваших исследований?**

В узком кругу специализированных отечественных и зарубежных литературоведов было известно, почему Яковсон не включил «*Мудрость древних богемцев*» (sic! – R. M.) в свое многочисленное *Собрание сочинений*, выпущенное знаменитым гаагским издательством Мутон. Это было связано с тем, что он сам осознавал определенную современность и идеологию, обусловленную его антигерманской позицией, а также тем, что мы можем назвать в первую очередь

«чехословацким патриотизмом». Кроме того, книга была опубликована в Америке во время Второй мировой войны эмигрантским издательством и в большинстве чешских библиотек отсутствовала, т.е. была утеряна или украдена. Якобсон вел переговоры о чешском издании сразу после 1945 г., но с переизданием возникли проблемы: недоступность научной литературы во время войны, поддержка чехословацкого сопротивления – а там были сильные внутренние споры между историографами разных политических и религиозных пристрастий, и другие факторы, которые заняли бы как минимум одну страницу.

Известно, что в 1960-е годы Якобсон якобы подумывал о новом расширенном и критически дополненном издании *«Мудрости...»*, но чешский семиотик и театровед Иво Осолсобе, кстати, ученик Франка Вольмана в Университете Масарика в Брно, тактично посоветовал ему отказаться от этого замысла. В архиве издательства «Мелантрих» коллега Томаш Герман из Института современной истории АН ЧР в Праге обнаружил машинописный вариант с подписями самого Якобсона, что и побудило нас опубликовать эту неоднозначную работу – междисциплинарное сотрудничество теоретика литературы и историка, специализирующегося на истории науки. Поэтому нам не пришлось запрашивать разрешение у американского Фонда Якобсона, которому принадлежат авторские права. Мы также сказали себе, что должны подготовить текст Якобсона в критическом виде, с обширными примечаниями, а также составить карту эмигрантской дискуссии, развернувшейся в Америке сразу после его публикации. Кроме того, мы должны были дополнить издание оценочным комментарием, который в итоге превратился во вступительную монографию. Следует, правда, добавить, что подготовка издания заняла у нас почти пять лет, с некоторыми непредвиденными цезурами, но все это пошло нам только на пользу. По случайному совпадению, американец чешского происхождения Йиндржих Томан из Мичигана в это же время переиздал чешское издание, но без примечаний и с кратким введением, которое не давало непрофессиональным читателям и профессиональной общественности столь обширного толкования, как наша «маленькая» монография. Однако он издал ее с оригинального набора, который Якобсон хотел радикально изменить в новых условиях.



## Как бы Вы охарактеризовали отношение Романа Якобсона к политике в чехословацкий период его жизни и творчества?

Отношение Якобсона к политике и идеологии в межвоенный период стало бы не только научной монографией, но и триллером. Первоначально курсант военного училища и левый эсер, затем большевик (по крайней мере, внешне) на службе молодого советского государства. В Чехословакии он сближается с левыми и авангардистами, а также оказывает различные «услуги» чехословацкой внешней политике, особенно Замку и Эдварду Бенешу, многолетнему министру иностранных дел, а затем второму президенту Чехословакии после Т.Г. Масарика. От Славомира Вольмана мне известно, что Бенеш консультировался с Якобсоном перед заключением чехословацко-советского союзнического договора 1935 года. Известно, что Якобсон уговорил своих коллег из Пражского лингвистического кружка изучать язык Масарика, его стиль и т.д. Затем Замок спонсировал их поездки на конгрессы, финансово участвовал в публикации материалов, словом, оказывал покровительство структуралистам. Однако Министерство внутренних дел до конца 1920-х годов следило за Якобсоном и докладывало о нем, а Министерство иностранных дел, которое во второй половине 1930-х годов возглавлял историк Камиль Крофта, в случае необходимости докладывало о нем положительно. Якобсон раздражал своей способностью избавляться от своих преследователей. Иногда он утверждал, как свидетельствуют полицейские протоколы, что является незаконнорожденным сыном дворянина. Большинство отзывов о нем сходятся на том, что он, вместе с представителями левой богемы, – частый посетитель винных баров и ночных заведений. В апреле 1939 г., во время Протектората, он драматически бежал на поезде через нацистскую Германию в Данию, где уже заранее договорился о сотрудничестве.

Во время Второй мировой войны в американской эмиграции он пишет «*Мудрость*» как мнимую идеологическую поддержку чехословацкого сопротивления и ориентации Бенеша на Восток. Как фактически «беспристрастный» ученый, он утверждает, что после 1945 г. на немцев нельзя рассчитывать, поскольку тысячелетнее сосуществование с ними было проблематичным и что чешская философия истории всегда была антигерманской. Здесь он следует за известным чеш-

ским историком Франтишеком Палацким. После Второй мировой войны, получив американское гражданство и потеряв чехословацкое, Якобсон уже не занимал должность профессора в Университете Маса-рика в Брно. В конце 1940-х – начале 1950-х годов он предоставлял ЦРУ ценную информацию о менталитете восточной интеллигенции за «железным занавесом». Я спрашивал об этом в переписке другого известного структуралиста, Рене Веллека (1903-1995). Он писал мне, что уже во время Второй мировой войны к видным интеллектуалам-эмигрантам из Восточной и Центральной Европы, обосновавшимся в США, обращались с просьбой выразить себя неким «демократическим» способом и заслужить свое изгнание.

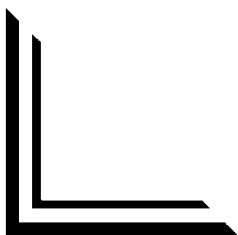
С 1943 г. Веллек сам преподавал основы чешского языка и чешские реалии американским офицерам, которые, как было известно, могли бы освободить Чехословакию с Запада. Якобсон, уже как американский славист, присутствовал на IV Международном конгрессе в Москве в 1958 году, причем, по воспоминаниям непосредственного участника конгресса Франка Вольмана, переданным нам его сыном Славомиром, его не сопровождал официальный эскорт из аэропорта, как других делегатов, а встречал сотрудник КГБ с машиной, в которую Якобсон и сел. Однако в Чехии за Якобсоном во время его нерегулярных визитов в 1950-1960-е годы следила государственная тайная служба безопасности (STB), над которой он, по своей привычке, постоянно подшучивал. Например, когда они со Славомиром Вольманом сидели в гостинице «Ялта», Якобсон подошел к секретному полицейскому и иронично спросил его на пражском чешском, обращаясь на «они»: «*А вы не Бретшнайдер ли?*» (аллюзия на тупого полицейского из романа Гашека «*Швейк*», из которого Якобсон и спустя годы цитировал наизусть обширные фрагменты). Тайный полицейский успел только коротко ответить, что его зовут Новак!

На VI съезде славистов в Праге в августе 1968 г. – незадолго до оккупации страны советскими и другими «дружественными» войсками – Якобсон, как ведущий сотрудник Международного комитета славистов, был принят на официальной аудиенции у президента Людвика Свободы. 21 августа 1968 г. по приглашению Словацкой академии наук он находился в Братиславе, где по инициативе Антона Поповича должен был посетить Нитранский семиотический и коммуникативный центр – Институт литературной и языковой коммуни-

кации при Педагогическом факультете в Нитре. Лекция, разумеется, не состоялась, поскольку Якобсон в конце концов бежал от товарищей в Вену, где его ждал Умберто Эко (на этот эпизод намекнуто в послесловии к *«Имени розы»*). Якобсон, который, по мнению некоторых историков, был чем-то вроде "двойного агента" (но я думаю, что это очень сильные слова), хотя прямые доказательства этого, вероятно, трудно найти сегодня, обладал чувством драматизма момента и исторических парадоксов. *«Я возвращаюсь из круга в круг»* – знаменитая фраза исследователя, отражающая его умение лавировать между самыми разными обстановками, идеологиями и политическими крайностями. Постоянно эмигрируя откуда-то на протяжении всей своей жизни, он всегда умел быстро адаптироваться к новой или незнакомой среде. А теперь выберите, каковы были его реальные политические взгляды...



**Книги, книги, книги**





**Lenka Odehnalová: *Dostojevského Deník spisovatele v kontextech a konfrontacích*.** Vydání první Brno: Masarykova univerzita, 2023  
ISBN 978-80-280-0213-8, 219 s.

*Dziennik pisarza* Fiodora Dostojewskiego dotychczas nie spotkał się ze szczególnym zainteresowaniem ze strony literaturoznawców, zarówno rosyjskich, jak i europejskich. Recenzowana monografia porusza teoretycznoliteracką problematykę wokół dzieł Dostojewskiego, analizuje złożoność *Dziennika pisarza*, ale również wybiega w teraźniejszość poprzez zaprezentowanie nam recepcji *Dziennika pisarza* w czeskim i słowackim literaturoznawstwie. Zatem pracę Pani Lenki Odehnalovej *Dostojevského Deník spisovatele v kontextech a konfrontacích* należy traktować jako próbę uzupełnienia pewnej luki w dostojewskologii, umiejscawiającą *Dziennika pisarza* w kontekście całej twórczości Dostojewskiego.

Poza standardowymi elementami jak wstęp (s. 9-11), metodologia (s. 12-16) oraz stan badań (s. 17-19), które składają się na pierwsze trzy rozdziały, w pracy znajdujemy rozdziały, poświęcone poetyce *Dziennika pisarza* (s. 20-57), specyfice genealogicznej (s.58-96), komentowanej przez Dostojewskiego w *Dzienniku pisarza* rzeczywistość XIX-wiecznej Rosji (s. 97-123), różnorodności motywów zawartych w *Dzienniku pisarza* (s. 124-144) oraz recepcji *Dziennika pisarza* w Czechach i na Słowacji (s. 145-171). Recenzowaną monografię kończy podsumowanie (s. 172-178), obszerna bibliografia (s. 179-194), a także zbiór fotografii (s. 194-219).

Po zaprezentowaniu metodologii pracy, która opiera się na tradycyjnych założeniach poetyki historycznej, prezentowanej w badaniach czeskich, polskich oraz rosyjskich autorów (A. Červeňák, I. Wołgin czy M. Czermińska), Lenka Odehnalová przechodzi w swojej rozprawie do rozważań teoretycznoliterackich wokół utworu rosyjskiego pisarza. W moim przekonaniu dwa rozdziały („Poetyka *Dziennika pisarza* Dostojewskiego” oraz „*Dziennik pisarza* Dostojewskiego jako mozaika gatunków literackich”) stanowią najmocniejsze elementy recenzowanej monografii. Autorka nie tylko wykazuje się szeroką wiedzą z zakresu teorii literatury, prezentując koncepcje dotyczące genealogii (autorstwa chociażby I. Pospíšila bądź B. Bursova), ale również formułuje własne – w tym bardzo trafne – wnioski („na základě uvedených skutečností definujeme tři typy přesahů: 1. přesah z Dostojevského tvorby před vydáním *Deníku spiovatele* nazvaný retro-

grádním, 2. Dostojewského tvůrčí záměry, které ve vztahu k *Deníku spisovatele* teprve publikovány budou, nazvané futurálními, 3. přesah z tvorby spisovatele v průběhu vydávání *Deníku spisovatele* pojmenovaný jako aktuální”, s. 34).

*Dziennik pisarza* w tym rozdziale staje się wielogatunkową syntezą eseju, pamiętnika, listu, artykułów publicystycznych oraz opowiadań, które równie dobrze mogłyby zostać wydane jako samodzielne utwory. Autorka szczególną uwagę zwraca na kwestie pamięci (s. 71-84), jednocześnie nie zapomina o idei, jaka przyświecała Dostojewskiemu podczas pisania *Dziennika pisarza*, a mianowicie pragnieniu utworzenia miejsca, gdzie rosyjski pisarz będzie „mówił ze sobą i dla własnej przyjemności [...] o wszystkim, co uderzy [mnie] lub skłoni do myślenia”<sup>1</sup>.

W kolejnych częściach pracy Lenka Odehnalová w zajmujący sposób przedstawia swoje rozważania na temat przewijających się w twórczości Dostojewskiego obrazów i motywów, wśród których należy oczywiście wymienić motyw przypadkowej rodziny, obraz Petersburga czy wieczny konflikt Zachód versus Rosja. Jednak sama analiza przywołanych obrazów i motywów nie wykracza poza dotychczas ugruntowane stanowiska w światowej dostojewskologii. Posiłkowanie się innymi powieściami Dostojewskiego w ramach poszerzonej analizy oczywiście pokazuje bardzo dobre rozeznanie Autorki w twórczości rosyjskiego pisarza, ale sprawia wrażenie, że Autorka uważa *Dziennik pisarza* za załączek rodzących się w głowie Dostojewskiego problemów, albo podsumowanie jego twórczości, a nie autonomiczne, wnoszące wiele nowego dzieło (którym z pewnością jest). Od pracy poświęconej *Dziennikowi pisarza* oczekiwałbym większego wkładu w analizę właśnie *Dziennika pisarza*, a nie innych powieści Dostojewskiego – niezależnie od trafności wniosków wyciąganych przez Autorkę.

Inną bardzo istotną częścią recenzowanej monografii jest zaprezentowanie kolorytu epoki, kwestii społeczno-historycznych XIX-wiecznej Rosji (s. 97-123), które zasługuje na osobne wyróżnienie. Lenka Odehnalová szczegółowo omawia pojawiające w *Dzienniku pisarza* postaci, dość wymienić tutaj największe sławy, takie jak W. Bieliński, A. Hercen czy N. Czernyszewski (np. s. 76). Tym samym Autorka – świadomie bądź nie – buduje pewien pomost pomiędzy *Dziennikiem pisarza* a klasycznym diariuszem,

<sup>1</sup> F. Dostojewski, *Dziennik pisarza*, tom 1, tłum. M. Leśniewska, Warszawa 1982, s. 273.

zapiskami codzienności, które bez poznania kolorytu epoki staną się przecież zwyczajnie nieczytelne. Szczególnie interesujące wydaje się zaprezentowanie trzech przestrzeni, po których Dostojewski porusza się w *Dzienniku pisarza* (Petersburg – Rosja – Europa, s. 56), a także wyodrębnienie różnych rodzajów pamięci („1. wspomínky na společenské události, 2. vzpomínky na spisovatele a významné osobnosti, 3. vzpomínky na rodinný kruh, 4. vzpomínky na důležité životní okamžiky, 5. vzpomínky na místa, 6. drobné reminiscence”, s. 73). Sytuuje to *Dziennik pisarza* w dotychczas niezbadanych dla literaturoznawstwa terenach *memory studies* i wskazuje ciekawe perspektywy badań na przyszłość (pewne podobieństwa ideowe dostrzegam z pracą D. Thompson *The Brothers Karamazov and the Poetics of Memory* – i nie jest to zarzut).

Autorka omawianej książki umiejętnie porusza się w historycznych kontekstach XIX-wiecznej Rosji, problematyce genealogicznej czy motywach występujących w twórczości Dostojewskiego, ale w moim przekonaniu pracy brakuje idei spajającej „konteksty i konfrontacje”. Oczywiście, równie zajmującym uzupełnieniem pracy (zwłaszcza dla czytelnika spoza tego kręgu kulturowego) jest przedostatni, ósmy rozdział pracy, czyli zaprezentowanie współczesnej recepcji *Dziennika pisarza* w czeskim oraz słowackim literaturoznawstwie. Wykonana praca zasługuje na ogromne uznanie, bez trudu można zauważyć doskonale obeznanie Autorki w meandrach czeskiego oraz słowackiego literaturoznawstwa.

Sądzę jednak, że Lenka Odehnalová niepotrzebnie włączyła ten rozdział („Recepcja *Dziennika pisarza* w kontekście czeskim i słowackim”, s. 145-171) do recenzowanej monografii. Równie dobrze mógłby funkcjonować on jako osobny, sprawnie napisany artykuł. Powtórzę: Autorka wykazała się znajomością badań, komentarzy czy nawet przekładów (s. 153), ale w jaki sposób koresponduje to w motywem snu w twórczości Dostojewskiego, któremu został poświęcony cały podrozdział (s. 137-144)? Gatunkową specyfiką *Dziennika pisarza*? Miłosnym trójkątem ze *Skrzywdzonych i poniżonych*? A jeśli upierać się przy pozostawieniu rozdziału poświęconego recepcji *Dziennika pisarza*, to o wiele zasadniejsze byłoby „wcielenie” go do np. stanu badań, który Autorka ograniczyła do niecałych trzech stron. Pozwolę sobie założyć, że Lenka Odehnalová zna konteksty czeskie i słowackie o wiele lepiej niż konteksty rosyjskie czy francuskie, więc dlaczego by nie stworzyć „czegoś większego” na ten temat? Praca poświęcona *Dziennikowi pisarza* wyłącznie w tym kontekście kulturowym z pewnością zwró-



ciłaby o wiele większą uwagę w czeskim i słowackim literaturoznawstwie niż *Dostojevského Deník spisovatele v kontextech a konfrontacích*.

Na tle badań innych literaturoznawców, takich jak D. Griszyn, W. Sidorow, A. Kościółek czy L. Grossman, recenzowana monografia wyróżnia się lekkością oraz wszechstronnością poruszanej tematyki. Mimo to należy zwrócić uwagę, że momentami rozważania Autorki wybiegają poza problematykę pracy (s. 60-64, s. 131-135), co skutkuje całkowitym straceniem przedmiotu badań (przypomnę: *Dziennik pisarza*, a nie cała twórczość Dostojewskiego) z pola widzenia. Z powodu tej „wszechstronności” dochodzi do rozmycia ogólnej koncepcji pracy, poruszania się jedynie po powierzchni analizowanego tekstu i wyciągania nieoryginalnych wniosków. Praca mogłaby zostać wydana jako zbiór artykułów (przeważnie bardzo wysokiej jakości), a nie jednolita praca właśnie z powodu braku myśli spajającej całą pracę.

Recenzowana praca pomimo zgłoszonych wcześniej uwag stanowi ciekawe uzupełnienie badań nad *Dziennikiem pisarza*, zresztą jak i całą twórczością Dostojewskiego. Tekst jest zaopatrzony w bardzo dobry aparat naukowy, a Autorka posiada umiejętność syntezy myśli oraz analizy, zwracając uwagę na kluczowe elementy w dziełach Dostojewskiego. Na szczególne wyróżnienie zasługuje poruszenie dotychczas nieznannej problematyki memory studies w kontekście badań nad *Dziennikiem pisarza*.

Mateusz Wąsowski (Uniwersytet Warszawski)

***Die Ukraine – vom Rand ins Zentrum.*** Herausgegeben von Peter Deutschmann, Michael Moser und Alois Woldan. Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur, Berlin 2023, 246 S. ISBN 978-3-7329-1006-9

Старе латинське прислів'я *Inter arma silent Musae* не завжди себе виправдувало впродовж європейської історії, особливо у її новітні часи, коли саме війна була приводом та причиною різноманітних наукових та мистецьких рефлексій (прикладі з Наполеоном, Першою та Другою світовими війнами тут більш ніж показові). Зрештою, варто пам'ятати і той факт, що вже давні греки, ніби випереджаючи римську риторіку наведеного прислів'я, заперечили його зміст особою Тіртея. Сьогодні ми можемо у котре переконатись, що дійсно війна (саме вона!) не тільки загострює суспільні протиріччя та політичні конфлікти, але й парадоксальним чином „сприяє” розширенню історичних та культурологічних знань пересічного європейця. Саме так відбувається протягом останніх двох років у стосунку до знань про Україну та її місце у історії Східної Європи, а також щодо її політичних прагнень, мистецтва та літератури.

Рецензована книжка вписується власне у такий контекст: вона заново ніби „відкриває” для німецькомовного читача поставлену ще у 1917 році Михайлом Грушевським проблему – „хто такі українці та чого вони хочуть”. Книжка є збіркою текстів відомих австрійських науковців (істориків, літературознавців та лінгвістів), більшою мірою написаних спеціально для цього видання. Усі ці тексти, з одного боку, є суто науковими розвідками, що висвітлюють певні проблеми україністики, конфронтують дослідницькі підходи та стратегії, мають розширену бібліографію. З другого боку, тексти написані частково з метою популяризації певних знань про Україну, її історію та культуру у німецькомовному світі.

Вже у вступі до книжки (*Vorwort*, S.7-10) редактори зазначили, що війна, котру розпочала Росія змінила не тільки європейське бачення України, але й погляд європейців на саму Росію („dieser Krieg auch das Verhältnis des restlichen Europas zu Russland und zur Ukraine massiv verändert hat“, S.7). Далше саме війна з Україною показала справжні

геополітичні прагнення Росії, котра у лютому 2022 реально розпрощалась з своєю проєвропейською політикою (якщо така у неї взагалі була) и проголосила створення власного культурного та політичного простору („Русский мир“), у межі якого ніяк не вписувалась Україна з її європейською орієнтацією: „Mit einem Mal wurde deutlich, was viele vorher nicht wahrhaben wollten, nämlich das Russland entschieden von einer am westlichen Europa ausgerichteten Politik verabschiedet und für die Schaffung einer von ihm dominierten „Russischen Welt“ gerade die europäische Orientierung der Ukraine gewaltsam unterbinden möchte“ (S.7).

Власне у світлі останньої тези стають зрозумілими деякі висновки та пропозиції до дискусії авторів книжки, передусім істориків, але також мовознавців та літературознавців. Зауважу спеціально, що усі тексти рецензованої монографії можна розділити на дві групи. До першої групи належать статті (за обсягом це практично половина книжки), що вони висвітлюють фундаментальні проблеми україністики та й славістики загалом, передусім української історії, української мови, культури та літератури. Автори цих розвідок знайомлять читача із станом сучасних дискусії навколо важливих проблем україністики, почасти пропонуючи свій погляд на окремі питання. Так, Андреас Каппелер у своїй розвідці, текстом котрої відкривається книжка (Andreas Kappeler: *Konkurrierende Narrative der vorsowjetischen ukrainischen Geschichte*, S.11-31) звертає увагу на різні (автор їх називає конкуруючими) історичні концепції (наративи), присвячені українській історії дорадянського періоду: від Київської Русі до XIX століття. Особлива увага тут звертається на проблему спадщини Київської Русі та формування українців як народу, долю українців у Австро-угорській імперії та Польсько-Литовській державі, особу Мазепи тощо. Автор пише про два різні історичні підходи щодо осмислення спадщини Київської Русі – російський, що опирається на традицію держави та династії, та український, в основі якого тяглість населення та території. Звертає увагу також на проблематичність „перенесення“ у наукових розвідках українських та російських істориків категорії нації на період середньовіччя: „Die Ukrainer argumentieren mit der Kontinuität von Territorium und Bevölkerung, die Russen mit der Kontinuität von Dynastie und Staat. Der Streit ist wissenschaftlich unergiebig, werden doch nationale Kategorien unbesehen auf das Mittelalter übertragen. Von Russen und Ukrainern kann frühestens seit dem 14. Bis 16. Jahrhundert die Rede sein“ (S. 18).

Стаття Дітера Поля (Dieter Pohl: *Die Ukraine im sowjetischen und postsowjetischen Kontext*, S. 33-52) ніби продовжує попередню публікацію – перед нами проблеми української історії у радянську та пострадянську добу. Дві наступні статті присвячені проблемам української мови. Відомий лінгвіст, спеціаліст з історії української мови Міхаель Мозер у своїй розвідці (Michael Moser: *Grundzüge einer Geschichte der ukrainischen Sprache*, S. 53-76), опираючись передусім на матеріалах історичної граматики, презентує основні етапи становлення української мови. Історія української мови тут розглядається у контексті історій інших слов'янських мов, а також з опорою на ті ж наукові парадигми та гіпотези, що їх мовознавці застосовують для вивчення чи реконструкції мовних явищ слов'янського світу взагалі, і про це автор попереджає читача вже на початку публікації (S.53). Проблеми сучасного стану мови/мов в Україні обговорює Тільман Ройтер у своїй публікації (Tilmann Reuther: *Sprachen und Sprechen in der Ukraine: Verbote, Gebote und die Realität im 21. Jahrhundert*, S. 77-91), звертаючи увагу передусім на період останніх років та десятиліть.

Розвідка відомого дослідника української літератури Алоїса Вольдана, котра замикає першу групу текстів (Alois Woldan: *Ukrainische Geschichte im Spiegel der Literatur*, S.93-113), присвячена на перший погляд традиційній проблемі – віддзеркаленню української історії у літературних текстах європейських авторів. Насправді, як зазначає сам автор (S.93), ця проблема є надзвичайно складною, і то відразу з декількох причин: від політичних і соціальних до власне історичних, тобто таких, що спричинили конфлікти українців з поляками, росіянами, євреями тощо. Заявлену у назві своєї статті проблему А.Вольдан розглядає на прикладах різних історичних періодів у розвитку української літератури: від середньовіччя до першої та другої української еміграції у Австрії відповідно до подій Першої та Другої світових воєн (зазначу, що свій текст автор закінчує згадкою про третю українську еміграцію до Австрії після лютого 2022 року). Великий фактографічний матеріал статті А.Вольдана, розмаїття якого ми бачимо хоча б на прикладі постатей українських гетьманів у літературі – Богдана Хмельницького чи Івана Мазепи, коли автор звертається як до старих джерел (польських, російських, українських, німецьких, французьких), так і до української літератури ХХ століття (чи то роман *Переяславська рада* Натана Рибачака, чи роман Ліни Костенко *Берестечко*),

доповнюється також і теоретичними роздумами. Ці роздуми відображають як теорію історичної постаті у художньому світі літературного твору, так і певні історіософські ідеї, такі, наприклад, як проблема традиції власне української державності щодо Галицько-Волинського князівства („Man kann in Halyč-Volodymyr mit gutem Recht einen frühen ukrainischen Staat sehen, der den Untergang des Kyjiver Gesamtstaats um gut 100 Jahre überlebte“, S.94).

Друга частина розвідок з рецензованої книжки має вже більш специфічний характер і присвячена окремим темам: українському авангардові та театрові Леся Курбаса (Larissa Cybenko: *Genese des avantgardistischen Theaters in der Ukraine: das Werk von Les' Kurbas*, S.115-134), європейським орієнтирам української літератури на прикладі творчості Івана Франка, Юрія Андруховича та Ірени Карпи (Stefan Simonek: *Die ukrainische Literatur und ihre Positionen gegenüber Europa*, S.135-148), українській ліриці після 1991 року (Mariya Donska: *Ukrainische Gegenwartsliteratur nach 1991: eine Annäherung*, S.149-165), темі Чорнобиля у літературі та кінематографі (Andrea Zink, Eva Binder: *Tschernobyl in Literatur und Film*, S.167-191), українському дискурсу у російському телебаченні (Magdalena Kaltseis: *Der Ukrainediskurs 2014 und 2022: Ein Blick in russische TV-Talkshows*, S.193-211), нарешті репрезентації дискурсу війни у сучасній російській та українській культурі (Herwig G. Höller: „Nun hängt das aber alles an einem Faden“ – *Die Auswirkungen der Invasion auf Kunst und Kultur in Russland und der Ukraine*, S.213-240).

Завершують книжку сторінки, на яких вміщено досить детальну інформацію про авторів (*Die AutorInnen dieses Bandes*, S.241-245).

Зауважу насамкінець, що очевидно рецензована книжка спонукає читача передусім до думки, до мислення на тему, хто такий Іван Мазепа чи Богдан Хмельницький в українській та європейській історії. А у перспективі сьогодення – до питання, з яким минулим Україна стоїть тепер на стежці війни та на шляху до Європи.

Roman Mnich (Uniwersytet Warszawski)

## НАШИ АВТОРЫ

**Леонид Геллер** – Лозаннский университет (Лозанна, Швейцария)

**Иво Поспишил** – Университет Градец Кралове (Градец Кралове, Чешская Республика)

**Марина Савельева** – Центр гуманитарного образования Национальной академии наук Украины (Киев, Украина)

**Roman Mnich** – Uniwersytet Warszawski (Warszawa, Polska)

**Mateusz Wąsowski** – Uniwersytet Warszawski (Warszawa, Polska)

**Miloš Zelenka** – Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích (Česká republika)

SECTION DE LANGUES SLAVES DE L'UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

INSTYTUT KULTURY REGIONALNEJ I BADAŃ LITERACKICH  
IMIENIA FRANCISZKA KARPIŃSKIEGO

## „МИРГОРОД”

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

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

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

### **Основной профиль журнала:**

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

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

**Технические требования к публикации  
(тексты высылать по адресу: [mirgorod.press@gmail.com](mailto:mirgorod.press@gmail.com))**

Текст

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

Ссылки

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

Сноски

- сноска на книгу<sup>1</sup>,
- сноска на книгу под редакцией<sup>2</sup>,
- сноска на статью в книге под редакцией<sup>3</sup>,
- сноска на журнал<sup>4</sup>,
- сноска на тот же источник, который был в предыдущем цитировании<sup>5</sup>,
- сноска для отсылки к более раннему цитированию<sup>6</sup>,

---

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

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

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

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

<sup>5</sup> Ibidem, с. хх.

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



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

К статье прилагаем:

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

**Примеры:**

Игорь Смирнов: *Кризис современности*. Москва 2010.

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

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

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

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

---

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

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