

# МирГОРОД

**mirgorod**

международный филологический журнал, посвященный

истории современного литературоведения,  
его эпистемологии и интердисциплинарности

2017  
n° 1 (9)

Lausanne – Siedlce

# МИРГОРОД

2017 n°1 (9)



*Unil*  
UNIL | Université de Lausanne  
Section de langues  
et civilisations slaves

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

## «МИРГОРОД»

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

### Редакторы журнала:

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

### Секретариат:

Roman Bobryk  
Ewa Kozak  
Maxim Shadurski  
[mirgorod.inibi@gmail.com](mailto:mirgorod.inibi@gmail.com)

### Редколлегия:

Olga Czerwińska (Черновцы, Украина)  
Patricia Deotto (Триест, Италия)  
Anton Eliáš (Братислава, Словакия)  
Rainer Goldt (Майнц, Германия)  
Leonid Heller (Париж, Франция)  
Galina Petkova (София, Болгария)  
Ludmiła Łucewicz (Варшава, Польша)  
Dina Magomedowa (Москва, Россия)  
Ivo Pospíšil (Брно, Чешская Республика)  
Alexander Wöll (Потсдам, Германия)

### Научно-издательский совет:

Tatiana Awtuchowicz  
Danuta Szymonik  
Elena Sozina  
Ludmiła Mnich  
Edward Colerick

Материалы журнала рецензируются членами рецензионной коллегии

# мирГОРОД

## mirgorod

международный филологический журнал, посвященный

истории современного литературоведения,  
его эпистемологии и интердисциплинарности

2017  
n° 1 (9)

Section de langues slaves  
de l'Université de Lausanne

Instytut Neofilologii  
i Badań Interdyscyplinarnych Uniwersytetu  
Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach

Skład i łamanie  
Roman Bobryk

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

Материалы журнала рецензируются членами рецензионной  
коллегии

Adres redakcji:

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

**ISSN 1897-1431**

Druk i oprawa:  
Drukarnia ELPIL

## СОДЕРЖАНИЕ

### АНКЕТА: «РУССКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ VERSUS РУССКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ»

Нина Барковская, Ольга Червинская, Tomáš Glanc, Андрей Фаустов, Леонид Фуксон, Leonid Heller, Александр Кораблев, Дина Магомедова, Галина Петкова, Юрий Подковырин, Ivo Rospišil, Ирина Романова, Николай Рымарь, Василий Щукин, Валерий Тюпа, Борис Иванюк..... 9

### ЭКФРАСИС

**Татьяна Божко**

*Идейно-тематическое согласие изображения и слова в барочных панегириках* ..... 39

**Татьяна Автухович**

*Личность и творчество Ван Гога в экфрастических текстах: экфрасис как индикатор смены эпох* ..... 55

**Анна Середина**

*Роль топоэкфрасиса в утверждении почвеннических идей (на материале художественной прозы Ап. Григорьева)* ..... 83

**Ольга Анцыферова**

*Экфрасис в творчестве Генри Джеймса в преломлении теорий Романа Якобсона* ..... 100

### VARIA

**Наталья Блищ**

*Биографические мифы Беллы Ахмадулиной и их отражения в литературном процессе ее эпохи* ..... 115

### КНИГИ, КНИГИ, КНИГИ...

Ульяна Верина. Обновление жанровой системы русской поэзии рубежа XX-XXI вв. Минск: БГУ, 2017, 307 с. (*Татьяна Автухович*).. 125

Наши авторы ..... 128

В этом номере журнала предлагаем читателям ответы филологов из разных стран на три вопроса, связанные темой **«Русская революция versus русское литературоведение»**:

- 1) Можно ли назвать русское литературоведение XX века зеркалом русской революции 1917 года?
- 2) Является ли русский формализм порождением революций начала XX века и если да, то почему?
- 3) Каковы, на Ваш взгляд, самые значительные явления в русском литературоведении XX века (имена, идеи) и связаны ли они с революционными потрясениями столетия?

В анкете приняли участие:

Нина Барковская  
Ольга Червинская  
Tomáš Glanc  
Андрей Фаустов  
Леонид Фуксон  
Leonid Heller  
Борис Иванюк  
Александр Кораблёв  
Дина Магомедова  
Галина Петкова  
Юрий Подковырин  
Ivo Pospíšil  
Ирина Романова  
Николай Рымарь  
Василий Щукин  
Валерий Тюпа

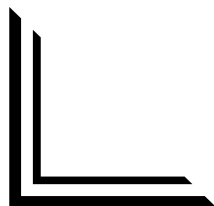


**АНКЕТА**

***РУССКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ***

***VERSUS***

***РУССКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ***







**ВОПРОС 1:**

**Можно ли назвать русское литературоведение XX века зеркалом русской революции 1917 года?**

НИНА БАРКОВСКАЯ:

Нет, нельзя. Разумеется, катаклизмы 1917 г. и последующие события, приведшие к установлению советской власти, сталинскому террору, обострению международных отношений и Второй мировой войне, не могли не повлиять на гуманитарные исследования в СССР. Но, во-первых, «литературоведение XX века» не исчерпывается 1917-1980-ми гг., был т.н. Серебряный век, позднесоветский и постсоветский периоды; во-вторых, позиция писателя и литературоведа не обусловлена только лишь его мировоззрением (иначе мы допустим все тот же грех вульгарного социологизма, игнорирующего специфику художественного мышления). Кроме того, в культурной жизни общества всегда действует множество факторов, не только политические условия, возможны разные стратегии творческого поведения. Русские литературоведы, работавшие в эмиграции, сталкивались с другими трудностями, чем те, кто остался в России. Далекое не все поддались идеологическим мифам о стране, «где так вольно дышит человек», будь то западная демократия или советская система. Кто-то приспособивался, используя эзопов язык или выбирая позицию «трикстера», кто-то старался избегать политических тем, кто-то занимал открыто враждебную к власти позицию. Ведь не только марксистско-ленинское литературоведение было, были и такие ученые, как Л.Я. Гинзбург или Е.Г. Эткинд, а потом и тартуская школа 1970-х гг. Тенденции в развитии гуманитарного знания определяются не только политическим режимом в данной стране, но и общей ситуацией «модерности», характерной для всех развитых стран XX в. И самое главное: нет однозначной трактовки сути революционных преобразований в России 1910-х гг., поскольку там действовал целый клубок политических сил, экономических интересов, социальных факторов. Даже о февральской революции существовали и существуют разные мнения, по-разному трактующие роль интеллигенции. Для Г.П. Федотова Февраль – символ гуманизма, свободы, деятель-

ного христианского гуманизма, а вот Октябрь – символ низости, жестокости, аморализма («Февраль и Октябрь», 1937). По А.И. Солженицыну, уже и Февраль был окрашен в грязный цвет низости, подлости, лицемерия – качествами либерально-радикальной интеллигенции, ненавидевшей государственность («Размышления над Февральской революцией», опубл. в 1995). А для М.А. Осоргина, например, одной «правды» в революции не было, он полагал, что столкнулись две «правды», и погибли лучшие с обеих сторон («Сивцев Вражек»); В.В. Вересаев свой первый в русской литературе роман о Гражданской войне в Крыму озаглавил «В тупике», считая бесперспективной стратегией и красных, и белых.

### ОЛЬГА ЧЕРВИНСКАЯ

Никак нет. Оно было весьма многоликим, скорее, если зеркалом, то треснутым, состоящим из горы осколков.

### ТОМАŠ GLANC

Нет, нельзя. Русское литературоведение XX века – это огромное поле разнообразнейших явлений, личностей и тенденций, а русские революции 1917 года – это крупнейшие исторические события, которые не могут быть отображены литературоведением, это невозможно. Метафора зеркала, основанная на сходстве и одновременно драматическом различии между отображаемым, процессом отображения и его результатом, здесь неприменима, как мне кажется.

Об отношении некоторых литературоведческих идей к революции, тем не менее, говорить можно и нужно, но лишь в 20-е гг. В историографии нет единого мнения по поводу вопроса, когда закончилась революция, некоторые считают ее концом уже начало гражданской войны, другие видят чудовищное завершение революционного переворота в уничтожении его протагонистов Сталиным в 1937 г. Но с точки зрения гуманитарных наук в конце 20-х гг. перестало существовать то идейное и институциональное разнообразие, которое можно отнести к тем обстоятельствам, которые в определенном смысле создала революция. Невозможным стал тоже тот эстетический радикализм, с которым оперировал в области теории художественного произведения, скажем, Алексей Гастев, ставящий задачу создания нового литературного языка, отражающего производственные будни и стирающего границы между языком социальной практики и языком искусства («Поэзия рабочего удара», 1918, и «Пачка ордеров», 1921).

С идеей революции связана, безусловно, теория литературы факта. Сергей Третьяков в большей степени чем формалисты пытался новую эпоху понимать как вызов литературному творчеству и его теоретической рефлексии. Журнал ЛЕФ в 1923 — 1925 гг., также как и украинский филиал “Юголеф”, действительно занимались идеей соединения авангардной эстетики с коммунистической идеологией. В дальнейшем, однако, эта тенденция становится слабее, важную роль играют новые художественные медиа (фотография, фильм) и унифицирующая идеология раннего сталинизма, элиминирующая постепенно установку на эксперимент. Это касается проектов «Новый ЛЕФ», а с 1929 г. «РЕФ» (“Революционный фронт”) и РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей), куда перешел из ЛЕФа Маяковский, уже незадолго до своего самоубийства.

### АНДРЕЙ ФАУСТОВ

Если иметь в виду не только революцию 1917 года как таковую, но и одно из главных ее последствий – возникновение тоталитарного государства, то очевидно, что «официальное» отечественное литературоведение (и на идеологическом, и на институциональном уровне) было порождением революционных событий, и в этом смысле – их зеркалом. Напротив, русское литературоведение, развивавшееся в стороне (а то и вдали) от советского «академического» мейнстрима, скорее могло бы быть названо тогда контрреволюционным.

### ЛЕОНИД ФУКСОН

Безоговорочно, наверное, нельзя: слишком уж оно разное (известная работа, откуда взято выражение о «зеркале русской революции», предполагала, что Лев Толстой всё-таки один). Но нельзя отрицать то, что революция весьма сильно повлияла в особенности на всю гуманитарную сферу, причём амбивалентно.

### LEONID HELLER

Так можно сказать, если думать, как товарищ Ленин.

Можно ли назвать французское литературоведение XIX века зеркалом Французской революции? Да, в определенном смысле можно. Достаточно показать разные течения в литературной критике и теории зависимыми от политической линии и институциональных сдвигов послереволюционного периода, от борьбы за место или за выживание

в условиях преобразования общества. И Сент-Бев, и Гюго, и Токвиль, и Шанфлери, и Золя, — все они говорили о революции, отталкивались от нее, учитывали ее опыт. Собрать их размышления воедино — чем не зеркало революции? То же и в России. Революция 1917 года дала форму всему советскому и постсоветскому миру; каждая слагающая этого мира, включая и литературоведение, в той или иной мере ее отражает, как каждый частица голографии показывает все изображение.

А если признать, что радикализм футуристского авангарда есть предчувствие русской революции, то и его отблеск в литературоведении, формализм, будет таким же предчувствием при своем рождении, а уже чуть ли не прямым отражением в зрелом возрасте. Можно сказать, что говоря о народном смехе и придавая больше ценности уличному карнавалу, чем «высокой культуре», Бахтин отвечает на запрос общества, выросшего из революции. Можно сказать, что и возражая Троцкому, Шкловский остается в кругу вопросов, заданных новой идеологией. А Лотман, преодолевая замкнутость соцреалистического литературоведения, не может его не учитывать в своей теории.

Я так не рассуждаю; вернее, уже так не рассуждаю. Когда своей задачей я ставил раскрытие советского литературоведческого — особенно историко-литературного — надувательства, тогда такие вопросы имели для меня значение. Задавать их сегодня, кроме того, чтобы отметить годовщину, можно с точки зрения истории идей и культуры, но вряд ли они имеют большой смысл для литературоведа.

#### АЛЕКСАНДР КОРАБЛЕВ

И литературоведение, и литература, и жизнь — все это отражения единой культурно-исторической парадигмы, и революция, как момент смены парадигм, соответственно, тоже отражается в этих зеркалах.

#### ДИНА МАГОМЕДОВА

Русское литературоведение XX века настолько неоднородно, что я бы не стала производить прямые уподобления с феноменом русской революции. Скорее речь может пойти о революции в науке, начавшейся задолго до политических революций в России: открытия в физике, математике, археологии, психологии, определившие векторы научного развития в различных областях знания, включая и гуманитарные науки.

## ГАЛИНА ПЕТКОВА

Я бы ответила положительно, если под *русским литературоведением* подразумевается динамика русскоязычной литературоведческой мысли XX века в метрополии и эмиграции, а под *русской революцией 1917 года* – тот социальный и антропологический проект, реализованный в результате „великолепной хирургии“ 1917 г.

## ЮРИЙ ПОДКОВЫРИН

Исторические события и прежде всего Октябрьская революция 1917 года, безусловно, повлияли на развитие русского литературоведения XX века. В первую очередь, как мне думается, они определили его преимущественно неакадемический и, в продуктивном смысле, «маргинальный» характер. Действительно, если в XIX веке развитие русского литературоведения связано, главным образом, с т.н. «академическими школами» (в чём просматривается параллель с западной наукой о литературе), то в XX веке важнейшие открытия русского литературоведения (во всяком случае – большинство) совершаются либо вне академической сферы (формалисты с их неустойчивым и переменчивым академическим статусом и научно-художественной (в особенности у Шкловского) стилистикой, Бахтин, написавший большинство своих литературоведческих и эстетических текстов «в стол», Пинский, не вернувшийся к преподаванию в университетах после репрессий, и т. д.), либо на «окраине» академического мира (прежде всего Лотман и его соратники по работе в Тарту). Такая маргинальность почти всегда была вынужденной, политически обусловленной, но при этом она имела, как я уже отметил выше, продуктивный характер. Во-первых, она обуславливала широту исследовательского горизонта и многообразие предметов исследования (Кто такие Бахтин, Шкловский, Тынянов – «теоретики» или «историки» литературы? Специалисты по «классике» или по современной словесности? Безусловно, и то, и другое). Во-вторых, неакадемизм способствовал междисциплинарности научных изысканий: исследования того же Лотмана и представителей его школы проходят на границах литературоведения, культурологии, лингвистики, семиотики, Бахтина – на границах литературоведения, культурологии, лингвистики, общей эстетики.

## IVO POSPÍŠIL

Аллюзия на ленинские слова о Толстом как зеркале русской революции свидетельствует о легкой иронии вопроса – с этим я полностью

согласен. Литературоведение не может быть – как и другие духовные феномены – простой рефлексией даже эпохальных событий. С другой стороны, в 1917 были в России две революции, обе проходили странно, вторая начиналась скорее как дворцовый переворот, но именно она и, главным образом ее последствия, коренным образом воздействовала на почти все в XX веке, т. е. и на литературоведение. Недаром Роман Якобсон упрекал чешских филологов в том, что они мало занимаются языком Ленина.

### ИРИНА РОМАНОВА

До той степени, до которой все процессы в стране зависят от идеологии. Тело русского литературоведения XX века все покрыто шрамами, нанесенными русской революцией 1917 года. Но организм справился и устоял благодаря мощному иммунитету объективных достижений отечественной и мировой филологической науки.

### НИКОЛАЙ РЫМАРЬ

Если русскую революцию понимать не только как октябрьский переворот 17 года, приведший к радикальной смене социально-политической системы, а и как период кризиса общекультурного, социального и государственного, то вполне допустимо использовать эту формулу для обозначения духовной ситуации в России, оказавшую очень большое влияние на судьбы литературоведения. Рубеж XIX-XX вв. до начала 30-х годов как раз и был ознаменован формированием новых научных направлений, оставивших значительный след в литературоведении. Это работы Афанасия Потебни, философские, эстетические и поэтологические теории русского символизма, формальная школа, творчество Бахтина, социологическое направление.

Судьбы русского литературоведения XX века оказались глубоко связаны также с идеологией и политикой советской власти. Так возникновение формальной школы знаменовало собой резкий разрыв с традиционной идеологией в целом и практикой литературоведения XIX и шире – идеалистически фундированной гуманитарной традицией; борьба же советских идеологов с формализмом пресекла развитие формального метода; различия в ценностных ориентациях различных социальных групп, жестко заявившее о себе в годы революционного кризиса, вызвали интерес к социальной обусловленности авторского мышления, обнаруживающей себя в блестящих разработках В.Ф.Переверзева на уровне поэтики произведения – но физическое уничтожение «вульгарных социо-

логов» остановило и это развитие. Позитивное мышление формальной школы и социологического направления столкнулись с потребностью новой власти в идеологическом утверждении народного единства и идеологических функций искусства в духе борьбы с «антинародными» позициями и «врагами народа» как идеологически однородного явления. В этих условиях все подходы в общественно-политической, мировоззренческой и эстетической областях, требующие конкретной детализации в анализе явлений культуры, интереса к многообразию форм культуры преследовались как буржуазно-враждебные, идеологически чуждые интересам «простого народа».

Бахтинское уважение к «Другому», к социальному и эстетическому многоязычию, всевозможному антидогматизму и антиавторитаризму, питавшееся как идеалистическими философско-эстетическими традициями, так и демократическим духом эпохи революций, не могло быть принято партийной властью. Ограничение возможностей свободного гуманитарного мышления и физическое истребление интеллектуальной элиты общества, атмосфера жестокого преследования всего, что не соответствовало «азбучным истинам» марксизма, привело, несмотря на отдельные исключения, к очевидному упадку русского литературоведения в целом, в особенности на уровне изданий научных трудов и во многом также на уровне преподавания, особенно, конечно, школьного.

В этих условиях социально-политическая «оттепель» в конце 50-х – начале 60-х гг. почти сразу отразилась в процессах, которые можно рассматривать как явления возрождения гуманитарной мысли в Советском союзе. Этот процесс мы наблюдаем в появлении 3-томной «Теории литературы», подготовленной молодыми учеными ИМЛИ, в переиздании книги Бахтина о поэтике Достоевского, затем издании «Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Возрождения», в возникновении тартусской школы структурализма. При этом носители партийной идеологии упорно защищали старые позиции, но ослабление тотального контроля и прекращение массовых репрессий не позволило вернуться к 30-50-м годам.

## ВАСИЛИЙ ЩУКИН

По-моему, русское литературоведение в целом нельзя назвать именно зеркалом русской революции 1917 года. Кроме авангардных течений, в нем существовали также «нереволюционные» или «ареволюционные», старавшиеся держаться как в стороне от марксизма, так и в стороне от авангарда. К примеру, школы А.П. Скафтымова, школа



Б.О. Кормана или даже бахтинская школа (притом, что Бахтина никак нельзя понять вне трагедии революции) явно позиционировали себя как нейтральные по отношению к революционному сознанию 1910–1920-х годов. Литературоведение второй половины XX века, на этот раз уже в целом просто не могло быть зеркалом революции, так как позднейшие поколения революцию не пережили: она была для них относительно далекой историей, давно успевшей подвергнуться догматизации или мифологизации.

### ВАЛЕРИЙ ТЮПА

Я так не думаю. Взлет литературоведческой мысли (на поверхности имена А.Н. Веселовского, А.А. Потебни, Льва Толстого, богатая литературная рефлексия символистов и постсимволистов) был подготовлен и уже начался еще до революции. Революция нанесла этому процессу невосполнимый урон (достаточно вспомнить Николая Гумилева, чья книга «Письма о русской поэзии» обещала ему весьма серьезное литературоведческое будущее). Многие тенденции первых послереволюционных лет (литературоведческий анализ текста А.П. Скафтымова, наука о читателе А.И. Белецкого) имели параллельные аналоги на Западе (скажем, «новая критика», «рецептивная эстетика» и др.). Вопреки безосновательным рассуждениям М.Л. Гаспарова, интеллектуальное творчество М.М. Бахтина питалось ресурсами «большого времени», а отнюдь не революционными потрясениями.

### ВОПРОС 2:

**Является ли русский формализм порождением революций начала XX века и если да, то почему?**

### НИНА БАРКОВСКАЯ

Русский формализм опирался на идеи футуризма (о чем написал, напр., О. Ханзен-Лёве в книге «Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения»). Формальный метод в литературоведении противостоял социологизму, сводившему

искусство к социальным типам, народности, классовости и партийности. Вместе с тем, пафос «делания», «фактуры», «сдвига» и «остранения» получил новый импульс в связи с романтикой строительства нового мира – и этим же «новым миром» был к началу 30-х гг. ликвидирован.

### ОЛЬГА ЧЕРВИНСКАЯ

Нет, думаю, это плод не идеологического древа. Революция – всего лишь контекст, воздух, астматическое дыхание. Русский формализм был, в первую очередь, методическим принципом, «калькирующим» не-евклидову геометрию Ник. Лобачевского, филологической, почти отрицательной реакцией на потебнианскую «внутреннюю форму» и на нищенскую расхристанность.

### ТОМАЅ GLANC

Я бы словосочетания “порождение” не использовал. Революции начала XX века хоть и находятся в родственном отношении с формализмом, но они не родители и не дети, а более дальние родственники, хотя взаимоотношения у них сложились интенсивные. Достаточно напомнить менее известную объемную статью Якобсона Влияние революции на русский язык 1921 г. (оригинал был опубликован по-чешски и только недавно появился французский перевод), в котором автор пытался понять лингвистическое измерение социальных изменений и его парадигматические закономерности. Хорошо известно, что некоторые формалисты анализировали язык Ленина и так дальше.

Но одновременно корни их мышления о языке уходят в 19-й век, причем в другую область, чем была та, в которой радикальное крыло социальной демократии готовило государственный переворот, точнее говоря мечтало о нем, преимущественно в западноевропейской загранице. Идеи, на которые опирались формалисты, в свою очередь, созревали в некоторых направлениях немецкой эстетики, как в дискуссиях второй половины 20х гг. показала Розалия Шор, а также у Веселовского, Крушевского, Бодуэна де Куртене, Андрея Белого, Потебни – то есть у авторов, на которых формалисты действительно опирались, и Якобсон об этом в 30-е гг. писал прямым текстом.

Но есть другой момент, связанный косвенно с родственностью, который стоит в разговоре об отношении формализма и революции упомянуть. Это вдохновение, которое я бы назвал риторическим паразитированием. Формалисты (хотя бы некоторые) были в восторге от идеи, что их

научная доктрина считается революционной, и сознательно эту интерпретацию поддерживали и развивали, она для них была выгодна, придавала их достижениям историческое значение (которым, конечно, они обладали и без прямых ссылок к революции...). В этом плане альянс литературной теории и политики любопытен. Но он просуществовал недолго. Ведь похороны формализма начались уже в первой половине 20-х гг., еще задолго до того, как наступил уничтожающий нажим сверху.

## АНДРЕЙ ФАУСТОВ

О связи между революцией и формалистическим движением говорилось не однажды (еще один устойчивый элемент в этой связке – авангард). Однако едва ли здесь можно усмотреть какую-то причинно-следственную зависимость, по крайней мере – применительно к формальной школе в целом, учитывая ее достаточно ощутимую неоднородность – и персональную, и методологическую. Вообще, такой откровенной, стилистически разыгранной ангажированности, как, к примеру, в случае с Ю. Кристевой (в другую революционную эпоху), среди формалистов мы не найдем, хотя при желании всегда можно сослаться, конечно, на особые – «революционные» – подтексты формалистского истолкования литературной эволюции или приема деавтоматизации восприятия. В небольшой статье Б.М. Эйхенбаума «5 = 100» (1922), которую принято вспоминать, когда речь заходит об альянсе формализма с революцией, можно увидеть как будто бы недвусмысленное признание (или, если угодно, – недвусмысленный политический жест): «Революция – и филология. Да, одно их странных, но органических противоречий жизни и культуры. Из революции Россия выйдет с новой наукой о художественном слове, – это несомненно». Но сразу вслед за этим Эйхенбаум демонстративно отбросит монистический принцип (сведение всего к «экономике») и примет сторону многообразной жизни и искусства, которое объявляется даже не одной из бесчисленных струй жизненного «потока» (тут явная бергсоновская аллюзия), а «мостом» над ним. В итоге начальный тезис будет переиначен: «Тут-то, вероятно, и скрывается смысл странного противоречия: революция – и филология. Жизнь строится не по Марксу, – тем лучше». Плюралистический уклон победит, и новая филология окажется в результате продуктом не революции, но самой жизни в союзе с возвышающимся над ней искусством.

## ЛЕОНИД ФУКСОН

Нельзя так сказать. Всё-таки формализм – явление интернациональное. Однако связь, например, футуризма с левым революционным движением бесспорна. Можно вспомнить Маяковского, Мейерхольда или формальные поиски в области языка кино. Формализм самоутверждался по отношению к традиционному «академизму». Отсюда симпатии его деятелей к революции, хотя всё это надо понимать исторически конкретно.

## LEONID HELLER

Розанов говорил, что русская литература родила революцию. Вряд ли обратное верно. Если обязательно надо, чтобы футуризм и формализм были детьми революции, то пусть уж родительницей будет революция 1905 года. Ее столетний юбилей уже прошел, его отмечали, но скорее в перспективе внутренней и внешней политики, а она в области культуры сыграла огромную роль, отменила цензуру, освободила воображение.

Однако, если говорить на скучно-историческом языке, формализм как попытка создать науку об искусстве и литературе родился еще в XIX веке, под пером немецкоязычных теоретиков, начиная с Гербарта и кончая Гильдебрандом и Вельфлином. Революция же, за которой пошли поэты-футуристы, а по их следам и формалисты, революция в живописи, тоже вспыхнула задолго до начала XX века, ее зачинщиками были Сезанн, Гоген, Ван-Гог.

Говорят, что борьба формалистов против установившихся литературоведческих конвенций, против научного академизма, сродни революционной борьбе футуристов в искусстве, большевиков в политике. Можно об этом долго спорить. Я, историк, помню, что подобная война против авторитетов, против традиции, и в литературной критике началась до конца XIX века. Это видно уже из первой литературной анкеты, которую Жюль Гюре провел среди французских писателей в 1891 году; о ней писал Мережковский, открывая эру русского модернизма. Уже тогда яростная борьба против авторитетов прошлого и против конкуренции посредством манифестов, критических трактатов и скандалов стала моделью взаимоотношения разных школ и течений. Нельзя исключить, что эта модель закрепилась, миметически воспроизводя обостряющуюся междуособную борьбу политических партий, в том числе и революционных. Но от этой констатации до идеи о формализме, рожденном революцией, долгий путь.

**АЛЕКСАНДР КОРАБЛЕВ**

Русская революция – это русская версия «восстания масс», общекультурного феномена XX столетия, а русский формализм – аналог и аналитика того же феномена, русская версия «новой критики». Их родство несомненно, но оно парадигмальное, опосредованное разными формами и отношениями, проявляющее взаимосвязи «большого времени», а не только их диахронические и синхронические взаимодействия. Наука, иначе говоря, не только порождается социальными переменами, но и порождает, и сопровождает их, даже если не ставит перед собой таких задач.

Доминанта формы, сменяющая доминанту смысла, – это логика и ритмика научной энтелехии, которая, совпадая в целом, может расходиться в частности с социально-историческими тенденциями. В момент революции упразднение сложившейся ценностно-смысловой иерархии закономерно приветствуется, но вскоре, после формирования новой иерархии и новых ценностей, столь же закономерно проводятся дискуссии «против» формализма с последующим осуждением и запрещением.

**ДИНА МАГОМЕДОВА**

Если следовать фактам, то идеи формальной школы зародились до революций 1917 г. Речь идет об учении А.А. Потебни о внутренней форме слова, стиховедческих работах Андрея Белого, его же исследованиях в области поэтики слова, докладе В. Б. Шкловского 1913 года, теориях «замкнутого» языка В. Хлебникова и А. Крученых. Работы формалистов и около-формалистов 1920-х гг. (Ю.Н. Тынянов, Р.О. Якобсон, Б.М. Эйхенбаум, В.М. Жирмунский и др.) – это продолжение, прорастание и расцвет научных идей, высказанных в 1910-е годы. Можно ли считать, что на развитие формальной школы оказала русская революция 1905-1907 гг.? Этот вопрос никогда и никем не ставился, но ответ скорее будет отрицательным: университетская наука не претерпела в эти годы заметных изменений, как и свободные исследования теоретиков символизма (авангардистские школы еще о себе в то время не заявили).

**ГАЛИНА ПЕТКОВА**

Вероятно, историки и исследователи формализма могли бы быть более категоричны в своем ответе и более аргументированно обосновать его. Русский формализм реализовал в языке и в плоскости метаязыка те крайности желаний и стремлений, которыми дышали русские социаль-

ные революции XX века. Если эссенциалистски сформулировать, то *порождение* можно видеть в методологическом максимализме при менталитетных крайностях.

## ЮРИЙ ПОДКОВЫРИН

Не думаю, что русский формализм – это «порождение» русских революций начала XX века. Но, безусловно, эти явления связывает не только время. Прежде всего – это модернистские проекты. При этом и для идеологов Октябрьской революции 1917 года, и для формалистов определяющим было материалистическое мировоззрение. Формалисты, как и стремившиеся «новый мир построить» русские революционеры, хотели не только исследовать литературу «старую», но и создавать «новую» (известно, что большинство формалистов пробовали себя, и не редко – весьма успешно, в качестве писателей, сценаристов, режиссёров). Русская революция, в том числе, была нацелена на избавление от отживших и мёртвых общественно-идеологических норм и канонов; к тому же (в рамках науки о литературе) стремился и формализм с его антиидеалистическим пафосом. Основная заслуга русского формализма, как мне думается, по сей день обуславливающая его актуальность, – возвращение литературоведению его объекта – литературного произведения в его живой и изменчивой «телесности». Необходимо также отметить подчеркнутую неканоничность русского формализма, стремление уходить от единых и «стройных» концепций литературы, в чём, на мой взгляд, также проявляется его неизбывная революционность. Не случайно «закат» а потом и долгое забвение формалистских идей совпало с тем периодом в русской истории, когда, с конца 20-х гг., в «рождённой революцией» советской стране стали усиливаться, а затем и возобладать по сути антиреволюционные, консервативные, канонические и неоклассицистские идеи и формы поведения.

## IVO POSPÍŠIL

Русский формализм с ними, а именно с большевистской, связан искусственно, так сказать, *ex post*. Он, прежде всего, дитя модернистских веяний, которые, однако, с более поздним авангардизмом тесно связаны – революция должна быть тотальным явлением, т. е. связывать воедино все сферы жизни общества; формализм провозглашал себя революцией в лингвистике и литературоведении, т. е. хотел использовать революцию в своих целях, насильственно доминировать в борьбе за власть в филоло-

гической науке, хотя прошлые жизненные судьбы формалистов до Октября известны и неоднозначны.

### ИРИНА РОМАНОВА

Русский формализм в моем представлении – естественное порождение отечественной филологической научной мысли. Его духовными «родителями» мне видятся А.Н. Веселовский, который в предисловии к своей «Исторической поэтике» писал о необходимости изучать литературу не только в диахронии, но и в синхронии, обращаясь к анализу «поэтики форм», и И.А. Бодуэн де Куртене с его учением о языке как системе функциональных явлений. «Дядюшкой», может быть, является А.А. Потебня с его делением речевой деятельности на «прозу» и «поэзию». С другой стороны, русский формализм – естественное порождение художественного авангарда, корни которого уходят куда глубже всех русских революций XX века.

### НИКОЛАЙ РЫМАРЬ

Русский формализм можно считать порождением революции начала XX века, понимая, однако, революцию не просто как переворот, приведший к большевистской диктатуре, а как многосторонний процесс разрушения господствующего порядка как в социально-политическом устройстве общества, так и в мировоззренческом плане, что в данном случае особенно важно. Формальная школа начиналась в широком плане как отрицание традиционной идеологии, традиционных представлений, которые определяли восприятие всякого содержания, всякого искусства, а тем самым и интересы литературной критики XIX века, рассматривавшей литературу как едва ли не непосредственное отражение жизни. Стоит напомнить ироническую оценку реализма XIX в. Фридрихом Ницше в «Веселой науке»: реалисты мнят, что изображают действительность, как она есть, но на самом деле они находятся во власти лишь определенных представлений о ней. Идею «приема» и отрицание содержания у молодого футуриста Шкловского нужно рассматривать в контексте духовной ситуации культуры рубежа XIX века, - футуристический стиль его публикаций говорит сам за себя. Идея формализма была связана с отказом от рассмотрения художественного текста в русле «готовых» мотивов, биографических и психологических данных писателя, толкуемых с позиций ценностных ориентаций и психологических установок XIX века.

Отказ анализировать «содержание» произведения означал «недоверие к словам», отсутствие интереса к наполненным «готовыми», нетворческими смыслами сюжетам; это было обращением к поиску более глубоких, принадлежащих самой жизни структур, проявляющихся на уровне формы и «приемов», которые могли казаться лишними, но на самом деле в них скрывалось нечто истинное и действительно реальное (вспомним его требование «сделать камень каменным»). Вспомним, как тех из нас, кто в 60-70-е годы занимался поэтикой, упрекали в формализме и уходе от социально-политических, классовых подходов в искусстве! Мы ссылались на то, на то, что художественные формы содержательны. Искусство не отрывалось формалистами от жизни, напротив, в искусстве они искали подлинную, не идеологизированную жизнь, может быть, - не всегда это сознавая. В сути своей это был, таким образом, революционный отказ от идеологии прошлого в пользу творческих энергий в искусстве и тем самым в самой жизни – в творчестве художника. Формальная школа, как и многие явления культуры рубежа XIX века, была порождена кризисом культуры, кризисом сознания, - и она искала пути выхода из этого кризиса, становясь, как и сама жизнь, на путь революционного ниспровержения старых святынь.

## ВАСИЛИЙ ЩУКИН

Русский формализм может считаться порождением революций начала XX века лишь в том смысле, что революционные настроения, охватившие весь западный мир, к которому я отношу и Россию, а также ряд незападных стран (Турцию, Иран, Монголию, Китай), вызвали к жизни самые разнообразные проявления максималистски, а порою и экстремистски настроенного утопического мироотношения не только в области политики и общественной жизни, но и в сфере прекрасного – в искусстве, художественной критике и эстетике. И, разумеется, в художественной литературе и литературоведении. Формалисты занимались своего рода «подрывной деятельностью», подчас требуя от литературоведения невозможного и шокируя фантастичностью, экстремизмом и мальчишеской эксцентричностью выводов. Недаром В.Б. Шкловский, услышав от какого-то юноши, что ему семнадцать лет, заявил: «Вам уже пора бы начать хулиганить». В этом, чисто метафорическом смысле формалисты были революционерами, наподобие М.А. Бакунина или народовольцев, которые тоже «хулиганили».



ВАЛЕРИЙ ТЮПА

Я сомневаюсь в справедливости такого утверждения. Связь если имеется, то лишь опосредованная – через авангардистскую практику литературного письма, которая, впрочем, была явлением вполне интернациональным.

### ВОПРОС 3:

**Каковы, на Ваш взгляд, самые значительные явления в русском литературоведении XX века (имена, идеи) и связаны ли они с революционными потрясениями столетия?**

НИНА БАРКОВСКАЯ

М.М. Бахтин (идеи полифонического романа, автора и героя в эстетической деятельности, активности художественной формы, понятие хронотопа, концепция карнавализации). В. Я. Пропп («Морфология волшебной сказки»). Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, В. Шкловский (теория литературной эволюции, литературный факт, литературный быт, сказ как повествовательная форма, «остранение» и проч.). В. Жирмунский, Б. Томашевский (стихovedение). Г.А. Гуковский (теория стадильности, конкретные работы о Пушкине, Гоголе, литературе 18 в.). Л.Я. Гинзбург («О лирике»), Е.Г. Эткинд («Разговор о стихах», «Материя стиха»), М.Л. Гаспаров (стихovedение). Ю.М. Лотман, З.Г. Минц (о Блоке!), Б.А. Успенский (теория композиции), Вяч. Вс. Иванов, Ю.И. Левин и др. – тартуско-московская школа структурной семиотики. В.Н. Топоров – исследования мифопоэтики, Петербургский текст в русской литературе. Д.С. Лихачев (сравнительно-типологическое изучение литературы). Б.О. Корман (теория субъектной организации), Н.Л. Лейдерман (теория жанра, конкретные работы о литературе XX в.). Б. Дубин (социология литературы).

Если их идеи и связаны с революционными потрясениями, то весьма косвенно, скорее, важна внутренняя логика развития науки о литературе. А вот личные судьбы – да, зависят от политического режима (Гуковский умер в Лефортовской тюрьме, Бахтин вынужден был работать в Саранске, Корман – в Ижевске, Ю. Оксман был репрессирован, потом работал в Саратове, Эткинд вынужден был эмигрировать во Францию и мн. др. примеры).

## ОЛЬГА ЧЕРВИНСКАЯ

Самые значительные явления и идеи (их немало) вызревали как орехи в непроницаемой скорлупе режима. Во-первых, никуда не деться: на нас до сих пор влияет слишком грубая ленинская формула, впрыснутая под чувствительную филологическую кожу, про «жить в обществе и быть свободным нельзя».

Более-менее последовательно контур «русского литературоведческого канона» можно обозначить таким списком:

1. Историографический обзор формирования герменевтики Густава Шпета (пусть и с серьезным опозданием включенный в научный обиход – см. «Контекст / 1989»).
2. Все формалисты (но, в первую очередь, Б. Эйхенбаум, Б. Томашевский, Ю. Тынянов).
3. Дм. Чижевский, как живоносный источник идей, пробивающий режимную твердь традиции соцреализма, все еще актуальный.
4. Понятно, М. Бахтин – смеховая культура (работа о Рабле) и концепция хронотопа, в частности, мысль об историческом времени, кн. «Эстетика словесного творчества».
5. Р. Якобсон. Работы по поэтике (как образец аналитического мастерства).
6. В. Пропп. Концепция морфологии жанра.
7. С. Аверинцев (много всего) – единственный, кто позволил себе деликатную критику предложенной Бахтиным жанровой матрицы «мениппея» и акцент о ее терминологической сомнительности; аргументированные размышления этого ученого об исторической подвижности категории «жанр», развернутый концепт истоков ранневизантийской поэтики и др.
8. М. Гаспаров. Обширный корпус работ по истории и теории русского и европейского стихосложения.
9. Д. Затонский. Многочисленные работы о европейском романе и гениальный рецептивный постскрипtum «Модернизм и постмодернизм: мысли об извечном коловращении изящных и не изящных искусств» (2000 г.)
10. Ю. Лотман. Труды по знаковым системам (прежде всего).
11. А. Лосев, его концептуальный взгляд на литературу как форму сознания (например, размышления о природе мифа, символе, философии имени).

12. В. Топоров (как последователь идеи Н. Анциферова о городе как особом тексте) «Санкт-Петербург как городское урочище».

NB (к третьему вопросу)

Кроме всего прочего, важнейшим моментом развития русского литературоведения следует считать небольшое число подлинно научных школ, которые развивались и отпочковывались от значимых имен и концепций: например, Донецкая школа целостного анализа поэтического текста под руководством М. Гиршмана, следовавшая в русле великой Тартуской школы.

### ТОМАŠ GLANC

Относительно связи с революционными потрясениями я попытался сформулировать несколько замечаний в предыдущих двух ответах. А что касается самых значительных явлений в русском литературоведении XX века, тут, наверное, мои взгляды идентичны с мейнстримом или каноном, хотя интересно, конечно, какие имена назовут все без исключения, и в каких случаях не все одного мнения. Ведь колебания начинаются уже с перечисления формалистов: сколько их было? И какие имена спорные? Потом связь формалистов с протагонистами ГИИИ, ГАХН, Пропп... сколько направлений представляет собой Бахтин и его связь (или отсутствие связи) с Волошиновым и Медведевым, как характеризовать Фрейденберг, есть ли литературоведческий фрейдизм, что с литературоведением в эмиграции (Бем, Богатырев, Чижевский), кто вообще “русский” (думая о том же Чижевском), кто входит в основной круг авторов Тартуской школы... Дало ли литературоведение самого конца XX века что-нибудь заметное (после смерти Лотмана) и т.д. Тут вопросов достаточно для большой статьи или книги — и я с нетерпением жду высказываний других участников анкеты!

### АНДРЕЙ ФАУСТОВ

Список того великого, что русское литературоведение XX века оставило филологии будущего в наследство, мог бы выглядеть так (с поправками на заведомую субъективность и неполноту выбора имен): М.М. Бахтин (целый веер идей, фундаментальных для литературоведческой и гуманитарной мысли), О.М. Фрейденберг (выявление исторической семантики литературы), Ю.Н. Тынянов (функциональное, динамическое понимание литературы), Б.М. Эйхенбаум (исследование сходжений — поверх психологии — личной и литературной реальности), Д.И. Чижевский (изучение внутреннего философского измерения литературы),

Ю.М. Лотман (концепция полиглотизма литературного текста), В.Н. Топоров (реконструкция литературных сверхтекстов). Возвращаясь к ответу на первый вопрос, можно лишь повторить, что все эти литературоведы – несомненные контрреволюционеры, хотя, разумеется, тут можно сказать и о другом. Русская революция была действительно планетарным потрясением и уже в силу этого не могла не повлиять – прямо или косвенно – на биографии (или, в более возвышенной огласовке, – на судьбы) тех, кто так или иначе очутился в зоне ее досягаемости. Каждый из названных ученых по-разному испытал это на себе. Но к сути литературоведения, по большому счету, такого рода вмешательства отношения не имеют.

### ЛЕОНИД ФУКСОН

Напомню, что в 1970 году Бахтин весьма основательно ответил на аналогичный вопрос редакции «Нового мира». К тому, что он назвал (формальная школа, Н. И. Конрад, Д. С. Лихачёв, Ю. М. Лотман), я бы, конечно, добавил самого М. М. Бахтина, а также В. Я. Проппа, О. М. Фрейденберг, С. С. Аверинцева, Л. Е. Пинского, Б. М. Гаспарова, Е. Г. Эткинда, А. П. Скафтымова, С. Г. Бочарова, Г. Д. Гачева. Из современных литературоведов я бы выделил С. Н. Бройтмана, В. И. Тюпу, В. В. Фёдорова. Возможно, я кого-то забыл упомянуть, но это, на мой взгляд, самые влиятельные исследователи в области литературоведения.

Что касается связи с «революционными потрясениями» века, то эта связь, конечно, есть, так как наука вообще и гуманитарная наука – в особенности, не может существовать параллельно с жизнью. Тем не менее даже по отношению к гуманитарной дисциплине не стоит, думается, эту связь понимать как прямую, непосредственную, иначе можно было бы говорить о том, что в СССР сформировалось какое-то сугубо революционное, социалистическое литературоведение. Это так же смешно, как, например, православное литературоведение. Учёные, чьи имена я назвал, работали в той самой ментальной парадигме (марксистской), которую создали упомянутые в вопросе «революционные потрясения». При этом нельзя сказать, что их труды – плод политической конъюнктуры. Но все они принадлежат именно *советскому* литературоведению, как бы сейчас это ни было модно хаять.

### LEONID HELLER

Что обозначает выражение «революционные потрясения столетия»? Революции 1905 и 1917 годов? А «сталинская» революция 1929-го,

коллективизация и индустриализация? А послесталинская оттепель? А перестройка? А крушение системы в 1991-ом? Если так считать, то все без исключения значительные имена и идеи русского литературоведения XX века в той или иной мере, тем или иным способом, все связаны с революционными потрясениями.

Ограничусь октябрьским потрясением.

Луначарский был с ним связан прямо, а его литературоведческие писания сильно повлияли на формирование теории соцреализма. Были с октябрьскими событиями связаны те, кто непосредственно после них участвовал в совещании, куда пригласили всех, кто готов был сотрудничать с новой властью. Там были, между прочим, Блок, Маяковский, Мейерхольд. О блоковской «музыке революции» потом говорили все советские историки и теоретики литературы. Мейерхольд организовал «театральный Октябрь», идеей которого была политизация театра и полный пересмотр «буржуазных» театральных условностей. Группа Маяковского объявила конец искусству и призвала художников на производство: этот призыв оформляется сначала как вещизм, а через несколько лет, в рамках ЛЕФа, как теория производственного искусства. Производственное искусство было крайним крылом движения конструктивизма и в этой среде ходили идеи — например, идея ведущей роли публицистических жанров в литературе, идея отказа от личного авторства, идея коллективного творчества, идея «биографии вещи», — которые войдут и в теорию литературы благодаря Шкловскому, Чужаку, Третьякову. Часть из таких идей будет заклеена как формализм, часть, наоборот, войдет в теорию соцреализма.

Отвечая на первый вопрос, я уже назвал несколько значительных имен: после формалистов Бахтина, конечно, Лотмана; добавим Ярхо, Топорова, Вяч. Вс. Иванова, М. Гаспарова; список можно продолжить. Хочется вспомнить об Исааке Ревзине — о нем и его формализациях мало говорят в последнее время. О Максиме Шапире и его открытии роли эротической легкой или даже обценной поэзии в развитии русского стиха. Насколько они связаны с революционными потрясениями, сказать не могу ничего конкретного, кроме повторения уже сказанного: весь XX век был «сверхдетерминирован» русской революцией.

## АЛЕКСАНДР КОРАБЛЕВ

Аналогично основным поэтическим направлениям, проявившимся в русской литературе на рубеже XIX-XX вв. (символизм, акмеизм, футу-

ризм), наиболее значительными оказались те научные направления, которые типологически совпали с этими парадигмальными интенциями:

- *онтологическое* (М.М. Бахтин, позднее М.М. Гиршман, В.В. Федоров);
- *историко-поэтологическое* (С.С. Аверинцев, М.Л. Гаспаров, А.В. Михайлов и др.), а также *историко-теоретическое* (В.И. Тюпа, Н.Д. Тамарченко, С.Н. Бройтман);
- *формальное* (В.Б. Шкловский, Ю.Н. Тынянов, Б.М. Эйхенбаум, Б.В. Томашевский, Р.О. Якобсон, В.Я. Пропп), затем *структуралистское* (Ю.М. Лотман, В.Н. Топоров, Вяч.Вс. Иванов).

Парадигмально значимыми являются также направления, аналогичные «крестьянской» и «пролетарской» поэзии:

- *мифопоэтическое* (О.М. Фрейденберг, М.И. Стеблин-Каменский, Е.М. Мелетинский);
- *социологическое* (П.Н. Сакулин, Г.А. Гуковский, Г.Н. Поспелов).

Парадигматика акцентирует и стимулирует опыты, подпадающие под ее предопределенность, но не менее существенна и предметная обусловленность, которая соединяет, комбинирует или изменяет принципы разных методологий. Предметная классификация дополняет методологическую, и основанием для их соотнесения с наибольшей очевидностью служит аспектология текста. По тому, какие текстологические аспекты удерживают исследовательское внимание, легко различаются соответствующие направления:

- *текстуальное* (С.М. Бонди, Ю.В. Манн, С.Г. Бочаров и др.) – изучение преимущественно авторского творчества;
- *контекстуальное* (Д.И. Чижевский, Л.Я. Гинзбург и др.) – изучение истории литератур, литературных направлений, отдельных литературных явлений;
- *интертекстуальное* (В.М. Жирмунский, Б.М. Гаспаров и др.) – изучение литературных взаимосвязей;
- *паратекстуальное* (Б.О. Корман, Н.Т. Рымарь и др.) – изучение отдельных категорий, понятий, аспектов литературного творчества;
- *метатекстуальное* (И.П. Смирнов, М.Н. Эпштейн и др.) – изучение литературы как системно-целостного феномена.

При всей условности этих конфигураций, они способствуют осмыслению литературоведения XX века как единого системно-целостного явления.

## ДИНА МАГОМЕДОВА

М.М. Бахтин, В.М. Жирмунский, В.Б. Шкловский, В.В. Виноградов, Ю.Н. Тынянов, О.М. Фрейденберг, Ю.М. Лотман, Д.С. Лихачев, Вяч. Вс. Иванов, В.Н. Топоров, М.Л. Гаспаров.

Структурный метод анализа текста, теория литературного ряда, идеи монологической и диалогической поэтики, идеи интертекстуальности, мифопоэтические концепции текста.

Вероятно, есть множество опосредованных связей названных имен и идей с революционными потрясениями XX вв. Однако я бы предпочла более широкий контекст мирового революционного процесса в области науки.

## ГАЛИНА ПЕТКОВА

Я понимаю Ваш вопрос как предложение составить список „литературоведческих генералов“, выявить некий канонический перечень литературоведов. Процедура селекции зависит от личных исследовательских предпочтений, от желания их миксировать и адаптировать инструментально к своим интересам. *Революционные потрясения* смогли создать определенную институциональную конъюнктуру в русскоязычном литературоведении, они прошли не только экзистенциальной метой, но породили ярлыки, кокарды и шрамы.

В Софийском университете, когда в начале 1910-х стали читаться систематические курсы по „новой русской литературе“, были хорошо известны идеи Эйхенбаума, Бердяева, Мережковского, но параллельно с ними в библиографиях к учебным планам встречались Венгеров, Айхенвальд и Василий Сиповский. Опыт рефлексии как воспринималось *русское литературоведение XX века* (при всем обобщении выражения) в болгарской литературоведческой русистике пока, кажется, никто не предпринимал. На мое поколение влияли идеи опоязовцев и формалистов: Шкловский, Эйхенбаум, Якобсон, Тынянов (литературность, остранение, поэтическая функция, литературная эволюция, литературный быт), и структуралистов (исследования Ю. Лотмана и его „Структура художественного текста“). В моей работе с архивными документами и рукописями я опиралась на текстологию Б. Томашевского. Особо привлекают меня литературоведческие интуиции историка Петра Бицилли, которые преодолевают ортодоксальное следование любому „-изму“.

## ЮРИЙ ПОДКОВЫРИН

Самое значительное явление в русском (и, по моему скромному мнению, не только в русском) литературоведении XX века – это диалогическая эстетика Михаила Бахтина, опирающаяся почти всецело на материал литературы. Открытие и описание «пространственной, временной и смысловой вненаходимости» (Бахтин) автора (а также читателя!) герою позволило не только выявить специфику литературного произведения как *художественного*, но и расчистило дорогу последующим поколениям литературоведов (и не только литературоведов!) для последовательно понимания литературного произведения не как *вещи*, более или менее сложно устроенной, а как совершающегося посредством слов *события общения между личностями*. На мой взгляд, из философско-эстетических работ XX века по степени влияния на литературоведение с ранними философскими текстами Бахтина могут быть сопоставлены только работы Ингардена по феноменологии литературы.

## IVO POSPÍŠIL

Они связаны с русской революцией – если считать ее не только конкретным явлением, а потоком событий, длительным процессом на протяжении всего XIX и начала XX веков - как все в России – зачастую парадоксальным образом: В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, М. Бахтин, Р. О. Якобсон, В. Набоков, Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман, но и масса других, хотя в мире менее известных.

## ИРИНА РОМАНОВА

Самые выдающиеся явления в русском литературоведении XX века – те, которые пережили революционные потрясения. В первую очередь, это формальная школа, в ней – В.Б. Шкловский, Ю.Н. Тынянов, Р.О. Якобсон и близкие к ней В.М. Жирмунский, В.В. Виноградов, В.Я. Пропп. Самая, на мой взгляд, фундаментальная, универсальная идея – прием остранения, который объясняет все в искусстве и даже законы его развития. Необыкновенно важен прорыв формальной школы в изучении стиха. Подлинную революцию в XX совершила именно формальная школа, перестроив научное сознание. Во вторую очередь я бы назвала М.М. Бахтина с его идеями диалога и карнавала. Не могу в этом ряду не назвать своего учителя, последователя формальной школы, ученого, впервые в России и одного из первых в мире применившего точные методы исследования – лингвистические, математические, семиотические и компью-



терные модели – в истории и теории литературы, Вадима Соломоновича Баевского. Это то, с чем мы вошли в третье тысячелетие.

## НИКОЛАЙ РЫМАРЬ

К самым значительным явлениям русского литературоведения я отношу творчество Бахтина – его концепцию эстетической деятельности, концепцию диалога в литературе и концепцию карнавальной культуры; затем – формальную школу (Шкловский, Якобсон, Тынянов, Эйхенбаум), структурализм Лотмана; теорию содержательности художественных форм, представленную в 3-х томной «Теории литературы» ИМЛИ, положившую начало новым разработкам в области исторической поэтики, а из работ конца XX – начала XXI вв. хочу выделить серию теоретических работ Н.Д.Тамарченко и С.Бройтмана, разработавшего стройную концепцию исторической поэтики.

В этом ряду особое место занимают труды Бахтина и формальной школы. Несмотря на резкую критику Бахтиным формального метода, между обоими учениями есть определенные зоны тождества, наличие которых можно попытаться объяснить тем, что оба метода возникли почти одновременно в ситуации общего кризиса культуры и напряженным исканием новых путей в науке. Так Бахтин еще в трудах 20-х годов построил свою эстетику словесного творчества как специфических продуктивных отношений субъекта и другого, будь то другой субъект или объект, в которых реализуется сущностная природа обеих сторон. По Бахтину в художественной деятельности осуществляются абсолютно реальные – жизненные структуры деятельности субъекта, что действительно позволяет понимать искусство как «метафизическую деятельность жизни» (Ницше), способную сказать о жизни то, что она сама сказать о себе не может. Эстетическое и поэтологическое в учении Бахтина, взятом как целое, совпадают. Поэтому литературоведческие книги Бахтина читаются как книги, которые говорят о жизни – их читаешь как феноменологический анализ жизненной практики человека как субъекта. Тем самым Бахтин открывает путь к выявлению в художественном произведении смыслов, которые организуют его изнутри – из формы творческого акта художника. Все разделы и основные идеи книги о поэтике Достоевского связаны с этим эстетическим подходом, как и его теория романа, но и бахтинская теория карнавальной культуры развивалась в контексте этого круга идей.

Если абстрагироваться от разногласий Бахтина с формалистами, связанных прежде всего с решением проблемы материала, то можно по-

нять, что функция материального приема в формальной школе, выполняющего задачу преодоления «автоматизма восприятия», служит созданию столкновения, и можно даже сказать, диалогических отношений между точкой зрения, культурно-исторически закрепленной за определенной языковой формой культуры, и теми усилиями, которые совершает творческий субъект, чтобы дать высказаться тому, что Бахтин называет «действительностью». Эти усилия предполагают завоевание субъектом позиции вневходимости по отношению к действительности как таковой и к действительности, входящей в произведение (например, в лице героя). Поэтологически это реализуется в приемах, создающих ситуацию изоляции сталкивающихся содержаний, благодаря которой они начинают выходить из круга своих функциональных связей в действительности, «обращаясь» теперь друг к другу, получая таким образом возможность все глубже и глубже самораскрываться, постепенно освобождая свой творческий потенциал от всего того, что его идеологически или иным образом обуживает. Возможность описать функции материального приема в понимании формалистов понятийным языком, близким эстетике словесного творчества Бахтина, может до определенной степени свидетельствовать в пользу того, что столь разные эстетические системы отвечают одной потребности «эпохи потрясений» - потребности творческого пересмотра традиционных решений, освобождения сознания от готовых решений и методов и поиска нового понимания сути искусства, а тем самым и жизни.

Остальные названные мною явления русского литературоведения XX-XXI веков или уже очень опосредовано связаны с эпохой революции, – или формировались в иной культурно-исторической ситуации, хотя в целом каждый из них по-своему, но так или иначе испытал на себе наследие эпохи революционных потрясений.

## ВАСИЛИЙ ЩУКИН

Многие значительные явления в русском литературоведении так или иначе связаны с революциями начала XX века. Это вовсе не значит, что все они имели революционную (то есть левую, красную) идеологическую окраску. Из важных явлений, связанных с революцией напрямую, я бы указал на марксистское литературоведение меньшевистского толка, в первую очередь, на Переверзева, во вторую – на Лифшица, в третью – на раннего Пospelова. Однако без переживания революции как травмы, которая не только угнетает человека, но и порождает творческое – неревлюционное – сознание и творчество, нельзя представить себе самое, по-

жалуй, значительное явление русского литературоведения XX века – Бахтина и его школу. Вторым по значению, на мой взгляд, явилось структурно-семиотическое литературоведение или тартуско-московская школа – Ю.М. Лотман, Вяч. Вс. Иванов, В.Н. Топоров, Б.А. Успенский, М. Гиршман и их ученики. Послереволюционное просветительское сознание левого толка, расцветшее в предвоенные тридцатые годы (Г.С. Кнабе называл его арбатской культурой) наиболее ярко проявилось в деятельности Лотмана. Московская часть школы была или нейтральна или даже подчеркнута антиреволюционна, консервативна (я имею в виду просвещенное неославнофильство Б.А. Успенского). Последнее значительное (и совершенно нейтральное, маловосприимчивое по отношению к революции и ее последствиям) явление, о котором хотелось бы упомянуть – это мифопоэтика, методологической основой которой стала теория архетипов К.Г. Юнга. Я имею в виду Аверинцева и позднего Топорова, который начал свой путь с «оттепельного» структурализма, а закончил его мифопоэтикой, которая генетически была связана не с предреволюционным и революционным авангардом, а с предшествовавшим ему модернизмом рубежа XIX и XX веков.

#### ВАЛЕРИЙ ТЮПА

«Эстетика словесного творчества» Бахтина; русский формализм; тартуский структурализм Ю.М. Лотмана; возрождение «исторической поэтики» А.Н. Веселовского тем же Бахтиным, О.М. Фрейденберг, поздним В.Я. Проппом, поколением литературоведов-«шестидесятников». Историческая поэтика – уникальная, поистине русская научная школа, не имеющая западных аналогов, настолько же более значительная, чем «формальная», насколько она менее известна на Западе. У всех названных феноменов, несомненно, имеются известного рода связи с революционными потрясениями, но скорее, мне кажется, негативные, компенсаторные.

\* \* \*

#### БОРИС ИВАНЮК

Отвечу на все три предложенных вопроса одним комплексным ответом. И русская революция, и русская формальная школа, зачавшая литературоведение XX века, были типологически сходными, но явленными в разных сферах исторической жизни следствиями временного

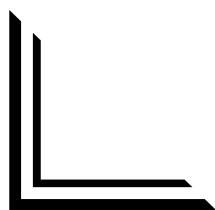
кризиса антропоцентрического сознания, который диагностировали Ф. Ницше (уже не только «Бог умер» в «Несвоевременных размышлениях», но и «человек есть нечто, что должно превозмочь» в «Так говорил Заратустра») и М. Нордау (озаглавивший свою книгу «Вырождение» как инвективу к Возрождению) и который воплотил в бессюжетном образе итальянца-гуманиста Лодовико Сеттембрини Т. Манн в «Волшебной горе». Этот тотальный кризис сознания, его геронтологическая фаза получили, как известно, название декаданс. Он завершает не только «ветхозаветную» (классическую), но и «новозаветную» (романтическую) эпоху в жизни истории и в искусстве. Эти обстоятельства отразились и на художественном слове, ставшем анемичным, истончившимся от исторически длительной рефлексии и размякшем в ментальной суспензии декаданса.

Требовалась не просто оздоровительная (молодильная) терапия, но протестантское мероприятие – и политическое, и художественное. Его радикальной формой стала революция – порождение того экзистенциального самочувствия исторического человека, которое Ю. Трифонов назвал «Нетерпением». Именно с таким энтузиастическим, характерным для всякого переходного периода, нетерпением новая генерация взялась и за слом старого, и за производство нового сознания и выработку новой аксиологии, в том числе и художественной. Но не только революция участвовала в этом проекте, хотя пыталась быть лидером и в этом. Для такого общего для всех участников проекта ветхое слово не могло быть пригодным. Требовалось обновленное, мотивированное новыми жизненными запросами и заботами. И литературная практика, поддержанная цеховыми теориями, предложила различные и разновекторные вариации нового слова – символистское и акмеистическое, имажинистское и футуристическое. Каждое из них получило свое идеологическое обоснование, но их объединяет одно – неутилитарность, чем и отличается от рекрутированного красной идеологией слова, которое, будучи турбулентным по своему характеру, постепенно выхолостилось, стало полым, хотя вначале и выглядело молодцеватым и агрессивным. Теоретической обслугой такого тенденциозного слова был социологизм, примером его крайней модификации может служить пролеткультовский Б. Арбатов. И на фоне этого профанного социологизма формальная школа с ее установкой на искусство слова как на его вневременное, а не конъюнктурное, предназначение представляется спасительной для самого слова и поддержкой той литературной практики, которая востребовала новые художественные ресурсы слова. Содержание исторической жизни, а тем более, идеология – величины для слова переменные, а вот поэтика – постоянная. В этом плане дальновидные формалисты были самыми архаичными из новато-

ров и самыми новаторскими из архаистов. И в этом смысле их научный стоицизм, как и представителей других школ и концепций, ориентированных на исследование поэтики как таковой (к примеру, М. Бахтин, О. Фрейденберг и др.) был непубличной (иногда по вынуждению) оппозицией в отношении ко всему идеологизированному литературоведению как революционному продукту. Их опыт будет использован в дальнейшем многими. Так, официальная наука о литературе, пытаясь адаптировать приемлемые для нее избирательные идеи формалистов к социологическому мейнстриму, будет манипулировать, к примеру, категорией мастерства, которое может быть и утилитарным, т.е. симулякром художественности. Структуралисты же (в соответствии с логикой исторического маятника, описанного Л. Гумилевым) как оппоненты социологического метода, исчерпавшего свой исследовательский потенциал и, тем более, ставшего непродуктивным в отношении к современной литературной практики, с уважением восприняли наследие формальной школы и развили его уже в контексте «оттепельного» сознания. Это касается, прежде всего, методологической аксиомы: поэтика текста – основной и изначальный объект научной рефлексии. Однако структурализм обнажил и общую с формалистами проблему, которая не могла быть решена в текстоцентрической парадигме. Это проблема реципиента, по сути дискриминированного обеими школами, в чем можно усмотреть воздействие на них коммунистической идеологии с ее культивированием деперсонифицированной, коллективной личности. Но именно персонифицированное участие профессионального (и не только) читателя в освоении текста обеспечивает последнему его трансформацию в произведение как состоявшееся художественное целое. Тем самым формальная школа создала опосредованные (через свой исторический филиал – структурализм) предпосылки для рецептивной поэтики, а в целом – для разработки авторского литературоведения, наиболее актуального и перспективного.



# ЭКФРАСИС





**ТАТЬЯНА БОЖКО**

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

**ИДЕЙНО-ТЕМАТИЧЕСКОЕ СОГЛАСИЕ  
ИЗОБРАЖЕНИЯ И СЛОВА В БАРОЧНЫХ ПАНЕГИРИКАХ**

**The ideological and thematic harmony of images and words  
in the baroque panegyrics**

**Abstract**

The article deals with the relations of visual and verbal arts. The material for our research are Latin-language panegyrics of baroque epoch. The article makes conclusion that the image acts not only as one of the constituent parts of the panegyric, but as a constructive way of organization of artistic entirety and perception of the work.

**Keywords:** panegyric, baroque, symbol, illustration, emblem, coat of arms, portrait, ecphrasis.

Являясь стилем эпохи, барокко охватило разные сферы общественной и бытовой жизни общества, оно проявилось в архитектуре, скульптуре, музыке, живописи, театре, литературе, костюме, этикете. Все эти виды искусства служили тому, чтобы впечатлять, ослеплять великолепием и могуществом и вместе с тем быть проводником определенной идеологии<sup>1</sup>. Более того барокко благодаря общим идеологическим и эстетическим установкам создавало предпосылки для взаимодействия и взаимопроникновения разных видов творчества.

Выход в свет барочных панегирических изданий предполагал совместную работу писателя и художника-гравёра. Однако автор панегирика

---

<sup>1</sup> Леся Чеснокова: *Противоречивость искусства эпохи барокко*, „Альманах современной науки и образования” 2016, № 1, с. 123.



был не только создателем текста, но и создателем иллюстраций к своему произведению, тогда как гравёр чаще всего – исполнителем авторской концепции<sup>2</sup>. На протяжении XVII столетия с типографией Виленской иезуитской академии сотрудничали такие художники-гравёры как Томаш Маковский, Александр и Леонтий Тарасевичи, Конрад Гётке, Николас и Томас Шнопс, Лаврентий Вилатц, Даниель Пельцельда и др.<sup>3</sup> Некоторые из вышеперечисленных мастеров занимались оформлением и латиноязычных панегирических изданий. Они украсили панегирики титульными листами, геральдическими композициями, портретами, эмблемами, сюжетно-тематическими иллюстрациями, заставками, концовками. В результате подобного сотрудничества некоторые семнадцативековые экземпляры панегириков представляют собой многоплановые произведения искусства. Авторы XVII века, воспитанные риторическими наставлениями и трактатами считали, что для того, чтобы читателя *docere* (научить) и *persuadere* (убедить) его необходимо *movere* (тронуть, поразить). Последнего они добивались, обеспечивая диалогические отношения текста с историей, религией, мифологией, эмблематикой, геральдикой, портретом.

Наиболее полно художественному строю искусства барокко с его стремлением к аллегорико-символической интерпретации картины мира «и культивированием зрительно-интенсивного риторического слова, особым образом сопрягавшего слово и изображение» соответствовал жанр эмблемы<sup>4</sup>. Однако появился жанр ещё до наступления эпохи барокко. Днём рождения эмблематического жанра принято считать день выхода в свет «*Emblematum liber*» Андреа Альчиато – 28 февраля 1531 года<sup>5</sup>. Этот сборник, состоящий из 97 гравюр и 104 эпиграмм (7 изображений остались без подписи) выдержал более 100 изданий и породил множество подражаний. В «*Emblematum liber*» Альчиато, собственно, и была задана классическая структура эмблемы, которая представляет собой композиционное единство триады: надпись (*inscriptio, lemma, motto*), изображение (*pictura, imago, icon*) и поэтическую или прозаическую подпись, которая раскрывала символическое значение изображения.

---

<sup>2</sup> Jadwiga Bednarska: *Z dziejów polskiej ilustracji panegirycznej pierwszej połowy XVII wieku*. Katowice 1994, s. 13.

<sup>3</sup> Віктар Шматаў: *Беларуская кніжная гравюра XVI–XVIII стагоддзяў*. Мінск 1984, с. 121.

<sup>4</sup> Лилия Сазонова: *Эмблематика в России от Симеона Полоцкого до Пушкина*, в: *Эмблематика и эмблематичность в западноевропейской и русской культуре*, ред. Александр Махов. Москва 2016, с. 114.

<sup>5</sup> Александр Махов: *Эмблематика: макрокосм*. Москва 2014, с. 5.

Мы предлагаем рассмотреть соответствие внутриэмблемного смыслового наполнения идейно-тематическому вектору текста на материале эмблемы, размещенной в конце панегирика «*Monumentum virtuti [...] Theodori Tiskiewicz Skvmin*<sup>6</sup> [...]»<sup>7</sup> (Памятник добродетели Федора Тышкевича Скумина)<sup>8</sup>. Отметим, что структура эмблемы в названном тексте редуцирована до двух частей, она представлена изображением и подписью. Согласно утверждению исследователя барочных риторик и поэтик В. П. Маслюка, что «существовало четыре вида эмблем: природная, искусственная, историческая и теологическая»<sup>9</sup>, мы определим эмблему в панегирике Ф. Тышкевичу (1533–1618 гг.) к последнему типу. На эмблеме (рис. 1) изображен якорь, удерживаемый в руках, скрещённых как при рукопожатии. Вершина якоря оформлена в виде хризмы – монограммой имени Христа: две греческие начальные буквы имени “X” и “P”, в начертании образующие крест. Дополняют монограмму по бокам еще две греческие буквы “A” и “Ω”. Символическо-образное содержание



Рис. 1 – эмблема в панегирике «*Monumentum virtuti [...] Theodori Tiskiewicz Skvmin*», 1618

эмблемы можно прочесть следующим образом. В эмблематическом искусстве аллегорическим образом надежды и устойчивости является якорь<sup>10</sup>.

Хризма – олицетворение Господа Иисуса Христа. Первая и последняя буквы греческого алфавита символически указывают на значимость Бога для жизни всего мироздания, употребление которых отсылает нас к словам *Библии*: «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель» [Откр. 1:8]. Рукопожатие символизирует договор, скрепленный согласием (*concordia*) и доверием (*fide*). Следовательно, *pictura* данной эмблемы есть не что иное, как визуализация униатской церкви, которая была образована в 1596 г. с целью сближения католической и православной конфессий. Семантическую

<sup>6</sup> В латинских текстах сохраняется орфография оригинала.

<sup>7</sup> *Monumentum virtuti [...] Theodori Tiskiewicz Skvmin, palatini Novogroden[sis], Grodnensis, [...] solamen paternae virtutis haeredi [...] Ianusso Tiskiewicz Skvmin, Braslawien[si] capitaneo, M. D. L. notario & c. honor academicus P.P. ad Theodorvs Tyskiewicz Skvmin astra petebat. Vilnae [1618].*

<sup>8</sup> Здесь и далее перевод текста мой. – Т.Б.

<sup>9</sup> Виталий Маслюк: *Латиномовні поетики і риторики XVII- першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні*. Київ 1983, с. 178.

<sup>10</sup> Александр Махов, *op. cit.*, с. 105.

полноту сообщения изображения обеспечивает *subscriptio* следующего содержания:

Firma Politiae Concordia commodat omni:  
Fulget in vnanimi Religione magis.  
IN SCHISMA.  
Vult Devs EIPHNHN Satanas EPIN: vnio munit  
Coeli iter, ast Erebi Schisma. Quid, Erro, probas?

[Крепкое согласие государства содействует всему: особенно сияет в единодушной религии. Относительно схизмы. Бог желает мира, Дьявол – раздора: уния прокладывает путь к небу, а схизма – к Эребу. В чем я ошибаюсь, ты укажешь?]

Подпись устанавливает идею, заданную в изображении, посредством принципа остроумия (*асимен*), который постулирует, что искусство должно быть одновременно полезно и приятно. Источниками остроумия являются разнообразные тропы и риторические фигуры<sup>11</sup>. Так, автор для наибольшей патетики и убедительности смысла, заключённого в изображении, использует приём антитезы. В стихе противопоставляются две картины устройства существования: небо – мир Бога – подчиняется согласию и единению, тогда как эреб – обитель Дьявола – символизирует раздор и схизму<sup>12</sup>. В довершении к этому противопоставлению следует риторический вопрос, задача которого – подчеркнуть значимость сказанного в *subscriptio*, не оставляя желания возразить. Обращает внимание также употребление созвучных форм «*eipnhhn*» и «*epin*»<sup>13</sup>, а так же на рисунке изображена хризма, а в подписи – схизма, что можно рассматривать и как проявление *асимен* и как прием усиления выразительности не только речи стиха, но образной «речи» двух частей эмблемы. Таким образом, концептуальный смысл эмблемы «проясняется через сводящее воедино диалектическое соположение»<sup>14</sup> её частей, который пропагандирует униатство и подтверждает истинность и правильность некогда принятого решения Ф. Тышкевичем. Дело в том, что Ф. Тышкевич будучи православным, выступал против Брестской унии и являлся противником распространения униатства, однако в 1597 г. для того, чтобы сохранить своё влиятельное положение в государстве всё же перешёл в унию и впо-

<sup>11</sup> Лилия Сазонова, *op. cit.*, с. 115.

<sup>12</sup> Схизма от греч. *σχίσμα* – разделение, расщепление, раскол, распря.

<sup>13</sup> Греческие формы Винительного падежа «*εἰρήνην*» и «*ἐρίν*» подаются латинскими буквами.

<sup>14</sup> Лилия Сазонова, *op. cit.*, с. 114.

следствии стал самым крупным её протектором<sup>15</sup>. В тексте панегирика читаем:

Plurimum tibi se debere tua illa intra M.D.L. terminos Graeci ritus Ecclesia p[ro]fitetur, qui sapientissim[us] & praecipuus Vnionis eius cum Latina Avthor extitisti<sup>16</sup>.

[Та твоя церковь греческого обряда внутри пределов ВКЛ признаёт, что должна тебе [Ф. Тышкевич] многое, ибо ты показал себя как мудрейший и первейший поборник этой унии с латинской [церковью]].

Принцип эмблематичности (структура и символично-аллегорическая связь изображения и слова) лёг в основу интерпретации и «прочтения» гербов, геральдических композиций и сюжетно-тематических иллюстраций в панегирических изданиях.

Отличительной декоративной чертой панегириков XVII века является гравировка герба. Герб был неотъемлемой частью культуры, представители шляхетского сословия даже называли его клейнодом, что с немецкого «Kleinod» переводится как драгоценность, украшение. Шляхтич заботился о том, чтобы его герб был представлен на внешних частях зданий, внутри костельных и замковых декоров, на вещах ежедневного пользования (изголовьях кроватей, столовом серебре, одежде и пр.) и, наконец, в литературе<sup>17</sup>. Человек той эпохи, зная гербы своей местности и имея представление о геральдических правилах, мог по гербу получить

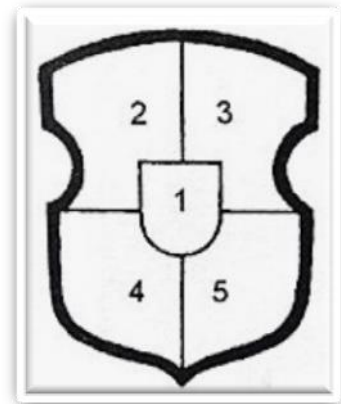


Рис. 2 – схема чтения герба

более подробные сведения о происхождении и родственных связях его владельца, чем сегодняшний человек по паспорту или метрике. Основными информационными элементами герба являются эмблемы, правильное размещение которых в полях герба – главное условие для «чтения» содержания герба. Если герб состоял из пяти полей, то в первом поле в центре размещался герб отцовского рода, во втором – материнского, в третьем – матери отца

<sup>15</sup> Tomasz Kempa: *Poparcie magnaterii litewskiej i ruskiej dla unii brzeskiej w pierwszych latach po jej wprowadzeniu*, „Rocznik Bialskopodlaski”, T. V, 1997, s. 18–20.

<sup>16</sup> *Monumentum virtuti [...]*, op. cit., p. 27 n. n.

<sup>17</sup> Jakub Niedźwiedz: *Nieśmiertelne teatru sławy*. Kraków 2003, s. 217.

(или бабки отца), в четвертом – бабки по матери, а в пятом поле находился герб прабабки по отцу<sup>18</sup>.

Так, в соответствии с приведённой схемой чтения герба (рис. 2), если мы «прочитаем» частновладельческий герб новогрудского каштеляна Николая Владислава Юдицкого (ок. 1620–1670 гг.) (рис. 3), предваряющий прозаико-поэтический текст панегирика «*Vexillum Radvanum [...]*»<sup>19</sup>, то получим следующую информацию:

1. в центре на маленьком щитке изображен герб «Радван» – родовой герб Юдицких;
2. по матери – герб «Лелива»;
3. по матери (бабке) отца – герб «Абданк»;
4. по бабке матери – вариант герба «Приятель»;
5. по отцовской прабабке – герб «Побуг».

Таким образом, герб, расположенный в центре щита, объединял весь род и в равной степени принадлежал каждой фамилии, которая его представляла. Роль всех остальных эмблем, изображённых на полях герба, заключалась в подчеркивании индивидуальной принадлежности владельца по средствам использования гербов по женской линии родства. Увидев такой герб, наши предки сразу узнавали, что за человек перед ними<sup>20</sup>.

В изданиях XVII века герб мог быть представлен самостоятельно, как в панегирике «*Vexillum Radvanum [...]*», а мог входить в состав геральдической композиции, которая, как правило, располагалась на обороте титульного листа. Геральдическая композиция имела



Рис. 3 – частновладельческий герб Н.В. Юдицкого в панегирике «*Vexillum Radvanum [...]*», 1671.

<sup>18</sup> Анатолий Цітоў: *Геральдыка Беларусі*. Мінск 2010, с. 10.

<sup>19</sup> *Vexillum Radvanum, [...] in funere [...] Nicolai Vladislai comitis in Mysz Iudycki, castellani Novogrodzensis [...] fundatoris munificentissimi collegii Myszensis Societatis Iesu, erectum [...]*. Vilnae 1671.

<sup>20</sup> Татьяна Божко: *Панегирик «Vexillum Radvanum <...>» в культурно-историческом пространстве эпохи барокко*, в: *Антропология времени*, ред. Татьяна Автухович. Гродно 2017, с. 129-130.

структуру подобную эмблеме: *inscriptio* над гербом «*In stemma [...]*» (На герб) или «*In gentilitium insigne*» (На родовую эмблему), изображение родового или частновладельческого герба, и *subscriptio*. В качестве подписи выступало небольшое эмблематическое стихотворение – эпиграмма или, как принято называть его в польско-литовской научной литературе, *стеммат*<sup>21</sup>.

Как отмечает И. В. Саверченко, эпиграмма была наиболее продуктивным жанром книжной поэзии в эпоху барокко, к которому «обращались практически все белорусские поэты», писавшие не только на старобелорусском, но и на латинском и польском языках<sup>22</sup>. В своем большинстве эпиграммы поэтическими средствами раскрывали символический смысл знаков шляхетских гербов или содержали аллюзии на качества или заслуги владельца герба и его рода. В таком случае жанрообразующее начало подобных стихов – мотив прославления рода. Так, изображение орла на гербе символизировало благородство происхождения (*generositas*) рода, фигура льва – храбрость (*fortitudo*), топор – трудолюбие (*vita laboriosa*), лилии – добродетельность (*virtus*) и славу (*fama*)<sup>23</sup>. Однако иногда геральдический символ мог задать идейный вектор не только эмблематическому стихотворению, но и всему тексту панегирика. Приведем эпиграмму «*in stemma perillvstris ag magnifici domini pie defvnci*» (на герб найяснейшего и благородного господина, благочестиво почившего) минского хорунжего Казимира Клокоцкого (ок. 1625–1684 гг.):



Рис. 4 – герб «Наленч»

Prompta fuit lacrymas abstergere FASCIA Maestis,  
Maestorum promptis nunc natat in lacrymis,  
Patria flet, maeret Pietas, Sapientia plorat,  
Patronoq[ue] gemit Plebs viduata suo.

<sup>21</sup> Eugenija Ulčinaite: *Teoria retoryczna w Polsce I na Litwie w XVII wieku*. Wrocław 1984, s. 165.

<sup>22</sup> Иван Саверчанка: *Старажытная паэзія Беларусі: XVI – першая палова XVII ст.* Мінск 1992, с. 40.

<sup>23</sup> Andrea M. Fredro: *Vir consilii monitis ethicorum nec non prudentiae civilis [...]*. Leopoli 1730, p. 12.

Publica sic effert quem comploratio; nonne  
Depositum in cunctis Cordibus esse probat?<sup>24</sup>

[Повязка была готова [всегда] вытирать слёзы скорбящих, теперь утопает в не-утомимых скорбящих слезах. Родина плачет, скорбит милосердие, рыдает благо-разумие, и стонет плебс, лишившись своего покровителя, которого всенародный плач таким образом хоронит. Разве это не доказывает, что он схоронен во всех сердцах?]

Родовой герб Клокоцких называется «Наленч», на нем изображена белая головная повязка, образующая своими концами крест (рис. 4). Таким образом, геральдическая эмблема в словах эпиграммы становится символом утешения для родины, плебса и аллегорических понятий – милосердия, благоразумия. Отметим, что автор панегирика Г. Костюш-кевич употребляет для определения народа латинское слово «plebs», что значит простой народ, желая подчеркнуть уважение и почет минского хорунжего не только среди аристократических верхов общества, но и среди представителей низших сословий. Заданные координаты прослав-ления обозначены и в заглавиях рубрикаций произведения: «Patria moerens» (Скорбящая родина), «Pietas dolens» (Горющее милосердие), «Sapientia gemens» (Стонущее благоразумие), «Populus lacrimans» (Плачу-щий народ), т.е. фиксация славы и величия героя в памяти будущих поко-лений происходит за счёт изображения значимости потери в лице Казим-ира Клокоцкого для общества.

Нередко в текстах хвалебного содержания можно встретить рассказ-легенду о том, когда и за какие заслуги определённый род был наделён гербом. Так, в первой части панегирика «*Vexillum Radvanum [...]*», озаглавленной «*Vexilli Radvani avita generis nobilitas*» («Наследственное благородство происхождения Радванского знамени»), где автор, задав-шись целью подчеркнуть древность рода, рассказывает об обстоятель-ствах, при которых герб был дан роду. В этой части повествуется о том, как воин по имени Радван, находясь на службе у Болеслава Храброго (966 или 967–1025 гг.) в сражении с роксоланами привел польское войско к победе:

Nam in ardua cum Roxolanis pugna, amisso militari signo, profligatum  
atque dispersum fraude hostium non virtute, polonium exercitum, Ecclesia-  
sticum cum Cruce vexillum propere e vicino templo sublatum militari substi-  
tuens, momento iterum collegit, & [...] strenue fulminis in morem in victores

<sup>24</sup> Georgius Kosciuszkievicz: *Fascia doloris in solennibus exequiis perillvstris et mag-  
nifici domin D. Casimi Kłokocki vexilliferi minsce oblata [...]*. Slvcii [1686], p. 2 n. n.

duxit [...]. Vexillum cum Cruce quo Duce & Auspice de hostibus triumphatum est, in stemma gentilitium iam olim Illustrissimae nobilitatis, datum<sup>25</sup>.

[Ведь в тяжёлом сражении с Роксоланами, после того как обессиленное и разбросанное польское войско пропустило сигнал к сражению из-за коварства, а не отваги врагов, в одно мгновение снова собрал, установив высокое Церковное знамя с военным крестом над ближайшим храмом, и стремительно словно молния привёл к победе. С тех пор Знамя с Крестом, с которым Полководец и Покровитель одержал победу над врагами, было помещено на родословное древо Ясновельможного благородства].

Таким образом, церковное знамя, являясь основной фигурой в изображении герба «Радван», стало ключевым в названии панегирика, а крест впоследствии за воинские заслуги Н. В. Юдицкого был заменен на стрелу:

Meruisti bellica virtute & praeclaris contra Patriae hostes expeditionibus, ut stemmatis aviti Crux in sagittam beneficio Regum commutaretur [...]»<sup>26</sup>.

[Ты заслужил воинской доблестью и славными походами против врагов Родины, чтобы Крест старинной родословной по Королевской милости сменить на стрелу].

Отметим, что эпизод о войне Радване не является новаторской идеей автора панегирика. Подобный рассказ о происхождении герба «Радван» приводится в труде польского геральдика Ш. Окольского «*Orbis Polonus*»<sup>27</sup>. Однако не является ли эта история выдумкой Ш. Окольского – это уже другой вопрос. Известно, что Окольский, составляя свой гербовник, если не мог отыскать достаточно героических поступков предков, то для выведения родослов-



Рис. 5 – гравировка герба и портрета В. Воловича в панегирике «*Soli polique decvus [...]*», 1669

<sup>25</sup>«*Vexillum Radvanum [...]*», op. cit., p. 8 n.n.

<sup>26</sup> Ibidem, p. 9 n.n.

<sup>27</sup> Simon Okolski: *Orbis Polonis Tomus II in quo Antiquia Sarmatarum Gentilitia & Arma Quaecunque a litera L, vsque ad literam R, inclusiue, suam incipiunt & recensent denominationem, continentur & dilucidantur*. Cracoviae 1641, p. 160.



ной из глубокой древности, дополнял реальные сведения фантазией<sup>28</sup>. Тем не менее, для современников гербовник «*Orbis Polonus*» был своего рода документом, ссылаясь на который, авторы панегириков подтверждали легитимность происхождения герба и соответственно рода<sup>29</sup>. Более того, авторы риторических трактатов советовали следовать этому правилу: «*Vide Orbem Polonum Okolscii, & Bartholomaei Paprocki Stemmato-graphiam*»<sup>30</sup> («Посмотри в «*Orbis Polonus*» Окольского или Стематографию Бартоша Папроцкого<sup>31</sup>»).

Иногда геральдическая композиция могла усложняться гравировкой портрета героя произведения. Например, в панегирике «*Soli polique decus [...]*»<sup>32</sup> (Украшение земли и неба), можно увидеть портрет Владислава Воловича (ок. 1615–15.09.1668 гг.), воеводы витебского, польного гетмана ВКЛ (рис. 5). В качестве гравёра в левом нижнем углу изображения указан Лаврентий Вилатц (Lorens Willatz). Мастер создал богато-помпезное барочное оформление частновладельческого герба Владислава Воловича. Герб обрамлён военной арматурой: пушки, бочки с порохом, копья, щиты, рыцарские доспехи, военные штандарты и многое другое, а над гербом выполнен в форме медальона портрет В. Воловича в военном обмундировании с гетманской булавой в руке. Все это призвано подчеркнуть древность происхождения, военно-политическую и общественную значимость витебского воеводы. Основным содержанием подобных портретов была символичность, в которых предметы окружения и многочисленные аксессуары приобретали социальное значение<sup>33</sup>. Данное обстоятельство соответствовало не только жанру произведения, но и стилистике всей эпохи, сарматской идеологии. Белорусский исследователь книжной гравюры В. Ф. Шматов определяет портрет В. Воловича как «характерное творение эпохи барокко, в котором изображение человека неотделимо от его геральдики, атрибутов власти, символов военных добле-

<sup>28</sup> Стефан Голубев: *Описание и истолкование дворянских гербов южнорусских фамилий в произведениях духовных писателей XVII в.*, в: „Труды Киевской духовной академии” 1872, № 10, с. 301.

<sup>29</sup> Татьяна Божко, *op. cit.*, с. 131.

<sup>30</sup> Andrea M. Fredro, *op. cit.*, p. 13.

<sup>31</sup> Имеется в виду труд «*Herby rycerstwa polskiego*» Бартоша Папроцкого.

<sup>32</sup> *Soli polique decus sagittae Wollowicianae, bogoria nuncupatae in funere [...] Vladislai Wollowicz, palatini Vitepscensis et M. D. L. exercituum campiducis [...] celebratae et [...] Michaeli Casimiro Pac [...] dedicatae a Collegio & Alma Acad. Vilnensi Soc. Iesu.* Vilnae 1669.

<sup>33</sup> Лада Клімуць: *Сармацкая культура беларускай шляхты ў XVI – XVIII стагоддзях.* Мінск 2013, с. 70.

стей»<sup>34</sup>. Хотя авторы панегириков избегали описания реальных внешних черт героя, то наличие портрета восхваляемой личности компенсировало данное обстоятельство. Читатели получали и сейчас получают возможность узнать героя не только исходя из описаний добродетелей и подвигов на благо семьи, родины и религии, зафиксированных при помощи риторических формул в тексте, но и соотнести прочитанное с визуальным обликом героя. Однако, надо оговориться, что портреты такого вида не должны были передавать живой характер человека. Человек являлся носбитом шляхетства, его рассматривали не как уникама, а как представителя рода. Главное было узнать человека на изображении, но в то же время и внешняя схожесть была необходимым требованием от таких портретов. Схожесть на портретных гравюрах было еще одним доказательством происхождения из определенного рода<sup>35</sup>.

Помимо того, что подобное оформление геральдической композиции давало читателям представление о внешнем облике героя, о его социальном положении, о родственных связях, оно соответствовало и концептуально-композиционной структуре, и идейно-тематическому содержанию произведения. На родовом гербе Воловичей «Богория» изображено два, расположенных один под другим, наконечника стрелы, верхний из которых указывает вверх, а нижний вниз. Само название произведения метафорически пересказывает содержание герба: «*Soli polique decus sagittae Wollowicianaе, bogoria nuncupatae [...]»* (Украшение земли и неба, стрелы Воловичей герб Богория освятившие). Добродетели Воловича, о которых повествуется в панегирике, автор размежевывает на две группы.

1) Добродетели, являющиеся символическим воплощением стрел, направленных вниз, и являющиеся украшением земли из-за:

a) *illvstrissimae domvs, vetvstissimam dignitatem* (древнейшего благородства ясновельможного дома);

b) *aetatem primam, sapientiae stvdio gloriose sacratam* (юности, освящённой славными стремлениями к знаниям);

c) *singulare in patriam, et eius reges stvdivm* (личной преданности родине и королям);

d) *eximiam animi magnitudinem* (исключительного величия души);

e) *lavdabilem in patria tvenda vigilantiam* (похвальной бдительности при защите родины);

<sup>34</sup> Віктар Шматаў, *op. cit.*, с. 132.

<sup>35</sup> Лада Клімуць, *op. cit.*, с. 71.

f) magistratvs in rep[ublica] ex merito acceptos et gestos (исключительных военных подвигов);

g) eximiam in svperos pietatem (заслуженно принятых и занятых должностей).

2) Добродетели, соответствующие стрелам, летящим ввысь, которые автор позиционирует как украшения неба в силу:

a) eximiam in svperos pietatem (исключительного благочестия по отношению к всевышним);

b) cvltvm ivstittiae, & clementiae (почитания справедливости и мягкосердечия);

c) raram in alios beneficentiam, in se, severitatem (редкостной благотельности по отношению к другим и суровости по отношению к себе);

d) singularem in vita fvncos pietatem (личного благочестия ко всему содеянному за время жизни);

e) aeternitatem digne ac feliciter initam (вечности, достойно и счастливо начавшейся).

Из извлеченных добродетелей можно заключить, что первая группа качеств приобретена героем на протяжении его или представителей его рода земной жизни. Во второй перечисляются в своем большинстве морально-этические качества внутренней природы героя, которые содействуя с добродетелями, привнесенными извне (первая группа), обеспечивают счастливую и блаженную жизнь на небесах. Надо сказать, что реконструкция иерархии добродетелей В. Воловича соответствует системе мировидения человека эпохи барокко, его отношению к жизни и «последним вещам» – смерти, посмертному суду, воздаянию. Жизнь рассматривалась лишь как подготовка к смерти. Итальянский иезуит-проповедник Беллармино, труды которого были популярны в XVII веке на всем европейско-католическом пространстве<sup>36</sup>, в трактате «*О вечном блаженстве*» утверждает: «различны жилища и различны короны в небе – большие и более святые, и меньшие, в соответствии с заслугами каждого»<sup>37</sup>. Следовательно, небесная жизнь, счастье и блаженство напрямую зависели от добродетелей, содействовавших приобретению заслуг и почестей за время жизни.

<sup>36</sup> Маргарита Корзо: *Образ человека в проповеди XVII века*. Москва 1999, с. 7.

<sup>37</sup> Roberto Bellarmino: *O wiecznym błogosławieństwie z sycuęściu, którego zażywają święci i wybrani Boży w Niebie, pięcioro ksiąg*. Kraków 1617, s. 72

Также, гербовая символика использовалась и в сюжетно-тематических иллюстрациях, которые «выполняли своего рода роль заставки, открывающей новый раздел произведения, текст которой служит довольно обширной подписью к изображению»<sup>38</sup>. Панегирик К. А. Нарушевича «*Meta felicitatis quam [...] Paulus Ioannes Sapieha [...] attigit [...]*»<sup>39</sup> (Цель блаженства, которую достиг Павел Ян Сапега) разделён на четыре части:

1. *meta generis illvstrissimi* (цель ясновельможного происхождения);
2. *meta bellicae gloriae* (цель военной славы);
3. *meta honoris meritissimi* (цель достойнейшего почета);
4. *meta felicissimi mortis* (цель блаженнейшей смерти).

В библиографическом указателе К. Чепене и И. Петраускене в качестве гравёров указаны Николас и Томас Шнопс<sup>40</sup>. Каждую из частей открывает гравюра, центральное место в которой отведено изображению гербового символа Сапегов – стреле. Над рисунками располагаются надписи, источниками для которых послужили текст *Святого Писания* и «*Энеида*» Вергилия. Например, на иллюстрации, размещенной перед третьей частью панегирика, выгравирована стрела в виде молнии, летящая с небес на поле сражения (рис. 6), а над ней читаем надпись: «*Signavitque viam flammis*»<sup>41</sup> (Пламенем путь прочертила).

В части, которую можно определить как развернутую *subscriptio* для рисунка, автор развивает тему военных подвигов и славы. Повествуется, как герой участвовал в Берестецкой битве против казаков и татар (1651г.), захватил замок Тыкоцин (1657 г.), как разбил русские войска под командованием Хованского под Полонкой (1660 г.) и пр. Соответственно, изображение



Рис. 6 – сюжетно-тематическая иллюстрация в панегирике «*Meta felicitatis quam [...] Paulus Ioannes Sapieha [...] attigit [...]*», 1666

<sup>38</sup> Лилия Сазонова, *op. cit.*, с. 122.

<sup>39</sup> Casimirus A. Naruszewicz: *Meta felicitatis quam [...] Paulus Ioannes Sapieha [...]. Genere, gestis, honoribus, morte attigit, proposita [...] Casimiro Ioanni Sapieha [...].* Vilnae 1666.

<sup>40</sup> Konstancija Čepienė, Irena Petrauskienė: *Vilniaus akademijos spaustuvės leidiniai 1576 – 1805. Bibliografija.* Vilnius 1979, p. 103.

<sup>41</sup> Цитата из 526 стиха «Энеиды» Вергилия, кн. 5.

стрелы символизирует военную доблесть П. Я. Сапеги, которая «с молниеносной уверенностью» попадает в цель, т.е. побеждает врагов. Функциональная значимость подобных сюжетно-тематических иллюстраций заключается в визуально-графическом делении текста по тематическим рубрикам и актуализации аллегорического смысла изображения, который раскрывается и подтверждается в прозаической части панегирика.

Но гравировкой геральдической композиции, портрета и сюжетно-тематических иллюстраций внутренняя связь образа и слова в барочных панегириках не ограничивалась. В конце нашей статьи хотим обратить внимание на еще один вариант взаимодействия изображения и слова в произведении, а именно на экфрасис. Первичный риторико-литературный смысл этого понятия заключается во всяком воспроизведении одного искусства средствами другого<sup>42</sup>. Т.е. экфрасис представляет собой «изображение уже изображённого», когда в тексте мы находим описание произведений живописи, графики, скульптуры, архитектуры и пр. Основными функциями экфрасиса принято считать изобразительную и нарративную<sup>43</sup>. Приведем пример подобного литературного явления. В тексте панегирика «*Classicum publici doloris [...]*»<sup>44</sup> (Сигнал всенародной скорби), написанного по случаю смерти Катарины Радзивилл из Собеских (1634–1694 гг.) находим следующие строки:

Libratis a Principe ad religionis & pietatis aequilibrium, Ducalis vitae momentis, merito appinxis Edmundi Regis Britanniae Orbem catenatum ex caelesti manu dependentem, cum regali regalis ingenij epigraphe: Nil sine Deo<sup>45</sup>.

[Ты, пожалуй, справедливо изобразил, во время последнего момента жизни полководца, склонённого от [долга] предводителя к равновесию в вере и благочестии, связанный Мир Эдмунда Короля Британии, завися-

<sup>42</sup> Леонид Геллер: *Воскрешение понятия или Слово об экфрасисе*, в: *Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума*, ред. Леонид Геллер. Москва 2002, с. 13

<sup>43</sup> Евгений Городницкий: *Экфрасис в структуре литературного произведения: изобразительная и нарративная функции*, „Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля” 2014, № 2 (8), с. 13.

<sup>44</sup> *Classicum publici doloris pro immortalis Gloria et memoria [...] Catharinae Radziwiliae [...] ad levandum filialem maerorem [...] Caroli Stanislai Radziwil [...] a devictissimo Radiviliano honori Collegio Nesvisiensi Minimae Societatis Iesu panegyryce repetitum*. Vilnae [1695].

<sup>45</sup> Ibidem, p. 46 n. n.

щий от небесной руки с королевским эпитафием королевской пронциальности: «Ничто без Бога»]

Из приведенного пассажа не совсем понятно, о чем говорит автор и как его интерпретировать. Наши поиски смысла начались с обозначенной фигуры короля Британии. Выяснилось, что речь идёт, по всей вероятности, об Эдмунде Мученике (840–870 гг.) – англо-саксонском короле Восточной Англии. Дальнейшие поиски привели нас к манускрипту «Житие Святого Эдмунда», созданному примерно в 985 г. Полагаясь на компетентное изучение данного «Жития» Е. В. Денисовой, вкратце перескажем содержание. После того как Восточная Англия была разорена язычниками-датчанами под руководством Ингвара и Уббы (сыновья полупроизводного Рагнара Лодброка), у короля Эдмунда было потребовано подчиниться и склониться перед врагами и их верой, на что Эдмунд ответил категорическим отказом. Разгневанный Ингвар приказал связанного Эдмунда подвергнуть пыткам, а затем обезглавить. За свой отказ отвергнуть Бога в пользу язычества король Эдмунд впоследствии был причислен к лику святых. На сайте Библиотеки и музея Моргана представлен в online доступе экземпляр манускрипта «Житие Святого Эдмунда», датированный примерно 1130 годом, который содержит миниатюры, красочно «пересказывающие» основную сюжетную канву произведения<sup>46</sup>. На одной иллюстрации изображен привязанный к дереву Эдмунд в окружении неприятелей, метящих в него стрелы, а в левом верхнем углу видна, рука Бога, протянутая с неба и сложенная двумя пальцами для крестного знамения (рис. 7)<sup>47</sup>. Итак, мы предполагаем, что данная миниатюра (но не утверждаем, что именно из этого манускрипта) послужила прообразом экфрастическому описанию в панегирике «*Classicum publici doloris [...]*». Описание картины из «Житие Святого Эдмунда» органично входит в повествовательную ткань структурной части панегирика. Во-первых, оно соответствует авторской интенции поразить читателя, которая полагается на активность воображения последнего. Во-вторых. Среди



Рис. 7 – миниатюра из «Житие Святого Эдмунда», ок. 1130

<sup>46</sup> <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/1/143847>, дата доступа: 03.07.2017.

<sup>47</sup> <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/16/143847>, дата доступа: 03.07.2017.

добродетелей Катарини Радзивилл (*munificentia, beneficentia, fortitudo, prudentia, doctrina*) первичными и более значительными добродетелями автор считает «глубочайшее смирение», «воздержания от пищи» и «благочестие», т.е. на первом плане похвалы находится религиозный аспект жизни героини. В таком случае экфрасис с отсылкой к изображению мученика в момент принятия решения в пользу потери жизни, а не веро-предательства выступает в роли литературного приема – сравнения. Цель которого – «выявить в объекте сравнения новые, важные, преимущественные для субъекта высказывания свойства»<sup>48</sup>, а именно – подчеркнуть «благочестие, самое преданное Богу» Катарини Радзивилл.

Таким образом, к основным функциям экфрасиса – изобразительной и нарративной – мы можем добавить: декоративную (экфрасис как украшающее отступление в текстуальной композиции), культурно-историческую (обмен информацией через хроно-топографические границы), религиозно-дидактическую (рецепция «увиденного» посредством экфрасиса как узор для подражания).

В нашей работе мы попытались представить основные модусы взаимодействия образа и слова в барочных панегириках. Изображение выступает не только как одно из составных частей панегирика, но и как конструктивный прием организации художественной целостности и восприятия произведения. Если для иллюстрации характерно визуализация метафорического кода, то, соответственно, для текста – его дешифровка.

---

<sup>48</sup> *Словарь литературоведческих терминов*, <http://www.textologia.ru/slovari/literaturovedcheskie-terminy/sravnienie/?q=458&n=212>, дата доступа: 04.07.2017.

**ТАТЬЯНА АВТУХОВИЧ**

*(Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach;  
Wydział Humanistyczny; Polska)*

**ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО ВАН ГОГА  
В ЭКФРАСТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ :  
ЭКФРАСИС КАК ИНДИКАТОР СМЕНЫ ЭПОХ**

**The personality and creative art of Van Gogh in ekphrastic  
texts: ekphrasis as epoch shift indicative**

**Abstract**

The article reveals the perception of the personality and creative art of a Dutch Post-Impressionist painter Van Gogh in Russian literature of the second part of XX–early XXI c. It is stated that transformation of value systems of public mind was reflected in poetic and prose ekphrases. This was the result of epoch shift and cultural field reformation. It is emphasized that ekphrastic texts can be viewed as the indicative of the epoch's ethic and esthetic dominants.

**Key words:** ekphrasis, Van Gogh, Russian literature of the second part of XX–early XXI c., ethic and esthetic dominants, culture.

Экфрасис сегодня является одной из самых разрабатываемых в литературоведении проблем. Сущность экфрасиса, его функции в тексте, типология, исторические формы, методология анализа – лишь немногие из аспектов, вызывающих постоянный интерес и дискуссию.



В последнее время обозначился еще один исследовательский вектор изучения экфрасиса, который можно определить как интерпретационный потенциал произведения искусства. Этот вектор ограничен, с одной стороны, вопросом о субъективных причинах обращения поэта или писателем к данному артефакту и об обусловленности его интерпретации в литературном произведении мировоззренческим кризисом – личным, биографическим и/или социокультурным, с другой стороны – вопросом об объективной значимости и репрезентативности судьбы и творчества художника. Появление данного вектора так или иначе обусловлено разработкой не только теории, но и истории русского экфрасиса, которая выразительно свидетельствует о наличии знаковых фигур (имен, произведений) в истории искусства и определенной волнообразности интереса литераторов к ним.

В свою очередь данный вектор предполагает уточнение вопроса о функциях экфрасиса в тексте, в том числе прозаическом. В многочисленных исследованиях выявлены и отрефлексированы такие функции прозаического экфрасиса, как сюжетообразующая, характеристики персонажа и эмоционально-экспрессивная<sup>1</sup>, метаописательная, фактор целостности художественного произведения и аккумуляции культурной памяти<sup>2</sup>, функции мифологизации, визуализации повествования, концентрации смысла<sup>3</sup> и т.д., в меньшей степени говорится о функциях поэтического экфрасиса, который чаще всего трактуется в контексте концепции интермедийности или герменевтического постижения поэтом замысла художника.

Вместе с тем этот перечень может быть расширен в результате анализа произведений, написанных в разное время, но посвященных осмыслению картин и одного и того же художника или даже одной его картины. Сравнение экфрастических описаний в произведениях разных авторов дает представление о смене ценностных парадигм и эстетических моделей в литературном пространстве.

Выразительный эпизод в истории русского экфрасиса представляет освоение творчества Ван Гога. В России имя нидерландского худож-

---

<sup>1</sup> Наталья Морозова: *Экфрасис в прозе русского романтизма*. Автореф. ... канд. филол. наук. Новосибирск 2006.

<sup>2</sup> Елена Постнова: *Экфрасис в творчестве В.А. Каверина 1960-1970-х гг.* Автореф. ... канд. филол. наук. Пермь 2012.

<sup>3</sup> Анна Криворучко: *Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов: И. А. Бунин, Б. А. Лавренев, В. А. Каверин*. Автореф. ... канд. филол. наук. Тверь 2009.

ника становится известным широкой публике постепенно. Уже в начале XX века некоторые его картины были куплены русскими собирателями С. И. Шукиным и И. А. Морозовым и экспонировались в Эрмитаже и Музее изобразительных искусств им. Пушкина. В 1935 году в русском переводе были изданы письма Ван Гога. Однако только в период «оттепели» возникает интерес к его личности и наследию: в течение полутора десятилетий появляются драма Е. Евтушенко *Ван-Гог* (1957), стихотворения А. Тарковского *Пускай меня простит Винсент Ван Гог...* (1958), Л. Губанова *Ван Гог* (1964), А. Кушнера *Зачем Ван Гог вихреобразный...* (1969); выходит русский перевод повести И. Стоуна *Жажда жизни* (1961), следом появляется книга Н.А. Дмитриевой *Винсент Ван Гог* (1962), переиздаются *Письма художника* (1966). Завершают эту своеобразную «волну» повесть С. Гансовского *Винсент Ван-Гог* (1970) и перевод книги А. Перрюшо *Жизнь Ван Гога* (1973). Немаловажным фактором освоения творчества художника в этот период стала выставка его картин и рисунков в Москве в апреле 1971 года, а также появление искусствоведческих исследований, среди которых выделим книгу Н. А. Дмитриевой *Винсент Ван Гог. Человек и художник* (1980). Вторая волна интереса к Ван Гогу, хотя и не столь заметная, падает на первые десятилетия XXI века, когда друг за другом выходят два романа с одинаковым названием *Едоки картофеля*, связанные с одноименной картиной художника, – Д. Бавильского (2002) и Н. Ивеншева (2005), а также стихотворение Е. Рейна *Пейзаж в Овере после дождя* (2013) и множество произведений сетевых авторов, посвященных Ван Гогу. Для проверки своей гипотезы рассмотрим сначала поэтический, а затем прозаический варианты осмысления концепта «Ван Гог» в русской литературе.

### ***Поэтический Ван Гог***

Нельзя не заметить, что доминантой первой волны была трагическая жизнь Ван Гога. Такая доминанта, с одной стороны, была обусловлена интересом литературы в это время к человеку, к судьбе творческой личности в мире, с другой стороны – неоднозначностью и противоречивостью процесса освобождения советского общества от наследия сталинской эпохи, память о которой еще была жива в сознании народа, прежде всего интеллигенции. Несомненно также, что на восприятие жизни и творчества художника оказали влияние и его «Письма», следы внимательного чтения которых заметны во многих произведениях. Не случайным в данном контексте представляется то, что в названии книги

Н.А. Дмитриевой на первом месте стоит слово «человек» и лишь затем «художник»<sup>4</sup>.

Даже беглый обзор ключевых мотивов произведений русских поэтов<sup>5</sup> выразительно свидетельствует о том, что трагическая судьба нидерландского художника проецируется ими на размышления о выборе собственной модели творческого поведения, а также не менее убедительно показывает постепенное изменение на протяжении едва ли полутора десятилетий психологической атмосферы в обществе.

При этом почти сразу определяются два направления разработки темы. Первое обозначил Е. Евтушенко, который в стихотворении *Монолог из драмы Ван-Гог* с наивным задором молодости провозглашал устами героя популярную в первые годы «оттепели» мысль о том, что только и именно «безденежные мастера», которым не нужно богатство, которые отвергают авторитеты, способны обновить землю, придать ей «форму новую»<sup>6</sup>. Этот пафос соответствовал романтическим иллюзиям и антимищанскому духу времени и по существу снимал вопрос о трагизме судьбы художника, сводя проблему к личному выбору творца. Второе обозначилось в стихотворении А. Тарковского, в котором чувство вины лирического героя вмещает в себя и гуманистический настрой русской интеллигенции (знаменательно совпадение с интенцией появившегося чуть позже известного стихотворения А. Твардовского *Я знаю, никакой моей вины...*), и понимание трагического одиночества гениального художника, картины которого открывают выход в высший мир («А эта грубость ангела, с какою / Он свой мазок роднит с моей строкою, / Ведет и вас через его зрачок / Туда, где дышит звездами Ван Гог»<sup>7</sup>), и осознание общности пути, и благодарность за момент духовного преображения («Стою себе, а надо мной навис / Закрученный, как пламя, кипарис. / Лимонный крон и темно-

<sup>4</sup> Нина Дмитриева: *Ван Гог. Человек и художник*. Москва 1980.

<sup>5</sup> Подробный анализ поэтики экфрастических текстов А. Тарковского, А. Кушнера и Е. Рейна представлен в статье К. Загородневой (см.: Кристина Загороднева: *Поэтический «диалог» перед картинами Ван Гога: А. Тарковский, А. Кушнер, Е. Рейн*. «Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология». 2014, вып. 2 (26)), поэтому мы ограничимся только обзором ключевых мотивов стихов о Ван Гоге, написанных в период «оттепели» и сразу после нее. Такое ограничение обусловлено прежде всего иной целью данной статьи – рассмотреть смену векторов восприятия жизни и творчества Ван Гога во времени.

<sup>6</sup> Евгений Евтушенко: *Монолог из драмы «Ван Гог»*. <http://evtushenko.net/054.html> Дата доступа: 20.09.2017.

<sup>7</sup> Арсений Тарковский: *Пускай меня простит Винсент Ван Гог...*, в: Арсений Тарковский: *Книга травы*. Санкт-Петербург 2012, с. 108.

голубое, – / Без них не стал бы я самим собою»<sup>8</sup>) и возвращения к собственной подлинной сути. Неочевидный, но существенный для читателей диалог между поэтами подводил к мысли об ответственности мира за судьбу художника и о необходимости осознания вины всех и каждого за ее трагический финал. Сложный психологический подтекст стихотворения Тарковского противостоит публицистической прямолинейности Евтушенко, как скрытый за рамками стихотворения жизненный опыт старшего поэта противостоит лежащей на поверхности романтике молодости. Однако обоими поэтами судьба Ван Гога осознается как архетипическая модель бытия художника в мире и как пример подлинного служения искусству.

Отзвуки диалога между Тарковским и Евтушенко слышатся в стихотворении Л. Губанова, в котором инвектива современникам – гонителям великого художника и равнодушным свидетелям его единоборства с судьбой завершается патетическим финалом – определением собственного кредо, где этический выбор неотделим от эстетической позиции: художник творит для вечности – утверждает поэт устами Ван Гога («На вечность целую я занят!»), подлинное искусство бесценно именно потому, что творец верен только своему призванию, принося ему в жертву здоровье и материальное благополучие («Великие не продаются!»<sup>9</sup>). Улавливая интенции Тарковского (и вместе с ним лермонтовского стихотворения *Смерть поэта*), Губанов более чем кто-либо из его современников воспринял нравственный императив Ван Гога, судьба которого стала для молодого поэта моделью творческого поведения, усвоенной не на уровне поэтических деклараций, а как жизнеотношение: печатавшийся в самиздатских сборниках, участвовавший в демонстрации в защиту «левого искусства» и в митинге в защиту гласности, он испытал на себе и административное преследование, и принудительное лечение в психиатрической клинике, и запрет на доступ к читателям и по существу повторил судьбу Ван Гога.

Написанное в 1969 году, то есть уже после событий в Чехословакии, когда откат в прошлое стал очевидным, стихотворение А. Кушнера построено как восходящий период, не имеющий смыслового разрешения (три строфы начинаются анафорическим «Зачем», оформляющим цепь риторических вопросов), и скрывает смятенное душевное состояние

<sup>8</sup> Ibidem, с. 108.

<sup>9</sup> Леонид Губанов: *Ван Гог*, в: «Пусть живопись нас приютит...»: *Русская поэзия о картинах и живописцах*. Сост. Т.В. Зверева. Часть 1. Ижевск 2010, с. 189.

автора. «Зачем Ван Гог вихребразный / Томит меня тоской неясной?»<sup>10</sup> – в контексте рецепции судьбы Ван Гога предшественниками Кушнера эти строки могут быть интерпретированы как отзвук внутренних сомнений, порожденных необходимостью выбора модели поведения в ситуации ставшего безумным времени. Возможность такой интерпретации подтверждается нагнетанием знаковых мотивов в стихотворении и показательными экфрастическими сигналами, отсылающими к самым трагическим картинам Ван Гога, в которых его психическая болезнь отразилась в неистовом («вихребразном») движении кисти: желтый цвет знаменитого автопортрета, который преследует лирического героя взглядом; порочное лицо лакея в полночном кафе<sup>11</sup>; стул, который метонимически связан с виселицей («Зачем тяжелый стул поставлен / Так, что навек покой отравлен, / Ждешь слез и стука башмаков?»<sup>12</sup>); коляска «без седока и без поклажи», которая спешит куда-то в «косом пейзаже» (в этих строчках отразилось явно субъективное «прочтение» картины *Пейзаж в Овере после дождя*, которая обычно трактуется как свидетельство стремления художника к гармоничному восприятию мира), – все образы стихотворения Кушнера отражают не только его восприятие картин нидерландского художника, в которых поэт акцентирует мрачное, едва ли не готическое начало (этому способствует и балладная строфа, поскольку событие баллады связано с контактом с миром Иного), но прежде всего ценностный конфликт в сознании автора. Неясная тоска, о которой пишет Кушнер в «ударной» позиции – в начале стихотворения, это еще и совесть, взывающая к той высоте творческого бытия и верности своему призванию, которую обозначил Ван Гог и за которую так жестоко заплатил. В качестве Иного в таком случае выступает второе «я» поэта, его подсознание. Судьба А. Кушнера, сложившаяся более благополучно, чем у многих его молодых современников, свидетельствует о том, что свой выбор, косвенно отразившийся в стихотворении о Ван Гоге, он сделал в пользу

<sup>10</sup> Александр Кушнер: *По эту сторону таинственной черты. Стихотворения, Статьи о поэзии*. Санкт-Петербург 2011, с. 39.

<sup>11</sup> Ср. слова из письма Ван Гога брату о картине *Ночное кафе*: «В моей картине [...] я пытался показать, что кафе – это то место, где можно погибнуть, сойти с ума или совершить преступление. Словом, я пытался, сталкивая контрасты нежно-розового с кроваво-красным и винно-красным, нежно-зеленого и веронезе с желто-зеленым и жестким сине-зеленым, воспроизвести атмосферу адского пекла, цвет бледной серы, передать демоническую мощь кабака-западни». См.: Винсент Ван Гог: *Письма*. Ленинград; Москва 1966, с. 393.

<sup>12</sup> Александр Кушнер, *op. cit.*, с. 40.

пушкинского завета служения музам, которое «не терпит суеты» политической и идеологической борьбы. Заметим, что переживаемая поэтом ситуация выбора проявляется в его субъективном «прочтении» картин, в кратких, но емких описаниях, оказывающихся результатом диалога между поэтом и художником.

В стихах XXI века, посвященных Ван Гогу и его картинам, можно выделить несколько тенденций, каждая из которых отражает изменения в статусе искусства и художника на рубеже столетий.

Стихотворение Е. Рейна *Пейзаж в Овере после дождя* меньше всего можно считать экфрасисом – описанием одноименного полотна художника, это скорее размышление о сущности и назначении искусства.

Внутренний посыл стихотворения и проблемная зона авторского сознания обнажаются в начальных – «ударных» строфах:

Осины, ивы около запруд,  
И заросли осоки, и дорога,  
Болото, кочки — все, что есть вокруг —  
Великолепно, в сущности — убого.  
Искусство, необъятный твой пейзаж  
Нас помещает в бездны сердцевину,  
Какая точная, естественная блажь,  
Художник, как Адам, возник из глины<sup>13</sup>.

Внешнему великолепию природы, по мнению Е. Рейна, противопоставлено искусство, которое, создавая совместными усилиями живописцев всех времен и народов «необъятный пейзаж» мира, помогает познать его сущность, проникнуть в «бездны сердцевину». Именно поэтому, напоминая поэта, художник сродни Адаму, которого Бог создал из глины, вдохнув в него жизнь, ибо сотворение из глины – метафора, смысл которой в том, что, подобно сосуду, человек несет в себе Бога – в еще большей степени это относится к человеку-творцу. Рейн подхватывает традиционное, но уже отброшенное новой, постмодернистской эпохой представление об искусстве как попытке познать непознаваемое и выразить невыразимое, а также о творце как обладателе принципиально иного зрения, постигающего суть постоянно меняющегося мира. Наделенный уникальным зрением, художник, считает Е. Рейн, должен «выполнить обет», исполнить предназначение: творя среди косной инертной толпы («среди народных скопищ и уродов»), проявлять скрытый за внешними приметами («соскребая лезвием ножа / Пронзительные очи огородов») подлинный –

<sup>13</sup> Евгений Рейн: *Пейзаж в Овере после дождя*, „Знамя” 2013, № 1, с. 117.

идеальный первообраз Бытия. В этом Рейн вторит И. Бродскому, имплицитно провозглашая уверенность в высшем назначении искусства пост-модернистскому его отрицанию и низведению до ремесла.

Взгляд в Иное ценен в Ван Гоге для поэтов старшего поколения. Юнна Мориц в той же картине *Пейзаж в Овере после дождя* акцентирует «прозрачную лошадь», видя в ней гениальную находку художника, который таким образом – найдя живописный эквивалент риторической эмфазы – выразил сращенность и проницаемость всего сущего в мире:

Сквозь прозрачную лошадь Ван Гога  
Зелень светится после дождя,  
Ритмы Бога читает дорога,  
Сквозь прозрачную лошадь пройдя.

Благодатью сияющей силы  
Сквозь прозрачную лошадь видны  
Краски воздуха, зарослей жилы  
И цветущая высь глубины.

У возницы болит поясница,  
Черновик под колёсами, грязь,  
Сквозь прозрачную лошадь возница  
Держит с Богом сердечную связь<sup>14</sup>.

Пронизываемый Космосом мир Ван Гога для поэтессы – подтверждение наличия Иного и указание пути к нему из «душегубки» неустроенного социального существования в очередной раз изменившейся после перестройки России: творчество художника – канал связи с высшим началом, источник кислорода в безвоздушном пространстве эпохи.

Показательно, что в сборнике *СквОзеро* Ван Гог и его картины упоминаются во многих стихотворениях: нидерландский художник оказывается своего рода «двойником» лирической героини и зеркалом, в котором она прочитывает свою судьбу. Ван Гог выступает символом жертвы безумного мира: ухо Ван Гога наряду с толстовским чертополохом (имеется в виду символический образ из повести *Хаджи Мурат*) – знак искалеченных социальными «качелями» судеб. Ван Гог дорог Юнне Мориц, потому что в нем она видит такого же изгоя, как она сама, однако именно поэтому образ художника оказывается и напоминанием о служении призванию как высшем долге и свободе художника:

<sup>14</sup> Юнна Мориц: *СквОзеро*. Москва 2014. <http://owl.ru/morits/stih/skvozero/r100.htm>. Дата доступа: 20.10.2017.

Ухо Ван Гога в осенней пылающей листве, –  
 Холодно, ветрено, солнечно и гололédно  
 В дымном затравленной, выжженной летом Москве,  
 Ухо Ван Гога полётно в листве и природно<sup>15</sup>.

Вторая тенденция в освоении судьбы и творчества Ван Гога в поэзии начала XXI века связана с перемещением их в массовую литературу. Популярность имени Ван Гога и его картин в массовой поэзии 2010-х годов, прежде всего в сетературе, неожиданна и в то же время закономерна. Происходит переформатирование культуры, осуществляется ее компрессия, в результате трагический ореол судьбы художника, столь значимый для поэтов 1960-х годов, и символический прорыв в Вечность, притягательный для поэтов старшего поколения в 2010-е, уходят на периферию, а на первый план в массовом сознании выходят иные мотивы, продиктованные изменившимся временем, а сам Ван Гог и его картины функционируют в виде «готового слова».

Для массовой поэзии характерно, во-первых, нарастание собственно экфрастического начала. Однако, даже посвященные конкретным картинам, стихи часто беспомощны по мысли и выражению и отражают либо восхищение авторов мастерством художника (Алина Юсупова: «Я просто улетаю от Ван Гога, / Он бесподобен весь, всегда, во всем / [...] Он – космос. Он – Вселенная. Он – бездна, / Непостижим, таинственен, шикарен, / В гипноз его творенья погружают / И академика, и пацана с окраин»<sup>16</sup>), либо сочувствие его судьбе (Бах Ахмедов: «Всего лишь стул, но сколько в нем / души, тоски, надежды, боли!. / И Вечность тихо входит в дом, / пока Ван Гог уходит в поле....»<sup>17</sup>). При этом в стихах чаще всего упоминаются одни и те же периоды творчества художника (Арль либо Овер) и самые известные его картины (*Звездная ночь*, *Пейзаж в Овере после дождя*, *Подсолнухи*, *Красные виноградники*, *Ночное кафе*), тиражируются одинаковые словесные формулы и детали (мистраль в Арле; револьвер, ждущий своего часа, и т.д.). Если же имеет место действительно экфрасис, как в стихотворении В. Чобан-Заде *Пейзаж в Овере*

<sup>15</sup> Юнна Мориц, *op. cit.*

<sup>16</sup> Алина Юсупова: *Я просто улетаю от Ван Гога*. [http://proza.kz/ru/poetry/vne-zhanra/53343.alina\\_yusupova.ya-uletayu-ot-van-goga](http://proza.kz/ru/poetry/vne-zhanra/53343.alina_yusupova.ya-uletayu-ot-van-goga) Дата доступа: 20.10.2017.

<sup>17</sup> Бах Ахмедов: *Винсент Ван Гог. Стул*. [http://cult-and-art.net/poetry/122680-vinsent\\_van\\_gog\\_\\_stul](http://cult-and-art.net/poetry/122680-vinsent_van_gog__stul) Дата доступа: 20.10.2017.



*после дождя*<sup>18</sup>, то он представляет собой пересказ изображенного на картине без попытки интерпретировать замысел художника или предложить собственное прочтение картины.

Во-вторых, «присвоение» Ван Гога массовыми авторами проявляется в акцентуации мотивов, близких данной аудитории, – безумия, алкоголизма, прижизненной непризнанности, в результате происходит снижающее отождествление гениального художника с самим автором и в то же время компенсаторное отождествление автора с Ван Гогом. Там, где поэты 1960-х годов видели обреченность творца на постоянный труд и верность своему призванию, современный сетевой автор либо акцентирует утешающую его самолюбие надежду на посмертное признание (Вадим Лившиц: «А вы, российские вангоги, / Не забывайте ни на миг – / Сейчас в безвестии, но в итоге / Бессмертье обретёт ваш стих!»<sup>19</sup>), либо отказывается от искусства в пользу повседневных житейских радостей (Вячеслав Чирков: «Поставь хрусталь и серебро, / И тапочки возле порога, / И убери в чулан Ван Гога. / Что толку нынче от него?»<sup>20</sup>), либо идентифицирует себя с художником по принадлежности к определенной субкультуре и в то же время противопоставляет себя ему (Кауров: «Винсент Ван Гог, кафе вечернее, / Светила в черных небесах... / Я здесь бывал уже, наверное, / И скоро полночь на часах. // А мы сидим, мы не расходимся, / Хотя беседа улеглась, / Вино в бокалах наших водится, / И, значит, жизнь-то удалась! // Нам не пора еще отчаяться, / И чем не призрачный итог – / Кафе еще не закрывается. / Мы снова здесь, Винсент Ван Гог!»<sup>21</sup>).

Подводя итог, можно сказать, что поэтические экфрасисы несут на себе печать времени, характеризуя как сознание автора, так и эпоху, которая во многом определяет и восприятие творчества, и расстановку смысловых акцентов, которые отражают этические и эстетические доминанты времени. Ван Гог для поэтов 1960-х годов был прежде всего интересен своей судьбой, представляя образец подвижнического служения искусству. Этика довлела эстетике даже в тех случаях, когда поэт обращался к картинам (А. Кушнер), диалог с искусством скрывал внутренний диалог

---

<sup>18</sup> Владимир Чобан-Заде: *Пейзаж в Овере после дождя*. <http://stihi.ru/2015/10/07/9301> Дата доступа: 20.10.2017.

<sup>19</sup> Вадим Лившиц: *Ван Гог поэзии российской* <http://proza.ru/2015/08/13/1318> Дата доступа: 20.10.2017.

<sup>20</sup> Вячеслав Чирков: *Ван Гог*. <http://russianpoetry.ru/stihi/van-gog-172613.html> Дата доступа: 20.10.2017.

<sup>21</sup> Кауров: *Винсент Ван Гог, кафе вечернее*. <https://www.sunhome.ru/poetry/176448> Дата доступа: 20.10.2017.

в авторском сознании. В поэзии 2010-х годов усиливается экфрастическое начало, на первый план выходит творчество художника, а не его судьба, однако характерное для постмодернистской эпохи восприятие искусства как ремесла, доступного всем и каждому, отозвалось в текстах, посвященных Ван Гогу, примитивизацией образа художника и стереотипизацией восприятия его картин. В большинстве случаев экфрасис обнаруживает отсутствие личностного отношения, которое подменяется эмоциональным самовыражением автора. Отсылки к Ван Гогу отражают спустившуюся в массовое сознание моду на искусство модернизма, бывшую ранее достоянием интеллигенции, при этом как имя, так и картины художника редуцированы до уровня «цитаты», лишенной контекста, и отражают не столько понимание судьбы и творчества, сколько амбиции и претензии на осведомленность в культурной традиции провинциального автора.

### ***Ван Гог и его картины в прозаических текстах***

Проекция судьбы нидерландского художника на размышление о судьбе творческой личности в мире характерна и для прозы 60-70-х годов. В мемуарной книге В. Каверина *В старом доме* (1969-1972) юношеское впечатление от картин Ван Гога вписывается в мозаику воспоминаний о драматичной, подчас трагической, истории советской литературы как необходимый акцент – своего рода констатация обреченности подлинного творца на одиночество и непонимание: «Ван Гог поразил меня роковой невозможностью писать иначе, настигшей его, как настигает судьба. По одной только “Прогулке осужденных” можно было, ничего не зная о нем, угадать его приговоренность к мученичеству и непризнанию»<sup>22</sup>. Любопытно, что чуть ниже Каверин делает важное признание, что рассуждения о внешних для искусства факторах (трагическая судьба художника, исторические аналогии и т.д.) не должны заслонять или подменять разговор о художественных открытиях, о новом видении мира, которое предлагает искусство: «Конечно, это был только первый шаг к пониманию формы, которая, может быть, и должна оставаться незамеченной, но постижение которой с необычайной силой приближает нас к производству искусства»<sup>23</sup>. Как человек, сформировавшийся в атмосфере Серебряного века и сам отдавший дань поискам нового художественного языка в ранних произведениях, таких как, например, роман

<sup>22</sup> Вениамин Каверин: *В старом доме*, в: Вениамин Каверин: *Вечерний день: Письма. Встречи. Портреты*. Москва 1982, с. 351.

<sup>23</sup> *Ibidem*, с. 352.

*Художник неизвестен* (1931)<sup>24</sup>, но вынужденно согласившийся с соцреалистической установкой на его упрощение, Каверин понимал цену, которую заплатил Ван Гог за верность своему эстетическому идеалу и творческому предназначению. Судьбы многих современников писателя были для него более чем убедительным подтверждением архетипичности судьбы Ван Гога.

Уже в повести известного фантаста С. Гансовского *Винсент Ван-Гог* (так в оригинале. – Т.А.) ощущается стремление автора подключиться к эстетической проблематике. Фантастическое допущение: путешествие во времени, благодаря которому рассказчик смог несколько раз встретиться с Ван Гогом в разные периоды его жизни и наблюдать процесс психологической и творческой эволюции художника от неуверенного в себе, но бесконечно преданного своему ремеслу мастера к знающему себе цену и уже смирившемуся с участью непризнанного гения-одиночки творцу и затем к больному, измученному неудачами и нищетой, отрешенному от жизни и окружающих болезнью «вечному неудачнику», – дает возможность показать и постепенный рост и духовное становление героя, который сначала проникается сочувствием к художнику, а затем начинает понимать смысл его картин.

От этики к эстетике, от открытия прекрасного в человеке, преданном своему предназначению, к осознанию искусства как пути к миру прекрасного – такая логика построения сюжета обусловлена ориентацией повести на советского массового читателя, для которого характерно артикулированное в повести мнение об искусстве XX века как о непонятной «мазне», далекой от жизненного правдоподобия: рассказ о трагической судьбе художника и его картинах полемически заострен против обывательских представлений об искусстве. Рассказчик поначалу убежден, что слава Ван Гога, как и других великих мастеров, создается критиками:

---

<sup>24</sup> Характерно, что в этой ранней повести упоминание о Ван Гоге звучит в ином контексте и вписывается в парадигму иных рассуждений. «[...] в 1919 году в Москве я встретил свой сон, нарисованный Ван Гогом. Это было так, как если бы моя тень сказала мне: “Не я твоя тень, а ты - моя” (См.: Вениамин Каверин: *Художник неизвестен*, в: Вениамин Каверин: *Собрание сочинений*. Том 2. Москва 1981, с. 46). Утверждение первичности мира идей, апология честности в искусстве как бесспорного условия профессионализма; тезис о том, что искусство (вымысел художника) поправляет ошибки истории и поэтому является формой прозрения истины; отрицание внешней красоты и благообразия формы, за которой, как правило, скрываются мертвые идеи, – эти эстетические принципы раннего Каверина выявляют в нем сторонника неоплатонизма, характерного для Серебряного века.

Почему он считается великим художником? В чем его гениальность? [...] На пейзажах деревья – двумя-тремя мазками, дома – грубыми пятнами. Если он делает, например, огород, то не разберешь, что там посажено – капуста или салат. Нигде нет отделки, этакой, знаете, старательности, повсюду поспешность, торопливость, небрежность. Впечатление, будто все, что он видел, ему хотелось огрубить, исказить, искорежить. Я начинаю догадываться, что слава большинства знаменитых художников, а может быть, и поэтов – не столько их заслуга, сколько результат шумихи, которую позже поднимают всякие критики и искусствоведы. Каждому из нас с детства попросту вколачивают в голову, что, скажем, Шекспир и Микеланджело – это гении, а без такого вколачивания мы бы их ни читать, ни смотреть не стали<sup>25</sup>.

Ценность картин Ван Гога для рассказчика на первых порах определяется их рыночной ценой – именно поэтому он раз за разом предпринимает вылазки в прошлое, намереваясь, вернувшись, продать похищенные полотна, чтобы стать владельцем бесчисленных богатств. Читателю вместе с рассказчиком предстоит понять, что ценность искусства измеряется не денежным эквивалентом, а тем, что художник в своих картинах «открывает какой-то другой мир, позволяет увидеть все вокруг свежими глазами. Материя живет, чувствуешь, как в ней кипят атомы и частицы. Предметы, явления раскрывают свою суть, все связывается со всем, начинают просвечивать грани иных измерений»<sup>26</sup>.

Нельзя не заметить, что и С. Гансовский, и поэты 60-х годов в своем восприятии картин Ван Гога, в большей или меньшей степени, исходили из этической оценки, что объясняется воспринятыми от эстетики XIX века и ставшими общепринятыми в эпоху соцреализма представлениями об утилитарном – воспитательном назначении искусства. Именно поэтому в стихах о Ван Гоге собственно экфрастические элементы незначительны, а в повести С. Гансовского они носят откровенно дидактический характер, отражая не столько стремление автора понять и истолковать картины художника, сколько вновь и вновь доказать их ценность, но в первую очередь познавательную:

[...] в звездах Ван Гог видел не только светлые точки, как все мы, но прозрел огромные короны, простирающиеся на миллионы километров, уловил всеобщую связь всего со всем, поэтическую зависимость нашей жизни от тех таинственных процессов, что происходят в космосе, – зави-

<sup>25</sup> Север Гансовский: *Винсент Ван-Гог*, „Урал” 1970, № 1-4. [https://royallib.com/book/gansovskiy\\_sever/vinsent\\_van\\_gog.html](https://royallib.com/book/gansovskiy_sever/vinsent_van_gog.html) Дата доступа: 15.09.2017.

<sup>26</sup> Север Гансовский, *op. cit.*

симость, которую лишь впоследствии открыл ученый Чижевский. И не только это! Меня осеняет, что, развиваясь от вещи к вещи, Ван Гог предвидел проблемы, которые лишь столетием позже стали перед человечеством, когда природа, будто бы уже покоренная, выкинула новый вольт, доказав, что нельзя быть ее господином, а можно – только другом и сотрудником. Я вижу самодовлеющую ценность бытия, сложность вечно живущей материи, напряженно застывшую в яркости и резких контрастах его натюрмортов, чувствую в больших композициях трепет пульса биосферы<sup>27</sup> [9].

Искусство, таким образом, приравнивается к науке, художник – к ученому, сам автор, логикой аргументации, как ни парадоксально, – уподобляется своему герою.

Недооценка эстетической функции искусства проявляется и в описаниях картин Ван Гога в повести Гансовского. Его экфрасисы акцентируют демократическую направленность творчества художника, утверждают мнемоническую функцию искусства, которое запечатлевает (фотографирует) время, – эти аргументы писатель противопоставляет расхожему мнению об искусстве вообще и прежде всего об искусстве XX века как о ненужном, не приносящем видимой (практической) пользы занятии. Закономерно, что наиболее развернутое описание в повести посвящено картине Ван Гога *Едоки картофеля*, которое в контексте поставленной в данной статье проблемы представляет особый интерес, потому что в начале XXI века картина вызовет к жизни два одноименных произведения – романы Д. Бавильского и Н. Ивеншева.

Картина *Едоки картофеля* (1885) в наследии художника занимает особое место: это единственное полотно, «созданное по законам и правилам классического искусства»<sup>28</sup>; хотя картина получила известность как первое крупное законченное произведение Ван Гога, в ней еще не чувствуется будущий постимпрессионист, новатор, создатель нервной, экспрессивной техники, выразившей его смятенный болезнью внутренний мир, – в *Едоках картофеля*, по собственному признанию художника, он стремился писать крестьян так, «словно ты сам один из них, словно ты чувствуешь и мыслишь так же, как они»<sup>29</sup>; в письмах периода работы над данной картиной очевидна ориентация на реалистическое искусство, в первую очередь на его демократическую традицию.

---

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Марина Гордеева: *Винсент Ван Гог*, в: *Великие художники*. Том 18. Москва 2009, с. 9.

<sup>29</sup> Винсент Ван Гог: *Письма*. Ленинград; Москва 1966, с. 240.

Тем не менее, картина важна как этап поиска художником своей индивидуальности. Известно, что Ван Гог много работал над ней: в Музее Ван Гога в Амстердаме вместе с окончательным вариантом выставлено множество рисунков, набросков, зарисовок. Едва ли не впервые Ван Гог пишет не с натуры, а по памяти, добываясь не внешнего сходства, а ощущения правды жизни и главное – передачи своего видения. Впервые именно в этой картине он осознанно преодолевает традицию голландских мастеров, в первую очередь Милле, который был ему особенно дорог своим вниманием к жизни крестьян. Однако классическая концепция искусства, в основе которой лежит идеализация мира и гармонизация его противоречий и которую вслед за великими голландскими мастерами разделял Милле, была чужда Ван Гогу: «Красота для него равнозначна истине – пусть даже эта истина мучительна и мир таков, как он есть»<sup>30</sup>. Поиски новой эстетики означали поиск новых художественных решений. Думая о простых людях, которые тяжелым трудом добывают свой хлеб, художник не сразу нашел колористический образ картины: «цвет, в котором они теперь написаны, напоминает цвет *очень пыльной картофелины, разумеется, неочищенной*. Переделывая их, я вспоминал меткую фразу, сказанную о крестьянах на картине Милле: “Кажется, что его крестьяне написаны той самой землей, которую они засевают”»<sup>31</sup> (курсив автора. – Т.А.). В письмах он подробно рассказывает о том, как добивался экспрессии композиции, жестов и мимики изображенных на картине людей, эмоциональной и психологической выразительности цвета:

Что же касается моей работы “Едоки картофеля” [...], то это сцена, которую я попытался написать, будучи вдохновлен своеобразным эффектом света в мрачной хижине. Она написана в такой темной красочной гамме, что, например, *светлые* ее краски, положенные на белую бумагу, выглядели бы чернильными пятнами; но на холсте они выделяются своей светлостью благодаря силе противопоставленных им, например, прусской синей, которая накладывается совершенно несмешанной. Мои собственные критические замечания касаются, главным образом, того, что, уделив внимание цвету, я упустил из виду форму торсов. Головы и руки, однако, были сделаны очень тщательно, а так как наибольшее значение имели именно они, все же остальное было почти совсем темным [...], то манера, в какой я написал картину, извинительна [...]<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Анри Перрюшо: *Жизнь Ван Гога*. Москва 1987, с. 159.

<sup>31</sup> Винсент Ван Гог, *op. cit.*, с. 240.

<sup>32</sup> *Ibidem*, с. 319.

Это было новое понимание правды в искусстве, которая означает не фотографическое копирование или идеализацию действительности, а выражение ее внутренней сущности – через индивидуальное ее понимание.

В работах искусствоведов даются разные интерпретации картины. М. Гордеева приводит слова исследователя творчества Ван Гога Х. Грэтца:

Каждый из них кажется одиноким и изолированным, между ними нет живого общения. Они не смотрят друг на друга... Но есть одна объединяющая деталь в этой мрачной атмосфере изоляции – горящая лампа, символ его (Ван Гога) любви, свет, несущий утешение им в их одиночестве, от которого он сам так много страдал всю жизнь<sup>33</sup>.

Комментируя эти слова, автор пишет:

Герои картины действительно не смотрят друг на друга, да им это и не нужно, поскольку они связаны между собой прочным внутренним единством – чувством рода. Художник мастерски передает мрачный уют их дома – полутемного простого жилища, где нет ничего лишнего, только самое необходимое [...] <sup>34</sup>.

И. Стоун в биографическом романе о Ван Гоге, рассказывая об итоге мучительной работы художника над полотном, дает следующую интерпретацию картины, почти буквально воспроизводя слова ее создателя и в то же время фиксируя важный аспект картины:

Он писал композицию в тоне картофеля - доброго, пыльного, нечищеного картофеля. Грязная домотканая скатерть на столе, закопченная стена, лампа, подвешенная к грубым балкам, Стин, подающая отцу дымящую картошку, мать, наливающая черный кофе, брат, поднесший чашку ко рту, - и на всех лицах печать спокойствия, терпеливого смирения перед извечным распорядком вещей.

Утреннее солнце робко заглянуло в окно его комнаты. Винсент встал с табурета. На душе у него был полнейший покой и умиротворение. Двенадцать дней лихорадочных волнений остались позади. Он посмотрел на свою работу. Она пахивала ветчиной, дымком и картофельным паром. Он улыбнулся. Он создал свой "Анжелос". Он уловил то непреходящее, что живет в преходящем. Брабантский крестьянин никогда не умрет<sup>35</sup> [12, с. 274].

---

<sup>33</sup> Марина Гордеева, *op. cit.*, с. 11-12.

<sup>34</sup> *Ibidem*, с. 12.

<sup>35</sup> Ирвинг Стоун: *Жажда жизни: Повесть о Винсенте Ван Гоге*. Москва 1988, с. 274.

Таким образом, ключевые смысловые аспекты картины в традиционной искусствоведческой интерпретации можно определить как *одиночество, чувство рода, изнуряющая и отчуждающая людей повседневность, вечное в преходящем*.

Вернемся к повести С. Гансовского, чтобы привести две обширные цитаты из нее – сначала описание картины *Едоки картофеля*:

Люди неподвижны вокруг блюда с картошкой, но в то же время двигаются, они молчат, но я слышу их немногословную речь, ощущаю мысли, чувствую их связь друг с другом. Такие вот они - с низкими лбами, некрасивыми лицами, тяжелыми руками. Они работают, производя этот самый картофель, грубую ткань, простые, первоначальные для жизни продукты. Они потребляют многое из того, что делают, но какая-то часть их тяжелого труда в форме налогов, земельной ренты и тому подобного идет на то, чтоб у других был досуг; из этой части возникают дворцы, скульптуры, симфонии, благодаря ей развиваются наука, искусство, техника.

Мужчина протянул руку к блюду, женщина тревожно смотрит на него, уж слишком усталого, - почему-то он не ответил на ее вопрос. Старик дует на картофелину, старуха, задумавшись, разливает чай. Ей уже не до тех конфликтов, что могут возникать между молодыми, она знает, что маленькую размолвку или даже ссору поглотит, унесет постоянный ток жизни, в которой есть коротенькая весна, быстрые мгновенья любви, а потом все работа, работа, работа...<sup>36</sup>.

В отличие от И. Стоуна, русский писатель «не видит» колористическое решение картины, поскольку его восприятие определяется господствующей в общественном сознании оценочной парадигмой, в которой доминирует апология «человека труда». Безусловно, это не противоречит пафосу Ван Гога, который в большинстве писем последовательно подчеркивает свои демократические взгляды. Однако в письмах художник говорит и о постоянных поисках своего стиля, новых художественных решений. Вместо этого в повести С. Гансовского – авторский развернутый публицистический комментарий, своего рода «мораль»:

Эти едоки картофеля как будто бы не оставили ничего сверкающего, заметного на земле в общей летописи племен и государств, но их трудолюбие, неосознанное, почти механическое упорство, с которым они боролись за собственную жизнь и своих близких, позволили человечеству перебиться, перейти тот опаснейший момент истории, когда все держалось на мускульной силе, когда человек как вид в своем подавляющем большинстве попал в условия, пожалуй, худшие, чем у животных, когда уже

<sup>36</sup> Север Гансовский, *op. cit.*



кончилась эпоха его биологического совершенствования, но еще не вступили другие факторы. Им было трудно, крестьянам, ткачам с серыми лицами, но они позволили нам сохранить человечность и выйти в будущее, к возможностям глубокого всестороннего контроля над окружающей средой...

С трепетом, с волнением я начинаю понимать, что же сделал Ван Гог - художник. Он оставил нам их, этих темных работяг, не позволил им уйти в забвенье. Но более того, он намекнул, что будущим изобильем благ, стадионами, театрами, вознесшимися ввысь городами-мегаполисами, каким например, стал Париж к 1995, и всякими другими чудесами, которых еще и в мое время не было, мы обязаны и будем впредь обязаны не льющемуся с нашего светила потоку энергии, не гигантским силам, удерживающим вместе частицы атомного ядра, а человеческому сердцу [9].

Оба писателя акцентируют способность живописи сохранить для будущего облик уходящей в прошлое жизни, по существу отождествляя искусство художника и фотографа, но аргументируют свой вывод по-разному: И. Стоун отмечает момент эстетической типизации (художник выявляет «непреходящее в преходящем»), Гансовский актуализирует характерный для соцреалистического искусства тезис «жизнь как жертва во имя будущих поколений».

Очевидно, что экфрасическое включение в повести С. Гансовского выполняет скорее иллюстративную функцию, помогая массовому читателю представить картину Ван Гога и познакомиться с его творчеством. Эту же функцию поддерживают и многочисленные упоминания о других картинах художника. Заметим, что развернутого описания в повести заслужила только картина *Едоки картофеля*, что объясняется, очевидно, ее более «литературным» по сравнению с другими, более поздними, его полотнами сюжетом, а также демократической направленностью. Закономерно, что экфрасис по существу представляет собой пересказ сюжета картины; диалог писателя с художником ограничен рамками публицистического комментария.

Повести Д. Бавильского и Н. Ивеншева, опубликованные в начале 2000-х, отчетливо демонстрируют изменения как в общественной атмосфере, так и в отношении к искусству и его восприятию. Наиболее заметное из них обусловлено наступлением эпохи постмодерна в его специфическом воплощении на постсоветском пространстве: коммерциализация и массовизация культуры, отказ от установок модерна на пропаганду науки и – шире – знания, в рамках которого рассматривалось и искусство; торжество общества потребления, упрощение картины мира до

горизонтальной повседневности – это лишь немногие признаки современности, так или иначе отразившиеся в судьбах героев произведений. Провокативно одинаковое название – *Едоки картофеля* побуждает рассматривать повести как осознанный диалог авторов с картиной Ван Гога, друг с другом, со своим и ушедшим в прошлое временем.

Д. Бавильский определяет современность ключевыми словами «редукция», «имитация» и «опустошение», которые поддерживаются мотивами искусственности жизни, отсутствия духовного стержня, придающего сюжетную завершенность человеческому существованию, и тотального обесмысливания еще совсем недавно значимых понятий и знаков. Героиня повести, смотрительница музея в городе Чердачинске<sup>37</sup> Лидия Альбертовна, женщина средних лет, существование которой механической повторяемостью напоминает течение мертвой реки в безжизненном черно-белом пространстве (сродни унылым черным пейзажам картин и набросков Ван Гога периода *Едоков картофеля*), где обитают такие же, как и она, «непрорисованные до конца люди». Ироническое именование повседневности героини «жителием-бытием» подчеркивает отсутствие той духовной составляющей, которая привносит бытийный смысл в жизнь. Работая в музее, героиня не замечает полотен мастеров, ее место в пространстве изначально определено как положение «в закутке», ограниченном семейным бытом. Человек как «машина желаний», жизнь как выживание, семья как лишенное объединяющего центра совместное пребывание в одном жилище, любовь как привычка или секс и игра, искусство как средство вложения или получения денег, творчество как профессия, творец как ремесленник; поэзия как совокупность цитат с выхолощенным вне контекста содержанием и потому приобретающих иной, окказиональный и удобный для цитирующего смысл, – все базовые этические и культурные основания прежней эпохи обесценились и превратились в означающие без означаемого. Стоит при этом заметить, что Бавильский далек от мысли, что опустошение жизни характерно только для русской провинции: зеркальность эпического повествования и акцентированный прием двойничества убеждают читателя в том, что и западная – расцвеченная всеми красками и благами цивилизации – жизнь в своей примитивной повседневности ничем не отличается от постсоветской.

---

<sup>37</sup> Под этим названием скрывается не только город Пермь, как следует из путевых заметок Д. Бавильского (см.: Дмитрий Бавильский: *Ван Гог в Перми*, „Урал” 2013, № 8. <http://magazines.russ.ru/ural/2013/8/11b.html> Дата доступа: 30.10.2017), но в целом российская провинция.

Процесс опустошения, таким образом, носит глобальный характер и характеризует эпоху в целом.

Картина Ван Гога в романе Бавильского выступает в качестве зеркала, в котором современность должна увидеть себя и осознать произошедшие изменения – с одной стороны ментальные, с другой стороны – цивилизационные. Главным образом это со- и противопоставление эпох – конца XIX-го и начала XXI-го веков осуществляется на уровне мотивной структуры, где постоянно фигурирует мотив поедания картофеля: встреча героев в семейном кругу сопровождается поеданием «простой и грубой» пищи – горячей, рассыпчатой картошки, в то время как городское пространство связано с картофельными чипсами, Макдональдсом, в котором все продукты поразили героиню непохожестью «на свои естественные первообразы». Чипсы выступают как символ искусственности современного мира. В то же время – по Бавильскому – цивилизационные изменения не принесли изменений духовных: крестьяне на картине Ван Гога, при всей грубости их внешнего облика и отупляющей неодоухотворенности повседневной жизни, несут своеобразное обаяние цельности и, как отмечали многие исследователи, единства, в то время как современное поколение, освобожденное от необходимости много и тяжело работать, предстает атомизированным, страдающим от одиночества, циничным и бездуховным, при этом бездуховность сочетается с поверхностной осведомленностью, когда культура теряет свое креативное начало, воспринимается на уровне штампов и используется как повод для самодемонстрации.

Имя Ван Гога для нового поколения утратило свою трагическую ауру и стало знаком странного, девиантного, едва ли не анекдотического поведения («Что? Какой Ван Гог? [...] – Ну который ухо себе отрезал...[...] Ах, ухо...»); служительница музея, работник культуры, Лидия Альбертовна не знает и не испытывает интереса к искусству («А когда в самом деле ей на Филонова смотреть? После долгого рабочего дня, что ли?» [...] «Что за публика ходит на этого Ван Гога? И что за Ван Гога, вообще, такая...»); неисповедимыми путями попавший в провинциальный город набросок картины «Едоки картофеля» («интимная почеркушка рыжего безумца»), с одной стороны, становится элементом городского мифа («в каждом втором лирическом сборнике местного разлива поминался этот *странный* старинный шедевр, закладывавший таким, что ли, образом особость местной культурной мифологии, вообще-то весьма бедной на

имена и события»<sup>38</sup>), с другой стороны – вызывает недоумение у посетителей, привлеченных в музей рекламой и громким именем:

Разочарованные посетители недоуменно пожимали плечами: угольная клякса, издали напоминающая трещину в небе, почерневшую, обуглившуюся молнию (и только позже, если приглядеться, из мрака начинали проступать осторожные фигуры людей, их перекрученные бедностью-бледностью лица), не пробуждала воспоминаний, не требовала отождествлений, не искала человеческого сочувствия<sup>39</sup>.

Эстетический горизонт чердачинцев ограничен русским реалистическим искусством – морскими пейзажами Айвазовского, которыми «любят украшать свои толстостенные коттеджи новые русские» и которые используются как приятный фон, элемент дизайна, не требующий соперничества и усиления духовного диалога с художником.

Выставка Ван Гога, как с самого начала подсказывает автор, стала «вирусом», который «все перевернул» и в жизни города, и в судьбе героини. Однако, если для городской интеллигенции выставка стала только очередной акцией – поводом для бесплатного фуршета и возможностью самопиара, а для остальных горожан обязательным мероприятием – культпоходом, то для Лидии Альбертовны, высвободив годами подавляемое подсознание, – началом ее пробуждения, выхода из трансобразного состояния, охранительного торможения, защищавшего от беспокоящих мыслей («думок»). Глазами героини читатель видит картины Ван Гога и через изменение этого восприятия оценивает ее психологическую и эстетическую эволюцию, переживая вместе с ней катарсис. Картины Ван Гога, в первую очередь *Едоки картофеля*, выступают в роли катализатора этого очищающего прозрения и в то же время, расширяя сознание, преображают мир, возвращают ему глубину.

Бавильский на примере героини исследует природу эстетического воздействия живописи, в частности картин Ван Гога, на современного зрителя. В сюжетном параллелизме: знакомство Лидии Альбертовны с творчеством художника совпадает с ее «запретными» отношениями с другом сына – так воплощается авторская мысль о том, что пробуждение души и тела означает освобождение от сковывающих человека условностей и поведенческих стереотипов, превращающих жизнь в механи-

<sup>38</sup> Дмитрий Бавильский: *Едоки картофеля*, „Урал” 2002, № 10-11.

<http://magazines.russ.ru/ural/2002/11/bav.html> Дата доступа: 29.08.2017.

<sup>39</sup> Ibidem.

ческое существование. Как и любовь, искусство возвращает человека к самому себе, помогает познать себя, свои тайные желания.

Выставка картин Ван Гога, привезенная в Чердачинск по программе всемирного турне, как «красная бомбочка», взрывает сознание героини. «Неуютные, перекошенные» картины раздражают Лидию Альбертовну, попытка установить контакт с ними не удается:

Её раздражало в них буквально всё – яркие краски, грубые, шероховатые мазки, неявные, непонятные сюжеты. Особенно “доставалось” тем самым “Едокам картофеля”, в них царила почти непролазная мгла, депрессивная лампочка освещала искажённые бедностью и нелюбовью лица. Ужас. Мрак. [...] на картинах его жизнь казалась обезображенной и раздетой. Будто бы содрали с окружающей Ван Гога действительности кожу, обнажили бухенвальдские рёбра, искорёженные истерикой сути, и отправили гулять по миру вот так, без штанов и доброжелательного отношения к натуре<sup>40</sup>.

Привычный уютный мир малых голландцев как бы узаконивал собственную жизнь героини с ее повседневными заботами, циклической повторяемостью событий, действий и мыслей. Ван Гог внес в паутину будней, обволакивающих и успокаивающих сознание, паническую тревогу – неудовлетворенность и желание разорвать привычный круг жизни:

Однако взгляд её снова зацепился за одно из ваноговских творений, и в голове будто бы опрокинулся чан с крутым кипятком, чёрт подери, как же всё это меня раздражает своей неприручаемостью, своей дикостью. Чёрная, ободранная кошка с колючими, ненормальными глазами.

Ожесточённая, она набралась смелости, подошла к одному из небольших холстов. Мазки кровоточили. Густая, свернувшаяся уже кровь и лимфа, бурлящие в сосудах едва нацарапанного художником сюжета, разбежались по картине в разные стороны, шуршали по старым, заплесневевшим от времени венам. Лидии Альбертовне захотелось расплакаться. Но она не сдалась. Только перешла к следующему экспонату.

Настроение скакало, мгновенно переливаясь в противоположность.

Сердце стучало, готовое вырваться наружу. Но она не отступилась.

Вот, и снова то же самое: и на этой картине реальность переживала невидимые тектонические сдвиги, разломы, её точно гнуло и корёжило.

Казалось, в ней сосредоточена боль такой силы, что голова идёт кругом, попутно вызывая самые неприятные ощущения: тошноту, рвоту, сильное опьянение, менструальные колики. Зачем же нужно столь чудовищное самоистязание?

---

<sup>40</sup> Дмитрий Бавильский, *op. cit.*

На следующем пейзаже, к которому Лидия Альбертовна подошла совсем вплотную, она вдруг заметила оставленные художником вихри. Складки эти казались мятыми, рваными, потрёпанными недоеданием и недомоганием. Дистрофики, пробегающие на заднем фоне, между растрёпанных деревьев, показались ей сплюснутыми невидимым давлением: искажённые тела и лица беззвучно вопили, звали из толщи застывшей, сковавшей их красочной массы.

Лидия Альбертовна была близка к обмороку. Отрыжка пространства, расплёсканного по полотну, расхлябанная реальность, однажды выпавшая из пазов, наезжали на неё, чавкая, пытаясь всосать внутрь. [...]

Столкновение с чужой, чуждой сознанию системой зрения состоялось<sup>41</sup>.

Физиологическая реакция неприятия и отторжения картин Ван Гога по существу означает неготовность героини к честному осмыслению себя и своей жизни: художник

[...] обжигал прутьями раскалённых эмоций, ненавязчиво объясняя, что всю предыдущую жизнь она строила не совсем правильно: мимо многого прошла, многого не понимала, существенного не заметила.

Ван Гог стучался в её сердце. И не находил ответа<sup>42</sup>.

Перелом и подлинное понимание искусства Ван Гога приходит к героине после катастрофического завершения «скандальной» любовной истории, неудачной попытки самоубийства, болезни, череды событий, которые прочитываются как метафорическая смерть, за которой должно последовать воскресение. И новый этап жизни.

На возможность такого воскресения Бавильский указывает через эпизод в Музее Ван Гога в Амстердаме, где Лидия Альбертовна новыми глазами видит столь раздражавшую ее знаменитую картину:

На картине люди ели картошку. Чаша с золотистыми ломтиками дымилась.

Вилки, руки, лица – всё искорежено, перекручено напряжением, лампа коптит, все углы точно в саже. Медленно и печально. Тяжело, но не безнадежно. Есть в трудной, непростой жизни завораживающая правда, отчего становится легкомысленно легко, как будто ветер прошелестел по нескошенной траве: всё будет хорошо. Всё у нас получится.

[...] Чем дольше Лидия Альбертовна вглядывалась в занавешенную темнотой комнату, тем больше света она видела, тем больше тепла ощу-

<sup>41</sup> Дмитрий Бавильский, *op. cit.*

<sup>42</sup> *Ibidem*

щала. Мгла постепенно отступала, лица становились очерченными, одухотворёнными, знакомыми и живыми. Проступала и скудная обстановка, мебель, посуда.

Лидия Альбертовна вспомнила внутренним зрением сюжеты малых голландцев, заученных во времена сидения на втором этаже наизусть, вспомнила кучкующихся в ночном хлеву “Волхвов”, обстоятельство “Тайной вечери”, где у апостолов такие же красивые крестьянские лица.

Вот и сейчас, глядя на “Едоков”, она слышала завывание зимнего ветра за окном, шевеление скотины за забором, дыхание вечности.

Нет, это не был “момент истины”, эстетический экстаз, выпрямивший течение жизни; влияние картины, наплывавшей на зрителей мутным пятном, психоделической кляксой, происходило незаметно. Вкрадчиво<sup>43</sup>.

Новое, просветленное восприятие казалось бы, свидетельствует о том, что к героине приходит понимание ценности собственной жизни, повседневного быта. Однако верный постмодернистской иронии Бавильский разрушает такой оптимистичный финал, предоставляя читателю возможность выбрать из нескольких вариантов наиболее соответствующий его представлениям о системе ценностей и логике жизни: героиня, как констатирует автор, исчезает из пространства, и это исчезновение было связано с картиной Ван Гога, но было ли оно актом уничтожения ненавистного полотна, перевернувшего спокойную, не замутнённую тревогами и раздумьями жизнь, или «уходом» в картину как бегством от примитивной действительности в действительность, освещённую эстетическим идеалом, – остаётся неясным. Дистанцирующая авторская ирония свидетельствует о том, что Бавильский не стремится влиять на читателя, не пытается внушать ему собственные представления об искусстве, более того, эти представления свободны от апологетических коннотаций (здесь очевидно просматривается полемика с характерной для предшествующей эпохи убежденностью в том, что «красота спасет мир») – писатель-беллетрист фиксирует течение многоликой жизни, ее изменчивость и разнообразие, не оценивая и не пытаясь судить своих героев.

Сравнивая произведения С. Гансовского и Д. Бавильского, нельзя не заметить изменения, которые произошли и в состоянии общества, и в отношении к культуре, и в понимании произведений искусства на переломе эпох от модерна к постмодерну, и собственно в типе эстетических включений в текст. Оптимистическая устремленность в будущее сменилась депрессивной по своим последствиям редукцией времени и замкнутостью на настоящем; уверенность в центральном положении

---

<sup>43</sup> Дмитрий Бавильский, *op. cit.*

культуры (как одной из форм *познания* мира) в жизни общества, обусловленном ее профетической функцией, – выведением ее на периферию в качестве одного из многих ремесел, значение которых ограничивается развлекательной функцией. Монологическая позиция Гансовского, который стремился приоткрыть читателю сокровища культуры, объяснить смысл произведений Ван Гога, у Бавильского сменяется – не диалогом, который все-таки предполагает разговор о ценностях, – высказыванием об анекдотичности жизни, в которой отсутствует смысл и все истины относительны, – в таком понимании картины нидерландского художника предстают лишь как выражение его болезненного состояния и как частный фрагмент мозаики жизни. Соответственно изменяется понимание сущности контакта зрителя с произведением искусства – от поверхностного усвоения содержания, за которым стоит обязательное в представлении людей эпохи модерна расширение культурного кругозора, к отрицанию необходимости такого контакта и утверждению едва ли не «психоделического» воздействия искусства на подсознание человека. Закономерно, что экфрастические включения в текстах Гансовского и Бавильского выполняют разные функции – описания полотна с пересказом его «содержания» и акцентом на непреходящем гуманистическом значении творчества художника в повести *Винсент Ван-Гог* и одного из «зеркал» в описании повседневности и психологических проблем современников в романе *Едоки картофеля*.

Ироническая дистанция Дмитрия Бавильского сменяется в одноименной повести краснодарского прозаика Николая Ивеншева интенцией прямого публицистического обвинения времени. Фабула повести очевидно ориентирована на чеховскую традицию: судьба доктора Рагина, который становится пациентом «палаты № 6», повторяется в судьбе доктора Голубева, постепенно теряющего связь с реальностью; имя героя повести Ивеншева – Иван Дмитриевич – отсылает к герою чеховского произведения Грому, при этом оба персонажа страдают манией преследования. Объединяет произведения и мотив безумного мира, в котором царит насилие над человеком: имплицитный у Чехова, у современного прозаика этот мотив обретает форму подробного анамнеза болезни, в котором определяются причины (военные действия в Чечне и во всем мире; убийство человека, ставшее обыденным явлением; цивилизация, превратившая мир в «асфальтовую Сахару», несущая бактерии «шизы»; перевернутость системы ценностей и опустошение языка, в котором не совпадают означаемое и означающее, когда под демократией подразумевается «тотальная диктатура чиновничества» и право на уничтожение иного; омертвление классики и торжество массового искусства – попсы, блок-



бастеров, сериалов и рекламы, современной живописи и музыки с их деструктивным воздействием на подсознание), виновники (правительства, превратившие всю планету в сумасшедший дом: «миром правят сумасшедшие»), симптомы (наркомания, алкоголь, девальвация любви и семейных ценностей, атмосфера уныния и пошлости в обществе, утратившем идеал и погрузившемся в бескрылую, примитивную, «жвачную» повседневность), ставится диагноз («анестезия души» и как результат – депрессивно-суицидальный синдром, которым больно население России, превратившейся после перестройки в «духовный лепрозорий»), прогноз (всеобщее безумие, распространяясь как инфекция, грозит уничтожить весь мир). Как и Чехов, писатель настаивает на том, что сумасшедшим домом является мир вокруг дома скорби.

Очевиден в повести диалог Н. Ивеншева и с Д. Бавильским, и в центре этого диалога Ван Гог и его картина *Едоки картофеля*. Уточняя и развивая идеи Бавильского, который в одном из романских отступлений предлагал характеристику всех людей по разным признакам, в том числе на «родившихся и не родившихся», Ивеншев тоже дает две классификации: психи, едоки и пасленщики / Ван Гоги (бунтари), едоки картофеля, эскейписты и душевнобольные. В обеих классификациях едоки картофеля – это мертвые «пустые» люди, в теле которых «работают только желудок и гениталии»<sup>44</sup>. Переосмысливая реабилитированную постмодернистской эпохой повседневность, Ивеншев считает, что примитивное бездуховное существование превращает человека в животное, культивирует в нем низменные инстинкты. Знаковым образом, символизирующим метаморфозу, оказывается картофель: «Картофель, точно во всех травниках написано, усугубляет буйство плоти. Как мандрагора», – отвлекшись от листов, сказал доктор»<sup>45</sup>. Но если в романе Бавильского картофель был метафорой здоровой естественной пищи, символом домашнего уюта, то у Ивеншева запах картофеля, преследующий и соблазняющий главного героя, метонимически замещает опустошенный, грубый и примитивный, мир и оказывается знаком наступающего безумия.

В этом контексте полностью изменяется восприятие картины Ван Гога, которую читатель видит глазами доктора Голубева:

На репродукции в сером воздухе витали, по-другому не скажешь, пасмурные люди. Человекозвери. Мужчины-уроды и женщины такого же переходного вида, зверюхи, но в чистых чепчиках, такие носила прислуга

---

<sup>44</sup> Николай Ивеншев: *Едоки картофеля*, «Москва» 2006, № 5, с. 42.

<sup>45</sup> *Ibidem*, с. 13.

в русских дворянских усадьбах девятнадцатого века. Застолье в подвале при свете керосиновой лампы. Ублюдочная вечеря, ритуал<sup>46</sup>.

В этом восприятии нет апофеоза повседневности, констатации любви художника к простому человеку, что акцентировалось в интерпретациях середины XX века. Есть понимание того, что тяжелый физический труд, безрадостная повседневность, подчиненная удовлетворению базового инстинкта – поглощению еды, оказывает отупляющее воздействие на человека, влечет за собой деградацию личности. Экфрасис картины Ван Гога в повести Ивеншева сигнализирует об изменении не только системы ценностей, но и парадигмы осмысления действительности.

Наиболее заметно это изменение проявляется по отношению к искусству, в том числе к картинам нидерландского художника. Нельзя не заметить, что если в романе Бавильского героиня постепенно открывает для себя радостный, просветляющий повседневность мир Ван Гога и как один из вариантов ее исчезновения из реального пространства автор называет бегство/эмиграцию в картину, то в повести Ивеншева, во-первых, творчество художника представлено, наряду с *Едоками картофеля*, такими полотнами, как *Прогулка заключенных* (с ней ассоциируется у читателя монотонное круговое движение обитателей сумасшедшего дома), *Ночное кафе* («бильярдный стол напоминает ходячий гроб среди вселенского веселья»<sup>47</sup>), в которых в наибольшей степени выразилось душевное беспокойство их автора; во-вторых, в больном воображении героя повести герои «Едоков» покидают картину и населяют реальность – «виртуальное зло оживает», постепенно завоевывая и деформируя мир. Автор по существу предъявляет обвинение искусству, которое моделирует деструктивные процессы в сознании человека, поскольку слово художника обладает материальной силой. Сомнение Бавильского в выпрямляющем воздействии красоты у Ивеншева сменяется отрицанием искусства, прежде всего модернистского, которое заморожено исследованием болезненных явлений в человеческой психике, анализом его подсознания и размывает эстетический и нравственный идеал. Косвенно, хотя и вполне определенно, авторское отношение к искусству проявляется в повести в игровом снижении имени Ван Гога, которое соотносится, с одной стороны, с именем Ивана Голубева, главного героя, с другой стороны – с библейскими Гогом и Магогом, повествование о которых связывается с эсхатологическими

<sup>46</sup> Ibidem, с. 11.

<sup>47</sup> Николай Ивеншев, op. cit., с. 18.

предсказаниями. Ван Гог, таким образом, выступает и как воплощение безумия, и как его творец.

\* \* \*

Подводя итог, скажем, что восприятие жизни Ван Гога и его картин в России на протяжении чуть более полувека претерпело существенные изменения, что обусловлено радикальными трансформациями ценностных координат в общественном сознании, произошедшими в результате смены эпох и переформатирования культурного поля. Экфрастические тексты опосредованно отражают эти изменения, фиксируя не только этические и эстетические доминанты культуры, но и прежде всего – проблемное поле авторского сознания. В то же время обращения к личности и творчеству Ван Гога свидетельствуют об их неисчерпаемом интерпретационном потенциале, способности меняться, представая в многочисленных зеркалах всякий раз заново.

**АННА СЕРЕДИНА**

*(Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,  
Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской  
академии наук, Россия)*

**РОЛЬ ТОПОЭКФРАСИСА В УТВЕРЖДЕНИИ  
ПОЧВЕННИЧЕСКИХ ИДЕЙ  
(НА МАТЕРИАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ АП. ГРИГОРЬЕВА)<sup>1</sup>**

**The role of topoeckphrasis in approval of the concept of the soil  
(on the material of Ap. Grigoriev's fictional prose)**

**Abstract**

The article investigates topoeckphrasis of Moscow, which is a semantic center of Ap. Grigoriev's memoirs «My Literary and Moral Wanderings». In topoeckphrasis of Moscow there is reflected the categories of life, nation and typical, leading its origin from Ap. Grigoriev's organic criticism and entering into the concept of the soil. Moscow in Grigoriev's memories is at the same time the hometown of the writer, the living creature, the periods of Russian literature, the phases of Grigoriev's moral formation and the soil that feeds Russian history and culture.

**Keywords:** ekphrasis, topoeckphrasis, Apollon Grigoriev, prose, memoirs, pochven-  
nichestvo

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17–18–01432) / This scientific investigation was carried out in the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with financial support of the Russian Science Foundation (RSF, the project № 17–18–01432).

«Да и мне ль / [...] / И восхищаться бородой, / Да вечный звон колоколов / Церквей различных сороков / Превозносить?.. Иные есть, / Кому охотно эту честь / Я уступить всегда готов», – так колко высказывается о Москве герой рассказа в стихах «*Олимпий Радин*», написанного в 1845 году Ап. Григорьевым. Поэт и в самом деле не оставил ни одного яркого и, тем более, хвалебного поэтического произведения, посвященного Москве. Однако в качестве автора художественной прозы Ап. Григорьев впервые коснулся «поэтических сторон»<sup>2</sup> Замоскворечья, южного района Москвы, не обойдя вниманием многочисленных храмов на его территории. Более того, в мемуарах Григорьева «*Мои литературные и нравственные скитальчества*» описание Москвы становится смысловым центром текста, что позволяет использовать при его анализе термин «топоэксфрасис». Это понятие, введенное в научное употребление О.А. Клингом, применимо в том случае, когда место действия «несет на себе особую эстетическую нагрузку» и «является героем литературного произведения»<sup>3</sup>.

Исследователями творчества Григорьева термин топоэксфрасис не использовался, хотя описания Москвы в художественной прозе писателя не были оставлены без внимания. Их изучению в мемуарах посвящены раздел в биографии «Аполлон Григорьев – последний русский романтик», написанной американским славистом Р. Виттакером, а также статья этого же исследователя «*„My Literary and Moral Wanderings“: Apollon Grigor'ev and the Changing Cultural Topography of Moscow*». В своих работах Виттакер приходит к выводу, что воспоминания писателя «внесли существенных штрих в определение понятия „почвенничество“»<sup>4</sup> и зафиксировали изменение культурной топографии Москвы (превращение города из дворянского в купеческий).

Художественной функции топоса Замоскворечья в мемуарах посвящен раздел диссертационного исследования А.Н. Ларионовой «*Поэтика автобиографической прозы А.А. Григорьева*»<sup>5</sup>. При этом, Б.Ф. Егоров, которому принадлежит заслуга издания тома григорьевской прозы в 1980

<sup>2</sup> Аполлон Григорьев: *Воспоминания*, ред. Борис Егоров. Москва 1980, с. 8.

<sup>3</sup> Олег Клинг: *Топоэксфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина)*, в: *Эксфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума*, ред. Леонид Геллер. Москва 2002, с. 97.

<sup>4</sup> Роберт Виттакер: *Последний русский романтик: Аполлон Григорьев (1822-1864 гг.)*. Санкт-Петербург 2000, с. 326.

<sup>5</sup> Анна Ларионова: *Поэтика автобиографической прозы А.А. Григорьева*. Дис. ... канд. фил. наук. Череповец 2017, 186 с.

году<sup>6</sup>, и Е.Е. Гродская, автор диссертационной работы «*Автобиографический герой Аполлона Григорьева (поэзия, проза, критика, письма)*»<sup>7</sup>, специального внимания описанию Москвы в прозе писателя не уделяют.

Как мы считаем, использование возможностей термина топоэкфрасис поможет выявить не замеченные ранее особенности описаний Москвы Григорьевым и их взаимосвязей с почвенничеством.

Мемуары Ап. Григорьева «*Мои литературные и нравственные скитальчества*» публиковались в журналах братьев Достоевских «*Время*» и «*Эпоха*», ставших основными печатными органами почвенничества. Мемуары выходили в 1862 году в журнале «*Время*» и затем в 1864 году в журнале «*Эпоха*». Григорьев не успел окончить своих воспоминаний, хронологически они обрываются на событиях детства, на начале 1830-х годов, хотя писатель обращается и к более поздним периодам своей жизни. С сюжетной точки зрения появление Москвы в мемуарах обусловлено автобиографическими реалиями: Ап. Григорьев родился и вырос в этом городе.

Москва в тексте воспоминаний предстает не как место действия, а как живое существо. Григорьев неоднократно называет ее «городом-растением». В основе такого отождествления лежит отсутствие регулярной планировки улиц: в Замоскворечье «улицы и переулки расходились так свободно, что явным образом они **росли**, а не делались»<sup>8</sup>. Дальнейшему росту улиц не мешали крепостные стены Белого города, Китай-города, Земляного города, замыкающие Москву в кольца: «От ядра всех русских старобытных городов, от кремля, или кремника, пошел сначала белый, торговый город; потом **разросся** земляной город, и пошли **раскидываться** за реку разные слободы»<sup>9</sup>. Улицы города переросли даже его границы: «ворот, некогда действительно составлявших крайнюю грань городского жилья, давно уж нет, и город-растение **разросся** еще шире, за пределы этих ворот»<sup>10</sup>. Григорьев говорит про улицы, увеличивающиеся со временем в длину, как про деревья, которым свойственно расти, разрастаться ветвями и раскидывать крону. Это подчеркивает стихийность роста Москвы, схожесть этого процесса с природным.

<sup>6</sup> Аполлон Григорьев: *Воспоминания*, ред. Борис Егоров. Москва 1980, 439 с.

<sup>7</sup> Елена Гродская: *Автобиографический герой Аполлона Григорьева (поэзия, проза, критика, письма)*. Дис. ... канд. фил. наук. Москва 2006, 205 с.

<sup>8</sup> Аполлон Григорьев: *Воспоминания*, ред. Борис Егоров. Москва 1980, с. 8.

<sup>9</sup> Ibidem, с. 8.

<sup>10</sup> Ibidem, с. 9.

При этом улицы будто устремляются к монастырям: «Старые монастыри – это нечто вроде драгоценных камней в венцах, стягивающих в пределы громадный город-растение»<sup>11</sup>. Такое движение улиц заметно как в историческом центре: «старые пласты города стягивает обруч с **запьястями**-монастырями, состоящими в городской черте»<sup>12</sup>, так и на окраине города.

В связи с тем, что Москва для Григорьева – живой организм, различные ее части приобретают названия частей человеческого организма: три основные улицы Замоскворечья – это «жилы», монастыри – «запьястья», Кремль – «ядро» (как ядро клетки). Более того, Григорьев называет растением и самого себя, говоря о том, что его отец «мало заботился о том, чтобы подрезывать ранние и неправильные побеги развивавшегося в его глазах растения»<sup>13</sup>. Все эти «растительные» метафоры отражают взгляды Григорьева как основателя органической критики, в центре которой лежит противопоставление органического продукта жизни головному порождению теории. К настоящему искусству, к истинно народному относится только то, что рождено жизнью, что имеет глубинные связи с прошлым. Как пишет польский исследователь почвенничества А. де Лазари, это убеждение Григорьева было усвоено и другими почвенниками: «как Достоевский, так и Страхов в понимании жизни („живой жизни”) – ученики Григорьева»<sup>14</sup>.

Москва – это также нравственные и литературные эпохи в жизни писателя. Наиболее подробно описана первая из них, в которую протекало детство Ап. Григорьева, выпавшее на 1830-е годы. Это «эпоха сереньких, тоненьких книжек „Телеграфа” и „Телескопа”»<sup>15</sup>, журналов, которые издавались в Москве и повелевали умами молодого поколения. Эта эпоха наполняла сады Замоскворечья, района, где прошло детство Григорьева, ароматом стихов Пушкина. Это также время восхищения появившейся в 1832 году повестью А. А. Бестужева-Марлинского «Аммалатбек». Несмотря на жадное чтение журналов, упоение поэзией и общий восторженный настрой, это время было пропитано и тревогой, передавшейся от предыдущего периода («последекабрьского террора»). Тревожность и мрачность находила свое выражение в стихах А. Полежаева, ис-

---

<sup>11</sup> Ibidem, с. 19.

<sup>12</sup> Ibidem, с. 19.

<sup>13</sup> Ibidem, с. 66.

<sup>14</sup> Анджей де Лазари: *В кругу Федора Достоевского. Почвенничество*. Москва 2004, с. 39.

<sup>15</sup> Аполлон Григорьев: *Воспоминания*, ред. Борис Егоров. Москва 1980, с. 5.

ключенного из Московского университета и сосланного на военную службу из-за поэмы «Сашка», в игре легендарного актера Малого театра П. Мочалова, в романах композитора А. Варламова. Из зарубежной литературы молодое поколение зачитывалось «Собором парижской Богоматери» В. Гюго, повестями А. Дюма, Э. Сю, Ж. Жанена. Переход этой эпохи в следующую обозначил выход на литературную арену в 1834 году В. Белинского со статьёй «Литературные мечтания. Элегия в прозе».

Все эти приметы эпохи, названные Григорьевым, значительны и для него самого, несмотря на то, что это период от 8 до 16 лет его жизни. С литературой того времени Григорьев соприкасался благодаря своему первому учителю Сергею Ивановичу. Григорьев слушал беседы, которые велись в кружке товарищей Сергея Ивановича, подслушивал, как учитель читал его родителям перед сном зарубежные романы. В кружке

[...] говорилось с азартом, о самоучке Полевом и его «Телеграфе» с романтическими стремлениями; каждая новая строка Пушкина жадно ловилась в бесчисленных альманахах той наивной эпохи; с какой-то лихорадочностью произносилось имя «Лорд Байрон»... из уст в уста переходили дикие и порывистые стихотворения Полежаева...<sup>16</sup>.

Вторая эпоха связана с обучением в Московском университете, преподавателями, чьи лекции захватывали Григорьева, с чтением трудов Гегеля, ради которого Григорьев в короткое время выучил немецкий язык. Это тот период, который обычно называют юностью, но настоящая юность пришла к Григорьеву по его собственному признанию, намного позже – к 30 годам. В университетский период своей жизни и, особенно, в последующий за ним петербургский, Григорьев отдался «могущественным веяниям науки и литературы» и «успел почти заглушить в себе» «всё „народное“, даже местное, что окружало»<sup>17</sup> его воспитание.

Третья московская эпоха началась после возвращения из Петербурга и ознаменовалась возвращением к «вере в народ и народность»<sup>18</sup> и работой в «молодой редакции» журнала «Москвитянин» в 1851 – 1855 годах. По словам Григорьева, это была пора «начала второй и самой настоящей моей молодости», пора «восстановления в душе [...] веры в грунт, почву, народ», пора «надежд зеленых, как цвет обертки нашего милого „Москвитянина“ 1851 года...»<sup>19</sup>. Это время связано с началом драматургии-

<sup>16</sup> Ibidem, с. 39.

<sup>17</sup> Ibidem, с. 7.

<sup>18</sup> Ibidem, с. 7.

<sup>19</sup> Ibidem, с. 43.



ческой деятельности А.Н. Островского, которая стала для Григорьева-критика долгожданным выражением «нового слова» – народности. В 1850 году в «*Москвитяине*» при посредстве А.Н. Островского публикуется повесть А.Ф. Писемского «*Тюфяк*», получившая высокую оценку литературных кругов и Григорьева в том числе. В 1852 году появляются рассказ «*Саввушка*» и «превосходный физиологический очерк»<sup>20</sup> «*Кухарка*» И.Т. Кокорева, бытописателя Москвы, входившего в число сотрудников «молодой редакции» «*Москвитяина*». Как пишет Григорьев, в эту эпоху перед ним возник

**мир преданий**, [...] и заговорили внятно, ласково, и **старые** стены старого Кремля, и безыскусственно высокохудожественные страницы **старых** летописей; меня как что-то растительное стал опять обвевать, как в года детства, органический мир народной поэзии<sup>21</sup>.

В данном описании в одном ряду называются древний архитектурный памятник, летописные повествования и фольклорные произведения, значит, Григорьев видит в них нечто общее. Все они имеют древнее происхождение, что подчеркивается в тексте в отношении Кремля и летописей и является очевидным в случае народного творчества. Другие характеристики («высокохудожественные», «органический мир»), описывающие только одно из трех явлений, могут быть распространены и на остальные. Высокой художественной ценностью наделены не только страницы летописей, но и кремлевские постройки, и фольклор. Органичность происхождения (то есть связь с жизнью) в свою очередь, присуща не только народной поэзии, но и архитектурному стилю Кремля и летописным рассказам. Здесь также важно, что летописи и поэтическое творчество народа связывается Григорьевым с Москвой (а, например, не с Киевом – первой столицей Руси). Это показывает, что средоточием русской истории и культуры является именно Москва.

Отметим также, что Москва связывается Григорьевым с «миром преданий». Они пронизывали первую эпоху московской жизни Григорьева, что передается писателем посредством введения в текст религиозного живописного экфрасиса: старая нянька объясняла Григорьеву **изображения на воротах Страстного монастыря** «апокрифически-легендар-

<sup>20</sup> Аполлон Григорьев: *Русская изящная литература в 1852 году*, в: Аполлон Григорьев: *Полное собрание сочинений и писем: В 12 т.*, ред. Василий Спиридонов. Петроград 1918, с. 174.

<sup>21</sup> Аполлон Григорьев: *Воспоминания*, ред. Борис Егоров. Москва 1980, с. 43.

но», «в известном тоне апокрифического сказания о „сне богородицы”»<sup>22</sup>. Как признается писатель, благодаря общению с дворней «суеверия и предания окружали мое детство»<sup>23</sup>, что действовало на нервную натуру Григорьева и усиливало склонность к мистическому. Народные предания сопровождали жизнь не только дворни, но и родителей писателя, о чем говорит их решение отдать сына в распоряжение домашнего учителя в «день Козьмы и Дамиана бессребреников, день, в который обыкновенно учить начинают, по преданиям...»<sup>24</sup>.

Нужно подчеркнуть, что для Григорьева ценны только те предания, которые обязаны своим происхождением народной среде. От преданий народа следует отличать «предания старцев»<sup>25</sup>, то есть поколений, воспитавшихся в эпоху классицизма и сентиментализма и не желающих отказываться от своих закостенелых убеждений и идти в ногу с течением жизни. В «преданиях старцев», ярким выражением которых стали «*Московские элегии*» М. Дмитриева, написанные в 1845–1847 годах и опубликованные в 1858 году, Москва представляла «идеалом барского города»<sup>26</sup>. Такой взгляд на Москву, отдающий презрением к народу и купечеству, был неприемлем для Григорьева, отрицательно относящегося к проявлениям дворянского снобизма, что может быть объяснено личными причинами: писатель родился до заключения брака родителями, не сразу получил дворянство, и эти обстоятельства были для него уязвляющим фактором. Конечно же, неприятие «преданий старцев» связано и с идеологическими расхождениями. Старцы не хотели замечать, что типическим лицом Москвы уже давно являлось не дворянское сословие, а промышленное – купеческое.

Как пишет Р. Виттакер<sup>27</sup>, мемуары Григорьева изначально задумывались для опровержения устаревшего образа Москвы как аристократического города. По словам исследователя, поводом для написания мемуаров стала просьба М.М. Достоевского ответить на «*Литературные воспоминания*» И.И. Панаева, вышедшие в 1861 году в «*Современнике*», идеологически чуждом почвенникам. В своих мемуарах Панаев показывает «барское» лицо Москвы 1840-х годов, правда, уже не с ностальгией, как

<sup>22</sup> Ibidem, с. 22.

<sup>23</sup> Ibidem, с. 15.

<sup>24</sup> Ibidem, с. 23.

<sup>25</sup> Ibidem, с. 56.

<sup>26</sup> Ibidem, с. 56.

<sup>27</sup> Роберт Виттакер: *Последний русский романтик: Аполлон Григорьев (1822–1864 гг.)*. Санкт-Петербург 2000, с. 326–327.

поколения старцев, к которым он не принадлежал, а с иронией. Однако за двадцать лет облик Москвы сильно изменился и наиболее типическими представителями города являлись уже не дворяне, а купцы.

Истоки возрастания роли купцов и их влияния на культурную жизнь Москвы Григорьев видит в деятельности Н.А. Полевого, издававшего в 1825–1834 годах журнал «*Московский телеграф*». «Купчишку Полевого»<sup>28</sup> не любили ни старцы, ни кружок С.Т. Аксакова, ни круг «*Московского вестника*», состоявший из молодых ученых, как М.П. Погодин и С.П. Шевырев, и литературных аристократов, как А.С. Хомяков и И.В. Киреевский. Однако на молодежь того времени этот журнал оказывал огромное влияние, о чем мы уже упоминали.

Нужно сказать, что купцы в Москве жили, по преимуществу, в Замоскворечье, родной для Григорьева части города. Таким образом, появление Замоскворечья в тексте мемуаров обусловлено как автобиографически, так и идеологически. Как пишет Р. Виттакер, Григорьев не только показал эволюционировавший облик Москвы, но и проиллюстрировал «сопутствующий сдвиг в культурной топографии города»<sup>29</sup>, сделав центром описания не привычную Тверскую улицу, где жили аристократы, а Замоскворечье, населенное купечеством.

Купцы были для Григорьева не только представителями выдвинувшегося сословия. Купеческий быт привлекал писателя упорным сохранением традиций и преданий, передававшихся от предков. Григорьев видел в купечестве связь с почвой и включал его в понятие «народа»:

[...] залог будущего России хранится только в классах народа, сохранившего веру, нравы, язык отцов, – в классах, не тронутых фальшью цивилизации, мы не берем таковым исключительно одно крестьянство: в классе среднем, промышленном, купеческом по преимуществу, видим старую извечную Русь<sup>30</sup>.

Григорьевское понимание народа по утверждению польского исследователя А. де Лазари<sup>31</sup>, легло в основу мировоззрения почвенников.

---

<sup>28</sup> Аполлон Григорьев: *Воспоминания*, ред. Борис Егоров. Москва 1980, с. 47.

<sup>29</sup> Robert Whittaker: „*My Literary and Moral Wanderings*”: *Apollon Grigor'ev and the Changing Cultural Topography of Moscow*, „*Slavic Review*” 1983, vol. 42, № 3, p. 390.

<sup>30</sup> Аполлон Григорьев: *Письма*, изд. подг. Роберт Виттакер, Борис Егоров. Москва 1999, с. 106.

<sup>31</sup> Анджей де Лазари: *Почвенничество сегодня*, в: Анджей де Лазари: *В кругу Федора Достоевского. Почвенничество*. Москва 2004, с. 193.

Открывая для литературы мир Замоскворечья, Григорьев показывает его и с архитектурной стороны, то есть в создании топоэкфрасиса участвует и архитектурный экфрасис (описания в художественном тексте архитектурных объектов). Григорьев дважды описывает Замоскворечье, забирая читателей на прогулку по Большой Полянке и открывая их взору панораму Замоскворечья с высоты кремлевского холма. Писатель уверяет, что, не зная Замоскворечья, нельзя знать и Москвы, так как именно в этой части города сохранились «старые типы», то есть древние архитектурные постройки и явления традиционного уклада жизни, которые нигде не сохраняются так, как на периферии.

Описывая памятники архитектуры, Григорьев часто акцентирует внимание на их древности. Кремль называется им «ядром всех русских **старобытных** городов»<sup>32</sup>, маленький каменный мост – «единственным мостом **старой** постройки, **уцелевшим** как-то до сих пор **от** усердия наших **реформаторов-строителей**»<sup>33</sup>, «**старые** монастыри» стягивают обручем «**старые** пласты города»<sup>34</sup>, в глубине Замоскворечья прячутся «**старые**, приземистые и узорчатые церкви с главами-луковицами»<sup>35</sup>. Проводя читателя по улица Замоскворечья, Григорьев не желает долго останавливаться перед церковью Успенья в Казачьем: «Она хоть и была когда-то **старая**, ибо прозвище ее намекает на стоянье казаков, но ее уже давно так **поновило** усердие богатых прихожан, что она, как старый собор в Твери, получила общий, казенный характер»<sup>36</sup>. Писатель воспринимает вторжения в первоначальный облик памятников архитектуры как нарушение их связи с историей и естественным течением жизни.

В архитектурном экфрасисе также часто возникает сравнение с итальянскими постройками. Маленький каменный мост напоминает «мосты итальянских городов, хоть бы, например, Пизы»<sup>37</sup>, в начале Большой Полянки стоит «большой дом итальянской и хорошей итальянской архитектуры»<sup>38</sup>, да и само Замоскворечье уподобляется старому римскому району Трастевере, так же расположенному за рекой по отношению к центру города и законсервировавшему в себе «старые римские типы»<sup>39</sup>.

<sup>32</sup> Аполлон Григорьев: *Воспоминания*, ред. Борис Егоров. Москва 1980, с. 8.

<sup>33</sup> Ibidem, с. 9.

<sup>34</sup> Ibidem, с. 19.

<sup>35</sup> Ibidem, с. 20.

<sup>36</sup> Ibidem, с. 10.

<sup>37</sup> Ibidem, с. 9.

<sup>38</sup> Ibidem, с. 9.

<sup>39</sup> Ibidem, с. 8.

Нужно сказать, что Ап. Григорьев, проживший около года во Флоренции (1857–1858) высоко ценил итальянское искусство. В очерке «*Великий трагик*» 1859 года, где описываются впечатления Григорьева от Флоренции, писатель говорит об одной из городских достопримечательностей: «другого Palazzo vecchio [...] вы тщетно будете искать в других городах Италии, а стало быть, и в целом мире»<sup>40</sup>. Из этого следует, что Григорьев отдает пальму первенства в архитектурном искусстве итальянским мастерам: чего не сумели повторить они, не сумеет повторить никто. Таким образом, сравнение с итальянской архитектурой ставит московские постройки вровень с лучшими образцами мировой архитектуры:

Остановитесь на минуту перед низенькой, темно-красной с луковичами-главами церкви Григория Неокесарийского. Ведь, право, она не лишена оригинальной физиономии, ведь при ее созидании *что-то* явным образом бродило в голове архитектора, только это *что-то* в Италии выполнил бы он в больших размерах и мрамором, а здесь он, бедный, выполнял в маленьком виде да кирпичиком; и все-таки вышло *что-то*, тогда как ничего, ровно ничего не выходит из большей части послепетровских церковных построек.

Я, впрочем, ошибся, сказавши, что в колоссальных размерах выполнил бы свое *что-то* архитектор в Италии. В Пизе я видел церковь Santa Maria della Spina, маленькую-премаленькую, но такую узорчатую и вместе так строго стильную, что она даже кажется грандиозною<sup>41</sup>.

Как следует из этого описания, Григорьев скептически относится к постройкам послепетровского времени, так как они ориентируются на европейские образцы механически, не внося в замысел оригинального духа. Несмотря на принятие Григорьевым петровских реформ как «необходимого и законного этапа в русской истории»<sup>42</sup>, писатель не все плоды петровского времени считал естественным порождением жизни. В описаниях Москвы сквозит подспудное сравнение с Петербургом, который не является «городом-растением», так как возник не сам собой, да к тому же имеет регулярную планировку. Петербург не может похвастаться древностью и оригинальностью своей архитектуры, из чего следует, что он не имеет связи с почвой и не может оказывать благотворного влияния на жизнь народа.

---

<sup>40</sup> Аполлон Григорьев: *Воспоминания*, ред. Борис Егоров. Москва 1980, с. 278.

<sup>41</sup> Аполлон Григорьев: *Воспоминания*, ред. Борис Егоров. Москва 1980, с. 9-10.

<sup>42</sup> Роберт Виттакер, Борис Егоров: *Жизнь Григорьева в письмах*, в: Аполлон Григорьев: *Письма*, изд. подг. Роберт Виттакер, Борис Егоров. Москва 1999, с. 296.

Духовное превосходство Москвы перед Петербургом подчеркивается обилием церквей и монастырей, и неспроста именно к последним стягиваются стихийно разросшиеся улицы города. В московских церквях и улицах находит свое отражение и «мир преданий»: «я [...] не упомянул о третьей, огромной юго-восточной жиле, о Пятницкой, названной так по церкви **мифически-народной** святой Пятницы-Прасковей»<sup>43</sup>.

Возвращаясь к архитектурному экфрасису, представляющему церковь Григория Неокесарийского, отметим, что описание рождения в голове архитектора оригинального замысла, позволяет нам считать, что архитектор воспринимался Григорьевым как творец, наравне с живописцем, композитором или поэтом. «Гениальная натура, при всей своей несомненной самости или личности, является [...] фокусом, отражающим крайние, *истинные* пределы современного ей мышления, последнюю, *истинную* степень развития общественных понятий и убеждений»<sup>44</sup>, – писал Григорьев о таланте поэта в статье 1851 года. Из этого следует, что умение русских зодчих создать высокохудожественное творение свидетельствует о высокой развитости московской и шире – русской – культуры того времени. Таким образом, Россия еще до петровских реформ не уступала в своем развитии древним городам, которые украшали шедевры лучших архитекторов, и наглядное доказательство этому – прекрасные древние памятники русского зодчества.

Возвышая роль Москвы, Григорьев тем самым возвышает и Замоскворечье, которое до него изображалось исключительно сатирически, и даже Островский, прозванный «Колумбом Замоскворечья» за открытие для русской литературы мира московского купечества, «не коснулся его [Замоскворечья] поэтических сторон»<sup>45</sup>.

Почему же Григорьев, восторженно относившийся к драматургии Островского и называющий его не иначе как поэтом, отказывает Замоскворечью Островского в поэтичности? Григорьев именует Островского поэтом за то, что тот стал «первым и единственным выразителем нашей

<sup>43</sup> Аполлон Григорьев: *Воспоминания*, ред. Борис Егоров. Москва 1980, с. 20.

<sup>44</sup> Аполлон Григорьев: *Русская литература в 1851 году*, в: „Современник” против „Москвитянина”. *Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов*, изд. подгот. Алексей Вдовин, Кирилл Зубков, Андрей Федотов. Санкт-Петербург 2015, с. 187.

<sup>45</sup> Аполлон Григорьев: *Воспоминания*, ред. Борис Егоров. Москва 1980, с. 8.

народной сущности в ее **многообразных** проявлениях»<sup>46</sup>, которые часто были далеки от идиллии. При оценке художника для основателя органической критики ценно умение выразить задачу «художественно, с величайшей правдою и жизненностью» и «полным творческим спокойствием»<sup>47</sup>, беспристрастностью по отношению к изображаемым типам. Островский соответствовал этим критериям, поэтому он «столь же мало обличитель, как он мало идеализатор»<sup>48</sup>. В мемуарах же Григорьев сетует как раз на упущение при описании Замоскворечья его идеальных, вызывающих восхищение сторон.

Отношение критика к Островскому как к истинному художнику отразилось в том, что Григорьев населяет мир Замоскворечья в своих мемуарах героями из пьес драматурга. Описывая свою мать Татьяну Андреевну, Григорьев удивляется,

[...] откуда являлось у нее вдруг столько женственного такта в разговоре с посторонними, такое отсутствие выжимок и ужимок, ошпыиваний и одергиваний, отличавшее ее резко от всех других барынь нашего круга, барынь, походивших большею частью на **мать Хорькова** в «Бедной невесте»<sup>49</sup>.

Несомненно, непохожесть Татьяны Андреевны на Арину Егоровну Хорькову из пьесы Островского «Бедная невеста» говорит в пользу матери Григорьева. При этом сравнение женщин ее круга с беспардонной и мстительной сплетницей Хорьковой представляет их в явно невыигрышном свете.

Нелицеприятно отзываясь Григорьев и о юных жительницах Замоскворечья. Из замоскворецких барышень, читающих журналы и ожидающих, «что в последней главе „Онегина“ явится опять не убитый им и только почтенный убитым Ленский и соединится с овдовевшею Ольгою, равномерно как Онегин с Татьяной»<sup>50</sup>, по мнению Григорьева, могли по-

<sup>46</sup> Аполлон Григорьев: *По поводу спектакля 10 мая [1863]. „Бедность не порок“ Островского*, в: Аполлон Григорьев, *Театральная критика*, отв. ред. Анатолий Альтшуллер. Ленинград 1985, с. 263.

<sup>47</sup> Аполлон Григорьев: *„Доходное место“ Островского и его сценическое представление*, в: Аполлон Григорьев: *Театральная критика*, отв. ред. Анатолий Альтшуллер. Ленинград 1985, с. 293.

<sup>48</sup> Аполлон Григорьев: *По поводу спектакля 10 мая [1863]. „Бедность не порок“ Островского*, в: Аполлон Григорьев: *Театральная критика*, отв. ред. Анатолий Альтшуллер. Ленинград 1985, с. 263.

<sup>49</sup> Аполлон Григорьев: *Воспоминания*, ред. Борис Егоров. Москва 1980, с. 17.

<sup>50</sup> *Ibidem*, с. 59.

лучиться только «**Кукушкины**, с жадностью читающие и в зрелых годах, „когда препятствия исчезают и два любящиеся сердца соединяются”»<sup>51</sup>. В этом описании появляется двуличная и меркантильная героиня комедии «*Доходное место*» Фелисата Герасимовна Кукушкина, которая к тому же весьма поверхностно воспринимает литературу, что следует из ее слов, приведенных Григорьевым.

Еще два отрицательных персонажа пьес Островского возникают при описании семинаристов тридцатых годов. Семинаристы появляются в тексте мемуаров неслучайно, ведь из их среды вышел учитель Григорьева Сергей Иванович и его товарищи, образовавшие в доме Григорьевых кружок, благодаря которому будущий писатель имел возможность соприкоснуться с литературой. По признанию Григорьева, эпоха, в которую началось его учение, вплоть до самого университета, протекала под влиянием семинаристов, а значит, они самым тесным образом связаны с Замоскворечьем и первой московской эпохой Григорьева.

По мнению писателя, семинарская обстановка, воспитывающая в юношах нигилизм и практическое отношение к жизни, породила такие типы людей, как Максютка Беневоленский из пьесы «*Бедная невеста*» и Аким Акимыч Юсов из комедии «*Доходное место*». Оба этих героя отличаются спокойным отношением к взяточничеству, благодаря чему их финансовое положение процветает. Правда, семинаристы, окружавшие детство Григорьева, не пошли по стопам героев Островского в силу своего идеализма и неумения делать карьеру.

Самого себя Григорьев относит к людям с трансцендентальным типом мышления, отмечая, что «трансцендентализм – в своем роде „зарубки Любима Торцова”: попадешь на „эту зарубку, не скоро соскочишь”». Здесь возникает любимый персонаж Григорьева из пьесы «*Бедность не порок*», однако герой этот далеко не положительный, да и его «зарубка» – это беспутная жизнь, с которой Любим никак не может порвать.

Появление в тексте мемуаров отрицательных персонажей Островского говорит о том, что Григорьев вовсе не ставит своей целью абсолютную идеализацию Замоскворечья и вместе с ним Москвы. Писатель отмечает все стороны жизни, а не останавливается исключительно на поэтических. Вместе с тем, герои Островского помогают Григорьеву ярче обозначить описываемые им типы. Для писателя было принципиальным, чтобы герои его воспоминаний, в том числе, он сам, являлись перед читателем как представители того или иного типа. Как пишут Р. Виттакер и Б. Егоров,

<sup>51</sup> Ibidem, с. 59.



категория типического для Григорьева – одна из самых центральных в его социологии и эстетике. Типическое – это прежде всего самобытное, **оригинальное**, характерное не только для определенного места и времени, но и выходящее за рамки узкого региона и момента. Поэтому часто типическое отождествляется с **общенациональными** чертами. Обязательными его признаками является относительная массовость явления, укорененность его в **почву** и в традицию. Типическое Григорьев находил и в реальной жизни, и в искусстве<sup>52</sup>.

Как мы видим, категория типического тесно связана с основными понятиями почвеннического мировоззрения. Эта категория была важна и для Ф.М. Достоевского, что обнаруживается в его заметке из *«Записной тетради 1864–1865 годов»*: «Мы почвенники, во-1-х, потому, что верим, что ничего на свете не происходит отвлеченно (вне настоящей, исторической жизни) и скачками»<sup>53</sup>. В соответствии с этим убеждением Григорьев при написании мемуаров производил тщательный отбор фактов своей биографии: «смотрю на себя как на одного из сынов известной эпохи, и, стало быть, только то, что характеризует эпоху вообще, должно войти в мои воспоминания; мое же личное войдет только в той степени, в какой оно характеризует эпоху»<sup>54</sup>.

Таким образом, топоэкфрасис Москвы обязан появлением в мемуарах не столько автобиографическим причинам, сколько почвенническим убеждениям писателя. В топоэкфрасисе Москвы нашло отражение понимание категорий жизни, народа и типического, ведущее свое происхождение из органической критики Ап. Григорьева и составившее основу мировоззрения всех почвенников. Москва через описания Замоскворечья предстает древним городом со своим оригинальным лицом, не потерявшим связи с жизнью и почвой. Кроме того, Москва – это три эпохи в развитии Ап. Григорьева как личности и две эпохи (эпоха *«Московского телеграфа»* и *«Москвитянина»*), отражающие движение русского литературного процесса. Более того, писатель считал, что «поворотом к горячему благоговению перед земскою, народною жизнью», то есть формированию своего почвеннического мировоззрения он обязан тем, что его

---

<sup>52</sup> Роберт Виттакер, Борис Егоров: *Жизнь Григорьева в письмах*, в: Аполлон Григорьев: *Письма*, изд. подг. Роберт Виттакер, Борис Егоров. Москва 1999, с. 310.

<sup>53</sup> Федор Достоевский: *Записная тетрадь 1864-1865 гг.*, в: Федор Достоевский: *Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том XX. Статьи и заметки 1862-1865*, ред. Георгий Фридендер. Ленинград 1980, с. 202.

<sup>54</sup> Аполлон Григорьев: *Воспоминания*, ред. Борис Егоров. Москва 1980, с. 10.

«воскормило, [...] возлелеяло Замоскворечье»<sup>55</sup>. Так, ностальгическая привязанность к Замоскворечью и шире – к Москве – обернулась миро-воззренческим осмыслением места, включением его в основную категорию почвенничества.

Литература:

- Роберт Виттакер: *Последний русский романтик: Аполлон Григорьев (1822-1864 гг.)*. Санкт-Петербург 2000, 556 с.
- Роберт Виттакер, Борис Егоров: *Жизнь Григорьева в письмах*, в: Аполлон Григорьев: *Письма*, изд. подг. Роберт Виттакер, Борис Егоров. Москва 1999, с. 293-319.
- Аполлон Григорьев: *Воспоминания*, ред. Борис Егоров. Москва 1980.
- Аполлон Григорьев: *„Доходное место” Островского и его сценическое представление*, в: Аполлон Григорьев: *Театральная критика*, отв. ред. Анатолий Альтшуллер. Ленинград 1985, с. 293-302.
- Аполлон Григорьев: *Письма*, изд. подг. Роберт Виттакер, Борис Егоров. Москва 1999.
- Аполлон Григорьев: *По поводу спектакля 10 мая [1863]. „Бедность не порок” Островского*, в: Аполлон Григорьев: *Театральная критика*, отв. ред. Анатолий Альтшуллер. Ленинград 1985, с. 259-274.
- Аполлон Григорьев: *Русская изящная литература в 1852 году*, в: Аполлон Григорьев: *Полное собрание сочинений и писем: В 12 т.*, ред. Василий Спиридонов. Петроград 1918, с. 141-225.
- Аполлон Григорьев: *Русская литература в 1851 году*, в: *„Современник” против „Москвитянина”. Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов*, изд. подгот. Алексей Вдовин, Кирилл Зубков, Андрей Федотов. Санкт-Петербург 2015, с. 181-209.
- Елена Гродская: *Автобиографический герой Аполлона Григорьева (поэзия, проза, критика, письма)*. Дис. ... канд. фил. наук. Москва 2006.
- Федор Достоевский: *Записная тетрадь 1864-1865 гг.*, в: Федор Достоевский: *Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том XX. Статьи и заметки 1862-1865*, ред. Георгий Фридендер. Ленинград 1980, с. 188-203.
- Олег Клинг: *Топоэкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина)*, в: *Экфрасис в русской лите-*

<sup>55</sup> Ibidem, с. 10.

ратуре: труды Лозаннского симпозиума, ред. Леонид Геллер. Москва 2002, с. 97-110.

Анджей де Лазари: *В кругу Федора Достоевского. Почвенничество*. Москва 2004, 207 с.

Анджей де Лазари: *Почвенничество сегодня*, в: Анджей де Лазари: *В кругу Федора Достоевского. Почвенничество*. Москва 2004, с. 193-205.

Анна Ларионова: *Поэтика автобиографической прозы А.А. Григорьева*. Дис. ... канд. фил. наук. Череповец 2017.

Robert Whittaker: „*My Literary and Moral Wanderings*”: *Apollon Grigor'ev and the Changing Cultural Topography of Moscow*, „*Slavic Review*” 1983, vol. 42, № 3, pp. 390-407.

#### References:

Fyodor Dostoyevsky: *The notepad 1864-1865*, in: Fyodor Dostoyevsky: *The Complete Works in 30 volumes. Volume XX. The articles and notes 1862-1865*, ed. prepared by Georgiy Fridlender. Leningrad 1980, pp. 188-203. In Russian

Apollon Grigoriev: „*A Profitable Position*” by *Ostrovsky and its stage performance*, in: Apollon Grigoriev: *Theatre criticism*, ed. prepared by Anatoliy Altshuller. Leningrad 1985, pp. 293-302. In Russian

Apollon Grigoriev: *About the theatrical performance on May 10 [1863]. „Poverty is No Vice” by Ostrovsky*, in: Apollon Grigoriev: *Theatre criticism*, ed. prepared by Anatoliy Altshuller. Leningrad 1985, pp. 259-274. In Russian

Apollon Grigoriev: *Graceful Russian literature in 1852*, in: Apollon Grigoriev: *The Complete Works and Letters: In 12 vols.*, ed. prepared by Vasilii Spiridonov. Petrograd 1918, pp. 141-225. In Russian

Apollon Grigoriev: *Letters*, ed. prepared by Robert Whittaker, Boris Egorov. Moscow 1999, 473 p. In Russian

Apollon Grigoriev: *Memoirs*, ed. prepared by Boris Egorov. Moscow 1980, 439 p. In Russian

Apollon Grigoriev: *Russian literature in 1851*, in: „*Sovremennik*” against „*Moskvityanin*”: *Literary critical polemics in the first half of the 1850s*, ed. prepared by Alexey Vdovin, Kirill Zubkov, Andrey Fedotov. Saint Petersburg 2015, pp. 181-209. In Russian

Elena Grodskaya: *Apollon Grigoriev's autobiographical hero (poetry, prose, criticism, letters)*. Ph.D. diss. Moscow 2006. 205 p. In Russian

Oleg Kling: *Topoekphrasis: the Scene as the Hero of a Literary Work (Opportunities of the Term)*, in: *Ekphrasis in Russian Literature: Collected*

- Papers of Lausanne Symposium*, ed. prepared by Leonid Geller. Moscow 2002, pp. 97-110. In Russian
- Anna Larionova: *The poetics of A.A. Grigoriev' s autobiographical prose*. Ph.D. diss. Cherepovets 2017, 186 p. In Russian
- Andrzej de Lazari: *In The Circle Of Feodor Dostoevsky. The Concept Of The Soil*. Moscow 2004, 207 p. In Russian
- Andrzej de Lazari: *The Concept Of The Soil today*, in: Andrzej de Lazari: *In The Circle Of Feodor Dostoevsky. The Concept Of The Soil*. Moscow 2004, pp. 193-205. In Russian
- Robert Whittaker, Boris Egorov: *Grigoriev's life in letters*, in: Apollon Grigoriev: *Letters*, ed. prepared by Robert Whittaker, Boris Egorov. Moscow 1999, pp. 293-319. In Russian
- Robert Whittaker: *Russia's last romantic, Apollon Grigor'ev (1822-1864)*. Saint-Petersburg 2000, 556 p. In Russian
- Robert Whittaker: „*My Literary and Moral Wanderings*”: *Apollon Grigor'ev and the Changing Cultural Topography of Moscow*, „Slavic Review” 1983, vol. 42, № 3, pp. 390-407. In English

**ОЛЬГА АНЦЫФЕРОВА**

*(Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach,  
Wydział Humanistyczny; Polska)*

**ЭКФРАСИС В ТВОРЧЕСТВЕ ГЕНРИ ДЖЕЙМСА  
В ПРЕЛОМЛЕНИИ ТЕОРИЙ РОМАНА ЯКОБСОНА**

**Ekfrasis in Henry James' Prose and Roman Jakobson's  
Neurolinguistic Theories**

**Abstract**

Roman Jakobson's neurolinguistic theories are employed to give a fresh view upon the dynamics of ekfrasis in Henry James prose. The comparative analysis of the early novel *The Portrait of a Lady* (1881) and a later one *The Wings of the Dove* (1902) shows that in the first, earlier text ekfrasis functions metonymically, while in the text of "the major phase" it acquires metaphorical connotations. According to Jakobson's studies in aphasia, both rhetorical figures (or speech patterns) result from aphasic disturbances in selection and combination and are characteristic of the realistic and symbolic modes of representation. In James prose the process correlates with the deepening of the psychological analysis, which required from the writer searches for new signifiers from the secondary semiotic system (the one of visual arts) and their constant revision.

**Key words:** ekfrasis, Henry James, Roman Jakobson, metaphor, metonymy, realistic and symbolic modes of representation.

Классик американской психологической прозы Генри Джеймс (1843-1916) принадлежит к числу тех писателей, которые в своих произведениях часто прибегали к экфрасисам. Это пристрастие к использо-

ванию словесных описаний произведений искусства объясняется не только широчайшей образованностью Джеймса и его незаурядной искусствоведческой эрудицией, но и особыми биографическими обстоятельствами, обусловившими его знакомство с многочисленными шедеврами мирового искусства. С раннего детства семья Джеймсов часто и подолгу жила в Европе, где будущий великий писатель и его брат, выдающийся философ Уильям Джеймс, имели возможность приобщаться к культурным сокровищам Старого Света. Все это было весьма необычно для американцев той поры. Впоследствии общее направление художественных поисков Джеймса-писателя также побуждало его вновь и вновь обращаться к образам визуальных искусств. По мере творческой эволюции, образ реальности, который писатель стремился запечатлеть, все более психологизируется, становится все более зыбким и фрагментированным, ибо под *реальностью* Джеймс понимал *субъективную реальность человеческого опыта*. В этом отношении его художественные искания были в высшей степени симптоматичны для своего времени: на рубеже 19-20 веков, не без влияний новых психологических открытий, концепция человеческого сознания невероятно усложнилась, и эстетическое освоение внутренней жизни человека в свете новых представлений о диалектике субъективного и объективного было сопряжено для Джеймса с поиском нового художественного языка, в котором весьма показательно функционирование культурных топосов, в частности, экфрасисов.

Джеймс воспринимал человеческую жизнь как «нескончаемую сеть отношений»<sup>1</sup>. Любой художник, обращающийся к исследованию жизни, с необходимостью опирается на некое пред-знание. Процесс познания для Джеймса есть во многом процесс *узнавания* уже известного, он несет в себе элемент кругового движения мысли, элемент замкнутости интеллектуальных структур на себе, т. е, саморефлексивности. Опираясь на культурную традицию, насыщая свои произведения литературными и культурными аллюзиями и экфрасисами, Генри Джеймс использует их как некий «общедоступный язык выражения»<sup>2</sup>. Чтобы обнаружить глубинный смысл явления, художник словно бы проецирует на него образ некоего известного артефакта. Один из многочисленных аспектов саморефлексивности творчества писателя как раз в этом и состоит: Джеймс заимствует готовые означающие из того же языка культуры, над обогаще-

---

<sup>1</sup> Henry James: *The American Scene*. Bloomington 1968, p.312-313

<sup>2</sup> Dietrich Schloss: *Culture and Criticism in Henry James*. Tubingen 1992, p.40

нием которого он работает<sup>3</sup>. К его случаю очень подходит определение экфрасиса, данное американским ученым Мюрреем Кригером: движущей силой экфрасиса для Джеймса является «семиотическое желание – стремление к естественному знаку» (“The semiotic desire for the natural sign”) <sup>4</sup>. Таким «естественным знаком» для Джеймса оказываются означаемые, заимствованные из другого культурного кода (кода визуальных искусств).

Взаимодействию визуального и вербального в творчестве Джеймса посвящено изрядное количество исследований<sup>5</sup>. Однако, насколько мне известно, никто из ученых не пытался изучить эволюцию фигуративных и герменевтических функций джеймсовских экфрасисов, рассматривая их как вид языковых знаков, изменяющих со временем свою функцию в зависимости от составляющих контекста. Именно этот аспект экфрасисных штудий представляется весьма важным, ибо он позволит наполнить абстрактно-привычный тезис о творческой эволюции Джеймса новой текстуальной конкретикой. Применяя теории Романа Jakobsona, можно наметить вектор изменений в функциях экфрасисов в художественной прозе Джеймса от его раннего творчества (в данной статье рассматривается роман «Женский портрет» (*The Portrait of a Lady*, 1881) к поре его зрелости (роман «Крылья голубки» (*The Wings of the Dove*, 1902). Общий вектор изменений мы гипотетически обозначим как движение от метонимии к метафоре, имея в виду выдвинутую Романом Jakobsonом в его работе «Два аспекта языка и два типа афатических нарушений» (1956) гипотезу о том, что два вида речевых расстройств связаны с нарушением одной из двух операций, обнаруживающихся в каждом языковом знаке, – комбинации и селекции. В первом случае составляющие контекста находятся между собой в отношении смежности, во втором — в отношении

<sup>3</sup> См. подробнее: Ольга Анцыферова: *Литературная саморефлексия и творчество Генри Джеймса*: Монография (2-е изд.). Москва, Берлин 2015. 462с.

<sup>4</sup> Murray Krieger: *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore 1992, p.11.

<sup>5</sup> См., например: Edwin T. Bowden: *The Themes of Henry James: A System of Observation through the Visual Arts*. New Haven, London, Oxford 1956; Robert L. Gale: *The Caught Image: Figurative Language in the Fiction of Henry James*. Chapel Hill 1964; Viola Hopkins Winner: *Henry James and the Visual Arts*. Charlottesville 1970; Ralf F. Bogardus: *Pictures and Texts: Henry James, A. L. Coburn, and New Ways of Seeing in Literary Culture*. Ann Arbor 1984; Marianna Torgovnick: *The Visual Arts, Pictorialism, and the Novel: James, Lawrence, Woolf*. Princeton 1985; Adeline Tintner: *The Museum World of Henry James*. Ann Arbor 1986; Adeline Tintner: *Henry James and the Lust of the Eyes: Thirteen Artists in His Work*. Baton Rouge 1993; Kendall Johnson: *Henry James and the Visual*. Cambridge, 2007; Евгения Душинина: *Визуальные искусства и проза Генри Джеймса: дисс. ... канд. филол. наук*. Иваново 2010.

*сходства*<sup>6</sup>. Соответственно, Якобсон выделяет афатические дефекты двух типов — (1) нарушение отношения *подобия* (когда нарушена способность селекции), что характеризуется *метонимическими* заменами. И (2) нарушение отношения *смежности*, когда больной использует квазиметафорические выражения. Пользуясь лингволитературоведческими терминами, Якобсон формулирует: «Метафора не свойственна расстройству подобия, а метонимия - расстройству смежности»<sup>7</sup>.

Экстраполируя все вышесказанное на более широкий круг речевых феноменов, Якобсон отмечает, что «речевое событие может развиваться по двум смысловым линиям: одна тема может переходить в другую либо по подобию (сходству), либо по смежности. Для первого случая наиболее подходящим способом обозначения будет термин "ось метафоры", а для второго - "ось метонимии", поскольку они находят свое наиболее концентрированное выражение в метафоре и метонимии соответственно»<sup>8</sup>. В художественной литературе «обнаруживаются разнообразные мотивы, обуславливающие выбор между указанными альтернативами. Неоднократно отмечалось **главенство метафоры** в литературных школах романтизма и символизма, но еще недостаточно осознан тот факт, что **именно господство метонимии** лежит в основе так называемого "реалистического" направления и предопределяет развитие этого направления, которое относится к промежуточной стадии между упадком романтизма и началом символизма и противопоставлено и тому и другому. Следуя по пути, предопределяемому отношением смежности, автор – сторонник реалистического направления метонимически отклоняется от фабулы к обстановке, а от персонажей – к пространственно-временному фону. Он увлекается синекдохическими деталями»<sup>9</sup>.

Подобного рода мысли звучат и в других работах Якобсона. Так, еще в статье 1921 года «О художественном реализме» он отмечал, что для реалистического типа письма характерно «уплотнение повествования *образами, привлеченными по смежности, т.е. путь от собственного термина к метонимии и синекдохе*»<sup>10</sup>; в то время как преобладание метафоры характеризует романтический, или любой тяготеющий к услов-

<sup>6</sup> Роман Якобсон: *Два аспекта языка и два типа афатических нарушений* (1956), в: *Теория метафоры*, ред. Нина Арутюнова, Марина Журиная. Москва 1990, с. 110-132. <http://philology.ru/linguistics1/jakobson-90.htm>, 23.08.2017

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Роман Якобсон: *Работы по поэтике*. Москва 1987, с.391.



ности тип письма (см. его же статью 1954 года «Два вида афатических нарушений и два полюса языка»<sup>11</sup>).

Теперь обратимся к изучению экфрасисных моделей Джеймса. Название романа «Женский портрет» (*The Portrait of a Lady*) несомненно содержит игру смыслов. Слово «портрет», с одной стороны, вызывает искусствоведческие ассоциации, отсылая к некоему живописному / визуальному изображению человека или группы людей. Вместе с тем, это не роман о портрете как артефакте, как то имеет место в «Портрете» (1835) Н. В. Гоголя, в «Овальном портрете» (“The Oval Portrait”, 1842) Эдгара По или в «Портрете Дориана Грея» (*The Picture of Dorian Gray*, 1890-1891) Оскара Уайльда. Роман Джеймса – это портрет в литературном смысле этого слова: все произведение представляет собой развернутое словесное описание героини Изабель Арчер. Некая генерализованная абстрактность названия наводит на мысль, что Джеймс использует здесь слово «портрет» как нечто вроде **жанрового обозначения**, имея в виду что-то вроде «повествования о женщине, наделенного несомненными признаками живописности», одним из художественных элементов которого, как естественно было бы ожидать, становится экфрасис. Образная система романа складывается как череда портретов персонажей, каждый из которых появляется перед читателем как отчетливо выписанный зримый образ: Джеймс здесь явно подражает тургеневской манере представления героев. Однако, в отличие от тургеневской «живописи словом», у Джеймса, эта зримость создается использованием аллюзий и элементов экфрасисных описаний, отсылкой читателя к знакомым ему произведениям искусства.

Несколько слов о сюжете. По приглашению своей богатой тетки, молодая, привлекательная, духовно независимая американка Изабель Арчер приезжает в Англию, где знакомится со смертельно больным двоюродным братом Ральфом Тачеттом. Очарованный красотой и внутренней раскрепощенностью Изабель, Ральф просит отца завещать кузине сумму денег, достаточную для того, чтобы девушка обрела полную финансовую независимость. Прибегая к подобного рода завязке, Джеймс помещает свою героиню в довольно необычную для романа (и социальной действительности) XIX века ситуацию: он дает ей полную свободу самореализации, ставя своего рода художественный эксперимент, призванный определить меру возможностей для женщины, чья судьба в девятнадцатом веке, еще больше чем в веке двадцатом, определялась

---

<sup>11</sup> Роман Якобсон: *Язык и бессознательное*, составл., вст. слово Ксения Голубович, Кетеван Чухрукидзе; ред. переводов Федор Успенский. Москва 1996, с.27-52.

замужеством. Традиционно любовь и ухаживания составляли сюжетную основу любого романа о женщине. «Женский портрет» — не исключение. Однако сам феномен замужества и супружеской жизни в романе проблематизируется, становится предметом психологического и нравственного исследования.

Изабель, одного за другим, отвергает богатых и знатных поклонников и вступает в самый непонятный из всех возможных браков — становится женой Гилберта Осмонда -- вдовца, коллекционера-дилетанта, не имеющего ни титула, ни богатства, по сути, ничем не занимающегося в жизни, воспитывающего маленькую дочь Пэнси. Изабель мнит, что такое замужество ставит ее над всеми социальными условностями, свидетельствует о ее полной независимости — от материальных соображений, от преклонения перед социальной иерархией и тем самым реализует ее свободу выбора. В ходе романа ей суждено сделать много болезненных открытий, в том числе, что Пэнси является внебрачной дочкой Осмонда и ее подруги мадам Мерль, которой Изабель бесконечно восхищается.

Финал романа парадоксален. Осознав драматическую ошибочность своего выбора и глубоко страдая, Изабель, тем не менее, отвергает страстную любовь богатого американского промышленника Каспара Гудвуда и возвращается в Рим к нелюбимому мужу и падчерице.

Роль экфрасисных элементов особенно значима в описании европейцев, использующих Изабель в своих целях — мадам Мерль и Гилберта Осмонда. Речь здесь может идти именно о редуцированных элементах экфрасиса, но не о развернутых экфрасисных описаниях.

«Густые белокурые волосы мадам Мерль убирала в «античной манере — точь-в-точь, подумала Изабель, как на мраморном бюсте какой-нибудь Ниобеи или Юноны...»<sup>12</sup>. «Скульптурный» экфрасис как элемент описания, прежде всего характеризует круг ассоциаций, которые вызывают у Изабель ее новые европейские знакомые,-- ассоциаций с долгой культурной традицией, с миром испытанной временем красоты.

Та же самая рафинированная культурная утонченность видится Изабель и в Гилберте Осмонде, и это вновь выражено в свернутом экфрасисе:

Он [Гилберт Осмонд] не отличался красотой, но был аристократичен — аристократичен как один из портретов в длинной галерее над мостом в музее Уффици<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Генри Джеймс: *Женский портрет*, перевод М. Шерешевской, Л. Подяковой, Москва 1982, с.141.

<sup>13</sup> *Ibidem*, с.200.

Не столько то, что говорил и делал Осмонд, сколько то, что оставалось несказанным, обнаруживало, на взгляд Изабель, его необычность – словно один из тех знаков, которые он ей показывал на обратной стороне старинных тарелок или в углу картин шестнадцатого века<sup>14</sup>.

В последнем примере особенно наглядно ощущается, что экфрасические элементы помогают писателю раскрыть суть человека *через вещь*, т.е. по метонимическому принципу – по смежности. Речь здесь идет не просто о сравнениях, но о характеристике коллекционера Осмонда через артефакт, который либо ему принадлежит, либо показательно значим для него.

Этот метонимический принцип характеристики внятно формулирует мадам Мерль:

Что такое наше «я»? С чего оно начинается, где кончается? Оно охватывает все, что нам принадлежит, определяет нас, Для меня не подлежит сомнению, что *значительная часть моего «я»* – в платье, которое я себе выбираю. Я с большим почтением отношусь к *вещам*. Ваше «я» для других людей – в том, что его выражает: ваш дом, мебель, одежда, книги, которые вы читаете, общество, в котором вы вращаетесь – все они выражают ваше «я»<sup>15</sup>.

Таким образом, Джеймс начала 1880-х близок к принципу реалистического письма, суть которого Роман Якобсон обозначил как метонимический.

С течением времени усложняются представления Джеймса о человеческой субъективности, более изошренными становятся и инструменты ее отображения. В поздних произведениях мы редко встречаем описание внешности героев. Портрет становится чем-то слишком внешним, слишком материальным для «поэтики сознания» Джеймса. Мы не знаем, какого цвета глаза у Милли Тил, героини романа «Крылья голубки», какая у нее походка, черты лица... Героя позднего Джеймса словно бы развоплощаются.

Однако в романе есть эпизод, где внешность Милли воссоздается с помощью экфрасиса женского портрета кисти флорентийского художника XVI века Анджело Бронзино.

Во время посещения одного из лондонских особняков Милли подводят к портрету, который поражает всех присутствующих удивительным сходством с американкой. Картина эта подробно описана:

---

<sup>14</sup> Ibidem, с.212.

<sup>15</sup> Ibidem, с.162.

Лицо молодой женщины, ее великолепно вырисованный поясной портрет, роскошные одежды; лицо по оттенку близкое к синевато-серому, но прекрасное самой своей печалью, увенчанное короной густых волос... Пожалуй, по-микельанджеловски массивная, изображенная леди, с ее нездешними глазами, полными губами, длинной шеей, драгоценными украшениями, слегка выцветшим пурпуром парчи, представляла собой очень впечатляющий образ – вот только совсем лишенный радости. И она была мертва, мертва, мертва<sup>16</sup>.

Очевидным образом, речь идет о картине итальянского художника-маньериста Аньоло Бронзино «Лукреция Панчатики» (1540). Его маньеристскую суть точно схвачена в следующем описании:

Представленная на фоне ниши Лукреция, неестественно выпрямившаяся, смотрящая прямо перед собой неподвижным, остановившимся взглядом, кажется застывшим изваянием. Это подчеркивается и спецификой жесткой, холодной живописной манеры Бронзино, у которого материальная осязательность сменилась иллюзорностью. Поверхность лица Лукреции, написанная в слитной эмалевой манере, кажется неестественно гладкой, по тону она светлее жемчужного ожерелья и имеет сходство со слоновой костью, резко и жестко промоделированные складки рубиново-красного шелкового платья кажутся изваянными из камня, волосы приобретают металлический отсвет<sup>17</sup>.

Джеймс тонко ощущает мертвенную искусственность манеры Бронзино и подчиняет ее собственному художественному замыслу. Эпизод с портретом непосредственно предшествует визиту Милли к доктору, где она узнает о своей смертельной болезни. Думается, подсознательное предчувствие страшной правды вырывается в этом эмоциональном троекратном повторе, столь неожиданным в гладко-бесстрастном стиле экфрасиса.

Характерна реакция Милли на показанный ей портрет: «Я никогда не буду красивее ее» (“I shall never be better than this”)<sup>18</sup>. Здесь важно и подсознательное желание героини отмежеваться от женщины, ассоциирующейся у нее со смертью, и, в более широком плане, – протест джеймсовского персонажа против отождествления с артефактом, отказ быть частью безжизненного, хотя и прекрасного, мира маньеристского

---

<sup>16</sup> Henry James: *The Wings of the Dove*. New York 1962, p.171.

<sup>17</sup> Алина Алексеева-Маркезин: *Бронзино. Портреты Бартоломео и Лукреции Панчатики*. <http://portal.proza.ru/2017/04/01/2200>

<sup>18</sup> Henry James: *The Wings of the Dove*. New York 1962, p.171.

искусства. Таким образом, в мире романа, в этическом плане героиня отказывается ассоциироваться с вещью, с артефактом, в эстетическом плане автор сигнализирует об отказе от изобразительного принципа, основанного на метонимии.

Мы видим, что использование экфрасиса у позднего Джеймса начинает подчиняться, скорее, закону метафоры. В 24-ой главе того же романа «Крылья голубки» воссоздается психологическая атмосфера, которая окружала Милли Тил в Венеции. Однако, место действия эпизода, как это всегда у Джеймса, – скорее, не Венеция, а пространство мыслей и чувств героини. Процессы, происходящие в сознании Милли, в большой степени связаны с действием механизмов отчуждения, во власть которых неизбежно попадает человек в обществе. Здесь это отчуждение порождает мучительное осознание невозможности адекватно выразить свое «я» в общении с другими. Парадоксальным образом, это сочетается со страхом, что кто-то чужой может проникнуть в потаенный мир мыслей и чувств, овладеть субъективностью, «овеществить» ее.

Художественные поиски Джеймса связаны прежде всего с попытками уйти от привычных языковых клише или, пользуясь термином русских формалистов, «остранить», или, если вспомнить о пяти функциях языка по Р. Якобсону, максимально использовать язык в его поэтической, или саморефлективной, функции. Джеймс был убежден в неповторимости индивидуального опыта. Говорить о нем на языке привычных языковых клише, легко «проглатываемых» читателем, значило бы профанировать священную уникальность этого опыта. Отсюда, к примеру, стремление Джеймса вырваться из тенет синтаксических норм, приводившее к бесконечным, запутанным предложениям. Вместе с тем, любой творческий акт имеет коммуникативную природу, и намеренное стремление автора к двусмысленности и неопределенности, к расшатыванию референциальных связей не может не сопровождаться уравнивающим импульсом – апелляцией ко всеобщему, к общечеловеческому, к тому, что способствовало бы пониманию произведения, обеспечило бы успешность коммуникации.

Таким общим пространством, на котором возможно соприкосновение индивидуальных человеческих опытов, по Джеймсу, является пространство культуры, а ее язык кажется наиболее приспособленным для передачи происходящего в человеческом сознании.

В анализируемом эпизоде Джеймс пишет об отношениях между Милли Тил и Кейт Крой, о растущей близости между ними. Вместе с тем, каждой из них есть что скрывать, причем не только от посторонних глаз, но и друг от друга. Тайный замысел Кейт, о котором уже известно чи-

тателю, но о котором еще не подозревает Милли, состоит в том, чтобы использовать влюбленность Милли в Мертона Деншера (давнего возлюбленного Кейт) в целях получения им наследства после смерти богатой американки, наследства, которое бы обеспечило безбедное существование Кейт и Деншеру. С другой стороны, Кейт прекрасно понимает, о чем Милли молчит даже с ней. Милли более всего не хочет, чтобы ее жалели. Ее болезнь и вызываемое ею сострадание – тема, которой гордая Милли не хочет и не может касаться даже в разговорах с подружкой.

Итак, стену разобщенности между девушками воздвигает и социальное неравенство, и неискренность (в случае Кейт), и стремление сохранить человеческое достоинство в борьбе, заведомо обреченной на поражение, – в борьбе со смертью (в случае Милли). Психологическая напряженность ситуации, в которую Джеймс помещает своих героинь, создается трагическим парадоксом человеческих взаимоотношений – неслиянностью человеческих сознаний при постоянном желании преодолеть одиночество, перейти границы своей субъективности. Собственно, героини Джеймса сталкиваются с тем же неразрешимым противоречием, что и их автор в акте творческой коммуникации: они стремятся к утверждению собственной уникальной субъективности и в то же время мечтают вырваться из круга безнадежного солипсизма.

Задача художника очень сложна, практически неразрешима в своей парадоксальности: силами слова передать мысль о бессилии слова, мысль о фатальной неадекватности означающего и означаемого. В поисках разрешения этой художественной задачи Джеймс прибегает к средствам другой (вторичной) знаковой системы и использует драматургический экфрасис неназванной пьесы Метерлинка:

Некоторые особенности взаимоотношений этих двух молодых женщин напоминают нам, в полном согласии с сумерками, опускающимися над ними, какую-то смутную сцену из пьесы Метерлинка; в деликатной полутьме нам явлен образ двух наблюдающих друг за другом фигур, очень близких друг другу и в то же время отчужденных: одна из них – угловатая, бледная принцесса, в шляпе со страусовыми перьями, в черных одеждах, увешанная амулетами, медальонами, талисманами; она предстает в состоянии покоя в сидящей позе, – в то время как вторая фигура дана в постоянном движении. Это придворная дама, с гордой осанкой; совершая медленные круги, она обменивается со своей госпожой прерывистыми вопросами и ответами поверх черных вод с вечерними отблесками. За дамой с прямой осанкой, с густой темной косой, спадающей по ее спине, тянется по траве расшитый шлейф; она заканчивает круг и начинает новый, и прерванный разговор, короткий и полный неясных намеков, скорее,

скрывает их мысли, чем проясняет их. Происходит это потому, что когда они наконец остались наедине, сам окружающий воздух, кажется, жаждет их слов. Эта атмосфера производит весьма тягостное, даже трагическое впечатление; посему настроившись наконец на откровенность и вполне сбравшись с мыслями, они не допустят ни одного случайного слова»

“Certain aspects of the connection of these young women show for us, such is the twilight that gathers about them, in the likeness of some dim scene in a Maeterlinck play; we have positively the image, in the delicate dusk, of the figures so associated and yet so opposed, so mutually watchful: that of the angular, pale princess, ostrich-plumed, black robed, hung about with amulets, reminders,, relics, mainly seated, mainly still, and that of the upright, restless, slow-circling lady of her court, who exchanges with her, across the black water streaked with evening gleams, fitful questions and answers. The upright lady, with thick, dark braid down her back, drawing over the grass a more embroidered train, makes the whole circuit, and makes it again, and the broken talk, brief and sparingly allusive, seems more to cover than to free their sense. This is because, when it fairly comes to not having others to consider, they meet in an air that appears rather anxiously to wait for their words. Such an impression as that was in fact grave, and might be tragic; so that, plainly enough, systematically at last, they settled to a care of what they said”<sup>19</sup>.

Здесь коннотативно присутствует все, что Джеймс хочет донести до читателя: гордое одиночество принцессы, общающейся со своей придворной дамой через заполненный водою ров, – как метафора фатальной разъединенности людей, обусловленной, в известной степени, социальным неравенством; сумерки и смутная отсылка к неназванной пьесе – как символ непроясненности; редкий и случайный обмен неслышными репликами поверх разъединяющего рва – как метафора невысказанности трагически тревожной атмосферы...

Логика художественной мысли Джеймса с несомненностью приводит к выводу о том, что искусство (которую здесь метафорически представляет пьеса Метерлинка) приближает читателя к подлинной сути человеческого существования. Во всяком случае, *эстетическая игра* оказывается более подходящим инструментом для художественного анализа глубин человеческого сознания и тайн человеческих взаимоотношений, чем, скажем, разоблачение *игры социальной*, срывание ролевых масок. Когда человек снимает маску, навязываемую ему обществом, его суть не становится от этого очевиднее. Вместе с социальной маской снимается только один слой субъективности, под которым, в противовес, к примеру,

---

<sup>19</sup> Henry James: *The Wings of the Dove*. New York 1962, p.327.

просветительской парадигме оказывается отнюдь не монолитное ядро «природного человека», но бесконечное множество мотивов, импульсов, сознательных и бессознательных движений души. Представление об этой бесконечности лучше всего может быть передано на языке культуры, искусства, смысловой единицей которого в данном случае выступает драматургический экфрасис, служащий метафорой некоего зыбкого психологического состояния, неких весьма неопределенных и вместе с тем перенасыщенных смыслами человеческих отношений. Известная произвольность связи между означающим и означаемым в подобных метафорах усложняет герменевтическую деятельность читателя, благодаря чему создается некая аналогия между герменевтическим усилиями читателя и персонажа, происходит их отождествление на качественно ином уровне, чем в литературе классического реализма.

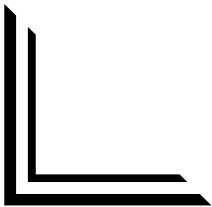
Таким образом, намеченный в данной статье анализ экфрастических элементов в разновременных произведениях Генри Джеймса в соотнесенности с теориями Романа Якобсона позволяет рассмотреть творчество американского писателя не только в его стилевой динамике, но и в контексте важнейших эстетических и социокультурных тенденций эпохи, что свидетельствует, кроме всего прочего о непреходящей продуктивности нейролингвистических и семиотических теорий Романа Якобсона.







**VARIA**





**НАТАЛЬЯ БЛИЦ**

*(Белорусский государственный университет, Минск,  
Республика Беларусь)*

**БИОГРАФИЧЕСКИЙ МИФ БЕЛЛЫ АХМАДУЛИНОЙ  
И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ ЕЕ ЭПОХИ**

**Bella Akhmadulina's biographical myth and its' reflections in the  
literary process of her epoch**

**Abstract**

The article deals with different aspects of neo-mythological interpretation which has been applied to the literary image and public figure of Bella Akhmadulina in Russian Literature of the 2-nd part of the XX-th century. The phenomenon of Akhmadulina has been largely dependent on poet's conscious efforts to stress symbolically productive aspects of her artistic behavior, of her genealogy, of her relations with some influential contemporaries. The relevant attributes of some literary heroines (whose prototype is B. Akhmadulina) are analyzed. Some important prose works written by S. Dovlatov, V.Sorokin, A. Korolyov, A.Zholkovsky, T. Tolstaya etc. and interpreted from this point of view.

**Key words:** Akhmadulina, biography, prototype, intertext, reminiscence, allusion.

В русской культуре второй половины XX века Белла Ахмадулина воспринималась как поэт с особым творческим статусом, который обеспечивался не только суммой написанных ею произведений, но и укорененностью ее имени в металитературных, прежде всего биографических дис-

курсах эпохи. Даже инициальная связка А и Б в таком символически «заряженном» контексте могла восприниматься как знак особой отмеченности, как графическое проявление высшей степени креативности, свойственной личностям универсального склада. Вокруг таких личностей уже при жизни складываются легенды, формируется своя разветвленная мифология, создается иконография.

Повышенное внимание не только публики, но и собратьев по цеху Белла Ахмадулина стала притягивать к себе с самого начала творческой деятельности, будто излучая сильнейший личностный магнетизм (хотя в полной мере высвечивается этот феномен лишь ретроспективно). Она явилась адресатом лирических посвящений, героиней или прототипом художественных текстов самой разной эстетической ценности, объектом мемуарных отражений и литературно-критических рефлексий.

Если в научном литературоведческом дискурсе среди поэтов второй половины XX века первенствует И. Бродский, то в творческом (мемуарном, эссеистическом и беллетристическом) – самой притягательной фигурой является Белла Ахмадулина.

Мифогенность образа Беллы Ахмадулиной обусловлена во многом тем, что в ее биографии разрыв между «жизнью» и «творчеством» сохранялся в минимально возможной степени: жизнь уже по ходу ее «проживания» оборачивалась символически заряженным текстом. Сильнейший мифопоэтический потенциал присущ имени поэта. И не случайно в художественных текстах, где прототипом явилась Белла Ахмадулина, в именах героинь сохраняется это выразительное удвоение – Нэлла Аххо (*Таинственная страсть* В. Аксенова), Новелла Капарулина (*Во имя отца и сына* В. Шевцова), Стелла Махмудова (*История его слуги* Э. Лимонова), Гелла (*Дневники* Ю. Нагибина).

И художественный мир Ахмадулиной изначально ориентирован по именам ближайших предшественников, родственников по генеалогическому древу российской поэзии. Стратегии литературного преемничества Беллы Ахмадулиной закрепили за ней миссию проводника и наследницы поэзии Серебряного века. Блок, Мандельштам, Цветаева, Ахматова, Пастернак, Набоков – важнейшие ориентиры для самоидентификации ее лирического «я». В писательских кругах шестидесятников культивировались легенды о реальных встречах с еще живыми представителями Серебряного века – Ахматовой, Пастернаком, Набоковым. В эссе *Долгий путь к Набокову* Ахмадулина, вспоминая встречу с писателем, намекает на особый, родственный религиозному служению, характер ее отношения к «троице» наиболее почитаемых ею творцов-современников: «Трижды

терпела я бедствие обожания: при встрече с Пастернаком, с Ахматовой, и вот теперь, с небывалой силой»<sup>1</sup>.

Несомненной удачей для Беллы Ахмадулиной было фонетическое созвучие отчества и фамилии с Ахматовой. Публичное поведение Ахмадулиной включало мотивы обожествления и обожания Ахматовой:

Ахмадулина явилась своего рода новой, шестидесятилетней реинкарнацией Ахматовой. Она любила Ахматову, подражала ей (стихами, позой, челкой, обыгрыванием сходства фамилий и татарского происхождения), посвящала ей стихи - «Снимок», «Я завидую ей - молодой...», «Строка»<sup>2</sup>.

Не удивительно, что в творчестве писателей постшестидесятилетнего поколения Белла Ахмадулина свободно конвертируется в Анну Ахматову или же выступает ее металитературным двойником. В рассказе Т. Толстой *Река Оккервиль* речь идет о трагическом разладе между искусством и жизнью: убогий и чудаковатый герой Симеонов влюбляется в звучащий из граммофона голос, воображает себе поющего ангела и переживает эротическое томление. В образе главной героини уловимы черты Анны Ахматовой, но уже преломленные сквозь поэзию Беллы Ахмадулиной.

Сюжет и ряд звуковых метафор и особенно выразительный поэтический образ граммофона – все восходит к поэзии Ахмадулиной. Одним из приемов автореференции у Ахмадулиной становится упоминание граммофона. Например, в стихотворении Дом :

Четыре вещей граммофона  
во тьме причудливо растут.  
Я им родня, я погибаю  
от нежности, когда вхожу,  
я так же шею выгибаю  
и так же голову держу.  
Я, как они, витиевата,  
и горла обнажен проем.  
Звук незапамятного вальса  
сохранен в голосе моем<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Белла Ахмадулина: *С любовью и печалью: Воспоминания, эссе, прозаические портреты, стихи*. Москва 2003, с.52.

<sup>2</sup> Александр Жолковский: *В минус первом и минус втором зеркале*, <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/siren.htm>, 22.03.2017.

<sup>3</sup> Белла Ахмадулина: *Путник*. Москва 2007, с.125.

Напомним, что графическим символом альманаха Метрополь стали граммофоны из мастерской сценографа Бориса Мессерера, последнего мужа Ахмадулиной.

И в рассказе Виктора Ерофеева Персидская сирень металитературным прототипом героини – Беллы Исааковны Кох – обладательницы волшебного тайного инструмента – голоса, также становится Анна Ахматова, опоэтизированная Ахмадулиной, главным образом в стихотворении *Я завижусь ей – молодой*:

нарушение черты и предела  
и востока незваная власть,  
так – на северный край чистотела  
вдруг – персидской сирени напасть<sup>4</sup>.

В повести Анатолия Королева *Ожог линзы* образ знаменитой в кругах столичной элиты поэтессы Агаты Р. также представляет собой комбинацию отражений Ахматовой и Ахмадулиной. С одной стороны, имя героини обращено к поэтической строке Ахматовой «в ожерелье черных агатов», а с другой – к Ахмадулиной, которую журналисты не раз называли «черным брильянтом советской поэзии». Королев неоднократно подчеркивает «угольный взгляд» героини, или то, что «взгляд ее горько чернел». В повести звучат узнаваемые мотивы ахмадулинской поэзии – «озноб», «свеча», свет пастушьей звезды, волхование. И еще одна особенно показательная характеристика: Агата Р. «была точной копией собственного голоса, и с этим голосом у нее были свои счеты...»<sup>5</sup>. Но о голосе Беллы Ахмадулиной скажем позже.

С образом Анны Ахматовой и историей соперничества за ее покровительство между Иосифом Бродским и московскими «эстрадными» поэтами – Евтушенко, Вознесенским и Ахмадулиной – связана пародийно-ироническая сцена в романе Владимира Сорокина *Голубое сало*. Неразлучная тройка молодых московских поэтов выписана с присущими стилю автора соматическими подробностями. Инфантильные, в изображении Сорокина, мальчики – «белобрысый горбоносый» Женя и вечно сжимающий «маленькие узкие губы» Андрюха «вели под руки худенькую девочку с изуродованными полиомиелитом ногами, засунутыми в уродливые, скрипящие ботинки»<sup>6</sup>. Эту девочку предсказуемо зовут Белка. По сюжету, герои должны успеть символически перенять дар (сконцентрированный в чер-

<sup>4</sup> Ibidem, с.132.

<sup>5</sup> Анатолий Королев: *Ожог линзы. Повесть. Рассказы. Роман*. Москва 1988, с. 20.

<sup>6</sup> Владимир Сорокин: *Голубое сало*. Москва 1999, с.44.

ном яйце) от великой поэтессы А.А.А. (В этой связи вспоминается ахматовское стихотворение *Баллада о черном кольце* с рифмопарами – кольцо, лицо, крыльцо). Сорокин утрирует мотив обожания и поклонения кумиру, а также культ дружбы, иронично стилизуясь под манеру велеречивого говорения Беллы Ахмадулиной. Увы, поэтический дар, материализовавшийся в черном яйце, перехватывает другой мальчик, прятаящийся в комнате:

Белка, Женя и Андрюха оторопело стояли неподалеку от особняка ААА, когда маленький и толстый Иосиф вышел из ворот. Они посмотрели на него и по его еще более красному, беспокойно-невменяемому лицу поняли что произошло. Опустив выпученные глаза, он осторожно обошел их и побежал прочь на коротких ногах<sup>7</sup>.

В сходном пародийно-ироническом ключе изображается очарованная эстетикой Серебряного века поэтесса Стелла Махмудова в романе Эдуарда Лимонова *История его слуги*:

Прошли годы, и вот она стоит передо мной – суровая девочка своего поколения. Читает стихотворение о поэтессе Цветаевой, покончившей с собой в провинциальном городке Елабуге, повесившейся<sup>8</sup>.

Особенно сильным было у Ахмадулиной обожание Б. Пастернака (оно даже превосходило по своей интенсивности обожание А. Ахматовой или М. Цветаевой). В романе Василия Аксенова *Таинственная страсть* одним из сюжетобразующих мотивов становится мотив поклонения поэта Нэллы Аххо и ее друзей – поэтов Адриотиса и Тушинского – Пастернаку, который изображен асоциальным переделкинским отшельником. В разгар антиживаговской компании мужской тандем поэтов просит у Пастернака разрешения на участие в позорной акции, а Нэлла Аххо хранит верность поэту. В коктейбельской бухте, близ Карадага в разгар шторма «Нэлла вдруг дерзновенно стала читать стихи Пастернака: «Ты на куче сетей,...»<sup>9</sup>.

Показательно, что в 1980-е гг. в период активного отъезда друзей из СССР Б. Ахмадулина придерживалась позиции посильного отстранения от текущей истории; она приняла, как и Пастернак, внешне асоциальный, но внутренне оправданный статус поэтического отшельника. В металитературных «свидетельских показаниях» второй половины XX века Белла Ахмадулина неизменно представлена художником, живущим исключительно в «башне из слоновой кости», в мире книг и литературных героев.

<sup>7</sup> Ibidem, с.46.

<sup>8</sup> Эдуард Лимонов: *История его слуги*. Москва 1993, с.37.

<sup>9</sup> Василий Аксенов: *Таинственная страсть*. Москва 2009, с. 74.



Еще с более страстным обожанием относилась Ахмадулиной к Владимиру Набокову. Из всех писателей метрополии лишь Белла Ахмадулина была удостоена короткой аудиенции. История поездки Беллы Ахмадулиной к Набокову в Швейцарию в 1977 году запечатлена поэссой в эссе *Возвращение Набокова* (оно было опубликовано спустя 20 лет после самого события). Однако еще до появления эссе эта история передавалась из уст в уста в литературных кругах, приобретая постепенно статус апокрифа.

Своеобразным кривозеркальным отражением воспоминаний Беллы о поездке к Набокову Монтрё стал рассказ Сергея Довлатова *Жизнь коротка*. В образе главного героя писателя-эмигранта Ивана Левицкого угадывается шаржированный профиль Владимира Набокова: живет он в швейцарском отеле уединенно, коллекционер редких метафор и бабочек, прозу пишет по-английски. Даже Нобелевский комитет возненавидел. Да и фамилия героя – Левицкий – намек на уклон в сторону, левизну, некий изгиб, словом – «набокость». Всеобщее благоговение шестидесятников перед Набоковым выражено по-довлатовски иронично: «О чем говорить, если даже знакомство с кухаркой Левицкого почиталось великой удачей...»<sup>10</sup>.

По сюжету Довлатова, покой писателя нарушает восторженная почитательница, писательница из России Регина Гаспарян. Армянский колорит в облике героини – всего лишь шуточный уклон от прямолинейных намеков на прототип героини. (Возможна и сознательная контаминация: Белла Ахмадулина была в дружеских отношениях с Региной Збарской – советской моделью).

Вспомним, что в книгу *Другие берега* Набоков вписал мифотворческую легенду о том, что ведет свое начало от обрусевшего шестьсот лет тому назад татарского князька по имени Набок, а возлюбленная героя Тамара наделяется особым разрезом веселых и черных глаз. Ахмадулина, так полюбившая *Другие берега* (именно оттуда ее парафраз в письме к Набокову об отражении черешневого лепестка в воде венецианского канала), могла увидеть и свое же отражение в образе Тамары. В ряде стихов она создает узор своего родства с литературными восточными красавицами (от пушкинской Шамаханской царицы и лермонтовской черкешенки Бэллы – через героиню *Чистого понедельника* Бунина – и до набоковских Машеньки и Тамары). Переиначивая известную поговорку про незваного гостя, Ахмадулина иронично называет себя «незванным татаринном», мысленно обедающим с Набоковым и Буниным.

---

<sup>10</sup> Сергей Довлатов: *Жизнь коротка*, «Время и мы» 1988, № 102, с.220.

Интересно, что Белла Ахмадулина акцентирует факт совпадение своего дня рождения – 10 апреля – и дня рождения Набокова по старому стилю. В рассказе Довлатова *Жизнь коротка* героиня приезжает на встречу с Левицким именно в его день его рождения и вручает свою рукопись. Фарсовые интонации достигают апогея в финале довлатовского рассказа:

Левицкий привстал: – А теперь, извините меня. Процедуры.

Левицкий поднялся на третий этаж. У порога своего номера остановился. Вынул из конверта рукопись. Оторвал клочок бумаги с адресом. Сунул его в карман байковых штанов. Приподнял никелированный отвес мусоропровода. Подержал на ладони маленькую книжку и затем торжественно уронил ее в гулкую черноту. Туда же, задевая стенки мусоропровода, полетела рукопись. Он успел заметить название «Лето в Карлсбаде». Мгновенно родился текст: «Прочитал ваше теплое ясное “Лето” – дважды. В нем есть ощущение жизни и смерти. А также – предчувствие осени. Поздравляю...»<sup>11</sup>.

Здесь, возможно, проступает ироничное отношение Довлатова к широко известной набоковской аттестации романа Саши Соколова *Школы для дураков*: «трогательная книжка».

При всем довлатовском остроумии и пародийном блеске нельзя не почувствовать тщательно скрываемой зависти. Так – даже в пародийном отражении – подтверждается исключительность события, ставшего потом предметом лирической рефлексии в эссе Ахмадулиной, события явившегося предвестием возвращения писателя-эмигранта в кругозор русского читателя.

Особая грань жизнотворчества Беллы Ахмадулиной была связана с ее «сценическим амплуа», напоминавшем поведенческую модель актрис начала XX века. В художественно-биографическом дискурсе особенно часто подчеркиваются необыкновенная красота и то серебряный, то хрустальный голос Ахмадулиной.

Вспомним рассказ Татьяны Толстой Река Оккервиль. Главная героиня рассказа – Вера Васильевна – собирательный образ, восходящий к певицам начала XX века (Анастасии Вяльцевой, Вере Паниной, Изабелле Юрьевой). В тексте есть прямые указания на популярные романсы: герой «слушал, томясь, об отцветших давно, щщщ, хризантемах в саду, щщщ, где они с нею встретились ...» и чувствовал «что любовь все живет в его сердце больном»<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Ibidem, с.222.

<sup>12</sup> Татьяна Толстая: «На золотом крыльце сидели...». Рассказы. Москва 1987, с.18.

Один из секретов популярности стихов Ахмадулиной – господство музыкальной стихии. Родственность музыке проявляется не столько в благозвучии, сколько в том, как поэт управляет своим голосом. И в поэтике Ахмадулиной главной составляющей образа поэта является голос, а мотив гортани – едва ли не самый частотный: ее лирическая героиня рождает звуки гортанью «высохшей от жажды», «озябшею», «охрипшей и убогой». Да и сама Ахмадулина в стихотворении «Это – Я» подчеркивает свою природу: «Лбом и певческим выгибом шеи / О, как я не похожа на всех...»<sup>13</sup>. Поэзия понимается как песнь. Вспомним, что голос героини в рассказе Толстой воздействует в первую очередь на сенсорику героя: его охватывает озноб, бросает в жар, тревожно бьется сердце, в конце концов, герой испытывает эротическое томление.

В эссеистике сверстников Беллы Ахмадулиной отражен мотив влюбленности в ее голос. А. Битов писал: «не видя ни разу Беллу Ахмадулину, я почувствовал ожог влюбленности, причем влюбленности прямой, буквальной»<sup>14</sup>. А. Жолковский в эссе «*Это я...*» признается, что стихотворение Ахмадулиной «*Это – Я*», услышанное им по телевизору, дважды производило на него «слезоточивое действие»<sup>15</sup>.

Хрустальный ломкий голос Ахмадулиной можно сравнить с дивным голосом-колокольчиком актрисы Марии Бабановой, прославившейся в 1930-х ролью графини Дианы в радиопостановке Собака на сене, а в 1950-х – ее голос, наполненный лирической нежностью и исповедальностью, звучал в детских радиопостановках. Одной из таких ролей была роль цирковой актрисы Суок, сыгравшей куклу наследника Тутти в пьесе Юрия Олеши Три толстяка. Слушатели этой радиопостановки, попавшие в свое время под обаяние великой Марии Бабановой, узнавали в голосе молодой Ахмадулиной и «имя нежное Суок», и ряд других персонажей, которых озвучивала Бабанова. Возможно, что именно на это намекал А. Королев в рассказе «Ожог линзы», говоря об «особой истории» с голосом его героини Агаты Р.

Не ставя своей целью провести ревизию ахмадулинского мифа, мы лишь показали, каким образом устойчивые компоненты ее поэтического мира и атрибуты житнетворческого облика проявились в литературно-художественных текстах, в серии биографических очерков и литературно-критических эссе.

---

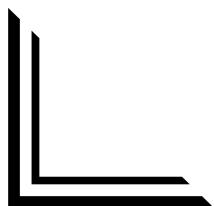
<sup>13</sup> Белла Ахмадулина: *Путник*. Москва 2003, с.90.

<sup>14</sup> Андрей Битов: *БАГАЖЪ: книга о друзьях*. Москва 2012, с.45

<sup>15</sup> Александр Жолковский: *Эросипед и другие виньетки*. Москва 2003, с.21.



**КНИГИ, КНИГИ, КНИГИ...**





**Ульяна Верина. Обновление жанровой системы русской поэзии рубежа XX-XXI вв.** Минск: БГУ, 2017. 307 с.

Литература на рубеже XX-XXI вв. переживает интенсивные изменения, что обусловлено разными причинами, в том числе утратой своего центрального положения в культуре и в целом реформативным культурного поля, и в связи с этим утверждением информационной эпохи и появлением сетературы, антропологическим кризисом и в связи с этим исчезновением лирического «я» и обновлением отношений между автором, издателем и читателем, увеличением потока изданий и в связи с этим необходимостью искать новые, нетрадиционные формы своего утверждения в литературном потоке. Эти трансформации коснулись и поэзии, в большей или меньшей степени проявившись в творчестве разных авторов. Наиболее очевидно они обозначились в жанровой системе, обновление которой на рубеже XX-XXI вв. рассматривается в монографии Ульяны Веринной.

Сразу следует сказать о двух особенностях, которые отличают монографию У. Веринной. Во-первых, констатируя «смысловый зазор между традиционным литературоведением и литературной практикой», автор книги стремится в своем анализе исходить из непрерывно изменяющейся картины литературного процесса и в то же время теоретически ее осмыслить, определив новые подходы к изучению традиционных проблем. Именно поэтому в каждом разделе собственно анализу состояния ведущих жанров и жанровых образований в современной поэзии предпосылается обзор основных достижений в их литературоведческом исследовании. На первый взгляд, такой экскурс в историю изучения жанра может показаться избыточным, но на самом деле помогает, с одной стороны, выявить то новое, что отличает жанр на современном этапе его развития, и, с другой стороны, оттенить новизну предлагаемого У. Веринной подхода. Таким образом, читатель получает едва ли не исчерпывающую картину развития самого жанра и его осмысления в литературоведении. Во-вторых, монографию отличает умелое сочетание двух вариантов видения материала, которые можно назвать принципами «телескопа» и «микроскопа»: У. Верина стремится представить многообразную панораму бытования того или иного жанра в современной поэзии и в то же время дополняет ее внимательным анализом индивидуально-творческих преломлений жанра в творческой практике наиболее ярких представителей современной русской поэзии.

Так, в первой главе «"Большие" и "малые" поэтические жанры в новых лиро-эпических отношениях» рассматриваются трансформации

таких жанров, как лирическое стихотворение - на примере произведений А. Драгомощенко, С. Львовского и М. Степановой, баллада - на примере стихотворений С. Михайлова, М. Степановой, Е. Боярских и «длинный» верлибр – на примере текстов В. Полещука, Г. Алексеева, И. Кабыш, М. Малановой. Основным «фокусом» рассмотрения жанровых трансформаций оказываются в этой главе такие аспекты, как композиция, сюжет и собственно стиховые формы.

Во второй главе «Книга стихов как «старший» жанр» У. Верина обращается к истории становления феномена книги стихов в литературе и характеризует структурные особенности современной ее модификации, которые, по мнению автора монографии, проявляются в новом типе заглавий (в книге дается классификация заглавий и их интерпретация) и новом принципе композиционной целостности. Характер заглавий, за которыми часто кроется отсутствие объекта изображения, словесная игра, окказиональные словообразы, в то же время сигнализируют о жанровой неопределенности входящих в состав книги произведений. Интересным представляется соображение автора монографии о том, что характерная для современной поэзии «потеря субъекта», о которой часто пишут исследователи, на самом деле преувеличена, поскольку субъектность проявляется и реализуется в иных формах, нежели раньше, в том числе и в заглавиях и композиции книги стихов М. Малановой, А. Скидана, А. Сан-Сенькова и М. Степановой, на примере которых У. Верина доказывает свое предположение. Логичным выглядит включение в данную главу раздела, посвященного книгам стихов, составленным из переводов, и книгам-билингвам: книга предстает как пространство диалога с иной культурой, в чем также имплицитно проявляется авторская субъектность.

Наконец, в третьей главе анализируются сверткестовые единства, в том числе журнальные подборки, поэтические антологии, посмертные издания, которые, с одной стороны, дают представление об авторе, с другой стороны, включаются в литературный процесс именно как сверткестовые и в этом своем качестве оказывают влияние на читательскую аудиторию. В первую очередь это относится к такому явлению, как публикация, чаще всего посмертная, неподцензурной поэзии, которая не могла быть опубликована в свое время и которая зачастую открывает уже известного по отдельным публикациям поэта с другой стороны (так случилось с А. Драгомощенко) или вводят в литературный контекст нового поэта (В. Кондратьев).

В своей совокупности главы монографии У. Вериной дают системное представление об основных процессах, происходящих в современной поэзии. Сочетание академической основательности с умением учитывать новые явления в динамично изменяющемся современном литературном

процессе и концептуализировать их характеризует исследовательский почерк У.Ю. Вериной и делает ее монографию заметным явлением в современном литературоведении.

*Татьяна Автухович*



## НАШИ АВТОРЫ

**Татьяна Автухович** – Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Wydział Humanistyczny (Седльце, Польша)

**Ольга Анцыферова** – Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Wydział Humanistyczny (Седльце, Польша)

**Нина Барковская** – Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург, Россия)

**Наталья Блищ** – Белорусский государственный университет (Республика Беларусь, Минск)

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

**Tomáš Glanc** – Цюрихский университет (Цюрих, Швейцария)

**Leonid Heller** – Лозаннский университет (Лозанна, Швейцария)

**Борис Иванюк** – Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина (Елец, Россия)

**Александр Кораблёв** – Донецкий университет (Донецк, Украина)

**Людмила Луцевич** – Варшавский университет (Варшава, Польша)

**Дина Магомедова** – Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

**Галина Петкова** – Софийский университет „Св. Климент Охридский“ (София, Болгария)

**Ivo Pospíšil** – Университет Масарика (Брно, Республика Чехия)

**Юрий Подковырин** – Кемеровский государственный университет (Кемерово, Россия)

**Ирина Романова** – Смоленский государственный университет (Смоленск, Россия)

**Николай Рымарь** – Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Wydział Humanistyczny (Седльце, Польша)

**Анна Середина** – МГУ имени М.В. Ломоносова, Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук (Москва, Россия)

**Валерий Тюпа** – Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

**Ольга Червинская** – Черновицкий национальный университет имени Юрия Федьковича (Черновцы, Украина)

**Василий Щукин** – Uniwersytet Jagielloński (Краков, Польша)

**Андрей Фаустов** – Воронежский государственный университет (Воронеж, Россия)

**Леонид Фуксон** – Кемеровский государственный университет (Кемерово, Россия)

SECTION DE LANGUES SLAVES DE L'UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

INSTYTUT NEOFILOLOGII I BADAŃ INTERDYSCYPLINARNYCH  
UPH W SIEDLCACH

## «МИРГОРОД»

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

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

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

### **Основной профиль журнала:**

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

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

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

Текст

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

Ссылки

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

Сноски

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

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

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

К статье прилагаем:

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

**Примеры:**

Игорь Смирнов: *Кризис современности*. Москва 2010.

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

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

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

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