

Научный журнал

---

**ДИАЛОГ  
КАРНАВАЛ  
ХРОНОТОП**

---

Издаётся с сентября 1992 года

1-2 (43-44)  
2010

Москва

**Е-mail адрес редакции:**  
**nevmenandr@gmail.com**

**Электронный архив журнала:**  
**http://nevmenandr.net/dkx**

**Главный редактор:** Николай Паньков  
**Ответственный секретарь:** Борис Орехов

### **РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:**

<i>В. М. Алпатов (Россия)</i>	<i>А. А. Михайлов (Беларусь)</i>
<i>С. Г. Бочаров (Россия)</i>	<i>Нина Перлина (США)</i>
<i>Н. Л. Васильев (Россия)</i>	<i>Х. Сасаки (Япония)</i>
<i>Х. Гюнтер (Германия)</i>	<i>К. Томсон (Канада)</i>
<i>Б. Жилко (Польша)</i>	<i>Е. Фарино (Польша)</i>
<i>Вяч. Вс. Иванов (Россия)</i>	<i>Д. Шеппард (Великобритания)</i>
<i>Юлия Кристева (Франция)</i>	<i>К. Эмерсон (США)</i>
<i>Вадим Ляпунов (США)</i>	<i>Р. Ясуи (Япония)</i>
<i>В. В. Мартынов (Беларусь)</i>	

Ответственность за аутентичность и точность цитат, имён, названий и иных сведений, а также за соблюдение законов об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых материалов. Статьи отражают точку зрения авторов, которая не обязательно совпадает с мнением редакции.

Официальным распространителем журнала «Диалог. Карнавал. Хронотоп» за пределами России является фирма

KUBON & SAGNER  
Servicing libraries worldwide  
Hessstr. 39/41  
80798 Muenchen (Germany)  
Phone: ++49 89 54 218 109  
Telefax: ++49 89 54 218 218  
E-mail: postmaster@kubon-sagner.de  
www.kubon-sagner.de

© «Диалог. Карнавал. Хронотоп», 2010

# СОДЕРЖАНИЕ

## ОТ РЕДАКЦИИ

Предисловие к 43-44 номеру..... 4

## АРХИВНЫЕ РАЗЫСКАНИЯ

Вахитов Р. Литературоведческие идеи П. Н. Савицкого  
(предисловие к публикации)..... 5

Савицкий П. Н. Историко-географические заметки по поводу новой  
литературы (заметки евразийца)..... 17

Орехов Б. В. Работа Р. Г. Назирова «Сюжет как компромисс» в архиве учёного  
(предисловие к публикации)..... 58

Назирова Р. Г. Сюжет как компромисс..... 61

## ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Гусейнов Г. Интеллигент или поэт, гуманный или проповедник?  
С. С. Аверинцев в своем времени..... 70

Шаулов Сергей С. Заметки о поэтике «Проблем поэтики...»..... 79

Natalia Leclerc «Rien ne va plus»: l'instant critique chez Dostoevski..... 88

Rachida Simon La carnavalisation ou «le monde a l'envers»:  
Mille heures pour une gueuse, de Mohammed Dib..... 96

Lakshmi Bandlamudi Voices and vibrations of consciousness in genres.  
A Dialogue Between Bakhtin and Bhartrhari on Interpretations..... 107

Кадубина М. Биографический автор в системе категорий  
авторства Михаила Бахтина..... 120

Першина К. В. Концепция языка М. М. Бахтина:  
историки и современность..... 127

Рекунчак М. П. М. М. Бахтин и другие авторы диалогического  
подхода в психологии: современный этап развития идей..... 136

Е. М. Лазуткина Сферы диалога автора с читателем..... 141

Спиридонов Д. В. Проблема нарративной идентичности и  
историческая типология сюжета..... 150

От редакции..... 163

## ТЕМА ДЛЯ РАЗМЫШЛЕНИЯ

Формирование литературного канона.  
Стенограмма заседания семинара «Третье литературоведение»..... 164

## В КОНТЕКСТЕ БОЛЬШОГО ВРЕМЕНИ

Рыбина М. С. Пруст и дада:  
французские вариации «архаистов и новаторов»..... 188

## ПОВЕРХ (НАУЧНЫХ) БАРЬЕРОВ

Хассельстрём К., Ослунн Ю. Язык программирования Шекспир (предисловие к  
публикации и перевод Б. В. Орехова)..... 196

## ОБЗОРЫ. РЕЗЕНЦИИ

Васильев Н. А. Клюева И. В., Лисунова Л. М.  
М. М. Бахтин — мыслитель, педагог, человек..... 209

Рыбина М. С. “Dulce France” или Марианна:  
к проблеме изучения «национальной идеи»..... 212

Галлямов А. А. Осборнике статей «Память литературы и память культуры:  
механизмы, функции, репрезентации»..... 218

---

ОТ РЕДАКЦИИ

## Предисловие к 43-44 номеру

Вниманию читателей представляется «сдвоенный» номер ДКХ за 2010 год.

Из-за специфики некоторых материалов мы решились на изменение дизайна, которое резонирует и с дальнейшим расширением тематики журнала. Так, в традиционной рубрике «Архивные разыскания» представлена нехарактерная для нашего издания персоналия: философ и публицист П. Н. Савицкий, современник Бахтина, уделявший в своём многообразном научном творчестве внимание и тому, что мы сейчас можем назвать литературоведением. Его статья публикуется впервые.

В разделе теоретических исследований большинство материалов посвящено научному наследию Бахтина и его проекции на современные исследовательские предметы. Как и принято в нашем журнале, мы уделяем должное внимание учёным, которые с энтузиазмом развивали идеи Бахтина в отечественной науке, поэтому раздел закономерно открывается материалом, посвящённым С. С. Аверинцеву, который в 1990-х годах входил в редколлегию нашего издания.

Продолжая традицию, заданную в прошлом номере, мы публикуем стенограмму заседания семинара «Третье литературоведение», посвящённого крайне важным для литературной прагматики проблемам формирования литературного канона.

Особый раздел посвящён комментированному переводу на русский язык двух писем Марселя Пруста. В так же традиционной рубрике «Поверх (научных) барьеров» выходит на этот раз очень специфический для филологической науки материал, касающийся программистской тематики, а завершающая часть журнала отведена для рецензий на книги последних лет.

АРХИВНЫЕ РАЗЫСКАНИЯ

*Р. Р. Вахитов*

## **Литературоведческие идеи П. Н. Савицкого (предисловие к публикации)**

Евразийство 1920-1930-х годов было не только политической идеологией, которая вызывает острый интерес и по сей день, но и оригинальным междисциплинарным исследовательским проектом, которому сегодня, увы, уделяется гораздо меньшее внимание. В то же время евразийцы как представители особой синтетической науки — россиеведения, истоки которой восходят к работам Д. И. Менделеева, высказали ряд интересных и перспективных научных гипотез. Многие из них предвосхитили развитие соответствующих научных дисциплин на десятилетия (учение о языковых союзах, обоснование фонологической географии, концепция экономических циклов российской истории, геоэкономическая концепция океанического и континентального хозяйства, концепция преемства Московского царства политическим традициям Золотой Орды, критика европоцентристского подхода к истории кочевых народов и т. д.). Россиеведческие исследования евразийцев стали одним из фокусов интеллектуальных поисков русской и зарубежной философии и гуманитарных наук начала XX века. Тетрадики евразийства (прежде всего, Н. С. Трубецкой, П. Н. Савицкий, Р. О. Якобсон, В. Н. Ильин и др.) вели очный и заочный диалог с наиболее значимыми представителями гуманитарного знания конца XIX — начала XX века — от Г. Тарда и Ф. де Соссюра до В. Ламанского и Я. Мукаржовского. Евразийство как научный проект было местом встречи или, как выразились бы евразийцы, «увязки» диалектического метода в его неоплатонической и гегелевских интерпретациях, неокантианской теории ценностей, немецкой феноменологии, православной онтологии симфонических личностей, русского формализма, славянского структурализма. Методология евразийского россиеведения повлияла на формирование идей структурализма в лингвистике (Пражский лингвистический кружок) и философии, но она не просто предвосхищала французский философский структурализм 1950-1960-х годов, а была своеобразной его альтернативой, опирающейся не на субъективистскую философию неокантианского толка, а на онтологическую философию всеединства и симфонической личности. Это обеспечивает актуальность и эвристическую ценность идей евразийства и в наши дни.

Конечно, в круг интересов евразийства входила и русская литература. В настоящее время неплохо исследовано литературоведческое и литературно-критическое наследие П. П. Сувчинского, Д. П. Мирского<sup>1</sup>. Несколько хуже обстоят дела с литературоведческими изысканиями Н. С. Трубецкого (работами о древнерусской литературе и о трудах Ф.М. Достоевского), которые заслоняются его лингвистическими и культурологическими и этнографическими работами. Что же касается литературоведческих идей П.Н. Савицкого, то о них не только нет сколько-нибудь серьезных работ, само их существование игнорируется боль-

---

<sup>1</sup> См. работы А.Г. Гачевой, О.А. Казниной, С.Г. Семеновой, С. Ключникова и др.

шинством современных исследователей евразийства. Вместе с тем они обладают большой оригинальностью и перспективностью, что отмечал единомышленник и соратник Савицкий по евразийскому движению Н. С. Трубецкой.

Конечно, Савицкий не был профессиональным литературоведом и даже просто филологом. Петр Николаевич Савицкий по образованию был географ и экономист. Он — прежде всего создатель экономической и геополитической доктрины евразийства. Вместе с тем Савицкий был человеком удивительной эрудиции, широты интересов и дарований. Он успешно занимался не только географией и экономикой, но и историей, историософией, культурологией, политологией. Он живо интересовался новейшими идеями и сам мог порождать их в изобилии, обладал даром популяризировать мысли других и заражать своими мыслями соратников и единомышленников. Например, именно он «заразил» других евразийцев концепцией номогенеза Л. Берга, которая впоследствии оказала влияние на создание структурной лингвистики и учения о языковых союзах Н. С. Трубецким и Р. О. Якобсоном. Он указал Трубецкому и Якобсону на примерное совпадение линий изотерм и изоглосс на карте России (то есть на совпадение областей с однородной температурой и областей, где распространены определенные говоры), тем самым Савицкий подтолкнул их к революционному прорыву в области лингвистической географии. Он с восторгом принял фонологию и описание евразийского языкового союза и откликнулся на это выдвижением научной программы евразийства, где намечал соотнести результаты лингвистики, географии, истории и т. д.<sup>1</sup> Поэтому понятно, что Савицкий не мог обойти вниманием и проблемы литературы и литературоведения.

Собственно работ по теории и истории литературы у Савицкого, действительно, мало («Житие проропа Аввакума как географический источник», «Местодействие в русской литературе (географическая сторона истории литературы)», «Историко-географические заметки по поводу новой литературы (заметки евразийца)»<sup>2</sup>). Они разбросаны по малотиражным зарубежным научным сборникам и почти недоступны современному читателю. Некоторые из них вообще до сих пор не опубликованы и находятся в архиве. Наконец, для того, чтоб их адекватно понять, нужно быть знакомым с россиеведческой концепцией П. Н. Савицкого в полном объеме, а некоторые ее идеи, в особенности содержащиеся в «структуралистских манифестах», которые Савицкий подписывал псевдонимом «Логовиков»<sup>3</sup>, также мало известны и редко упоминаются и анализируются даже специалистами. Тем более актуальным становится изложение и анализ их основных идей. Мы считаем,

<sup>1</sup> См. Логовиков П. В. Научные задачи евразийства // Тридцатые годы. Утверждение евразийцев. Книга VII. Издание евразийцев. Париж, 1931. С. 53—57.

<sup>2</sup> Савицкий П. Н. «Житие» проропа Аввакума как географический первоисточник: к годовщине со дня кончины Г. И. Танфильева // Научные труды Русского народного университета, Т. 2. Прага, 1929. С. 78—91; Савицкий П. Н. «Местодействие в русской литературе (Географическая сторона истории литературы)» Resume prednasky // Praha: Vybor 1. sjezdu slovanskych filologu. 1929. С. 3; Савицкий П. Н. Историко-географические заметки по поводу новой русской литературы (заметки евразийца). См. статью в настоящем издании; Савицкий П. Н. «Литература факта» в «Слове о полку Игореве» // Sveslavenski zbornik. Spomenica o tisućugodisnjici hrvatskoga kraljevstva, U Zagrebu, 1930. С. 344—354.

<sup>3</sup> Так их называет современный исследователь А. Полухин, см. Полухин А. М. Теория месторазвития в евразийской историософии // Материалы научных конференций студентов и аспирантов исторического факультета ТГУ. 1998—2001.

что это нужно не только специалистам по истории русской эмигрантской мысли, идеи Савицкого, безусловно, заинтересуют и профессиональных литературоведов.

Савицкий высказывает несколько оригинальных литературоведческих гипотез. Все они так или иначе перекликаются с «формальным методом», что признает и сам Савицкий<sup>1</sup>. Конечно, было бы не просто преувеличением, но и прямой ошибкой отнести Савицкого как исследователя литературы к формалистам, при всей размытости этого термина, позволяющей причислять к формалистам значительный круг литературоведов и искусствоведов. Современные историки философии и науки (А. Полухин, П. Серио) уже показали<sup>2</sup>, что скорее Савицкий, равно как и Трубецкой, был своеобразным структуралистом, отличающимся от французских структуралистов холистической, онтологической позиции (в виде программных тезисов структурализм Савицкого был сформулирован в начале 1930-х гг., но как дискурс он присутствовал и в работах 1920-х гг.). Вместе с тем структурализм Савицкого (также как и структурализм Трубецкого и Якобсона), конечно, не только имел переклички, но и был связан с формализмом. Формалисты должны были привлечь внимание Савицкого потому что пафос их научно-исследовательской программы — изучение структур текста, произведения литературы как системы<sup>3</sup> был близок научным ориентирам Савицкого, который также всегда искал в географических, климатических, культурных, экономических зонах, а также в российской истории внутреннюю организацию, периодичность, ритмы и циклы<sup>4</sup>. Кроме того, обращение Савицкого и других евразийцев к формальному методу (а Савицкий прямо ссылается на него в своих литературоведческих работах, в частности в ниже публикуемой статье) объясняется личными мотивами, связанными с кругом общения Савицкого. Многие формалисты и, главным образом, деятели ОПОЯЗа были участниками Московского лингвистического кружка, в который до революции входил Н. С. Трубецкой. Уже находясь в эмиграции Трубецкой вел с ними активную научную переписку, а один из частых его адресатов — теоретик ОПОЯЗа Роман Якобсон впоследствии сам эмигрировал и примкнул к евразийскому движению. Савицкий мог заочно участвовать в общении Трубецкого с формалистами, обсуждая с ним лично и в письмах их идеи. В связи с этим Савицкий, конечно, читал в Праге работы формалистов (в статье о новой литературе он цитирует В. Шкловского). В 1920-е годы «железного занавеса» еще не было и выходящие в СССР книги и журналы были доступны в эмиграции.

Савицкого интересовали, прежде всего, организация и внутренние связи всей русской литературы. Это ярко видно на материале статьи о новой литературе. В ней Савицкий сразу же намечает бинарные оппозиции, выделяя в русской литературе две ветви: реалистическую и историософическую (в принципе они могут быть выделены и в других национальных литературах)<sup>5</sup>. Реалистическая литера-

<sup>1</sup> См. публикуемую статью о новой литературе в настоящем издании.

<sup>2</sup> См. Полухин А. М. Теория месторазвития в евразийской историософии // Материалы научных конференций студентов и аспирантов исторического факультета ТГУ. 1998-2001; Серио Патрик Структура и целостность Об интеллектуальных истоках структурализма в центральной и восточной Европе. 1920—1930-е гг. — М., 2001.

<sup>3</sup> См. работы Ю. Тынянова, Р. Якобсона 1920-х гг.

<sup>4</sup> См. указанную статью П.В. Логовикова (П. Н. Савицкого).

<sup>5</sup> Примером произведения историософического характера (в смысле, который придает термину Савицкий) является в зарубежной литературе, на наш взгляд, «Сто лет одиночества» Маркеса.

тура изображает «...людей, «как они есть» в истории, обстоятельства, быт»<sup>1</sup>. К этой ветви принадлежит значительная часть произведений русской литературы XIX–XX вв. Историсофическая литература изображает не людей, а некие общие «начала», духовные сущности. Здесь «человеческая личность растворяется ... в «сущностях»: и перед нами только «сущность», несомая личностью; и нет больше личности как таковой»<sup>2</sup>. Причем, «сущности» выражаются не только в отдельных личностях, а в целых «рядах» личностей, которые состояются из выразителей одной сущности и протягиваются на десятилетия и века. Это может быть история одного рода, но не обязательно, иногда ряды включают в себя схожие социальные типажи, которые как бы переходят из эпохи в эпоху, это могут быть ряды разбойников, деспотов, Божьих угодников. Причем, эти ряды симметричны и бинарны, одному ряду противостоит другой, Савицкий называл это «двупреемством» или «двутрадиционностью».

Иными словами, историсофическая литература живописует многообразно преломленный в истории тип или выражаясь терминами персонологии Трубецкого, не частночеловеческую, а многочеловеческую коллективную личность<sup>3</sup>. Истоки русской историсофической литературы Савицкий видел в литературе XVIII века с ее героями, воплощающими добродетели и пороки. К такого рода литературе он относил творчество Гоголя, Достоевского, Лескова. (творчество Лескова вообще привлекало внимание евразийцев, так, ему посвятил статью П. П. Сучинский<sup>4</sup>) Пародию на ряды Савицкий находил, например, в родословной Башмачкина у Гоголя. Историсофическая литература переживает свой расцвет по Савицкому в СССР в 1920-е годы, сюда он относит творчество Л. Леонова, А. Яковлева, Б. Пильняка, Вс. Вяч. Иванова. Пример «рядов» теоретик евразийства видит у Леонова — в описании династии Боковых, в преемстве Пафнутия и Мельхисидека, в описании истории вражды между крестьянами сел Гусаки и Воры, у Яковлева — в образе волжской вольницы, которая бунтует от времен Разина и Пугачева до гражданской войны XX века.

Сущностями, которые выражает советская историсофическая литература 1920-х годов, являются Православие и Революция (и тут мы видим образец бинарности: наряду с рядами разбойников и бунтарей эта литература изображает «ряды» богоискателей и аскетов). Историсофичность литературы 1920-х годов не случайна: в революционную эпоху по Савицкому «сама жизнь сгустилась до кисторисофии»<sup>5</sup>.

Кроме того, Савицкий отмечает и «другие преемства» — теперь уже в самой литературе. Это повторение в произведениях русской литературы таких элементов как мотивы. Савицкий видит в этом знаменательный факт, ведь традиции «жизненно-бытийные» и литературные в основе едины, так как литература отображает жизнь и вырастает из нее. В литературе 1920-х годов Савицкий отмечал развитие мотивов, которые есть в литературе классической — у Пушкина, Гого-

<sup>1</sup> Савицкий П. Н. «Историко-географические заметки по поводу новой русской литературы (заметки евразийца)» См. статью в настоящем издании.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> См. предисловие в сборнике Н. С. Трубецкого «К проблеме русского самосознания» (Париж, 1927).

<sup>4</sup> Сучинский П. Знамена былого (О Лескове) // На путях. Утверждение Евразийцев. Книга вторая. Берлин: Книгоиздательство Геликон 1922.

<sup>5</sup> Савицкий П. Н. «Историко-географические заметки по поводу новой русской литературы (за-

ля, Достоевского (так, мотивы «Станционного зрителя», «Шинели» и «Бедных людей» ожили у Леонова в «Записях некоторых эпизодов...»), где фигурирует свой «бедный человек» — Андрей Петрович Ковякин). Примечательно, что оговариваясь о том, что его не интересует, как передаются мотивы от классических писателей к современным, Савицкий снова упоминает формалистов, а именно В. Шкловского; в связи с этим интересно было бы позднее рассмотреть вопрос о том, не повлияло ли формалистское истолкование категории «мотив» на Савицкого.

Теоретик евразийства предсказывал и дальнейшее развитие историософической линии в советской литературе. Действительно, в прозе 1960—1980-х гг. мы встречаем целое направление писателей, так называемых «деревенщиков» (Абрамов, Распутин, Белов и др.), для которых свойственна именно историософичность в смысле, который придавал термину Савицкий; они размышляют о связи поколений, об истории русской деревни, о разрыве связи между деревенскими стариками и их городскими детьми и внуками, о том, как преодолеть этот разрыв. Впрочем, в современной постсоветской литературе историософическая струя, кажется, ослабевает.

Далее, Савицкий ставит проблему соотношения литературы и других видов искусства в русской культуре. При этом он выдвигает интересную гипотезу (которая поначалу встретила горячее одобрение Трубецкого)<sup>1</sup> о том, что в разные периоды в русской культуре господствовали то изобразительно-зрительные искусства (живопись, пластика, зодчество, прикладное искусство), то словесно-слуховые (литература, музыка). Эта классификация искусств, кстати, напоминает лессинговское раз-

---

метки евразийца) См. статью в настоящем издании.

<sup>1</sup> В письме к П. Н. Савицкому от 21 февраля 1929 года Трубецкой корректирует свою оценку: «Ваша тема «местодействия» интересна и важна, но мне кажется что тут можно пока только поставить вопрос, наметить самую проблему, конкретной же разработки пока дать невозможно. При постановке вопроса следует, по-моему, строго различать два понятия «литературы», — с одной стороны, литературного фона, слагающегося из совокупности более или менее общепринятых в данную эпоху литературных навыков, приемов и трафаретов и являющегося непререкаемым условием всякого литературного бытия, а с другой стороны, большой литературы, всегда индивидуальной, отталкивающейся от фона, но в то же время все-таки в этом фоне укорененная и им обусловленная. «Литературный фон» бытует, главным образом, в произведениях бездарных или второстепенных писателей, «большая литература» — в произведениях писателей даровитых. Модное местодействие — явление из области литературного фона; лишь очень редко эту моду создает большой писатель. Поэтому изучать перемещение местодействий (литературную колонизацию) приходится не на произведениях крупных писателей, а на массовой литературе. Между тем, история массовой литературы очень мало разработана: историки литературы больше прельщаются изучением отдельных крупных писателей. Методы изучения массовой литературы (литературного фона) и большой литературы довольно различны. Об этом есть мысли у Якобсона. Поговорите с ним, — в литературе XVIII в. вряд ли можно найти материал по интересующему Вас вопросу. Эту литературу вообще характеризует особый род мышления, который можно бы назвать «алгебраическим» и который исключает конкретизацию, в том числе и географическую. Менее других «алгебраичен» Державин. У него имеются географические приурочения, но очень случайные. Общая его географическая ориентация скорее на север. То же, пожалуй, можно сказать и о Ломоносове. Но, в общем, до Пушкинской эпохи местодействие вообще несущественно. Кстати, по поводу Вашей прежней работы над местодействием в русской литературе я высказывал Вам мысль, что в XVIII в. живопись влияла на литературу, а в XIX в. — наоборот, литература на живопись. При более близком ознакомлении с литературой XVIII в. я, однако, теперь отказываюсь от этого обобщения: «живописен» из писателей XVIII в. один только Державин, только он один действительно вдохновлялся живописью. Кроме того, известны ещё некоторые второстепенные поэты, которые одновременно были и живописцами или архитекторами (Львов, Вельяминов); однако, в их поэтических произведениях этот биографический факт никак не отразился» Никитин О. В. Россия вне России: из наблюдений

деление искусств на пространственные и временные<sup>1</sup>. В средневековье на Руси господствовало искусство первого изобразительно-зрительного типа или как выражался Савицкий, для русской культуры была характерна «жизнь иконой». И хотя русское средневековье и породило выдающиеся произведения литературы (Савицкий приводит в качестве примера «Житие» протопопа Аввакума<sup>2</sup>), но все же в основной части средневековая литература — это тоже икона, но «словесная». Наоборот, с середины XIX среди искусств в русской культуре выступает на первый план литература (и связанная с ней литературная критика<sup>3</sup>), русские начинают «жить литературой» и хотя и культура XIX—XX веков знала выдающиеся произведения живописи (Врубель, Васнецов) все же основная масса картин — это «повести в красках» («передвижники»). Балет и театр Савицкий относил к искусствам переходного типа, так как литературный материал здесь получает выражение изобразительными средствами, расцвет русского балета и театра в XIX—XX веках Савицкий связывал с общим поворотом культуры в сторону искусств словесно-слуховых. Теоретик евразийства отмечал, что даже революция 1917 года не переломила этой тенденции: в послереволюционной России господствует литература, и в меньшей степени театр и балет; попытка возрождения изобразительно-зрительных искусств (вероятно, имеется в виду творчество художников-авангардистов первых лет революции, которое претендовало на статус официальной живописи «рабочей республики») не удалась (Савицкий объясняет это как материальным оскудением после гражданской войны: ведь живопись и тем более зодчество нуждаются в дорогих материалах, так и несоответствием этих искусств общему «историософическому» пафосу эпохи). Савицкий предрекал, что эта литературоцентричность сохранится в СССР и впоследствии; тут он оказался прав лишь частично. Сталинская эпоха принесла упадок литературы, театра, но зато возрождение архитектуры, скульптуры, живописи, «дохнуло средневековьем» с его «иконоцентризмом», соцреалистический портрет, изображавший в согласии с жесткими канонами, рабочих, крестьян, героев, вождей партии, и в тоже время игравший огромную роль в социальной жизни (такие портреты висели на улицах, в кабинетах, их несли во время демонстраций) стал своеобразной «квази-иконой», вместившей в себя важнейшие интенции указанного периода. Но уже со второй половины 1950-х годов русско-советская культура снова поворачивает на рельсы литературоцентризма, господства словесно-слуховых искусств, а также искусств промежуточного типа (театр, балета и не упомянутого Савицким кино), тем самым, подтверждая прогноз Савицкого.

Наконец, самой оригинальной и на наш взгляд самой значимой литературоведческой гипотезой Савицкого стала его концепция литературной («поэтической») колонизации или географического (географо-этнографического) подхода к литературе. Савицкий пишет, что это «поход со стороны установления тех географических ландшафтов, которые отобразились в литературно-действенных ве-

---

над языком и стилем писем Н. С. Трубецкого // Рус. яз. за рубежом. — М., 2000. — № 2. С. 83—86.

<sup>1</sup> Благодарим Б. В. Орехова за то, что он обратил на это наше внимание.

<sup>2</sup> Аввакум, как и Лесков — излюбленный автор евразийцев, Д. П. Святополк-Мирский выступил со статьей об Аввакуме в книге IV «Евразийского временника» (1925 г.), Н. С. Трубецкой уделил ему внимание в своих лекциях по древнерусской литературе.

<sup>3</sup> Савицкий различал две линии русской критики — ложную, революционную критику, в которой политика довлеет над культурой (Белинский, Добролюбов, Писарев и др.) и подлинную «историософскую» критику (славянофилы и их последователи), в которой культура довлеет над политикой, вторая линия была гораздо менее известна и влиятельна, но за ней — верит Савицкий — будущее.

щах эпохи»<sup>1</sup>. Имеется в виду, что каждый писатель в силу особенностей биографии «избирает в качестве местодействия» в своих произведениях определенную географическую и этнографическую среду, но при этом данный феномен не лишен закономерности, потому что каждая эпоха в истории литературы имеет «географических избранников», «географические ландшафты», в рамках которых они особенно охотно помещают своих «героев»<sup>2</sup>, а также племена и народности, которые проживают на этих ландшафтах и быт которых затрагивается и описывается в произведениях.

Очевидно, что по мере продвижения народа вглубь географического мира, который, по Савицкому, ему предназначен, литература охватывает все новые и новые географические ландшафты и этнографические среды. Задачей литературы в этом смысле является полное освоение или полная географическая колонизация мира данного народа.

Так, описывая поэтическую колонизацию России, Савицкий отмечал, что лучше всего русской классической литературой освоена доуральская Россия (северная и центральная Россия), включая ее окраины (Украина, Крым, Бессарабия, Кавказ), хуже — Поволжье, Приуралье, еще предстоит освоить зауральскую Россию (Сибирь, Дальний Восток), а также Туркестан. Это — задача новой советской литературы, и она уже начинает ее выполнять. Большое количество прозаических произведений 1920-х гг. посвящено Поволжью (Леонов, Горький, Яковлев, Федин), Приуралью и Башкирии (Сейфулина), Дальнему Востоку (Вс. Вяч. Иванов). Литературно колонизируя Россию, русские и в особенности советские писатели описывают особенности жизни и быта иных, нерусских народов (так в литературе 1920-х гг. много говорится о мордве), таким образом осознается евразийский лик России.

Интересно, что своеобразное оправдание такого географического изучения произведений литературы Савицкий ищет и находит опять-таки в «формальном методе». Он пишет в первом варианте статьи о новой литературе: «... новейшее явление в области истории литературы, т. наз. «формальный метод» предполагает между прочим возникновение отдельных от него исторических иных толкований по поводу творений литературы: «Формалисты ... говорят ... что бытовые черты, отражающиеся в литературных произведениях, отражаются и в нелитературных памятниках, а потому составляют предмет не истории литературы, а истории быта и местодействия». На предлагаемых страницах некоторые критические замечания по поводу новой литературы ... дополнены рассмотрением литературы с точки зрения географической приуроченности ее описаний и местодействий»<sup>3</sup>. Действительно, формалисты были убеждены, что целью литературоведения является не изучение литературы, а изучение «литературности». Якобсон сравнивал старое литературоведение с полицейским, который арестовал всех, кто был в квартире, где произошло преступление (имея в виду, что оно изучало не только приемы и методы писателей, но и исторические особенности эпохи, психологию героев, что по мнению Якобсона есть задача специальных наук). Са-

---

<sup>1</sup> Савицкий П.Н. «Историко-географические заметки по поводу новой русской литературы (заметки евразийца)» См. статью в настоящем издании.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

вицкий сделал отсюда правильный вывод, что такой подход открывает возможность исследовать произведения литературы не только литературоведам, но также и географам. В самом деле, произведения литературы полны описаний тех или иных географических областей, ландшафтов и т.д. Обычно они привлекают внимание лишь специалистов по тому или иному автору или периоду литературы, внимание же ученых-естественников проходит мимо этих описаний. Савицкий считал данную позицию неправильной и вводил в оборот произведения литературы как источник географии (так, анализируя «Житие Аввакума», он пришел к выводу, что Аввакум был так точен в описании природы Урала и Сибири, что может быть назван предтечей русского озероведения<sup>1</sup>; анализируя «Слово о полку Игореве»<sup>2</sup>, Савицкий отмечал точность автора при описании природы степи<sup>3</sup>). При этом Савицкий не считал данный метод литературоведческим, что спорно, так, например, современное литературоведение отвергает формалистское сужение предмета науки о литературе.

Литература, наряду с науками, в частности географией, согласно Савицкому, является одним из средств познания нашего российского мира — «месторазвития Россия-Евразия». Напомним, что месторазвитие — центральное понятие геополитической и геоэкономической концепции Савицкого. Он определяет его как единство природного и социально-культурного начал. Изучение месторазвития в различных его аспектах (географическом, историческом, экономическом и т.д.) есть главная задача русской науки, провозглашал Савицкий в программной статье «Научные задачи евразийства», Для этого комплексного изучения России нужна новая дисциплина — россиеведение, которая будет соединять усилия нескольких наук — геополитики, геоэкономики, геолингвистики, геoarхеологии. Савицкий пишет: «Наряду с геополитическим, можно и должно создать геоэкономическое, геoтнографическое, геoarхеологическое, геолингвистическое учение о России-Евразии. И все их можно и должно свести в единую «картину-систему». Это — одна из сторон того историко-географического синтеза, к которому призвано наше время»<sup>4</sup>. Очевидно, что в этот ряд органически вписывается наука, которую условно можно назвать геопoэтика, и основы которой заложены в литературоведческих трудах Савицкого. Она изучает русскую литературу, но не саму по себе, а в контексте развития месторазвития Россия-Евразия. В этом случае литературная колонизация России предстает не как случайный процесс, связанный

<sup>1</sup> См. Савицкий П. Н. «Житие» прoтопопа Аввакума как географический первоисточник: к годовщине со дня кончины Г. И. Танфильева // Научные труды Русского народного университета, Т. 2 Прага, 1929. С. 78—91.

<sup>2</sup> Следует заметить, что в статье о «Слове» Савицкий ссылается на первое издание «Слова» 1800 г., а не на современные ему издания (за исключением одного места, которое цитируется по изданию 1912 года). При этом не будем забывать, что первое издание было труднодоступным, так как большинство экземпляров погибли в пожаре 1812 года. Это необычно для представителя естественных наук, к коим принадлежал П. Н. Савицкий. Естественники не придают значения тому, по какому изданию цитируется что-либо, для них первично содержание. Культура цитирования — родовая черта гуманитария-филолога. Получается, что Савицкий в данном случае, вопреки собственным рекомендациям, подошел к тексту как филолог, а не как географ (благодарим Б. В. Орехова, который указал нам на эту деталь).

<sup>3</sup> См. Савицкий П.Н. «Литература факта» в «Слове о полку Игореве» // Sveslavenski zbornik. Spomenica o tisućogodisnjici hrvatskoga kraljevstva, U Zagrebu, 1930. С. 344—354.

<sup>4</sup> Логовиков П.В. Научные задачи евразийства // Тридцатые годы. Утверждение евразийцев. Книга VII. Издание евразийцев. Париж, 1931. С. 57.

лишь с особенностями биографий писателей, а как вполне закономерный процесс, являющийся элементом колонизации политической и экономической. Колонизирующий народ, в данном случае — русские, занимая новые территории, осваивает их не только практически (устанавливая администрацию, подчиняя себе автохтонное население, строя города, дороги), но и теоретически (географические, экономические прочие описания) и эстетически. Последний род освоения осуществляется при помощи искусства, в частности литературы. В произведениях литературы описываются новые земли, их ландшафты и пейзажи, флора и фауна, быт и история населяющих их народов, создается географически-культурный образ новых территорий, через призму которого их будут рассматривать представители общества, в том числе политики, экономисты и т.д. (хотя вплетенность литературных образов в ткань политических идеологий и управленческих практик не следует воспринимать слишком уж примитивно и детерминистски). Поскольку писатели, создающие такие образы, входят в традицию национальной литературы и развивают имеющиеся в ней темы, архетипы, стереотипы, ценности, эти образы включаются в общий образ страны. Новые территории в сознании людей становятся неотъемлемой частью их Родины.

Перед нами оригинальная русская версия науки, которая была создана на Западе Эдвардом Саидом — автором знаменитого «Ориентализма» и была названа им имагинативной географией (теперь она зовется «ментальной географией»). Отличие геоэтики Савицкого от западной ментальной географии состоит в том, что для Савицкого, осваивая пространство географического мира, народ познает его, вскрывает его внутреннюю организующую идею, которая коррелирует с организующей идеей самой культуры народа (в этом смысл утверждения Савицкого о том, что каждый народ находит свой, предназначенный ему Богом географический мир). Для географии Савицкого, которую он не случайно называл геософией, пространство — не просто совокупность физических объектов, а система символов, Божественное послание народам об их предназначении. Так устройство пространства России-Евразии таково, что оно указывает народам России на необходимость создания большого государства<sup>1</sup>. Литература, также как и науки, позволяет лучше понять это «послание».

\* \* \*

Ниже мы публикуем ранее нигде не печатавшуюся<sup>2</sup> статью П. Н. Савицкого о литературе, о которой нужно сказать несколько слов.

«Историко-географические заметки по поводу новой литературы (заметки евразийца)» — статья, написанная П.Н. Савицким в ноябре 1925 г., и подвергшаяся существенному редактированию автором не позднее марта 1926 г. В статье высказывается ряд оригинальных литературоведческих идей — о «литературной колонизации России», о неравномерности в развитии различных искусств в ходе русской истории, о связи русской и советской литературы (которые выше мы уже описали). Эти идеи позднее Савицкий будет развивать в своих работах «Литература факта» в «Слове о полку Игореве», «Место действия в русской литературе (географическая сторона русской литературы)». Имеющиеся в статье мысли

<sup>1</sup> Савицкий П. Н. Континент-Евразия. — М.: Аграф, 1997. С. 301.

<sup>2</sup> На это указывает К. Б. Ермишина — публикатор писем Н. С. Трубецкого к П. П. Сувчинскому. См. Н. С. Трубецкой Письма к П. П. Сувчинскому 1921—1928. — М., 2008. С. 367.

упоминаются и обсуждаются в переписке Н. С. Трубецкого и П. П. Сувчинского данного периода. Тут следует отметить, что в 1920-е годы руководители евразийства — Н. С. Трубецкой, П. Н. Савицкий, П. П. Сувчинский, оказавшиеся в разных анклавах русского зарубежья, вели активную переписку, которая касалась не только деловых, но и теоретических и идеологических вопросов. Иногда они писали письма друг другу каждый день, причем, письма размножали на машинке, и копии рассылались другим участникам «тройки». Они исповедовали концепцию, согласно которой евразийство есть плод не каждого из них как индивидуальности, а всей «тройки» как коллективной, симфонической личности, отсюда совместная работа над программными текстами, где трудно оценить степень участия каждого по отдельности. Знакомство с этой перепиской таит в себе еще множество открытий. В частности, она проливает свет на судьбу статьи Савицкого о новой литературе. Так в письме к П. П. Сувчинскому от 31 декабря 1925 года Н. С. Трубецкой писал: «... Элкин (П. Н. Савицкий) ... написал, по-моему, очень интересную статью о современной русской литературе с исторической и географической точки зрения (подход оригинальный и, по-моему, ценный; я бы только считал, что четкость и оригинальность еще выиграла бы, если бы очистить статью от всякого эстетического подхода, сделав ее таким образом, чисто спец-овской)»<sup>1</sup>. Через несколько страниц Трубецкой возвращается к статье Савицкого и пишет: «ПН вводит интересное понятие литературной колонизации России. Прослеживая по карте географическую локализацию отдельных литературных произведений, он устанавливает, что одни области литературно-колонизированы густо, другие — плохо и что направление колонизации в разные эпохи различно; напр (имер), одно время усиленно «колонизировали» Кавказ, а за последнее время — Поволжье; Туркестан почти совсем не колонизирован. Интересно было бы проделать то же самое относительно музыки ... Потом, в той же статье есть еще интересная мысль о смене искусств во главе угла русской культуры: в допетровскую эпоху и вплоть до начала XIX века во главе угла стоят живопись и архитектура, а литература плетется в конце; но с 40-х годов XIX века во главе угла стоит литература, а архитектура и особенно живопись отступают на задний план; начало XIX века — переходная эпоха в этом отношении. Я бы к этому добавил еще и то, что прежде литература находилась под влиянием живописи «жития — иконы в словах», а в XIX веке наоборот (передвижники, например, Репин, Васнецов и т.д.)»<sup>2</sup>. Заметим, кстати, что последнее замечание Трубецкого Савицкий учел в окончательном варианте статьи.

В письме к Сувчинскому от 5 марта 1926 года Трубецкой снова упоминает эту статью: «О статье ПНС по новой русской литературе Вы напрасно беспокоитесь. Я читал ее в Праге. В ней были отдельные эстетические суждения, но я посоветовал ПНС их вычеркнуть независимо от того, хороши ли они или плохи, просто потому, что они нарушали целостность самого построения. Он согласился со мной и я думаю, что без этих эстетических суждений статья выйдет очень интересной, оригинальной и ценной. В этой статье просто взяты произведения разных современных прозаиков с двух точек зрения — «связи времен» и географической локализации, и устанавливается два интересных факта: описывая со-

---

<sup>1</sup> Трубецкой Н. С. Письма к П. П. Сувчинскому 1921-1928 М., 2008 С. 161.

<sup>2</sup> Там же. С. 167.

временность, новые русские прозаики ощущают потребность связать эту современность с далеким прошлым (ряд примеров, наиболее яркий — «Петушихинский пролом» Леонова, где в начале рассказывается о Пафнутии Боровском), а во-вторых место действия современных рассказов очень часто находится в наиболее «евразийских» частях России (Поволжье стало таким же модным местом литературного действия, каким в первой половине XIX в. (ека) был Кавказ. К этому примыкают некоторые интересные общие соображения)<sup>1</sup>.

В письме к Сувчинскому от 26 апреля 1926 года Трубецкой снова написал об этой статье: «Теперь ПНС дал мне на переработку свою статью «Историко-географические заметки к современной русской литературе»; об этой статье мы с ним много говорили и я считаю, что при известной переработке (главным образом, при условии выключения историко-литературных экскурсов, мешающих цельности впечатления), статья эта может выйти интересной. Но я прямо содрогаюсь при мысли о том, сколько крови придется испортить и сколько ненужных усилий придется потратить на искание компромиссных формул при обсуждении этой статьи в «пленуме» редакции «Временника»<sup>2</sup>.

Итак, очевидно, статья П. Н. Савицкого «Историко-географические заметки по поводу новой русской литературы (заметки евразийца)» предназначалась для пятой книги «Евразийского временника», которая вышла в 1927 году. Но ни там, ни в каком-либо другом евразийском издании она так и не появилась (в пятом «Евразийском временнике» была напечатана другая статья П.Н. Савицкого «К вопросу о государственном и частном начале промышленности»).

Определенный свет на этот вопрос проливает переписка Н. С. Трубецкого и П. П. Сувчинского. В письме от 1 февраля 1927 года Н. С. Трубецкой с одобрением пишет П. П. Сувчинскому о проекте А. Зайцева разделить материалы, имеющиеся в редакционном портфеле, на два номера — пятый и шестой<sup>3</sup>. В письме от 8 февраля того же года Трубецкой возмущен тем, что «фактически редактором временника оказывается какой-то Зон (Зайцев А. А.) и статьи двух основоположников бросаются в корзину»<sup>4</sup> и обвиняет в интригах против основоположников также П. Н. Малевского-Малевица, который, будучи казначеем движения, стал вмешиваться в идеологическую и издательскую работу (через бывшего гвардейца П. Н. Малевского-Малевица, проживавшего в Великобритании, практически все 1920-е годы осуществлялось финансирование евразийского движения со стороны английского миллионера-филантропа, поэта и философа Генри Сполдинга). Под двумя основоположниками имеются в виду П. П. Сувчинский, что Трубецкой прямо отмечает в том же письме, и П. Н. Савицкий, так как остальные два основоположника — сам Трубецкой, статью которого Зайцев оставил в номере, и Флоровский, который к тому времени разорвал с евразийцами. Столь пренебрежительное упоминание о Зайцеве связано с тем, что во-первых Зайцев принадлежал к младшим евразийцам, пришедшим в движение достаточно поздно, а во-вторых он не был сколько-нибудь серьезным теоретиком и занимался лишь оргработой. Можно предположить, что Зайцев совместно с Малевским-Малевицем сняли из пятого номера статью Савицкого о литературе, возможно, мотивируя это тем, что

---

<sup>1</sup> Там же. С. 175.

<sup>2</sup> Там же. С. 193.

<sup>3</sup> Там же. С. 231.

<sup>4</sup> Там же. С. 232.

она будет помещена в шестом номере (который так и не вышел, поскольку в 1928 году в евразийстве произошел раскол и выпуск «Временников» прекратился). Думаем, после того, как Трубецкой выразил свое возмущение самоуправством парижских евразийцев, был найден компромисс, и в пятом «Временнике» была помещена другая статья Савицкого. Статья о литературе так и осталась в архиве Савицкого и, скорее всего, попала в Москву вместе с той частью архива, которая была конфискована НКВД в 1945 году после ареста Савицкого органами СМЕРШ.

Хранится она в ГАРФ (ГАРФ. Ф. Р—5783. Оп. I. Д. 52.) и в 1990-х годах, когда многие архивные материалы евразийцев были опубликованы, внимания исследователей не привлекла.

Находящаяся в архиве статья представляет собой две стопки машинописного текста. Первая стопка — машинописная копия (видимо, с оригинала, написанного от руки) первоначального законченного варианта статьи (судя по письмам Трубецкого, это именно тот вариант, который был написан осенью 1925 г., его Савицкий показывал Трубецкому в Праге и его, возможно, он переслал Трубецкому для редактирования и подготовки к публикации). Озаглавлен этот вариант «Историко-географические заметки по поводу новой литературы».

Вторая стопка — еще одна машинописная копия того же текста, но с исправлениями, сделанными рукой Савицкого (на что однозначно указывают инициалы в скобках — П.Н.С.). Очевидно, параллельно Трубецкому, Савицкий и сам произвел редактирование. Добавлено подназвание: «заметки евразийца». Исправления в самом тексте местами существенные (вычеркнуты целые абзацы и даже страницы старого варианта, присовокуплены страницы нового варианта, написанные от руки). Состояние второй копии с исправлениями хуже, местами текст плохо прочитывается. Это окончательный вариант статьи, который, судя по всему, был уже готов к публикации. Между заглавием и текстом помета Савицкого: «Нигде не напечатанная статья 1925-1926 годов. Заключает в себе ряд исторических идей общего значения» (можно предположить, что помета была сделана позже). Перед текстом рукой Савицкого помета для наборщика: «Текст, воспроизведенный густо (без пропуска строчки!) набирается петитом без особой о чем отметки». После текста и подписи «Петр. Ник. Савицкий» помета от руки «ноябрь 1925 — март 1926».

Статья написана в старой орфографии, состоит из четырех частей, озаглавленных римскими цифрами.

При публикации мы привели текст в соответствие с нормами современной орфографии. Первый вариант текста, если он расходится с окончательным и вычеркнут Савицким, помещен в концевых сносках, примечания самого Савицкого — в постраничных.

Выражаем сердечную благодарность сыновьям Петра Николаевича Савицкого — Ивану Петровичу и Николаю Петровичу Савицким за любезное разрешение опубликовать этот текст их отца. Хочется также поблагодарить к. филол. н. Б. В. Орехова (г. Уфа) за содействие в подготовке текста к печати и А. Л. Поляна (г. Москва) за неоценимую помощь в архивной работе.

П. Н. Савицкий

## Историко-географические заметки по поводу новой литературы (заметки евразийца)<sup>1</sup>

*Нигде не напечатанная статья 1925-1926 годов. Заключает в себе ряд исторических идей общего значения*

В области русской литературы за последние годы факты идут густо... Произошло<sup>2</sup>... плохая или хорошая, новая литература есть... Немного наберется отраслей русской культуры, в которых послереволюционная эпоха с такой определенностью, как в отрасли литературы, отмечена новыми веяниями... именно новыми, а не отблесками прежних, творениями новых творцов, а не только новыми звеньями в жизненном деле делателей, выступивших и выдвинувшихся еще до начала черного десятилетия: 1914-1924... В области «изящной» литературы перед нами не только новые произведения, но также новые авторы. А много найдется отраслей русской науки, искусства и философии, в которых можно встретить, пожалуй, новые работы переживших лихолетье «прежних» авторов, но где новых делателей нет почти или нет вовсе...

Вслед за плеядами поэтов, привлекавших к себе преимущественное внимание в предпоследние годы и десятилетия, — в последние годы пришла плеяда прозаиков.

Говорить о новых делателях русской литературы обо всех сразу было бы непосильно, да, пожалуй, и нецелесообразно. «Выборочность» рассмотрения нужно подчеркнуть с самого начала и с полной силой.<sup>3</sup> То что есть результат рассмотрения, главным образом<sup>4</sup> с исторической и географической точек зрения ряда произведений, преимущественно 1922—1925.

Эстетическая отсылка и «формально»-литературный подход как самостоятельные элементы исключены из этой<sup>5</sup> работы, и только изредка и мимоходом отмечены стилистические и языковые особенности рассматриваемых вещей<sup>А</sup>. Скажем больше, мы<sup>6</sup> считаем принципиально не поддающимся предвидению как<sup>7</sup> в исторической перспективе, сложится эстетическая оценка, «исторический вес» отдельных вещей новой литературы. И вполне отдаем себе отчет в том, что нередко наряду с вещами значительными цитируем вещи, которые будут забыты: делаем это в уверенности, что из суммы признаков, характеризующих ныне од-

<sup>А</sup> Нужно заметить, что новейшее явление в области истории литературы, т. наз. «формальный метод», предполагает между прочим возникновение отдельных от него исторических и иных толкований по поводу творений литературы: «Формалисты — историки литературы говорят, между тем, <идеологии отдельных писателей в принципе не отличаются от идеологий мыслителей и философов, не претендующих на литературность, и потому должны изучаться не историками литературы, а историками мысли и философии>, что бытовые черты, отражающиеся в литературных произведениях, отражаются и в нелитературных памятниках, а потому составляют предмет не истории литературы, а истории быта и местодействия. На предлежащих страницах некоторые критические замечания по поводу новой литературы, замечания по необходимости, отрывочные и неполные — дополнены рассмотрением литературы с точки зрения географической приуроченности ее описаний и <действий> местодействий.

новременно и вещи значительные, и незначительные — в общем ход исторического процесса всё же выживет нечто.

Нужно с самого начала отметить: все авторы, рассматриваемые ниже — в работах своих проявляют коммунистическую лояльность; нарушенную справедливость во многих случаях восстанавливают руками добродетельных неподкупных коммунистов. И если содержание их работ не исчерпывается изображением коммунистической добродетели, то причиной тому — не убеждения авторов, но действительность, которую они отображают. Не убеждения авторов, но стихии действительной русской жизни запечатлены в их работах... Это положение является методологической основой, на которой строятся последующие «историко-географические»<sup>8</sup> замечания...

Что поражает при прочтении (обычно, по условиям зарубежного рынка, не всех появившихся, но только некоторых оказавшихся доступными работ заинтересовавших писателей) — это чрезвычайно обостренная у многих из авторов 1922-1925 г. чувство «связи времен».

Некоторые беллетристы выводка последних годов никак не менее историчны, чем любая другая группа беллетристов, которую можно было бы выделить на протяжении развития русской литературы вообще; историчный не в том смысле, что чтобы они (эти новые писатели) чувствовали особую склонность к «историческим» повестям, романам или поэмам. Дело не в этом, а в том, что целый ряд для нашего времени литературно-действенных произведений проникнут пафосом исторического выведения настоящего из прошлого, порывом к изображению минувшего и обусловленности им настоящего, к установлению именно «связи времен», вскрытию исторических корней современности...<sup>A</sup>

Рассмотрение начнем работами Л. Леонова (род. в 1899 г.), наиболее крупного, на наш взгляд, из новых русских писателей, начнем, правда, работой, не принадлежащей, по нашему мнению, к числу лучших его вещей, хотя и более поздней — а именно романом Барсуки (Москва, 1924). Нам кажется, что более ранние вещи Леонова: «Туатамур» «Петушихинский пролом», «Записи некоторых эпизодов, сделанные в городе Гоголеве Андреем Петровичем Каякиным», «Конец мелкого человека» и др. удачнее «Барсуков»...

Каждая из названных работ выдержана в особой манере; «Конец мелкого человека» — вещь совершенно «развеществленная», кажущаяся бредовым видением в рамках города, погибающего от голода-холода; «Записи некоторых эпизодов...» — нечто «уездное» образчика творчества просвещенного приказчика заштатного городка; «Петушихинский пролом» выдержан, по преимуществу, в «орнаментальной» манере народного «сказа»; «Туатамур» насыщен «временным»<sup>9</sup> колоритом эпохи монгольского расширения, переносит в лагерь Чингизова полководца; «Барсуки» — роман дореволюционного и революционного «быта» —: наиболее обширная из леоновских вещей; основную часть романа составляет хроника крестьянского противокommуннистического восстания в некоей губернии — недалеко от Пензенской. Такое географическое приурочение <нрзб.> действию романа. Автобиографические указания, сделанные писателем, должны были бы направить мысль в сторону Калужской губернии; писатель — «по сословию крестья-

---

<sup>A</sup><Нрзб.>

нин Калуж. губ.; угол наш — глухой угол. Дед — лавочник в Зарядье». Лавочники Московского Зарядья выступают в первой (вводной) части романа. К тому же связанный с «Барсуками» в некоторых чертах своих «Петушихинский пролом» освящен именем Пафнутия: Боровск — город св. Пафнутия боровского — Калужской губ. Но Пафнутий «Петушихинского пролома» не есть св. Пафнутий боровский, ибо первый по указанию автора был до нашего времени за двести с лишком лет; святой же Пафнутий боровский — за четыреста с лишним, при том черты жизни не совпадают. И другие указания, находимые нами в «Барсуках» и в «Петушихинском проломе», указывают не на Калужскую губернию. Перед войной местный помещик (Свинулин) строил в «барсуцком» краю керамический завод с тайной высокой целью: «облагородить великорусское крестьянство, а задно уже и прилежащую мордву, посредством внедрения изяшной посуды в мужиковский<sup>10</sup> обиход». Мордовские поселения<sup>11</sup> не идут<sup>12</sup> западнее Рязанской губ. В «Барсуках», как местное население, упоминаются татары: кричит татарчонок, в лице которого «промелькнула как бы тень табуна невзнузданных коней»: «моя село Саруй на та сторона!..» — В то же время интенсивные связи барсуцкого<sup>13</sup> места с Москвой (именно с московским <sic> Зарядьем) не позволяют, в географическом приурочении уходить слишком далеко на восток; вся совокупность данных исторического, географического, этнографического и экономического «ландшафта» указывает на одну из губерний вокруг Пензенской. Среди «барсуков», как пришлец, упоминается «пензяк Тёшка»: Петька Ад «...такого плясача показывал, что у толстопятого пензяка Тёшки, первого плясуна у себя в Пензенской, зеленело от зависти глаза»... Но это указание, быть может, только «для отвода глаз»; действие «Записей...», сделанных в городе Гоголеве» положительно развертывается в самой Пензенской; здесь также, в начале, упоминается, в качестве местного населения — татары и мордва, а дальше<sup>14</sup> «и наверно слобожане»; автор «Записей», приказчик А.П. Ковякин, прослышал, что «баба Лукерья Анютина собственноручными вилами пропорола черту бок», «отпросился» у хозяина и «поехал во Вьяс, выяснить, что за чушь»: Вьяс — монастырь, село и жд. станция Пензенской губ. Саранского уезда, на границе Городищенского. Если принять всерьез указание, что Гоголев — город «заштатный», то, пожалуй, определится он каким-либо пензенским (...) («в 1644 г. ... населен служилыми людьми... в 1780 г. ... назначен уездным городом Пензенского наместничества... в 1798 г. .... упразднен, в 1897 г. — 3.800 жит.), верстах 4.0 от Вьяса.

В «Барсуках» немало внимания отдано обнаружению «связи времен». Однако же части романа, вскрывающие эту «связь», страдают в историческом отношении преувеличениями и шаржировкой.

Излагается история Зинкина луга: «Завязался узел спора накрепко, и ни острая чиновная башка, ни тупая урядницкая шашка не могли его одолеть. Шли от узла толстые, витые, перепутанные корешки. Шли в спокойную глубь давнего времени, в людей, в кровь их, в слово их, в обычай их, в каждую травину, из-за которой спор».

В этих словах — «теоретическая формулировка» начала «связи времен», примененная к земельному спору между двумя селами, о котором идет речь; начало «связи времен» намечено здесь как нечто общее — бытийственное, именно онтологическое, охватывающее и людей, и кров их, и слово, и обычай, и даже «каж-

дую травину». Как увидим, пафосом онтологической «связи времен» проникнуто в новой литературе<sup>15</sup> не одно только Леоновское повествование по «истории Зинкина луга».

В старое время «обитал богатейший помещик в этом краю («барсуцком» где-то около Пензенск. П.Н.С.) Иван Андреич Свинулин. Был Иван Андреич этакий огурец с усами, сердитый и внушительный. Было в его лице по немногу ото всех зверей.

Владал он наследственно и безответственно обширными угодьями: лесами, прудами, лугами, деревнями и пустошами и всем тем, что водилось в них: и зайцами и волками, и комарами и мужиками, и водяными блохами. Жил Свинулин сытно, привольно и громко; зайцев и волков собаками травил, комарей просто руками, до водяных блох никакого оброчного дела ему не было, мужики же ему пахали землю.

С самой юности бороли барина Свинулина страсти. ... Под конец жизни приступила к Ивану Андреичу страсть редкостная и пагубная — гусиные бои».

И был лучший гусак Ивана Андреича Нерон побит китайским гусаком Эпафродита Иваныча Титкина. А имя тому гусаку было Сифунли. И тогда выменял, якобы, Иван Андреич этого самого Сифунли у Эпафродита Иваныча за сотню мужиков на вывод <> «Завтра же разделил Иван Андреич село Архангел пополам и половину, разоренную, ревущую, послал к барину Титкину заселять Голикову пустошь». Тут-то, по Леонову, и завязался узел.

С точки зрения «исторической критики», эпизод маловероятен. Каковы бы ни были в те времена «когда еще и второй Александр на Россию не садился», нравы в местах «недалеко от Пензенской», подобные проявления страсти к гусиным боям повлекли бы, пожалуй, в действительной жизни вмешательство родственников (и наследников весьма заинтересованных в противодействии) и предводителя дворянства и угораздил бы Иван Андреич под опеку. Но анекдот — издавна в моде в русской литературе. И выяснение связи времен Леонов в данном случае обосновывает анекдотом.

Титкинские земли, а следовательно, и Голикова пустошь примыкали с востока к владеньям Свинулина, именно — к огромному Свинулинскому лугу, назывался луг — Зинкин луг. ... После шестьдесят первого года <у Савицкого — цифрами> весь тот луг отошел к селу Архангел...

Проданные же Титкину получили и Титкинские земли: кувырки да бугры да овраги, перелесицы да жидкие, нежилые места. От Зинкина же луга не получили Титкинские ни вершка, хоть и лежал луг всего в полуторах верстах от их села, прямо под окнами. Выходила явная несправедливость, потуже затянулся

Свинулинский узелок».

Пошли посольства выселенных с мольбами, чтобы уступили им оставшиеся, хотя бы часть Зинкина луга.

«Нет, — говорят, — не дадим. Вы — титкинские. На титкинских землях. Не видать вам Зинкина луга. — обиделись посланцы: что ж вы нас покосов наших лишаете, все равно что воровское ваше дело. Мы вас ворами будем звать. Воры вы и есть — а там хоть бы что: — а вы — гусаки. Вас барин на гусака выменял...

Так разделился Архангел на Гусаков и Воров... На прозванья смирились, но не в луговой тяжбе. Возник

спор, и спор родил злобу, а из злобы и увечья и смертные случаи вытекали, потому что и до кос неоднократно доходило дело».

Так и шло, с прибавлением бесчисленных бумажных жалоб и отписок —: «Конечно, Зинкин луг... Зинаида Петровна была, баринова угодница... с кучером они здесь по-

роты, конечное дело, а потом утопи туто от безвременной любви».

Стукнуло второй революцией, полетели дедовы лады вверх тормашками. Новый человек, хмурый, подошел к столу, посмотрел в бумагу, и пало на сердце ему сказать так: «Отдать весь Зинкин луг Гусакам. У Воров и своего добра с излишком»... Даже и сами Гусаки смутились такому скорому окончанию вековой тяжбы... тогда-то, подобная нарыву на старой ране, и возросла обида у Воров. В довершение всего были присланы на Святой уполномоченные по разверстке: Серега Половинкин и Петя Грохотов. Оба — исконные Гусаки, друг на друга похожи, как братья, оба в кожаных тужурках, рослые, победительные. С ними полдюжины солдат наехало. Затихли Воры, покосились на винтовки, лукаво перемигнулись с окрестными деревнями»...

В ответ на разверстку и обирательство «уполномоченных», грянуло восстание Воров. Грохотов, а вместе с ним и продкомиссар были убиты, прикончили и местных «советских мужиков», а Серега Половинкин был пойман, отведен на болото, раздет донага, привязан и отдан в жертву комарам. И вот «там где-то, в гнили» духоте Кривоносова болота, суждено было Сереге голому, развязывать свинулинский узелок. Ах, кому же было знать, чем окончится в следующем веке гусиное увлечение Ивана Андреича».

Круг замкнут. Конец «увязан» с началом. В значительной мере анекдотично, но не всегда компетентно,<sup>А</sup> но во всяком случае с настойчивой обращенностью к одному и тому же принципу выявлена «связь времен» в перипетиях гусаковско-воровских дел... Отдельные подробности, в замысле, должны сгущаться, видимо, в некоторую цельность. На фоне — самоубийство Зинаиды Петровны, поротой «баринской угодницы». Затем — «страсти» Ивана Андреича, не только гусиные бои, но также «бабы, голуби» и пр.; раздор, в котором возникают самые названия, Гусаки и Воры; кулаки, косы, членовредительство, упоминаются и кощунства; обирательство, убийства — и жертва, отданная комарам; и дальше — новые ужасы, которых не называем настоящим «паноптикум» их... В общем — выявление некой традиции зла», векового «гусаковско-воровского» преемства «ряда» развращенно-озверелых поколений, равно на высших и низших ступенях социальной лестницы.

В той округе «набегал молодячок на непашанные поля, на покосы, как бы дразня, что де нас не перерубить... впереди бежала березка, а за ней поспешала ель. В той округе и почвы в беспорядке лежали, всякой земли было разложено по всем местам, росли без обиды, в полуверсте друг от друга, и сухая песчанка с колким трескучим стеблем и обжирившая болотная безымянка с маслянистым, круглым листом.

Попадались и камнистые места...» а также черная и красная глины. Выросли на тех глинах: промысловое село Гончары и керамическое предприятие правнука Ивана Андреича: «человек был денежный, доброй души и американского ума, но русской выделки». Прогорело и сгорело его предприятие и стало «сорное Свинулинское место» опять новинкой: «И какой Микула оросит ее кровавым потом, чтоб дала, наконец, плод? И откуда придет он, с востока ли, алеющего зарей, с запада ли, отгороженного лесами и окрашенного закатом»...

---

<sup>А</sup> Звучит наивно, когда порядок наделения крестьян землей по положениям 1861 года в силу которого «Зинкин луг» был получен селом Архангел, определяется словами: «было такое стремление — наделять мужиков из помещичьих земель»... В другом месте говорится, что после разделения села Архангел на Гусаков и Воров «перепись подошла, закрепились прозвания сел в больших царских книгах». Какая перепись: единственная ли после освобождения крестьян перепись населения 1897 года? Но при чём тогда «прозвания сел» и «большие царские книги»? — генеральное ли межевание? Выдача ли уставных грамот? Неясно... О каждом вопросе, которого касается писатель, он должен уметь сказать «технично»...

Так размышлением на евразийскую тему, даже с западом, «окрашенным закатом» — кончает Леонов исторические и географические экскурсии «Барсуков», экскурсии, где наряду с историей «Свинулинского узла», идет образ «наступления» леса, призрака — «в той округе» — нынешней геологической эпохи (ср. работы академика О.И. Коржинского и др.) и каталог почв, в дополнение к таким же, имевшимся уже в «почвенной» в русской литературе (ср. стихи Клюева о «горькой супеси, глухом черноземе»)… В ответ на леоновский вопрос, знают евразийцы, что он, Микула, который оросит землю, «чтобы дала наконец плод» придет ни с Востока, ни с Запада, а из недр той самой округи, «где почвы в беспорядке лежат», придет тогда, когда над традицией гусиных, гусаковских и воровских неистовств возобладаст иная традиция, иное преемство, также живущее в той земле и над тою землею. Двухтрадиционна двухпреемственна «та округа», как и вся Россия.

И о другом том преемстве<sup>16</sup> рассказывает Леонов («Петушихинский пролом»): «Ходил раз один этакий старичок-моховичок за мшарины, где выгон петушихинский потом, за голубикой, набирал сколько надо, больше некуда, — идет домой, тянет богородичну молитву, озирает сенокосные луга — все ли там в порядке. Тишина вокруг него вечерняя, как медовая сыта в глубоком голубом ковше, — не расплещи дара божьего... да зацепился за кочку лапотком: и сам тут хлоп, и голубику рассыпал... А тогда пролетал через воздух пчелиный рой... И не успел старичок последнюю слезу обмахнуть, взвились пчелы, ударились оземь проливным дождем, разлетелись. И собрали ему голубику всю и в туесок поклади, а промежду прочим подсунили медку в каждую ягоду, чтоб слаще старичку. И не знали, что старичок-то Пафнугий сам.

И воспрянуло сердце Пафнугьево к радости, и стало словно б преображенье на душе. И захотелось ему радость этому месту луговому приустроить... — Пускай на сем месте люди будут жить. А обок деревне — пчельник где-нибудь возле ручья. Вот и ладно будет... Так и стала быть Петушиха тут — семь дворов, пять ворот, из подворотен дым идет... Так Пафнугий сам повелел Петушихе быть. Тому двести тридцать лет».

Здесь — основной узел иного вскрываемого преемства. Свинулинскому неистовству (в пределах «гусаковского-воровского») противостоит Пафнугиева святость. «Чудо пчел» знаменует начало Петушихи. И вглубь перемен идут свои сцеления и «ряды»...

«А когда отходил Пафнугий, повелел Единый темной ночи быть. И была ночь.

Трудно расставался дух его с телом, — и не нужно было, чтоб видел чужой какой-нибудь мимоходный глаз, как сгибалось на подстилке из прошлогоднего, палого листа в убогом шалаше Пафнугия худое тело, как, свистя, рвался горячим паром дух жизни из ноздрей, как предавалась земле серым налетом подернутая персть и великий конец становился началом... Стояла ночь. И склонялись под мокрым ветром голые березы и осины и случайная темная ель, укрывая Пафнугия от дождя. И умер. И расступились деревья, давая пройти. И прошел. И зашумели». Далее обретение нетленных останков Пафнугия, основание монастыря и сублиения <?>, широко идущая слава.<sup>17</sup> И плелись они, бабенки с пустыми глазами, конокрад свихнувшийся, бобыль с бородой<sup>18</sup>, — ... с клоками сена в волосах, с колокольцами в сердце, ползли безногие на мозластых пятернях, и там, перед серебряным сундуком, слепые подымали головы, провидя страшные выси в куполах, мертвым взглядом угадывая Пафнугия, возлежащего в славе, перед собою...<sup>19</sup>

Таково иное преемство «барсуцко-петушихинской» Руси, не «гусаковское»,

не «воровское», Пафнутиево преемство.

«А не знал Пафнутий, что на месте слез его случится великий пролом не в одном человеческом сердце». — А случится потому, что пойдет гусаковско-воровское преемство «на пролом» против Пафнутиева и сделает «пролом» не в одном человеческом сердце — и будет боль и смерть... — В<sup>20</sup> историсофском смысле Леоновские «Барсуки», как смысловая вещь, односторонни:<sup>21</sup>

Для изображения его, видимо, использовались примеры<sup>22</sup> житийной литературы;<sup>23</sup> использованы<sup>24</sup> для внешнего, как бы запечатления двух моментов Пафнутиева жития, «чуда пчел» и кончины. Существо же тех подвигов, в силу которых «великий конец становится началом», не затронуто вовсе или едва намечено... И потому перед нами<sup>25</sup> в большей мере изображение схемы преемства, чем самого преемства.

<...> — и от гусаковского и воровского и никакого больше преемства. «Петушихинский пролом» весь построен на сочетании, противопоставлении обоих преемств, на различении и сопряжении<sup>26</sup> Пафнутиева, с одной стороны, гусаковско-воровского, с другой стороны, преемства... Только что прошел Пафнутий и вот...

Петушихинские жители наперечет все... Еще есть человек Федор. Был он кузнец, глядел в жизнь, — ныне загуменная безногая колода, в смерть глядит: впредь не станешь, дядя, хворых старух из огня таскать! Подкармливает отца, по силе возможности, парень молодой воровским своим рукомеслом, — кто ж не знает, что Талаган вор? Сторожите семеро гнедого мерина, не смыкайте глаз, — сведет! Зато и песни поет он, как никто во всей округе, зато и пляшет — холодеют груди у молодеков, запирает дух у стариков... А потому, что шапка на затылке, пояс за голенищем, голь в глазах... Петушиха знает вся, Петушиха ведаёт: Аннушка, вертоглазая бобылка, худое слово зря, — Талаганова прихехенька... Красную тогда хмельную рожу подкачнул к Аннушкин уху лавочник, руки за спину заложив, и шепотком: — Напрасно вы это карачитесь, жаль мне вас... зарежет тебя Талаган, бусы на тебе больно красные! Потянулась Аннушка лениво, — что для ней, мирского человека, конокрадовой ярости нож: — Уж уйдите вы, Петр Лукич. Уж больно рожка у вас, словно муравли проточили. Глядеть не могу... Проглотил Петруха, козырек послунил: — Покорниче балдарим, на поминках будем!..

И прославится Петушиха, место на земле, сперва хлюпкими дорогами, черт шею своротит, потом монастырем Пафнутьевым прославится, а пуще прославится полной шестивершковой кирпичиной.

Экое веселие покоишь ты в себе, рыжая ты земля, по оврагу, петушихинская!

Но куда теплится в Колушовском лесистом овраге дедушка Хараблев Савосьян, пчелинец по слову Пафнутия, не полетят, — так сердце верует, — над медоносными лугами черные мухи копоты заместо золотых, звенящих круглым крылом пчел...<sup>А</sup>

Однако из Пафнутиева преемства может ли прославиться Петушиха «полно-

---

<sup>А</sup> Находим уместным сделать одно стилистическое наблюдение, ввиду того, что оно имеет отношение к началу «связи времен». В «Петушихинском проломе» употреблены стилистические средства широкого диапазона; наряду с «захлебыванием» диалектическим материалом, во многих местах применены церковно-славянские речения, видно стремление прикоснуться к основному (и драгоценному) стержню непрерывной славяно-российской тысячелетней литературно-языковой традиции. Церковно-славянское «ведаёт» (производящее впечатление, между прочим, <нрзб.> по контрасту с «простонародным» именем «Петушихи») <етѣит> помещается в той же фразе, что и резко-диалектическая «прихехенька»; и сейчас не верит, но «верует»... В рассказе о кончине Пафнутия, в синтаксическом отношении, — отзвуки наиболее веских мест книги «Бытия»: «повелел Единый земной ночи быть. И была ночь».

весной шестивершковой кирпичной)... Без благословения Пафнутиева откроется земной дол. Вне Пафнутиева преемства не одно ли зверство в человеке в «округе той»...

Есть и еще в Петушихе люди... попроси под окошком водицы умирающий, скажет Аннушка та же: — Не знаем мы ничево. Пил один надьсь, да ковш стянул. Скажет Талаган: — Эж ты, человек, несообразительный! Я сплю, а ты мене понапрас тревожишь!.. Выглянет из окошка Палагея заспанным, свиным глазом Лукичова жена: — Подь на колодец, да и лакай. Ишь пристал, барабан солдатской! Вот и пойми тут волчье их родство: бегут волки стаей, все други, подкачнись на бегу,— сгрызут.

.....  
Конокрад Талаган становится товарищем Устином, одним из главных деятелей <в>скрытия<sup>27</sup> Пафнутиевых останков.  
.....

«Петушихинский пролом» пронизан не одной даже, несколькими религиозными трагедиями.

Был Мельхиседек допрежь того купцом, запоец и похабник был, торговал скобяным товаром, и звали его, по пьяному делу, Митрохой Лысым. Раз, в пьяном образе, прокатался он целую ночь по городу верхом на свинье, когда же, вдребезг пьяненький, успокоился в канаве, то явился ему будто на утрий час Пафнутий и велел: «Будь у меня игуменом». И стал, преобразись в Мельхиседека.

Сначала был горяч и ревностен! Жаждал чуда. Но чуда не было. Тогда<sup>28</sup> задолго до войны и до революции — задолго до напора на Пафнутия гусаковско-воровских «волн» неверием и очерствлением к падению подготовлено было буйное Мельхиседеково сердце.

А потом пришла война, а потом «говорили, что царь больше не царь, а заместо царя — епутаты».

«Хмурился Мельхиседек, чувствовал с тревогой, что нет в нем теперь, когда нужней всего, ни веры, ни надежды, ни любви ни к чему». И вот за неделю узнала округа Петушинская: большаки в ту пятницу приедут Пафнутия вскрывать».

Не выдкржало «вскрытия» Мельхиседеково неверие, повесился игумен в келии. С того же времени стала развертываться быстро трагедия Савосьяна, приятеля его Федора (что «хворых старух из огня таскал») и внука Савосьяна — Алеши...

А за парчой, обнаженные дневным светом и не одной сотней остановившихся в безумном ожидании глаз, голые лежали на лиловом блеклом шелку темные немногие кости Пафнутия и малый череп его... уточку колеблясь, но снова овладевая собой, выкинул Арсен Петров голубую улыбку, как мяч, в посеревшее лицо Савосьяна: — Ну, что, как,— видел, дедушка? Разводя руками, словно на жмурках, вытянул из себя размашистые, недопускающие и скрытные слова Савосьян: — Что ж, оно конешно! Наше дело махонько: живем в лесу, молимся колесу... Савосьян, места не находивший всю неделю, где сесть, где лечь, где плюнуть, в то утро молча встал на лавку и достал Пафнутьеву иконку из угла. Потом вынес ее за дверь, прислонил к косячку,— моргая слезливо, сказал тихо,— но двинулась из тихости его суровость взбунтовавшегося духа: — Ну, вот што! Теперь ступай, Пафнутий... Ты мужик, я мужик,— наши с тобой разговоры коротки... Ноне и в лесах ночевать тепло. Воротясь в избу, сел на лавку и вот принял ся дно у бадьи шупать. Спроси его тут: что, Савосьян, работаешь? — не ответил бы.

Оторвался Федор от сапога, глянул в красный угол, — А где ж он, Пафнуть-то, у нас? Вот что Савосьян ответил: — Уходить я ему велел.

На лету поймал приятелевы слова Федор: — Как же это ты теперь без Пафнутья? — А так вот и без Пафнутья, — выпрыгнуло из Савосьяна железное слово, как пуля. И вдруг, всхлипнув, бросился за дверь, где осталась икона. Там стояла у косячка, прислоненная тылицей, пустая доска, а Пафнутья на ней не было. Доска желтая, олифы много, древод по краям проточил. Внес бережно пустую доску и поставил на подоконник рядом с Егорьем глиняным и махоткой закишего молока. И про себя, для себя, не для Федора, выплакал строго, но строгость ребячья, — стар ты стал, Савосьян! — Как же ты ушел от меня, в такую-то лукавую минуту! Возмог как? Вбежал в ту минуту Алеша, ясный как день. — Дедушк, пчелы-то, глянь-кось, — пляшут и падают, пляшут и падают... и не жалят совсем! Но, видно, крепко захромала Савосьянова голова, не вышел и все посматривал украдкой на пустое от Пафнутья место. А нужно б было к пчелам выйти; нашел на пчел диковинный мор: взлетали и падали в траву, и в жалкой тряске шевелили лапками, твердеющими смертно. Савосьян тут же залег на печку, а Федор на карачках выкарабкался кое-как к ульям. Там взял он горстку мертвых пчел на руку — золотых с чернью и немеющих навсегда, — и ответил Алеше, начинавшему догадываться: — Кончено. Энто на них пчелиный чемерь налетел...

Началось <нрзб.> «чудом пчел» — и кончается им же. Как и в «Барсуках» конец «увязан» с началом...

Вместе с Пафнутием ушли пчелы от Савосьяна, пчелинца по слову Пафнутя: замкнулся огненный круг. И пришел голод.<sup>29</sup>

Шел Савосьян полем... Уж как-то слишком сильно разрослись к той осени польнь, крапива и репей, голодные жесткие травы. Всюду они лезли из земли, сухой, как палка, пыльные, наглые, твердые, туда-сюда колючим будыльем... Услышал тихий голос старик: — Савосья-ан... Не с трех, а с одного раза поняв, — кличут! — не подымая к небу головы, чтобы не увидеть, спешил, спотыкаясь, пчелинец в свой овраг, где ни пчел ныне, ни яблоч, а колочее логово осеннего ветра лишь. Когда прибежал, — слег, и не вставал больше... Было ему написано умереть... Сказал Федор: — Это ты, Савосьян, ты к богу за пазуху полез. Вот и помираешь... Тут ветер ночей совиных с маху ударил в окно, и за дверь, которая распахнулась рывком, скользнул молнией, бледный, весь трепещущий Алеша. Швырнув на пол суму пустую, пустую третий день, схватился, будто в нем судорога, за дверную ручку, не выпуская ее ни на минуту, словно боясь, что войдет кто-то и подавит все кругом темным, неморгающим оком, — а сам взвизгивал нечеловечьим, заглушённым визгом. Первый спросил его Савосьян: — Ты штой-то, Алексей?.. Забормотал невнятно в ответ, — трудно было понять его: —...столб, черный столб идет. За мной всю дорогу шел... От Семеновска бегом драл. Два их было... один над Петушихой рассыпался!.. Переглянулись старики, у них стало холодать в спинах. И слышали, покуда замолк Алеша: над проклятыми, обеспопложенными полями звенело темное солнце, как навозная желтая муха в цепкой паутине беды».

Прежде видел Алеша<sup>30</sup> сны: «в свинцовом сундук обширном, на холодном дне, связанная лежит в невольной радости». — И вот последний раз:

«Ночью очнулся Алеша и услышал гудочек. Открыл глаза Алеша и взглянул в вышину над собой. Увидел: в беззвездной страшной вышине — Егорий на коне. Обступили толпы его большие, много среди них и петушихинских, — и все со страхом взирали на Егорьево черное лицо, искаженное мукой. Крикнул тут Егорий: — Веди их, Алексей Хараблев, к свинцовому сундуку. Пускай сами узнают. Прямоком веди. Дорогу помнишь? Ответил Алеша громово: — Знаю. И пошел впереди. И будто горы вместе с ними шли.

Ты ли, ты ли, Алеша милый, волчьего стада безвестный поводырь?..»

Верит Леонов, что пройдут неладные дни, наденем бархатные штаны, сядем за электрическими самоварами... Вспомняем, как отбивали мы волю нашу кумачевыми быть. Возможна иная вера: вместе с Пафнутиевым благословением, прилетят Пафнутиевы пчелы...

О том же русском «двупреемстве» свидетельствуют повести А. Яковлева (род. в 1886 г., «стал писать» в последние годы). Яковлев — писатель не ровный, из числа писаний его известных автору настоящих строк, последний не взялся бы выделить группу удавшихся, как то можно сделать в отношении раннего Леонова. Но кое-где скорее в частях повестей, чем в повестях цельных, сказывается писательское умение и одаренье.<sup>31</sup>

Повесть «Повольники» (<sup>32</sup> 1923) посвящена исхождению действительности революционных годов из древней разбойной традиции. «Местодействие» не названо, но «исторический ландшафт» — речка Малыковка, кабак «Разувай» (материнское лоно славного рода Боковых) и все последующие события определяющая от Ваньки Волкова, держателя кабака, умевшего хорошо крикнуть: «Сарынь на кичку» («глаза черные, лицо невыразительное, смуглое, точь в точь, как у святого Николая, как его рисуют на древних Новгородских иконах»<sup>А</sup>) через Михайлу Волкова, который «даром, что богач был, в кисете золота пуд... потянул за Пугача» и был повешен явившимися на усмирение Гавриилом Романовичем Державиным — хоть она прямая линия, ведущая от них к Гараське Бокову, председателю «Волгского» совета...

Три креста Егорьевских имел, а потом большевиком стал. Командер теперь у них... На фронте еще, далеко от города родного, встал Гараська в цепь революционной метелицы... Этот революционный пляс стал сильнее его воли, потому что будил в нем подземное, прадедовское, повольное, и звал, и не давал покоя» (кровная связь времен). К ужасу матери своей, несчастной и богомольной Митревны — домой привез сундук награбленного золота, серебра, тонкого белья да платья: «недельку всего прожил Гараська дома... все раздарил, да прожил... и потом — передом у них идет, нигде не дрейфит... Когда бородастые кулугуры мещане — белоярские пупыри — забунтовали (каждый год на Руси бунтовал), их усмирять пришел Гараська с товарищами... Боков ураганом носился по уезду, — там, здесь, везде... Горели восставшие села и деревни... Прадедова кровь, старая повольная бурлила...» «Закружилась» с ним Ниночка Белоклюцкая, отпрыск старая дворянского рода. И вместе наделали «делов». На свадьбу затребовали «пять телег с гигантскими клетками, теми самыми, с которыми агенты упродкома ездили по уезду и собирали налог птицами. А из клеток шум: гуси кричат, утки крикают... Явства готовили им ... учителя и учительницы, мобилизованные по экстренному приказу ревкома на трудовую повинность: шипать кур и гусей. Пришли хмурые, злые, напуганные, притихшие, а вокруг них — цепь часовых. Когда Ниночка проснулась и глянула в окно, узнала подруг по гимназии, тех самых, что отворачивались от нее при

<sup>А</sup> Видение в русских лицах образов древнерусских икон излюблено в современности; иногда такой облик контрастирует с внутренней сущностью <обладающего им> человека (как в данном случае у Яковлева; также у Л. Сейфуллиной в «Перегное» бунтовщик Редькин — «похожий на сурового угодника с иконы старого письма») иногда — облика и сущность соответствующих друг другу. В «голом годе» Б. Пильняка иконописец князь Глеб Ордынин сам, но облику «...иконописный». В «Руси» П. Романова старик-крестьянин Тихон, «ложась на святого, что рисуют на иконах» <В «Перегное» Л. Сейфуллиной>. Конвенция образов не случайна: <Так> в <многообразных> разнообразных сближениях и разных формах, ощущается в современности иконописно-образная традиция... <Так ощущается в современности традиция иконописанной образности>

встречах — мы, дескать, честные, а ты... Учительницы, засучив рукава с брезгливыми лицами драли перья с тощих птиц... А кто-то считал грехи Бокова. День за днем так вот и вел бухгалтерские записи: реквизирует в свою пользу. Убил. Пьянствовал. Дрался... Стон стоял в городе и уезде — стон от поборов, расстрелов, арестов...» Во время катанья по Волге, вдохновясь песней о Стеньке и персидской царевне — самую Ниночку захотел Боков выбросить за борт, окружающие с трудом спасли...

И наряду с тем, у того же Яковлева (повесть «Терновый венец») — иные образы. Обоз заволжского села Вязовки, толпы людей, спасающихся от голода, скорее, скорее к Волге. Мертвых иногда успевают присыпать землей, иногда и не успевают. Отсталых бросают. Мучительное ожидание переправы на берегу Волги. Кузьмич, молодой горожанин, два года тому назад ушедший от Московского голода в деревню, умирающий<sup>33</sup> посреди лагеря.

«Слава Отца, во имя Отца, слава Отца, во имя Отца» — это Лука шепчет. У, черт его... — пошептал, покрестился. На восток. Обязательно на восток. Его Бог на востоке. И пошел куда-то... — Вот он, это лучший из мужиков, он иной молитвы не знает, как бессмысленная: «слава Отца» — Кузьмич сжал кулаки. — Подожди, а может быть иной молитвы и не надо. Все — слава Отца Небесного. Все во имя Его. И страдания. Да, и страдания. Да минует меня чаша сия. Нет, не минует. Вкуси, чтобы воссиять во славе вечной светлой... Ибо только страдание — путь к прекрасной жизни. — А лошади то с выхлестнутыми глазами. А ругатня-то, а драка-то, а ребенок-то, брошенный в воду, а черствовать-то... Это гнусь, отребье. И русский народ — это толпа бродяг без родины и Бога. Он гибнет, тонет, и пусть. И слава Творцу... Подожди, подожди... нет, нет... А слезы-то. А мальчик-то с белянкими волосиками, схороненный пол холмом... Степь так широка, и никто никогда не пайдет этой могилы. А помнишь, мертвый то в степи. Всяк пройдет — положим деньгу — от сердца. И нищему дай. Это ли не завет русский?.. Нет, стой. Как все понять. Как понять тебя, великий и бессмысленный, святой и подлый народ... Благословлять или проклинать тебя на всех путях твоих... О как мучительно.

К возу подошли. Двое. Лука и еще кто-то... — Пропадает земля русская. Мрет народушко хрестьянский. Бессчастным стал, как камень, в степу брошенный. — Это Лука. Это у него такие слезливые слова. — Это нет, браток, ты так не говори. Нешто ты не слышал?... — Чего? — А про заступников-то наших. Про Миколу-то Можайского, да про Сергия-то Радонежского, да про Савву Преподобного Сторожевского... — А что они? — Пошли они. Пешком ведь пошли по земле по русской. Разве ты не слышал еще. Как же, пошли уже. — Зачем пошли? — А вот, решил было Господь... сгублю народ русский, размечу его, как во древности разметал народ израильский, пусть плачет и умирает он за грехи свои на всех дорогах и на всех перекрестках Потому грех велик у него: брат идет на брата, сын на отца, склока да свара везде... Невмоготу стало Господу... И вот стал он собирать небесные воинства с мечами огненными «Пошли, дескать, их на русскую, пусть истребляют всех»... — А Сергей-то с Миколой и проведи. «Как? Что такое?» Испугались даже. Ну, сейчас же вскричали Савву Преподобного — он тоже заступник за землю русскую неплохой. «Идем спасать. Авось умолим Господа!. Побежали к Престолу Господню, пали на колени. «Пошади, Господи!» Не могу, говорит Господь, сил моих больше нет терпеть. Истреблю». «Пошади, Господи. Заблудились они, застряли в грехах, но они опомнутся. Грехов много. Господи, но и спасение есть». «Где спасение? Какое? Не вижу теперь Я». «Есть, Господи, есть Ты Содому с Гоморрой обещал ради трех праведников пощадить, а в русской земле их не трое, и не семеро, а тыщи. Только поискать их надо». «Не вижу, говорит Господь. Трех праведников не вижу. Все сердца полны злобой, нет им милости от Меня». Заплакал Сергей, заплакали Микола и Савва». Пошади, не губи, мы укажем Тебе правед-

ников»... «Ну, будь по-вашему. Идите, ищите. Если найдете, пощажу землю русскую». «Вот, Господи, Ты послал на них голод. Если мы соберем три сумы милостыни, поверишь ли Ты, что еще есть праведники на русской земле... Поверишь, говорят, поверю. Если одну суму соберете и так поверю. Перерядились Микола, Сергей и Савва нищими, надели сумочки холщевые и пошли в голодный край за милостыней. Но как же теперь те? — А теперь все ходят и собирают. Теперь уж наше дело спасти. Будем подавать, будем помогать — спасемся. Не будем — пропала русская земля».

Он замолчал. Повозился, повздыхал. И опять заговорил: — Теперь к каждому, кто просит, с опаской надо подходить: ни один ли это из трех святителей у тебя милостыню то просит. Может ты откажешь, а это Сергей, али Микола, али Савва Праведный... Подавать надо. — Подай, а сам страдай. — Что ж, и пострадай. Э, браток, была бы душа шда, а там пусть все прахом идет. Был я богатый мужик, семь Одоньев еще четыре года на гумне стояло, два жеребца по четыреста целковых у меня были, изба, огород. Иван Миронов богатый был. А теперь — весь я тут. Сума осталась, да и та пуста. Жить то горько, да еще бы пожить столчко. Будь благословенны стези Твои, Господи».

И снова слова того же Ивана Миронова:

«Много могил, словно кротовин, только побольше. В иных палки торчат с перекладинками, вроде креста, а больше так... — Ты хоронил? — Трудился для Господа. илов уже нет. А мертвых много. Думали ли, гадали, где лежать им доведется. Никто не знает, браток, где кому смерть в глаза глянет. Ни бедный, ни богатый, ни злой, ни добрый. Так-то. Одно нехорошо: в степу брошены, зарыты без креста, и никто из родных никогда не узнает, где они схоронены. В святой же день ко всем на могилку сродственники придут. А к ним уже нет. Не придут. Да, браток, не придут. На всех дорогах, на всех путях посеяны косточки хрестьянския. Возведи их, Господи, посевом добрым в раю Твоем. Мук вечных их избави, за те муки, что здесь они принимали. Не вмени, Господи, во грех бескрестность их могил. Ты видишь ведь, какой мукой мучается народушка наш. Тебе все ведомо...»

А для других... «пришел день. Да, это была уже толпа, для которой не оставалось ни Бога, ни ада, ни пулеметов, ни тюрьмы, ни расстрелов Люди, которым нечего терять...»

В приведенном отрывке — две части: к концу вырисовывается образ Ивана Миронова, один из наиболее просветленных образов новой литературы<sup>34</sup> в начале — бред Кузьмича. — Кузьмич умирает. Мотив лютой смерти, переплетающийся с религиозной трагедией, стал одним из главных мотивов новой литературы: конец Кузьмича у А. Яковлева, конец Алеши (а также Федора и Савосьяна) у Л. Леонова. Кузьмич, умирая, бредит о судьбах России. Также мотив этого бреда, данный у Яковлева, имеется у Леонова («Конец мелкого человека»)... у простых людей над мыслью о России главенствует основной религиозный мотив... Конец становится началом, преображается в воскресение в духе, кажется притчею на текст<sup>35</sup> «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ио. XII.24). Образу лютой смерти — об<нрзб.> пережитого <?>. В смысле точных географических приурочений <нрзб.> и Кузьмича суть смерти в Поволжье. Но в переходе своем к воскресению в духе, в вознесении к Его<нрзб.> «Вышине» <нрзб.> суть также историософские положения.

Интересно до мелочей идущее совпадение обоих авторов в изображении именно «двупреемства»; «Барсуки» соответствуют в этом отношении «Повольникам», а «Терновый венец» — «Петушихинскому пролому»: «Барсуки» также посвящены изображению одного из преемств, как посвящены вскрытию этого же преемства «Повольники». И «Терновый венец» так же осложнен вступлением иного преем-

ства (и литературно построен на различении и протовоположении обоих преемств) — как осложнен и построен «Петушихинский пролом»... Напрашивается, между прочим, сопоставление тех (отчасти приведенных выше) отрывков из «Петушихинского пролома», где намечается сочетание и обнаруживается контраст обоих преемств — с образами бреда Кузьмича, где последовательно, на фоне душевной борьбы и смятенья, вырисовываются моменты обоих преемств («... а ребенок-то, брошенный в воду... И нищему дай. Это ли не завет русский?..») и т.д. и т.д.).

Эту литературу нельзя назвать «реалистической». Значительная часть прежней русской литературы (XIX–XX в.) — реалистична; предмет ее — изображение и сочетание людей, «как они есть» в истории, или обстоятельств, в быту; первый же предмет этой литературы — сочетание не людей, но «начал», в них живущих — аналогичное сочетание «добродетельных» и «порочных» персонажей, скажем, в литературе XVIII века... Сочетание «начал» дано здесь в понятиях, образах и словах «века сего» и главенствуют не <нрзб.> «добродетели» и «пороки», но «сущности», раскрывающиеся в «рядах», традициях, преемствах.

Понятие «ряда» — основное для этой литературы. Иногда это ряд поколений, сопряженных наследственностью (династия Боковых); но не это — важнейшее. Понятие «ряда» определяется единством духовной сущности, выраженной в отдельных «членах» ряда. И самая наследственность важна, как носительница духовной сущности. Перед нами «ряды» разбойников, деспотов и исходящих от них, «ряды» угодников Божиих и обращенных к вере <?>. Не всегда ряды «физиологические» совпадают с рядами «сущностными»: у жертвенного Федора — сын конокрад, «вскрыватель» Пафнутиевых останков; иногда одно лицо — «о двух сущностях»: то Мельхиседек, то Митроха Лысый. Литература эта в чертах и образах более обобщенных и сгущенных, чем практикуется в «реализме». Литература эта, скорее «историсофична», чем «реалистична» (интересная задача для исторических наблюдений — определить и выделить «историсофские» в указанном смысле мотивы более ранней русской литературы: Гоголь, Достоевский, Лесков и некоторые другие дадут богатую жатву).

«ряды, которые развертываются, поистине вековые (сколь бы разного «качества» преемства ни были представлены ими): был Пафнутий до нашего времени («за двести тридцать лет»), династия Боковых проходит чрез неменьшие сроки, тянутся сквозь столетия бичевки от «свинулинского узелка»...<sup>А</sup> Мотив «векового преем-

---

<sup>А</sup>Пример литературного обнаружения <вековой традиции> векового преемства в пределах литературы дореволюционной — Лесковская Хроника села Плодомасова, приводящая к «Соборьянам».

Элементы этого же мотива заключаются, например, в «Семейной хронике» и в «Детских годах Багрова внука» С. Т. Аксакова, если их брать как целое. От времени, когда дедушка Степан Михайлович был «употреблен для поимки волжских разбойников» (один из наиболее ранних моментов, упоминаемых в «Хронике» — около середины XVIII века) и до выхода Багрова-внука из Казанского университета (1807 г.) прошло более полстолетия... И у Лескова, и у Аксакова есть много элементов, аналогичных леоновскому и яковлевскому выяснению «двухпреемства»; но у старых писателей менее подчеркнут исторический подход, менее выдвинуто начало «связи времен»; и «бытописание» <нрзб.> сгущается в «историсофию»... Пародию на мотив «векового ряда» находим в гоголевской «Шинели»: «Фамилия чиновника была Башмачкин. Уже по самому имени видно, что она когда-то произошла от башмака, но когда, в какое время и каким образом произошла она от башмака, — ничего этого неизвестно. И отец, и дед, и даже шурин, и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах, переменяя только раза три в год подметки». — Список примеров можно было бы, конечно, продолжить <еще> и <еще> далее...

ства» стал одним из распространенных мотивов новой литературы; в «романе» Б. Пильняка (род. в 1894 г.) «Гольый год» (с авторской пометой конца 1920 г., — одна из<sup>36</sup> ранних вещей рассматриваемой<sup>37</sup> литературы (современность настойчиво выводится из прошлого, раскрываются «вековые преемства»: «ряд» купцов Ратчиных: «прадед, дед, отец, сын, внук, правнук»; ряд князей Ордыниных, раздвоившийся на «Ордыниных и Волковичей»: «и неизвестно, кто по кому: князя ли Ордынины прозвались по городу, или город Ордынин прозвался по князьям»; Архип Архипов: «происходили Архиповы от волковичевских дворовых»... В новейшем романе Пильняка «Машины и волки» (1925) «по рецепту всех его романов, советская Россия отождествлена с Россией первых князей. Крестьянство взято в его тысячелетней древности»... Исторософские темы выдвинуты во многих вещах Пильняка...

У В. Иванова (род. в 1895 или 1896 г.) дана <нрзб.> мужицкого восстания на Дальнем Востоке (повесть «Бронепоезд 14-69») «Никита Вершинин был рыбак больших поколений». В восстание «от волости уцелели телеги, увозящие в сопки ребятишек и баб. Жизнь нужно было тесать, как избы, неизвестно еще когда, — заново, как тесали прадеды, приехавшие сюда из пермских земель, на дикую землю».

Так сквозь самое разрушение просвечивает преемство и прообраз: сочетание, характерное для русской современности, «бытийной» и литературной...

Отметим попытку изобразить, как выростала из прошлого действительность предреволюционная, попытку, данную в книжках I-й и II-й «Руси» Пантелеймона Романова (род. в 1884 г.; «Русь», 1923-24;); здесь изображены: с одной стороны, — мир крестьянский: «и сколько ни помнили, из года в год жизнь шла по своей извечной колее без всяких перемен»; с другой стороны, — проникнутая «переменной» история дворянских усадеб (главка III-я книги I-й) и общественно-политических течений среди социальных верхов (главка XV-я книги II-й): «главных течений было два. Одно стояло за то, чтобы во всей целостности сохранить старинные православные заветы, прежнюю силу и доблестную славу родной земли с подчинением единой воле помазанника. Другое стояло за полное искоренение этих православных заветов, доблестной славы предков и самого православного помазанника, как наследия деспотизма и невежества» — Началом «историзма» продиктованы, видимо, и следующие слова, поставленные П. Романовым в качестве эпиграфа «Руси»: «Писать картину великой революции, начиная с самой революции, значит говорить о следствии, минуя причину».

Возвращаемся к общей характеристике историософической литературы.

Когда, как то бывает в действительности, человеческая личность растворяется<sup>38</sup> в ней в «сущностях»: и перед нами — только «сущность», несомая личность; и нет больше личности как таковой...

А «сущности», с которыми, главным образом, имеет дело эта литература — суть «революция», со всем, что ее подготавливает и сопровождает, — и Православие. Будь автор коммунистом или «белогвардейцем», будь он крестьянским, рабочим или «боярским» сыном — в прикасаниях своих к русской стихии неизбежно и неизменно ставит он вопрос о том же...

Историософическое качество этой литературы отнюдь не умаляет ее значения как документа о русской жизни последних годов (по преимуществу 1918-22 г.). Сама эта жизнь сгустилась до «историософии» — и<sup>39</sup> дала подобные отражения; сама жизнь в предельном своем напряжении — раскрылась как очевидная, на глазах у всех протекающая борьба двух начал (вечных, неизбежных, «зна-

чальных»); и как таковая<sup>40</sup> — запечатлелась в литературе...<sup>41</sup>

Новая русская литература уделяет внимание монастырю (традиция «Братьев Карамазовых» и Лескова). Трагедии монастыря касается (перед тем, как перейти к начертанию советской идиллии)<sup>42</sup> в рассказе «Правонарушители» (Николаевск, 1922). Л. Сейфуллина (род. в 1889 г.). Аналогичные мотивы имеются у Пильняка. О трагедии игумена Мельхиседека («Петушихинский пролом») мы уже говорили. Нужно отметить, в этой области Константина Федина (род. в 1892 г.) «Наровчатскую хронику, веденную Симоновского монастыря послушником Игнатием в лето 1919-е». (Литературно-художественный альманах «Ковш», кн. II. Ленинград, 1925). Характер боголюбивого, наивного, но в то же время не без жизненной ловкости и духовного одарения послушника удался автору. Над «Хроникой» царит образ «драгоценного учителя и настоятеля нашего, во имя святого апостола Симона Каноника монастыря — отца Рафаила». В трудностях дней... грозных, подобных страшному суду Господню». Не в силах был и отец Рафаил уберечь обитель от некоторого распада. Послушник Игнатий, посылаемый по делам монастыря в мир, несмотря на искреннее благочестие свое, соблазнился красотой «бывшей матушки Авдотьи Ивановны»; и борясь с собою, в душевное впал смятение. Состояние духа его не укрылось от прозорливого взора игумена.

«Ко мне постучался и вошел отец Рафаил. Я испугался не столько его посещения, сколько изменившегося его вида. Он сказал, что строго постился все прошедшие дни, неустанно мысля о предстоящей участи братии и моля господя упасти обитель от всякия скверны. Потом отец Рафаил сказал мне: — И твоя печаль не укрылась от меня, Игнатий. В рассуждении о будущем, я пришел к решению не мешать тебе выбрать путь по своей воле. У тебя всегда были склонности к мирской деятельности. На нас тоже лежит грех за твою душу: посылая тебя в мир, мы обрекли ее на испытание, непосильное в твои годы. Я вижу, как ты томишься. Если есть на то твоя воля — ступай в мир с миром. Я поклонился отцу Рафаилу в ноги. Христианская доброта этого человека — источник сил моих до конца дней».<sup>43</sup>

«Хроника» выдержана в высоком «штиле» церковно-славянской традиции, тронутым стилистической взволнованностью Достоевского. По-видимому, маленькая вещь эта (24 стр.) занимает по литературным <нрзб.> сильное <?> место среди работ Федина. Общее впечатление — весьма традиционного<sup>44</sup>, но несомненного мастерства...

.....

Вслед за рассмотрением «жизненно-бытийных», мы подошли к иного рода премствам — к традиции литературной. Мысля предлежащий очерк как обнаружение на материалах новой литературы принципа «связи времен» мы отметим также некоторые проявления (именно единичные проявления, отнюдь не беря проблемы в ее полноте): литературной традиции, ведь «традиция» жизненно-бытийная, с одной стороны, и литературная, с другой, восходит к единому сущностному корню<sup>А</sup>. Наше рассмотрение ограничим элементарным признаком мотива. И не будем

<sup>А</sup> «Займствования одним писателем у другого создают и здесь особого характера «ряды». Но содержание понятия «литературной традиции» не исчерпывается такими займствованиями. «Традицию писателя я представляю себе как зависимость от какого-то общего склада литературных норм, так же, как традиция изобретателя состоит из суммы технических возможностей его времени» (В. Шкловский).

касаться вопроса о том, как передается мотив («ходом туры» или «ходом коня»), по терминологии формалистов). Для нас достаточно, что он передается.

Напряженнее, чем в последние перед тем десятилетия, идут в современность токи от былых вдохновений Пушкина, Гоголя, Достоевского.

Ожили в современности<sup>45</sup> мотивы «Станционного зрителя», «Шинели», «Бедных людей». Леоновский бедный человек — Андрей Петрович Ковякин («Записи некоторых эпизодов, сделанных в городе Гоголеве»: Л. Леонов. Рассказы. Москва — Ленинград 1925).

Начало литературной традиции складывается, между прочим, в материалах сборника «Писателей об искусстве и о себе», Москва — Ленинград, 1924, в числе прочих в высказанных Л. Сейфуллиной, хотя для нее: «это от Толстого» (Льва Толстого) — винит жизнь, что от Достоевского — трудный для сравнения с определяющими литературными явлениями пореволюционного времени, послереволюционная литература<sup>46</sup> более традиционна.

<sup>47</sup>Здесь восходит к традиции<sup>48</sup> не только основной<sup>49</sup> мотив: изображение<sup>50</sup> комического персонажа, который, однако,<sup>51</sup> чертам комизма вырисовывается во внутреннем своем некоем человеком достоинстве<sup>52</sup> восходят к ней и отдельные черты в трактовке основной темы, напр. мотив<sup>53</sup> суждений и этого<sup>54</sup> персонажа на общесоциальные, почти социально-философские темы, когда контрастом к разного рода мелкобывательским и комическим чертам тоже вскрывается «человечность» (ср. напр., суждения Макара Алексеевича из «Бедных людей» в письме от «сентября 5» с прошением о нестроении казармы на Ногаевом холму» А. П. Ковякина).<sup>55</sup> На фоне комических мелочей благополучного дореволюционного<sup>56</sup> и трагикомических черт голодного, холодного и кровавого послереволюционного существования заштатного города Гоголева развертывается сначала негромкая трагедия несчастной любви Андрей Петровича (приказчика и доверенного главного местного мануфактурщика), а затем конечная трагедия его духа, «переполох» его души. Служил он в совнархозе, бросил там «кто-то книжечку в уголок», а он «подоборал и прочитал ночью в присест. Объяснялось, будто все существование от обезьяны».

«Что ж, думаю, за дело такое. Где же судьба людей. И вдруг припомнил я Терлюкова, что он еще пораньше меня над обезьяной голову ломал. Побежал я к нему... Спрашиваю: «Дмитрий Никанорович, как же говорю если все от обезьяны?» А он мне: «Точно, говорит, от обезьяны. Но только человек-то от волка повелся. «Обалдел я весь, спрашиваю его тихо, а у самого в горле так и хрипит: «А волк откуда вышел?» «А волк говорит, полагаю, от червя или там от блохи какой». — И «сам хмурился». — А блоха, блоха, откуда она мерзкая, свой корень имеет? — Блоха. Полагаю от сырости блоха взвелась, отвечает Дмитрий Никанорович и начинает палец грызть. — А сырость откуда получилась? — Не молчи, не молчи, терзай до конца, — кричу я ему в смятении души. — А сырость от скуки, полагаю, завелась. Было скучно, стало сыро, вот и началась игра...»

Я и глаза раскрыл. Не знаю, реветь, не знаю — драться. Вылетел я от Терлюкова, помчался прямым ходом к Геннадию (Протоиерею). «Геннадий, еще в дверях кричу, неужто ж мы с тобой от скуки завелись? Разреши сомнение, где тут суть. — А Геннадий засмеялся: «От скуки, говоришь. Это наврал тебе Терлюков. Начало всему есть Вышний. А в Терлюкове это толчок неопытного беса». — Ага, думаю, изобретатель

одноглазый! и полетел к Терлюкову. Бегу к нему через весь двор, спотыкаясь, зубами поскрежешиваю: «Врешь ты, кричу я ему, едва прибежал... Я от Вышнего, а это ты от скуки завелся...» А он, Дмитрий-то Никанорович смеется, да так и пронзает меня цельным своим глазом. «Тебе поп наврал, чтобы власть над тобою взять. В наше время все так будет; кто лучше врет, тот и властвует. Вышнего никакого нет, а Вышний твой тоже от скуки завелся...»

Поняв, что небылицу городил мне всю мою жизнь Геннадий, осатанел я вконец. С криком, как бешенный, помчался я к нему стремглав. «Поп, кричу, нет никакого Вышнего. И сам твой Вышний из сырости произошел... Зачем ты врал мне, Геннадий, которого я считал другом своего сердца?» А Геннадий усмехается тонко и говорит: — Что ж, в голенище на небо смотреть, так не то что Вышнего, а и луны иной раз не увидишь...» — Я тут хотел «караул» кричать и собственным криком поперхнулся...»

После этого стал Ковякин искать встречи с беглым монахом Феофаном, чудотвором, поднимавшим деревню, которого повсюду тщетно разыскивала власть. Набрел на него в лесу, бессловесного, звероподобного. «Феофан», закричал я опять, «которые же дороги правильны?» Ничего не ответил Феофан. «Эх... ждет луга скворцов на Благовещенье, а дождется ли — кому весть». Через несколько месяцев Андрей Петрович бесследно исчез из Гогулева».

Конечная трагедия А. П. Ковякина — одно из свидетельств о «религиозной возбужденности» современной России; в этом смысле она<sup>57</sup> сопоставима<sup>58</sup> с цитированными выше вещами историсофского духа; и оканчивается ожидаемым «скворцов на Благовещенье»...

Фединский «Бедный человек» — Афонасий Сергеевич Пушкин («Наровчатская хроника») «родом из крестьян», одаренный, по прихоти судьбы, кроме имени, также точным сходством «с знаменитым писателем. Всю жизнь прослужил на товарной станции, душу отдал культуру памяти поэта. Жил «почти в затворе»; как оказалось после его исчезновения, единственная комната его жилища вся заполнена «вещественными воспоминаниями о жизни и творениях Александра Сергеевича Пушкина... на всяческой мелочи... лежит отпечаток любовной руки почитателя поэта». Каждое воскресенье в сумерках, в шинели николаевской моды, с крылатою накидкой до пояса, в твердой высокой шляпе пронесился Афонасий Сергеевич среди гуляющей публики по главной улице Наровчата...» И тогда навстречу ему и следом за ним из сотен, а может быть и тысяч уст несется слово: Пушкин. Пушкин. Пушкин». Не оставил он обычая этого и после революции, когда воскресного гуляния на главной улице не стало. Но изменились времена. И однажды получил он такую бумажку: «Гражданину Афонасию Сергеевичу Пушкину. Предписываю Вам с получением сего немедленно оставить появление в городе в несвойственном виде, т.е. в одежде писателя Пушкина, и тем вводить в злостное заблуждение честных граждан и вообще прекратить обман пролетариата. В случае неподчинения приму зависящие меры. Начальник Наровчатской Гормилиции Макарушкин».

После этого Пушкин исчез. А через некоторое время река вынесла его тело к стенам монастыря.

В духе учебников и учителей словесности старого времени можно было бы сказать, что русские писатели продолжают призывать читателя к жалости<sup>95</sup>: Около некоторой оси души народной русская жалость симметрична русскому застенку. Родила жалость, в числе другого, — русскую идейную медицину, «жалост-

ливостью» душевностью своей так часто отличную от бездушной, профессиональной, в большинстве случаев, медицины Запада. Русская медицина — и русская чека — система врачевания человеческих недугов и система причинения сугубых страданий и смерти лютой: чем, в своей области, не «двупреемство», не «двухтрадиционность»?..

Видимо, литературе русской суждено и еще властвовать над сердцами, старой властью и новой. — «Игнатий, письмо хорошо, но послать его невозможно; таких взволнованных речей иеромонах подписать не должен. Тебе, видно, очень понравился Федор Михайлович Достоевский. — Я тогда только потупился и ничего не ответил. Действительно, Федор Михайлович мне очень нравится» («Наровчатская хроника»). Леонов, Яковлев, Федин (да и другие), каждый в меру своих сил и возможностей, утверждают новую власть литературы. Русская культура как целое, состоящее из всех разновидностей<sup>60</sup> «искусств» и<sup>61</sup> отраслей мышления, отмеченных<sup>62</sup> началом «философской свободы» (<sup>63</sup>отрасли<sup>64</sup> точных и «эмпирических» наук<sup>65</sup> <нрзб.> они <?> рассматриваемого круга<sup>66</sup> «культуры») отмечена с первой половины XIX в. «магистральным значением», «преобладанием» литературы, по развитию и влиянию, над другими отраслями. («Преобладание» это само по себе<sup>67</sup> не исключает возможности мощного в нем самом развития<sup>68</sup> «других» отраслей). Русский XIX век в значительной мере «литературен». Культурная жизнь этого времени в большой мере есть прямая «жизнь литературой», в слоях обывательских подобная той «жизни литературой», которая выступает, напр., в тех же «Бедных людях» Достоевского. В смысле впечатлений от культуры оба корреспондента этой «повести в письмах», и Макар Алексеевича, и Варвара Алексеевна, единственно-то литературой и «живут»<sup>A</sup>.

В судьбах русской культуры не всегда было так. Для более ранних эпох, наряду и даже впереди развития и влияния литературы нужно назвать развитие и влияние иконописи и зодчества, отраслей, сосредотачивавших в более ранние сроки (в разные времена — по-разному) большую меру самостоятельности, движения, подъема, духовного интереса. В частности, русская культура знала возвышенные типы «жизни иконой». В старообрядчестве этот религиозно-культурный тип существует донныне... И даже переход (отчасти в связи с духовным «истощением» северного монастыря, в результате раскола, потом — с «европеизацией») основных средоточий культурного напряжения из монастыря (монастырского «городка») в дворянскую «усадьбу» — не сразу обозначился наступлением «литературной» эпохи в указанном выше смысле<sup>B</sup>. Будем различать изобразительно-зрительные

<sup>A</sup> Самый подбор произведений, которые Варвара Алексеевна присылает Макару Алексеевичу и которыми оба «живут» (повести Белкина, «Шинель») обнаруживает ту литературную традицию, из которой исходят «Бедные люди». (ср. Н. Страхов. Борьба с Западом в нашей литературе, книжка II, СПб. 1883: Достоевский начинает от «Станционного смотрителя»). Традиция эта, нрзб в свою очередь, ведет в современность к Леоновским и Фединском «Белкиным» (А. П. Ковякиным), «Шинелям» (Николаевская шинель Афонасия Сергеевича), «бедным людям».

<sup>B</sup> Монастырский «городок» и дворянскую «усадьбу» следует утвердить как два основных средоточия (центра энергий) русского культурного творчества, при чем в течение XVIII-го века преобладающее значение постепенно переходит от первого ко второй. Проблема монастырской культуры и проблема культуры усадебной суть две едва ли не наибольшие проблемы в истории русской культуры. В последние десятилетия развертываются в этом отношении некоторые новые процессы. «Усадьба» отходит в прошлое. Ее сменяет «город». Однако же культурно-исторический облик русского «города» в этой его роли еще не определился окончательно, во всяком случае он отнюдь

(живопись, пластика, зодчество; сюда же — «прикладное искусство») и словесно-слуховые (литература и музыка) элементы культуры. В XVIII-м веке, а также в первой четверти XIX-го века изобразительно-зрительные искусства, по<sup>69</sup> развитию и влиянию, держали «равнение» с литературой («ампирное» зодчество, тогдашний «портрет»). И только позднее, в середине XIX в. изобразительно-зрительные искусства, в общем и целом (не говорим об отдельных явлениях), впали в ничтожество, а литература грандиозно разрослась. И тогда же, параллельно литературе, получила мощное развитие музыка.

Сдвиг в соотношении между отдельными элементами культуры, происшедший в последние века в русской культуре, имел самостоятельную ритмику, не совпадающую с ритмом политико-социальных перемен и перемещениями культурно-энергетических центров (монастырь-«усадьба»). В зависимости от происшедшего сдвига в истории русской культуры может и должно различать две основных эпохи, отличающиеся одна от другой по признаку соотношения между различными элементами культуры: 1) эпоху яркой выраженности изобразительно-зрительных элементов и 2) эпоху преимущественного развития элементов словесно-слуховых.

Нужно заметить, что существуют отрасли, переходные между изобразительно-зрительными и словесно-слуховыми элементами культуры; таковы театр («драматический», «оперный» и пр.) и балетное искусство; отрасли эти обращены (соответственно) к словесным текстам и музыкальным произведениям; но притом тексты и произведения облекающего мысль «в плоть и кровь» средствами и приемами изобразительно-зрительных искусств. Замечательно, что развернувшись в течение XIX-го века упадок в пределах русской культуры изобразительно-зрительных элементов, в наименьшей степени затронул или вовсе не коснулся именно этих отраслей, примыкающих к литературе и музыке... Но и независимо от этого, каждая из различаемых эпох, эпоха яркой выраженности изобразительно-зрительных и эпоха преобладания словесно-слуховых и примыкающих к ним элементов, не может считаться внутренней вполне однородной. И если в первой были возможны примечательные произведения «словесности», вроде «жития» протопопа Аввакума, то и вторая видела живопись Иванова и Врубеля... Но для общего хода явлений характерно то, что ранние словесные произведения (напр., жития) были «словесными иконами», теперь же (во второй половине XIX века) картины стали «повестями в красках»<sup>А. 70</sup>

И все-таки в пределах рассматриваемого круга культуры (искусств, мышления, отмеченного «свободой» также и вторая половина XIX в. не была однозначно «литературна». Скорее была она — «литературно-критична». Существовало в то время парадоксальное положение. «Литература» жила вл <нрзб.> ла как таковая. Но наряду с ней существовала как особая категория так сказать русской

---

не может быть отождествлен с историческим обликом европейского города.

<sup>А</sup> Применительно к фрескам верхне-волжских (козломских, ярославских и пр.) изографов второй половины XVII в. отличают «подчинение живописи литературе», указывают, что живопись их носит повествовательный характер». Это указание не применимо к более ранней русской иконописи. Самое же отличие есть, быть может, раннее предвещание того порядка вещей, который возобладал в русской культуре во второй половине XIX в. «предварение эволюции». Однако <же> нужно отметить, что «повествовательность» искусства изографов XVII в., с одной стороны, и, напр., передвижников, с другой — существенно разноприродны; в искусстве изографов собственно живописное и декоративное начало довлеет себе, чего нет в искусстве передвижников...

культуры — «критика», собиравшая, как известно, в сложный свой фокус различные элементы философских, социально-политических и политических размышлений и импульсов (Белинский, Добролюбов, Писарев, Михайловский и пр.). Притом импульсы социально-политические и политические часто преобладали, и дело доходило до того, что культура как таковая вообще отрицалась ради политики; и в то же время отрицание это было «магистральным» в культуре; и уж во всяком случае «литература» истолковывалась прежде всего и перед всем как социальное или политическое «обличение». По мере духовного влияния своего и социального резонанса «критика» этого рода должна быть утверждена как самостоятельная, соравная «литературе» категория русского XIX века. И наряду с жизнью литературой мы наблюдаем «жизнь критикой»<sup>А</sup>, перерождающуюся и переродившуюся<sup>71</sup> в силу имманентных свойств «критики» в «жизнь революцией». Здесь устанавливается связь между рассматриваемым «кругом культуры» и собственно-политическими судьбами страны. Жизнь революцией определила многое в русском XIX и еще более — в русском XX веке, но как то вытекает из характера «критики», лежавшей в основе «революции», определило культурно-разрушительные, а не культурно-творческие процессы: сочетая свое действие с действием ряда других факторов, породила многостороннюю (одновременно политическую и культурную) катастрофу последних годов. — Одновременно с тем и независимо от существования «критики» этого рода, в России создалась и существовала подлинная и мощная историософия, построенная на утверждении «примата культуры над политикой»: славянофилы и соприкасающиеся с ними; корни этой историософии могут быть прослежены в глубину до XV-XVI века. В XVIII-ом и первой четверти XIX века в этой историософской традиции был некоторый перерыв<sup>72</sup>. И поэтому в XIX в. русская историософия создавалась до некоторой степени «наново». И в этом «создании наново» существовала <нрзб.> для избранных, обладала относительно малым социальным резонансом. Однако же с течением времени, независимо от протекания политических судеб России, степень культурно-исторической «магистральности» русской историософии постепенно шла вверх... Изменялась постановка вопросов, в них открывались новые стороны, но в общем проблемы историософии, в названном ее понимании, становились среди русской культуры все более насущными и центральными.

«И когда он вышел на улицу, он снова поднял перст и сказал хрипло от неимоверной торжественности: да! кто сказал: умерла культура. Культура продолжается...» Л. Леонов «Конец мелкого человека»<sup>В</sup>.

И ныне новые плеяды русских писателей выдвигаются из обстановки затишья и даже скудости во многих других отраслях русской культуры, укрепляют, на не-

<sup>А</sup> Вслед за «литературой» и «критикой» шла по своему влиянию — музыка. В среде русского XIX века наряду с «жизнью литературой» и «жизнью критикой» можно отметить как распространенное явление именно «жизнь музыкой». Также и сейчас музыка сохраняет исключительное место в среде русской культуры.

<sup>В</sup> «Конец мелкого человека» в описании хода холодного, голодного и безумного конца палеонтолога, крупного ученого, профессора Дихарева весь проникнут бредовыми отношениями основных ныне (в последнее время) историософских размышлений и утверждений.

который, еще неизвестный нам срок ставшее традиционным магистральное значение литературы в сфере русской культуры<sup>А</sup>.

Переход поезда русской культуры на новые рельсы по магистрали изобразительно-зрительных искусств, казавшийся столь близким в нынешний момент (?) не состоялся... Причиной сему (?) материальное оскудение, мало способствующее развитию «изобразительно-зрительных искусств», живущих в «материи», камне, металле; отчасти выяснившаяся несоразмерность творческого пафоса — пафосу исследовательскому, который сделал по части открытия старого искусства огромное дело... Как бы то ни было, <sup>73</sup> результате развитий последних довоенных десятилетий произошёл расцвет театра и балета;<sup>74</sup> нужно думать, не погибли также семена новой живописи и нового<sup>75</sup> зодчества, но как творческая обще-бытийственная отрасль — литература продолжает главенствовать. «Критики» же этого сложного конгломерата многообразных<sup>76</sup> размышлений и импульсов, как основоположного по влиятельности и самостоятельного по значению фактора рядом с новой литературой мы не находим; и сама литература, исходя и опираясь на примеры уже и ранее бывшие (Гоголь, Лесков, Достоевский), из писания «о людях» становится писанием «о сущностях», в людях живущих, людьми представленных. Последнее время и теперь и, вероятно, на некоторый срок в будущее русская культура по «магистральным» своим отраслям была, есть и будет литературно-историософична... Между прочим, на этих наблюдениях основывается уверенность, что евразийство как историософская система по тону и заданиям может, должно быть подлинно современно.

## II.

Как бы состязаясь с молодыми и в состязании этом исполняясь новой литературной силой — также М. Горький выступает на арене «историософической»<sup>77</sup> литературы<sup>78</sup> некоторыми «автобиографическим рассказами» (1923) и очерками книги своей «Заметки из дневника. Воспоминания» (Берлин 1924).<sup>79</sup> В повествованиях Горького иногда (не всегда) неприятен для современного восприятия он сам, рассказчик, когда в «историософическую» ткань рассказа вступает как человек «литературно-критической» («обличительной» по сказанному) эпохи: но не всегда это так: в других местах есть в тоне Горького примиренность и мудрость... Центральным, по нашему мнению, в книге «Воспоминаний» и наибольшим по объему является очерк об Н. А. Бугрове, миллионере, нижегородском «удельном князе». «Говорили, что Мельников-Печерский «В лесах» под именем Максима Потапова изобразил отца Бугрова». В очерке сообщается много подробностей и черт, ценных для мысленного изображения хозяйственного и просто «быта» нижегородского экономического «узла» и края. Закljučаются и небезынтересные мысли о соотношении власти и труда:

«Дай-ко мне ты власть, — говорил Бугров, прищулив здоровый глаз до тонкости ножового лезвия, — я бы весь народ разбередил, ахнули бы и немцы и англичане! Я бы кресты и ордена за работу давал — столярам, машинистам, трудовым, чёрным людям. Успел в своём деле — вот тебе честь и слава! Соревнуй» (другие подобные мысли также в иных местах)<sup>80</sup>.

<sup>А</sup> Образы «Наровчатской хроник» К. Федина, действие которой развертывается, как указано в заглавии, в 1919 г., дают права <?> «жизни литературной», аналогичные тем, которые для своего времени дал Достоевский в «Бедных людях». Герои «Хроник» вживаются и живут Пушкиным и Достоевским.

В другом очерке, не менее интересном, («Знахарка») Горький включает в пределы русской литературы другую, пока что мало затронутую ею среду: историческую и этнографическую среду мордвы. Мордва — крупная финская народность с основным в окско-сурском междуречье (северный предел — Волга), расселившийся также в совместном с русскими колонизационном процессе по частям губерний Казанской, Самарской, Саратовской, Уфимской и Оренбургской<sup>А</sup>; народность жизнеспособная и «по размеру физических сил» и по «плодовитости» (движению населения); в своем углу игравшая немалую историческую роль (существует особая группа мордовских древностей и городищ, т. наз. «мордовских твердей»). Окско-сурское междуречье, характерная лесостепь, где чернозем и лиственные леса на них чередуются с песчанными болотными трущобами, где «всякой земли разложено по всем местам»... «Это исконная мордовская земля, сначала подчиненная болгарскому царству а потом непосредственно покоренная татарами». «В отношении всех покорителей мордва всегда держала себя наиболее независимой из всех финнов». Еще до татар (1229 год) в мордовской земле упоминаются и русские поселенцы, имевшие своего мордовского князя Пургаса: «Пургасова Русь». Очевидно, были они подчинены «сильной тогда Мордве»: русские и мордва умели соседить мирно. В XIV в. возникло агрессивное и значительное мордовское ханство, основанное ордынским выходцем Тогаем со средоточием на Наровчат.<sup>81</sup> Побежденное вскоре князем Олегом «мордовское ханство» распалось «после падения Золотой Орды мордва вошла в состав Казанского царства», но и тогда не пресеклись ряды мордовских князей...<sup>82</sup>

После падения Казани мордва досталась Москве<sup>В</sup>. С тех пор почти четыре столетия идет «поглодительный процесс». Смутное время «отодвинуло» его назад. С воцарением Романовых началась раздача пустопорожных земель между мордовскими поселками московским боярам и служилым людям с водворением ими на этих землях русских поселенцев» (Вот оно — продолжение «Пургасовой Руси» с изменившимися ролями)... Инородческий арзамасский угол, замкнувшись в своих многолюдных селениях, омываемый русской земледельческой волной, противоборствует, не уступает. Он несет в этом краю знамя сначала разинова потом пугачевского бунта. И в 1670 и в 1774 году разворачиваются по мордовской земле трагические кровавые события<sup>83</sup>. Об этих временах хранит воспоминание горьковский «городок»:

«Сижу за городом (Арзамасом) на лысых холмах, едва прикрытых дерном вкруг чуть заметные могилы, растоптанные копытами скота, развеянные ветром. Сижу у стены игрушечно-маленького кирпичного ящика, покрытого железной крышей, издали его можно принять за часовню, но вблизи он больше похож на конуру собаки, за дверью его, окованной железом, хранятся цепи, плети, кнуты и еще какие-то орудия пыток, ими терзали людей, зарытых здесь на холмах. Они оставлены на память народу. не бунтуй — но горожане уже забыли, чьи люди перебиты здесь. Одни говорят: это казаки Степана Рази-

<sup>А</sup> Численность мордвы по переписи 1920 г. определена в границах Р.С.Ф.С.Р. в 1.167 тыс. человек; но эта цифра, безусловно, не выражает «веса» мордвы в этнографии российского мира; есть много обрусевшей мордвы и у многих русских в жилах течет мордовская кровь.

<sup>В</sup> Князья мордве назначались. Так, князья Енгальчевы (Кадомские) происходят от выходца из орды начала XVI в. князя Камы, внук которого Янгалич Бедешенич был назначен в 1580 г. князем Кадомской мордвы.

на, другие утверждают: это мордва и чуваша Емельяна Пугача. И только всегда пьяный старик нищий Затинщиков хвастливо говорит: — Мы при обоих бунтовали...»

«Во всех тех случаях, когда русский элемент одерживал над мордвою победу, это племя нередко предпочитало подчинению уход в Симбирскую, Тамбовскую и Пензенскую губ. или скрывание в лесах («Барсуки» П. Н. С.). Подобное упорство характерно для мордовского племени».

С конца 17-го и 18-го века мордва обращена в крепостную зависимость.

Язычество крепко держалось в мордве. Еще в 19-м веке около его середины, возникло движение, руководимое «мечтателем», известного в простом народе под именем «Кузьки — мордовского бога» по восстановлению «старой веры». Стоит восстановить старую веру и по словам проповедника, «весь свет примет закон, обычай и одежду мордовские и во всем будет следовать мордовским обрядам, а они мордвина, будут свободны, не будут принадлежать помещикам и платить оброка, а будут первыми людьми». В этой попытке сказалась какая-то странная смесь языческих религиозных представлений с христианскими. Христос, Божья Матерь, ангелы, царь Давид являются здесь рядом с мордовским «Переєм» и «Мельцедеем» — громовым сыном». Во время мордовских молян возле кадки с медом стоит икона св. Николая... С 60-х годов XIX столетия обрусение мордвы во всех отношениях пошло быстрыми шагами. Окруженная тесным кольцом русских поселений, мордва все более впитывала в себя элементы русского быта, забывая свои моляны, отвыкая от старых верований и обычаев. Саратовская и заволжская эрзя, окруженная раскольническим населением, обнаруживает даже склонность к старообрядчеству. Среди женщин здесь развивается так называемое черничество. Молодые девушки отрекаются от брачной жизни, запираются в кельи для того, чтобы молиться и читать богоугодные книги... В чернических кельях Бугурусланского, Бузулукского и Самарского уездов нашли, напр. себе прочную почву секты «блаженных», «собеседников» и «людей Божих».

«Новейшую историю мордвы облакает в образы Горький. Знахарка Иваниха

«дочь некрещеного мордвина, охотника на медведей и колдуна, убитого во время мордовского движения сороковых годов.

— Отец-то ее самому Кузьке, мордовскому богу\*, бунтарю, приятелем был...

После смерти отца Иваниха осталась подростком-сиротой, ее окрестили, когда она была уже взрослой девицей, и вскоре после этого на ней женился лесник.

Три года она, бездетно, прожила с ним, а на четвертый, весной, лесника задрал медведь. Иваниху оставили в лесной сторожке, и она начала бить медведей, — леса Сергача славились обилием этого зверя, и до семидесятых годов XIX века мужики «сергачи» были лучшими дрессировщиками и «поводырями» медведей на всю Россию. Била Иваниха зверя «по-мордовски»: обкладывала правую руку лубками, окручивала ее, до плеча, сыромятным ремнем, в кисть брала нож, а в левую руку — короткую, вроде тяпки, секиру. Когда зверь шел на нее, разинув пасть, она била его тяпкой по лапам и, сунув нож в пасть, вспарывала горло медведю. — Эдак только мордва била медведей, это требует силы зверячьей... ее и на сходе уважают, слушают, даже становой боится... Она — бесстрашной жизни и всем тайностям владыка».

У нее-то среди ночи и подслушал Горький одну из лучших бесед человека с Богом, может быть, лучшую из всех, какие довелось ему, Горькому, слышать.<sup>84</sup>

В знахарке — нравственная сила, но ходят в ней черные <нрзб.>, за нею — черные «ряды».

— Мордва не люди стали, кому верить — не знают. И вы — не люди. Кереметь сердит на вас, мешают жить, оба они мешают, один — вам, другой — нам. Злые оба. Бог человеком питается, а человек стал тоже злой, горький стал...

Посветлевшие глаза старухи блестели укоризненно и жестко, она становилась все меньше похожа на русскую, и что-то властное звучало в ее словах. Медленно разгибая сломанную шею, она точно намеревалась ударить меня головой, и это было так неприятно, что я выпрямился на стуле. И все чаще встречались в ее речи слова, чужие мне, мордовские слова.

### III.

Возможно, особый подход к литературе, подход со стороны установления тех «географических ландшафтов», которые отобразились в литературно-действенных вещах эпохи; в наблюдениях этих уясняется, как переходит внимание литературных творцов от одних географических сред к другим, как в разных эпохах они населяют, «колонизируют» образами разные географические области. Подобным подходом к литературе будет географическим к ней подходом; назвать его «литературным», конечно, отнюдь нельзя. Это похход особый, не покушающийся на «права» всех прочих возможных подходов... Процессы «миграции внимания» и «поэтической колонизации» являются предметом названных наблюдений, в большой степени зависят от обстоятельств биографии тех, кто в данную эпоху «делает» литературу: в большинстве случаев писатель избирает в качестве «местодействия», среду, знакомую ему в силу биографических обстоятельств и потому, одним из моментов рассматриваемого подхода является выяснение, откуда (в географическом смысле) происходят литературные творцы каждой эпохи, где собирали они свой жизненный опыт и в какой мере географические обстоятельства происхождения жизненного опыта отобразились в произведениях эпохи: далеко не все, в этом отношении, определяется биографией, есть эпохи, которые мало отображают или не отображают вовсе географических ландшафтов, хотя, конечно, биографии литературных творцов и этих эпох поддаются географическому определению. Другие эпохи — также и<sup>85</sup> в зависимости от биографических обстоятельств делателей эпохи, имеет географических «избранников», «географические ландшафты», в рамках которых они особенно охотно помещают своих «героев». Небезынтересно определить, не сказывается ли в процессах «миграции внимания» и «поэтической колонизации» так же, как и в том, уроженцы каких местностей в данную эпоху делают литературу, и где собирают они свой жизненный опыт, — не сказываются ли в этих обстоятельствах определенные «правильности», не обнаруживаются ли здесь элементы неслучайного?.. Такой же вопрос возможен относительно направления исторических интересов эпохи... Наконец возможно рассматривать литературу из точки зрения этнографической рамки, в которую она помещает свои «действия», со стороны того этнографического материала, который развертывает в своих творениях...<sup>86</sup>

Горький, уроженец Поволжья, проведший на Волге значительную часть жизни, дает богатый материал по Поволжью.<sup>87</sup> Об очерках его «Воспоминаний» 1924 г.<sup>88</sup> действие которых он помещает в рамку мордовской земли<sup>89</sup> сказано выше<sup>90</sup> см. главу II-ю.

Мордовская земля <оказывается><sup>91</sup> местодействием значительной группы вещей новой литературы<sup>92</sup>; помимо очерка Горького, недалеко «от прилегающей мордвы» развертывается ход леоновских «Барсуков» и его «Записей некоторых эпизодов...». «Русская мордва» и «мордовская Русь» составляют географически-этнографическую рамку в части романа К. Федина «Города и годы». Его же «Наровчатская хроника» вводит в литературу имя одной из мордовских резиденций<sup>93</sup> (см. выше).<sup>94</sup> «Инсценирует» <?> мордовский обычай А. Яковлев в рассказе «Жених полночный», и, следовательно, действие этого рассказа помещает также в «мордовскую Русь»... Изображает «рогатую» (по форме женского головного убора мордву Б. Пильняк в «Голом годе»).

И почти повсюду в соответствии с условиями расселения (во многих местах мордва живет «вперемежку» с татарами) упоминаются татары. О них говорится в полдесятке мест автобиографических рассказов Горького. В «Барсуках», в ряде случаев, выводится «татарчонок». Татары упоминаются в записи некоторых эпизодов, они же выступают в бытовых и этнографических сценах «Голого года».

На некоторое время от «литературы» уклонился в «историю» с тем, что «история» снова приведет к «литературе».<sup>95</sup> Пока же от мордвы переходим к татарщине...<sup>A</sup> По поводу отношения евразийцев к историческому явлению татарщины высказывается критик: «Весь... апофеоз русско-татарского единения производит весьма странное впечатление на человека, хотя бы несколько знакомого с фактами русской истории... всю... подлинную историческую действительность нам хотят подменить картиной какой-то трогательной русско-татарской идиллии... много страшного, жестокого и кровавого рассказывает русская история о «злом татарине», о «безбожных огорянках»». Но в ответ на слова историка, опровергающего ссылкой хоть на некоторое «знакомство с фактами русской истории» утверждение о двузначном, многосоставном (одновременно — отрицательном и положительном, и вернее, чрез отрицательное положительном, с точки зрения религиозно-национальных направленностей России) влиянии монгольского ига в ответ на эти слова в памяти встают «факты» и образы...

... Князь Феодор Чермный Ярославский: «Князь Феодор, женившийся в Орде на ханской дочери, которая окрестилась под именем Анна, водворился в Ярославле при помощи татар в 1256 г. В течение продолжительной своей жизни кн. Феодор был одним из самых деятельных, храбрых, подвижных и вообще выдающихся русский князей второй половины XIII века и пользовался всеобщим уважением не только в Ярославле, но и во всей верхневолжской Руси. Всегдашнее его благочестие заставило его в конце жизни (в 1299 г.) принять иночество, а Церковь причислила его к лику святых, также как и двух сыновей его Давида Ярославского и Константина» (сыновей ханской дочери)...

...Князь Глеб Ростовский, сын кн. Василька, взятого в плен татарами в битве при реке Сити, убитого и брошенного в Ширинском лесу. Ростов перешел к Гле-

<sup>A</sup> Пользуемся обычным «обывательским» обозначением интересующего нас явления. Всячески хотим подчеркнуть, что основным «инициативным ядром» создания державы Чингиза и его преемников были монголы; монгольским был высший правящий этбор слой и язык управления. Тюрки («татары») присоединились и вошли в расширительный процесс, руководимый монголами, и только впоследствии в определенных частях монгольской державы передали также верхам свой язык и свое имя. ин А. Кизеветтер в статье «Евразийство», «Русский экономический сборник» III, Прага, 1925

бу в 1277 г. «Этот Глеб был типом прекрасного русского князя и несмотря на свое кратковременное княжение в Ростове оставил по себе самую добрую память. Вызванный ханом Менгу Тимуром, он своей храбростью помог хану в его походе против ясов, в 1277 г. вернулся с почестями и женой, родственницей хана в св. крещении Феодорой и воспользовался его благосклонностью для освобождения множества русских из плена. по возвращении своем кн. Глеб Ростовский был очень благотворителен, построил много церквей. Ко всем был любовен и милостив, гордость ненавидел и отвращался от нея, как от змия; когда умер, то великую жалость и плач оставил по себе)... Если припомнить еще Александра Невского, то появится некое «постоянство»: каждый выдающийся верхневолжский князь второй половины XIII в. был велик не борьбой, но умной дружбою с татарами...<sup>96</sup>

На представительницах татарского ханского рода<sup>97</sup> были женаты и еще многие русские князья, напр., кн. Юрий Данилович Московский, предшественник и брат Калиты — на Кончаке в св. крещении Агафье, сестре хана Узбека... В браке дочери сестра ханов<sup>98</sup> всегда принимали Православие<sup>99</sup>.

Царевич Петр, принявший в орде от ростовского епископа Кирилла св. крещение — племянник хана Берке, преемника Батгя. «Царевич этот купил землю у кн. Бориса Васильевича ростовского (предшественника и брата Глеба), построил на ней монастырь, а овдовев, пошел в иноки. Умер он в 1254 году и мощи его покоятся под соборной церковью Петра и Павла<sup>А</sup> (святой татарин!). Также и о царевиче Петре не следовало бы забывать тем, кто говорит только о «злом татарине», только о «безбожных огаринах»<sup>100</sup> — вся история Царевича Петра — знак борьбы верхневолжской (русской, Православной) и «средневолжской» (булгарской, мусульманской с 922 г.) культуры при дворе хана Берке<sup>Б</sup>. Сам Берке, первый из ханов, оставил шаманство и принял мусульманство. Царевич Петр, видимо, не разделил его выбора и удалился в Ростов. «Средневолжская» культура победила и постепенно впитала в себя монголов<sup>101</sup> ханской ставки. В последствии крепость этого симбиоза выразилась в историческом явлении Казанского царства (1437-1552), вышедшего из монгольской<sup>102</sup> государственной традиции, но обосновавшего свой центр в самом средоточии бывших булгарских земель. Но более прочная победа осталась таки за казанским победителем 1552 г. и теми, от кого он вышел и кого вел... Конечная победа осталась за достославным царевичем Петром.

... ханский баскак Буга (Бугай), баскак великоустюгский (XII в.), впоследствии крестившийся и построивший церковь во имя Иоанна Предтечи (теперь женский Иоанно-Предтеченский монастырь)<sup>С</sup>.

... мурза Чета, бежавший из Золотой Орды при Иване Калите, принявший св. крещением под именем Захария и сделавшийся родоначальником двух боярских фамилий, Годуновых и Сабуровых. «На том месте, где заболел опасно на пути в Москву, он узрел видение, его исцелившее, он построил Ипатьевский Костромской монастырь. Годуновы этому монастырю всегда благотворили».

Митрополит Алексий, основатель (в 1365 г.) Чудова мужского монастыря На месте монастыря в XIV в. находился ханский конюшенный двор, подаренный ха-

<sup>А</sup> От Петровского монастыря — имя заштатного Ростов. уезда города Петровск

<sup>Б</sup> Ср. в той же книге «Евразийского Временника», гл.

<sup>С</sup> Б. И. Дунаев. Город Великий Устюг, Москва 1915.

ном Джанибеком Алексею за исцеление им от глазной болезни ханши Тайболы.

... Святой Пафнутий, в мире Парфений, внук принявшего св. крещение татарского баскака, основатель Пафнутьевского Рождественского (Боровского) монастыря. «По показанию современников св. Пафнутий был страшным старцем, имевшим дар по лицу приближающегося к нему человека угадывать в нем всякую дурную страсть, всякое дурное его дело» ... (Святыня Оптиной пустыни — образ святого Пафнутия Боровского...)

Все новые вспоминаются «факты» и образы. Достаточно сказанного. Общее ознакомление с историей<sup>103</sup> XIII-XVI веков дает представление, что неслучайные факты и образы взяты в предыдущем, упомянутые деятели — одни из наиболее значительных фигур верхневолжской Руси XIII-XV веков, люди — «знамения эпохи», в тогдашней верховой Руси татарин, и в злом и добром своем появлении был не менее обычен, чем, скажем, немец в Санкт-Петербурге XVIII века. Только татарин умел более ценить основной стержень русской жизни — Православие, чем это делал немец; хотя и из немцев выходили монахи Оптиной пустыни.

Ссылкой на «злого татарина» и «безбожных агарян» можно ли снять проблему о сложной природе, не однозначном определении татарского периода русской<sup>104</sup> истории...

В числе задач русской литературы в перспективе на будущее стоит не последней обширная и плодотворная задача поэтической «колонизации» татарских столетий России. Татары в русской литературе выступали пока что в зверином, не человеческом образе, машинами разрушения, символами жестокости, только насильниками, только убийцами... Между тем, в соотношении Руси и татарства были не одни лишь жестокость, разрушения, насилие и убийство. И взамен манекенов, населявших доселе в нашем сознании «татарщину», пришло время колонизировать ее живыми образами живых людей, часто жестоких, часто насильников, много содевавших в разрушении и убийстве, но не таких уж простых не всегда односложных, именно людей, а не манекенов, с разнообразными импульсами, многими устремлениями... Автор этих строк не возьмется утверждать, что задача эта доселе оставалась вовсе не разрешенной. Может быть, при исчерпывающем знании всех больших и малых ответвлений русской литературы уже и для предшествующих эпох можно назвать те или иные произведения, ставящие себе эту задачу; напр., даже в меенской (Л.А. Мея) «Песне про боярина Евпатия Коловрата» в целом выдержанной в шаблонных чертах, есть отдельные отклонения в сторону более сложного восприятия. Но что несомненно — это отсутствие поэтических воплощений татарщины в основных центрах магистральных<sup>105</sup>, влиятельных узлах русской литературы, таких воплощений, какими, напр., для Московского периода является Пушкинский «Борис Годунов», для Казацкой Украины — гоголевский «Тарас Бульба». Переходим к леоновскому «Туатамуру»<sup>106</sup> (Москва 1924, помечен автором маем<sup>107</sup> 1922 года).

Туатамур заключает рассказ о том, как Чингиз, «покоритель Средин», послал верного Туатамура на покорение Кипчи; как был Туатамур Кипчу и «орусов» (на Калке); как полюбил пошедшую с ним в поход дочь «покорителя Средин» девушку-богатыря Ытмарь; как «убила себя Ытмарь от тоски по ею же сраженному князю орусов — «Джаньилу»: «здесь голубые глаза жалят сильнее стрелы<sup>109</sup>; и как стал Туатамур, славный завоеватель, никому не нужной «дряхлой собакой Чингиза»...

<sup>110</sup>«Туатамур» есть<sup>А</sup> запечатленье обнаженной стихии войны. Война и верность (вождю своему Чингизу) вот основные темы «Туатамура», переплетающиеся с третьей темой: любви... Мы не будем делать выписок из «Туатамура»<sup>В</sup> <sup>111</sup>Не будем также ставить вопроса о том, насколько «идентичны» отдельные подробности: не вдохновлены ли, напр., слова Туатамура о самом себе («Я, Туатамур...») более надписями ассирийских царей, чем монгольскими памятниками; мог ли (с точки зрения истории наречий) произносить Туатамур те татарские слова, которые ему приписаны; имелись ли у полководцев Чингиза походные палатки из полотна (а не юрты из войлока). Как бы не обстояло дело с этими подробностями — задачи поэтической колонизации татарщины в пределах взятой здесь темы разрешены;<sup>112</sup> «Туатамуром» показана поэтически-образная современность татарских тем евразийства.<sup>113</sup>

.....  
 Ни один феномен из истории старого света не характеризуется так явственно и не способствовал так сильно, как монгольское расширение и монгольская держава XIII-XIV веков, раскрытию и укреплению некоторого важнейшего обстоятельства в бытие евразийского мира; это обстоятельство — непрерывность цепи исторически-бытового и психологического родства, сопрягающего в единый историко-психологический ряд угро-финнов, тюрков и монголов<sup>С</sup>.

В этом отношении отличие евразийского мира можно найти, между прочим, в непрерывности связи и постепенности переходов в пределах названного ряда, непрерывности и постепенности, которые могут быть сопоставлены и противопоставлены такой же непрерывности и постепенности в пределах романо-германского мира; но здесь в Евразии объединительные начала пожалуй еще сильнее... Значение монгольского расширения и монгольской державы (подобное значение некоторых других меньших «объединений» и держав, напр., гуннской) заключается, между прочим, в том, что держава эта не только сопрягала в политико-культурное целое перечисленные народы, но и вела их на дальнейшее расширение, перемешав захваченные в поток элементы в котел единого водительства и быта (аналогия в истории Европы — держава Карла Великого!).

Потому в смысле чистой литературной задачи поэтической «колонизации» таких миров, как среда «средне-волжской» и «волжско-камской» культуры, в отдельных преемственных ее воплощениях, или историко-этнографические миры отдельных вовлеченных в свое время в единство монгольской державы племен и народов Евразии (подобных очерченной в качестве примера историко-этнографической среде мордвы<sup>114</sup>) — эти задачи поэтической колонизации предполагаются как бы вокруг проблем литературного освоения татарщины...

Русское племя «включилось» в этот непрерывный финно-угро-тюрко-монгольский ряд; включилось исторически-психологическими сближениями с

---

<sup>А</sup> подобно.

<sup>В</sup> петит! отнюдь. Не нужно думать, что чтение «Туатамура» является «услаждающим». Восприятие обнаженной стихии войны не может (перечеркнуто: принести) быть (перечеркнуто: сладостным) сладким. К чтению «Туатамура», перефразируя, можно (перечеркнуто: будет можно) нрзб применить один из леоновских (перечеркнуто: фраз) афоризмов: сильный станет сильнее в нем, слабого охватит уныние.

<sup>С</sup> Петит! См. статью князя Н. С. Трубецкого «О туранских элементах в русской культуре» (Евразийский временник, книга 4, Берлин 1925).

инородцами (сближениями, о которых русская история есть сплошное свидетельство) и наряду с тем антропологическим смешением: начальными<sup>115</sup> — с финнами на севере (в волжско-окском междуречьи) и с тюрками на юге (на пределах Киевской Руси), более недавними как бы «повторными» и «дополнительными» — во все среднем и нижнем Поволжье, на Урале, в западной Сибири и т.д.

Этими включениями создан единый, бытовой, психологический и тем самым исторический «ряд», ограниченный на Западе историческим противоположением русского и польского племени, а на Востоке — таким же противоположением моголов (внешней Монголии) и китайцев. В этих пределах — от рубежей Польши до рубежей внутреннего Китая можно говорить в указанных выше смыслах о расовой целостности Евразии, целостности, «аналогичной» устанавливаемой евразийцами, географической целостности российско-евразийского мира...

Русское племя проникло теперь во все углы Евразии, проникло в разные времена: в одни углы того мира проникло в «доисторические» моменты (до IX века), в другие (напр., на крайний доуральский север) между XI и XV веками; в третьи — в XVI-ом, XVII-ом, XVIII-ом, XIX-ом и даже XX-ом веках. (В XX веке впервые появился русский элемент как постоянное население напр., во внешней Монголии). В то же время в Евразии как в целом и в преобладающем составе ее частей русское племя достигло преобладания по числу над прочими племенами. В этом своем расселении,<sup>118</sup> демографической роли и в сближении своем с прочими племенами Евразии — русское племя стало скрепой расовой целостности Евразии, более мощною, чем была Монгольская держава... Тем более нужно почитать и воспоминать прошлых обоснователей и воспособителей по новому утверждаемого единства.

.....  
Продолжим замечания о географической приуроченности «место-действий»<sup>119</sup> русской литературы<sup>120</sup>. [Нужно подчеркнуть, что в отношении географической приуроченности «место-действий» (также как и во многих других отношениях) новая литература представляет собой непосредственное продолжение прежней]<sup>122</sup>. По преимуществу, сосредоточим внимание на некоторых видах новой литературы. Но упомянем два-три обстоятельства и из прошлого русской литературы<sup>123</sup>.

Замечания наши имеют все нрзб характер «постановки проблемы», а отнюдь не нрзб В отношении такого исследования «место-действия» произведений нрзб эпох русской литературы, в составе значительных и менее значительных вещей эпохи (то есть в том разрезе, в котором<sup>124</sup> берем новую литературу), и произведения отдельных больших писателей XIX-XX века — представляют, каждое, особую тему...<sup>125</sup>

Географические рамки пушкинских вдохновений берутся широко: в них не только обе столицы (место действия большого количества воспроизводящих «жизнь» творений русской литературы) не только Новгородско-псковско-тверская деревня, но также Украина, Поволжье (к которому тянуло и Пушкина), Приуралье и особыми номерами («Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыгане»<sup>126</sup> и пр.) — Северный Кавказ, Крым и Бессарабия. Именно эти южные края, еще со времен Пушкина, были тесно освоены русской литературой, временами успешнее, чем этнографическая, шла «поэтическая» колонизация этих пределов. Вспомним хотя бы незабываемые образы Кавказа, данные Лермонтовым...<sup>127</sup> И снова Кавказу посвящает две стихотворные вещи 1924 года<sup>128</sup> не без-

дарный Николай Тихонов («Красные на Араксе» и «Дорога», «Ковш» кн. I и II). Среди строк мало интересных и вымученных, есть строки звенящие и среди них — строки, простертые к «Мцыри». Вот стихи о работающих на Зем-овчальской стройке (одной<sup>129</sup> из<sup>130</sup> работ по «электрификации») — послушнике<sup>131</sup>, бежавшем из монастыря (в примечание поэт уверяет, что такие работники — беглецы имеют в натуре):

Как ни закатывай рукава -  
ты среди пестрых пестрых,  
слишком отчетлива голова  
и ярость не по росту  
— Довольно, ты схвачен — сознайся,  
не ты ли грозу горячил.  
Не ты ль опрокидывал барса  
и ямбу судьбу поручил...  
Теперь в отряхающем  
каменность мире  
я снова ломающий  
правила Мцыри.<sup>A</sup>

Хороши стихи о Тифлисе:

«То хвастал пышной тканью  
или зурной хвалебной,  
то падал в серной бане  
снопом воды целебной,  
сбегая с головы  
прокипяченной дрожью  
на каменные швы  
у моего подножья»<sup>B</sup>

Ничего соразмерного литературным отображениям<sup>132</sup> доуральской России и Кавказа, в отношении Туркестана, Степного края (и всей «великой степи») Сибири и Дальнего Востока русская литература<sup>133</sup> пока что не дала<sup>134</sup>. Конечно, некоторые отраженья географического и людского мира названных выше стран имеются в русской литературе, но отраженья разрозненные, по большей части второстепенные, во всяком случае это только (?) мало влиятельные вещи<sup>135</sup>. Дать незабываемые образы природы и населить современными людьми эти страны — тоже одна из перспективных «географических» задач русской литературы...<sup>136</sup>

Доуральской России в судьбах русской литературы в ее «географически-поэтической» стороне, везло более. В свое время Полтавщину анекдотическую, но красочную показал в своих творениях Гоголь и тем же обосновал традицию<sup>137</sup>. Он же дал описание (местами гиперболическое) прилегающей южной степи — по своим природным условиям наиболее благодатной части<sup>138</sup> «степного ядра» континента. Существует в русской литературе целый большой отдел,

<sup>A</sup> из: можно в два столбца

<sup>B</sup> из: можно в два столбца

воспроизводящий образ северно-черноземного и южно-нечерноземного «центра» — тех мест, где есть и плодородие полей, и богатства рош<sup>139</sup>. Из числа вещей новой литературы веет запахами этого края «Русь» Пантелеймона Романова. Автор, по собственному его указанию, «родился в с. Покровском, Тульской губ., Одоевского уезда»<sup>А</sup>.

Переходим к Поволжью. Именно среднее Поволжье в широком смысле этого слова, с Посурьем и прилегающей частью Донского бассейна, и низовой Окской землей, а также Прикамьем — является избранником рассматриваемой части новой литературы, избранником скорбным, ибо забываемы лютые голодные смерти, не везде залечены раны...<sup>140</sup>

Вспомним, именно в Поволжье в указанном смысле слова разворачивается действие «Петушихинского пролома» Л. Леонова, «Тернового венца» и «Повольников» А. Яковлева, реальность географической обстановки Поволжья (в частности нижнего Поволжья) чувствуется в «Голодном годе», а также в некоторых повестях и рассказах Пильняка. Не перечисляем упомянутых выше вещей новой литературы, действие которых приурочено к пределам мордовской Руси: все эти вещи, так или иначе, относятся к «Поволжью», а таких вещей, как было сказано выше, можно насчитать не мало... На Поволжье указывают биографии ряда писателей. В особенности мы хотели бы отметить как вещь, заслуживающую внимания, автобиографию А. Яковлева, в начальной части своей окрашенную «местным колоритом» Поволжья. В дальнейшем приводим выдержки не только из этой начальной части, но из всей автобиографии Яковлева, считая ее интересным дополнением и «соответствием» приведенных выше вещей историософского духа. Писатель родился в Вольске, отец — маляр; все родственники со стороны отца — крестьяне, бывшие крепостные графа Орлова-Давыдова; со стороны матери — бурлаки на Волге. Из всех родичей — только мать и дед — ее отец — умели читать церковно-славянские книги, но писать и они не умели. В раннем детстве — строго религиозный быт, «толстые книги в кожаных переплетах — эти книги читала моя мать, почти всегда со слезами». В 9 лет Яковлева научили читать. Сильное влияние житий святых, «книжек о разбойниках» и сказок. «На 12-м году я убежал в Пермские леса, чтобы стать святым отшельником. Прошел около тысячи верст (до Казанской губернии), но измученный голодом и дорогой вернулся. Впрочем в это же время я мечтал сделаться и разбойником» (ср. «Терновый венец» и «Повольников»! П.Н.С.). Затем — от глубочайшей веры — к полной потере веры. «Время мук необычайных. Где смысл?» Карьера с.-р.-максималиста; шесть лет «безумств». Дальше «революция ... перестала быть религией». Война. «... Война, как тема, занозой сидит в моей душе». Зиму 1918-19 г. провел, не раздеваясь, в валенках, шубе, шапке, тогда же «умерло два мои самых близких человека...». «Годы нрзб... Помогла литература, стал писать. Летом (каждое лето) ходил по России; смотрел. Видел Россию поверженную, вижу поднимающуюся. И — похоже — Россия ... и человечность становятся моей новой религией».

На Поволжье указывает биография Б. Пильняка (Вояж): «отец земский ветеринарный врач — из немцев колонистов Поволжья, мать — из старинной сара-

<sup>А</sup> Все приведенные здесь и ниже биографические сведения о новых писателях заимствованы из книги: Литературная Россия. Сборник современной русской прозы, под редакцией Вл. Лидина, Москва, 1924.

товской купеческой семьи (ныне уже вымершей)... В писателе «четыре крови: германская и чуть-чуть еврейская со стороны отца, славянская и монгольская (татарская) со стороны матери».

Говорит о Поволжье биография К. Федина, родился в Саратове, отец — крепостной господ Бобарыкиных, Пензенской губ., мать — дворянка. Учился в Саратовском Коммерческом училище. В последние годы странствует «по Воле от Нижнего до Астрахани, в степь до Уральска»...

141

Как постановку проблемы (именно постановку, а не «разрешение») отметим вещи Л. Сейфуллиной, развертывающиеся в ландшафте Башкирии, в частности, «Пережной»: «башкирин тоже в нашей волости водится»; действие происходит на границах Киргизии, в соседнем городе: «после всех, отдельно, прибыла киргизская часть. Впереди несли красное знамя и на пике металлический полумесяц с бубенчиками. Низкорослые, кривоногие, скуластые шли нестройными рядами и пели гортанными голосами киргизскую песню. Будто играли на какой-то полузабытой, но в давнем нрзб всем волнующей дудке». Специально Киргизии посвящены «Голубые пески» и «Цветные ветры» Вс. Иванова, отчасти же — заключительная часть «Возвращения Будды», вещи незаурядной. Но именно в «Возвращении Будды» географический ландшафт «великой степи» выступает только в самом конце, в главе VII-ой: «степь весной, суслики и, как всюду у меня (Иванова), пестрые травы и ветры». Другие же вещи, по литературным качествам, — «сырые», такова посвященная горному Алтаю повесть «партизаны» (авторская пометка январь 1921 года) и развертывающая канву действий в Приморье (на Дальнем Востоке) повесть «Бронепоезд №14-69» (помечена июль 1921 г.). От некоторых эпизодов несет макулатурой (американец, взятый в плен партизанами, не понимающий по-русски, умиляется при имени Ленина и советской республики; монах, игумен монастыря, без видимых оснований раздражается бранными словами). Любимый герой Иванова — в «партизанских повестях» — мужик, нутряно-почвенный и «земляной» (Вершинин в «Бронепоезде»..., Селезнев в «Партизанах»), Калистрат Ефимыч — в «Цветных ветрах»). Такому герою под стать выразительно-земная, «почвенно»-географическая рамка, и действительно-географический ландшафт Тарбалагая, Алтая, Приморья, видимо, привлекает к себе внимание Иванова, а в некоторых местах «Цветных ветров» именно «географический ландшафт» становится даже главным «героем». Немало у Иванова этнографического материала — киргизского (в «Голубых песках» и «Цветных ветрах» — в особенности образ шамана Апо) и монгольского в «Возвращении Будды»; материал же, касающийся быта русских поселенцев, тарбалагайских, алтайских, приморских в «Партизанских повестях» имеется повсюду... Критика отметила достоинства рассказа «Дите» — с пейзажем Монголии, как фоном...

Биографии Л. Сейфуллиной и В. Иванова уводят в Зауралье. Л. Сейфуллина в ст. Варламово, Троицкого уезда, Оренбургской губ. (за Уралом); отец — крещеный татарин, взят маленьким на воспитание священником Ромчинским, отдан в учительскую семинарию в Казани; мать — крестьянка; писательница образование получила в Оренбургском Епархиальном училище и в Омской гимназии; одно время работала в Орском уезд. земстве; в 1917 г. — уездный гласный «голо-

сами башкир и сектантов»; работала также в Челябинске, Новониколаевске и пр.

В.В. Иванов родился в поселке Лебяжье (на Иртыше, несколько выше Павлодара). Мать — из семьи ссыльно-каторжных польских конфедератов, смешавшихся с киргизскими; «отсюда мое инородческое, да и у всех сибирских казаков много монгольского»; отец — «незаконнорожденный сын туркестанского генерал-губернатора (фамилию запомнил, кажется, Кауфман)...». Если это так, В. Иванов — внук одного из замечательных администраторов XIX века. Отец писателя «знал 7 восточных языков». Юношей В.Иванов, в качестве приказчика, ездит «менять мануфактуру на масло в киргизскую степь»; затем — работа наборщиком; в 1918-19 году — состояние беглеца, скрывающегося от властей, под ежеминутной угрозой. В эти месяцы В. Иванов не ушел из Сибири в «Россию» — «не из трусости, а от того, что никогда не бывал дальше Самары. Тяжело одному идти в незнакомые места».

.....  
 Пожалуй<sup>142</sup>, ранее всего «колонизовала» русская литература древнекультурные окраины нынешней доуральской России: Кавказ и Крым. Одновременно и даже<sup>143</sup> несколько<sup>144</sup> позже стала развертываться поэтическая «колонизация» исторического «центра», географической колыбели русского племени. В современности географическим «избранником»<sup>145</sup> определенной части литературы является Поволжье. Но отдельные черты и биографии уводят и дальше на восток...

В смысле «миграции вниманья» и «поэтической колонизации» не происходит ли в пределах русской литературы, своеобразный «исход к Востоку»? и в этом исходе, как «солнце в малой капле вод», — не отражаются ли более широкие процессы «миграции культуры»?...

Проблема «местодействия» литературных творений связывает литературу с более широкой проблемой: проблемой «месторазвития» всей социальной среды, вопросом о том географическом «клоне», в котором протекают явления народной жизни, совершаются процессы эволюции...

Десятый градус восточной долготы от Пулкова (проходящий примерно<sup>146</sup> через Архангельск, Владимир, между Рязанью и Тамбовом и Ростов-на-Дону) делит доуральскую Россию на две половины: западную и восточную. «Месторазвитие» большого числа<sup>147</sup> вещей новой литературы приурочено к<sup>148</sup> восточной половине доуральской России... А восточная половина доуральской России в южной ее части (т. е. как раз «Поволжье») — вместе с прилегающими частями Приуралья, западной Сибири и «Великой степи» — и есть самое «внутреннее ядро» географической Евразии...

Если не осуществления, то мысль современных писателей идет на юг и восток дальше «Поволжья» — притом мысль писателей вовсе не евразийцев, знакомых с евразийской «терминологией», враждебных духовным основам, из которых исходит евразийство.

«Да, я знаю, я знаю, мы в страшной беде,  
 Но затем-то теперь над туманною вязью

Деревянными крыльями по Каспийской воде  
 Наши лодки заплещут, как лебеди в Азию.  
 О, Азия, Азия, голубая страна,  
 Обсыпанная солью, песком и известкой.  
 Там так медленно по небу едет луна,  
 Поскрипывая колесами, как киргиз с повозкой...<sup>A</sup>

Это из есенинского «Пугачева». В нем есть отдельные замечательные строки, но в общем — это вещь наивная (иногда прямо ребяческая), совершеннейшая «вампука»<sup>B, 149</sup>

#### IV

Сводя все к одному утверждаем, что в определенном смысле евразийство есть теоретическая формула сущего как оно (сущее) обрисовывается хотя бы по тем произведениям русской литературы, которые упомянуты а этих страницах<sup>C</sup>. (при том «сущего», в двух смыслах: «сущего» жизни и «сущего» литературы). Евразийцы вскрывают значимость «связи времен» и «традиции», начала эти имеют для них обще-бытийственный, онтологически-философский «вес». Евразийцы стремятся усилить «историческую память» (что однако в их мировоззрении отнюдь не знаменует рабства переел прошлым. Евразийцы требуют творческого отношения к прошлому; и проникнуты<sup>150</sup> стремлением к «небывалому», к свершениям «неслыханным», но знают и видят, что «небывалого» и «неслыханного» единственно и можно достигнуть, зная и понимая историческое прошлое; иначе — под маркой «небывалого» проедет жалкая реакционность: пример — осуществленный в России «прыжок из царства необходимости в царство свободы»). Новая литература, в рассматриваемой ее части в весьма разнообразных формах и проявлениях, но всегда с напряжением, доселе неслыханным — усиливает «историческую память», вскрывает «связи времен», крепит «традицию», принимает и развивает приемы обнаружения «вековых» преемств, установления идущих

<sup>A</sup> Некоторое внимание к степи и степному быту, сказывающееся в новой русской литературе, запечатлелось, между прочим, в том, что выработан особый прием (перечеркнуто: Последние две строки практикуют прием, распространенный в новой русской литературе, поскольку она касается «степи»): изображение природы в образах человеческого /в частности кочевого/ быта; сюда относятся, между прочим, многие места «Туатамура»: «...луна, полная, как вымя кобылицы, струила над степью молоко»... «складками серого грязного войлока... лежала равнина...» палка была как серебряная уздечка

<sup>B</sup> Слова Пугачева (при задержании): «юность, юность как майская ночь, — отзвела ты черемухой в степной провинции», достойный пера провинциального семинариста. «Калмыки и башкиры» после поражения их Михельсоном «удрали к Аральску в Азию», Аральску, который в действительности возник ... после проведения Оренбурго-Ташкентской ж.д. в 1905 г.... Некоторые высказывания — напр., продолжение того же монолога об Азии — могли бы быть — с какой-то мерой исторической «убедительности» — вложены в уста барона Романа Федоровича Унгерн-Штернберга («монгольского хана» 1921 г.), но никак не Пугачева) В левом нижнее углу листа помета: «кроме последних двух строк есенинского Пугачева»

<sup>C</sup> Мы сознательно оставляем в стороне Б. Нильняка и некоторых других авторов, произведения которых могли бы также послужить материалом для наблюдений, аналогичных сделанным. Мы останавливаемся с подробностью на тех, кого считаем в осуществлении или возможности — подлинными творцами. Нильняк же, по нашему суждению, несмотря на всю свою /временами/ стилистическую интересность /большую, напр., чем стилистическая «интересность» Яковлева/ и писательскую умелость есть писатель существенно эклектический ...

щих через столетия «рядов» человеческих поколений, воплощающих в себе то или иное «начало»... В этом — реакция русского «народно-культурного» «организма» на факты и попытки разорвать «связи времен», уничтожить «преемства», попрасть «традицию»<sup>151</sup>, на все то, чем знаменуются в нынешних судьбах России последние годы<sup>152</sup>... Евразийцы утверждают поставленность религиозной проблемы в центре человеческого бытия. И новая литература, в ряде примеров (сюда же — многие вещи Пильняка) изображает такую «центропоставленность» религиозной проблемы, как факт, именно как «сущее», как то, что писатель находит в русской жизни и воспроизводит, независимо от своих убеждений: многие авторы, может быть — и даже наверное — атеисты... Евразийцы требуют внимания к тем историческим, этнографическим и географическим частям, из которых сложена Россия; в силу малого внимания<sup>153</sup> к Востоку, существовавшего до сих пор, евразийцы в особенности ратуют за пристальное изучение и признание значения тех составных частей России, которые принято называть «восточными»... Делая своим историческим, этнографическим и географическим избранником «Поволжье», отдавая внимание «татарщине» и мордве, обновляя интерес к Кавказу, рассматриваемая часть новой литературы<sup>154</sup> отвечает и этому требованию, в определенной его части...

С большим основанием можно говорить о явлении «параллелизма» (в некотором отношении) между евразийством и рассматриваемой частью новой литературы, именно «параллелизма», так как соответствующие мотивы в евразийстве и новой литературе появились независимо друг от друга: есть все основания полагать, что авторы новой литературы не были, не могли и не могут быть знакомыми с какими бы то ни было изданиями евразийцев...<sup>155</sup>

Евразийство — не только теоретическая «формула сущего». Наряду с тем и одновременно — евразийство также формула должного<sup>156</sup>. Было бы натяжкой делать рассматриваемых авторов каким бы то ни было образом причастными к этой части евразийской формулы<sup>А</sup>. Здесь нужны иные — и часто вовсе не литературные — силы. Евразийство может и должно стать стимулом действия. Но для этого отдельные лица и целые поколения должны творчески и проникновенно вдуматься и вжиться в те вопросы и решения, которые становятся<sup>157</sup> и над которыми работает евразийство. Русская культура и русское действие знали «жизнь лите-

---

<sup>А</sup> Некоторым читателям может показаться, что требование внимания к русскому «Востоку» — в части своей нехристианскому, и вера в «восстание России во Христе» противоречат друг другу. По этому поводу приводит отрывок из сообщения о евразийстве в журнале «Своими путями» (№8-9, 1925):

В построениях евразийства есть оно, неустрашимое на первый взгляд, противоречие: поставление (для русского культурного творчества) во главу угла Православия сочетается в евразийстве с верою в плодотворность культурного сотрудничества русского народа с рядом соседних с ним, нехристианских народов; но это якобы, с точки зрения не-евразийцев «противоречие» есть выражение реальных, эмпирических фактов: Православие есть основа жизни русского народа и в то же время русский народ, целым рядом исторических, географических фактов и узлами психологического сродства связан в своей судьбе со значительным вне-христианским миром. В отношении этого мира евразийцы утверждают не ненависть, а любовь, не вражду, но сотрудничество. Плодотворное сотрудничество православного с мусульманином или буддистом есть крупный факт и еще большая возможность.

Прибавим от себя: таким же фактом и такой же возможностью является черпание сил русской государственностью также из некоторых вне-христианских государственных традиций. «Наследие Чингиза».

ратурой», «жизнь критикой», «жизнь революцией». Создается новая категория: «жизнь евразийством».

Петр Ник. Савицкий

ноябрь 1925 — март 1926

## Примечания

<sup>1</sup> Текст в дореволюционной графике приведён в соответствие с нормами современной орфографии. Отвергнутые Савицким в процессе правки варианты даны в примечаниях в конце текста. Сноски самого Савицкого — постранично. Если в сносках Савицкого часть текста вычеркнута, это отмечено в постраничной сноске перечеркиванием.

Перед текстом рукой Савицкого помета для наборщика: «Текст, воспроизведенный густо (без пропуска строчки!) набирается петитом без особой о чем отметки». Между заглавием и текстом: «Нигде не напечатанная статья 1925-1926 годов. Заключает в себе ряд исторических идей общего значения».

<sup>2</sup> Свершилось

<sup>3</sup> В наших строках приведем

<sup>4</sup> В этих строках <нрзб.> главным образом

<sup>5</sup> нашей

<sup>6</sup> принципиально

<sup>7</sup> сложит<ся>

<sup>8</sup> рассмотрение литературы

<sup>9</sup> местным

<sup>10</sup> мужицкий

<sup>11</sup> не встречаются западнее приблизительно восточной долготы от Пулково

<sup>12</sup> заходят

<sup>13</sup> (населения)

<sup>14</sup> а

<sup>15</sup> далеко

<sup>16</sup> нрзб.

<sup>17</sup> Потом еще годы шли мерно и строго, как слепые старики на богомолье. И случилась вдруг чашовенка нежданно, а потом монастырей как-то ненароком... А слухи о Пафнютевых останках стали дымом распространяться по земле, потом претворились слухи в славу,— трухлявый господин заезжий ревматизмы вылечил,— а слава в буйную разрослась молва.

<sup>18</sup> богомольная, нищая босота, каменное горе под юродным крестом,

<sup>19</sup> бесплодные выставляли вперед пустующие брюхи, и рычало в жалобном ожиданье нутро их: — Пафнуть, освяти, подай мужичка родить,— назову Пафнүтием,— крикунка махонького!!

Зачёркнутая сноска: «К последним фразам — параллельное место из Достоевского о богомольцах, приходящих к старцу Зосиме, «Братья Карамазовы», глава V: «Они повергались перед <sic!> ним, плакали, целовали ноги его, целовали землю, на которой он стоит, вопили, бабы протягивали к нему детей своих, подводили больных кликуш». Сопоставление отрывков рельефно выясняет стилистические особенности «Петушихинского пролома»: насыщенную орнаментальность, нарочитую, тяжелую ритмику, сложные синтаксические повороты, с разрывами и «перебоями»; иногда выглядит «густо»; иногда нарочитый сказ смахивает на не совсем подлинную (или вовсе не подлинную живописную «рускость» Кустодиева или <нрзб.>она) напр. описание ярмарки в том же «Петушихинском проломе»). Все же словесный состав «Петушихинского пролома» приходится признать более полновесным к ценным, чем скажем словесный состав «Барсуков»; также и от словесного сложения «Барсуков» веет некоей скупой, будто, что ли бесплодные «голубые песни Вс. Иванова пересыпаешь — и только временами также и в «Барсуках» отмечаешь «умелость». Этого нет в «Петушихинском проло-

ме»: здесь количество мыслей и образов слишком велико даже в отношении количества слов. Не знаешь, что будет дальше: но пока что в в наше время удавались только краткие вещи; краткости требует эпоха... Слог господствует сжатый и трудный; иногда в «Петушихинском проломе» не сразу «распутаете фразу». А «трудность» большинства выдающихся вещей эпохи дана, по-видимому, в отместку за «пролеткульт»: искусство, для всех понятное, есть дар, «благодать Божия; захотели силою заграбастать, смотрите же, не выйдет ничего...»

<sup>20</sup> каком-то

<sup>21</sup> не только местами растянут <...> начала книги бытия: повелел Единый темной ночи быть. И была ночь».

<sup>22</sup> Несомненные влияния народной словесности и

<sup>23</sup> Передатчики — Ремизов и др. Впрочем, нужно отметить, что примеры житийной литературы

<sup>24</sup> Леоновым только

<sup>25</sup> «Петушихинский пролом» схематичен своеобразно «абстрактен». В этом отличительная черта манеры

<sup>26</sup> нрзб.

<sup>27</sup> нрзб.

<sup>28</sup> Но

<sup>29</sup> Зачеркнутая сноска: <Нрзб.> приема части посвященные обнаружению «связи времен» в «Барсуках» и «Петушихинском проломе» сконструированы <нрзб.>: и там, и здесь конец «увязывается» с началом — особый «циклический прием»; только рамки в которых протекает цикл с одной стороны, в «Барсуках», с другой — в «Петушихинском проломе» существенно различен.

<sup>30</sup> нудные

<sup>31</sup> <Нрзб.> вывалился сам автор, цель еще <нрзб.> изящный совершенно прозрачный бокал (форму) налить чистейшее вино <нрзб.> и трепетной фантазии (содержание). «Прозрачность в бокале формы» у Яковлева пожалуй есть, но часто есть и шаблонность. Нарушенную «справедливость» А. Яковлев (подобно Леонову) восстанавливает руками добродетельных (и на этот раз отнюдь не мягких) коммунистов или <нрзб.>.

<sup>32</sup> Берлин

<sup>33</sup> на телеге

<sup>34</sup> выдерживающий сравнение с образами «человеколюбцев» у Достоевского

<sup>35</sup> стоящий эпитафией в «Братьях Карамазовых»:

<sup>36</sup> наиболее

<sup>37</sup> нами

<sup>38</sup> здесь

<sup>39</sup> потому

<sup>40</sup> отразилась

<sup>41</sup> Пребывающему «во отечестве» -

<sup>42</sup> писательница коммунистка Л. Сейфуллина

<sup>43</sup> «Хроника» кончается сообщением о браке Игнатия с бывшей «матушкой» Авдотьей Ивановой, о которой ничего нельзя сказать, кроме доброго

<sup>44</sup> (об этом см. ниже)

<sup>45</sup> традиции

<sup>46</sup> нрзб.

<sup>47</sup> нрзб.

<sup>48</sup> нрзб.

<sup>49</sup> нрзб.

<sup>50</sup> нрзб.

<sup>51</sup> нрзб.

<sup>52</sup> Традиция может быть продолжена в отдельных эффектных <нрзб.>

<sup>53</sup> эффект

<sup>54</sup> приниженного и комического

<sup>55</sup> Конструкция «Записей»

<sup>56</sup> традиционного

<sup>57</sup> может быть

<sup>58</sup> сопоставлена

<sup>59</sup> Аве <?>, русская жалость

<sup>60</sup> отраслей

<sup>61</sup> областей

<sup>62</sup> подчиненных

<sup>63</sup> нрзб

<sup>64</sup> вроде характер

<sup>65</sup> следовательно

<sup>66</sup> нали

<sup>67</sup> нрзб.

<sup>68</sup> также в некоторых; тех или иных

<sup>69</sup> своему

<sup>70</sup> изобразительное искусство в общем и целом (не говорим об отдельных явлениях вроде Иванова и Врубеля, впало в ничтожество, а литература грандиозно поднялась <?>).

<sup>71</sup> и соприкасающуюся с ними, впрочем, корни этой историософии могут быть прослежены в глубину до XV-XVI в.)

<sup>72</sup> провала

<sup>73</sup> результатом этого периода явился расцвет балета и театра

<sup>74</sup> и театра

<sup>75</sup> театра, нового балета заложены и не погибли

<sup>76</sup> и по преимуществу политических

<sup>77</sup> «художественной».

<sup>78</sup> Многими очерками книги своей

<sup>79</sup> «Чем позже время, которому относится рассказ, тем менее интересен очерк) по какой-то связи явлений тем литературно несовершеннее «сделан»: сюда в особенности рассказы о 1917 и последующих годах)

<sup>80</sup> Но в целом рассказ о Бугрове есть рассказ о своего рода «проломе» «Несколько раз он беседовал с царём Николаем. — Не горяч уголёк. Десяток слов скажет — семь не нужны, а три — не его. Отец тоже не великого ума был, а всё-таки — мужик солидный, крепкого запаха, хозяин! Не по земле они ходят, цари, не знают они, как на улице живут. Живут, скворцы в скворешнях, во дворцах своих, но даже тараканов клевать не умеют и — не выходят из моды. Не страшны стаи. А царь — до той минуты владыка, покуда страшен». Вот над этим подумать стоит, господин Горький, — чем будем жить, когда страх пропадёт, а? ...Вот и Боге тоже, заговорил Бугров. Даже в

<sup>81</sup> Тема, принятая в новую литературу см. выше о «Наровчатской хронике» Фебина.

<sup>82</sup> Наследник <нрзб.> сказал ему <нрзб.> или удалиться еще живому куда-нибудь в глушь и там умереть одному: народное собрание со слезами <?> ответило ему: очевидная твоя кончина будет для нас гораздо прискорбнее твоей не<нрзб.>честной отлучки. После видимой твоей смерти нам не останется никакого утешения, а если ты уйдешь куда-нибудь и умрешь там, то мы будем ожидать твоего возвращения. «Князь тогда ушел неизвестно куда, а на память о себе повесил в кустарнике близ <нрзб.> ирингуш (одной из «мордовских резиденций») свою трубу, которая <нрзб.> издавала звуки, и народ мордовский, слыша их, говорил с радостью наш князь еще жив». <Нрзб.> рога, звучащего при ветре, скорбь и дальнейшие <нрзб.> народа.

<sup>83</sup> В 1670 году после многих <нрзб.> с государевыми людьми разиновские, воры, татары и мордва засели<?> в дворах <нрзб.> были сожжены со всем <?> (Мамлаковым)

<sup>84</sup> Были в ней обращенные ко Христу укоры «Кереметь Кереметь попы твои гонят, ох! Как можно? Кереметь — хуже тебя разве?... Бог бога гонит — чему учит людей?... Трудно людям с тобой! Что делаешь? Иван — зачем помер молодой? Мишка — одно дитя, такой светлый Мишка, — зачем? Корова Гусевых пала, ай-ай-йй! Не жалко тебе своих, а... Кому служишь, Христос? Каким людям служишь, а? Вот я, баба, людям служу, твоим помогаю, и татарам, и чуваше — мне все равно, видишь? А ты — кому?

<sup>85</sup> в значительной степени

<sup>86</sup> Это окско-сурское междуречье — характерное лесостепь, где черноземы и лиственные леса на них чередуются

<sup>87</sup> В частности, действие другого

<sup>88</sup> «Знахарка»

<sup>89</sup> Исконная мордовская земля

<sup>90</sup> об этом выше

<sup>91</sup> излюбленным

<sup>92</sup> определенной группы вещей

<sup>93</sup> столицы

<sup>94</sup> (в XIV в.) Тогай, хана Наровчатской земли.

<sup>95</sup> ...их сыновей, св. Владимир посадил в рассматриваемую область тех из них, мягкая природа которых наиболее восприняло краткое христианское учение: Бориса в Ростове и Глеба в Муроме. Борис привез с собой сюда и первых епископов греков Федора и Иллариона, но они не удержались в крае и удалились от ярости язычников «избегая неверия и досаждения людей». Особенно яростно было противохристианское восстание, произведенное волхвами в 1024 году во время голода... В конце княжения великого князя Ярослава ревностным проповедником христианства бл в Ростове епископ его св. Леонтий, который своей лаской, кротостью и проповедью привлекал к себе детей и юное поколение. Но и ему в 1073 году пришлось принять мученическую смерть от старых и упертых язычников. Следующий епископ св. Исаяя был прислан в Ростов Владимиром Мономахом. Епископ Исаяя обошел всю ростовскую область, строил христианские храмы, разрушал языческие, но все-таки не мог окончательно сокрушить язычество. После его смерти (1090 год) еще в 1091 году в Ростове опять появлялся волхв, возмущавший жителей, но он уже мало имел успеха и скоро погиб. При всем том в самом Ростове жители «Чудского конца» еще поклонялись своему кумиру Велесу. Но около 1095 г. ... епископу ростовскому св. Аврамию удалось наконец сокрушить под самым Ростовом последнего идола Велеса и на месте, где он стоял, основать первый монастырь Суздальской области...» Борьба, которая в таком напряжении, наполнен в Волжско-окском междуречье (Ростовском крае) XI век — в междуречье окско-сурском, в мордовских землях началось на несколько веков позже и как видно из сказанного в XIX и даже XX веке не прекратилось и еще.

«Русской мордве» и «мордовской Руси», и мордовскому язычеству, и мордовскому бунту посвящены страницы в романе К. Федина «Города и годы».

Мордовский обычай «инсценирует» А. Яковлев в своем «Женихе полуночном»...

Стоит заняться мордвой. Еще до разинского бунта пришел из мордовской земли Никон. Патриарх, великий государь, уроженец села Вельдеманово, исконно мордовского места. В юности «длинную судьбу предрекали ему, Никите Никону и православные монахи, и мордовские колдуны»... Генеалогия и еще одного «деятеля» русской истории приводит, по-видимому к мордовским корням. Ряды эпизодов, «как поднялся мордва на Нижней», ряды восстаний и бунтов и дел» Кузьки-мордовского бога заканчиваются и увенчиваются именем Владимира Ильича (Илья — бог грома Пургине-пас, в особенности почитаемый мордвой) Ульянова-Ленина — тоже не отпрыска ли мордовских кровей... Несмотря на все сущностное различие цели Святейшего Патриарха, с одной стороны, вождя «российской социал-демонкратической рабочей партии (большевиком)» с другой, в есть в отношении обоих к целям в хватке держании целей нечто общее, что делает интуитивно убедительным положение, что есть в обоих мордовская кровь... Да, сильны вы, чудские колдуны, ведуны, знахарки, ведьмы. Не вы ль наколдовали над Россией Владимиром Ильичем... Черные вихри кружатся, идут над Россией «мордва, черная сила, снег, бездорожье, сон... пред Мордвой, как и пред Россией, одна и та же задача: задача накопления внутренних духовных сил, задача восстания и просветления во Христе, да рассеется колдовство и да станет сильное племя Богу во славу, себе и России на пользу. Крепка мордва не только телом («горячим, крепким, широким, как ладья»), есть в ней душевная, духовная сила. И рядом с Лениным — Никон, крепкий, непреклонный дух... И не только Никон, но те мордвыны, которые пошли против в противониконное дело, которые стояли во старообрядчестве.

На черное и страшное в русских судьбах и русских «наследствах» нельзя закрывать глаза. Однако же, ко всякому «наследству» нужно отнестись творчески... Много преемств, много традиций идёт к нам из прошлого. Каждая имеет значение как факт, как «причинный определитель». В перспективе же на будущее, в определении должного, нужно избирать. Не страшна черных вихрей, нужно работать и нужно молиться о Преображении.

Нет мордве судьбы вне России — и в русских судьбах мордва.

Чеканить нужно емкую формулу, пролагать емкое русло, по которому широко и вольно шла бы река русской культуры, слагаясь из истоков многих краев российских и евразийских племен. Нужно чеканить формулу евразийства, пролагать евразийское русло... как реальность, совокупность особенностей и черт, вещественностей исторической и географической плоти — чувствовать нужно образы, составляющих краев и племен. Как частность большого вопроса, законен, обоснован вопрос — о «мордовских элементах в русской культуре»

<sup>96</sup> «Русско-татарской идиллией, если брать слово профессора Кизеветтера.

<sup>97</sup> татарских принцессах

<sup>98</sup> созеренов

<sup>99</sup> исповедание вассалов

<sup>100</sup> Ей, Господи, веруем, был есть и будет возможно Преображение...

<sup>101</sup> татар

<sup>102</sup> татарской

<sup>103</sup> общее изучение истории

<sup>104</sup> монгольской

<sup>105</sup> магистрали

<sup>106</sup> Туатамару

<sup>107</sup> авторская пометка мая

<sup>108</sup> прошедшую

<sup>109</sup> срелы

<sup>110</sup> По мнению пишущего эти строки «Туататмур» в своей области и своеобразии — соравен «Борису Годунову» и «Тарасу Бульбе»... Не, пожалуй, доселе в русской литературе равного по силе выражения...

<sup>111</sup> каждый, кому ценно познание исторических стихий России-Евразии, должен прочесть его целиком...

<sup>112</sup> притом разрешена центрально — так что решение это не может не оказаться закрепленным в решающих узлах русской литературы...

<sup>113</sup> Но это ли одно. — Не обнаружена ли здесь стихия войны как некая непреходящая сущность. Не суждено ли снова Тамге Чингиза знаком неслыханных свершений стать в просторах старого света.

Изо всех возможных — имя Чингиза наиболее достойно стать «в ключе» русской военной традиции. Каковы бы ни были истоки биографической карьеры Чингиза на всем протяжении мировой истории (от ее нам доступных «начатков» и до сих пор) ни в ком, пожалуй, не сказывалось с такой яркостью, как в нем, его сподвижниках преемниках, умение «мыслить континентами», умение, столь необходимое для русских. Но теперь, состоя в Чингизовом преемстве нужно уметь создавать и пользоваться не только конными массами но также еще более подвижными и не менее действенными «аэро»- и «авто»-массами; этому учит пример Чингиза, который для своего времени, в военном искусстве и военных приемах умел быть новым и современным. В каждом поколении и в каждый момент Чингизово преемство (перечеркнуто: всякое живое преемство) должно быть явлено в терминах «века сего» (х — о других сторонах Чингизова преемства и о смычке идей этого преемства с общим строем евразийских идей см. брошюру И.Р. «Наследие Чингизхана. Взгляд на русскую историю не с Запада, а с Востока» (Берлин 1925))

<sup>114</sup> (перечеркнуто: нрзб) подобной очерченной в качестве примеров...

<sup>115</sup> «легендными»

<sup>116</sup> в

<sup>117</sup> существу

<sup>118</sup> в этой

<sup>119</sup> творений

<sup>120</sup> продолжим замечания, охватывая при этом русскую литературу не только в ее настоящем, но также — в отдельных примерах — и в ее прошлом.

<sup>121</sup> нрзб

<sup>122</sup> в частности, нет разрыва между до-революционными и после-революционными фактами: что же было (перечеркнуто: что есть) в этом отношении и что есть

<sup>123</sup> нрзб.

<sup>124</sup> мы

<sup>125</sup> Интересно взглянуть на литературу с точки зрения ее географической приуроченности ее художественной правды и жизнеподобных вымыслов.

<sup>126</sup> «Алеко»

<sup>127</sup> В числе прочих также и эта «географическая традиция» длится.

<sup>128</sup> безусловно

<sup>129</sup> одна

<sup>130</sup> крупнейших

<sup>131</sup> Послушнике

<sup>132</sup> поэтической «колонизации»

<sup>133</sup> в среде русской литературы

<sup>134</sup> произошло. Правда, в «Туатамуре» есть стилизованные условия в существе служащие «пейзажной рамкой» для действия — картины «великой степи».

<sup>135</sup> Вне этого географический и людской мир названных выше стран проводил в русской литературе разрозненные, по большей части второстепенные, во всяком случае мало влиятельные вещи.

<sup>136</sup> Беллетрист Всеволод Иванов ставил себе эту задачу в отношении киргизской и монгольской степи, да пожалуй остальной зауральской России. Но кроме как в отдельных небольших да притом наиболее ранних рассказах (напр. «Дите») — в этой задаче не преуспел; сил не хватило, да и тенденция по-видимому заела... Задача остается как она была.

<sup>137</sup> Полтавщину, хотя «анекдотическую», но красочную дал Гоголь и тем тоже обосновал «традицию»

<sup>138</sup> внутреннего

<sup>139</sup> Здесь, в особенности, помянем имя Лескова, Орловского уроженца.

<sup>140</sup> Наиболее яркие вещи последних годов посвящены именно «Поволжью»...

<sup>141</sup> В пределах старой литературы картину Приуралья развертывает С. Т. Аксаков, В его писаниях, кроме изображений природы, заключаются материалы по этнографии и быту западной (доуральской) Башкирии: упоминается мордва: «... появился мордовский выселок под названием Кивацко-го ... в двух верстах от дедушки ... Это были добрые, смиренные люди, уважавшие дедушку не менее, как своего волостного начальника» («Семейная хроника»). Сделав поправку на то, что подлежит изменению в «зарисовке» внешности морды данной — С. Т. Аксаков (конец отрывка третьего: «Женитьба молодого Багрова») можно видеть прямой прообраз соответствующих «зарисовок» Пильняка.

<sup>142</sup> быть может

<sup>143</sup> пожалуй

<sup>144</sup> позднее

<sup>145</sup> русской литературы (во всяком случае нрзб. ее части) скорее всего

<sup>146</sup> приблизительно

<sup>147</sup> примечательных

<sup>148</sup> посвящено

«Неспешно как в ночь игра-  
для иных — чернее чумы,  
для иных — светлее стекла —

так в Азию входим мы ...  
Курдский прицел отличен —

стоит слова литого,  
падает пограничник —

выстрел родит другого ...  
Что же, стреляй. Но дашь

промах или вновь не зря, -  
будешь ты есть лаваш (хлеб)  
нашего тундры (печь для выпечки лаваша)

Это — из Николая Тихонова...

<sup>150</sup> устремлением

<sup>151</sup> «традиции»

<sup>152</sup> и что в практическом выражении свелось к воскрешению черных традиций

<sup>153</sup> к этим проблемам

<sup>154</sup> новая литература

<sup>155</sup> Подобное совпадение или «конвергенция» указывает на закономерность, не случайность возникновения соответствующих явлений

<sup>156</sup> Среди происходящего евразийцам предстоит стать, в меру сил, «действенными» восполнителями России и к восстанию в национальной стихии и Христе...

<sup>157</sup> стали

Б. В. Орехов

## Работа Р. Г. Назирова «Сюжет как компромисс» в архиве учёного (предисловие к публикации)

Мы уже писали в ДКХ о Ромэне Гафановиче Назирове (1934—2004), посвятив ему в прошлом номере (ДКХ 2009, №2) специальный мемориальный раздел. Там были воспоминания об учёном, попытки осмыслить сделанное им в науке и педагогике, библиография. Не было самого, пожалуй, удивительного на сегодняшний день — рассказа о его архиве. Р. Г. Назиров за свою жизнь опубликовал всего одну монографию и несколько десятков статей<sup>1</sup>, но только после его смерти стало ясно, что масштаб написанного им несоизмеримо значительнее. От Назирова остался огромный архив конспектов, черновики и перебелённых рукописей и машинописей, никогда не публиковавшихся (а может быть, и не предназначавшихся для печати) статей, монографий, учебников, энциклопедических и исторических очерков, летописей, словарей. Трудно решить (не дать какой-то ответ «для себя», построив некоторую правдоподобную версию, а именно разгадать реальную психологическую загадку), почему никто, включая часто ближайших учеников и друзей, не имел представления о масштабах сделанного, почему лишь малая часть написанного оказывалась в печати. У публикатора нет никаких специальных теорий, которые бы не могли прийти в голову вероятному читателю, или биографических сведений, которые бы проливали какой-то свет на эту, безусловно, удивительную ситуацию.

Помимо оконченных и неоконченных научных трудов, как уже упоминалось, большую часть архива Назирова составляют его конспекты-очерки: написанные собственными словами реферативные экскурсы в очень разные области мировой истории и культуры — от истории Турции до культуры Ислама и живописи второй половины XX века. Это разгадка того самого энциклопедизма, о котором вспоминали в своих мемуарах авторы посвящённого Назирову раздела в ДКХ №42.

Эти очерки, сделанные для себя и не предназначенные для чужих глаз, очень много дают для понимания образа мысли выдающегося литературоведа. Среди тех особенностей, которые сразу бросаются в глаза, стремление к масштабным обобщениям, самым органичным образом сочетающееся с вниманием к деталям (например, в очерке истории Польши после описания восстания Костюшко Назиров добавляет несколько десятков биографических портретов участников восстания — чтобы за исторической тектоникой не забыть того, что он называл «ароматом эпохи»), жёсткая ценностная иерархия, в общем и целом повторяющая культурную парадигму модерна, в которой на самом верху аксио-

---

<sup>1</sup> ДКХ. 2009. № 2. С. 162—170.

логической пирамиды находятся гуманизм и художественная культура, а также ошутимое тяготение к артистизму высказывания, способному даже заслонить собственно исследуемую историческую реальность.

Публикуемая ниже статья, в которой в полной мере отразились все названные особенности научного метода Назирова, по всей видимости, должна была стать частью планировавшейся им монографии об истории мировых сюжетов (вероятное название — «Превращения сюжетов»). Некоторые главы этой работы («Сюжет об оживающей статуе», «Запрет оглядываться», «Хрустальный гроб» и др.) вышли отдельными публикациями ещё при жизни автора. Трудно сказать, отказался ли в итоге Р. Г. Назиров от публикации монографии, которая бы итоговым образом объединила все его многолетние изыскания на эту тему, но то, что история сюжетов (в рамках которой им в докторской диссертации была предложена новая филологическая субдисциплина — сравнительная история фабул) серьёзно занимала его, несомненно. Полный план монографии не сохранился, но ясно, что в книгу должны были войти статьи об архаических и фольклорных сюжетах (в частности, выходявшие в сборнике «Фольклор народов РСФСР»), которые составили бы её первую часть, а во вторую часть книги должны были быть включены работы (большой частью неопубликованные) о сюжетах Средних веков и Нового времени. Начало статьи именно с таким названием, «Сюжеты новых времён», сохранилось в архиве учёного. К сожалению, эта вводная часть только трактует исторические рамки Нового времени, а собственно сюжетика оставлена для продолжения, которое либо так и не было написано, либо ещё ждёт своего открытия.

Черновик статьи, хранящийся в деле 4А, вероятнее всего, является результатом одного из последних этапов работы над текстом. 11 листов формата А4 содержат написанный чрезвычайно разборчивым почерком и, по обыкновению Р. Г. Назирова, перьевой чернильной ручкой текст с очень немногочисленными исправлениями, в подавляющем большинстве случаев — исправлениями технического характера. Вычеркнутые автором замечания по поводу еврейского вопроса, сделанные, может быть, более резким тоном, чем остальной текст статьи (к чему есть биографические основания, так как по материнской линии Р. Г. Назиров имел еврейское происхождение) помещены в концевых сносках после публикуемого текста. Там же читатель сможет найти сделанные позднее шариковой ручкой рукой Назирова пометы на полях рукописи.

Статья, по всей видимости, должна быть датирована не ранее конца 1980-х годов, на что указывает важная для логики работы ссылка на статью С. С. Аверинцева в вышедшей первым изданием в 1987—1988 гг. энциклопедии «Мифы народов мира». Если она была написана в напряжённый период подготовки к защите учёной степени доктора наук (1995 г.), то, возможно, была просто отложена в сторону до удобного случая, но так никогда и не была напечатана.

Иногда Р. Г. Назиров делился сведениями об изысканиях, которые были тематически близки исследованиям его коллег по кафедре. Так, доцент кафедры русской литературы и фольклора БашГУ, которой заведовал Назиров, Р. Х. Якубова в своей монографии «Творчество Ф. М. Достоевского и художественная культура» (Уфа, 2003) посвящает несколько страниц второго параграфа третьей главы «Куклы и кукловоды в повести Достоевского «Дядюшкин сон»» куклам-

автоматам XVIII—XIX веков (С. 132—135). Однако о публикуемой ниже статье ей ничего не было известно.

Очевидно, что в одном концептуальном контексте со статьёй Назирова находится и работа Ю. М. Лотмана «Куклы в системе культуры», по сравнению с которой публикуемая ниже статья гораздо более насыщена детальным историческим материалом но, конечно, имеет при этом и несколько закономерных тематических перекличек. В одном ряду с этой работой стоит и другая статья Назирова «Сюжет об оживающей статуе»: той же темы касается в вышеупомянутой работе и Ю. М. Лотман, Назиров же выделяет каждый из этих сюжетов (о кукле и о статуе) в отдельное производство.

Статья «Сюжет как компромисс» (нельзя не отметить некоторую пристрастность автора к подобной стратегии названия, так как в наследии Р. Г. Назирова находится и статья «Вражда как сотрудничество» о Тургеневе и Достоевском) даёт полное представление о научном стиле Назирова, который включает в себя отчётливый просветительский компонент (иногда граница между, вроде бы, далёкими друг от друга жанрами научной статьи и лекции у него слаборазличима), пафос причастности к мировой культуре в масштабах Большого времени (автор говорит о Мэри Шелли так, что у читателя может создаться впечатление их личного знакомства). Эти составляющие, у любого другого автора способные вызвать раздражение претенциозностью, в случае Назирова не снижают впечатление, а напротив, сообщают его текстам неповторимое обаяние, знакомое всем, кому довелось знать его лично.

## Сюжет как компромисс

### I

Ещё древние греки мечтали о механическом слуге: они рассказывали, что искусник Дедал создавал статуи, способные ходить и говорить; Гомер повествовал, как богу-кузнецу Гефесту прислуживали выкованные им из золота прекрасные девушки («Илиада», 18, 417-421). Позже человекообразных автоматов стали называть «андроидами», а в XX веке - «роботами».

Несколько иной характер имели предания о Талосе, гигантском страже, который был сделан из бронзы и наполнен кровью животных; Зевс (или Гефест) подарил его царю Миносу для охраны Крита. Талос трижды в день обходил берега острова и отгонял путешественников, швыряя в них огромные камни; если всё же кому-то из чужаков удавалось высадиться на Крите, Талос прыгал в огонь, раскалялся, а затем губил пришельцев в своих объятиях. Когда к берегам Крита прибыли аргонавты, Медея околдовала неуязвимого стража, усыпила его и вынула гвоздь из его щиколотки; через маленькое отверстие вся кровь вытекла из спящего гиганта, и он умер. По другому сказанию, Пэант убил Талоса, попав стрелой в эту самую щиколотку — единственное уязвимое место гиганта. Создание этого «военного автомата» тоже приписывалось Гефесту.

Все эти сказания изображают чистую механику без каких бы то ни было признаков сакральности: автоматы греческих сказаний удивительны, но не чудесны. В образах механических слуг греческое мышление прославляло искусную работу. Правда, очеловеченный автомат может быть опасным, если он специально сделан богами на пагубу людям: такова красавица Пандора, сделанная тем же Гефестом по приказу Зевса и отданная в жёны Эпитемею. Как известно, именно она открыла пресловутый ящик с болезнями и несчастьями человечества.

Характерно, что прекрасная Галатейя, изваянная Пигмалионом и по его молитве оживлённая Афродитой, не заключает в себе ничего опасного: дело рук человеческих не может быть вредным для создателя. Иными словами, оптимистическое мышление греков не знало никаких тревог по поводу развития техники.

Сомнения зародились в Средние века. Вопреки скептическим предрассудкам XVIII века, прогресс механики продолжался и в ту эпоху. Так, около 835 года архитектор и математик Феофил Икономах соорудил для византийских императоров парадный «трон Соломона»; с ним были смонтированы позолоченные механические львы, которые рычали и били себя хвостами по бокам, а на ветвях искусственного дерева пели механические птицы. Этот трон описал Лиутпранд, посол итальянского короля Беренгария (X век). Очевидно, сооружение греческого механика было достаточно сложным. Поэтому не будем считать чистой выдумкой сведения о средневековых автоматах: в этих рассказах имеются преувеличения, но, по-видимому, крупнейшие учёные Средневековья пытались создавать больших механических «кукол».

Величайшим учёным своего времени был Герберт Ориийкский, крестьянский сын из глухого французского захолустья, одержимый жаждой знаний. Он много странствовал и учился даже в арабских «университетах» тогдашней Ан-

далусии; благодаря близости с германским императором стал папой римским под именем Сильвестра II и помог Западной Европе пережить «год Великого Страха», тот фатальный 1000-й год, когда христианский мир ожидал светопреставления и Страшного Суда<sup>1</sup>. В борьбе против этой колоссальной паники Сильвестр II не останавливался перед утверждениями, что Господь открыл ему истину: Страшный суд ещё далеко. В ту пору личная беседа с богом была единственным средством против лжепророков.

Видимо, уже при жизни Сильвестра II его личность оказалась окружённой легендами. Многие верили, что он ради знаний продал душу дьяволу; о нём рассказывалось, что он сконструировал говорящую человеческую голову<sup>2</sup>. По некоторым данным, все результаты технического творчества Сильвестра II были сразу же после его смерти (1003 г.) уничтожены. Создание говорящей головы приписывалось и Роджеру Бэкону, бесспорно величайшему естествоиспытателю Средних веков. Альберт Великий, согласно легенде, создал «говорящую статую» - красивую механическую служанку, которая открывала двери и приветствовала гостей; однажды в отсутствии хозяина она со своей обычной любезностью приняла его ученика Фому Аквинского, и тот, увидев «служанку», в ужасе и негодовании разбил автомат палкой. Вернувшийся Альберт горько сокрушался и упрекал Фому за уничтожение результата его многолетних трудов.

Оставим в стороне вопрос о том, насколько история об андроиде Альберта Великого соответствует уровню технического развития в XII веке. Для нас интереснее выраженное в легенде отношение к идее анроида. Почему Фома разбил человекоподобную машину? Именно потому, что был поражён её сходством с человеком и пришёл в ужас от нарушения древней заповеди: «Не сотвори себе кумира». В применении к андроидам древнееврейское религиозное табу означало осуждение всякой попытки соперничать с Творцом, создавая «искусственных людей». Рукотворные автоматы (существовали они или нет, это другой вопрос) должны были ужасать христианина, как плоды кошунственного искусства, как нечистое колдовство: в «слишком искусной» технике подозревали чёрную магию.

Греческая мечта о механическом слуге и средневековое восприятие подобное механики как кошунства — это две предпосылки фольклорного и литературного сюжета большой важности; сами же они по отдельности сюжета не образуют.

Третья предпосылка датируется XVI веком. В эпоху Возрождения на базе старого анекдота Лукиана Самосатского «Любитель лжи» возникла легенда об ученике знаменитого немецкого учёного и чернокнижника Агриппы фон Неттесгейса. Ученик Агриппы, запомнивший некоторые заклинания учителя, заставляет метлу носить воду, но не знает, как её остановить. Вода переполнила все сосуды; ученик ломает метлу, но теперь обе её половинки носят воду, которая заливает весь дом и грозит потопом городу; только возвращение Агриппы спасает положение. Эта остроумная история содержит предостережение: прежде, чем «властвовать над природой», нужно научиться выключать созданную для этого технику. Метла в этой легенде — это прообраз «взбесившейся техники», т. е. Машина, вышедшая из-под контроля. Не случайно впоследствии, на заре промышленно-технической революции, великий Гёте воскресит эту исто-

<sup>1</sup> ДКХ. 2009. № 2. С. 162—170.

<sup>2</sup> Swoboda H. Der künstliche Mensch. München, 1967, S. 50.

рию в балладе «Ученик чародея».

Характерно, однако, что легенда-предостережение завершается благополучной развязкой: чародей вернулся, произнёс необходимое заклинание и «выключил» сумасшедшую метлу. Люди Возрождения верили в разум и не сомневались в своей способности обуздать рукотворную стихию техники.

В ту же самую эпоху в еврейском фольклоре каббалистической сферы возникает представление о Големе (что означает «комок», «неготовое», «неоформленное»). Это уже не механический андроид, а чисто магический: глиняный великан, вылепленный набожным раввином и оживляемый магическими средствами, обычно именем Бога или словом «жизнь», начертанным на лбу этой фигуры. С. С. Аверинцев указывает на предпосылки представления о Големе в собственно иудейской традиции: это история сотворения Адама из красной глины (причём в апокрифах Адам описывался гигантом, в первое время бездыханным и немым) и очень высокая оценка магико-теургических сил, заключённых в имени Бога, особенно в написанном имени<sup>1</sup>.

Вполне принимая это мнение выдающегося гебраиста, осмелимся всё заметить, что в собственно иудейской традиции создание человекоподобного глиняного автомата, имитирующее акт божественного сотворения человека, было немыслимым, ибо противоречило закону Моисея. Идея андроида проникла в еврейские гетто извне и явилось результатом первых контактов замкнутой иудейской культуры с европейским Возрождением. Ведь пресловутая замкнутость иудаизма всегда была относительной<sup>A</sup> и сочеталась с любопытством и переимчивостью.

Согласно наиболее популярным каббалистическим рецептам, для фабрикации Голема надо было вылепить из красной глины фигуру ростом с десятилетнего ребёнка и оживить начертанием магического слова у неё на лбу. В большинстве вариантов легенды это сакральный тетраграмматон (четырёхбуквие) ИHWH, представляющий собой «зашифровку» (написание одними согласными типичное для семитских письменностей) имени Яхве, произнесение которого вслух было строжайше табуировано иудейской религией.

Как же могло иудейское религиозное сознание вообще допустить идею создания андроида? По-видимому, благодаря компромиссу: Голем — это не «кумир», а субботний слуг. Он создаётся учёным раввином в благочестивых целях — для выполнения домашних работ в день субботний, когда правоверному еврею законом Моисея запрещён любой труд. В некоторых легендах «колосс на глиняных ногах» служит для разоблачения «кровавого навета» (постоянного обвинения евреев в убийстве христианских детей ради использования их крови в ритуальных целях).

Легенды о Големе представляют собой компромиссное сочетание греческой идеи механического слуги с еврейским культом тайного знания. Но в эту легенду введён новый сюжетообразующий мотив. Голем, даже когда он оживлён и уже взялся за работу, не способен к речи и не имеет души; он очень быстро растёт, скоро достигает исполинского роста и нечеловеческой силы; он послушно исполняет порученную работу. Но в конце концов он вырывается из-под контроля человека, являет слепое своеволие и даже может растоптать своего соб-

<sup>1</sup> Аверинцев С. С. Голем. — В словаре «Мифы народов мира», т. I, с. [308]

ственного создателя.

Внезапное непослушание, «бунт» Голема — доминантный мотив сюжета, сходный с доминантой легенды об ученике чародея. Но мудрый раввин, как и Корелиус Агриппа<sup>В</sup>, знает секретное средство, как превратить взбесившегося Голема в бесформенную кучу глины. Так, в одном из вариантов создатель Голема, видя, что глиняное чудовище становится опасным, приказывает ему снять с себя сапоги: гигант опускается на колени, теперь можно дотянуться до его лба, и раввин стирает имя Бога ли просто одну букву в слове «жизнь», так что получается слово «прах», и Голем рассыпается. Идея превосходства разума над силой выступает здесь с большой наглядностью.

Первым из христиан о Големе упомянул немецкий гуманист, увлекавшийся «иудейскими тайнами», Иоганн Рейхлин (1455—1522) в своём трактате «Об искусстве каббалистики».

Еврейские предания в качестве создателей Голема называют некоторых исторических личностей. Из них наиболее знаменит создатель «пражского Голема» раввин Лёв, живший в эпоху императора Рудольфа II. Самый эксцентричный из Габсбургов был императором Священной Римской империи в 1576—1611 годах; суеверный и развратный монарх покровительствовал наукам и искусствам, собрал в Праге, своей столице, богатую коллекцию произведений искусства, но в то же время лично занимался магией, наполнил свой дворец алхимиками и хиромантами, а Иоганн Кеплер был придворным астрологом Рудольфа. В такой Праге и действовал легендарный Голем знаменитого каббалиста.

В XVIII веке опубликована легенда Эмдена о Големе, созданном хелмским раввином Элией. Постепенно росла популярность этой легенды в христианской среде, прежде всего в чешской, австрийской и немецкой. Успех еврейской легенды объяснялся чрезвычайно завышенной оценкой каббалистики и вообще знаний и тайного колдовского могущества иудеев в представлении христиан: эта гиперболизация составляла обратную сторону антисемитизма. Для того, чтобы сделать из еврея демона, нужно сначала приписать ему демоническое могущество<sup>С</sup>.

Но не только в гиперболической оценке еврейского тайного знания заключена причина европейской «карьер» Голема. Этот сюжет отличался своеобразной глубиной и содержал в себе богатые философские и художественные возможности, о которых и пойдёт речь далее.

## II

XVIII век, вошедший в историю под именем «Века Разума», попытался реализовать мечту об андроидах. Развитие механики (прежде всего часового производства) сделало возможным конструирование развлекательных автоматов Вокансона и Дроза; по-видимому, первым был «Флейтист» Вокансона (1738). Фактически эти салонные игрушки в настоящих одеждах и париках только имитировали человеческую деятельность: писали, играли на музыкальных инструментах и т. п. Никакой самостоятельной активностью они не обладали, их приводил в действие обычный механический завод; утилитарно-практического значения эти андроиды не имели.

Откуда взялся бешеный успех андроидов XVIII века? Видимо, дело в том, что они «совпали» с важнейшим идейным течением эпохи — механическим материализмом<sup>Р</sup>. Одной из его кульминаций явилась книга Ламетри «Человек-машина» (1747 г.). Скандально знаменитый французский философ преодолел дуализм Декарта, отказавшись от понятия души: «Душа — пустое выражение, за которым не скрывается никакого понятия и которое разумный человек должен употреблять лишь для называния мыслящей в нас части». Человек полностью объясняется в терминах механики. Так был сделан крайний вывод из определения Спинозы: человек — *automa spirituale* (одушевлённый автомат).

Наглядным воплощением механического человека и служили андроиды, выполнявшие лишь механические функции, но подававшие обманчивую надежду на создание развитого «искусственного человека». Было бы заблуждением видеть в них предшественников кибернетических устройств XX века: андроиды эпохи Просвещения — это всего лишь иллюстрации мечты.

Но ведь человек — не машина. Закономерная реакция на механистичность просветительского материализма породила подлинную ненависть к андроидам у романтического поколения.

Критика Просвещения стала нарастать кже к концу XVIII века. Одновременно начал угасать интерес к человекоподобным автоматам; андроиды «морально деградируют», превращаясь в марионеток и попадая даже на ярмарки. Но техника бурно развивается, создавая паровую машину, громоотвод, «миолл-дженки» воздушный шар, стан Жаккара и т. д.; Просвещение, теснимое в философской сфере, брало реванш в промышленно-технической революции.

К сожалению, война умов, как и всякая война, пускается на хитрости и уловки. Было бы интересно проследить, как добросовестное заблуждение учёного переходит в самообман, от которого уже один шаг до сознательного обмана людей ради торжества любимой идеи. Соблазн выдать желаемое за действительное одолел блестящего венгерского механика Фаркаша Кемпелена (1734—1804), который в 1770 г. в Вене впервые продемонстрировал своего «турка» — шахматный автомат, прозванный «чудом XVIII века».

Шахматист в тюрбане и с длинным чубуком был смонтирован со столом, на котором играл; никто не мог у него выиграть. Кемпелен объездил с ним всю Европу, и «турку» проиграли, среди прочих, Бенджамин Франклин и Наполеон Бонапарот. После смерти Кемпелена автомат перешёл во владение австрийского изобретателя Иоганна Мельцеля, который, расширяя географию гастролей, пересёк с ним Атлантический океан.

В 1836 года Эдгар По написал знаменитый очерк «Шахматный игрок Мельцеля», где логически решил тайну: «совершенно очевидно, что действия автомата регулируются разумом человека, и ничем иным». Детали трюка разъяснились после смерти Мельцеля (1838 г.). Внутри псевдоавтомата Кемпелен и Мельцель прятали нанятого за деньги искусного шахматиста, который видел в зеркале шахматницу и нажимал на рычаги. Кемпелен охотно «показывал» желаемым устройством «турка», но хитроумная система зеркал оставляла шахматиста невидимым. Итак, идея всемогущества техники «доказывалась» шарлатанским фокусом.

Но в течение всей романтической эры фальшивый автомат Кемпелена оста-

вался возмутительной загадкой для мыслителей. Романтики подвергли идею андроидов в основном эмоциональной критике.

Якоб Гримм в «Газете для отшельников» напечатал пересказ легенды о Големе, послуживший истоком повести Арнима «Изабелла Египетская» (1812). Рядом с альрауном и Медвежьей Шкуркой Арним довольно непринуждённо ввёл глиняную красотку, соблазнившую эрцгерцога Карла (будущего императора Карла V). С точки зрения иудейской традиции, «голем Белла» - это мерзость и абсурд: подлинный Голем всегда мыслился в мужском роде и не имел физиологической жизни. Здесь на Арнима повлиял известный круг сюжетов о «влюблённых статуях» (напр., «Кольцо» Т. Мура, отразившееся в «Венере Ильской» П. Мериме). Нечаянное предвидение Арнима осуществится в XX веке как идиотская мода на кукол из мягкой резины в натуральную величину, служащих утешой одиноких автомобилистов.

«Изабелла Египетская» оказала известное воздействие на романтическую литературу и её трактовку темы андроидов. Манию человекоподобных автоматов заклеямили Э. Т. А. Гофман, особенно в «Песочном человеке» (1816), где профессор физики Спаланцани конструирует деревянную красавицу, умеющую играть на фортепиано, танцевать и говорить «Ах-ах-ах!» Студент Натанаэль, обозвав свою умную и весёлую невесту Клару «бездушным автоматом», влюбляется в Олимпию, которая умеет с таким вниманием слушать его мистические стихи; неожиданно обнаружив, что Олимпия на деле и есть автомат, злосчастный мистик сходит с ума и погибает.

В разгорячённом воображении Натанаэля проскальзывает намёк на один традиционный сюжет, когда он целует ледяные губы Олимпии: «И вот он почувствовал, что ужас овладевает им (...); легенда о мёртвой невесте внезапно пришла ему на ум...» Однако здесь мы имеем дело с многоэтажной иронией Гофмана: ведь «мёртвая евеста» (напр., в знаменитой балладе Гёте «Коринфская невеста») была демонической, но страстной любовницей, во всяком случае личностно отмеченным воплощением «любви после смерти», тогда как и голем Белла, и деревянная Олимпия — всего лишь орудия для принятия поцелуев. Натанаэль романтизирует куклу: сравнение с «мёртвой невестой» - слишком много чести для автомата.

Эту тему продолжил во Франции оригинальный и мрачный писатель граф Вилье де Лиль-Адан, поклонник Р. Вагнера и участник Парижской Коммуны. В его романе «Ева будущего» (1886) изображена автоматическая красавица Адали, сконструированная Эдисоном; западная критика порою усматривает в ней родоначальницу женских роботов в литературе XX века. Однако из нашего обзора видно, что роман Вилье де Лиль-Адана примыкает к немецкому романтическому «ответвлению» легенды о Големе. По известным причинам французская литература осваивала наследия немецкого романтизма довольно медленно и неохотно.

Если глиняная «замена» прекрасной цыганки Арнима и последующие автоматические красавицы составляли только «ответвление» сюжета о Големе, о на столбовой дорожке этой сюжетной традиции оказался роман Мэри Годвин-Шелли «Новый Прометей, или Франкенштейн» (1816), наиболее полно выразивший тревогу перед моральной индифферентностью научно-технического прогресса.

Мэри Шелли одна из первых отразила в литературе повальное увлечение электричеством, вспыхнувшее после сенсационных опытов Вольты и Гальвани. В 1801—1802 годах Алессандро Вольта посетил Париж; первый консул Бонапарт на вступительной лекции итальянского физика объявил о награждении его золотой медалью. Бонапарт презирал «идеологов», ставил Канта на одну доску с Калиостро, но преклонялся перед точными и прикладными науками, перед Дженнером и Вольтой. В 1801 году Бонапарта поразило разложение химических веществ с помощью электричества, и он с восхищением сказал своему врачу Корвизару: «Посмотрите-ка, это прообраз жизни! Вольтов столб — это позвоночник, желудок — отрицательный полюс, а почки — положительный!»

Всякое сравнение хромает, а посему не будем спорить с Бонапартом. Но из его сло нам ясно, что уже тогда «электрический бум» начал перестраивать устаревшую концепцию «человека-машины». В частности введённое Декартом понятие нервного импульса было переосмыслено в духе животного гальванизма. На базе этих новых представлений и строит свой «роман-предостережение» талантливая, тогда ещё не венчанная жена великого Шелли.

В «Новом Прометее» немецкий учёный Виктор Франкенштейн открывает секрет жизни, конструирует из отходов байки и анатомического театра искусственного человека и эти соединённые куски разнородных трупов одушевляют при помощи электричества. Сначала гениальному учёному сопутствует удача, но затем он утрачивает власть над демонической силой собственного изготовления.

Чудовище Франкенштейна сначала доверчиво тянулось к людям, но они с отвращением отталкивали его; все «естественные» движения синтетического человека вызвали яростную реакцию людей, выражавшуюся в избиениях и ружейных выстрелах. Общество людей инстинктивно отвергло ужасного «чужака» и сделало его своим врагом. Чудовище начинает мстить, убивая людей, а затем бежит на север. Виктор Франкенштейн преследует его, и оба бесследно исчезают в ледяных пустынях полярного океана. Творец пал жертвой собственного творения. Неверно считать, что романом миссис Шелли опровергается античный миф о Прометее: критиков вводит в заблуждение заглавие романа, в котором скрыта печальная ирония: ведь Франкенштейн создал кошмарную пародию на человека, поставив рискованный эксперимент с непредвидимым результатом. Герой миссис Шелли — типичный «ученик чародея», а ключевые символы её романа восходят к легенде о Големе.

Писательница была дочерью республиканца Вильяма Годвина, предтечи анархизма; «годвианцем» считается и её прославленный супруг, в финале своей «Королевы Маб» (1813) нарисовавший кратину идеального будущего без промышленности, торговли и религии. В творчестве супружеской четы Шелли реакция на промышленную революцию сказалась более опосредованно, но зато и более глубоко, чем в поэзии их друга Байрона, защитника луддитов. «Франкенштейн» Мэри Шелли отразил и веру в созидательные возможности науки, и тревогу перед промышленной революцией.

Если во времена Томаса Мора «овцы пожирали людей», то в начале XIX века людей начали «пожирать» машины. Диссонанс между успехами техники и деградацией морали был остро выражен в романе миссис Шелли — этой метафоре промышленной революции. В угольных коях Англии обвалы и взрывы руд-

ничного газа регулярно убивали шахтёров; на фабриках открытые валы и приводные ремни калечили рабочих. Уже после выхода романа, во Франции отважная воздухоплавательница мадам Бланшар погибла страшной смертью во время пожара на монгольфьере, а в первой железнодорожной катастрофе погиб адмирал Дюмон д'Юрвилль, объехавший весь мир и общавшийся с дикарями. Страх перед «железной опасностью» технического прогресса был знаком всей Европе.

Чудовище Франкенштейна стало символом бесконтрольного и чисто эмпирического развития техники и промышленности.

Но страх перед техникой вскоре сменился самодовольством обновлённой Европы, и тогда неслыханную славу снискал Жюль Верн, занимательный популяризатор науки и её удачливый прогност, сделавший главным героем своего творчества Великого Инженера. Со временем, однако, безудержный технический оптимизм Жюля Верна начал умеряться критическими оговорками и в романе «Робур Завоеватель» (1886) Жюль Верн впервые чётко сформулировал принципиальное требование гуманизма: «Успехи науки не должны опережать совершенствования нравов».

Но это требование осталось благим пожеланием, и последовавшей эпохе более соответствовали трагические предвидения Герберта Уэллса. В его аллегории «Остров доктора Моро» выведен мрачный гений, который при помощи мучительных хирургических операций придаёт животным человеческий разум. Этот рассказ с его кровавой развязкой воскрешает мотивы «Франкенштейна», но в то же время и что-то предвещает: например, опыты эсэсовских «медиков» над заключёнными гитлеровских концлагерей.

Показательно, что сама легенда о Големе, породившая сюжет о «железной опасности», сохраняла своё место в литературе. В 1915 году «пражского Голема» эпохи барокко воскресил австрийский экспрессионист Густав Мейринк в историко-фантастическом романе «Голем»; он впечатляюще воссоздал атмосферу старого гетто, но реставраторский интерес писателя зачеркнул актуальность этого великолепного сюжета. Пародийные и полемические разработки легенды не оставили значительных последствий в литературе.

Подлинно современным развитием этого сюжета стала драма Карела Чапека «R. U. R.» (1920), где автор ввёл впервые неологизм «робот», а также впервые изобразил восстание роботов, приводящее к полному истреблению людей. Этой сильной метафорой противоречивости научно-технического прогресса Чапек оказал широкое влияние на science fiction нашего века, от Семёна Кирсанова до Станислава Лема.

Мотивы «Франкенштейна» и «Острова доктора Моро» были сатирически переработаны Михаилом Булгаковым в повести «Собачье сердце», где ещё один хирург и «ученик чародея» ставит дерзкий эксперимент, пересаживая человеческий мозг в голову бездомного пса. Внешне очеловеченный пёс, научившийся и говорить, и курить, сохраняет, однако, «собачье сердце»: возникает тип торжествующего хама, из тех, которые примазались к Октябрьской революции и потребовали «изячной жизни», как в ряде стихотворений и особенно в «Клопе» Маяковского. Очеловеченный пёс Булгакова претендует на женщин и даже на квартиру своего «создателя»; тогда хирург извлекает законсервированный мозг пса и повторной операцией возвращает его на прежнее место. Критика, увидев-

шая в «Собачем сердце» издевательство над советским бытом и революционным народом, недооценила антимещанскую направленность повести и не поняла серьёзности её полемики с чересчур оптимистической социальной педагогикой: по Булгакову, недостаточно «перековать» мещанина с помощью красного букваря и упрощённой политграмоты; для новой жизни надо было бы изменить его душу, а вот в достижимость такой цели Булгаков не верит. Пессимизм повести — вне сомнений, но это пессимизм серьёзной, мучительной мысли, а не дешёвое зубоскальство, как настаивала критика той эпохи.

Повесть Булгакова с предельной отчётливостью обнажает социальные импликации научно-фантастической литературы, которая нередко балансирует между сагирой и утопией.

Ныне сюжет о роботе, вышедшем из повиновения, стал привычным в этой литературе. Всякая мода в конце концов убивает свой образец; сюжет о «бунте роботов» становится банальным, как поиски убийцы на элегантной яхте или в международном вагоне. Не ново, значит — более не волнует. И это очень жаль.

Ибо страх перед взбесившейся техникой, даже если он кажется порою преувеличенным, содержит рациональное зерно. Результатом отчуждения личности при капитализме стала дегуманизация научно-технического прогресса, и его любимые детища, роботы, лишь копируют поведенческие стереотипы своих творцов, пресловутую «манию продуктивности», примат эффективности над моралью. Именно поэтому техника может быть опасной реально. Американский писатель-футуролог Айзек Азимов, рисуя гуманизованную технику будущего, разработал «принципы роботехники», но вопреки первому из них в сегодняшних промышленных роботах не заложена команда «Осторожно: человек!» - и роботизация заводских линий в Японии уже вызвала массу несчастных случаев, в том числе со смертельным исходом.

Но этим не ограничивается цена риска. Как показали классики марксизма, при капитализме человек становится придатком машины. Как знаем мы все, сегодня создана глобальная машина для самоубийства человечества. В особых случаях человек может оказаться и придатком атомной бомбы, как полковник Тиббетс, самый безмозглый из «патриотов» наших дней: он и сегодня гордится тем, что уничтожил Хиросиму.

Условием творчества, искания, эксперимента должен стать нравственный контроль, исключающий риск катастрофы. Нужно уметь приостанавливаться в ходе эксперимента, оценивать его течение и перспективу, а в случае необходимости и прерывать эксперимент, если ценою его становится человеческая жизнь.

В сущности, в этом и заключается основной смысл сюжета о Големе.

---

<sup>А</sup> Далее в черновике статьи следует вычеркнутое уточнение: «когда евреев не убивали, они умели общаться и с арабской культурой, и с германскими императорами».

<sup>В</sup> В черновике слова «как и Корнелиус Агриппа» подчеркнуты волнистой линией, к ним имеется помета на полях: «с метлой!»

<sup>С</sup> Вычеркнутое в черновом варианте замечание: «тот, кто считает евреев обыкновенными людьми, со всеми человеческими слабостями и злосчастиями, уже не может оставаться антисемитом».

<sup>Д</sup> Помета на полях: «Спиноза: человек — *autema spiriuale*».

## ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

*Г. Ч. Гусейнов***Интеллигент или поэт, гуманитарий или проповедник? С. С. Аверинцев в своем времени**

Смерть Сергея Сергеевича Аверинцева была преждевременной — не по дежурному слову, а по существу: тональность некролога продолжает висеть в воздухе. Слишком ранний уход и очень большая прижизненная слава. В духе новейшего времени, нет недостатка и в площадных ниспровергателях. По моим наблюдениям, сегодня в России у Аверинцева гораздо меньше читателей, чем в начале 1990-х было почитателей. В этом надо разобраться.

Культовым имя Аверинцева остается для двух-трех поколений, но разговор о нем и о его науке и искусстве должен ведь когда-то выбраться из-под вороха иногда оскорбительных славословий. Нижеследующие заметки сложились из нескольких подступов. Кому-то они могут показаться не совсем уместными. Но мне кажется, что еще менее уместно было бы публиковать записи наших разговоров или воспоминания, часто — теплые, иногда — смешные, редко — едкие. Как когда-то сам Аверинцев написал книгу о Плутархе — как о мастере биографии на фоне этого жанра, так и размышляющему и пишущему об Аверинцеве хочется понять его место в контексте культурной жизни определенной эпохи. Сам он иногда говорил, что чувствовал себя в ней чужим, но — освоился и стал для определенного сегмента общества значительной фигурой, тем более интересной, чем никем не навязанной.

За словом «гуманитарий» стоит недавняя история позднего Советского Союза и первого посюветского десятилетия. Одни скажут, что это всего лишь калька с американского *humanities*. Другие напомнят, что и в советское время существовало официальное разделение на общественные и гуманитарные науки. Стало быть, гуманитарий занят научным изучением результатов художественной деятельности человека.

Что значит, однако, «научным изучением»? Гуманитария, и не только гуманитария, полезно вспомнить, что собственно точные науки — по той старой традиции, пока еще подвижными звеньями которой являются живущие ныне, — это «свободные искусства», семерку которых запоминают в первые месяцы обучения латинскому языку. Грамматика, риторика и логика, необходимые для того, чтобы уметь разобраться в собственных мыслях и наладить свободный человеческий разговор, и арифметика, музыка, геометрия и астрономия, необходимые для того, чтобы относительно безболезненно ориентироваться в окружающей среде. Наукой эти «свободные искусства» делает надежность общезначимой проверки результатов учения. Отобрав людей, выказавших способность и тягу к учению, средневековый университет наделял их затем правом работать над текущими задачами богословия, философии и медицины.

Скелет международной номенклатуры научного знания по-прежнему стоит в

шкафу каждого директора гимназии и каждого ректора университета. При этом он ничем существенным не отличается от скелетов самих директора и ректора.

В переносном смысле слова официальная советская идеология накрывала собой всю область гуманитарных и общественных наук, но буквально она вселилась в чужие помещения в философии, а ростки культурной антропологии просто вырывала. И все же даже там, где идеология создавала дисциплину только «под себя» (например, «научный коммунизм» или еще более мистическую «политэкономия социализма»), немедленно возникали зазоры. Роковой ошибкой зачинателей официальной советской идеологии — марксизма-ленинизма — оказалось представление этой идеологии как исторической фазы западноевропейской философии и политэкономии. Советский университет должен был сохранять в своей системе, в общем и целом, ту же номенклатуру академических дисциплин, что имела и по-прежнему имеется в Европе и США. Исключено оказалось из системы светского образования, пожалуй, только богословие. Но и здесь наличие параллельных светской высшей школе структур духовного образования создавало для гуманитариев полуоткрытый канал. Пользовались им, правда, немногие.

Удерживая в памяти принципиальную совместимость академических систем, вернемся к ключевому понятию «гуманитария». Лицо, или тип автора, о котором идет речь сегодня, в те не очень далекие годы относилось в имевшейся социальной стратификации к «интеллигенции» в собственном смысле слова. При этом обычно подчеркивалась несовместимость этой социальной прослойки с западной академической средой, о которой многие знали не больше, чем о системе образования для лиц духовного звания в собственной стране.

Интеллигенцию хоронили всю первую половину 1990-х годов, и на складе веревок и мыла лучше не произносить имен повешенных. Но исторический факт принадлежности С. С. Аверинцева или Ю. М. Лотмана, Д. С. Лихачева или В. Н. Топорова, к советской интеллигенции отрицать трудно: я называл сейчас только имена людей, много и энергично публиковавших свои размышления об этом. В 1991 году о самоедстве интеллигенции написал в старом «ЛитОбозе» Михаил Ямпольский, внутренне уже, как тогда стали говорить, дистанцировавшись от этой среды. Аверинцев никогда от своей принадлежности к интеллигенции не отказывался. В 1992 году Сергей Зенкин в статье «Хлеб и воля» в «Независимой газете» попенял литератору Леониду Бежину, что тот слишком уж просто переименовался из «интеллигента» в «свободного гуманитария». Но как связана с нашей темой смена самоназвания интеллигентов на рубеже конца 80-х — начала 90-х годов? Что должно было остаться в «гуманитарии» от «интеллигента» и даже от «интеллектуальной элиты», чтобы представители этой прослойки не погибли «как класс» под обломками советской системы?

Предстояло выбрать специализацию.

Но как раз с этим у гуманитариев советской эпохи была, как вскоре заговорили, проблема. Упиралась она в двусмысленный характер функционирования интеллигента в советском академическом мире. Помещенный в выделенную ему ячейку, гуманитарий очень быстро нащупывал границы площадки и опытным путем обнаруживал основополагающие правила поведения. Тот, кто хотел бы поменьше сталкиваться с официальной идеологией на содержатель-

ном уровне, должен был для начала выбрать «трудный предмет не на стрежне»<sup>1</sup>. Одним из таких предметов была классическая филология. Хорошо сложившаяся академическая карьера в данной области советской гуманитарной науки не была редкостью. Более того, табель о рангах официоза могла в целом совпадать с оценками самого интеллигентского сообщества. Так, античным сектором в Институте мировой литературы руководили С. С. Аверинцев и М. Л. Гаспаров. Но дальше начиналась неразбериха. И она касалась не только отдельных биографий: Н. В. Брагинская, ныне профессор РГГУ, не уступала названным коллегам в рамках их общей специальности, но Аристотеля она переводила, работая консьержкой: после краха оттепели в 1966-1968 гг. для беспартийных с «пятым пунктом» путь в престижный академический институт или вуз был заказан. Правда, так или почти так, перебиваясь случайными заработками, жили и живут многие гуманитарии на Западе. Но тогда это обстоятельство в СССР известно не было.

Организуя труд советских ученых в не стрежневых гуманитарных областях, само государство всегда активно вмешивалось в их прямую научную работу, но часто мало ограничивало гуманитарную самостоятельность. Действительно, претензия на просветительский максимализм, присущая советскому академическому зданию, сочеталась с абсурдным солдафонством. Издательство «Наука» могло годами тормозить невинные малотиражные переводы византийской или латинской духовной поэзии в то самое время, когда издательство «Мысль» в те же 1970-е годы выпекало многотомники Канта и Гегеля, Платона и Николая Кузанского, к тому же тиражами, не снившимися на европейской родине этих покойников. Хитросплетения организации издательской жизни открывали перед гуманитариями разного профиля ворота не только в смежные, но и в весьма удаленные от их специальности области. Любительский характер этой попутной работы в интересных областях никогда не бросался в глаза. Во-первых, выполнялась она, как правило, с большим артистизмом. А во-вторых, отвечала публичным ожиданиям: гуманитарию полагалось быть универсалом.

«Умеешь переводить или комментировать Платона, стало быть, и с Гегелем справишься», — было уверено издательское начальство. А оказавшиеся на своем месте квалифицированные редакторы ухитрялись протащить в авторы знающих людей, уговорив начальство закрыть глаза на отсутствие у тех формальной квалификации.

«Собственным богословием заниматься нам не полагается, так гегелевскую «Жизнь Иисуса» откомментируем», — радуется гуманитарий. Результат разнозаряженных устремлений был парадоксален. В понимании начальства советский образованный читатель получал один из «источников марксизма» (для тех, кто позабыл или не знает: речь идет о статье В. Ленина «Три источника и три составные части марксизма», содержание коей несколько раз на протяжении своей жизни должен был пересказывать каждый советский студент или аспирант в 1930-х—1980-х гг.). В понимании гуманитариев Гегель должен был прийти к русскому читателю не только как немецкий академический философ, но и как прикрытие их собственных духовных исканий. Филолог-классик, начитанный в новозаветной и немецкой литературе, будет комментировать «Жизнь Иисуса»

<sup>1</sup> Эту формулу Г. С. Кнабе я записал после разговора с ним в 1978 году.

не так, как профессиональный историк философии и особенно специалист по немецкой философии. Итоговый документ на очень высоком уровне воплощал основной принцип существования в идеологическом государстве: говорим одно, подразумеваем другое, делаем третье. Вот почему просветительский комментарий филолога к «Жизни Иисуса», работе, написанной в конце 18 века, обращается к читателю не от имени науки 70-х годов 20 века, а из условной евангельской перспективы, иногда заслоняемой критикой Просвещения. «Проходимой» для издательства такая критика становится потому, что Гегель как-никак буржуазный философ, которого можно и нужно иной раз поставить на место. Но гуманитарий злоупотреблял невежеством начальства не для того, чтобы объяснить Гегеля, а для разговора о евангелиях.

На противоречия просветительского идеологического абсолютизма и начальственного диригизма гуманитарное интеллигентское сообщество отвечало столь же контрастно. Конфигурация этого ответа нуждается в гораздо более детальном представлении и анализе, здесь же попробую дать его абрис.

Часть сообщества все больше поддавалась этой мощной диффузии науки и дилетантизма. Загадка Аверинцева состояла в том, что его «дилетантизм» был камуфляжем невероятной для представителя его поколения учености. А вот социальное оправдание этой диффузии находилось в том, что с 1980-х годов получило название «воцерковления интеллигенции». Там, куда формально светское государство вызывало своих интеллигентов на добровольно-принудительные работы по созданию «всесторонне развитой социалистической личности», с годами будет попадаться все больше новообращенных гуманитариев. Архитектуру своей заказной работы, где «нет незаменимых людей», они и стали поверять пафосом сугубо личного решения. Наличие компактной среды единомышленников, или, точнее, единачувственников, ускорило диффузию академической специализации и ритуалов инициации. В избранной мною для иллюстрации области классической филологии этот процесс проходил особенно заметно. Признанный цехмейстер — С. С. Аверинцев — все больше воспринимался в этой среде как христианский мыслитель. «Этот филолог был светский проповедник, в выступлениях на разные темы походя формулировавший уроки поведения», — писал Сергей Бочаров в статье «Аверинцев в нашей истории» («ВопЛи», 2004, № 6).

Первые годы выхода России из советского идеологического плена, совпавшие с политической либерализацией конца 1980-х годов, оказались и временем скукоживания секулярного мира. О желательности нового облика академической филологии как «служанки богословия» авторитетные представители православной интеллигенции иногда говорят в контексте расставания с западным монструозным мейнстримом псевдорационализма, «неприглядного снаружи и опасного внутри» (Так пишет Ольга Седакова в статье «Сергей Сергеевич Аверинцев: воспитание разумом», «Континент», 2005, № 126). Благоговейно приводя высказывание Аверинцева «мы все слепопросвещенческие монстры», Ольга Седакова не видит противоречия в последующем выдвигании именно автора этого высказывания в духовные учителя для того самого современного человека, которому «переломили хребет детства» (В. В. Библихин). Но разве сама эта метафорика и ее антипросвещенческий élan лучше всего не отвечают

на недоумение, с которого начинается панегирик Седаковой: «С печалью можно отметить, что именно там, где всего естественнее было бы ожидать воздействия мысли Аверинцева, в родной для него профессиональной среде, в академической гуманитарной науке, к настоящему моменту присутствие Аверинцева очень мало ошутимо».

Профессиональная среда, академическая гуманитарная наука с ее традиционной дисциплинарной номенклатурой нуждается в дифференциации и просто не знает, что ей делать с ученым, «любой труд которого в отдельности и вся его деятельность в целом не укладываются в известные рубрики гуманитарных «специальностей» и жанров».

«Его ясная — и именно в силу своей ясности — крайне нетривиальная мысль, охватывающая эпохи и языки, находящая связи в самых отдаленных явлениях культурной истории, уникальна по своей «жанровой» природе: это мысль одновременно филолога и философа, антрополога и богослова, историка и просветителя, аналитика и ратора, христианского апологета и политического мыслителя» (О. А. Седакова).

Драма, однако, в том и состоит, что, попадая в западный университетский контекст, como universale принимается не по новому российскому, и не по интеллигентскому советско-российскому, и даже не по официальному советскому курсу. В Венском университете С. С. Аверинцев стал профессором не богословия или классической филологии, а славистики — дисциплины, как раз отсутствующей в перечне Седаковой. Именно такая встреча двух номенклатур — позднесоветской и западноевропейской — лучше всего объясняется суждением самой Седаковой о «крайней нетривиальности мысли» Аверинцева. Гуманитарно это позволительно и было даже необходимо по тогдашним обстоятельствам, но ведь филологу или историку полагается как раз освоить уже упомянутый *trivium*. «Крайне нетривиальным» мыслителем можно восхищаться, его тексты можно воспринимать как произведения искусства, но по ним трудно учиться в самом обыкновенном, тривиальном значении этого слова. Вот почему из 2007 года так трудно объяснить, чем же был Аверинцев для интеллигенции 1970-80-х годов.

В одной из своих корреспонденций с Балканского театра военных действий 1912 года Троцкий назвал русскую интеллигенцию «национальным щупальцем, продвинутым в европейскую культуру». Эта функция гуманитария, вообще говоря, не является ни научной, ни художественной, а скорее даже — политической. Такими интеллигентами-политиками, посланцами несовместимой с Западом России оказывались в разное время и филологи — Лев Копелев и Ефим Эткинд, Герман Андреев и Андрей Синявский. Интеллектуальный усест и культурный багаж каждого из них мог быть шире предлагаемых кафедральных обстоятельств, но только обстоятельства политические обеспечивали их высоким академическим статусом. Та же функция в перестроечные годы выгалкивала гуманитариев в народные депутаты СССР. А вот университеты «брали» от этого статуса только «тривиальное». И это понятно. Наука состоит не столько в том, чтобы младшие млели перед старшими, сколько в том, чтобы старшие натаскивали младших, а потом тихонько у этой молодежи учились сами (Сократ не шутил, и Аверинцев принимал его переданные Платоном

слова всерьез). Вот почему и после утверждения политической свободы на части территории бывшего СССР западные университеты — в разных странах с разной степенью интенсивности — заполняли гуманитариями из России преимущественно отделения славистики и русистики: преподаватель русского гуманитария, не обязанного выступать в диалектической субъект-объектной роли, вообще крайне редки: упомяну лингвиста Евгения Хелимского, заведовавшего кафедрой финно-угорских языков в Гамбургском университете. И это не гуманитарий вообще, по совместительству головой задевающий звезды, а лингвист. Конечно, дисциплинарная совместимость со временем возрастает, хотя поначалу не столько за счет гуманитариев-преподавателей, сколько за счет студентов, мигрирующих между двумя мирами. Но и в этой среде все реже видишь читателей Аверинцева. Почему же?

Вспомним миф о неприятном пророчестве, которое дал герою в 11 песни «Одиссеи» Тиресий. После того, как ты перебьешь всех женихов, тебе придется уехать с Итаки и причалить к египетскому берегу. От побережья, положив на плечо весло, ты пойдешь в глубь материка и будешь идти до тех пор, пока кто-нибудь не спросит тебя: что это за странная лопата у тебя на плече. Тут тебе надлежит остановиться, воткнуть весло в землю и возвращаться домой. Это и есть граница между, с одной стороны, филологами или историками, а с другой — гуманитариями вообще, которые смело шагают в сопредельную египетскую область, позабыв о море, в котором их нынешняя неудобная лопата когда-то была веслом.

Что, помимо банальной житейской необходимости, толкает гуманитария к смене профиля исследования? На заре туманной юности сокращением «РЖ» в массовом гуманитарном обиходе обозначался не «Русский журнал», как сейчас, а «Реферативный журнал» ИНИОНа. Он издается и сегодня. Оба издания объединяет, конечно, частичное совпадение круга пишущих для них с кругом читающих их. Мне, писавшему в выпуски «зарубежное литературоведение», интереснее всего было читать РЖ «Науковедение», где много печатался замечательный Александр Лук. Один из бесчисленных его рефератов середины 70-х годов касался воспоминаний английского биолога, чье имя я позабыл. Выйдя на пенсию и занявшись мемуарами, этот человек обнаружил, что никогда не задумывался над тем, а почему он, собственно, оказался, в конце концов, паразитологом. На протяжении всей жизни, изобиловавшей, всякими случайностями, вроде двух мировых войн, биолог-паразитолог никогда не спрашивал себя, почему, собственно, при любых обстоятельствах он выбирал область исследований, обязательно выведившую его на паразитов — от вшей и крыс до клопов и блох. В конце концов, писал Лук, внутренний маршрут нашего биолога оказался в его биографии сильнее внешних обстоятельств, подобно тому, как тараканы не только многочисленнее, но и много живучее людей. Меняя профиль исследования и переходя, скажем, от морфологии кровососущих вторичнобескрылых насекомых к социальной организации млекопитающих, переносящих глистные заболевания, ученый, как выяснилось только под конец его собственно научной биографии, конечно, не мог не сотрудничать с эпохой. Но метод взаимодействия со своим временем он определял самостоятельно. Судя по рефе-

рату Лука, паразитолог не испытывал особой радости от этого своего открытия. Точнее говоря, удовлетворение от рефлексии над собственным суверенитетом уравновешивалось неприятным результатом интроспекции. Оказывалось, интересной-то была для него не какая-то абстрактная наука вообще, а всякая, в обыденном смысле, гадость. Весь этот клоповник он и выбрал не по велению человеколюбивого сердца, дабы помочь, например, страдающим от лобковых вшей, а потому только, что испытывал, оказывается, живейший интерес к паразитам как таковым. Такое восстановление личной исторической истины полезно всем, но особенно целебно тому, кто жалуется на неблагоприятные обстоятельства времени и места рождения.

Следует признать, гуманитариию вопрос о сверхзадаче исследования приходится ставить в другой плоскости, чем паразитологу. В отличие от естественников, мы имеем здесь дело с коренной проблемой гуманитарных наук, в которых объект тождествен инструменту исследования. Это значит, что биолог может до последнего вздоха добросовестно заниматься мышами, ни разу не поставив перед собой вслух праздный вопрос: «Ради каких высших целей я это делаю?» Высшая цель исследования мышей достигнута в момент постановки задачи на изучение мыши как объекта, отчужденного от носителя языка и от основанного на этом языке научного инструментария ученого. Мышь, платяная вошь, глист, как бы тесно они ни сосуществовали с человеком, как бы ни стремились стать его неотъемлемой частью, остаются чистым объектом исследования.

Совсем другое дело, когда предметом научной работы является сам человек, точнее, язык, на котором он говорит. Тут имеются две проблемы: множественности авторитетов и трудности различения между тем, что я говорю как абстрактный носитель языка и что делаю как конкретный исследователь этого языка. Рефлексия паразитолога не пострадает от неблагоприятных результатов интроспекции, поскольку их уравновесит результат добросовестной работы. Гуманитарий не может не опасаться неудачного результата анализа, поскольку исходный стимул задает ему рамки для рефлексии. Вопрос о добре и зле здесь слипается с вопросом о пользе гуманитарного знания.

Вот почему не довольный обстоятельствами места и времени гуманитарий безотчетно стремится уйти от стрежня в тихую заводь или даже перебраться куда-то туда, где его весло станет лопатой. Попав в иноязычную среду, в чужой научный контекст, филолог может захотеть стать проповедником, а может рассмотреть «свое» сквозь заемные очки, например, прочитать «сверхтекст» поздней советской и ранней постсоветской эпохи глазами византийского лексикографа Суды. Отчасти такого рода эволюции безотчетны, их логика реконструируется постфактум. Повторение похожих ситуаций, с одной стороны, оправдывает гипотезу эксцентричности как одного из методов сохранения устойчивости гуманитарного знания в условиях кризиса. В длительной перспективе такая эксцентричность социально непродуктивна. На ней не построишь научной школы, а стало быть — и самой науки. Я не уверен, что Аверинцев тяготился своею ролью, описанной Ольгой Седаковой. Советская эпоха, за пределами которой Аверинцеву довелось прожить чуть больше десятилетия, была для него пространством, где требовалось мгновенно и на глазах у всех превращать весло в лопату, а лопату обратно в весло. Он стал единственной в своем роде социаль-

ной институцией, умевшей и поглумиться над официальнойщиной, и раствориться в лесу официоза листочком, как советовал столь любимый Сергеем Сергеевичем Честертоном. Так виртуозно этим искусством владел на моей памяти еще только один человек — Алексей Федорович Лосев. Огромное обаяние Аверинцева было соразмерно кругу его познаний, и в тени этой очень большой дуги перед изумленным взором его слушателей на час-другой исчезала вся текучка, вся тягомотина советской рутины — и бытовой, и академической.

Однажды, в середине 1990-х годов, мне довелось услышать от одного из много пишущих сегодня публицистов, назовем его М.Ш., жалобу на лекцию Аверинцева. Разговору тому есть живые свидетели, и они могут поправить меня, если найдут ошибку. Так вот, собеседник мой жаловался: «Аверинцев дважды во время лекции повторил фразу: «Последнего императора Римской империи звали Ромул Августул». Потом выдержал паузу и сказал: «Вы только подумайте, представьте себе, послушайте снова: «Последнего римского императора звали Ромул Августул». Ну, да, ну, звали, во что тут вдумываться?!» Как умел, я постарался растолковать genialность этой лекционной упаковки в одной фразе всей истории Рима — от Ромула через Августа до 476 года, но не уверен, были ли услышан. Ведь во мне говорил отрицательный опыт вслушивания во все желательные оратору подтексты. В каждой фразе — память о том, что по сходному поводу говорилось в 1972 или в 1985. Собственно, и сам этот эпизод — пересказ молодым слушателем одной фразы из лекции С.С.Аверинцева, которую слушатель со стажем ловит как издали брошенный мяч, — был для меня первым сигналом с развилки: интеллектуальная атмосфера середины 1970-1980-х перестает быть понятной, прозрачной, а главное — нужной.

К этому добавилось и другое, наверное, более важное обстоятельство. В 1970-80-е годы «воцерковление» интеллигенции было процессом, в котором можно разобрать несколько нитей: это и возрождение культурной традиции, и форма микрогрупповой оппозиции, и гуманистическое и даже либеральное просветительство. Например, духовная поэзия и «светская проповедь» (С.Бочаров) православных или католических либералов (в диапазоне от С. Аверинцева до Ю. Шрейдера, от Г. Померанца до Евг. Рашковского) существовали в общем поле и в оправе просветительского дискурса, были экуменическим и космополитическим противовесом и всякой казенщины, и шестидесятнического простодушия. С 1990-х годов церковная жизнь не просто выходит из тени, но мало-помалу занимает и то поле, где прежде находилась официальная советская идеология. А вот просветительски-рациональная составляющая этой жизни, наоборот, суживается. В результате за сравнительно короткий срок дискурс экуменической открытости и христианского просветительства тускнеет в более глубоком ущелье нового оккультизма. Традиционалистский пафос остался, вот только главными выразителями его перестали быть интеллектуалы, а главными восприимчивыми новой идеологии стали люди, глубоко враждебные либеральному западничеству Аверинцева.

Сергей Сергеевич часто сам говорил, что его читатели и слушатели знают об особом его пристрастии к Честертону. Аверинцеву этот писатель и мыслитель был близок не только потому, что в своей стране представлял религиозное меньшинство. Честертон не идеологичен, а логичен. И Аверинцев, при всей

своей витиеватости, ценил рациональность Честертона-публициста и чурался всякого мистицизма, пока общественный спрос на церковность и «православную духовность» не начал отливаться в новые формы. Кроме того, Аверинцев ценил в Честертоне юмор, причем в его наиболее чуждых русской культурной традиции формах, в том числе в форме самоиронии. В статье «Честертон, или Неожиданность здравого смысла» Аверинцев писал:

«Можно быть уверенным в себе самом, в своем превосходстве, в своем успехе, и это противно и глупо; можно быть замороженным опасностью неудачи, и это трусливо; можно вибрировать между вождением успеха и страхом неудачи, и это суетливо и низко; можно, наконец, сделаться безразличным к будущему, и это — смерть. Благодетельство и радость — в выходе за пределы этих четырех возможностей, в том, чтобы весело идти в темноту, наперед приняв на себя последствия, чтобы совершенно серьезно, «как хорошее дитя», вкладывать силы в игру, одновременно относясь к ее исходу легко, с полной готовностью быть побитым и смешным. Говорят, будто смех убивает. В мире Честертон смея или, еще точнее, осмеяние животворит свою жертву, если она уже имеет в себе достаточно жизни, чтобы принять все, как должно».

Мне кажется, Аверинцева роднит с Честертоном и еще одно понимание: оба догадывались, что пишут плохие стихи. Но оба не отказывали себе в детской радости все-таки делиться дорогим, сокровенным. Не стеснялись. Конечно, здесь было желание «хороших мальчиков» заслужить похвалу родителей и даже Родителя. Эта гордыня, в юмористической пропорции смешанная с самоиронией, многим не нравится, потому что в ней все-таки нет самоуверенного самоедства, нет хамского заголения, нет ни интеллектуального стеба, ни напускной важности. Поэтому Аверинцева не понимает и не принимает ни темная клерикально-доктринальная среда, ни новая интеллектуальная тусовка.

Здесь, возможно, и лежит водораздел, которого не может преодолеть среда ожидаемых новых читателей Аверинцева. Эскизно описанные выше обстоятельства, возможно, и создали неожиданную паузу спроса на работы С. С. Аверинцева в сегодняшней России. Киевское издательство «Дух і Літера» выпустило собрание сочинений Аверинцева. Это будет когда-то оценено по достоинству и у нас на Севере. Ведь именно здесь Аверинцев несколько десятилетий согревал очаг, он оказался щупальцем Европы, или даже мечты о Европе, просунутым сквозь железный занавес в неуютный советский мир. Космополитической живой природы огромного дарования, Сергея Сергеевича Аверинцева страшно недостает современной России. Не учителя и проповедника, который скажет, как кому надо чувствовать и мыслить, а мыслящего субъекта, возражая которому, получаешь ответ и идешь дальше, «с полной готовностью быть побитым и смешным».

С. С. Шаулов

## Заметки о поэтике «Проблем поэтики...»

В самом начале «Проблем поэтики Достоевского» есть примечательный мифолого-метафорический пассаж, в котором М. М. Бахтин задает своеобразный сквозной мотив своих дальнейших рассуждений. Говоря об особенностях («беспомощности») критической мысли и восприятия «всегда спорящих с героями Достоевского» читателей, Бахтин заявляет следующее: «Достоевский, подобно гетевскому Прометею, создает не безгласных рабов (как Зевс), а свободных людей, способных стать рядом со своим творцом, не соглашаться и с ним и восставать на него»<sup>1</sup>.

Это рассуждение вполне можно было бы списать на привычную для нашей науки образность научной речи, автоматически переводимую любым профессиональным читателем в плоскость более общих литературоведческих понятий. Однако подобному автоматизму восприятия здесь мешают две, как нам представляются, намеренно оставленных «занозы».

Первая из них — уточнение, которое Бахтин, не забывает сделать, сравнивая Достоевского не вообще с Прометеем, а конкретно с вариацией этого образа в произведении Гете. Для того чтобы дать читателю яркое и емкое представление о степени свободы героев Достоевского, такое указание не нужно. вполне достаточно было бы и просто сравнения с Прометеем. В литературоведческом же смысле отсылка к конкретной (при этом, не самой известной) вариации мифа явно избыточна<sup>2</sup>.

Второй способ деавтоматизации чтения, на первый взгляд, — чисто формальный: Бахтин указывает на мифологического противника своего Достоевского Прометея («как Зевс»). Для мысли о принципиальном новаторстве Достоевского «в области художественной формы» [3] это указание не только избыточно, но, с некоторой точки зрения, даже вредно, поскольку вносит в концепцию, которая только начинает строиться, «сюжет»<sup>3</sup> противостояния Достоевского (бахтинского «протагониста») и некоей управляющей силы. В самих «Проблемах поэтики...» эта противоборствующая Достоевскому сила не называется, вызывая вопрос.

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1979. С. 6. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках с указанием страницы. Разрядки и курсивы в приводимых цитатах всегда соответствуют этому изданию.

<sup>2</sup> Небольшое и, может быть, необязательное пояснение: автор предлагаемых размышлений не относит себя к «бахтинской» традиции в литературоведении (есть ли она вообще?), не разделяет мысли о безграничности свободы героя в художественном мире Достоевского, не стремится выйти за пределы распространённого в современной науке мнения о необходимости коррекции собственно «поэтики» в «Проблемах...»; в общем, автор предлагаемых размышлений далек от той сферы, которая у Бахтина именуется поэтикой, да и сам Бахтин интересует автора, скорее, в качестве объекта, нежели в качестве инструмента исследования.

<sup>3</sup> Здесь и далее в кавычки берутся термины, применяемые в привычном значении, но в, если можно так выразиться, непривычном пространстве; «сюжетность» литературоведения мы стараемся отграничить от собственно литературной сюжетности.

Он формулируется просто: зачем нужны эти уточняющие подробности? Заметим попутно, что неперенное условие такого вопроса — уважение к тексту Бахтина, исходящее из уверенности в том, что в этом тексте нет или почти нет случайных слов и фраз (кстати, автору предлагаемых заметок, хоть он и не является специалистом-бахтиноведом, кажется, что это ощущение в целом подтверждается реальной историей создания текста)<sup>1</sup>.

С попытки ответить на этот вопрос и начинаются собственно размышления. Прежде всего обратим внимание на разрядки в бахтинском тексте. Цитированный отрывок — практически первый случай применения такого способа выделения текста. Интересно, что именно здесь выделяется. В отличие от последующих случаев, когда Бахтин использует разрядку либо для указания на главные формулировки (как в следующем абзаце), либо для повышения смыслового «веса» отдельных терминов («монологического романа» [8] значит «именно монологического»), здесь выделены слова, не обладающие терминологическим значением («герои», «свободные», «рядом»). Все эти три слова имеют в пространстве бахтинской мысли широкие контекстуальные связи.

«Герои» ассоциируются, во-первых, с упоминающимся рядом Прометеем, приобретаая таким образом явные «античные» коннотации и дополняя намек на противостояние «титана» Достоевского (кстати, интересно было бы проследить частотность такого «титулования»; оно почему-то кажется узуальным) и некоего «Зевса»; а во-вторых, с ярко выраженным, если не сказать, «героическим» персонализмом философии Бахтина.

«Свободные» люди Достоевского — главная тема Бахтина; невиданная до Достоевского свобода художественного письма, парадоксальным образом реализуемая через самоограничение творческого своеволия художника — главный тезис его рассуждений.

Наконец, подчеркнутая способность этих людей встать «рядом» со своим творцом — вполне в духе бахтинского мировидения, с его повышенным вниманием к событию, встрече, движению-к. Собственно возможность для читателя (а также потребность, а иногда и провокация) встать «рядом» и является, на наш взгляд, «диалогизмом» художественного текста. При этом, подобную возможность следует все-таки отличать от обычного семиотического взаимодействия человека и текста. «Диалогизм» литературного произведения в бахтинском смысле, вполне возможно, присутствующий не только в тексте Достоевского, во всяком случае, — явление редкое.

Таким образом, слова, которые Бахтин отмечает разрядкой шрифта, прочно связывают мифологический образ с дальнейшим развитием концепции, «новаторство в области художественной формы» оказывается прометеическим действием. Именно поэтому для Бахтина оказывается важен именно «гетевский» Прометей.

Явно несущественно для Бахтина то, что Гете все-таки не дал полноценной трактовки античного сюжета. В бахтинском мире неоконченность, фрагментарность этой поэтической драмы, а также перипетии ее эдиционной истории, скорее, — достоинство. В этом аспекте «Прометей» Гете соотносится с дальней-

<sup>1</sup> С другой стороны, нужно, вероятно, предупредить и о том, что автор по мере сил пытается проследить классическую книгу Бахтина, что называется, как в первый раз.

шими рассуждениями о жанровой традиции, к которой принадлежит, по мнению Бахтина, Достоевский.

Важнее то, что в контексте книги о Достоевском именно такой Прометей и органичен, и необходим. Во-первых, гетевский титан не только творец и законодатель с традиционной точки зрения, но и субъект эстетической деятельности, художник, скульптор. Примечательно, что людей он творит именно как художественные произведения<sup>1</sup> и потом ради утверждения *собственной* свободы отказывается даже от предложения их оживить<sup>2</sup>. Сложная гетевская диалектика перехода от неживого и свободного к живому, пребывающему в рабстве у Судьбы, как нам кажется, должна была обрести связь с бахтинской мыслью — хотя бы как развернутая иллюстрация формулируемого в «Проблемах поэтики...» нового типа творчества.

Во-вторых, «Прометей» Гете оказывается контекстуально схож с целым рядом специфически достоевских идей и мотивов. Так, например, свобода для гетевского Прометея увязана с «безжизненностью»; отказ от жизни мыслится как высшее проявление свободы (думается, нет нужды приводить список таких «прометеев» в текстах Достоевского). При этом такую свободу выбирают не сами люди (еще попросту не наделенные способностью выбора), а «высшее» по сравнению с ними существо, «бог», узурпировавший власть Бога, но отрицающий при этом и свою божественность, и божественность вообще<sup>3</sup>.

Прометеические коннотации образов Ивана Карамазова и Великого Инквизитора давно замечены<sup>4</sup>, хотя именно эта, гетевская вариация мятежного ти-

<sup>1</sup> Это, конечно, не риторическое понимание искусства. Прометей у Гете эстетически замкнут на себя, на воспроизводство собственного образа; так, у Гете, видимо, трансформируется идея «по образу и подобию». Показательный монолог Прометея:

Мои созданья!  
Все то, что грудь мою волнует,  
(приближается к изваянию девушки)  
В ее груди должно созвучно биться!

«Прометей» цитируется по следующему изданию: Гете И.-В. Собрание сочинений: В 10 тт. Т. 5. Драммы в стихах. Эпические поэмы. — М., 1977. С. 74. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

<sup>2</sup> Речь Прометея:

Но стать рабом, господство Громовержца  
Признать я должен?  
Нет!  
Пусть будут скованы они,  
В безжизненности этой  
Они свободны все ж:  
Свободными их вижу! [78]

<sup>3</sup> Так, Прометей у Гете обращается к Зевсу: «Мою ты землю // Сгубить не можешь». И дальше:

Как видишь, я творю людей  
По своему подобию -  
Мне родственное племя,  
Чтоб им страдать, и плакать,  
И ликовать, и наслаждаться,  
И презирать тебя,  
Как я! [88]

<sup>4</sup> Собственно, они декларированы самим Иваном в известной его фразе: «Люди сами, значит, виноваты: им дан был рай, они захотели свободы и похитили огонь с небеси...» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 тт. Т. 15. — Л., 1976. С. 222. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы. Из литературоведческих сближений Ивана Карамазова и Прометея см., например: Иванов Вяч. И. Идея неприятия мира // Иванов Вяч. И. Собрание сочинений: В 4 тт. Т. 3. Статьи. — Брюссель, 1979. С. 79—90.

тана в контекст «Братьев Карамазовых» не вводилась, заслоняясь обычно другим, более известным гетевским же образным инвариантом: Иван, как известно, «русский Фауст».

Впрочем, в данный момент для нас не столь важна роль поэмы Гете в генезисе образа Ивана Карамазова, сколько два специфических аспекта, обозначившихся в бахтинском пассаже.

Первый: контекстуальное сближение творческой манеры Достоевского с прометеическим мифом Гете ведет к той самой ошибке, в которой Бахтин справедливо упрекал современных ему достоевсковедов — отождествлению идеологий автора и его героев. Разумеется, у Бахтина есть существенные отличия от этих, позиций: отождествляется все-таки не сама идея, а ее «сюжет» — освобождение сотворенного в пику некоему владычествующему принципу; богоборческий образ творчества.

Второе наблюдение, для нас более важное, состоит в том, что литературоведческая мысль уходит здесь в плоскость иной умственной активности. Рассуждения о «новой литературной форме» — это один способ мысли и тип высказывания; размышления об этической природе творчества и отношения автора к герою (а, следовательно, и к читателю, поскольку у последнего нет иного способа непосредственно-чувственного принятия текста, кроме определения своей позиции в мире литературного героя) — нечто другое. Первое — только оболочка; второе же явно находится вне парадигмы современного литературоведения.

Дело тут не только в том, что Бахтин, по одному из утвердившихся о нем мнений, «философ под маской филолога». В конце концов, подобные образные сопоставления не обусловлены, как нам кажется, и нуждами философствования.

Под этим углом зрения вопрос, поставленный нами изначально — зачем Бахтину нужен этот прометеевский образ и что он значит? — становится острее. Во-первых, этот контекст противоречит одной из главных литературоведческих целей книги — выйти, наконец, из-под власти философствования героев Достоевского и прорваться к нему самому. Выясняется, что Достоевский-Прометей как автор «Братьев Карамазовых» все-таки слишком близок к своим «бунтующим» героям<sup>1</sup>.

Во-вторых, непонятен и его скрытый, философский смысл (Бахтин же, как известно, «потаенный» философ). Что может означать этот прометеевский сюжет? Наличие у Бахтина концепции Достоевского как «философа свободного духа»? Вряд ли это адекватно пусть редким, но все-таки имеющимся указаниям на собственно философские взгляды ученого; очевидно, что его персонализм — какого-то другого вида. Может быть, в бахтинском достоевсковедении скрыт некий антихристианский смысл? Автора «Проблем поэтики...» порой упрекают в этом, но, думается, что с этих позиций серьезная критика Бахтина невозможна, хотя бы вследствие его явного нежелания *формулировать* свои ответы на подобные вопросы.

Отметим попутно, что стремление к «дешифровке» скрытых смыслов в тексте Бахтина, навязчивое желание «проникнуть» в его «глубины», прочесть подтекст etc. программируется самим бахтинским текстом. Не последнюю роль в

<sup>1</sup> Показательная цитата Прометея-творца: «Как видишь, я творю людей <...> Чтoб им страдать, и плакать, И ликовать, и наслаждаться, И презирать тебя, Как я!» [88].

этом программировании должны играть и подобного рода «провоцирующие» цитаты. То, что они не поддаются четкой интерпретации, и доказывает их техническое, «завлекательное» предназначение. Функция таких цитат — удержание внимания и формирование образной парадигмы восприятия дальнейшей концепции.

Иными словами, сравнение Достоевского с Прометеем дает образную, до-рациональную основу для дальнейших размышлений, можно сказать, фундирует их. Бахтин выстраивает мир, в котором дальше будет мыслить. Мир этот центрирован вокруг оси, на одном полюсе которой полуабстрактный эстетический тиран (Толстой-Зевс), на другом, творец-освободитель (Достоевский-Прометей), в одиночку взрывающий застывший мир.

Примечательно, что сам Бахтин в рефлексивно-критической части своей книги, в «обзоре наиболее существенных попыток определения основной особенности творчества Достоевского» [56], по сути, вписывает в эту систему и себя: рядом с ним (особенно в первом варианте «Проблем...») не оказывается никого, его концепция одинока, отдельные приближения к ней (Гроссман, Иванов, Энгельгардт) не достигают цели из-за фатальных изначальных ошибок<sup>1</sup>. Подобно тому, как «только Достоевский может быть признан создателем подлинной полифонии» [43], так и критический разбор литературы о Достоевском подводит к мысли о том, что *только* представляемая читателю концепция полифонии *подлинна*.

Между прочим, здесь совершается и несколько странная подмена содержания рассуждения: Бахтин так строит свой обзор, что вопрос о самом существовании полифонии в романах Достоевского снимается, а речь идет только о том, кому удалось ближе подобраться к вожделенной концепции и лучше ее сформулировать.

Этот критический обзор может показаться отчасти даже пародийным. Не случайно, сам Бахтин начинает вторую главу со странной фразы: «Мы выставили тезис и дали несколько монологический — в свете нашего тезиса — обзор...». [56]. Интересно, что обзор представляется «монологическим» именно в свете выставленного тезиса о принципиальном «диалогизме» текстов Достоевского, не позволяющем закрыть мысль об их сущности. После подробного описания ограниченности всех (практически всех) существующих к моменту создания «Проблем поэтики...» трактовок творчества Достоевского, у Бахтина следует указание и на относительность собственной мысли. Это придает предыдущей подмене предмета спора и всему «критическому» разбору игровой (чтобы не сказать «карнавальным») характер.

Объект пародии может быть «прочитан» двояко. С одной стороны, это — декларируемая эстетический идеал «официальной» гуманитарной мысли монологического времени, в котором Бахтин работал. С другой стороны, этот объект — традиция европейской монологической мысли в целом, идущая от античных перипатетиков до немецких философских факультетов. Иными словами, объект пародии может быть найден и в личном, биографическом времени Бахтина, и в «большом времени», на фоне которого происходило его умозри-

<sup>1</sup> Характерный пассаж: «...основная ошибка была сделана Энгельгардтом в начале пути при определении «идеологического романа» Достоевского» [42].

тельное самоопределение.

Бахтинский «нарратив» в коммуникативном аспекте выстроен чрезвычайно продуманно. Те читатели, которые сочтут неуместной монологически завершённую речь о диалогически незавершённом явлении, находят в начале второй главы намек на внутренний диалогизм бахтинской мысли, на возможность автотокритики предложенной концепции. Парадоксальным образом указание на скрыто-пародийную природу первой главы верифицирует высказанный в ней тезис, придает ему необходимую для дальнейшего содержательного раскрытия значимость.

Дальнейшее развитие основного тезиса «Проблем поэтики...», на наш взгляд, состоит в постепенной детализации и конкретизации бытия героя в полярно организованном мире прометеической интерпретации Достоевского.

Проблема, однако, в том, что в отличие от мифологического пространства прометеевского сюжета, мир художественной литературы не существует сам для себя. Он разомкнут для читателя, для чужого, воспринимающего, сочувствующего, осуждающего etc. сознания, естественной задачей которого будет понимание, то есть неизбежная монологизация полифонического текста в восприятии.

Но именно такой монологизации противостоит мысль Бахтина: «...дело идет не об обычной диалогической форме развертывания материала в рамках его монологического понимания на твердом фоне единого предметного мира» [26].

Из этой фразы не вполне понятно, какая альтернатива предлагается монологическому пониманию; вообще говоря, для сознания, еще сохранившего как структурно необходимые понятийные антитезы «истинное» и «ложное», «прекрасное» и «безобразное», любое понимание будет монологическим, просто потому, что будет предполагать *определённое* расположение нового текста в уже существующей системе психологических, нравственных, эстетических и иных координат.

Длинное, семантически насыщенное рассуждение Бахтина, которое следует за только что цитированным отрывком, можно долго и подробно критически разбирать. Но для нас наиболее важна его весьма интересная противоречивость.

Так, сначала Бахтин пишет, что текст Достоевского «не дает созерцающему опоры для объективации всего события по обычному монологическому типу (сюжетно, лирически или познавательльно), делает, следовательно, и созерцающего участником» [26].

Сразу вслед за этим следует вот такой пассаж: «Роман не только не дает никакой устойчивой опоры вне диалогического разрыва для третьего, монологически объемлющего сознания, — наоборот, все в нем строится так, чтобы сделать диалогическое противостояние безысходным. С точки зрения безучастного «третьего» не строится ни один элемент произведения. В самом романе этот безучастный «третий» никак не представлен. Для него нет ни композиционного, ни смыслового места» [26—27].

Для начала — несколько наивных вопросов. Если «третий» — это «созерцающий участник» (то есть читатель, поставленный в ситуацию невозможности монологического понимания текста, что соотносится со словами о «точке зрения безучастного «третьего»»), то каким образом он может быть «представлен» (и в итоге не ««представлен») в самом романе? Зачем ему композиционное

или смысловое место? Наконец, для кого «безысходно» диалогическое противостояние романа? Для героя, для читателя, для автора? Почему третий — «безучастен»; монологическое восприятие Достоевского ведь вовсе не подразумевает «безучастности» (совершенно в данном случае и невозможной, кстати)?

Гипотетический «третий» и его попытки «монологического» прочтения Достоевского приобретает здесь странный, парадоксальный образ. Как нам кажется, логическим путем добраться до монологического смысла подобных риторико-интеллектуальных лабиринтов крайне сложно.

Положение, однако, облегчается тем, что текст Бахтина, по всей видимости, изначально, строится как реплика к Достоевскому. Богоборческие претензии Ивана Карамазова выливаются в прометеический миф о природе творчества Достоевского. Приведенный только что отрывок также находит свой источник в последнем романе «великого пятикнижия», в главке «Третье, и последнее свидание со Смердяковым», в эпизоде, который в контексте этих заметок вполне может быть прочитан как диалог художника-творца со своим «созданием».

Иван, этот наиболее творчески одаренный из всех Карамазовых герой, уже понимая неудачу своих эстетических и этических построений, в отчаянии говорит лакею: ««Знаешь что: я боюсь, что ты сон, что ты призрак предо мной сидишь?». Ответ Смердякова в высшей степени интересен. Сначала он подтверждает догадку Ивана: «Никакого тут призрака нет-с, кроме нас обоих-с...». В косязычии лакея проглядывает истинный облик ситуации: Смердяков утверждает небытийность их разговора, выбрасывает и себя, и Ивана за пределы подлинного бытия. Но лакей продолжает: «...да еще некоторого третьего. Без сумления, тут он теперь, третий этот, находится, между нами двумя. <...> Третий этот — бог-с, самое это провидение-с, *тут оно и теперь подле нас-с, только вы не ищите его, не найдете*» [15; 60; курсив мой — С. Ш].

Последняя фраза Смердякова поразительно напоминает бахтинские построения. Собственно, это один и тот же парадокс отсутствующего присутствия, разумеется, у Бахтина он дается в более сложной форме. Проблема, однако, глубже. Так же, как и в случае с гетевским Прометеем, здесь мы имеем дело с обращением к инварианту идеи через образ, или ситуацию-посредник.

Глубинный корень этого парадокса таков: ««...если двое из вас согласятся на земле просить о всяком деле, то чего бы не попросили, будет им от Отца Моего Небесного, ибо где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» [Мф: 18; 19-20].

У этого евангельского стиха — большая литературная биография<sup>1</sup>, но достоевско-бахтинская вариация занимает в ней, судя по всему, совершенно особое место. Прежде всего, это сравнительно редкий случай полной перверсии евангельского смысла. У Достоевского эта цитата — приговор Ивану, знак его полного отпадения от Бога. Думается, что бахтинское описание романного мира в определенном смысле продолжает традицию такой перверсии.

Первое, что роднит две вариации, — ощущение полной безысходности ситуации. В «Братьях Карамазовых» оно обусловлено не только философски и мисти-

<sup>1</sup> В частности, нам приходилось писать о ее функционировании в романе «Братья Карамазовы» в составе сложного евангельско-романтического контекста: Шаулов С. С. Культурный фон диалога в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Достоевский и современность. Материалы XVIII Международных Достоевских чтений. — Новгород, 2002. С. 221—227.

чески, но и сюжетно: Ивану нужен свидетель смердяковского признания (и собственного раскаяния), но свидетеля нет, есть только черт и Смердяков, его же создания (прометеический сюжет!), мучающие собственного создателя.

В художественном мире, описанном у Бахтина, ситуация еще трагичнее. Третьего, «наблюдателя» не только нет, для него даже не предусмотрена «точка зрения» (кстати, если бы речь у Бахтина шла только о читателе, то фраза о точке зрения потеряла бы всякий смысл). «Безучастность» «третьего» объясняется в этом случае именно тем, что он дал удалить себя из мира. Это обвинение близко тем филиппикам, которые бросает гетевский Прометей Зевсу («Мне чтить тебя? За что? // Когда ты скорбь утешил // Обремененного? // Когда ты слезы вытер // Скорбью томимого?»), фактически удаляя бога из мира<sup>1</sup>. Пафос Бахтина сближается с гетевским (специфика несомненной генетической связи бахтинского текста с гетевским «Прометеем» при этом для нас вторична) в оценке такого удаления как «величайшей силы» творческой личности.

Думается, такие цитаты не могут быть невольными, тем более что контекстуальные источники входят в орбиту «Проблем поэтики...» именно через посредничество Достоевского. Оба раза концепция Бахтина противоречит Достоевскому, и вряд ли автор «Проблем поэтики...» мог этого не заметить. Так возникает все тот же вопрос: зачем это нужно Бахтину?

Ответ, следовало бы следует поискать в специфических представлениях автора «Проблем поэтики...» о том, что можно назвать «психологией творчества» Достоевского.

Во втором издании «Проблем...» Бахтин несколько расширил обзор критической литературы о Достоевском и, говоря о книге В.Шкловского «За против», особо отметил такой вывод ученого: «Федор Михайлович любил набрасывать планы вещей; еще больше любил развивать, обдумывать и усложнять планы и не любил заканчивать рукописи... <...> Конец романа означал для Достоевского обвал новой Вавилонской башни». От себя Бахтин добавляет к фразе Шкловского: «Это очень верное наблюдение» [51].

Наблюдение это, однако, верно только в том случае, если Достоевского как строителя романного мира отождествить с архитекторами Вавилонской башни.

Иными словами, перед читателями Бахтина встает выбор, прекрасно осознаваемый и самим автором «Проблем поэтики...»: «Мир Достоевского глубоко плюралистичен. Если уже искать для него образ, к которому как бы тяготеет весь этот мир, образ в духе мировоззрения самого Достоевского, то таким является церковь как общение неслиянных душ, где сойдутся и грешники, и праведники; или, может быть, образ дантовского мира, где многопланность переносится в вечность, где есть нераскаянные и раскаявшиеся, осужденные и спасенные» [45].

Оспорено в этой цитате может быть все: от утверждения «глубокой» плюралистичности мира Достоевского (здесь представляется полезным, хотя и не вполне корректным мысленный эксперимент: Бахтин сообщает эту новость самому Федору Михайловичу; люди, знакомые с мемуарами о характере романиста, легко домыслят его реакцию) до странной трактовки церкви, в которой якобы сойдутся все, «и грешники, и праведники», до идеи тождественности такой церкви и дантовского мира.

<sup>1</sup> Отметим попутно идеологическую близость этих обвинений «бунту» Ивана Карамазова.

Этот смысл становится понятен, если учесть, что к этому описанию мира Достоевского Бахтин приходит через последовательное отрицание категории становления («становящегося духа») у Достоевского. Сама по себе эта идея не выдерживает реального столкновения с текстами, но Бахтину она нужна, по всей видимости, для других целей. Она довершает описание создаваемого в «Проблемах поэтики...» мифа (в лосевском понимании термина) о творческом процессе Достоевского, довершает одной, может быть, важнейшей чертой: этот мифологический сюжет завершен и описывается уже после финальной черты. Мышление Бахтина о Достоевском апокалиптически; в каком-то смысле трактат «Проблемы поэтики...» сам по себе — мениппея.

Собственно, восприятие Достоевского как пророка исполнившегося русского апокалипсиса не уникально, однако Бахтин использовал эту идею как основу для изошренного интеллектуального сюжета, в рамках которого сохраняется и умозрительный («научный»), и даже лирико-биографический элемент. С определенной точки зрения, «Проблемы поэтики...» — не только трактат о Достоевском, но и зримое проявление жизни и эффективности художественной традиции автора «великого пятикнижия».

N. Leclerc

## Rien ne va plus»: l'instant critique chez Dostoïevski

Le concept de crise se présente assez spontanément à l'esprit lorsqu'on songe à l'œuvre de Dostoïevski. La crise est un mécanisme important, une dynamique qui structure la logique de ses romans. On pensera aux meurtres qui fondent *Crime et châtiment* ou *Les Frères Karamazov*. Loin d'être de simples prétextes à une enquête policière, ils rompent brutalement la linéarité dans laquelle les personnages évoluaient auparavant. Le meurtre de Chatov, associé au suicide de Kirilov, dans *Les Démons* est plus frappant encore: censé fonder l'unité du groupuscule révolutionnaire dirigé par Piotr Verkhovenski, il aboutit à l'écroulement du projet fanatique de ce dernier. De la crise initiale à la crise finale, cette dynamique apparaît dotée d'une valeur positive de révélation, d'engagement dans une voie destinée à transcender un état premier insatisfaisant en tant que tel.

Dans des textes d'un format moindre que ces grands romans, la crise est encore un concept central. Dans les *Notes d'un souterrain*, le narrateur est obsédé par un officier, qu'il rêve de provoquer en duel pour sa vengeance, mais affronte aussi un instant de crise majeure dans son face-à-face avec Lisa. *Le Joueur*, en étudiant ce personnage type, propose une phénoménologie de la crise. L'instant où «rien ne va plus» est un paradigme de moment critique. En effet, pour Alexis Ivanovitch, le jeu n'est aucunement un divertissement, encore moins un moyen de s'enrichir ; il représente l'affrontement de l'homme avec son destin, face-à-face critique dans le sens où son produit est un jugement (krisis) — jugement le plus souvent défavorable. En se rendant au casino, le joueur s'abstrait du désordre du réel pour entendre le verdict implacable du destin. Ce temps suspendu n'est pas une parenthèse stérile, il est au contraire l'instant où s'effectue une métamorphose majeure et radicale.

Les exemples d'un tel processus sont innombrables et je me propose de n'étudier que quelques pages de l'œuvre dostoïevskienne, celles où la crise prend la forme d'un affrontement du sujet avec la mort, sous forme de duel ou de défi (dans *Les Frères Karamazov* et les *Notes d'un souterrain*), ou de suicide (*Les Démons*), en les examinant à la lumière de l'affrontement métaphorique que constitue le jeu de hasard. Cette configuration permettra de réfléchir au rapport entre la prise de risque et la crise, en particulier sous l'angle de la dimension temporelle de la crise, vécue sur le mode de l'instant — fragment minimal du temps. Je m'interrogerai ainsi sur la fonction que peut assumer l'instant critique dans la constitution du sujet.

La dynamique de la crise est de nature dialectique. Elle apparaît de façon récurrente dans l'œuvre dostoïevskienne, qui ne se compose pas d'évolutions, mais de ruptures, de reversements suivis de dépassements. Si les situations proposées dans les *Notes d'un souterrain* apparaissent toutes dans la deuxième partie du texte — la partie narrative —, leurs prémisses sont sensibles dès la première, spéculative. Ainsi, des remarques consacrées à la gifle y amorcent, sur le mode mineur, la pensée de la nécessité d'une confrontation violente avec le réel: décrivant sa fierté orgueilleuse, le narrateur est persuadé qu'il a «connu des moments où si l'on [lui] avait envoyé

une gifle, [il] en aurai[t] peut-être été heureux»<sup>1</sup>. L'homme du souterrain n'est pas caractérisé par une volonté de se soumettre, et cette gifle lui apporte au contraire une jouissance, qui constitue un fil conducteur de l'œuvre. Dans *Les Démons*, une scène parallèle à l'intrigue principale montre le coup porté comme un geste fondamental et nourrit la pensée de la crise. Stéphane Trophimovitch Verkhovenski doit épouser Daria afin de cacher la honte de la jeune fille, déshonorée par Stavroguine, mais Piotr, toujours malintentionné, fait mine d'évoquer naïvement une lettre de son père, et dévoile publiquement ce secret. Chatov, le frère de Dacha, assène alors un coup de poing à Stavroguine. Le narrateur, un personnage anonyme intérieur à la diégèse, ouvre une digression sur le caractère de Stavroguine, caractérisé par le sang-froid, même dans les situations extrêmes les plus périlleuses, en particulier face à un ennemi lors d'un duel. Cette digression est amplifiée par une évocation du décembriste L-n, qui «recherchait toute sa vie le danger, [...] savourait cette sensation devenue pour lui un véritable besoin»<sup>2</sup>. La quête du risque est une notion adjacente à celle de crise. Ce personnage secondaire, d'une façon comparable à Stavroguine, recherche volontairement ce type de situation: derrière une apparence de sang-froid, il connaît la peur, et s'attache à la vaincre en la dépassant dans l'affrontement. L'épisode du coup de poing reçu par Stavroguine est exceptionnel par sa rupture de l'attente du lecteur: le héros n'abat pas Chatov, comme il aurait été capable de le faire, il reste impassible<sup>3</sup>. Le lecteur saura plus tard que Stavroguine a aussi déshonoré la femme de Chatov, qui attend de lui un enfant. Ce secret rend d'autant plus terrible son impassibilité, qui constitue en elle-même une crise.

La crise se manifeste donc par des situations où le sujet rencontre une opposition, une négation de son existence, de ses actes. Pour le spectateur extérieur, cette opposition conduit à une réaction inattendue, qui brise le cours des choses, l'attente. Elle contraint le sujet à rompre sa façon habituelle de percevoir la réalité, et à adopter une nouvelle position. L'impétueux Stavroguine, en recevant un coup de poing de Chatov, doit ne pas réagir comme d'habitude, et trouver une autre réponse. La crise ouvre une autre voie. Alors que la réalité est le produit de la détermination d'un possible parmi une infinité, la crise déplace la question. Elle contraint à considérer la réalité autrement et ouvre un nouveau champ des possibles, pour conduire à nouveau à la réalisation d'un seul. En cela, le jeu de la roulette pourrait apparaître comme un paradigme de crise: le joueur sort du champ de la réalité pour se mouvoir dans le champ d'une nouvelle infinité de

<sup>1</sup> Dostoïevski, *Notes d'un souterrain*, Aubier Montaigne, «Bilingue», trad. Lily Denis, 1972, p. 50—51. Les références indiquées pour cette œuvre comportent la référence au texte original et à la traduction, placée, dans cette collection, en vis-à-vis. Texte original: «бывали со мною такие минуты, что если б случилось, что мне бы дали пощёчину, то, может быть, я был бы даже и этому рад.»

<sup>2</sup> Dostoïevski, *Les Démons*, Gallimard, «Folio», trad. Boris de Schloezer, 1955, p. 217. Texte original: Ф. М. Достоевский, *Бесы*, Собрание сочинений, том седьмой, Государственное Издательство Художественной Литературы, Москва, 1957, стр. 218: «он всю жизнь нарочно искал опасности, упивался ощущением ее, обратил его в потребность своей природы [...]».

<sup>3</sup> Dostoïevski, *Les Démons*, op. cit., p. 218: «Il me semble que si un homme eût été capable d'empoigner une barre de fer rougie au feu et de la tenir serrée dans sa main pour éprouver sa force, et si cet homme, après avoir lutté pendant dix secondes contre la douleur épouvantable, eût fini par en triompher, il aurait éprouvé, j'imagine, quelque chose de semblable à ce que Nicolaï Vsévolodovitch [Stavroguine] endura pendant ces dix secondes.» Ф. М. Достоевский, *Бесы*, op. cit., стр. 219: «Мне кажется, если бы был такой человек, который схватил бы, например, раскаленную докрасна железную полосу и зажал в руке, с целью измерить свою твердость, и затем, в продолжение десяти секунд, побеждал бы нестерпимую боль и кончил тем, что ее победил, то человек этот, кажется мне, вынес бы нечто похожее на то, что испытал теперь, в эти десяти секунд, Николай Всеволодович.»

possibilités ludiques. Mais loin d'être libéré de toute contrainte, de pouvoir se divertir de façon insouciante, le joueur se trouve à nouveau confronté à une détermination, d'autant plus imposante qu'elle est énoncée par la voix du destin.

Ainsi, le sujet peut rechercher la crise, car elle lui apporte à la fois la nouveauté des possibles et un ordre rassurant. Mais au-delà de la satisfaction, celle par exemple qui provient de la souffrance du narrateur des *Notes*, apparaît également la révolte. Les personnages dostoïevskiens vont au devant de crises qui, alors, ne sont pas subies, mais qui engagent le sujet dans un mouvement de libération, d'affirmation. L'image qui intervient dans le chapitre suivant l'évocation de la gifle est celle du mur de pierre, qui figure l'impossible, ce que la nature, l'arithmétique (deux et deux font quatre, considérés par l'homme du souterrain comme le début de la mort) imposent à l'homme. Les mathématiques ont un rôle important et ambigu dans *Le Joueur*. Certains joueurs présentent un comportement apparemment rationnel: ils calculent des martingales, et pensent ainsi découvrir le secret du hasard. En réalité, ils sont victimes d'une illusion car ils confondent les statistiques et les probabilités. À chaque nouveau tour de roulette, chaque numéro est équiprobable, même si les statistiques font croire que l'on peut prévoir un coup en fonction des précédents. Le jeu de hasard est un mur de pierre d'autant plus redoutable qu'il laisse croire que l'arithmétique peut en dévoiler le mécanisme, alors que non seulement, elle ne peut rien sur le plan de la connaissance des lois du hasard, mais de plus, c'est bien elle qui, tout de même, gouverne le cours des choses. Alors que certains joueurs cèdent à la superstition, Alexis Ivanovitch, au pire de son emportement passionné pour le jeu, garde à l'esprit que ses gains fabuleux n'ont rien de magique. Tout n'est qu'affaire d'arithmétique.

L'homme du souterrain, lui, s'interroge sur la nécessité d'accepter ces lois, et le mécanisme de la crise est de nouveau mis au jour, lorsque l'homme du souterrain appelle à «ne s'accommoder d'aucune de ces impossibilités, d'aucun de ces murs de pierre, si cet accommodement vous est odieux ; parvenir, par la voie des combinaisons logiques les plus inéluctables aux conclusions les plus révoltantes [...]»<sup>1</sup>. Mettre la réalité en crise et se mettre en crise face à la réalité permet d'en briser la nécessité et d'exprimer sa liberté. L'homme du souterrain poursuit dans cette direction lorsqu'il proclame son droit au caprice, et le texte présente une réflexion sur l'articulation entre la volonté et la raison humaines. Il apparaît que le droit au caprice ne consiste pas en une action absurde, mais est le fruit d'une rationalité supérieure. Il est également le principe qui régit l'existence de Stavroguine qui, avant d'entrer en scène, est précédé par sa réputation et par des anecdotes sur les humiliations qu'il a fait subir à autrui, comme par pur caprice. Il sème autour de lui le désordre, impose à une société réglée la contingence de ses actes, l'aléatoire de ses impulsions. Mais ce droit au caprice est en réalité le produit d'une nécessité suprême, celle de l'acte gratuit. Si Stavroguine vit sur le mode de la crise, Kirilov, lui, meurt sur ce mode. Par un affrontement radical avec l'absolu, il entend prouver sa liberté. Il ne s'agit plus de gifle ou de mur de pierre, mais de suicide. Selon sa logique, la liberté suprême est atteinte dans le courage de choisir délibérément d'affronter sa mort: «Celui qui ose se tuer, est Dieu»<sup>2</sup>. La philosophie de Kirilov — et

<sup>1</sup> Dostoïevski, *Notes d'un souterrain*, op. cit., p. 58-59. Texte original: «не примиряться ни с одной из этих невозможностей и каменных стен, если вам мерзит примиряться; дойти путём самых неизбежных логических комбинаций до самых отвратительных заключений [...]».

<sup>2</sup> Dostoïevski, *Les Démons*, op. cit., p. 123. Ф. М. Достоевский, Бесы, op. cit., стр. 124: «Кто смеет убить себя, тот бог.»

il est important que ce personnage ne soit pas d'abord un fanatique, mais un ingénieur, un représentant de la rationalité — est une philosophie de la crise, du dépassement de la condition humaine par un face-à-face sans compromis avec l'absolu qui prend ici la forme du néant, d'une négation absolue de la vie. Paradoxalement, la crise permet d'être au nombre des hommes — le joueur ne dit pas autre chose.

La crise à laquelle je m'attacherai dans *Les Frères Karamazov* est très différente. Tout le roman pourrait être lu à travers ce filtre, mais je n'étudierai que l'épisode du duel du jeune officier Zossime, qui précède son engagement dans les ordres. Il y est encore question d'un coup de poing. Dans le récit de la vie de Zossime, fait par lui-même, intervient une histoire d'amour avortée. Le jeune homme aime et se croit aimé d'une jeune fille qui est en réalité déjà fiancée. Lorsqu'elle se marie, Zossime, vexé, cherche à se venger du mari, qui n'y est pour rien, et s'arrange pour le provoquer en duel. La veille au soir de l'affrontement, il frappe son ordonnance au visage. Au matin, la cruauté de ce geste s'impose à lui et lui révèle l'absurdité du duel engagé. Le jeune Zossime fait face au feu de son adversaire, puis jette son arme et propose de faire la paix: «c'est une fois que j'ai eu affronté son coup de feu à douze pas que ce que je dis peut avoir une certaine valeur pour lui, alors que, si ç'avait été avant le coup de feu, on aurait dit, tout simplement: le lâche [...]»<sup>1</sup>. La réconciliation n'est possible qu'après le face-à-face avec la mort. La dialectique de cette crise va plus loin que la paix retrouvée, puisqu'elle conduit Zossime à se tourner vers ce qu'il découvre être sa vocation, celle de la religion. Cet épisode apparemment secondaire du dernier roman de Dostoïevski résume à lui seul toute la dynamique propre à la crise. Ces différentes représentations de la crise ont en commun leur mécanisme, mais aussi le modèle de la mise en danger dont le sujet a besoin pour assurer la valeur de son existence. Le joueur qui, loin de se livrer à l'aléatoire, se met face à un ordre imposé par le destin, est un paradigme de cette démarche. Cette prise de risque se réalise dans un instant critique, où rien ne va plus, où tout est suspendu dans l'attente du verdict.

La crise possède une temporalité qui lui est propre, et dont le cœur est l'instant, dans tout le paradoxe que présente cet infiniment petit du temps, dont il constitue la parcelle minimale et indivisible, et de ce fait difficilement pensable. Si, comme l'expose Aristote, le présent est en lui-même difficile à définir, puisqu'avant, il n'est pas encore, et qu'après, il n'est déjà plus, l'essence de l'instant est encore plus insaisissable ; le présent pourrait encore avoir une étendue, alors que l'instant, qui est un point temporel, en est dépourvu. L'insistance sur l'instantanéité est très sensible dans l'épisode du duel de Zossime. Lorsqu'il cherche l'occasion de provoquer le mari en duel, il dit avoir «guetté le moment»<sup>1</sup>, et convoque ainsi la notion antique de moment opportun, de *kairos*, qu'il faut saisir pour agir avec efficacité. Dans la suite du récit, la nature de l'instant change ; il ne s'agit plus pour le sujet d'intercepter le bon moment, qui se présentera — ou non — à lui, mais de saisir, de comprendre, lors de moments d'une acuité particulière,

---

<sup>2</sup> Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, tome I, Actes Sud, «Babel», trad. A. Markowicz, 2002, p. 539. Texte original: Ф. М. Достоевский, Братья Карамазовы, Собрание сочинений, том девятый, Государственное Издательство Художественной Литературы, Москва, 1958, стр. 375: «только после того, как я выдержал их выстрел в двенадцати шагах, слова мои могут что-нибудь теперь для них значить, а если бы до выстрела, как прибыли сюда, то сказали бы просто: трус [...]».

<sup>1</sup> Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 534. Ф. М. Достоевский, Братья Карамазовы, op. cit., стр. 372: «Выждал я время [...]». Il est à noter que le russe est plus flou que la traduction française sur la modalité temporelle. Dans le texte original, il est question d'attendre le temps qu'il faut. Il est significatif que le traducteur ait ajouté la notion de bon moment, et ainsi d'un temps bref, à saisir.

la gravité de sa situation. Le matin, il se lève «brusquement»<sup>1</sup>, adverbe qui reparait quelques lignes plus loin, lorsqu'il comprend l'origine de son malaise: «Et, brusquement, d'un coup, ça m'est venu, de quoi il s'agissait ; le fait est que, la veille au soir, j'avais frappé Afanassi! D'un coup, toute l'image m'est réapparue, exactement comme si ça se répétait [...]»<sup>2</sup>. Cette révélation passe par une association entre l'instant, censé être unique, et la répétition: comme pour le joueur, l'instant critique est fondamental, mais c'est en étant répété, et même ressassé, qu'il garde son statut fondateur. Pour être un joueur, il ne faut pas jouer, il faut rejouer. La soudaineté de la révélation est développée par la suite<sup>3</sup>: Zossime comprend le sacrilège du geste qu'il s'apprête à faire et subit au sens propre une conversion, qui prend par la suite un sens religieux: il se détourne de son projet initial pour le transformer en autre chose de plus grand, de moral, de beau et dévoile le caractère dialectique de l'essence de la crise.

Cet instant de revirement dialectique est aussi rêvé par l'homme du souterrain, qui ne parvient toutefois pas à le réaliser. Lorsqu'il raconte son projet de s'inviter au dîner d'adieu de Zverkov, qu'il méprise, dîner organisé par ses camarades qui n'apprécient guère non plus le narrateur, il décrit encore une situation dialectique de crise. Craignant d'être accusé d'avoir eu «la frousse devant la réalité»<sup>4</sup>, il souhaite la surmonter «au plus fort paroxysme de [s]a fièvre de frousse»<sup>5</sup>. Cette victoire sur lui-même doit aboutir à l'amour des autres pour lui. Zverkov serait ainsi réduit, mais, dans un nouveau dépassement, le narrateur lui proposerait de faire la paix et deviendrait son ami, fantasme qui ne se réalise pas. L'intérêt de sa description réside dans son extrême attention à la temporalité: l'affrontement avec la réalité atteint un point paroxystique, une acmé, au creux de laquelle s'effectue le renversement.

La scène de la mort de Kirilov est riche en annotations temporelles. Pour les comprendre pleinement, il faut avoir saisi l'urgence de la situation. Le narrateur en rend compte de plusieurs façons pour souligner l'extrême resserrement de l'épisode dans lequel Piotr Verkhovenski doit obtenir le geste promis, et ce dès l'ouverture du chapitre: après la mort de Kirilov, Piotr doit s'enfuir ; or le train qu'il doit prendre ne fonctionne qu'une fois par semaine ; il lui est donc interdit de le manquer. A cette contrainte s'ajoutera celle que représentera la bougie, qui menacera de se consumer. Cette temporalité pressée n'est pas sans évoquer, dans *Le Joueur*, l'urgence dans laquelle évolue la grand-mère, qui ne cesse de vouloir fuir la tentation de la roulette tout en s'y précipitant pour jouer. L'échéance qui la menace, elle, est sa propre mort ou l'épuisement de sa fortune. L'étai se resserre autour de Piotr, qui doit presser Kirilov de rédiger la déclaration selon laquelle il se proclame responsable de la mort de Chatov, puis de réaliser le suicide promis, et qui le voit hésiter, se rebeller, dénoncer le pacte. Les annotations de l'immédiateté scandent tout le chapitre, comme les exhortations de la grand-mère à aller plus vite scandent ses allées et venues ente l'hôtel et le casino, tandis que l'expression «en

<sup>1</sup> Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 535. Ф. М. Достоевский, Братья Карамазовы, op. cit., стр. 372: «вдруг».

<sup>2</sup> Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 536. Ф. М. Достоевский, Братья Карамазовы, op. cit., стр. 373: «И вдруг сейчас же и догадался, в чем было дело: в том, что я с вечера избил Афанасия! Все мне вдруг снова представилось, точно вновь повторилось [...]».

<sup>3</sup> Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 537: «Et toute la vérité m'est apparue soudain, dans toute sa lumière: qu'est-ce que j'allais donc faire?». Ф. М. Достоевский, Братья Карамазовы, op. cit., стр. 373: «И представилась мне вдруг вся правда, во всем просвещении своем: что я иду делать?».

<sup>4</sup> Dostoïevski, *Notes d'un souterrain*, op. cit., p. 150—151. Soulignement de l'auteur. Texte original: «струсил действительности».

<sup>5</sup> *Ibid.* Texte original: «в самом сильнейшем пароксизме трусливой лихорадки».

un pareil moment», qui dit la gravité de l'événement attendu, revient à de nombreuses reprises dans le discours de Piotr. Enfin, après avoir reculé plusieurs fois, la décision de Kirilov de rédiger la déclaration est brutale: «Cette déclaration et l'idée qu'elle lui avait *subitement* suggérée, semblaient avoir absorbé toute son attention en ouvrant un issue *momentanée* à son âme épuisée qui s'y précipita aussitôt»<sup>1</sup>. A partir de cet instant, l'urgence se resserre encore: il faut à présent que Kirilov se tue, et Piotr sait que sa décision doit être instantanée. Kirilov est enfermé dans une chambre voisine, les minutes s'écoulaient, puis les événements se précipitent à nouveau: Piotr décide de faire irruption, l'ingénieur lui donne un coup de tête qui fait tomber et s'éteindre la bougie. La tension est à son comble et Kirilov crie une dizaine de fois «Tout de suite!»<sup>2</sup>, exclamation dont on suppose qu'elle fait référence à son suicide, puisqu'il se tue dans le paragraphe suivant: «La mort avait dû être instantanée»<sup>3</sup>. Si l'on en croit la philosophie de Kirilov, celui-ci, dans l'instant de sa mort, a accédé à l'éternité, et est même devenu Dieu. La mort de la grand-mère semble avoir une portée moins métaphysique, mais elle est néanmoins révélatrice. En réalité, on ne sait pas si elle meurt, mais peu importe: elle quitte finalement Roulettenbourg après avoir flambé toute sa fortune. Au delà du caractère pathétique de sa ruine, la grand-mère a triomphé des machinations sordides de son neveu le général, qui n'attendait que sa mort. Elle a aussi empêché le mariage de Paulina avec l'antipathique Des Grieux, pour les mêmes raisons financières. Par un mécanisme très indirect, elle a ainsi poussé Alexis Ivanovitch à sombrer dans le jeu, lorsqu'il décide d'aller gagner des sommes fabuleuses pour Paulina outragée par le Français. La ruine de la grand-mère est une victoire et l'urgence dans laquelle cette crise a explosé révèle que sa dimension dépasse l'anecdotique. En flambant subitement sa fortune, elle a agi comme un révélateur. La temporalité éclaire la dynamique de la crise, mais elle n'est pas seulement une de ses dimensions possibles, elle en est l'essence même. La tension entre l'unicité et la concentration de l'instant d'une part, et la répétition ou l'éternité d'autre part, suggère que la crise est un événement fondamental et fondateur, mais que pour fonctionner comme tel, elle doit pouvoir être revécue, remémorée, rédupliquée. A ce titre, elle participe de la constitution du sujet.

En se tuant, Kirilov est devenu ce qu'il voulait être, il s'est inscrit dans l'éternité afin d'échapper à la contingence de la condition humaine. Par un geste inverse, Zossime frappé, le matin de son duel, par la beauté du monde, fait part à son entourage de sa conviction «que la vie est un paradis, car il suffit que nous voulions le comprendre, ce paradis, il adviendra dans toute sa beauté [...]»<sup>4</sup>. Pour le jeune Zossime, le paradis, la forme aboutie du monde, n'est pas attendu dans un temps au-delà du temps ; il est réalisable dans le temps de la vie humaine, mais pour cela, les hommes doivent actualiser cette forme parfaite, qui reste à l'état virtuel tant qu'aucune intervention ne vient la mettre à jour. La crise possède cette fonction d'actualisation ; elle est le déchirement qui renverse une situation pour en dévoiler une autre vision, pour révéler ce que le monde recèle. L'actualisation du virtuel se distingue de la réalisation du possible, et

<sup>1</sup> Dostoïevski, *Les Démons*, op. cit., p. 650. Je souligne. Ф. М. Достоевский, *Бесы*, op. cit., стр. 644: «Это объявление и какая-то особенная внезапная мысль о нем, казалось, вдруг поглотила его все-го, как будто какой-то исход, куда стремительно ударился, хоть на минутку, измученный дух его »

<sup>2</sup> Dostoïevski, *Les Démons*, op. cit., p. 655. Ф. М. Достоевский, *Бесы*, op. cit., стр. 649: «сейчас!»

<sup>3</sup> *Ibid.* Ф. М. Достоевский, *Бесы*, op. cit., стр. 650: «Смерть должна было произойти мгновенно. »

<sup>4</sup> Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 539. Ф. М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, op. cit., стр. 375: «жизнь есть рай, ибо стоит только нам захотеть понять, и тотчас же он настанет во всей красоте своей [...] »

constitue un modèle de pensée plus pertinent. Dans ce dernier processus, évoqué plus haut, intervient un changement de quantité d'être, tandis que l'actualisation modifie la qualité. Avant que la bille ne tombe dans une des cases de la roulette, le numéro qui sortira n'est que virtuel. Il change de nature en sortant, et rend les autres numéros caduques. Dans le processus de la réalisation, ce qui n'est pas réalisé reste éventuellement possible, subsiste à l'état potentiel. L'actualisation, comme la crise, anéantit les virtuels qui ne se sont pas actualisés.

Le mécanisme est le même pour l'individu, que la crise rénove, dont elle actualise les virtualités. Les *Notes d'un souterrain* le montrent à diverses reprises. Dans la partie narrative, la suite de l'épisode du dîner d'adieu développe la problématique du défi qui permet d'acquérir une valeur. Lorsque la compagnie part au bordel, le narrateur s'exclame significativement: «Le voilà enfin, le face-à-face avec la réalité»<sup>1</sup>, dont nous avons vu que le paroxysme devait conduire à une crise définitive. La réflexion que cette quête génère conduit le narrateur à évoquer deux œuvres qui éclairent le sens métaphysique de son geste: *Le Coup de pistolet*, de Pouchkine, et *Mascarade*, de Lermontov. Dans ces deux textes, qui convoquent le thème du jeu de hasard, un personnage se trouve face à un vengeur venu exécuter son destin. Dans la nouvelle de Pouchkine, Silvio se venge des années après de celui qui l'avait humilié en duel, en mangeant des cerises pendant qu'il attendait le coup de feu. Silvio avait donc réservé son coup de feu pour plus tard, et vient le tirer lorsque son adversaire est marié et heureux. Cette nouvelle est bâtie sur le principe de l'actualisation: le coup que tire Silvio est l'actualisation de celui, virtuel, qu'il garde en réserve depuis six ans. L'affrontement est d'une rare intensité, par sa violence propre, mais aussi en raison du passé qui ressurgit brutalement et vient se résoudre. En outre, il ne s'agit pas pour Silvio de tuer son adversaire, mais de provoquer sa terreur, et celle de sa femme, en leur montrant qu'il aurait pu le tuer, et en le marquant ainsi à vie. Dans la nouvelle, tout se passe comme si rien n'existait entre les deux affrontements: la vie de Silvio est suspendue, il ne vit plus que dans et par sa vengeance, dans l'attente de l'affrontement et ainsi dans la virtualité de sa fiction. Le narrateur insiste sur son mystère et sur l'énigme que constitue son entraînement acharné au tir au pistolet.

Dans la pièce de Lermontov, dans une configuration similaire, un vengeur survient à la fin de la pièce et incarne le destin de façon d'autant plus explicite que le dramaturge l'a appelé «l'Inconnu». Par cette désignation, il est également un être de fiction, dans la mesure où il peut être «qui l'on veut» ou «on ne sait qui». En tout cas, il oriente la pièce vers le traitement du défi à Dieu. De façon similaire à Silvio, il vient frapper Arbénine, qu'il suppose heureux époux, pour lui faire payer la ruine jadis subie aux cartes. Le démonisme d'Arbénine est détrôné par ce surgissement de l'absolu. Si l'homme du souterrain est ridiculisé par sa distance avec les personnages fascinants de Silvio et de l'Inconnu, auxquels il ne peut résolument pas s'identifier, les références intertextuelles révèlent donc le sens de sa démarche. Il n'agit pas seulement par fierté, mais aussi pour donner un sens métaphysique à son affrontement. Affronter une crise consiste à atteindre des limites apparemment infranchissables et trouver une autre voie pour les dépasser. La crise apparaît donc nécessaire, puisque sans elle, le sujet se contente d'évoluer sans jamais progresser. Sans elle, il ne peut jamais non plus y avoir de narration. La crise est une composante essentielle de la fiction.

<sup>1</sup> Dostoïevski, *Notes d'un souterrain*, op. cit., p. 170—171. Texte original: «так вот оно, наконец, столкновение-то с действительностью [...]».

A défaut de se trouver face à son ennemi, l'homme du souterrain se retrouve face à Lisa. Il refuse de profiter de la jeune fille, et tient un grand discours où il joue le rôle du sauveur, la met face à la réalité de sa situation, et la pousse au désespoir. Mais s'il parvient à la conduire à la crise de sanglots, il révèle finalement qu'il ne s'agissait pour lui que d'un jeu: «Et maintenant que le but était atteint, je lâchais pied [...]»<sup>1</sup>, comportement qui le caractérise tout au long du texte, où il finit toujours par abandonner les projets ambitieux qu'il avait<sup>2</sup>. Toutefois, nous ne serions pas autorisés à parler de crise si le processus s'arrêtait à la dérobade de l'homme du souterrain. Au désespoir de Lisa succède la crise de nerfs du narrateur — et la traduction française parle bien, à plusieurs reprises, de «crise» — qui révèle qu'il a tenu un discours de consolation pour se moquer de Lisa et l'humilier, lui qui venait de l'être par Zverkov et ses camarades. A cette révélation violente, Lisa répond d'une façon inattendue par laquelle elle surmonte ce qu'elle perçoit comme une crise, puisqu'elle prend le narrateur dans ses bras et fond en larmes: «c'était elle l'héroïne»<sup>3</sup>. Le narrateur est seulement au niveau de l'anecdote, tandis que Lisa est devenue un personnage de roman. Par la crise, elle est passée à un stade supérieur de fiction. De plus, à ce retournement dialectique en succède un autre: le narrateur veut reprendre le dessus et la prend pour ce qu'elle est, une prostituée. L'outrage semble définitif, et pour le confirmer, il paie Lisa de ses services. Une nouvelle fois, Lisa sort vainqueur de l'affrontement en parvenant à rendre l'argent reçu. L'humiliation devient triomphe. Cette série de retournements et d'affrontements évoque le destin de la grand-mère, qui passe du jeu gagnant au jeu perdant et pathétique, mais ne quitte pas Roulettenbourg sans s'être vengée d'une famille qui n'attendait que sa mort.

L'œuvre de Dostoïevski est agitée de conflits qui prennent des proportions si intenses qu'il est autorisé de parler de crises. En effet, ces conflits ne sont pas de simples affrontements dans une dimension horizontale. Les personnages ne peuvent en sortir que par le haut, en dépassant le conflit et en produisant une nouvelle situation. A ce titre, la crise est une dynamique romanesque efficace, et notamment au titre de sa temporalité spécifique.

Le geste du joueur, ici considéré comme un paradigme, doit être examiné dans les deux formes qu'il reçoit dans *Le Joueur*. Si ce roman est centré sur la figure d'Alexis Ivanovitch, le narrateur, qui recherche de façon pathologique cette confrontation à la réalité et à la perte, et est animé par le besoin éternel de revivre cet instant critique, il accorde également une place importante à la grand-mère, qui sombre momentanément dans la folie du jeu, mais sans être victime d'addiction. Ce personnage, doté d'une puissance romanesque supérieure à celle des autres figures du roman, vit une crise au titre de laquelle elle flambe toute sa fortune au jeu, avant de disparaître. Elle est animée au casino d'un regain de vie, qui, bien qu'il soit mortifère et pathétique, lui donne sa dimension romanesque. La crise est cette dynamique paradoxale qui produit à la fois de l'être et de la fiction.

---

<sup>1</sup> Dostoïevski, *Notes d'un souterrain*, op. cit., p. 204—205. Texte original: «Но теперь, достигнув эффекта, я вдруг струсил». Il est à noter que le verbe «струситься» a été rencontré plus haut avec la traduction «avoir la frousse», tandis qu'il apparaît ici traduit par «lâcher pied».

<sup>2</sup> Ainsi, au début de la deuxième partie, alors qu'il se considère offensé par un officier, il entreprend de trouver le moyen de l'humilier à son tour, mais se décourage à plusieurs reprises. Quand il y parvient enfin, son geste n'a aucun effet tant le narrateur est insignifiant aux yeux de l'officier.

<sup>3</sup> Dostoïevski, *Notes d'un souterrain*, op. cit., p. 240—241. Texte original: «героиня теперь она».

R. Simon

## **La carnavalisation ou «le monde à l'envers»: Mille hourras pour une gueuse, de Mohammed Dib**

*Mesdames et messieurs! je vous propose de n'avoir honte de rien!  
(...) sur la terre, il est impossible de vivre sans mentir car vie et mensonge  
sont synonymes.*

*Mais ici nous n'allons pas mentir, afin de rire un coup. (...) nous allons  
tous raconter nos histoires devant tout le monde et nous n'aurons honte  
de rien. (...) vivons dans la vérité la plus éhontée! Déshabillons-nous et  
mettons-nous tout nus!*

*Bobok, Dostoievsky, 1873*

Créée en première mondiale en 1977, au prestigieux festival d'Avignon, par la troupe du Théâtre Ouvert, dans une mise en scène de Rafaël Rodriguez, *Mille hourras pour une gueuse*, unique pièce éditée de Mohammed Dib, reprend *La Danse du roi*, roman paru douze ans plus tôt, dont elle se veut en quelque sorte le prolongement naturel, le volet dramatique développant la fiction romanesque.

D'entrée de jeu, les titres des deux œuvres signalent un univers particulier, marqué par la subversion des codes, l'inversion des valeurs et par un langage de dérision et d'ambiguïté, ils annoncent déjà un monde carnavalesque: le roi qui danse disputant son rôle au bouffon qu'il cherche à détrôner, une gueuse, Arfia, marginale invétérée, révolutionnaire drapée dans «le vêtement chamarré de l'hétaïre», que saluent des hourras par milliers: tout est possible, tout est permis, dans «ce monde à l'envers» que la pièce de Dib va faire défiler sous nos yeux, dans une vision carnavalesque du monde et du théâtre qui en fait tout l'intérêt, à l'instar d'autres productions du théâtre algérien de la même période<sup>1</sup>.

Dans leur fonction d'annonce, ces deux titres incluent la référence à «ce monde à l'envers» où va s'ancrer *Mille hourras pour une gueuse*, pièce qui met en scène la cuisante désillusion que le régime politique de l'Algérie de la post- indépendance a infligé à ceux qui attendaient tout de la révolution et l'hypocrisie dans laquelle vont «s'endormir» certains intellectuels, dont Wassem, l'un des principaux protagonistes de la pièce, est le symbole. Situation contradictoire et tragique d'un pays, illustrée par la condition dérisoire et ridicule de cet intellectuel pique-assiette contraint à quémander un repas —des os à ronger- à la porte d'un riche privilégié du régime, devant laquelle il attend qu'on veuille bien lui répondre, avant de s'endormir pour rêver ... de nourriture.

L'obstacle, dérisoire mais bien réel auquel il se heurte violemment, un portail

---

<sup>1</sup> Au cours des deux décennies qui ont précédé et suivi la présentation de la pièce, le théâtre algérien d'inspiration populaire a connu une remarquable production, surtout en arabe dialectal, production majoritairement influencée par une vision carnavalesque du monde. De même, la vague du théâtre de tradition populaire et carnavalesque a très largement inspiré ce que l'on a appelé Le Tiers Théâtre, dont l'apogée à la fin des années soixante dix, a remis à l'honneur la veine populaire, notamment avec le drame japonais, le NÔ et le drame traditionnel de l'Inde du sud, le Kathakali.

surgi de l'ombre qui sert d'unique «décor» à la pièce, symbolise «ce seuil» qui sépare le pouvoir établi, muré dans son autisme et le peuple, impuissant et résigné, rêvant devant des portes closes, peuple réduit à une situation de marginalité, où il n'a plus que le larcin et la violence gratuite pour exutoire.

Thème structurant du roman, la marche dans la nuit, mouvement clandestin d'avancée vers l'aube de l'indépendance, symbole d'évolution et d'émancipation, dynamique mue par un projet de révolution totale, s'inverse dans la pièce, en échec cuisant, en un piétinement ridicule dans une société qui a perdu ses valeurs et ses idéaux: déliquescence affichée «d'un monde à l'envers» où les bouffons sont rois.

C'est à travers ce tâtonnement dérisoire et lucide, dans le non — sens ridicule de ce monde à l'envers qui empreint la pièce, que je vais tenter d'éclairer cette vision carnavalesque que *Mille hourras pour une gueuse* partage avec certains aspects du théâtre de l'Absurde ou de la Cruauté.

Déjà pressentie par la critique, cette dimension carnavalesque se donne à lire — à voir puisque nous sommes au théâtre — dans les aspects spécifiques de la satire-ménippée tels qu'ils ont été cernés par Mikhaïl Bakhtine dans l'œuvre de François Rabelais ou à propos de la poétique de Dostoïevski<sup>1</sup>.

L'approche du carnaval et l'analyse de la perception singulière du monde qu'il suppose — l'esprit carnavalesque, la vision carnavalesque — ont permis à Bakhtine de déceler dans certaines œuvres littéraires qu'il qualifie de polyphoniques, des traces profondes de ces pratiques et de cette mentalité carnavalesque héritées du Moyen-âge et de la Renaissance, périodes durant lesquelles le carnaval, comme rituel populaire festif, a connu un grand éclat: pratiques et mentalité auxquelles il applique le nom de carnavalesque pour en éclairer, en texte, la présence et les effets singuliers.

Dans cet article, nous approcherons le phénomène de carnavalesque à travers le carnaval comme pratique sociale, puis la notion de monde carnavalesque telle que dégagée par Bakhtine, ainsi que la satire sociale que Dib a voulu exprimer par ce genre comico-sérieux de la satire-ménippée. La dimension de renouveau, que contient en germe l'esprit du carnaval, dans ses aspects plus spécialement dramatiques, achèvera cette approche de la carnavalesque dans *Mille hourras pour une gueuse*, carnavalesque dont les effets décapants ne cessent de marquer la littérature moderne et le théâtre algérien dans toutes les langues où il s'exprime.

### 1. La carnavalesque ou le monde à l'envers.

Temps de divertissement et de réjouissances qui précède le carême, le carnaval, importante célébration d'origine populaire, est une sorte de «temps hors du temps», durant lequel la population s'adonnait, en Europe, à des jeux parodiant les rituels sacrés du culte chrétien, présentés sur les lieux mêmes où se tenaient les mystères, c'est à dire sur le parvis de l'église — seuil, lieu médian entre espace profane et espace sacré —, ou même parfois à l'intérieur de la nef. Ces jeux se prolongeaient hors de l'édifice, dans les rues et les tavernes, par des défilés, des danses, des parades, au cours desquels les gens masqués et déguisés se laissaient aller aux extravagances les plus inattendues, comme aux ripailles et aux beuveries qui couronnaient, tout naturellement, ces manifestations débridées d'une liberté sans bornes.

---

<sup>1</sup> Signalés dans le texte, par leurs dates de publication en version française.

Célébré à l'occasion du Mardi gras mais encore pour d'autres réjouissances populaires comme la «Fête des fous» ou le «Rire pascal» et marqué par l'image du *peuple riant sur la place publique*<sup>1</sup>, ce temps hors du temps, tranchant sur la monotonie et les dures contraintes de la vie quotidienne, était essentiellement une période joyeuse de liberté festive au cours de laquelle les codes sociaux de bienséance étaient momentanément abandonnés, renversés, subvertis, transgressés. Tout était permis, «mis à l'envers», la licence marquait les relations entre les gens: déguisements et masques favorisaient les comportements les plus permissifs, grossièretés et obscénités tenant lieu de langage, le carnaval obligeait à n'obéir qu'à deux impératifs: la liberté et le rire.

Vraisemblablement héritées des fêtes rituelles agraires et du culte païen de Dionysos, ces réjouissances marquaient le temps du passage de l'hiver au printemps, de la mort à la vie, temps de fécondation et de renouveau... *c'était l'authentique fête du temps, du devenir, des alternances et des renouveaux l'aspect comique, joyeux et libre, du monde inachevé et ouvert, dominé par la joie*<sup>2</sup>... mais aussi temps de la folie et de la remise en question des règles et de l'ordre établis: celui de carnaval, au cours duquel surgit et s'impose la figure emblématique du fou ou du bouffon annonçant significativement l'écart, la marge, par rapport à la norme, à la loi. Figure paradoxale, le bouffon ou le fou, est l'incarnation même du renversement des valeurs, de ce «monde à l'envers» où règnent la transgression, le désordre, la confusion et l'interdit, c'est-à-dire le symbole même de la liberté et du rire jouissif qu'elle provoque.

Impuissant, grotesque, ridicule, figure même de l'anti-héros, c'est pourtant bien Babanag, qui déjà, dans le roman, joue le rôle de montreur, de révélateur, mettant en scène Wassem et Arfia et tirant les fils de ce guignol improvisé au bord d'une route, où s'étant réunis aux abords mal famés de la ville, ses compagnons d'infortune ombres *au milieu d'autres ombres qui ne se détachaient pas plus qu'eux de la nuit*<sup>3</sup>, se donnent à voir- de soi à soi, à la fois mêmes et autres- le spectacle piteux et dérisoire de leur propre déchéance. Nabot contrefait, Babanag incarne à lui seul, ce monde à l'envers où la bâtarde avouée et revendiquée est érigée en valeur cardinale. Sa seule présence dénonce le grotesque et le ridicule d'un monde où les hommes rabaissés au rang de pantins sont agis par les grossières ficelles que tire cet affreux bouffon.

Image métaphorisée du carnaval, la notion bakhtinienne de carnavalesation est un état d'esprit, une façon particulière de percevoir le monde, marquée par la liberté et le rire, mais aussi et surtout par cette tendance à inverser codes et valeurs, à mettre «le monde à l'envers» pour mélanger sérieux et comique, haut et bas, sublime et vulgaire.

*La culture populaire a toujours à toutes les étapes de son évolution, résisté à la culture «officielle», elle a élaboré sa vision particulière du monde et ses formes propres pour la refléter*<sup>4</sup>.

Manifestation du génie populaire, cette sensibilité particulière infiltre la littérature qu'elle marque de son sceau, permettant ainsi à la culture populaire, d'essence principalement orale, de s'exprimer librement au sein de la culture officielle et bourgeoise qu'elle vient subvertir, dans un éclat de rire puissant, féroce et jubilatoire.

<sup>1</sup> Bakhtine M. L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen — Age et sous la Renaissance. — Paris: Gallimard, 1970. P. 12.

<sup>2</sup> Ibid. P. 18 et 92.

<sup>3</sup> Dib M. La Danse du roi. — Paris: Le Seuil, 1968. P. 113.

<sup>4</sup> Bakhtine M. Esthétique et théorie du roman. — Paris: Gallimard, 1978. P. 477.

Par carnavalisation, Bakhtine entend la perméabilisations de certains textes littéraires (notamment ceux de Rabelais et de Dostoïevski) par des conduites carnavalesques qui s'y insèrent comme traces, reflets, échos d'une vision globale du monde inhérente à la culture populaire.

*Nous appellerons littérature carnavalesquée celle qui a subi directement, sans intermédiaires, ou indirectement, après une série de stades transitoires, l'influence de tel ou tel aspect du folklore carnavalesque (antique ou médiéval)<sup>1</sup>.*

Décrit en termes d'oppositions binaires non exclusives, le carnavalesque doit être perçu comme un tout qui intègre dans une construction hybride complexe, à la fois le comique et le sérieux. Fondée, en effet, sur l'idée d'un monde double — l'endroit et son envers -, la notion de carnavalisation suppose contraste et subversion entre deux sphères sociales, l'une officielle et l'autre non, en situation dialectique de dys-harmonie et de tension, mais dont les conflits se règlent finalement dans un grand éclat de rire salvateur.

*Le carnavalesque est marqué, notamment, par la logique originale des choses «à l'envers» «au contraire», des permutations constantes du haut et du bas (la roue), de la face et du .profanations ; couronnements et détronements bouffons. La seconde vie, le seconde monde de la culture populaire s'édifie dans une certaine mesure comme une parodie de la vie ordinaire, comme» un monde à l'envers»<sup>2</sup>.*

Signe d'une énergie et d'une vitalité qui se manifestent en période de crise ou de conflit socioculturel ou politique, rattachée à une culture et à des traditions carnavalesques vivantes, donnant libre cours à la voix spontanée du peuple, le phénomène de carnavalisation se présente, à l'image du carnaval proprement dit, non pas comme

*(...) Une forme artistique de spectacle théâtral, mais plutôt comme une forme concrète (mais provisoire) de la vie même, qui n'est pas seulement jouée sur scène, mais vécue<sup>3</sup>.*

De ce fait, ce n'est pas seulement comme trace ou comme moyen d'expression que le carnaval intéresse Bakhtine, mais bien par les implications et les enjeux que cette sensibilité carnavalesque qui travaille la littérature, le texte carnavalesqué, entraîne dans la réalité, car l'esprit qui l'anime cherche à provoquer, par delà le rire et la dérision, une prise de conscience qui conduit à réfléchir et à s'engager.

*Le carnaval (...) était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous<sup>4</sup>.*

Premier des genres carnavalesques à avoir marqué comme tel la littérature, la satire-ménippée<sup>5</sup> porte en elle toutes les caractéristiques que Bakhtine a regroupées sous le vocable de carnavalesque: ancrage dans le vécu quotidien, présence de personnages marginaux ou pathologiques, dimension aventureuse, mélange de tons et de styles portés par un langage heurté, ambivalent et/ ou obscène mais toujours apte à déclencher le rire, causticité critique ... Comme le dialogue socratique dont elle découle, la satire-ménippée se rattache aux genres comico-sérieux typiques dont les

<sup>1</sup> Bakhtine M. L'Œuvre de François Rabelais... P. 152.

<sup>2</sup> Ibid. P. 19.

<sup>3</sup> Ibid. P. 16.

<sup>4</sup> Ibid. P. 18.

<sup>5</sup> Ménippée, du nom du philosophe grec du III<sup>e</sup> siècle avant J-C, initiateur de cette tradition littéraire: Ménippe de Gadare

racines plongent au plus profond du folklore carnavalesque, genre protéiforme, à la fois souple et changeant, capable donc de perméabiliser d'autres genres,

*La «satire ménippée» est devenue l'un des principaux véhicules de la perception du monde carnavalesque, dans la littérature même la plus moderne<sup>1</sup>.*

Procédant par dialogue, dans une logique de relation, d'opposition non exclusive et de distanciation, et opérant à partir de contrastes (Wassem, intellectuel et pique — assiette, érudit et opportuniste, Arfia, révolutionnaire et garce, maternelle mais capable de liquidation physique), la satire -ménippée est le genre le plus apte à exprimer le renversement abrupt, la subversion, les situations conflictuelles et son discours, capable de prendre en charge, avec la plus grande liberté, la pensée sociale et politique de l'époque dans laquelle il s'inscrit.

*La ménippée est à la fois comique et tragique, elle est plutôt sérieuse au sens où le carnaval l'est, par le statut de ses mots, elle est politiquement et socialement dérangeante. Elle libère la parole des contraintes historiques, ce qui entraîne une audace absolue<sup>2</sup>.*

Inséparable du rabaissement burlesque et du ridicule, le corps grotesque symbolisé par le bouffon ou le nain, souligne le réalisme cru qui est l'un des traits de la satire -ménippée. Liée à la satisfaction des besoins physiques élémentaires dictés par la nature et l'instinct de conservation, comme la nourriture, le sexe, l'enfantement, la défécation, la notion de grotesque renvoie aux images corporelles de la vie: celles du corps souffrant, urinant, mangeant, que l'on retrouve en abondance dans la pièce, comme elle renvoie à la sensualité, au désir de possession, de domination ... Le grotesque pointe en la caricaturant cette «irruption comique du bas dans le haut» (Auerbach) et l'abolition de la censure et des règles de bienséance qui lui sont rattachées. Symbolisé par le bouffon, figure de «l'envers», — dont le personnage, «normal» et socialement reconnu, serait «l'endroit», — et donc de l'inversion, l'envers de la médaille en quelque sorte — le grotesque nous rappelle nos travers, nos insuffisances et nos fautes cachés derrière les masques de la bienséance: il nous met face à nous-mêmes: à l'instar du bouffon, le grotesque incarne «la conscience critique». Foncièrement ambivalentes, les images du corps grotesque expriment, à travers le rabaissement au niveau inférieur du corps, le principe positif et la dynamique de la vie elle-même, et donc la reconnaissance et à la réhabilitation de ce qui constitue le réel dans sa totalité.

Nombreuses sont les scènes où Slim, qui «n'arrête pas de faire marcher ses mâchoires», Wassem et Bassel ne parlent que de nourriture et même de «pitance» à disputer aux chiens, de répliques où l'on menace de se pisser les uns sur les autres, de scènes où Arfia est «tripotée» par ses compagnons et même celle, parfaitement incongrue, où elle «se donne» brusquement à Slim, sans que rien de semble préparer à une telle rencontre.

Mais quelle scène plus puissante, écœurante, délirante du corps grotesque, que celle de Slim rongé par la vermine, Slim qui, fou de douleur, se met à ramasser pour les manger, les vers tombés de son pied pourri par la gangrène! Image violente, extravagante, surréaliste, mais en même temps extrêmement parlante: le ver, la vermine ne sont-ils pas en effet, dans la mythologie, ce symbole de la vie renaissant de la pourriture, symbole de l'état larvaire préparant l'envol spirituel?

<sup>1</sup> Ibid. P. 159.

<sup>2</sup> Kristeva J. Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse. — Paris: le Seuil, 1969. P. 104.

La faculté de renversement du carnaval affecte donc jusqu'à l'image et au mot que la perception carnavalesque du monde place dans un rapport particulier avec la réalité, rapport essentiellement marqué par l'ambivalence constitutive du langage.

Provoqué par la mise en représentation du corps grotesque, dans un monde à l'envers où les renversements de situations et les détournements de sens exhibent et accentuent l'irrévérence et le ridicule, le rire fuse comme une réaction salutaire à l'intimidation permanente et à la violence de l'autorité, qui génèrent une peur paralysante que le rire cherche à conjurer et à combattre, (...) *peur de tout ce qui était sacré, peur du pouvoir divin et humain, des commandements et interdits autoritaires (et) et de la mort*<sup>1</sup>

Véritable victoire sur la peur et moyen de s'affranchir de la pression qu'exercent les contraintes et les obligations de tous les jours, la jouissance par le rire est l'expression de cette liberté «révolutionnaire» dont parle Bakhtine, cette culture carnavalesque, «en opposition», dont le rire serait le langage. Pied de nez impertinent à la culture officielle, autoritaire et oppressante, et à la peur qu'elle inspire, et que le rire cherche à conjurer et à combattre. ...

*s Expression d'une conscience nouvelle, libre, critique, historique<sup>2</sup> ... le rire suppose que la peur est surmontée. Le rire n'impose aucun interdit, aucune restriction. Jamais le pouvoir, la violence, l'autorité n'emploient le langage du rire<sup>3</sup>.*

Le problème de l'authenticité et de la vérité historique, dont la ligne officielle fait soigneusement abstraction, est posé au moyen de la douloureuse thématique de la bâtardise dont se targue Babanag *venu d'on ne sait où*. Au moyen de cette figure emblématique du bouffon, la carnavalesque comme vecteur de critique sociale joue de la provocation: devant la prétention à une «pureté» et à une authenticité coupées de leur base populaire, c'est la bâtardise revendiquée qui est brandie. Question de la bâtardise non comme procès d'une filiation douteuse ou problématique, mais comme mise en accusation de l'effacement de l'identité authentique et des repères culturels: la brûlante question de la culture nationale folklorisée avec, mise en abyme, la question des langues régionales «ignorées» par un régime inconscient des conséquences dramatiques inévitables que «cette bâtardise» programmée pouvait entraîner, occupe l'essentiel de la pièce.

Celle-ci se présente comme un véritable procès où la mise en accusation portée par Arfia entraîne la convocation de témoins: les anciens maquisards, compagnons d'armes de la gueuse, morts pour la liberté et la légitimité du peuple. Fantôme errants, âmes en souffrance, ils n'ont d'autre rôle dans la pièce que de comparaître, comme simples témoins, mais témoins au sens double et quasi sacré que le mot revêt en langue arabe, *chahid*: martyr et témoin. Ombres tragiques, mêlés aux vivants, ils crient la douleur, d'une révolution détournée de ses idéaux et leur errance témoigne de ce que fut pour le peuple, la trahison d'une légitimité bafouée.

Au cours de la parade, la joie et le rire atteignaient un sommet dans le couronnement du Roi Carnaval et la fête s'achevait par son détronement. L'in-détronisation symbolisait le passage vie-mort et le perpétuel renouvellement du monde. Le retour aux normes établies, à la loi, marque la fin et le caractère éphémère du carnaval dont

<sup>1</sup> Bakhtine M. L'Œuvre de François Rabelais. P. 98.

<sup>2</sup> Ibid. P. 81.

<sup>3</sup> Ibid. P. 8.

ce moment particulier d'in-détrônisation symbolisait l'utopie.

Dans la dernière séquence, Wassem, croyant entrer au paradis des privilégiés et des nantis, pousse au petit matin le portail devant lequel il a attendu toute la nuit, sous l'œil de Babanag et de ses comparses interdits, qui viennent tout juste de le dépouiller de ses vêtements et de l'abandonner, nu, sur le bord de la route... il fait une culbute (...) *sur un tas d'immondices ... car il n'y a rien derrière le portail! Des orties! De la ferraille! Des trucs de récupération! Des tas d'ordures!* (pp. 109—111)... Puis il se révèle, coiffé d'une boîte de conserve vide, se drape de vieux journaux et se passe des pneus usés de vélo autour du cou, avant de se tourner, avec lenteur et majesté, vers l'assistance. Il se relève un verre à la main, et se proclame... roi ... du dépotoir, avant de choir à nouveau pour s'étaler... mort! Sur un tas d'ordures!

Très significative et parfaitement édifiante est cette scène d'in-détrônisation qui cristallise l'esprit du carnaval: le monde à l'envers et l'importance relative de toute chose.

## 2. la satire politique ou la mise à nu

*Mille hourras pour une gueuse* est une pièce qui, si elle n'a, à notre connaissance, jamais pu être jouée devant un public algérien, était de toute évidence destinée à être comprise à la lumière des événements que le pays a traversés dans les années 1970. Profondément ancrée dans le contexte socio-politique de cette période, elle se veut la «mise à nu» de ce que furent ces années déjà longuement évoquées dans *La Danse du roi*, la dénonciation des dérives sociales qui sapent les valeurs de la révolution, et de ceux qui prétendent s'en prévaloir, mettant surtout l'accent sur le problème épineux de la langue — des langues populaires- et de la folklorisation de la culture, dévalorisées par le pouvoir, que la pièce inscrit en abyme.

Optant résolument pour la satire politique à travers le genre de la ménippée, *Mille hourras pour une gueuse* se veut la tribune où, par la voix de Arfia, se posent les questions ultimes que le dévoilement du projet révolutionnaire oblige à traiter dans l'urgence au moment où la pièce a paru<sup>1</sup>. Question des valeurs et des fondamentaux de la révolution, problème de la vérité historique et de l'authenticité qui entraîne tout naturellement à s'interroger sur la cuisante question de l'identité. Toutes ces questions sont, une à une, évoquées dans la pièce dans une mise à nu sans concession, par la voix provocatrice de Arfia, bien décidée à tout étaler sur la scène publique.

*Avec tout ce qui arrive ... toi d'abord faudra voir à me laisser parler au peuple! Autrement, ça te coûtera cher, personne n'a jamais réussi à me fermer la bouche une fois que j'ai décidé de parler. Non, il n'est pas encore né celui là (p. 47) (...) Je parlerai quand je voudrai et je me la boucherai quand j'en aurai envie, (...) Alors je n'ai peur de rien ni de personne (p. 48).*

Le naturalisme outrancier des bas fonds qui caractérise la ménippée, permet de dévoiler, malgré les masques grimaçants et cyniques, qui les occultent, l'hypocrisie, la lâcheté, la criminelle complicité des intellectuels véreux face aux mensonges, à la manipulation et à la falsification de l'histoire. Les souffrances oubliées, les valeurs bafouées, la dignité confisquée sont pointées d'un doigt accusateur, et la déchéance, mise

<sup>1</sup> Littéralement, «Le vieux de 'Achoura», 'Achoura ,10° jour de l'année nouvelle dans le calendrier hégirien est une fête qui marque ce passage et qui donnait lieu à une parade populaire dans les rues, à la fin de laquelle, on mettait le feu à un épouvantail figurant le vieux: l'an écoulé.

en spectacle, préfigure, malgré la forte tonalité comique, cette sorte de clochardisation du corps social à laquelle fait pendant l'arrogante suffisance des nantis du pouvoir.

Principale protagoniste et unique femme de la pièce, la gueuse, Arfia, est l'image même de la marginalité et de la subversion. Par son identité transgressive et sa capacité à s'indigner, rebelle à tous les systèmes, elle est le grain de sable qui fait grincer les rouages. Ancienne «passeuse» durant la révolution, son choix délibéré du non-conformisme et de l'aventure, en fait une déclassée, une clocharde, qui investit sans scrupules et sans honte l'espace masculin et s'y taille une place de choix : arpentant de nuit les rues de la ville où traînent les laissés pour compte de la société, elle dénonce les dérives du régime, l'absence de courage des intellectuels et la mortelle apathie qui endort le peuple.

Figure dérangeante par ses coups de gueule, mise au ban de la société, Arfia tente de secouer les consciences endormies. Vigie qui garde vivante la mémoire de la lutte de libération, elle combat pour un idéal — une utopie? — dont elle s'acharne par ses paroles incendiaires à rallumer la flamme, se colletant sans répit avec la surdité et la torpeur qui endorment ses compagnons d'infortune.

Arfia: *Il faut qu'ils se réveillent.*

Babanag: *C'est trop dur pour eux, se réveiller! Et peut être qu'ils n'y tiennent pas.*

Arfia: *Faut quand même qu'ils ouvrent les yeux!*

Babanag: *Ils les ouvriront, leurs yeux. Tant que tu voudras. Mais en dedans, ils continueront à dormir.* (p. 44)

Ancienne tueuse, cette gueuse s'affirme comme la voix du peuple: elle proclame dans un discours d'une remarquable violence, que la peur doit être balayée et que la révolution est toujours à faire. Parole oraculaire, qu'un autre protagoniste de la pièce répercute dans une interrogation lourde de sens à venir: *Il ya peut être une Algérie à tuer. A tuer pour qu'une autre plus propre puisse venir au monde.*

Eminemment subversive, la pièce se veut donc une mise en scène de cette parole vraie, de cette voix dérangeante et têtue de Arfia, face à un discours officiel incapable d'exprimer l'authenticité et la mémoire du peuple, prisonnier qu'il est dans la langue de bois et englué dans le piège de ses propres contradictions et de son double discours.

*On en parlera encore longtemps, mes enfants. Ça ne fait même que commencer! Ça va vous embêter peut être, mais on en parlera de plus en plus! (...) Parce que non, la révolution n'est pas finie. Et vous voulez savoir une chose? La guerre non plus. Non, la guerre non plus, elle n'est pas finie!* (p. 38)

Discours politique creux, dévoyé, manipulateur des ténors du pouvoir qui ont oublié la vertu de l'exemple, que mais Arfia ne se gêne pas pour leur rappeler

*...Y en a, des gens, qui vous rebattent les oreilles, vous soûlent de discours! Mais qu'est — ce qu'il en sort? La même rengaine. La seule qu'ils connaissent: «El faut des sacrifices, il faut que le peuple se sacrifie!» On pourrait leur répondre: «Pourquoi pas? Justement on aimerait que quelqu'un nous montre comment. Vous ne voudriez pas nous montrer comment s'y prendre?»* (p. 34)

Double discours qui consacre une irrémédiable perte de sens et condamne à une dramatique perte d'intelligibilité ou au silence coupable, de tous ceux qui, prêts à tout accepter, à tout justifier, sont prêts également à enterrer les idéaux de la révolution. La critique sociale vive portée par la pièce, dénonce la faiblesse et la lâcheté que masquent les formules vides et fallacieuses des faux intellectuels comme Wassem que Arfia (encore elle!) interpelle:

...*Et ta révolution, écrivain public, celle que t'as faite, comment ça c'est passé? Sur invitation? Avec de la musique? Je voudrais bien savoir (...) où tu l'as faite, ta révolution si c'est pas trop indiscret*

Cette violente critique contre les faux érudits montre que c'est la marge, dans sa dynamique spécifique de contre-pouvoir, qui anime la contestation, non par les armes: la guerre est depuis longtemps achevée, mais par la parole et par le rire, car les personnages douteux, agglutinés autour de la gueuse, l'ancienne meneuse, n'ont plus que la dérision pour fustiger le pouvoir et dénoncer les manipulations et les abus. *Persona non gratta*, rejetés par la cité, c'est de la périphérie que, pauvres spectres dépouillés de tout, ils vont continuer, chacun à sa manière, à défendre la langue, la culture et la révolution.

### 3. le renouveau annoncé

La culture du carnaval, temps de la monstration et de l'exhibition des vices et des travers et de la parole libérée, temps de subversion de la culture officielle par le renversement, le grotesque et le rire, qui bouleversent pour un temps la vie quotidienne, suppose une transformation nécessaire au renouvellement et à la création qui marque aussi le théâtre moderne. *La perception carnavalesque du monde possède un extraordinaire pouvoir régénérant, et transfigurant, une vitalité inépuisable*<sup>1</sup>. Dans le pur esprit du carnaval, le souffle de la vision carnavalesque du monde qui annonce le printemps et le renouveau des formes, se donne à voir dans la pièce elle-même, soulignant la vigueur et la modernité qu'insuffle la veine populaire. Imprégnée de cette culture du peuple dont on perçoit les traces dans la gestualité et les comportements des personnages, comme dans l'écho de l'oralité et ses accents, *Mille hourras pour une gueuse* mêle, dans une joyeuse polyphonie, les tonalités propres au carnaval en pays Chrétien à celles plus diffuses des «pratiques carnavalesques» autochtones dont la critique a déjà signalé la présence: La forja et le garagouz. A l'une, elle emprunte son caractère ouvert de spectacle de rue, à l'autre, ses principaux personnages, faisant ainsi revivre des traditions aujourd'hui quasiment disparues en Algérie, à l'instar de Chaïb 'Achoura (6), cette fête populaire qui évoque étrangement la fête de fous, fête de Janus, et son esprit de renouveau. Deux personnages du théâtre de *garagouz*, théâtre d'ombre datant de l'occupation turque prêtent leurs profils à Arfia et à Wassem: Garagouse lui-même, homme du peuple (Qaraqush qui radote et marmonne) et Hacıwad ou Aiwaz représentant la classe des gens instruits, érudits. Babanag quant à lui serait le Baba Hawnab du théâtre d'ombre égyptien. *Le garagouz* autrefois très apprécié en Algérie a pratiquement disparu, mais sa verve, son esprit, portés et transmis par la culture populaire, restent bien présents et continuent à infiltrer non seulement le théâtre, mais aussi toutes les productions de l'esprit.

L'irruption de cette culture populaire est portée dans la pièce par la présence massive d'un langage cru, transgressif, souvent outrancier, dont la causticité le dispute à la raillerie la plus féroce. Se voulant toujours au plus près de la réalité qu'il exprime, il joue du sandale et de la provocation: propos vifs et injurieux, jurons souvent traduits de l'arabe et frisant le blasphème, insultes, langage des bas-fonds, que les protagonistes se renvoient à la figure et qui la plupart du temps, font éclater des rires impertinents, de franches rigolades.

<sup>1</sup> Bakhtine M. L'Œuvre de François Rabelais. P. 152.

Irrévéréncieux ou faussement déférents, les échanges nourris de répliques, s'accompagnent d'empoignades, de culbutes, de passages à tabac, de bastonnades, faisant coïncider les mots avec la réalité la plus violente. Fait de contraste, de langages heurtés, d'images violentes ou obscènes, le langage carnavalesque mêle dialectes sociaux et styles dépareillés, à un éventail de tonalités situées entre haut et bas, sublime et grotesque, qui reflètent la diversité de la vie. Unies dans la polyphonie du monde, des voix se mêlent et s'entrechoquent, plurielles et différentes, faisant entendre dans le concert joyeux du carnaval, la parole sociale dans sa richesse et sa saveur, dans toute son authenticité: niveaux disparates, jurons et proverbes, sentences et moqueries, sérieux et comique: les langages sociaux joyeusement mélangés... tirent la langue à la norme.

Le dialogisme interactif, qui témoigne de richesse, de complexité et de la force de réel exprimées par la langue, conduit à leur plaisante relativisation née d'un désir de vérité situé à l'exact opposé d'une vérité toute faite, portée par une voix unique, officielle, qui détiendrait l'autorité définitive.

L'ambivalence du discours ouvre le sens, par des allusions, des suggestions, des clins d'œil malicieux, à d'autres significations que celles portées par les seuls mots, ambivalence qui (se) joue des signes et souligne la modernité d'un texte ouvert à la créativité où le renversement est de règle, où le langage (...) *se parodie et se relativise, répudiant son rôle de représentation (ce qui provoque le rire), sans arriver pourtant à s'en dégager*<sup>1</sup>.

La dimension de scandale et de provocation connaît son illustration la plus choquante, la plus fantastique aussi, dans une scène empruntée à Beckett: un jeune homme traversant la scène et tenant un vieillard par une corde passée à son cou. On a souvent relevé la parenté d'écriture de cette pièce avec *En attendant Godot*. Il y a de fait de nombreuses similitudes entre les deux œuvres, dont les plus remarquables sont, d'une part le problème de l'attente, de l'attente d'une réponse, qui comme Godot ne viendra pas, de l'autre le problème de cette rupture illustrée par le silence complice des intellectuels, qui est mis à l'index, alors que l'importance de la prise de parole est fortement soulignée.

*C'est ça, contredisons — nous (...) c'est ça, posons-nous des questions (...) c'est ça engueulons- nous...*, entend-on chez Beckett, comme en écho à Arfia, car tout vaut mieux que de se taire face à l'imposture des faux prophètes.

La nouveauté introduite par Dib, sa touche personnelle, dans la réutilisation et l'actualisation de matériaux et de procédés inspirés des pratiques carnavalesques populaires est le rôle qu'il réserve au personnage féminin assuré par Arfia, puisque les femmes n'avaient pas plus de place au théâtre que dans l'espace public. Ce choix d'un personnage central féminin prend ici tout son sens. Le rôle de la femme comme source et gardienne de la langue et de la culture est ainsi remis en circuit et valorisé, dans l'esprit de renouveau qui est celui du carnaval. Le nom du personnage et le titre de la pièce soulignent ce choix. Issu de l'arabe '*a, ra, fa*, qui renvoie à la connaissance, au fait de connaître, le prénom Arfia se réfère au savoir et même à la connaissance absolue, '*irfân*, signalant la place et l'importance que peut avoir, sous le masque carnavalesque de la gueuse, la personne qui porte un tel nom. Pour sa part, le titre rappelle une réflexion devenue un vrai slogan de Kateb Yacine, cet autre homme

---

<sup>1</sup> Kristeva J. Op. cit. P. 100.

de théâtre, pour qui la femme vaut son pesant de poudre ; pour Mohammed Dib, Arfia la gueuse, Arfia la Reine du Carnaval , vaut mille hourras! Issu de l'anglais le mot hourra peut jouer sur deux langues et même sur trois puisque, passé au français, il exprime par un cri d'acclamation, les honneurs rendus à un souverain (nous dit le dictionnaire), alors qu'en arabe dialectal, avec son r géminé et son h aspiré, il sert à désigner une femme d'exception, image sublimée d'une féminité et d'une humanité portées à un degré rarement atteint de perfection: *Horra!* Salut la gueuse! Rideau.

### Conclusion

Pièce écrite en français, *Mille hourras pour une gueuse* est partie prenante d'une formidable «culture carnavalesque» qui à l'instar du roman dostoïevskien ou de l'œuvre Rabelais, se sert du plaisant et joyeux tremplin de la carnavalisation pour faire passer les messages les plus sérieux et parfois les plus graves. Nourrie à un terreau séculaire — celui des facéties de Djeha, de la *halqa*, de la *forja*, du *garagouz* — la pièce parvient, malgré la censure et la mise sous surveillance de la culture, à poser la question, particulièrement sensible à l'époque, de la langue, des langues nationales, qui cristallisait alors, tous les malentendus, tous les ressentiments. Elle s'inscrit avec talent, dans une tradition et une culture du rire et de la dérision que le théâtre partageait, et partage toujours, avec d'autres productions artistiques en Algérie: le roman, la B.D, la chanson populaire le cinéma, la caricature et jusqu'à l'immense répertoire de blagues, qu'englobe cette culture carnavalesque. Le théâtre en arabe dialectal, avec notamment la relance de l'activité des théâtres régionaux (Oran, Sidi Bel Abbès, Constantine, Annaba, Batna), a joué un rôle fondamental pour la défense et la perpétuation de cette culture ancestrale.

Illustrant les relations, parfois difficiles, que le peuple entretenait avec l'idéologie dominante et les pratiques du pouvoir, dans une pesante impression de «vide culturel» créée par la mise sous tutelle de l'expression populaire spontanée, le théâtre a connu une production dramatique intense et innovante, dans toutes les langues pratiquées en Algérie (Alloula, Kaki, Benaïssa, Yacine...). En posant le problème de la rivalité entre langues — celle officielle choisie par le pouvoir et celles, riches et nombreuses, qui ont nourri le rêve, les désirs, la mémoire et l'imaginaire du peuple, — à travers cette culture carnavalesque que l'on retrouve au cœur de la pièce, le théâtre algérien, quelle que soit la langue où il se donne à voir, mène une véritable lutte pour la défense et la promotion de la culture populaire et le droit à une expression plurielle et diversifiée, en intégrant et en revalorisant, sans complexes, toutes les sensibilités, toutes les cultures dont l'Algérie est le foyer créateur.

L. Bandlamudi

## **Voices and vibrations of consciousness in genres: A Dialogue Between Bakhtin and Bhartrhari on Interpretations**

The Word is infinite, immense, beyond all this.... All Gods, the celestial spirits, men and animals live in the Word. In the Word all the worlds find their support.

*Taittiriya Brahmana II, 8, 8, 4*

The ancient Vedic literature offers one of the most comprehensive accounts on the relationship between Language and Reality. It emphatically states that there are no definitive and absolute beginnings in human history, and therefore impossible to establish primacy between the Word and the World. The Sanskrit equivalent of the Word — *Vāc* has a more complex ring to it, for it is not singular, mechanical or human-made. It is considered identical with the Brahman — the Absolute, all-encompassing Truth. Like the formless and timeless *Brahman* that assumes specific form to suit specific context in order to respond to specific time, the Word in human usage also assumes different shades and meanings depending on the speaker, listener and the context within which the activity takes place. Therefore the Vedic literature considers the liturgical Word to be the Primordial principle at the origin of all human activity. According to the Vedic revelations, *Vāc* is fundamentally feminine, being the domain of the Goddess, complementing and anchoring Creation, which is considered masculine. Raimundo Panikkar explains that, “*Vāc* is really the total living Word, that is to say, the Word in her entirety, including her material aspects, her cosmic reverberation, her visible form, her sound, her meaning, her message”<sup>1</sup>. Thus, the Word is multi-dimensional, versatile and inexhaustible because real people, living in real time and space carry out innumerable transactions among themselves and search for myriad pathways to reach the divine through words.

Much of the philosophical discussions on the nature of language in Indian history are built on the Vedic and Upanishadic texts. Among them, Bhartrhari’s treatise *Vakyapadiya* — literally translating into “sentence-word” stands out as the most comprehensive account on the philosophy of language, addressing the interconnections between parts and whole, particulars and universals and Language as an abstract formal system and the activity of “languageing” as a social practice.

In this paper, I want to set up a dialogue between Bhartrhari and Bakhtin to explore amazing similarities and recognize important differences in their theory of living language. Although they came from different parts of the world and lived centuries apart, it would be instructive to bring them to the discursive space to hear the voices

---

<sup>1</sup> Panikkar R. The Vedic Experience. Mantramanjari: An Anthology of the Vedas for Modern Man and Contemporary Celebration. — Delhi: Motilal Banarsidass, 1977. P. 89.

of consciousness that Bakhtin was attentive to and feel the vibrations of consciousness that Bhartrhari was concerned with, in various linguistic genres we produce through human interactions. Bakhtin<sup>1</sup> asserts that creative understanding emerges at the threshold of competing and contrasting ideas, in particular, when they encounter ‘foreign’ meanings. Almost 1500 years before Bakhtin, the necessity of rupture in time and space for creative activity was recognized by Bhartrhari — the Sanskrit Grammarian and Philosopher, who probably lived between 450-500 A. D. — when he pointed out that the “intellect acquires acumen by familiarity with different traditions” (VP II #484). Thus, guided by their insight, I bring these thinkers for a dialogic encounter to explore the parameters of genre and the possibilities of interpretation in eastern and western traditions. Both these thinkers address their epistemological and metaphysical inquiries through their philosophy of language. They see language in action as the site for all phenomenal multiplicities and changes and proceed to unravel the structures of genres and thought to present a detailed analysis of the nature of utterances.

### Words and Meanings Grow...

The metaphysical approach towards the relationship between Language and Reality is evident in the very first verse in Bhartrhari’s multi-volume treatise in *Vakyapadiya*. It says,

*Anadinidhanam brahma sabdatattvam yadaksaram  
Vivartate rthabhavena prakriyo jagato yatah.*

Which loosely translates into,

The *Brahman* is without beginning and end, whose essence is the Word, who is the cause of the manifested phonemes, who appears as the objects, from whom the creation of the world proceeds<sup>2</sup>.

In a metaphysical sense *Brahman* means ‘Absolute Truth’ or ‘All Pervading Reality,’ Etymologically, it literally means, “growth, expansion, evolution, development, swelling of the spirit or soul”<sup>3</sup>. The Formless and Timeless *Brahman* is perennially assuming different forms in a timely manner to respond to specific needs of the hour and the context. Since the Word is identical with the *Brahman*, it also shares the same attributes — that is, according to the context pervades the meaning. The meaning in Bhartrhari’s view is derived from sentence and not the word and hence the primacy of *Vakya* (sentence) over *Pada* (word) in his treatise, the *Vakyapadiya*. The inherent power in the word allows it to manifest itself in different phonemes, to produce different sounds and meanings. It must be noted that phonemes are manifestations of the Word, but phonemes do not add to form the Word. The gestalt principle is inherent in the verse.

How does the Word have the capacity to take on different meanings? Bhartrhari explains that the Word like the *Brahman* has an inherent temporal power to assume

<sup>1</sup> Bakhtin M. M. *Speech Genres & Other Late Essays* (V.W. McGee, Trans.) C. Emerson and M. Holquist (Eds.). — Austin: University of Texas Press. 1986.

<sup>2</sup> Patnaik T. *SABDA: A Study of Bhartrhari’s Philosophy of Language*. — New Delhi: D.K. Printworld (P) Ltd., 2007.

<sup>3</sup> Monier-Williams M. *Sanskrit English Dictionary*. — New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt Ltd., 1899.

different forms — that is different meanings. (VP. I #2) He explains that the Word, like the *Brahman* is characterized by three attributes, namely the *Tamas*, the *Rajas*, and the *Sattva*. The Tamasic trait refers to dullness, inertia and formula. Characterized by *Tamas*, the Word is dormant and its range of meanings is restrictive. The *Rajas* trait is dynamic with boundless energy to grow and spread. The Word in this form shows its creative power to expand and displays its versatility. Many factors contribute to the Word's dynamism — other words, speakers, listeners, history and context. The *Vedantic* principle cautions that unchecked power could lead to chaos and destruction. Therefore, the energy of the *Rajas* is checked by *Sattva*, which is marked by dispassion and enlightened calmness. Furthermore, the inherent temporal power in the *Brahman*/Word that contributes to the creation of new form also has the power for dissolution. The logic is that every birth eventually faces its inevitable death. But then, the Vedantic philosophy argues for the law of rebirth, and hence the word meanings are subjected to these laws and therefore hidden or dormant meanings are revived in some place at some time. In short, word meanings have history and are context bound.

What is the purpose behind the multiple avatars that the *Brahman* takes? Bhartrhari explains that the ultimate goal is salvation. (VP I # 5) Since the Word, being identical with the Brahman is divinized, it becomes the goal and the words become the devices for reaching the goal. The product of knowledge and the method to achieve that knowledge are one and the same. Ignorance disappears on reaching the goal and the method to reach the goal — enlightenment — is to cultivate the ability to recognize myriad forms of the Word. Since the pathway are many; words, expressions, utterances take on different meanings in different schools of thought, creating debate and dispute. (VP I # 9. 10) The dialectic between the seeming opposites — the dualities — according to Bhartrhari is necessary to arrive at *Advaita* — Non-dualistic knowledge, which is what the *Brahman* is.

Bhartrhari cautions that multiple pathways in reaching the goal does not necessarily translate into philosophical relativism. (VP I # 14) Grouping of words must follow specific traditions and rules of grammar, prosody, felicity of sounds and flourish of meanings to ensure that speech is free of blemishes. Bhartrhari sees grammar and appropriate positioning of words as the “first rung on the ladder towards salvation”<sup>1</sup>. In this manner Bhartrhari integrates law and history, structure and freedom to adhere to the *Vedantic* principle of Non-dualism.

Mikhail Bakhtin also conceived language as a living dialogue. In sharp opposition to Saussurean linguistics, which examined the formal structure of language, Bakhtin was interested in ‘meta-linguistics’ or ‘trans-linguistics’, which examined verbal transactions in action. Unlike the philosophical debates concerning language within the Indian intellectual traditions, which was grounded in the cosmological thesis centering around how to know the ‘Truth’ — meaning ‘God’ — and the challenges in signifying the ‘Absolute Truth’, the debates in the western traditions are grounded in binaries such as synchrony/diachrony, syntagmatic/paradigmatic, *langue/parole* and so on. On one side of the debate is Ferdinand de Saussure who insists that the scope of linguistics must be “to determine the forces that are permanently and universally

---

<sup>1</sup>Subrahmanyam K. Translation and Commentary on The Vakyapadiyam of Bhartrhari: Brahmakanda I. — Delhi: Satguru Publications, 1992.

at work in all languages”<sup>1</sup>, thus favoring *la langue over la parole*. Saussure insists that language lends itself to independent study and therefore speech must be studied from the vantage point of language as he states, “*from the very outset we must put both feet on the ground of language and use language as the norm of all other manifestations of speech*”<sup>2</sup>.

On the other side, the Bakhtinian oeuvre is mainly focused on raising objections to the polarization of these dichotomies and instead calls for interaction, not in a mechanical or formulaic way, but as a dynamic system operating amidst contradictory forces. In *Marxism and the Philosophy of Language*, Volosinov warns about the danger of treating language as a self-contained system:

The idea of the *conventionality, the arbitrariness of language*, is typical one for rationalism as a whole, and no less typical is the *comparison of language to the system of mathematical signs*. What interests the mathematically minded rationalists is not the relationship of the sign to the actual reality it reflects nor to the individual who is its originator, but the *relationship of sign to sign within a closed system* already accepted and authorized. In other words, they are interested only in the *inner logic of the system of signs itself*, taken, as in algebra, completely independently of the ideological meanings that give the signs their content<sup>3</sup>.

The disregard for “social meanings” achieved through transactions, compromise, and contest is what Bakhtin finds problematic in treating language as a closed system. For Bakhtin, the manifestation of language occurs only in the social realm and therefore the structure of language is of little interest to him. For Bhartrhari, it is the very nature of *Brahman* to diversify in order to take various forms. He equates language as a formal system to the dormant “yolk of peahen’s egg” (VP I #51), and once it is hatched in the “languageing” activity, it displays its variegated colors and obtains finer parts and sequences and even imperfections, depending on its usage by human agents. Like Bakhtin, Bhartrhari also located the origin of meaning making in the social realm. In Bhartrhari’s view one must be attentive to *Sabdana Vyapara* — meaning the ‘business of sounds/meanings’ or ‘buying and selling of sounds/meanings’, because it constitutes the very *Spanda* — vibration of consciousness. The meaning-bearing unit of language emerges through the human interactions, which Bhartrhari refers to as *Sphota*. Similar to the way in which Bakhtin developed his theory of ‘genre’, which in his view is the mind’s eye to see reality, Bhartrhari developed his doctrine of *Sphota* — a tactile metaphor to explain the feel or force of emerging meanings. In fact, for Bhartrhari, *Sphota* is the “real substratum, proper linguistic unit, which is identical with its meaning”. Etymologically, the word *Sphota* has its origins in the word *Sphut* — meaning ‘to burst’; therefore when words touch other words in a sentence, the friction causes manifested meanings in language to spring forth. Since language is an activity in Bhartrhari’s view, his explanations are filled with images of a bustling market place where the business of ‘languageing’ is carried out. Bhartrhari explains that *Sphota* is the meaning that vibrates through language.

Both Bhartrhari and Bakhtin argue against reductionism in the study of language

---

<sup>1</sup> De Saussure F. *Course in General Linguistics*. — New York: McGraw Hill, 1959. P. 6.

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 9.

<sup>3</sup> Volosinov V. N. *Marxism and the Philosophy of Language*. L. Matejka and I.R. Titunik, (Trans.). — Cambridge: Harvard University Press, 1973. P. 57—58.

and oppose treating language as abstract grammatical categories. They both insist that a ‘word’ like a human being cannot exist in isolation, but need other words from other human beings to form a whole. Bakhtin writes. “For the word (and consequently, for a human being) there is nothing more terrible than a *lack of response*”<sup>1</sup>. Similarly, Bhartrhari cautions about the danger of isolating words, as he explains, “Just as the meaning of the word is not understood from each phoneme, in the same way, the meaning of the sentence is not understood from each word (VP II #60).

Furthermore, both Bakhtin and Bhartrhari insist that meaning making is a joint enterprise between different speakers and listeners, who at any given moment occupy a unique place in culture and history. Since ‘languageing’ is an indispensable part of social life, Bhartrhari observes that the “soul of word meanings” emerge through *Vyavahara* — communication (VP II #437). Bakhtin also insists that the meanings of utterances develop “on the boundary between two consciousnesses<sup>2</sup>. Both of them acknowledge that a given utterance could have different meanings at different times for the same individual, just as different individuals are likely to perceive different meanings of the same utterance at any given moment.

Fixed meanings are problematic for Bhartrhari as they are for Bakhtin because they impoverish the ‘word’ by removing it from its context and history. Bhartrhari states that, “The meanings of words are determined according to the sentence, situation, meaning, propriety, place and time and not according to mere external form” (VP II #314).

According to the *Vedantic* revelations, the Word is the object of worship and the mediator of worship — the offered and the offering. Words or names of Gods assume different meanings depending on the spiritual pathway that the individual takes. In the *Jnana Marg* — the Path of Intellect, words signify awareness and realization, whereas in the *Karma Marg* — the Path of Action, words are a link between performed actions and the inner intentions of the actor and in the *Bhakti Marg* — the Path of Devotion, words are meditative. In Hinduism, there are thousands of Gods, considered to be manifestations of the eternal *Brahman*, and each God has thousands of names. Depending on the topic that the intellect is ruminating on, appropriate name of the God is to be invoked. Whereas in the *Bhakti Marg* — the Path of Devotion, the devotee might engage in *Nama Japa* — meditation by repeating one name of the God. The repetition is meant to build spiritual discipline and intensify the devotion, giving the prayer the necessary thrust to reach the divine. Raimundo Panikkar explains why the Word enjoys incredible variety of meanings according to Vedic traditions,

From the perspective of the Vedic Revelation one would not hesitate to say that the Word is the embodiment of Man as well as of God. In the Word, whose function is both to conceal and to reveal, God and Man meet. It is the cosmotheandric reality par excellence<sup>3</sup>.

We could say that not only words enjoy variety, but also the absence of words — those pauses, occasional stammer and stutter also enjoy the same privilege of va-

---

<sup>1</sup> Bakhtin M. M. *Speech Genres & Other Late Essays* (V.W. McGee, Trans.) C. Emerson and M. Holquist (Eds.). — Austin: University of Texas Press. 1986. P.127.

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 106.

<sup>3</sup> Panikkar R. *Op. cit.* P. 90—91.

riety in interpretation. Think about all the meanings that ‘silence’ might assume — a necessity when deep thoughts are being churned, a screen while searching for the right word or phrase, an intermission for mining the ore of ideas in order to resume their public display, a mask for ignorance, a sign of wisdom, a consent or a snub, or a form of tyranny or a strategy for defiance, a remedy for raging temper, an exercise for developing a steady mind, a symptom of dumbness or an indicator of a contemplative soul in search of its creator and the list can go on. Silence may be the place for the exhausted word to retire, but the meaning of silence remains inexhaustible. It is this plenitude of variety in language that fascinated Bakhtin the most, and that is why he argues that studying the ‘word’ in isolation is akin to studying “*psychological experience outside the context of that real life toward which it was directed and by which it is determined*”<sup>1</sup>.

How and why do word meanings undergo transitions and transformations? Bhartrhari maintains distinctions between “language in private thought” and “language in public expression” and between the “intended meaning of the speaker” and the “actually expressed meaning” and the “meaning received by the listener.” He rejects the autonomy of these categories but retains a paradoxical and reciprocal interdependence between them<sup>2</sup>. In order to track the movement of meaning-bearing units from deep inner thought to socially expressed speech, Bhartrhari identifies three distinct stages. The first stage is *Pasyanti Vak* — the preverbal stage — the inner thought, which in Bhartrhari’s view is identical with intellect or consciousness. At this stage the *Sphota* — the meaning-bearing unit according to him is without sequence. Furthermore, the *Sphota* at this stage has no *Nada* — audible sound. As Lev Vygotsky<sup>3</sup> would say thought is abbreviated and crystallized, whereas Bhartrhari says that the *Sphota* at this stage has no parts and hence no sequence (VP I # 48). The dislodged thought before reaching the lips of the speaker passes through an intermediary stage that Bhartrhari identifies as *Madhyama Vak*. At this stage *Sphota* must be prepared for expression and by necessity acquires some sequence. The next level is the *Vaikhari Vak* — the social speech, which is elaborate and sequential. At this stage the *Sphota* — meaning-bearing unit or the semantic element is combined with *Nada* — the sound or the sonic element. Using a popular metaphor in classical Indian literature and philosophy, Bhartrhari explains the nature of the relationship between *Sphota* (semantics) and *Nada* (sound) and how and why the shift in meaning occurs. He asks us to think of the reflection of moon (semantics) in the water (sound), and explains that the reflection does not have the inherent quality of movement, but the ripples on the water shifts the image of the moon reflected in it. Therefore, the sound, which has the ripple effect, rearranges the image of the semantic element. Once the semantics mixes with the sound, shift in meanings is inevitable and this is an immediate reality for Bhartrhari.

How and why does the transformation in meaning occur between the speaker and the listener? Bhartrhari explains that for the speaker the movement is from thought, which is without sequence, to speech, which is with sequence, whereas for the listener

<sup>1</sup> Bakhtin M. M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. (C. Emerson & M. Holquist, Trans.). M. Holquist (Ed.). — Austin: University of Texas Press, 1981. P. 292.

<sup>2</sup> Patnaik T. *SABDA: A Study of Bhartrhari’s Philosophy of Language*. — New Delhi: D.K. Printworld (P) Ltd., 2007.

<sup>3</sup> Vygotsky L. S. *The Collected Works of L.S. Vygotsky. Vol. 1. Problems of General Psychology*. R.W. Rieber and A.S. Carton (Eds.). — New York: Plenum Press. 1987.

it is the opposite — from the fluid form with sequence to a crystallized form without sequence. For the speaker, sound is the result of meaning, whereas, for the listener, meaning is the result of sound (VP I #53), and hence the variation in meanings.

For Bhartrhari, the growth of words and meanings is a cosmic truth, a linguistic law, a sociological reality and an epistemological necessity. Bakhtin, on the other hand had deep fascination for the cornucopia of differences in the world. He was impressed with the variations in tone, subtleties in voices and changes in time periods, and closely observed varying shades in cultural landscapes and attentively heard distinctive tone in individual voices. Based on the immediate reality that culture is never homogeneous, Bakhtin built his theory of polyphony and heteroglossia. Like Bhartrhari, Bakhtin also insists on situating the ‘word’ in a broader episteme and recognizing the centrifugal and centripetal forces at work. Bakhtin writes that, “no living word relates to its object in a *singular way*”<sup>1</sup>, and hence takes on layers of social meaning. He explains the life of a word in culture and history in the following manner,

The word, directed toward its object enters a dialogically agitated and tension-filled environment of alien words, value judgments and accents, weaves in and out of complex interrelationships, merges with some, recoils from others, intersects with yet a third group: and all this may crucially shape discourse, may leave a trace in all its semantic layers, may complicate its expression and influence its entire stylistic profile<sup>2</sup>.

Thus, Bakhtin’s explanatory mode is grounded exclusively in the cultural-historical-literary theory.

### **On Epistemology and Metaphysics through Language...**

It would be inadequate to describe both Bakhtin and Bhartrhari as just philosophers of language, as if their only concern was with how language works. Both of them defy narrow definitions: Bhartrhari is identified as a philosopher, grammarian, philologist and linguist, while Bakhtin is broadly viewed as a literary critic, but considered himself to be a philosophical anthropologist at heart. Both of them cross all disciplinary boundaries and they looked into language to address their concerns on epistemology and metaphysics in a comprehensive manner.

Bhartrhari and Bakhtin maintain that awareness of any kind, including sensory perception is intertwined with language. Bhartrhari explains that tactile awareness falls under pre-linguistic awareness, in which the response is purely to the sound, and when the sound is intertwined with meaning, the awareness is elevated because of the capacity for verbalization. Words of any kind, including animal sounds and infant babbling are the cause of *Pratibha* — ‘flash of understanding’, as Bhartrhari points out that “all words are the cause of a flash of understanding through practice (*Abhyasa*), even in the case of children and animals in their understanding of things as they are” (VP II #117). Bhartrhari explains that in dealing with animals and infants, perceptive human beings use “fixed words or sounds” whereas communication with fellow intelligent beings is full of multiplicities. It is instructive to note that Bhartrhari is making several important distinctions: between sentient and non-sentient beings and between lower and higher forms of mental functions. Furthermore, he is

---

<sup>1</sup> Bakhtin M. M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. (C.Emerson & M. Holquist, Trans.). M. Holquist, (Ed.). — Austin: University of Texas Press, 1981. P. 276.

<sup>2</sup> *Ibid.*

emphasizing the importance of *Abhyasa* — the disciplined practice of study habits by the individual and the centrality of culture in the meaning-making endeavors. The capacity to respond to sounds may be biological, but understanding the meanings of the sound is unmistakably cultural.

Bakhtin also equates the ‘word’ with ‘intelligibility’ because once consciousness emerges through words even the physical world around us changes radically. Once the physical world is grasped by human intellect — an act that is possible only through words — the individual in Bakhtin’s view becomes a witness and a judge. Once the knower and the known enter into a partnership something extraordinary happens in Bakhtin’s view, that is, the emergence of “supra person, the *supra* — *I*”<sup>1</sup> that constitutes the “*whole* human being” because self no longer exists only for himself but for the ‘other.’ According to Bakhtin it is the prerogative to be a judge and witness that sanctions freedom to the individual, which in turn, can be earned and expressed only through words. Bakhtin explains this somewhat esoteric phenomenon,

When consciousness appeared in the world (in existence) and, perhaps, when biological life appeared (perhaps not only animals, but trees and grass also witness and judge), the world (existence) changed radically. A stone is still stony and the sun still sunny, but the event of existence as a whole (unfinalized) becomes completely different because a new and major character in this event appears for the first time on the scene of earthly existence — the witness and the judge<sup>2</sup>.

The epistemological issues that Bakhtin raises (incidentally, because he did not set out to be a theorist of the mind) is grounded in his broader theory of dialogue. Bakhtin constructs human relations on a triadic equation — the I-for-myself, I-for-others and Others-for-me<sup>3</sup>. These are the parameters within which we can pose questions and gain awareness about self and others. None of these categories are static for Bakhtin because individuals are always operating in an ever-changing world. The interdependence between the self and the other is not necessarily viewed by Bakhtin as a virtue or as a sign of tolerance or as a way to build harmonious society; rather the reliance on the other is inevitable because we cannot transcend our solipsism. At a fundamental level, we are invisible to ourselves — I cannot see my own face — hence I need the other as a mirror. Our view of the world is also partial and hence the need for the other to fill-in. Bakhtin argues that we simply do not have the cognitive categories to get a complete picture of ourselves, or the world around us. The perceptual limitation is compensated by the cognitive awareness that others also have a limited view and hence the need for each other<sup>4</sup>. Thus, the need for the other is an ontological reality and hence an epistemological necessity.

Bakhtin points out the centrality of language in cognitive operations through a complex circuitous route covering the nature of self-other relationships, which necessitates a dialogue, which in turn can be carried out only with words. Bakhtin would certainly agree with Bhartrhari’s general principle that “whatever is knowable

---

<sup>1</sup> Bakhtin M. M. *Speech Genres & Other Late Essays* (V.W. McGee, Trans.) C. Emerson and M. Holquist (Eds.). — Austin: University of Texas Press. 1986. P. 137.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Morson G. S., Emerson C. *Mikhail Bakhtin: Creation of Prosaics*. — Stanford: Stanford University Press, 1990.

<sup>4</sup> Bakhtin M. M. *Art and Answerability: Early Philosophical Essays* by M.M. Bakhtin (V. Liapunov, Trans.) M. Holquist and V. Liapunov (Eds.). — Austin: University of Texas Press, 1990.

is sayable and whatever is sayable is also knowable”<sup>1</sup>, since one cannot exist without the other. However, both would agree that the known need not necessarily be said by choice or due to external conditions. Furthermore, the known, since it belongs to the realm of crystallized thought requires special skill to express it adequately.

How then, does unintended or inadequate meanings emerge? In this realm, it is instructive to note important differences between the two thinkers. Bhartrhari was interested in both language as a unified system and language in action. As Patnaik explains he was concerned with “what can be said **about** language and what can be said **in** language”<sup>2</sup>, even while maintaining a distinction between them. Bakhtin on the other hand had very little to say ‘about’ language and concentrated mainly on what is said or sayable in language.

On reasons behind the emergence of additional and unintended meanings, Bhartrhari looked into the structure of language to offer cogent explanations. He explains that it is an unavoidable epiphenomenon when words come together in a sentence. The following stanzas clearly explain his position:

Just as a lamp reveals, in an object like a jar, through association (or proximity) other things than that for the illumination of which it was employed, (VP II #298)

In the same way, a word conveys, from among the things which are connected together, those that are different from the one to convey which it was used. (VP II # 299)

Though the churning of ignition sticks (*arani*) is done for producing fire, it also produces the unintended smoke in the same process. (VP II # 300)

In the same way, a word also, when a particular meaning is meant to be conveyed, denotes by association, an unintended meaning also. (VP II # 301)

Thus, in Bhartrhari’s view, the collateral benefit and damage are inevitable when words are grouped together because proximity and collision among them invariably produce unintended consequences. Bhartrhari also goes beyond the ‘word’ into the ‘world’ to explain multiplicity in meaning. He points out that there is always the possibility of disjunction between the intended meanings of the speaker and the received meaning of the listener (VP II # 135). Does this mean that all meanings are veracious? Bhartrhari’s answer is a firm no. He points out the differences between the language of the ‘learned’ and the ‘untutored’ and yet has this advice for the learned, “the wise man should not deviate from the definitions of them [words and concepts] adopted by men of the world in their usage” (VP II # 142). In short, words and meanings have conventions and histories, and unlike the untutored mind the learned and the learning mind must travel far and wide in time and space to recognize cultural norms and use language appropriately. Even while acknowledging the playful nature of the relationship between the *word* and the *world*, Bhartrhari insists that what goes on or must go on in society is not a language game (the kind with no rules or limited rules), instead he insists on cultivating *Sabdayoga* — the Yoga of sounds and words or the disciplined practice of words and sounds<sup>3</sup>.

Like Bhartrhari, Bakhtin<sup>4</sup> also insists on the disciplined process of verbal tes-

<sup>1</sup> Patnaik T. SABDA: A Study of Bhartrhari’s Philosophy of Language. — New Delhi: D.K. Printworld (P) Ltd., 2007.

<sup>2</sup> Ibid. P. 173.

<sup>3</sup> Alackapally S. Being & Meaning: Reality and Language in Bhartrhari and Heidegger. — Delhi: Motilal Banarsidass, 2002.

<sup>4</sup> Bakhtin M. M. Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin (V, Liapunov,

timony. Answerability and ethical responsibility are the requirements in the art of speech. The very foundation of dialogism for Bakhtin is in the unity of our answerability — in thought, in speech and in action and deeds. Like Bhartrhari, Bakhtin too was fascinated with how **one** becomes **many**. Bhartrhari saw that in the cosmic power of the **Brahman** to incarnate itself in various forms to facilitate the functioning of the world. Bakhtin addresses this metaphysical issue in his early works — *Art and Answerability* — in the context of the relationship between “spirit” (*dukh*) and “soul” (*dusha*). Morson and Emerson (1990) explain that Bakhtin describes spirit as the I-for-myself, which is open-ended and free, and hence has “no firm points of consummation”<sup>1</sup> (p.193), and the provisional closure is brought by the soul, which is the I-for-others. Thus, the spirit, which always has the ‘loophole’, manages to take off on a free flight while the soul governed by rhythm provides the temporary closure as a safety measure against an open and risky future. In Bhartrhari’s scheme it is the sound that gives sequence to meaning: similarly, Bakhtin explains the function of rhythm in thought and action as he says, “Rhythm is the axiological ordering of what is inwardly given or present-on-hand”<sup>2</sup>. More importantly, rhythm regulates the free movement of meaning or draws the parameters within which meanings find their expression. Bakhtin explains, “Rhythm presupposes a certain *predeterminedness* of striving, experiencing, action (a certain hopelessness with respect to meaning). The actual, fateful, risk-fraught absolute future is surmounted by rhythm...”<sup>3</sup>. Thus, for Bakhtin, open-endedness does not translate into absence of structure or total chaos or ‘anything goes.’ It is instructive to hear in Bakhtin’s own voice about his fascination for how **one** can become **many** as he reflected on his wide-ranging collection of works towards the end of his life in *From Notes Made in 1970-71*:

The unity of the emerging (developing) idea. Hence a certain internal open-endedness of many of my ideas. But I do not wish to turn shortcomings into virtues: in these works there is much external open-endedness, that is, an open-endedness not of thought itself but of its expression and exposition. Sometimes it is difficult to separate one open-endedness from another. It cannot be assigned to a particular trend (Structuralism). My love for variations and for a diversity of terms for a single phenomenon. The multiplicity of focuses. Bringing distant things closer without indicating intermediate links<sup>4</sup>.

In these personal reflections, Bakhtin is communicating the profound significance to aesthetics and epistemology in the word’s ability to carry multiple concepts (which manifest on specific occasion) and the capacity of multiple words to signify one concept. In artistic pursuits the availability of many words for one idea comes handy for expression and to produce a heightened effect (aesthetics). For pedagogical purposes, multiple words for one concept allow the instructor to reach students with different cognitive style (exposition). Lastly, the ‘many-in-one’ and ‘one-in-many’ allows for the dialogic encounter between disparate and distant ideas, which was the main concern for both Bhartrhari and Bakhtin.

---

Trans.) M. Holquist and V. Liapunov (Eds.). — Austin: University of Texas Press, 1990.

<sup>1</sup> Morson G. S., Emerson C. Op. cit. P. 193.

<sup>2</sup> Bakhtin M. M. *Art and Answerability*. P. 117.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Bakhtin M. M. *Speech Genres...* P. 155.

### Time, Narrative and Meaning

When a narrative is read, the narrated events are comprehended as ordered in time. Multiple times intersect in the process of understanding — cultural-historical time, as depicted in the narrative, and the time the narrative was written, and the time when it was read, and in this dynamic interaction each form of time also undergoes change. In this process ‘time’ is not just a marker or organizer of events, but becomes an interesting kaleidoscope displaying various experiential configurations.

In Bhartrhari’s philosophy Time as an aspect of Brahman facilitates its multiple manifestations, and it is the power of time (small time) that allows us to recognize that various forms of Brahman. Time as an ‘Absolute Power’ is the cause of birth, existence and death (VP III 9.3) of everything. Time plays many roles and serves many functions: it changes, connects, regulates, permits, prevents, accelerates and slows down various aspects of reality. Bhartrhari offers various images of Time: he saw it as the “wire puller of the world machine” that “regulates the universe” (VP III 9.4), or as a “water-wheel” that turns all the “fragments” — that is smaller units of time and makes them move bringing about seasonal and daily changes. (VP III 9.14) He also saw Time as the “current of a river” that displaces some things and puts other things back in their place (VP III 9.41). The tide leaves some things from the river on the shore and absorbs some things on the shore into its stream. The exchange at the meeting place between land and water is facilitated by Time. At a metaphysical level Time brings about the exchange between the immutable and the mutable. Bhartrhari uses these metaphors to explain that no act of cognition and expression of that act in words are possible without temporal categories and therefore Language and Time are inextricably woven together.

Bakhtin also stressed the necessity of temporal categories in narratives. He rejected the Newtonian notion of time and space as abstract and fixed categories and adopted a more Einsteinian view. In fact, Bakhtin<sup>1</sup> borrowed the term “chronotope” — literally meaning, “time-space” from Einstein’s theory of relativity to suggest the inseparability of spatio-temporal categories in various types of genres. In Bakhtin’s view chronotopes are the basis of drawing “generic distinctions” between various types of genres. Genres conceived in spatial terms with very few temporal categories not only present a rather fuzzy image of the characters, but also establish a very weak link between the characters and their surrounding world. For Bakhtin, chronotopes give meaning to narratives by creating distinct images of the characters and facilitating events to bind while allowing other events to unfold. I would argue that Bakhtin would agree with Bhartrhari that time operating like a “water-wheel” allows for various types of chronotopes to merge and unmerge to present an artistic vision. About the dynamism of temporal categories Bakhtin writes,

Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. The intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope<sup>2</sup>.

Thus, temporal categories facilitates the metamorphosis between the characters and the plots, and the text and the reader and in Bhartrhari’s terms, time as the “cur-

---

<sup>1</sup> Bakhtin M. M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. (C.Emerson & M. Holquist, Trans.). M. Holquist. (Ed.). — Austin: University of Texas Press, 1981.

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 84.

rent of a river” facilitates the exchange and mutual transformation between time represented in the text and the time when the text is read. For Bhartrhari Time gives form to the manifestations of the abstract Brahman. Similarly, for Bakhtin, “All the novel’s abstract elements — philosophical and social generalizations, ideas, analyses of cause and effect — gravitate towards the chronotope and through it take on flesh and blood, permitting the imaging power of art to do its work”<sup>1</sup>.

For both Bakhtin and Bhartrhari the production of meanings is subjected to the spatio-temporal upheavals. Even abstract thought and meanings of the past, as Bakhtin famously remarked must pass through the “gates of chronotope”<sup>2</sup>. Therefore the encounter between past meanings and present conditions produces transformation of meanings in all the time zones. Bhartrhari points out that distinctions in Time are contingent divisions constructed by the mind in order to express various experiences through words, and thus, out of necessity, Time achieves the sequence called past, present and future. Of these time periods, Bhartrhari equates the past and future with darkness even as he points out different features of the past and future; but only the past in his view has the ability to impede the present. Since the past is identical with darkness, it “hides” objects and the present, which is equivalent to “light,” has the capacity to reveal and illuminate the past (VP III 9. 49-53). In other words, only the present has the power to shed light on the dark past, and therefore the past and present must co-exist for the purpose of interpretation and understanding. Furthermore, the power of the present does not just passively shed light and reveal the past, but has the power to transform it selectively, and the nature of the transformation is contingent on external circumstances and how purposeful the activity is for the present moment. Thus, any interpretation of the past, that is, **of time** can occur only through experiences **in time**, and both Bakhtin and Bhartrhari would attest to this view. That is why Bhartrhari’s metaphor of time as the “current of a river” is germane: the river absorbs visible objects on the shore and hides them and leaves hidden objects from its deep waters on the shore in different places at different times. How and why meanings disappear and reappear at places different from their origin is the function of time. That is why Bakhtin said appropriately about the death and rebirth of meanings, “Nothing is absolutely dead: every meaning will have its homecoming festival. The problem of *great time*”<sup>3</sup>.

### **Bakhtin and Bhartrhari in an Unfinalized Dialogue about Unfinalizability...**

The dialogue between Bhartrhari and Bakhtin clearly indicates that the Word is vitally connected with consciousness, community and communication. In Bhartrhari’s cosmological thesis words and concepts contain profound ambiguity, while Bakhtin accounts for the same ambiguity through his sociological thesis. Ultimately, both the thinkers were interested in multiplicity and dialogue and deemed them necessary for higher forms of consciousness. Since words and meanings are aspects of the eternal Brahman for Bhartrhari, he saw the activity of ‘languageing’ as the Spanda — ‘vibra-

---

<sup>2</sup> Bakhtin M. M. *The Dialogic Imagination...* P. 250.

<sup>3</sup> Bakhtin M. M. *The Dialogic Imagination...* P. 258.

<sup>4</sup> Bakhtin M. M. *Speech Genres...* P. 170

tion' of consciousness. Grounded in Hindu/Buddhist cosmology, Bhartrhari saw the manifestation of divine power as a vibration. Absolute Power cannot be seen or heard, but must be felt, and to feel the Universal Power within one must enter into a dialogue.

Bakhtin saw the dialogic energy created by multiple voices in the society as the force behind the evolving consciousness. He asserts that, "No human events are developed within the bounds of single consciousness"<sup>1</sup>. Although Bakhtin did not discuss religion, at least as a codified abstract belief system, his works seem to indicate a deep interest in faith — a dialogue between the Creator and the created, or constructing the character to hold the self, answerable to a higher power. Bakhtin appreciated and celebrated such a dialogized consciousness in Dostoevsky's works.

Interestingly, Bakhtin uses a Hindu/Buddhist concept to explain the limitation of monologic consciousness as he says, "No Nirvana is possible for a *single* consciousness. A single consciousness is *contradictio in adjecto*. Consciousness is in essence multiple. *Pluralia tantum*"<sup>2</sup>. Dialogue at multiple levels constitute the 'voice of consciousness' as Bakhtin explains,

The definition of voice. This includes height, range, timbre, aesthetic category (lyric, dramatic, etc.). It also includes a person's worldview and fate. A person enters into dialogue as an integral voice. He participates in it not only with his thoughts, but with his fate and with his entire individuality<sup>3</sup>.

In Vedic tradition 'fate' might be the hand of Higher Power, but entering into a dialogue with fate is an assertion of human power and it is in this play that Bhartrhari felt the vibrations of consciousness and Bakhtin heard the voices of consciousness.

---

<sup>1</sup> Bakhtin M. M. Problems of Dostoevsky's Poetics (C. Emerson, Trans. & Ed.). — Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. P. 288.

<sup>2</sup> Ibid. P. 288.

<sup>3</sup> Ibid. P. 293.

Кадубина М.

## Биографический автор в системе категорий авторства Михаила Бахтина

В современном литературоведении утверждается центральное положение категории автора в поэтике художественной модальности, поэтому ей посвящается множество исследований, научных конференций и семинаров. Проблематизирует центральное положение категории автора постмодернистская теория его смерти, но «уже 1990-е годы стали временем возвращения/реанимации «умершего» для постмодернистов («умерщвленного» ими) автора»<sup>1</sup>. По-новому предлагают задуматься об авторе и представители онтологического направления, утверждая: «Там, где мы приближаемся к уяснению подлинной онтологии поэтического творчества, — там автора уже нет (здесь и далее в цитате курсив А. Домашенко). Поэтому и проблема автора-творца не может быть главной проблемой — тем более *предметом* филологии»<sup>2</sup>. Приведенные высказывания исследователей говорят об актуальности проблемы автора в целом, а такие течения в современной науке как новый историзм или религиозное литературоведение убеждают в недостаточной проясненности биографического аспекта авторства.

Цель данной работы — осмысление понятия «биографический автор» в эстетике словесного творчества М. М. Бахтина. О возможности реанимации именно этого автора мы предлагаем задуматься.

О различных аспектах автора у М. М. Бахтина уже написано много, мнения исследователей противоречивы, что объясняется как непростой историей публикации бахтинских текстов, так и сложностью их научного языка. На эту сложность реагируют практически все «бахтинологи» в специальных оговорках, правда, во мнениях расходятся от признания метафоричности и противоречивости научной терминологии ученого до утверждения ее строгой системности и онтологической точности, но сам неудержимый интерес к работам мыслителя, создание т. н. «бахтинологии», свидетельствует о присутствии в рассуждениях ученого истины, которая, может быть, «нуждается во множестве сознаний»<sup>3</sup>.

М. М. Бахтин разработал достаточно сложную, трехаспектную теорию авторства, в изложении ее сути мы позволим себе некоторые повторения того, что уже сделано в науке, однако эти повторы неизбежны, поскольку место и функции биографического автора открываются только в контексте системы категорий авторства, разработанной М. М. Бахтиным.

Центральное место в обозначенной системе занимает автор-творец (он же автор в эстетической деятельности и первичный автор), ученый также определил позиции автора биографического, повествователя, образа автора и других участников художественного события, традиционно связанных с понятием ав-

<sup>1</sup> Автухович Т. Е. Риторические проекции авторского «я» // Литературоведческий сборник. — Вып. 25. Проблема автора: онтология, типология, диалог. — Донецк: ДонНУ, 2006. С. 12

<sup>2</sup> Домашенко А. В. Порождающее лоно поэзии // Литературоведческий сборник. — Вып. 25. Проблема автора: онтология, типология, диалог. — Донецк: ДонНУ, 2006. С. 39.

<sup>3</sup> Гиршман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности. — М., 2002.

торства. Несмотря на полноту и убедительность концепции, из нее невозможно выделить и дать терминологически точное определение того или иного понятия. С этим столкнулся Б. О. Корман, что отразилось в его споре об авторе с М. М. Бахтиным<sup>1</sup>. Н. Д. Тмарченко, В. Е. Хализев и другие литературоведы, понимая общую логику мышления и научных построений М. М. Бахтина, а также принимая во внимание историю публикации его работ, говорят о необходимости системного «освоения разработанного Бахтиным научного языка»<sup>2</sup>. Поэтому, обращаясь к бахтинским текстам, мы постараемся избежать механического извлечения из них определения биографического автора и прояснить логику возникновения этого понятия в эстетике словесного творчества М. М. Бахтина.

Часто получается, что сложные философские системы вырастают из стремления человека найти ответ на простые вопросы. Н. К. Бонецкая, завершая свою статью об основной философской идее М. М. Бахтина, утверждает, что «в основе всякого философского воззрения лежит нечто бесконечно простое» и цитирует признание А. Бергсона: «сущность философии есть дух простоты»<sup>3</sup>. Здесь важно понять: поиск какой простой истины обусловил интерес М. М. Бахтина к эстетической проблематике и стал движущей силой создания теории автора.

Уже давно отмечено, что ранние работы М. М. Бахтина (не только небольшая заметка «Искусство и ответственность» и трактат «К философии поступка», но и такие по названию, казалось бы, филологические исследования как «Автор и герой в эстетической деятельности» и «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве») носят более философский характер, чем литературоведческий, да и сами понятия и проблемы поэтики Бахтин рассматривает «на основе общей систематической эстетики»<sup>4</sup>. Это связано с тем, что основная проблема исследований М. М. Бахтина — проблема бытия, которое в 20-х годах прошлого столетия представляется молодому ученому прежде всего как событие становления бытия посредством активной деятельности личности, как поступок личности («Общим моментом дискурсивного теоретического мышления (естественно-научного и философского), исторического изображения-описания и эстетической интуиции, важным для нашей задачи является следующее. Все названные виды деятельности устанавливают принципиальный раскол между содержанием-смыслом данного акта-деятельности и исторической действительностью его бытия, его действительной единственной переживаемостью, вследствие чего этот акт и теряет свою ценностность и единство живого становления и самоопределения. Истинно реален, причастен единственному бытию-событию только этот акт в *его целом* (здесь и далее в цитатах курсив М. М. Бахтина), только он жив, полностью и безысходно есть»<sup>5</sup>.

Поступок направлен на осуществление нового бытийного содержания, того, чего в бытии до поступка не было. Возможность этого нового появляется при

<sup>1</sup>Кривонос В. Ш. Б. О. Корман и М. М. Бахтин: спор об авторе. // Филологический журнал. — М., 2005. — №1.

<sup>2</sup>Тмарченко Н. Д. Поэтика Бахтина: уроки «бахтинологии» // Известия РАН. Серия «Литература и язык». 1996. №1. С. 16.

<sup>3</sup>Бонецкая Н.К. Жизнь и философская идея Михаила Бахтина // Вопросы философии. — 1996. №10. С. 111.

<sup>4</sup>Бахтин М. М. Работы 20-х годов. Киев, — 1994. С. 259.

<sup>5</sup>Там же. С. 11.

условии утвердительно-участного отношения я (личности) к *другому*: «То, что я с моего единственного в бытии места хотя бы только вижу, знаю другого, думаю о нем, не забывая его, то, что и для меня он есть, — это только я могу для него сделать в данный момент во всем бытии, это есть действие, восполняющее его бытие, абсолютно прибыльное и новое и только для меня возможное»<sup>1</sup>. «С самого начала под поступком Бахтин понимал по преимуществу творческий акт, создающий культурную ценность, некое смыслопорождающее деяние»<sup>2</sup>. «Смыслопорождающим деянием» исследователь называет не открытие новой логической истины, закономерности в той или иной области знания, а ответственное обнаружение личностью смысла бытия со своего, единственного, конкретно-исторического, никем и ничем незаменимого места в действительном событии бытия, «эмоционально-волевое понимание бытия как события в конкретной единственности на основе не-алиби в бытии...»<sup>3</sup>. Понятием «не-алиби в бытии» М. М. Бахтин определяет сплошную ответственность личности и за осуществление события обнаружения смысла бытия, и за тот смысл, который личность обнаружит. Такого представления о бытии М. М. Бахтин не находит в современной ему философии, поэтому не только говорит о ее кризисе (беспросветном разрыве мира культуры, включающего и теоретическое знание, с действительностью), а утверждает, что в двадцатом веке первой философии, как он понимает, просто не существует: «...теоретическая философия не может претендовать быть первой философией, т. е. учением не о едином культурном творчестве, но о едином и единственном бытии-событии»<sup>4</sup>. М. М. Бахтин, определяет «высший архитектурный принцип действительного мира поступка» как «конкретное, архитектурно-значимое противопоставление я и другого»<sup>5</sup> и предпринимает попытку построения так называемой первой философии с точки зрения поступающего мышления: «Этот мир дан мне с моего единственного места как конкретный и единственный. Для моего участного поступающего сознания — он, как архитектурное целое, расположен вокруг меня как единственного центра исхождения моего поступка: он находится мною, поскольку я исхожу из себя в моем поступке-видении, поступке-мысли, поступке-деле»<sup>6</sup>.

Обращение к проблемам эстетики ученый объясняет тем, что «мир эстетического видения — мир искусства... своей конкретностью и проникнутостью эмоционально-волевым тоном из всех культурно-отвлеченных миров (в их изоляции) ближе к единому и единственному миру поступка. Он и поможет нам подойти к пониманию архитектурного строения действительного мира-события»<sup>7</sup>. Таким образом, мы видим, что эстетическое видение интересует ученого как поступок, как такой вид деятельности, который преодолевает «принципиальный раскол между содержанием-смыслом данного акта-деятельности и исторической действительностью его бытия, его действительной единствен-

<sup>1</sup> Там же. С. 42.

<sup>2</sup> Бонеецкая Н.К. Жизнь и философская идея Михаила Бахтина... С. 99.

<sup>3</sup> Бахтин М. М. Работы 20-х годов. С. 45

<sup>4</sup> Бахтин М. М. Работы 20-х годов. С. 25.

<sup>5</sup> Там же. С. 66.

<sup>6</sup> Там же. С. 54.

<sup>7</sup> Там же. С. 57.

ной переживаемостью»<sup>1</sup> и осуществляет причастность поступающего к действительному событию бытия.

Анализируя архитектонику эстетической деятельности (эстетического объекта), ученый и здесь обнаруживает «конкретное, архитектурно-значимое противопоставление я и *другого*»<sup>2</sup>, которое в данном случае проявляется как «событие динамически-живого отношения героя и автора»<sup>3</sup>. Теперь мы понимаем, что концепция авторства в трудах М. М. Бахтина возникает как одно из определений бытия (поступка), а понятием «эстетический объект» ученый называет способ и продукт деятельности автора. Чтобы понять сущность авторской деятельности и место в ней биографического автора, нужно разобраться в структуре и природе эстетического объекта, которому М. М. Бахтин дает характеристику с разных точек зрения.

Во-первых, с точки зрения личности, вступающей в творческий процесс (надо отметить, что обозначение и разделение этих точек зрения имеет условный и служебный характер, предпринимается для удобства теоретического восприятия и описания; в действительности их едва ли можно разделить) эстетическим объектом называется поступок личности, который порождает новый бытийный смысл. Это происходит следующим образом: «Существенным... моментом эстетического созерцания является вживание в индивидуальный предмет видения, видение его изнутри в его собственном существе. За этим моментом вживания всегда следует момент его объективации, т. е. положение понятой вживанием индивидуальности вне себя, и только это возвращенное в себя сознание, со своего места, эстетически оформляет изнутри схваченную вживанием индивидуальность как единую, целостную, качественно своеобразную»<sup>4</sup>. В другом месте М. М. Бахтин весь сложный процесс эстетического созерцания называет активным вживанием и подчеркивает, что «вживанием осуществляется нечто, чего не было ни в предмете вживания, ни во мне до акта вживания, и этим осуществленным нечто обогащается бытие-событие, не остается равным себе»<sup>5</sup>. Важно подчеркнуть, что содержанием эстетического видения для личности может быть не только индивидуальность другого или какой-то отвлеченный предмет, но и ее собственная жизнь, собственная биография (чаще всего именно так и бывает), но сам акт-поступок, способ этого видения (извне, со стороны), не входящий в его содержание, обуславливает здесь видение-познание себя как другого. В противном случае деятельность личности утрачивает эстетическую природу, получается исповедь или какое-то иное жизнеописание.

Во-вторых, с точки зрения воспринимающей личности эстетическим объектом называется действительность, имеющая смысловую и формальную завершенность в определенном материале. М. М. Бахтин утверждает, что энергия создателя художественного произведения устремлена в первую очередь не на создание оригинальной формы, образа или благозвучия (о чем свидетельствуют и многочисленные высказывания самих писателей), а на познание самой дей-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 11.

<sup>2</sup> Там же. С. 66.

<sup>3</sup> Там же. С. 78.

<sup>4</sup> Там же. С. 21.

<sup>5</sup> Там же. С. 22.

ствительности, ведь «в конечном счете создание и есть познание»<sup>1</sup>. Содержанием эстетического объекта в этом случае будет «действительность познания и этического поступка, входящая в своей опознанности и оцененности в эстетический объект и подвергающаяся здесь конкретному интуитивному объединению, индивидуации, конкретизации, изоляции и завершению, т. е. всестороннему и художественному оформлению с помощью определенного материала»<sup>2</sup>. Завершая и оформляя действительность (событие), художник не вмешивается в нее как непосредственный участник — «он занимает существенную позицию вне события, как созерцатель, незаинтересованный, но понимающий ценностный смысл совершающегося; не переживающий, а сопереживающий его...»<sup>3</sup>.

В третьих, с точки зрения субъектной организации эстетический объект можно определить как «событие динамически-живого отношения героя и автора»<sup>4</sup>. Мы отмечали уже, что содержанием произведения (эстетического объекта) является опознанная, завершенная и оформленная в материале действительность. М. М. Бахтин утверждает, что подобное оформление и завершение события возможно только вокруг данного человека-героя, ни мысль, ни тема, ни проблема не могут стать архитектурным центром произведения. Например, проблема социальной и языковой разделенности русского народа на дворянство и крестьянство существовала на протяжении нескольких столетий, но свое конкретное разрешение как осуществление «простого единства простых людей»<sup>5</sup> она нашла в событии бытия Пушкина-автора, в художественно завершенном им событии жизни Гринева-героя. «Архитектоника — как воззрительно необходимое, не случайное расположение и связь конкретных, единственных частей и моментов в завершенное целое — возможна только вокруг данного человека-героя. Мысль, проблема, тема не могут лечь в основу архитектоники, они сами нуждаются в конкретном архитектурном целом, чтобы хоть сколько-нибудь завершиться»<sup>6</sup>, — утверждает М. М. Бахтин и далее добавляет, что для создания архитектурного целого автор вступает с героем в «чисто жизненные, познавательные-этические отношения»<sup>7</sup>, любовно, участно, утвердительно-сопереживающе, как к абсолютному ценностному центру, к нему относится (по принципу «не по хорошу мил, а по милу хорош»), но по сравнению с героем должен обладать «избытком видения», чтобы понять-создать его целое и посредством проникновения в целое мира героя стать причастным архитектурному целому действительного события бытия. Избыток авторского видения обуславливает возникновение героя даже в том случае, когда художник пишет о себе: «он должен стать другим по отношению к себе самому, взглянуть на себя глазами другого»<sup>8</sup>.

Как видим, во всех характеристиках эстетического объекта М. М. Бахтин указывает на своеобразие позиции его автора, автора-творца: «Общая формула основного эстетически продуктивного отношения автора к герою — отно-

<sup>1</sup> Там же. С. 37.

<sup>2</sup> Там же. С. 283.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. С. 78.

<sup>5</sup> Гиршман М. М. Литературное произведение. Теория и практика анализа. — М., 1991.

<sup>6</sup> Бахтин М. М. Работы 20-х годов... С. 72.

<sup>7</sup> Там же. С. 89.

<sup>8</sup> Там же. С. 99.

шения напряженной вменяемости автора всем моментам героя, пространственной, временной, ценностной и смысловой вменяемости, позволяющей собрать всего героя... и его жизнь и восполнить до целого теми моментами, которые ему самому внем самом недоступны, как-то: полнотой внешнего образа, наружностью..., его отношением к событию смерти и абсолютного будущего и проч., и оправдать и завершить его помимо смысла, достижений, результата и успеха его собственной направленной вперед жизни»<sup>1</sup>. Как только художнику удастся по отношению к действительности (именно к действительности, а не к любой из ее культурных моделей) занять позицию вменяемости, он перестает быть биографическим автором, утрачивает личностные черты, привычки, мировоззрение, чтобы стать автором-творцом, бескомпромиссным и любящим по отношению к ценностному центру своего поступка — герою, и восполнить бытие своим новым словом о мире. Изучением именно этой категории — первичного автора, занимается наука о литературе, по крайней мере, так утверждают многие теоретики, интерпретируя концепцию авторства М. М. Бахтина: «Биографический автор — это исторически реальный человек, наделенный своей биографией и «внеположный» произведению. Для М. М. Бахтина он находится за пределами науки о литературе»<sup>2</sup>. Исследователь А. А. Фаустов, которому принадлежат последние слова, прав в том смысле, что биографический автор не входит в структуру эстетического объекта, но место в науке ему, похоже, все-таки есть. Без обращения к фактам биографии писателя обходится редкое литературоведческое исследование, тем более критическое сочинение. Работы М. М. Бахтина в данном случае — не исключение: он не только обращается к биографическому материалу (например, дважды анализируя «Для берегов отчизны дальней...» А. С. Пушкина, исследователь утверждает, что актуализация темы верности здесь связана с биографией поэта, а образ героини — с воспоминанием А. С. Пушкина об Амалии Ризнич), но и пытается осмыслить закономерности такого обращения. М. М. Бахтин категорически против «смещения автора-творца, момента произведения, и автора-человека, момента эстетического, социального события жизни», но отнюдь не отрицает «возможность научно продуктивного сопоставления биографии героя и автора и их мировоззрения, продуктивного как для истории литературы, так и для эстетического анализа»<sup>3</sup>.

М. М. Бахтин рассматривает жизнь и личность биографического автора как материал, как элементы действительности, которые могут побуждать автора к эстетической деятельности и поступку. Непосредственно личность и мировоззрение автора-человека не входят в произведение, но они влияют на его тематику и формирование героя. Биографический автор преобразуется в произведении в автора-творца еще и потому, что эстетической деятельностью он разрешает онтологическое противоречие, которое никаким другим способом разрешено быть не может.

Сама структура эстетической деятельности, как мы прояснили, такова, что автор-человек не может в ней оставаться собой, он должен преодолеть все про-

<sup>1</sup> Там же. С. 98.

<sup>2</sup> Фаустов А. А. К вопросу о концепции автора в работах М. М. Бахтина // *Формы раскрытия авторского сознания (на материалах зарубежной литературы)*. — Воронеж, 1986. С. 181.

<sup>3</sup> Бахтин М. М. *Работы 20-х годов...* С. 95.

странство традиции и культуры, стать первым поэтом действительности. Позиция внаходимости автора-творца обуславливает освобождение его от любых готовых форм разрешения противоречий действительности и гарантирует творческое поступание. Система взглядов, этическая позиция биографического автора передается, как правило, «в наследство» герою, прежде всего, автобиографическому. Но даже в случае отсутствия автобиографического героя личностная позиция в бытии биографического автора если не проясняется в произведении, то уж точно присутствует на уровне героев и тематики. Биографический автор, вступая в творческую деятельность (занимая позицию внаходимости), становится первичным автором, созерцающим целое героя, освобождается от идеологических и нравственных принципов, становится беспристрастным в утверждении ценностного смысла события и героя, но не освобождается от ответственности в бытии за свой поступок. Единство ответственности за сказанное в произведении и за совершенное в действительности объединяет эстетического автора с биографическим. А в целом, получается, что автором мы называем личность, совершающую онтологический поступок создания эстетического объекта. Творчество (эстетическая деятельность) интерпретируется ученым как возможность бытия личности и как становление бытия действительности (единственного мира поступка). Биографический, первичный автор и герой — это различные проявления личностного единства, личности, участвующей в событии становления бытия.

Першина К. В.

## Концепция языка М. М. Бахтина: истоки и современность

Концепция языка, созданная М. М. Бахтиным, приобрела в истории бахтинистики особую важность не только как значимая часть его философской и литературоведческой системы, но, прежде всего, в качестве эксплицированной, «живой» методологии гуманитарного знания, определившей своеобразие бахтинской мысли. Тема связанности языковых проблем и проблемы бахтинской методологии поднималась в работах многих отечественных ученых. Так в работах Л. А. Гогтишвили, в частности, в статье «Философия языка М. М. Бахтина и проблема ценностного релятивизма» эта тема предельно заострена и поставлена, что называется, во главу угла: «...монолог, диалог, полифония — это сегодня общезначимые культурологические символы и даже философские понятия с почти установившимся категориальным статусом. Однако естественной субстанцией, в которой зарождались и разворачивались эти бахтинские сюжеты, был, как известно, язык, причем язык сначала — как конкретная реальность культуры и лишь затем — как обобщенно философская категория. В дискуссиях же о Бахтине термин «язык» хотя и используется достаточно часто, но в основном либо в качестве некоего абстрактного символа, либо в качестве «чужого» для Бахтина общеполитического нейтрального термина...»<sup>1</sup>. С другой стороны, именно некоторая индифферентность к традиционному аналитическому аппарату литературоведения и лингвистики стала поводом для критического восприятия методологии Бахтина как методологии не «исследовательски-филологической», а «творчески-философской» со стороны такого литературоведа как М. Л. Гаспаров<sup>2</sup>. Переосмысление понятия диалогизированного слова в качестве сугубо лингвистической категории ориентирует бахтинскую методологию как методологию постструктуралистскую и деконструктивистскую в трудах многих зарубежных и отечественных исследователей (Ю. Кристевой, М. Холквиста,

Дж. Фитцджеральда, В. А. Милюкова)<sup>3</sup>. И вся эта «амплитуда восприятий» научной методологии М. М. Бахтина во многом определяется именно трактовкой языковой концепции ученого.

Особую значимость в такой постановке проблемы приобретает исследование истоков и принципов терминологии Бахтина, исследование непосредственно научно-

<sup>1</sup> Гогтишвили Л. А. Философия языка М. М. Бахтина и проблема ценностного релятивизма // М. М. Бахтин как философ / сост. С. С. Аверинцев, Ю. Н. Давыдов, В. Н. Турбин и др. — М.: Наука, 1992. С. 143.

<sup>2</sup> Гаспаров М. Л. М. М. Бахтин в русской культуре XX века // Вторичные моделирующие системы. — Тарту, 1979; см. также публикацию доклада М. Л. Гаспарова: Вестник гуманитарной науки. — 2004. — № 6.

<sup>3</sup> См. работы: Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман // М. М. Бахтин: Pro et Contra: личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманистической мысли: антология / сост. К. Г. Исупов. — СПб: РХГИ, 2001. — Т. 1; Фитцджеральд Дж. Достоевский и постмодернизм: «человек из подполья» как деконструктивист // Достоевский и мировая культура: альманах. — 2001. — № 1; Холквист М. Услышанная неслышимость: Бахтин и Деррида // Бахтинский сборник / Отв. ред. и сост. В. Л. Махлин. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — Вып. 5. С. 88—109.

го текста как «самоиллюстрированной философии языка с установкой на не прямое говорение»<sup>1</sup>. Так Н. Д. Тамарченко в работе «Поэтика Бахтина и уроки бахтинологии» подчеркивает необходимость поиска определенной эстетической и философской системы, а также системной поэтики, стоящей за разрозненными и очень индивидуальными терминами Бахтина. С. Н. Бройтман во многих работах, посвященных наследию Бахтина, также вплотную подходит к этой теме. Ученый подчеркивает особое восприятие Бахтиным термина как инструмента современной науки: «Определенность термина (и его устойчивость и однозначность) может быть только функциональной и только в системе. Где такой системы нет (в литературоведении), определенность и однозначность изолированного термина превращает его в тот лежачий камень, под который вода не течет, живая вода мысли»<sup>2</sup>. Отсутствие «системы» в литературоведении С. Н. Бройтман объясняет необходимостью оперировать понятием качественно иного целого — целостностью — в случае гуманитарных дисциплин, «наук о духе». Эта целостность становится «системой in actu»<sup>3</sup>, диалогизированной, живой. Исходя из этого, исследователь намечает характерный вектор движения терминологического аппарата М. М. Бахтина от полюса значения слова, то есть «тех моментов высказывания, которые повторимы и тождественны себе во всех повторениях»<sup>4</sup>, к полюсу тематизма слова, когда «смысл целого высказывания включает в себя не только языковые формы, но и внесловесные моменты ситуации»<sup>5</sup>. Эта ориентированность терминологии Бахтина мыслится как ориентированность на архаическое слово, которое «в сущности не имеет значения, оно все — тема»<sup>6</sup>. Бахтин замечает: «Греческая мысль (философская и научная) не знала терминов с чужими корнями и не участвующих в том же значении в общем языке, слов с чужим и неосознанным этимологом. Выводы из этого факта имеют громадную важность. В термине, даже и не иноязычном, происходит стабилизация значений, ослабление метафорической силы, утрачивается многосмысленность и игра значениями»<sup>7</sup>.

На наш взгляд, очень многое роднит языковую концепцию М. М. Бахтина с принципами осмысления этого феномена ранними греческими философами. Это и приверженность к упомянутому выше тематизму слова во всех сферах речевой деятельности, а также специфическая «неактуальность» понятия языка как некой абстрактной системы в сосюрловском смысле. Мысль теоретиков ранней Античности, которая во многом функционировала в ориентирах мифологического сознания, направлена на осмысление понятий «речи», «слова», «имени», но проходит мимо понятия некой обобщающей сферы языка, и уж никак не представляет себе упомянутые выше сущности в качестве единиц этой отвлеченной системы. Некоторая логическая закономерность, выявляемая при осмыслении «слов» и «имен», соотносима непосредственно с онтологической закономерностью, а предполагаемая лингвистическая закономерность здесь остается «за скобками»: «Поскольку имя непосредственно принадлежит вещи, для архаического мышле-

<sup>1</sup> Гогтишвили Л. А. Философия языка М. М. Бахтина ... С. 144.

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 тт. — Т. 5: Работы 1940-х — начала 1960-х гг. / под ред. С. Г. Бочарова и Л. А. Гогтишвили. — М.: Рус. словари, 1996. С. 377.

<sup>3</sup> Бройтман С. Н. Научный язык и терминология М. М. Бахтина. Некоторые итоги // Дискурс. Коммуникативные стратегии культуры и образования. — 2003. — №11. С. 7.

<sup>4</sup> Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка // Волошинов В. Н. Философия и социология гуманитарных наук / сост. примеч., библиограф. указ. Д. А. Юнова. — СПб.: Аста-пресс ltd, 1995. С. 318.

<sup>5</sup> Там же. С. 317.

<sup>6</sup> Там же. С. 319.

<sup>7</sup> Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 тт. — Т. 5. С. 79.

ния нет надобности относить имена к какой-либо иной сфере, отличной от сферы бытия вещей»<sup>1</sup>. Такая «надобность» возникает для более поздней античной мысли (к примеру, философии элеатов), воспринимающей мир не обладающим реальным бытием, но относящимся к области «мнения» (*δόξα*), и имя, принадлежавшее «по природе» ранее самой вещи, выпадает теперь вместе с вещью из сферы бытия. Однако это, в противоположность ранним античным теориям языка, именно та интенция, в полемике с которой формировалась философия и эстетика диалогизма, та самая идея первичности мышления по отношению к речи, от которой отталкивался в осмыслении феномена языка как некоего универсального «связного» О. Розеншток-Хюсси<sup>2</sup>.

В этом смысле весьма интересным представляется опыт осмысления языковой концепции Бахтина в контексте противопоставления конвенциональной теории языка и «природной» теории, теории имени — противостояния очень древнего, возникшего на заре зарождения рефлексивной мысли в отношении феномена языка, в Античности. С одной стороны, представление о неразрывной, нечленимой связанности слова с самой вещью, характерное для архаического мышления, во многом созвучно стремлению бахтинской мысли преодолеть разлом между миром абстрактных понятий, к которому принято относить некое абстрагированное целое языка, и миром наличного бытия вещей.

Однако в своем последовательном стремлении объединить концы этих «ножниц» во всех сферах гуманитарной мысли и искусства в едином акте поступка и высказывания (также понимаемого как поступок) Бахтин напротив отталкивается от традиции «имеславия», законной наследницы античной теории природной, неотъемлемой принадлежности конкретного имени конкретной вещи. Эта традиция в полной мере приняла и развила античную мысль о некоей надмирной неизменности имени, слова<sup>3</sup>. Здесь имя «изымается» из мира феноменов и становится абсолютным представителем мира ноуменов. При этом функционирование слова и имени в обыденной речи, их, так сказать, бытие-в-мире воспринимается лишь в качестве косвенного указания на неизменную сущность слова, а часто и в качестве неминуемого искажения этой сущности. Разумеется, такая позиция отнюдь не близка М. М. Бахтину, стремившемуся выявить не только и не столько истоки орудийности слова, сколько истоки орудийности высказывания как живого функционирования слова. Так концепция высказывания вырабатывалась Бахтиным не только в полемике с некоей косностью и теоретизмом лингвистических дисциплин, но и в полемике с таким «размещением» имени и слова в сфере надмирного пребывания, вновь вырывающем их из контекста индивидуальной, единственно ценной, протекающей жизни.

Другим полюсом осмысления истоков слова, как мы уже говорили, является

<sup>1</sup>Троцкий И. Проблемы языка в Античной науке // Античные теории языка и стиля: антология истосов. — СПб.: Алетей, 1996. С. 12.

<sup>2</sup>См.: Розеншток-Хюсси О. Раса мыслителей и Голгофа веры // Розеншток-Хюсси О. Язык рода человеческого. — М., 2000.

<sup>3</sup>Характерно, что античные теории языка (вплоть до стоиков, переосмысливших это положение) воспринимали категорию «падежа» как некий модус отклонения от идеального пребывания имени, «падение имени», номинатив при этом падежом не считался и воспринимался в качестве некоей должной формы. То же касается и грамматических категорий: древняя грамматика не имеет понятия о морфологических формантах слова, таких как флексия, корень, суффикс. И эти изменяемые морфемы и различные словообразовательные варианты истолковываются как изменения («падения», «отклонения») законченных слов.

конвенциональная теория, также берущая свое начало еще в VII — VI веке до н. э. И. Троицкий отмечает: «Всю философскую проблематику эпохи софистики пронизывает противопоставление «природы» и «закона». По поводу всех социальных отношений и по поводу всех содержаний сознания ставится вопрос: существуют они по природе, как неотъемлемые свойства объектов <...> или по «закону», как человеческие мнения и результат соглашения между людьми? В сферу этой проблематики попадает и язык»<sup>1</sup>.

В. А. Миловидов в статье «Бахтинская теория высказывания в современном контексте» подчеркивает актуальность вечного конфликта конвенциональной и «природной» теорий и выдвигает языковую концепцию Бахтина в качестве примера именно конвенциональной теории: «Мысль об универсальной языковой норме как исходной точке речевой деятельности человека (которая, кстати, до сих пор встречается в трудах лингвистов) в бахтинской концепции «двуголосого» слова вытесняется представлением о конвенциональности языковых норм»<sup>2</sup>. Такое утверждение в контексте современных лингвистических идей представляет нам языковую концепцию М. М. Бахтина не столько как носительницу довольно традиционного мнения о договорной природе соответствия знака референту, сколько как очередной лингвистический опыт развенчания условности «знак — референт», так широко представленного в рамках постструктуралистского и деконструктивистского дискурса. Несмотря на то, что подобное восприятие языковой концепции М. М. Бахтина имеет место и даже определенную традицию в довольно широких кругах (особенно, в кругах западной бахтинистики), нам кажется, что с этим положением трудно согласиться. М. М. Бахтин действительно мыслил слово в контексте взаимных интенций как минимум двух говорящих, однако эти интенции выражают определенный оценочно-волевой тон говорящего, «формирующего» данное слово со своего единственного, конкретного места в бытии. Л. А. Гогтишвили отмечает, что процесс речи интересует М. М. Бахтина не с традиционной точки зрения его направленности *на* предмет, но с точки зрения, *из* которой исходит речь<sup>3</sup>. И этот ракурс не статичен (каким он подразумевается в сосюрловской лингвистике), а высказывание как живой процесс — это и есть изменение ракурса речи. Итак, множественность эмоционально-волевых тонов создает многомерное пространство бытия слова и очень отличается от нейтральной, незаинтересованной интонации, которую предполагает теория «значения по соглашению».

Таким образом, в извечном споре конвенциональной и «природной» теорий языка языковая концепция М. М. Бахтина занимает ту самую золотую середину, которая позволяет, с одной стороны, наделить язык онтологическим, орудийным статусом, но при этом перенести его из сферы идейного «пребывания» в сферу «живой жизни». И, с другой стороны, эта концепция позволяет ввести слово в круг

<sup>1</sup> Троицкий И. Проблемы языка в Античной науке. С. 17.

<sup>2</sup> Миловидов В.А. Бахтинская теория высказывания в современном контексте (от текста к дискурсу) // Дискурс. Коммуникативные стратегии культуры и образования. — 2003. — № 11. С. 92—100.

<sup>3</sup> Гогтишвили Л. А. Философия языка М. М. Бахтина ... С. 147. Подобным же образом Л. А. Гогтишвили раскрывает внутренний смысл и лингвистическую структуру таких ключевых бахтинских категорий, как полифония, монологизм, двуголосие, через характеристику позиции и внутренней интенции адресанта речи. См. об этом: Гогтишвили Л.А. Двуголосие в соотношении с монологизмом и полифонией (мягкая и жесткая версии интерпретации идей М. М. Бахтина) // Гогтишвили Л. А. Непрямое говорение. — М.: Языки славянских культур, 2006. С. 139—220.

встречи различных интенций и при этом не «отодвинуть его от уст» говорящего.

Такая ориентированность языковой концепции Бахтина не только в сфере лингвистики или сфере эстетической, но и в сфере философской, послужила, как мы уже упоминали выше, причиной критического отношения к методологическим основам бахтинской мысли такого авторитетного литературоведа, как М. Л. Гаспаров. Ученый выделил в качестве методологических несоответствий и даже «оплошностей» такую особенность бахтинского метода, как стремление к философским (по мнению М. Л. Гаспарова) обобщениям в ущерб аналитическому, исследовательскому «расчленению» материала: «В культуре есть области творческие и области исследовательские, творчество усложняет картину мира, внося в нее новые ценности. Исследование упрощает картину мира, систематизируя и упорядочивая старые ценности. Философия — область творческая, как и литература. А филология — область исследовательская. Бахтина нужно превознести как творца, но не нужно приписывать ему достижений исследователя»<sup>1</sup>.

В этом вопросе, как нам представляется, важно выяснить некую общую интенцию, которая пронизывала бы все актуальные бахтинские темы, все сферы его гуманитарной мысли. В качестве такого лейтмотива всех философско-эстетических интуиций Бахтина, кажется, можно выделить стремление преодолеть разрыв между единственным, конкретным актом мыслительной деятельности и активного поступания и между их продуктом, смыслом, теорией, содержанием этого акта деятельности, содержанием не конкретно-жизненным, а общетеоретичным. Эти «ножницы Бахтина» подобным образом раздваивают все сферы бытия человека: сферу культурологических рефлексий, сферу эстетической деятельности и даже сферу органического существования, когда «диалогические возможности живого» заключаются Бахтиным в двоякой ориентации организма в бытии как индивида и части «большого мира»<sup>2</sup>. В системе бахтинской мысли пафос гуманитарного знания как раз и заключается в том, чтобы преодолеть этот раскол. И, таким образом, стремление к некому обобщению, некому сведению концов частного и общего, конкретного и абстрактного, жизненного и трансцендентного становится не применением философской или какой-либо другой методологии к филологическому материалу, а разработкой действительно новой, гуманитарной методологии, методологии индивидуальной и, может быть, даже не претендующей на всеобщность.

В сфере лингвистической переход от понятия предложения как единицы языковой системы к понятию высказывания оказывается также переходом от стремления к детализации как некой необходимости лингвистической аналитики к стремлению выявить целое, не потеряв частных. Ведь высказывание всегда существует в некой тотальной цельности всех его «элементов» — интонации, своеобразия синтаксиса, выбора лексических средств и т. д. Расчленив предложение на его отдельные составляющие — подлежащее, сказуемое, дополнение, определение — мы всегда мыслим за этими частями абстрактное целое и чувствуем его в каждом моменте аналитического процесса. Попытка «изолировать» отдельные составляющие вы-

<sup>1</sup> Цит. по: Философско-эстетические предпосылки литературоведческой концепции М. М. Бахтина // Третье литературоведение. Материалы филолого-методологического семинара (2007—2008) / под ред. Б. В. Орехова и С. С. Шаулова. — Уфа, 2009. С. 53.

<sup>2</sup> См.: Канаев И. И. [Бахтин М. М.]. Современный витализм // Человек и природа. — 1926. — №1. С. 33—42; №2. С. 10—22. [Электронный ресурс]. URL: <http://www2.unil.ch/slav/ling/textes/KANAEV-26/txt.html> (дата обращения: 17.02.2010)

сказывания (к примеру, интонацию, эмоционально-волевым тон, предполагаемую ситуативность высказывания) приводит к тому, что анализируемый предмет вовсе исчезает, оставляя впечатление, подобное образу «дыры от бублика». Поэтому высказывание при всей его диалогической природе обладает специфической тотальностью, целостностью и нечленностью, нераздельностью и неслиянностью.

Действительно, некая диалогическая двухмерность или многомерность высказывания становится для М. М. Бахтина одной из основополагающих характеристик этого феномена: «Высказывания не равнодушны друг к другу и не довлеют каждое себе, они знают друг о друге и взаимно отражают друг друга <...> Каждое высказывание полно отзвуков и отголосков других высказываний»<sup>1</sup>. На первый взгляд, такое свойство высказывания, как описанная выше полиинтенциональность, вводит его в некую парадигму интертекстуальности. Эта парадигма в широком своем значении может быть представлена языковой деятельностью как таковой. Так известный филолог, автор лингвистической концепции языкового существования Б. М. Гаспаров отмечает: «Наша языковая деятельность осуществляется как непрерывный поток «цитаций», черпаемый из конгломерата нашей языковой памяти...»<sup>2</sup>. Однако в более узком значении понятие интертекстуальности подразумевает совершенно конкретные методологические предпосылки, на которые также отчетливо указывает

Б. М. Гаспаров: «Постструктуралистская ... в своей основе концепция интертекстуальности была, по мнению современных исследователей, изначально направлена на разрушение «мифа» о единстве и целостности текста <...> В конечном счете текст как отдельный феномен теряется в непрерывных интертекстуальных наслоениях»<sup>3</sup>. Однако, на наш взгляд, концепция Бахтина отнюдь не формирует образ языка как языка «интенционально расхищенного»<sup>4</sup>, так как высказывание здесь менее всего мыслилось механической суммой речевых связей или речевых рефлексий. Это качественно новое целое, в котором равновесной значимостью обладают и диалогическая многослойность и особая бытийная монолитность.

В этом смысле качественное единство приобретает диалогическая речевая многомерность высказывания в акте эстетической деятельности, то есть в случае «вторичных речевых жанров». Представление о творческом акте (описанное в работе «Автор и герой в эстетической деятельности») как об акте бескорыстной, вневходимой, «чистой» интенциональности, акте «исхождения из себя» и одухотворения Другого, мира, языка позволяет говорить и об особом рода диалогичности высказывания. Эта диалогичность отлична и от «нулевой», стихийной диалогичности, и от монологического слова и даже от двуголосого слова как состоявшегося факта поэтики. В подобного рода творческом акте актуализируется и конкретное, только здесь уместное, единственное значение слова (то есть его тема), и все возможные его значения, все его смысловые потенции. Слово и его значение здесь приобретают как бы *неумолкаемое эхо* — это и есть высокий язык поэзии.

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — М.: Художественная литература, 1986. С. 462.

<sup>2</sup> Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. — М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 14.

<sup>3</sup> Гаспаров Б. М. В поисках «другого». Французская и восточноевропейская семиотика на рубеже 1970-х годов // Новое литературное обозрение. — 1995. — № 14. С. 60.

<sup>4</sup> Гогитшвили Л. А. Философия языка М. М. Бахтина ... С. 144.

Особый оттенок объяснение природы языка с помощью категории высказывания приобретает в свете антропологического пафоса бахтинской мысли. Все положения и эстетической и этической систем М. М. Бахтина организованы вокруг единого ценностного центра — человека в его конкретной, жизненной единственности. «Человека вообще», по логике Бахтина, не существует. Существует конкретный человек, и условие его ценности — это его неминуемая конечность. При этом, как отмечает С. Ю. Данилин, «признаком конкретного, действительного и единственного сознания является эмоционально-волевой тон, выражаемая интонация принадлежит голосу, а голос, в свою очередь, воплощается в речи, высказывании»<sup>1</sup>.

Одной из пяти составляющих слова как материала Бахтин считает чувство словесной активности, «чувство активного порождения значащего звука» (сюда входят артикуляция, жест, вся внутренняя устремленность личности, активно занимающейся словом, высказыванием некоей ценностной позиции)<sup>2</sup>. Эта составляющая очень важна, так как сближает понятие высказывания с понятием поступка как бытийного проявления воли поступающего. В языковой концепции Бахтина воля и интенция говорящего приобретают некоторый экзистенциальный колорит. Говорящий должен во многом подняться до своего слова, выразить в нем все средоточие своих внутренних усилий, подобно косноязычному мальчику в кинофильме Андрея Тарковского «Зеркало», произносящему в невероятном напряжении, как последнее слово о себе: «Я могу говорить». Так же, как слово этого мальчика, слово всякого говорящего проходит «испытание выражением», испытание на соответствие внутренней и внешней интонаций, соответствие внешней данности и внутренней заданности.

Человеческая речь, понимаемая как некая бытийная обязанность, наиболее четко выражает заданность как трагедию человека. Все сущее, природа, мир, все вещи существуют в своей успокоенной гармонии, пусть даже текущей и изменяющейся. И только человек должен из последних сил, в условиях изначального всеобщего косноязычия, «единым духом» и «единым голосом» обратиться с молитвой о даре и милосердии — и только в этом непостижимый, бескорыстный и во многом драматический смысл человека.

Очень важна в этом смысле тема завершенности высказывания, особенно выдвигаемая Бахтиным в работе «Проблема речевых жанров»: «Высказывания обладают прежде всего четкими границами <...> По сравнению с границами высказываний все остальные границы (между предложениями, словосочетаниями, синтагмами, словами) относительно и условны»<sup>3</sup>. Однако и при такой настоятельной необходимости завершенности высказывания, тем не менее как завершившегося в себе факта его не существует. Сознание всегда воспринимает высказывание как факт длящийся так же, как длящимся фактом всегда остается голос, ведь завершенный, умолкнувший голос — мертв. Поэтому завершенность высказывания — завершенность специфическая: внешним ее проявлением действительно является смена речевых субъектов, а внутренне — это потенция завершенности в каждом моменте всегда длящегося высказывания.

Высказывание как отдельный опыт проявления своего «не алиби в бытии» может мыслиться даже несколько отвлеченно от своей содержательной, конкретно-

<sup>1</sup> Философско-эстетические предпосылки литературоведческой концепции М. М. Бахтина. С. 59.

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Работы 20-х годов. — Киев, 1994. С. 310.

<sup>3</sup> Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. С. 440.

жизненной или этической, наполненности. В этом проявляется особая обращенность понятия высказывания к сфере эстетического не только как материала «вторичных речевых жанров», но и как особым образом завершенного элемента бытия. Чтобы прояснить эту мысль, следует вновь провести параллель между понятиями высказывания и поступка и вспомнить в связи с этим одно положение М. М. Бахтина: «Поступок не со стороны своего содержания, а в самом своем совершении как-то знает, как-то имеет единственное бытие жизни, ориентируется в нем, причем весь в своей содержательной стороне и в своей единственности, действительности, фактичности»<sup>1</sup>. Такое позиционирование поступка и высказывания как «речевого поступка» не только в качестве некоего акта манифестации определенного содержания действия, но как факта зримого и завершаемого действия, неотъемлемого пазла в мозаике бытия, обращает, по логике Бахтина, эти понятия не только к сфере этики, но и к сфере эстетики.

Это приближает нас к осмыслению такой основополагающей для Бахтина категории, как архитектоника, то есть «описание общего плана построения явления, с помощью которого М. М. Бахтин стремится преодолеть роковой диалектизм нравственной философии»<sup>2</sup>. Особая внеаходимость творца творимому миру, позволяющая однако автору быть особо причастным всем моментам своего творчества, в эстетической концепции Бахтина противостоит диалектической антиномичности творящего и сотворенного, приведшей гуманитарную мысль XX века к определенному содержательному тупику. Здесь, на наш взгляд, бахтинская мысль созвучна практически всеобщему антидиалектическому пафосу современной научной и философской мысли. В частности, специфическую параллель можно провести между концепцией внеаходимости М. М. Бахтина и концепцией «внеаходимости» дискурса, внеаходимости универсальной языковой формы Мишеля Фуко. Эти соответствия можно обнаружить, прежде всего, в тезисе М. Фуко о децентрации субъекта по отношению к несознаваемым закономерностям и прерывности его жизни. Эта децентрация показывает, что человек не способен дать себе отчет в том, что формирует и изменяет его дискурс, то есть осознанно воспринять оперативные правила «правлящей надстройки». Эта невозможность для человека ориентироваться в «прерывностях» его жизни подобна невозможности для героя ориентироваться в «прерывностях» сюжета, невозможности увидеть целое своей жизни в эстетической концепции М. Бахтина. Необходимым выходом из этой ситуации для Бахтина является позиция авторской внеаходимости и особой участной авторской активности (в качестве «великого символа активности»

М. Бахтин приводит в работе «К философии поступка» символ «нисхождения Христова», при этом в христианской традиции Христос пребывает в мире, фактически в нем не присутствуя, находясь вне).

Мысль Фуко в своем стремлении выйти за пределы объективной действительности позиционирует этот выход как момент, конструирующий саму действительность. Дискурс — универсальная порождающая языковая форма, универсальный порядок — обладает, с одной стороны, некой неуловимостью, принципиальной невыразимостью, а с другой — глубокой интимной связанностью со всеми формами своего выражения, некой «плотностью», связывающей понятие дис-

<sup>1</sup> Цит. по: Философско-эстетические предпосылки литературоведческой концепции М. М. Бахтина. С. 6.

<sup>2</sup> Там же. С. 7.

курса с понятием мифа как другой порождающей действительность структуры. При всей разнице этих подходов, и тот и другой на разных основаниях стремятся преодолеть непреодолимую антиномичность физического и метафизического. Бахтин это делает, косвенно основываясь на принципах христианской теологии, Фуко же, основываясь на еще более древнем принципе «что наверху, то и внизу».

В целом, понимание специфики языковой формы имеет у обоих мыслителей весьма много общих моментов. Дискурс Фуко, понимаемый как абсолютная творческая способность структур языка (принципиально невыразимых вербально), имеет ряд сходств с архитектурными формами у М. Бахтина, понимаемыми не как «оформление материала», но как форма эстетического объекта, созидающая произведение в его материальной и событийной полноте. Таким образом, в высшей степени «теологически» понятая форма позволяет М. Бахтину утверждать, что «автор-творец — конститутивный момент художественной формы»<sup>1</sup>, что намечает иной ракурс рассмотрения презумпции смерти автора и в концепции М. Фуко. Впрочем, это предмет для специального рассмотрения.

Что касается классификации твердых форм высказывания — речевых жанров — то здесь мы хотим лишь попытаться провести параллель между композиционными и архитектурными формами в сфере эстетической деятельности и между формами языка и высказывания. Бахтин отмечает: «Когда мы строим свою речь, нам всегда предносится целое нашего высказывания: и в форме определенной жанровой схемы и в форме индивидуального речевого замысла. Мы не нанизываем слова, не идем от слова к слову, а как бы заполняем нужными словами целое»<sup>2</sup>. Из этого следует, что языковые формы, которыми мы пользуемся, заполняя некое «предносимое» целое высказывания, так же телеологичны по отношению к нему, как телеологичны композиционные формы художественного текста по отношению к архитектурным формам эстетического объекта. Эстетический объект — воплощенное выражение отношения автора к художественному миру, следовательно, архитектурные формы — это формы этого отношения. Проведенную нами параллель подтверждает и следующее косвенное определение форм высказывания, данное М. М. Бахтиным: «Таким образом, Соссюр игнорирует тот факт, что кроме *форм языка* существуют еще и *формы комбинаций этих форм*»<sup>3</sup>. Таким образом, все разнообразие арсенала языковых форм служит созданию архитектурной формы высказывания, преследующей не механические, а конечные цели. Специфическая завершенность высказывания как одна из основных характеристик этого феномена, на которой особо настаивает М. М. Бахтин, созвучна определению архитектуры Кантом (раздел «Архитектура чистого разума» в его работе «Критика чистого разума»), как такой живой и действующей системы, от которой нельзя не только что-либо убавить, но нельзя и добавить.

При всей постоянно актуализирующейся и в каждом случае индивидуальной активности форм высказывания можно, следуя аналогии, сказать, что они «пребывают», как архитектурные формы художественного мира (стиль, пафос и т. д.). То есть, в отличие от сугубо телеологичных форм, служащих выражению смысла, архитектурные формы высказывания сами по себе являются «живым смыслом».

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Проблемы содержания материала и формы // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — М.: Художественная литература, 1986. С. 32.

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. С. 457.

<sup>3</sup> Там же. С. 451. (Курсив мой — К. П.)

М. П. Рукунчак

## М. М. Бахтин и другие авторы диалогического подхода в психологии: современный этап развития идей

Идейное наследие Михаила Михайловича Бахтина продолжает привлекать внимание исследователей во всём мире<sup>1</sup>. И, видимо, не в последнюю очередь, это связано с тем, что мысли данного автора тесно перекликаются с современными научными и философскими, социальными и гуманитарными проблемами — их постановкой и поиском решений.

В данной работе, из всего многообразия творчества М. М. Бахтина, хотелось бы остановиться на его диалогическом подходе, и тех последствиях, которые возымело его проникновение в гуманитарные науки, и в частности в психологию.

Можно сказать, что философское осмысление идеи диалога произошло уже к концу первой трети XX века (прежде всего речь о работах Бахтина «Слово в жизни и слово в поэзии» (1926), «Проблемы творчества Достоевского» (1929) и «Марксизм и философия языка» (1929), вышедшая под именем В. Н. Волошинова, а также работе Мартина Бубера «Я и Ты» (1923))<sup>2</sup>. Вместе с тем, осмысление этой идеи в гуманитарном научном дискурсе, а именно, в (и для) психологии стало происходить позже (не считая, пожалуй, работы Льва Петровича Якубинского о диалогической речи (1923) и книги Льва Семёновича Выготского «Мышление и речь» (1934)). В 60-70-х годах XX века появляются работы румынской исследовательницы Татьяны Слама-Казаку о психологических особенностях диалогов детей (1961), чешского исследователя Яромира Яноушека, представившего социально-психологический анализ диалога (1971-1973). Позже, в 80-х годах XX века психологические исследования наполняются содержательным анализом проблемы диалога, который разворачивают такие авторы,

<sup>1</sup> Михаил Михайлович Бахтин: эстетическое наследие и современность. — Саранск, 1992. — Ч. I, II.; Горбов Ф. Д. Я — второе Я. — М.: Московский психолого-социальный институт, Воронеж: НПО «МОДЭК», 2000. — (Серия «Психологи Отечества»); Кучинский Г. М. Диалог и мышление. — Мн.: Изд-во БГУ, 1983; Кучинский Г. М. Психология внутреннего диалога. — Мн.: Университетское, 1988; Hermans H. J. M. The Thension Between Power and Dialogue // Contemporary Psychology: A Journal of Reviews, 1995. — Vol. 40 (1). P. 44—45; Hermans H. J. M. Dialogical Thinking and Self-Innovation // Culture & Psychology. — 1999, Vol. 5 (1), P. 67-87; Hermans H. J. M. The Coherence of Incoherent Narratives // Narrative Inquiry. — 2000, 10 (1). P. 223—227; Hermans H. J. M. The Position Repertory of Interviewer and Narrator // Narrative Inquiry. — 2000, 10 (1). P. 191—194; Hermans H. J. M. The Construction of a Personal Position Repertoire: Method and Practice // Culture & Psychology, 2001. — Vol. 7 (3). P. 232—356; Hermans H. J. M. Clinical Diagnosis as a Multiplicity of Self-Positions: Challenging Social Representations Theory // Culture & Psychology, 2003, vol. 9 (4). P. 407—414; Hermans H. J. M. Introduction to the First Issue // International Journal for Dialogical Science. — 2006, vol. 1(1). P. 1—3; Hermans H. J. M. Moving through three paradigms, yet remaining the same thinker // Counselling Psychology Quarterly. — 2006, vol. 19 (1). P. 5—25; Hermans H. J. M. Dimaggio G. Self, Identity, and Globalization in Times of Uncertainty: A Dialogical Analysis // Review of General Psychology. — 2007, Vol. 11(1). P. 31—61.

<sup>2</sup> Бахтин М. М. . Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. Составление, текстологическая подготовка, И. В. Пешкова. Комментарии В. Л. Махлина, И. В. Пешкова. — М.: Лабиринт, 2000.

как Владимир Соломонович Библер, рассмотревший логику диалога (1981), К. Менг — диалогическое общение (1982), Владимир Викторович Столин — внутренний диалог и диалогизм самосознания (1983), Леонид Александрович Радзинский — диалогизм сознания (1985), и особенно активно — Геннадий Михайлович Кучинский, посвятивший свои работы изучению взаимосвязи диалога и мышления, психологии внутреннего диалога и ряду других его аспектов (1981-1983, 1985, 1988)<sup>1</sup>.

Современный этап развития диалогического подхода в психологии, на рассмотрении которого мы остановимся в данной публикации, с отчётливостью обнаруживается в зарубежном направлении Диалогического я (Dialogical Self), возглавляемом голландским исследователем, психологом и психотерапевтом Губертом Хермансом (Hubert Hermans). Об обширности и признании данного направления свидетельствуют уже 5 международных конференций, которые проводятся, начиная с 2000 года каждые два года, создание международного общества<sup>2</sup> (с 2002 года) и журнала Диалогической Науки<sup>3</sup> (публикуется с 2006 г.), широкое обсуждение данного подхода на страницах международных рецензируемых журналов<sup>4</sup>. Идеи данного подхода оказываются и отстаиваются как эффективные уже далеко за пределами предметного поля одной лишь психологии, захватывая другие направления науки и практики, в частности психотерапию, социальную работу, науки о мозге, культурную антропологию, историю, философию, литературоведение и др.<sup>5</sup>

Предваряя более подробное рассмотрение данного подхода, хотелось бы указать на существование его отечественного аналога, не получившего, впрочем, дальнейшей теоретической разработки и обобщения своих положений. В качестве данного аналога может быть названа система представлений Фёдора Дмитриевича Горбова о психической организации личности, названная им «я — второе я», в которой он с опорой на тех же (что и затем Г. Херманс) авторов (М. М. Бахтина, Ф. М. Достоевского), рассматривал схожие проблемы и обнаруживал похожие их решения. Не углубляясь в конкретику, отметим экспериментально-практическую и феноменологическую направленность разработанных им представлений<sup>6</sup>. Зарубежный вариант диалогического подхода, идущий от Г. Херманса отличается большей обобщённостью и теоретичностью, и как уже говорилось — получил широкое распространение и обсуждение.

<sup>1</sup> Кучинский Г. М. Диалог и мышление. — Мн.: Изд-во БГУ, 1983; Кучинский Г. М. Психология внутреннего диалога. — Мн.: Университетское, 1988.

<sup>2</sup> International Society for Dialogical Science (ISDS) (<http://dialogicalscience.org>).

<sup>3</sup> International Journal for Dialogical Science (IJDS) (<http://ijds.lemoyne.edu>).

<sup>4</sup> В частности, речь идёт о журналах *Culture & Psychology*, *Theory & Psychology* и некоторых других. Издавались специальные номера, посвящённые обсуждаемому направлению исследований.

<sup>5</sup> *The Dialogical Self in Psychotherapy*. Ed. by H. J. M. Hermans & G. Dimaggio. — N.-Y.: Brunner & Routledge, 2004.

<sup>6</sup> Ф. Д. Горбов даёт диалогическое описание и объяснение феноменов в поведении и психических состояниях человека, в которых проявляется система «я — второе я». Приведём примеры: *наркоз* — усиление одного я нарушает связи в системе «я — второе я», при этом изымается оппонирующее начало со стороны «второго я»; *аффект* — одно из ярчайших проявлений отключения оппонирующего начала со стороны «второго я», в виде ярости, ужаса, гнева, отчаянья и т.д.; при *лунатизме* происходят процессы, напоминающие «отщепление» части я, при этом отщепившаяся часть способна проявлять сложные и точные способности в координации поведения и движений человека; при гипоксии происходит отключение одного из оппонентов я, пропадает важная возможность охвата ситуации и своего положения в целом. Горбов Ф. Д. Я — второе Я. — М.: Московский психолого-социальный институт, Воронеж: НПО «МОДЭК», 2000.

Диалогическое я, как теория, и сам одноимённый конструкт, по мысли Г. Херманса, порождается «теоретическим союзом двух концепций, я и диалога, представляющих различные традиции в истории человеческой мысли»<sup>1</sup>. Под я (или в современной терминологии<sup>2</sup> — я-позицией) понимается организованная система валуаций<sup>3</sup>, а под диалогическим я — система динамического разнообразия этих позиций<sup>3</sup>, «децентрализованной множественности позиций, или голосов»<sup>4</sup>, «вовлечённая во внешние и внутренние диалогические отношения»<sup>5</sup>. Понимание же диалога и диалогических отношений восходит к диалогической школе М. М. Бахтина.

Важным контекстом для развития теории диалогического я стало обращение её автора к нарративному подходу<sup>6</sup>, развивающемуся в зарубежной психологии и смежных гуманитарных и социальных науках. Именно обращение к данному подходу, за счёт его связей с литературоведением и философией языка, может рассматриваться как широкое и надёжное основание для развития идеи диалога. Однако, как говорит сам Г. Херманс в рефлексии своего творческого пути, к диалогическому подходу (из подхода нарративного) его вывели исследование воображаемых фигур (воображаемых других) в я некоторых клиентов. Именно воображаемые фигуры способны обеспечить человека перспективой, от которой он может увидеть свою жизнь иным способом, нежели он это делает обычно. Обращаясь к воображаемым фигурам, человек оказывается способным пе-

<sup>1</sup> The Dialogical Self... P. 2.

<sup>2</sup> Теоретические представления Г. Херманса о я интенсивно развивались, и прошли ряд этапов [Hermans H. J. M. Moving through three paradigms, yet remaining the same thinker // *Counselling Psychology Quarterly*. — 2006, vol. 19 (1). P. 5—25], в частности, сначала Г. Херманс интенсивно развивал *теорию валуации* (наиболее подробно представленную в [Hermans H. J. M. . The Thension Between Power and Dialogue // *Contemporary Psychology: A Journal of Reviews*, 1995. — Vol. 40 (1). P. 44—45.]), в основе которой лежала метафора я как мотивированного рассказчика историй [Херманс Г. И. М. Личность как мотивированный рассказчик: теория валуации и метод самоконфронтации // *Постнеклассическая психология. Социальный конструкционизм и нарративный подход*, № 1 (3), 2007. С. 7—53]. Одновременно с теорией валуации развивалось практическое (методическое и психотерапевтическое) его воплощение в *методе самоконфронтации* (self-confrontation method), который направлен на оценку и дальнейшее развитие системы валуаций человека [Hermans H. J. M., Hermans-Jansen E. Self-narratives: the construction of the meaning in psychotherapy. — N.-Y., London: Guilford Press. — 1995; Херманс Г. И. М. Личность как мотивированный рассказчик: теория валуации и метод самоконфронтации // *Постнеклассическая психология. Социальный конструкционизм и нарративный подход*, № 1(3), 2007. С. 7—53]; затем Г. Херманс, обратившись в большей степени, чем прежде, к идее диалога, развил *теорию диалогического я* (детально представленную в его книге (в соавторстве с Гарри Кемпеном — *The Dialogical Self: Meaning as Movement* (1995)), и соответствующий ей исследовательский метод — *репертуар личностных позиций* (Personal Position Repertoire), позволяющий изучить содержание внешних и внутренних позиций личности и способы их организации. [Hermans H. J. M. The Construction of a Personal Position Repertoire: Method and Practice // *Culture & Psychology*, 2001. — Vol. 7 (3). P. 232—356.] В теории диалогического я утверждается, что в реальных и воображаемых беседах человека может перемещаться между его собственной позицией и позицией его воображаемого собеседника. [Hermans H. J. M. Dialogical Thinking and Self-Innovation // *Culture & Psychology*. — 1999, Vol. 5 (1), P. 72]

Валуация (англ. valuation) — динамическая, процессуальная форма от англ. слова value — ценность, т.е. по-русски может быть названа процессом оценивания (которое, по Хермансу, происходит в ходе конструирования значения [Hermans, 2006b. p. 10]). Термин «валуация» сохранен при переводе, как и в [Херманс, 2007].

<sup>3</sup> Hermans H. J. M. The Construction of a Personal Position Repertoire: Method and Practice // *Culture & Psychology*, 2001. — Vol. 7 (3). P. 232—356.

<sup>4</sup> Hermans H. J. M. (b). Moving through three paradigms, yet remaining the same thinker // *Counselling Psychology Quarterly*. — 2006, vol. 19 (1). P. 5—25.

<sup>5</sup> Hermans H. J. M. (b). Moving through three paradigms, yet remaining the same thinker // *Counselling Psychology Quarterly*. — 2006, vol. 19 (1).

реходить от одной я-позиции к другой, и соответственно переживать одни и те же события разными способами. Различные же я-позиции не просто отделены друг от друга, но взаимосвязаны между собой диалогическими отношениями<sup>1</sup>.

В подходе Г. Херманса диалогические отношения рассматриваются как циклические отношения. Их цикличность состоит в том, что они возвращаются к позиции, с которой начинаются, пересматривая и изменяя эту позицию<sup>2</sup>. Такое понимание диалогичности соотносится с её пониманием М. М. Бахтиным, для которого, по мысли зарубежного исследователя его творчества Л. Бендламуди, «каждый ответ должен не только дать начало новым вопросам, но он также переформулирует первоначальный вопрос»<sup>3</sup>. Эта же цикличность зафиксирована известными исследователями диалога Иваной Марковой и Пьером Линне-лем в их модели диалогических отношений<sup>4</sup>, от которой, в целях систематического изучения названных отношений оттолкнулся Г. Херманс. В этой модели утверждается, что диалогические отношения могут быть рассмотрены как состоящие из трёх шагов:

Шаг 1. От А к Б: Один человек высказывает второму;

Шаг 2. От Б к А: Второй человек отвечает на это высказывание;

Шаг 3. От А к Б: Первый человек пересматривает своё первоначальное высказывание в свете высказывания из шага 2<sup>5</sup>.

Рассмотренные таким образом диалогические отношения являют собой вид рефлексивных отношений, а значит указанные выше исследователи диалога, невольно разрабатывали и теорию рефлексии, и рефлексивную сторону диалога.

Для разработки диалогического подхода к я, Г. Хермансом привлекалась ещё одна идея М. М. Бахтина — идея полифонического романа и полифонизма сознания, ядром которой является представление о том, что голос другого является действительно независимым от голоса автора. «Соответственно, действительная полифония существует, только если автор разрешает своим персонажам иметь статус другого я, противостоящего требованиям его собственного авторского взгляда». Раскрывая значение полифонии Г. Херманс, указывает на введённое М. М. Бахтиным понятие «избытка ви'дения», выражающее аспект ситуации, который видит один человек, в то время как другой его не видит. Он отмечает, что Бахтин «вводил это понятие, чтобы подчеркнуть независимость автора и персонажа, как пространственно и уникально локализованных партнёров в диалогических отношениях»<sup>6</sup>. Нередуцируемость голосов друг к другу, даёт основание Г. Хермансу утверждать, что в полифоническом я не должно быть доминирования только одного голоса, одной позиции, одного персонажа. Каждый персонаж может временно принять на себя управление действиями человека как главный актёр в психике человека. И, соответственно, там не должно

<sup>1</sup> Hermans H. J. M. (b). Moving through three paradigms, yet remaining the same thinker // *Counselling Psychology Quarterly*. — 2006, vol. 19 (1). P. 13—15.

<sup>2</sup> Hermans H. J. M. . *Dialogical Thinking and Self-Innovation // Culture & Psychology*. — 1999, Vol. 5(1), P. 68.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> См. Hermans H. J. M. Moving through three paradigms, yet remaining the same thinker // *Counselling Psychology Quarterly*. — 2006, vol. 19(1). P. 5—25.

<sup>5</sup> Там же. P. 15.

<sup>6</sup> Hermans H. J. M. *Dialogical Thinking and Self-Innovation // Culture & Psychology*. — 1999, Vol. 5 (1), P. 84.

быть никакой централизации, главного органа управления, застывшего упорядочивания позиций, или попытки их создать. Скорее должно происходить чередование, взаимодействие этих голосов<sup>1</sup>. При достижении такой организации в я человека (а вопрос о том, при каких условиях люди могут научиться сохранять и развивать эту полифонию в своём диалогическом мышлении — является одним из центральных, по мнению Г. Херманса для теории диалогического я<sup>2</sup>) оказывается возможной здоровая, развивающаяся жизнедеятельность личности в различных ситуациях, раскрытие её творческого потенциала, за счёт осуществления и увеличения избытка видения и избытка возможностей, появляющихся вследствие наличия не одной, а множества различных позиций в я.

Сами я-позиции и процессы позиционирования, репозиционирования и ряд других уже стали предметом исследования в теории диалогического я. Кратко отметим, что они противопоставляются традиционному понятию ролей, как более динамичные, персонализированные и гибкие. Соответственно и личность, рассматриваемая опосредованно этим пониманием — совсем иная личность. Кроме того, в диалогическом подходе к я предлагается рассматривать не только «внутренние» позиции, как относящиеся к я (что традиционно для психологии), но также и «внешние» позиции, традиционно относимые к социальному и культурному миру. Эта «расширенная» область я позволяет охватить различные отношения человека с социокультурным миром.

Подводя итог краткому обзору современного состояния диалогического подхода в психологии, можно сказать, что он продолжает развиваться и интересовать различных исследователей, как в России, так и зарубежом. Творческое наследие М. М. Бахтина является в настоящее время неисчерпаемым источником и способствует плодотворному развитию данного направления мысли. В содержательном отношении, можно сделать вывод, что у диалога есть как минимум две, не сводимые друг к другу стороны — рефлексивная и полифоническая, которые участвуют в его осуществлении, как целостного процесса, ведущего к развитию общества и личность.

---

<sup>1</sup> The Dialogical Self... P. 2

<sup>2</sup> Hermans H. J. M. . Dialogical Thinking and Self-Innovation // Culture & Psychology. — 1999, Vol. 5(1), P. 85.

Е. М. Лазуткина

## Сферы диалога автора с читателем

Каждое художественное произведение представляет собой сложно организованный организм, состоящий из разноуровневых сфер общения автора с читателем. Интерпретация художественного текста представляет собой обнаружение разных знаковых систем «говорения» автора, которые выявляют его предпочтения в способе выражения.

### 1.0. Диалог — методологический конструкт лингвистического анализа, лингвистической поэтики.

Диалог уже в начале XX века считался «естественной» формой существования языка; диалог понимался широко, как база изучения условий успешного общения<sup>1</sup>. А. М. Алпатов, со ссылкой на М. И. Шапира, пишет, что «идея о подлинном бытии языка лишь в диалоге» была общей концепцией 20-х — 30-х годов прошлого века<sup>2</sup>. М. М. Бахтин пишет о «диалогической взаимоориентации» сознания: «Действительной реальностью языка-речи является не абстрактная система языковых форм, и не изолированное монологическое высказывание, <...>, а социальное событие речевого взаимодействия, осуществляемое высказыванием и высказываниями»<sup>3</sup>.

М. М. Бахтин пишет, что в речи существует ценностная социальная ориентация. «Переживание всегдашнее». «Каждое высказывание — прежде всего **оценивающая** ориентация. **Оценка** будет определять выбор и размещение всех основных значащих элементов высказывания<sup>4</sup>. Этому вторят современные философы и лингвисты; ср: «Познание и ценностное отношение составляют две неразрывные и равные по своему значению стороны ... к человеческому сознанию следует подходить не только как к знанию, но и как к отношению...»<sup>5</sup>. Н. Д. Арутюнова считает, что нет четких границ, разделяющих ментальную и эмоциональную сферы<sup>6</sup>.

В конце XX века теоретические постулаты М. М. Бахтина подтвердились экспериментальными исследованиями в психологии и психолингвистике, уста-

---

<sup>1</sup> Волошинов В. Н. (Бахтин) Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. М., 1993; Щерба Л. В. О тринадцати аспектах языковых явлений и об эксперименте в языкознании. // Известия АН СССР. ООИ. 1931, № 1; Якубинский Л. П. Избранные работы: Язык и его функционирование. М., 1986; Гардинер А. Различие между «языком» и «речью» // Звегинцев В. А. История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях. Часть II. М., 1960. С. 13—20.

<sup>2</sup> Алпатов В. М. Волошинов, Бахтин и лингвистика. М., 2005. С. 155; Шапир М. И. Комментарии // Винокур Г. О. Филологические исследования. М., 1990. С. 354.

<sup>3</sup> Волошинов В. Н. (Бахтин) Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. М., 1993. С. 312.

<sup>4</sup> Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 5: Работы 1940-х — начала 1960-х годов. М., 1996. С. 303—323.

<sup>5</sup> Мигунов А. С. Искусство и наука: о некоторых тенденциях к сближению и взаимодействию // Вопросы философии. 1986. № 7.

<sup>6</sup> Арутюнова Н. Д. «Полагать» и «видеть» (к проблеме смешанных пропозициональных установок) // Логический анализ языка: Проблемы интенциональных и прагматических контекстов. М., 1989. С. 7.

новившими, что диалог — основная категория процессов человеческого сознания, познания и общения<sup>1</sup>.

Говоря о полифонии художественного текста, о проблеме образа автора в произведении, Бахтин вводит термин «металингвистика»: «Диалогические отношения между высказываниями, пронизывающие также изнутри и отдельные высказывания, относятся к металингвистике. Они в корне отличны от всех возможных лингвистических отношений элементов, как в системе языка, так и в отдельном высказывании»<sup>2</sup>. Конструкт «диалогические отношения» предполагает активность адресата (читателя). Специфика диалогизма художественного текста — в постоянном присутствии социокультурной среды, в особом концептуальном мире, который пронизывает пространственно-временные отношения и заставляет читателя быть современником автора. При этом интерпретация авторского толкования событий происходит через «эстетическое образование». «В основе бахтинской «металингвистики» лежит представление о бытии-событии, о приобщенности к этому бытию «ответственно поступающего» человека, об осмыслении им бытия изнутри самого его ответственного поступка»<sup>3</sup>.

Авторская точка зрения в ткани художественного текста проявляется субъектом модуса оценки в прагматических параметрах высказываний, в категориальной и лексической семантике, в морфологических характеристиках предикатных слов, в семантико-синтаксической организации предложений, в разноуровневой палитре коннотативных элементов.

Отношения субъектов модуса оценки — это типы диалогов с читателем. По Бахтину, истина не вмещается в одно сознание, которое соответствует определенному нарративному режиму<sup>4</sup>.

## **2.0. Соматические речения как семиотические образования.**

Основная сфера диалога автора с читателем — нарратив. Один из важных изобразительных приемов повествования — употребление соматических речений (выражений), которые описывают жесты, мимику, позы, телодвижения как сигналы, симптомы внутренних ощущений, переживаний, эмоций). Термин «соматические речения» принадлежит Е. М. Верещагину и В. Г. Костомарову<sup>5</sup>, которые описали пласт соматизмов в страноведческом аспекте и разделили их на два разряда: явления речи, свободные выражения; например: *Я в определенный момент коснусь рукой носа*, — и явления языка, обозначающие стоящие за ними ненаблюдаемые эмоции и состояния; например: *Довольный Кузьма хлопал себя по бокам, цокал языком и показывал большой палец* (Б. Костюковский).

Все внутренние состояния человека узнаются только по исторически сложившимся в языке выражениям, синтаксическим стереотипам их обозначения. Эти выражения — семиотические образования. Об этом писал Бахтин: «Действительность внутренней психики — действительность знака... Внутрен-

<sup>1</sup> Радзиховский Л. А. Диалог как единица анализа сознания. Познание и общение. М., 1988. С. 27; Харитонов А. Н. Переопосредствование как аспект понимания в диалоге // Познание и общение. М., 1988. С. 55.

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 5: Работы 1940-х — начала 1960-х годов. М., 1996.

<sup>3</sup> Бонещая Н. К. М. Бахтин в двадцатые годы // Михаил Бахтин. Pro et contra. Антология. Том II. Санкт-Петербург: 2002. С. 194—195.

<sup>4</sup> Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 5: Работы 1940-х — начала 1960-х годов. М., 1996; см. также Morson G. S. Two voices in every head // New York Times book rev. 1985. Febr., 10. P. 32.

<sup>5</sup> Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Язык и культура. М., 1990.

нюю психику нельзя анализировать как вещь, а можно лишь понимать и истолковывать как знак»<sup>1</sup>. Ср. также: «Сознание **другого** предварительно дано в жесте-интенции — знаке»<sup>2</sup>. М. М. Бахтин относил подобные выражения к эстетическим компонентам, считал их «объектным, избранным словом»: слово «в сущности, показывается **как вещь**, оно не лежит **в одной** плоскости с действительным языком произведения: это — изображенный жест персонажа...»<sup>3</sup>.

Этот выражения нельзя отнести к свободно конструируемым фразам, несмотря на большой спектр языковых возможностей при соотношении нюансов внешних характеристик человека и его внутреннего мира. Это синтаксические стереотипы с определенным морфосинтаксисом, которые формируют дискурс<sup>4</sup>. К подобным выражениям можно отнести слова Хайдеггера: «Язык начинает сам говорить с человеком»<sup>5</sup>.

Дискурсная норма функционирования соматических речений имеет в своей основе существование грамматических предписаний способов выражения, идущих от моделей представления событий в речи<sup>6</sup>. Язык «знает», как нужно построить высказывание, чтобы читатель понял это высказывание как сигнал эмоционального, физического и интеллектуального состояния героя.

Большинство соматических речений предполагает фигуру наблюдателя. Семантический запрет на Я-предложения очевиден в тех случаях, когда позиция подлежащего занята неодушевленным существительным: обозначаются только сенсорно воспринимаемые субъектом речи или наблюдателем динамичные неконтролируемые процессы или результативные состояния; например: *Улыбка не сходила с его лица; Мои глаза наполняют слезы.*

В третьеличном нарративе субъект наблюдения (оценивающий субъект) может быть не назван, но он имплицитно присутствует. Гипотетически могут быть разные центры трактовки поз, мимики, жестов — рассказчик и персонажи, глазами которых автор смотрит на события. См., например: — *Помолчи! — строго сказал Алехин, и лицо его стало официальным.* Оценка «стало официальным» может быть вложена в уста наблюдателей (товарищей Алёхина): для них была очевидна мгновенная перемена в настроении капитана.

### 3. Чужая речь как способ выражения автора.

Количество субъектов модусных оценок в художественном произведении всегда больше числа персонажей, от имени которых ведется повествование, поскольку в тексте могут соседствовать и соединяться оценки рассказчика, персонажа и неназванных лиц, которые в высказывании проявляются как субъек-

<sup>1</sup> Волошинов В. Н. (Бахтин) Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. М., 1993. С. 239.

<sup>2</sup> Грякалов А.А. Михаил Бахтин и Ян Мукаржовский: знаки пути к человеку // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб., 1995. С. 83.

<sup>3</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М., 1975.

<sup>4</sup> Лазуткина Е.М. Синтаксические стереотипы как когнитивные фреймы (на материале соматических речений) // Проблемы семантики языковых единиц в контексте культуры. Лингвистический и лингвометодический аспекты. Материалы международной научно-практической конференции (Кострома, 17—19 марта 2006 г.). М., 2006. С. 742—747.

<sup>5</sup> Хайдеггер М. Путь к языку // Мартин Хайдеггер. Время и бытие. 1993. С. 266. См. также: Гийому Ж., Мальдидье Д. О новых приемах интерпретации, или проблема смысла с точки зрения анализа дискурса // Квадратура смысла. М., 1999. С. 124—136.

<sup>6</sup> Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. Изд. 7-е. М., 1956; Слобин Д. Когнитивные предпосылки развития прагматики // Психолингвистика. М., 1984.

ты «чужой речи». Как правило, присутствует модус оценки, представляющей мнение социума, вневременные, вечные истины — исторически сложившиеся и проверенные практикой суждения. Диалог автора художественного произведения с читателем может перерастать в полилог: авторская речь может содержать фрагменты чужой речи, гипотетической чужой речи. Вопрос о способах передачи чужой речи в монологических фрагментах был поставлен в 20-е годы прошлого века. В «Речевых жанрах» Бахтин, не употребляя термины «цитация» или «цитирование», которыми сейчас пользуются лингвисты, говорит о постоянном процессе переноса чужого слова в свою речь, в каждое высказывание при говорении, т.е. о цитировании в языке: «Всякое высказывание, кроме своего предмета, всегда отвечает (в широком смысле слова) в той или иной форме на предшествующие ему чужие высказывания»<sup>1</sup>.

Чужая речь — это не только речь в речи, но и речь о речи. Бахтин говорит об активном восприятии чужой речи, о внедрении авторского реплицирования, комментирования в чужую речь. Вся речевая деятельность сводится к размещению «чужих слов» и «**как бы чужих слов**»<sup>2</sup>. Так, отнесение предикативного признака к 3-му лицу в предложениях-цитациях может быть «отраженным», поскольку приписывает предикативный признак один (оценивающий наблюдатель), а воспроизводит этот признак другой (говорящий); например, цитирование Лермонтова в стихотворении Маяковского: *Впрочем, что ж болтанье! Спиритизма вроде. Так сказать, невольник чести... Пулею сражен...* (Маяковский). Таким образом, для определения модуса оценки не обязательно наличие личной глагольной формы.

Другой пример соотношения субъекта модуса, субъекта речи и субъекта действия в романе В. О. Богомолова «Момент истины» («В августе сорок четвертого...»). В третьеличном нарративе модус персонажа может сливаться с модусом рассказчика, что обнаруживается использованием несобственно-прямой речи; ср. произнесенные слова персонажа в тот момент, который описывается рассказчиком: *Мокрое обмундирование холодным компрессом липло к телу. За ночь он так продрог, его било как в лихорадке. Сейчас бы пробежаться для согрева, да не было времени.*

На протяжении всего романа В. О. Богомолов использует приемы полифонии для выражения оценок: разделение голосов рассказчика и персонажей в третьеличном нарративе (в том числе голосов недеятвующих персонажей; например в письме матери Блинова, в письме генерала Егорова). Встречается гипотетическая чужая речь, модель как бы чужой речи, прецедентные тексты — пословицы и поговорки.

#### 4. Диалог автора с читателем — сюжетная линия.

Такое диалоговое взаимодействие автора с адресатом можно иллюстрировать пьесой Б. Шоу «Пигмалион». Автор предлагает читателю свою интерпретацию сценического действия — жизненных ситуаций главной героини Элизы Дуллитл, свое представление *связи времени, пространства, культурных стереотипов*. Он показывает три эпизода коммуникативных неудач героини. Сце-

<sup>1</sup>Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 5: Работы 1940-х — начала 1960-х годов. М., 1996. С. 199—200.

<sup>2</sup>Волошинов В. Н. (Бахтин) Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. М., 1993. С. 337.

нические события — демонстрация прагматических составляющих общения: субъект речи — субъект действия (персонаж) — адресат — цель речи. Главный фактор развертывания событий в пьесе — модус оценки адресата: именно от адресата зависит речевое поведение персонажа (Элизы).

Первая коммуникативная неудача цветочницы Элизы Дуллитл — на приеме в светском обществе. В разговоре о погоде реальный адресат Элизы — незнакомое и, может быть, враждебное общество — «чуждая коммуникативная среда». Элиза отрицательно оценивает свои речевые навыки, но у неё есть цель: ее речь должна быть «принята» всеми. Поэтому она отказывает себе в статусе субъекта сознания, субъекта оценки, т.е. она отказывается от роли «автора» своей реплики. Она «спрятала себя» за словами бесстрастной и пространной сводки погоды, в то время как коммуникативные ожидания собеседников — краткая мало-значущая реплика в аксиологической модальности (при фатическом общении). Второй эпизод рисует сцену обсуждения темы «инфлуэнция», в которой Элиза забывает о роли светской дамы. Здесь происходит возврат героини «к себе», к собственным оценкам и к собственным речевым средствам. Ее речь показывает совпадение субъекта сознания и субъекта речи: — *Кто шляпку свистнул, тот и старуху пришил*. Но этот стиль речи не принимается обществом.

В конце пьесы автор показывает, что естественное, корректное речевое поведение героини и благожелательная оценка её адресатов (совпадение оценки субъекта речи с коммуникативными ожиданиями аудитории) также не являются гарантией коммуникативного успеха. Важную роль здесь играет фактор времени. Причина этой коммуникативной неудачи — изменение экстралингвистической цели Элизы Дуллитл. Она стала другим субъектом сознания, другим субъектом оценки: теперь у неё другие жизненные цели, другой гипотетический адресат речи, другая аудитория. Цель прошлого этапа ее жизни — научиться правильно говорить, чтобы продавать цветы не на улице, а в магазине, — кажется ей недостойной ее теперешней.

##### **5. Автор в диалоге с читателем — комментатор якобы уже написанного текста романа.**

Следующая сфера диалога автора и читателя — комментирование. Такое общение предлагает В. О. Богомолов в романе «Момент истины» («В августе сорок четвертого...»). Этот прием обусловлен понятием «хронотопа» — **смещения** координат общения. М. М. Бахтин определяет хронотоп («времяпространство») как «формально-содержательную категорию литературы»<sup>1</sup>. Прием разделения автором «временных пространств» романа объясняет его позицию, отличную от точки зрения рассказчика и оценок персонажей.

О. В. Богомолов, прежде всего, выбирает тон повествования, ориентируясь на главного интерпретатора «наадресата», сосуществующего с автором в одном пространстве — «царстве смысла». Наадресат предъявляет более высокие требования к способу выражения, нежели реальный адресат, поскольку автор в диалоге с ним не опирается на конкретные «параметры» речевой ситуации. Он может служить связующей нитью между автором и будущим интерпретатором текста — читателем.

Диалог «рассказчик — читатель» происходит во временной плоскости,

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М., 1975. С. 235.

«предшествующей» общению автора с читателем. Рассказчик ведет повествование как наблюдатель реальных событий, как субъект оценки и выразитель модуса оценки персонажей — для будущего читателя.

В диалоге с читателем автор стремится руководить процессом толкования текста. Текстовое пространство такого общения — «Примечания», в которых автор расшифровывает аббревиатуры, поясняет выражения, используемые в сленге контрразведчиков, дает дефиницию терминов, принятых в обиходе военнослужащих в тот исторический период. О. В. Богомолов приводит большое количество реальных документов официально-делового стиля (приказы, распоряжения, служебную переписку), содержание которых неизвестно персонажам, корректирует сведения, которые сообщают персонажи. Таким образом, О. В. Богомолов строит композицию романа так, чтобы выделить образ автора, который стоит «над повествованием»: он в своем текстовом пространстве находится ближе всех к читателю, контролирует ранее написанное рассказчиком. Ср. авторские пояснения:

1) *Вёски — деревни* (белорус.).

2) *«Чистильщик» (от «чистить» — очищать районы передовой и оперативные тылы от вражеской агентуры) — жаргонное обозначение розыскника военной контрразведки. Здесь и далее преимущественно специфичный, узко-профессиональный жаргон розыскников военной контрразведки.*

3) *ВОСО (военные сообщения) — органы тыла, занимающиеся перевозками войск, военной техники и грузов.*

4) *«Качание маятника» — это не только движение, оно толкуется шире, чем можно здесь понять со слов Таманцева. Его следует определить как «наиболее рациональные действия и поведение во время скоротечных огневых контактов при силовом задержании».*

5) *«Вазомотры», «вегетатика» — жаргонное обозначение внешних проявлений вазомоторных и вегетативных нервных реакций.*

6) *...«Героем СССР» — Так в документе. Правильно — Героем Советского Союза.*

7) *«Момент истины» — момент получения от захваченного агента сведений, способствующих поимке всей разыскиваемой группы и полной реализации дела; более распространено — получение информации, способствующей установлению истины.*

#### **6. Уровни повествования в тексте, вертикальный контекст и символизация как способы общения автора с читателем.**

М. Булгаков в романе «Мастер и Маргарита» выстраивает сложную иерархию семиотических систем, «говорящих» с читателем. Так, важную роль в выражении авторских оценок играет концепт СВЕТ, который организует текстовую ткань, участвует в построении вертикального контекста, является символом: с помощью этого концепта М. Булгаков сообщает читателю информацию разного уровня абстракции.

На первом, наиболее очевидном уровне, линейная организация предложений показывает фокус внимания автора: словоформа, называющая концепт «свет», появляется в разных синтаксических позициях в определенных моделях предложений, обладающих своей собственной семантикой. Показывается стихийный характер действия этой субстанции. Самопроизвольность, спонтанность

процессов, событий подчеркивается в романе конструкциями, обозначающими изменение предмета под действием света; например: *Так шептала Маргарита Николаевна, глядя на пуңцовые шторы, наливающиеся солнцем; [Праксодья Федоровна] испуганно посмотрела на Иванушку, вся одевшись светом молнии; Женщина уехала штору вверх, и в комнату хлынуло солнце; Тень от меловой горы сюда не достигала, и весь берег заливала луна.*

Роман М. А. Булгакова изобилует описанием непредсказуемых событий, поэтому часто используется безличная конструкция — эпистемическая модель неконтролируемого действия стихийных или неизвестных сил. Таким образом, действие света или темноты обозначается не только лексическими средствами, но и синтаксически; например: *В небе то и дело вспыхивали нити, небо лопалось, комнату больного заливало трепетным пугающим светом; Сверкнуло и ударило над самым холмом; Светлело.*

На втором уровне интерпретации концепт «свет» является средством создания текстовой метафоры и фигур. Текстовая метафора романа «Мастер и Маргарита» — в плане идей М. Джонсона и Дж. Лакоффа — это гештальт, когнитивная схема — «свет — жидкость; свет льется»; например: *Луна ярко заливала Николая Ивановича; Теперь притих и он [Бегемот. Демон-паж. Шут] и летел бесшумно, подставив свое молодое лицо под свет, льющийся от луны; ... выйдя из-под колоннады на заливаемую солнцем верхнюю площадь сада.*

Текстовая метафора «свет льется» помогает Булгакову конструировать более сложные образные схемы; ср.: *Тогда луна начинает неистовствовать, она обрушивает потоки света прямо на Ивана, она разбрызгивает свет во все стороны, в комнате начинается лунное наводнение; Мне вдруг показалось, что осенняя тьма выдавит стекла, вольтется в комнату и я захлебнусь в ней, как в чернилах.*

Информация третьего типа более отвлеченная; вместе с информацией четвертого типа она создает вертикальный контекст. Информация третьего уровня абстракции — о чувствах и мыслях героев — сообщается при помощи ассоциативных сигналов из лексем, выражающих концепт «свет». Семиотическая функция концепта «свет» — создание символической модели. Свет предстает как самодовлеющая сущность, субстанция, действующая активно, направленно, агрессивно или благожелательно. Свет может существовать в виде тени, полутени, сумерек, полутьмы, тьмы. М.Булгаков подчеркивает, что свет — причина настроений и поступков персонажей; сигнал особых событий. Это врученный М.А. Булгаковым ключ прочтения смысла произведения. Так, неяркое солнце, радуга вызывают ассоциацию со спокойствием, ясностью духа; например: *На другой день мы сговорились встретиться там же, на Москве-реке, и встретились. Майское солнце светило нам; Грозу унесло без следа, и, аркой перекинувшись через всю Москву, стояла в небе разноцветная радуга, пила воду из Москвы-реки; ...А.А. повел гостей к лучшему столику..., возле которого весело играло солнце в одном из прорезов трельяжной зелени.*

Ярко солнце пугает; ослепляет; оно усугубляет болезненное состояние; несет смерть; например: *Он [прокуратор] некоторое время молчал, мучительно вспоминая, зачем на утреннем безжалостном еришалаимском солнцепеке стоит перед ним арестант.*

Сумерки — знак беды, предтеча ночи, когда совершаются страшные дела. Тьма (отсутствие света) — кара, наказание, преддверие урагана, сигнал смерти;

например: *Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город; Все пожрала тьма, напугавшая все живое в Ершалаиме и его окрестностях.* Ночь, полночь — неизбежная тревожная пора, время Воланда.

Свет луны — всегда загадочный, обманчивый, инертный свет или дружелюбный: *Луна заливала площадку зелено и ярко.* Полнолуние предстает в романе как стихийная сила, которая имеет над людьми неодолимую власть.

Свет от молнии — знак тревоги: *В небе то и дело вспыхивали нити, небо лопалось. Комнату больного заливало трепетным пугающим светом.*

Отраженное в стеклах солнце может быть а) изломанным — ассоциация с разбитым зеркалом; например: [Иностранец] *остановил взор на верхних этажах, ослепительно отражающих в стеклах изломанное и навсегда уходящее от Михаила Александровича солнце;* б) полным — при спокойной обстановке: *...на рассвете субботы не спал целый этаж в одном из московских учреждений, и окна в нем ... светились полным светом, прорезавшим свет восходящего солнца.*

Рассвет — свет восходящего солнца, свет утра — на протяжении всего романа является добрым сигналом. Ср. в конце романа: *Мастер и Маргарита увидели обещанный рассвет.*

Эта информация участвует в создании информации четвертого уровня абстракции — соматического языка (особого языка в языке романа), который описывает нюансы состояния и ощущений человека. Под соматическим языком понимаются роль и соотношение телесных — визуального, звукового, тактильного — модусов мировосприятия, закодированных в семиотических системах<sup>1</sup>. Таким образом, в качестве семиотического образования выступает ощущение человека от действия света. В работах А. А. Фаустова, исследовавшего язык русской поэзии с конца 18-го до середины 19 века<sup>2</sup>, утверждается, что художественный текст связан с невербальными семиотическими кодами. И эта связь обусловлена культурно-временными факторами.

В романе «Мастер и Маргарита» можно говорить о преобладании зрительного модуса. В некоторых фрагментах нельзя констатировать преобладание той или иной чувственной модальности: зрительный модус может сопровождать тактильный и слуховой. Сумерки сигнализируют внутреннее смятение, болезнь; например: *Может быть, эти сумерки и были причиной того, что внешность прокуратора резко изменилась. Он как будто на глазах постарел, сгорбился и, кроме того, стал тревожен.*

Пятый уровень диалога автора с читателем — интерпретация света в философском плане. Свет символизирует Бога, божественное, святое, безгрешное. Этот символ выражает главную мысль автора. Вопрос Воланда («духа зла и повелителя теней») к Левию Матвею: — *Не хочешь ли ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое, из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом?*

Шестой уровень интерпретации — диалог текста романа с читателем. Следующий фрагмент связывает текст повествования о Мастере и интертекст; (Воланд): — *А что же вы не берете его [Мастера] к себе, в свет? — Он не заслу-*

<sup>1</sup> Опарина Е. О. Язык — текст — культура. // Дискурс, речь, речевая деятельность. Функциональные и структурные аспекты. — М., 2001. С. 158—170.

<sup>2</sup> Фаустов А. А. О соматическом языке культуры: Конец XVIII — сер. XIX в. // Проблемы художественного языка. — Самара, 1996. — Вып. 2. С. 92—98.

*жил света, он заслужил покой, — печальным голосом проговорил Левий.*

Таким образом, концепт «свет» делает язык романа многоголосным. Текст создает свой собственный язык, который усиливает воздействие на читателя.

#### **7. Вывод.**

М. М. Бахтин ввел концепт «диалог» как феномен мысли-речи, который поможет создать общую теорию языка — «теорию выражения». Современные лингвистические исследования представляют собой развитие теории диалога, диалога интерпретации.

Д. В. Спиридонов

## Проблема нарративной идентичности и историческая типология сюжета

В данной работе мы намереваемся рассмотреть теорию нарративной идентичности, как она понимается феноменологической версией современной нарратологии, в контексте исторической поэтики. Наша цель заключается главным образом в том, чтобы показать существенность этой теории для проблемного поля исторической поэтики (и прежде всего исторической поэтики и типологии сюжета), а также установить некоторые параллели, которые возникают между исторической интерпретацией проблемы нарративной идентичности и идеями философской эстетики М. М. Бахтина.

Итак, отправным пунктом для возникновения интересующей нас теории стало осознание проблематичности сохранения идентичности субъекта во времени. С одной стороны, обращаясь к самому себе в акте самосознания, субъект должен предполагать, что всякий раз он апеллирует к тому же самому субъекту. С другой стороны, поскольку внутренние и внешние изменения неизбежны, в каждый момент времени, обращаясь к себе, субъект обнаруживает в себе Другого — новые структуры опыта, новые ценностные ориентиры и даже новое прошлое — т.е. все то, что приводит к «разрывам» в структуре Я, угрожающим его целостности. При этом наибольший интерес представляют именно внутренние трансформации субъекта, определяющие специфику самосознания Я в каждый момент времени. Помимо диалектического характера отношений Я и Другого в этой ситуации «самовопрошания», важно учитывать также, что, в сущности, в эту диалектическую игру вовлечены две стороны идентичности Я: «самость» (т.е. онтологические границы Я, в его отличие от Другого, «моего» в отличие от «не-моего, чужого») и постоянство (т.е. устанавливаемая или нарушаемая преемственность во временном развитии субъекта, его способность ассимилировать вновь обнаруживаемое «новое» или «чужое», делая его частью «старого» и «своего»).

Интересно то, что в этой диалектике легко обнаруживаются и описываются «разрывы», тогда как выявить те механизмы, которые служат поддержанию идентичности, — задача более сложная. По мысли Поля Рикёра, много занимавшегося этой темой, существует, по меньшей мере, три модуса «постоянства Я» (*permanence de soi-même*). Первый модус он называет «идентичностью *idem*», которая соответствует психо-социальной категории *характера* (под «характером» понимается «совокупность устойчивых наклонностей (*dispositions*), по которым человек узнается [другими]»<sup>1</sup>). Второй модус он называет «идентичностью *ipse*» — это этическая идентичность, прототипической моделью которой является ситуация обещания: «Представляется, что дать обещание, значит, бросить вызов времени, отрицать изменение: пусть изменится мое желание, мое мнение, мое настроение, но “я сохранию себя”»<sup>2</sup>. Наконец, третий модус на-

<sup>1</sup> Ricoeur P. *Soi-même comme un autre*. — Paris, 1990. — P. 146.

<sup>2</sup> *Ibid.*, P. 149.

зван им «нарративной идентичностью» и представляет собой сохранение преемственности самосознания посредством «рассказывания историй»: Я наделено способностью конструировать повествование о самом себе, и это повествование служит посредником в акте самосознания, иначе говоря, в нарративном модуле Я воспринимает себя как героя собственного рассказа о самом себе, как Другого, целостность и идентичность которого гарантирована связностью и экзистенциальной значимостью самого нарратива. Прототипическим вариантом такого нарратива является автобиография, однако реально эту же функцию выполняют самые разнообразные нарративные «жанры», в том числе «виртуальные» (истории, которые мы сами себе рассказываем, пытаясь, к примеру, оправдать в собственных глазах свое поведение в той или иной ситуации; рассказ о своем детстве, воспринимаем ли мы его как счастливое или несчастливое — в зависимости от того образа, который мы сами себе хотим создать, происходит и отбор тех событий, которые войдут в этот рассказ и которые будут структурировать нашу память о детстве, и т.п.).

Другими словами, способность рассказывать истории утверждается в качестве важнейшей когнитивной функции, а отношения Я с самим собой уподобляются отношениям Автора и Героя. Более того, в той мере, в которой «жизненные истории» субъекта участвуют в оформлении его «характера» (т.е. предъявляются другим, чтобы стать частью образа данного субъекта в глазах окружающих его людей), в этой сложной диалектике «самости», возникает еще один Другой, соответствующий фигуре Читателя, — таким образом, окончательно формируется аналогия между «рассказом жизни» (или «жизненной историей», *life story*) и литературным нарративом. Важно, что эта функциональная аналогия носит не только отвлеченный, теоретический характер. Совершенно очевидно, что литературные повествования являются важнейшей частью того нарративного фона, на котором складываются «жизненные истории» конкретных людей и формируются нарративные механизмы поддержания идентичности. Субъект чаще всего склонен воспринимать литературный нарратив как модель или повествовательный образец, по которому он, быть может, сам того не осознавая, выстраивает свой собственный рассказ о самом себе<sup>1</sup>.

Так понятая нарративная идентичность оказывается, по Рикёру, в диалектических тисках «согласованности» (*concordance*) и «рассогласования» (*discordance*). В интерпретации этих категорий Рикёр следует за Аристотелем. Так, под «согласованностью» надо понимать «связное расположение фактов» (*agencement des faits*), для которого характерны «полнота» (т.е. композиционное единство), «целостность» (по Аристотелю, целое — это то, что «имеет начало, середину и конец») и «объем» (предполагается, что согласованное повествование включает в себя те события, при «непрерывном следовании» которых «по вероятности или необходимости происходит перелом от несчастья к счастью

<sup>1</sup> Уровни и характер таких влияний могут быть самыми разными. В одних случаях субъект просто заимствует повествовательные приемы, в других — смешивает литературный, эстетически не нейтральный нарратив и собственную жизнь. В последнем случае речь может идти о неосознанном стремлении вести себя как литературный персонаж, идентифицируя себя с ним (тип Эммы Бовари) или же о сознательном конструировании своей жизни по модели, в частности, романического повествования (см. об этом, в частности: Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю. М. О русской литературе. — СПб., 1997. С. 804-816).

или от счастья к несчастью»). Под «рассогласованием» понимается нарушение согласованности, принимающего форму «перелома судьбы», «трагической случайности», т.е. такое развитие событий, которое кажется неожиданным, т.к. не является вероятным или необходимым при данном следовании данных событий.

Диалектика «согласованности» и «рассогласования» реализуется, по Рикёру, на трех уровнях. Первый уровень — это уровень идентичности самой истории, структурная связность которой придает описываемым событиям согласованность, при этом все моменты рассогласования, вызывающие у читателя или зрителя (Рикёр, следуя за Аристотелем, рассуждает о трагедии) чувство изумления, благодаря композиции (т.е. определенному, эстетически завершеному развитию событий) опознаются как часть задуманной истории, согласованной повествовательной схемы. Второй уровень — это уровень идентичности персонажа, которая гарантируется идентичностью повествования: развитие персонажа, его внутренние и внешние изменения подчинены развитию самой истории, которое, как мы уже знаем, согласовано благодаря композиционному оформлению и завершенности. По этой же причине, утверждает Рикёр, стремление писателей-модернистов изобразить утрату идентичности персонажа неизбежно ведет к «распаду нарратива», размыванию композиционной согласованности повествования. Наконец, третий уровень — это идентичность читателя, осуществляемая посредством «рефигурации» истории: читатель идентифицирует себя с персонажем, идентичность которого, напомним, гарантируется идентичностью самой истории, благодаря чему нарратив, в том числе вымышленные литературные повествования, могут выполнять функцию своеобразного «когнитивного костыля», поддерживающего идентичность самости и опосредующего самосознание субъекта. Смысл же термина «рефигурация» в том, что читатель не только воспринимает себя сквозь призму согласованных структур нарратива, но и переносит на себя черты того, с кем идентифицирует себя самость, — таким образом, то, что до этого принадлежало идеальной области вымысла и имманентной структуре текста в процессе «рефигурации» должно стать частью самости субъекта (отсюда опасность идентификации самости с вымышленным персонажем, которая может становиться источником самообмана или бегства от себя)<sup>1</sup>.

Тот факт, что литературное повествование встраивается в сложную систему отношений субъекта с самим собой, позволяет взглянуть на проблему нарративной идентичности сквозь призму исторической поэтики, занимающейся, среди прочего, изучением того, что можно было бы назвать антропологическим контекстом литературы. С точки зрения этого самого контекста литература, как мы знаем, переживает три эпохи, каждая из которых может быть рассмотрена как определенный этап становления категорий автора, героя и читателя и, соответственно, как определенный этап развития механизмов идентификации.

Архаичный синкретизм, как известно, не знал разделения на автора, героя и читателя. Автор сам был героем, и как действующий, «учиняющий» автор-герой он был богом, который приносил рассказ в жертву, в результате чего слушающий также уподоблялся богу-автору. Как отмечала О. М. Фрейденберг, содержательная основа рассказа-мифа — это «действия и бездействия, деяния и пре-

<sup>1</sup> Ricoeur P. Identité narrative // Esprit. — 1988. — №7-8. — P. 295-304.

терпевания. Эти два противоположных элемента активности и пассивности и составляют суть древнего рассказа-мифа, передается ли он в словесной или в обрядовой форме. В таком мифе сам рассказчик идентичен своему рассказу; он сам исчерпывается активным и пассивным состоянием в борьбе с противными силами<sup>1</sup>. Рождение наррации в современном смысле есть процесс разделения синкретичного «субъекта-деятеля-пациенса» на активного (автора) и пассивного (героя). Как показывает все та же Фрейденберг, первой формой повествования был рассказ, подобный тому, что мы выше назвали «жизненной историей», т.е. рассказ, в котором активное авторское Я создавало себя как пассивного Другого: субъект рассказывал о самом себе, о своих подвигах и страданиях<sup>2</sup>.

Разрыв синкретического единства автора и героя уже создает условия для реализации механизма нарративной идентичности, который в эйдетическую эпоху окончательно переносится на читателя или зрителя. Именно эйдетическая модель повествования была отрефлексирована Аристотелем и затем переосмыслена Рикёром: герой сохраняет свою идентичность за счет согласованности повествования, композиционная завершенность которого придает интеллигибельность всем моментам рассогласования. По сути, здесь мы имеем дело с «героем-сюжетом» или «героем-амплуа», т.е. с таким героем, тождество характера которого (также и в рикёровском смысле слова «характер») обеспечивается тождеством сюжетной модели<sup>3</sup>. В этом смысле развертывание сюжета есть испытание героя на тождество характера, на его соответствие заявленному сюжетному амплуа<sup>4</sup>. В таком виде нарратив является «сильным» механизмом поддержания идентичности. Однако его «сила» объясняется не только внутренней согласованностью и воспроизводимостью сюжетных схем. Она в значительной мере связана и с нормативным характером эйдетической поэтики, а также с тем, какие отношения существовали в эту эпоху между литературой и жизнью: как создание произведения должно было ориентироваться на канон, жанровый эйдос произведения, так и человек должен был направлять всю свою жизнь на то, чтобы наилучшим образом соответствовать своему социальному эйдосу, своего рода амплуа, являющемуся частью божественной модели общественного устройства. В этом смысле литература эйдетической эпохи лишь фик-

<sup>1</sup> Ricoeur P. Identité narrative // Esprit. — 1988. — №7-8. — P. 295-304.

<sup>2</sup> Там же, С. 268 и далее.

<sup>3</sup> Появления такого типа героя является результатом распада синкретического субъекта. Такой «готовый герой» сохраняет свою идентичность за счет действия системы сюжетно-фабульных ограничений: каждое действие, которое он совершает, или событие, которое с ним происходит, является частью его сущности. Ср.: «Значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развертывается в действие, составляющее мотив: герой делает только то, что семантически сам обозначает» (Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997. С. 223; см. также: Силантьев И. В. Поэтика мотива. — М., 2004. С. 21-22).

<sup>4</sup> В этом механизме важно подтверждение социальной функции, которая сводится к набору поведенческих моделей, реализуемых в тех или иных ситуациях, в том числе таких экстремальных, как сражение, смерть от невозможности любви и т.д. — именно благодаря особому единству характера-сюжета эти моменты рассогласования истории становятся частью согласованной модели, т.е., говоря словами Аристотеля, они вероятны и необходимы. Совершенно очевидно, что в этом механизме большую роль играет структура, названная Бахтиным «хронотопом» — пространственно-временной континуум, который, в терминах Аристотеля-Рикёра, выполняет «согласовательную» функцию: герой должен соответствовать пространству, вести себя определенным образом. Так, если на поверхностном уровне сюжета неожиданное попадание героя в тот или иной хронотоп представляет для него определенную опасность (например, вынуждает его принять бой и совершить подвиг), на глубинном уровне это воспринимается как вероятная и необходимая часть сюжета.

сировала особую целостность, герметичность божественного замысла бытия, в котором Я читателя или зрителя не просто могло, но должно было совпасть с воплощенным в героя эйдосом<sup>1</sup>.

Разрушение эйдетического типа поэтики, как подсказывает нам история Дон Кихота, не в последнюю очередь связано с осознанием условности этой целостности. Сюжетные модели литературы стали пониматься как неадекватные реальным условиям жизни и, следовательно, как неадекватные с точки зрения возможной идентификации читателя и героя. Литература фиксирует эту ситуацию, усложняя субъектную сферу повествования. Автор обретает личностное начало, автономизируется и одновременно обрастает повествовательными масками, каждая из которых обладает своей точкой зрения на рассказываемые события. Герой же расслаивается на Я и Другого, т.е. обретает свой собственный «горизонт самосознания», становится полноправным субъектом, авторским Другим (эйдетический персонаж предыдущей эпохи едва ли мог выполнять эту функцию)<sup>2</sup>. В таких условиях литературный нарратив становится все менее пригодным инструментом реализации нарративной идентичности, а идентификация читателя с героем оказывается в известном смысле актом наивным и даже опасным, а в некоторых случаях вообще затруднительным. В этой связи кажется вполне актуальным вопрос: не утрачивает ли в этом контексте свою объяснительную силу теория Рикёра, методологически опирающаяся на эйдетическую модель повествования? Этот же вопрос можно задать и иначе: в каком смысле современное повествование может быть «согласованным» (и, следовательно, пригодным для реализации механизма нарративной идентичности), если оно зачастую строится как намеренно рассогласованное? Такая формулировка апеллирует к проблеме композиционной завершенности произведения или, иначе говоря, к проблеме сюжета.

Научная традиция требует описывать сюжет как композиционно-смысловую форму речевой организации фабулы текста. Для разбираемой в данной статье проблемы большой интерес представляет именно соотношение формальной и семантической стороны сюжета. Формальная сторона сюжета ясна, ее можно определить как «синтаксис повествования», т.е. характер присоединения эпизодов, переходов от изложения одного события к изложению другого. Содержательность же сюжета может быть истолкована по-разному. С точки зрения исторической типологии сюжета, особенно востребованной исторической поэтикой после работ О.М. Фрейденберг, М. М. Бахтина и, главным образом, Ю.М. Лотмана, речь обычно идет об архаической семантике сюжета (связанной с антропологическими функциями линейного развертывания мифа и его организации по принципу повествовательного текста) и ее актуализации в более поздних ти-

<sup>1</sup>Здесь следует сделать два замечания. Первое: применительно к эйдетической эпохе принцип идентификации позволяет достаточно четко разделить персонажей на «идентифицирующих» (т.е. тех, которые могли выступать в качестве носителя такого эйдоса) и «неидентифицирующих». И второе: мы здесь, разумеется, говорим только о высоких жанрах, отношения же автора и героя, читателя и героя в низовых жанрах было иным. В данном случае мы вынуждены принять бахтинскую схему становления романа и «романного слова» в эту эпоху как части своего рода альтернативной, на данный момент еще вполне маргинальной линии развития литературы.

<sup>2</sup>Мы специально не расписываем подробно последствия крупных трансформаций в истории поэтики. Они хорошо известны и системно представлены, например, в: Теория литературы: В 2 т. Т. 2: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. — М., 2004.

пах повествования. Для описания механизмов нарративной идентичности такой подход может быть эвристически чрезвычайно полезным. В то же время, как мы увидим, его приложение к теории нарративной идентичности вскрывает некоторые противоречия и двусмысленности, в неявном виде присутствующие в методологической структуре самой исторической типологии. Впрочем, из открытия этих противоречий мы постараемся извлечь некоторую теоретическую пользу.

Мы остановимся на том подходе к проблеме сюжета, который был предложен Ю.М. Лотманом в известной статье «Происхождение сюжета в типологическом освещении». В этой работе исследователь, напомним, выделял два принципиально противоположных типа текстов, которые понимались им как две модели, которыми располагает культура для осмысления событийной ткани жизни. Первая модель, «циклическая», находится в «центре культурного континуума». Ее особенности: отсутствие категорий начала и конца (так, повествование может начинаться и заканчиваться в любой точке), изо- и гомеоморфность всех персонажей истории (которые суть «различные собственные имена одного»), установка на выделение константных характеристик мира, сведение мира «эксцессов и аномалий, который окружал человека, к норме и устройству»<sup>1</sup>. Типологически этому типу текстов уже в архаическую эпоху должен был противостоять тип текстов «с линейным, временным движением», фиксирующий случай, эксцесс, нарушение некоего порядка. Впрочем, эпистемологический статус этих двух сюжетных моделей у Лотмана не совсем ясен. С одной стороны, им приписываются свойства типологических универсалий, с другой же стороны, каждая рассматривается как один из двух типов архаического сюжета.

Эта работа Лотмана имела большое значение для распространения бинарной типологии сюжета в качестве основы для его исторического описания. Даже те авторы, которые указывали на историческую неадекватность ряда его выводов, признавали их эвристическую пользу. Весьма показательна в этом смысле позиция С. Н. Бройтмана, который отмечал, что у Ломана «никак не доказано, что оба типа были исторически одновременны, а не разностадийными. Поэтому интерес в работе представляют не генетические аспекты (с точки зрения исторической поэтики — неубедительные), а соображения о взаимодействии двух сюжетных схем в истории литературы»<sup>2</sup>.

То, как описывается это взаимодействие, действительно важно. Так, современный литературный сюжет, по Лотману, есть соединение сюжетных моделей циклического и линейного типа, ставшее возможным после устранения жесткой границы между ними, т.е. после разрушения циклической замкнутости мифа, приведшей сначала к появлению многочисленных двойников, эсхатологического сюжета, а затем и более сложных сюжетных форм, в которых циклический и линейный типы текстов получили возможность взаимно влиять друг на друга<sup>3</sup>. Благодаря этому взаимовлиянию более сложные сюжетные формы сохраняют связь с мифологической основой, с циклическими или квазциклическими моделями сюжета. Лотман объясняет эту связь тем, что со временем содер-

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избр. Статьи: В 3 т. Т. 1. — Таллин, 1992. — 224-225.

<sup>2</sup> Бройтман С. Н. Историческая поэтика, С. 59.

<sup>3</sup> Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении, С. 232.

жательное наполнение «мифо-обрядового каркаса» стирается, превращаясь в «грамматически-формальную основу построения текста»<sup>1</sup>. Для нас интересно, что, по мысли Лотмана, сохранение этого каркаса определяет внутреннюю «согласованность» сюжета даже в тех случаях, когда его поверхностная структура создает видимость рассогласованности за счет скрытой отсылки к мифологической первооснове.

Такова повествовательная манера Достоевского, у которого «события бытового ряда следуют <...> друг за другом в соответствии с законом наименьшей вероятности. Опираясь на свой бытовой опыт, читатель вырабатывает в своем сознании некоторые ожидаемые возможности, некоторые из которых оцениваются как весьма вероятные, другие — как лишь возможные, а третьи — как мало или совсем невероятные. Сталкиваясь с тем или иным событием в тексте романа, читатель, естественно, применяет к нему свою шкалу ожиданий (на нее, конечно, наслаивается шкала ожиданий, обусловленная его литературным опытом потребителя художественных текстов: вполне возможен ход подсознательного ожидания, расчлняющего наиболее вероятное в жизни и в художественном тексте того или иного типа). Это дает ему возможность сконструировать наиболее вероятное следующее звено сюжетного развития. В тексте Достоевского наименее ожидаемое читателем (то есть наименее вероятное как по законам жизненного опыта, так и в литературных построениях) оказывается единственно возможным для автора»<sup>2</sup>. Далее Лотман, анализируя одну из сцен, представляющую собой кумуляцию неожиданных, логически не связанных друг с другом происшествий, показывает, что ее построение не может быть объяснено детективным элементом сюжета, т.е. условным кодом знакомого читателю жанра. Предлагаемое Лотманом объяснение заключается в том, что нарушения порядка, непредсказуемые и нелепые происшествия — «черта не только скандала, но и чуда»: такие частотные для Достоевского образы, как карточная игра или рулетка, обладают той же семантикой «мгновенного и окончательного разрешения всех трагических противоречий жизни», «мгновенного и окончательного спасения». Другими словами, неожиданность, немотивированность низывания сюжетных элементов есть рудимент эсхатологического повествования, первичного варианта линейного развертывания циклического повествования — так «мифологизм проникает в область эксцесса»<sup>3</sup>.

Таким образом, концепция Лотмана объясняет внутреннюю согласованность внешне рассогласованного сюжета тем, что один тип сюжета (циклический) как бы входит в другой (линейно-кумулятивный), моделируя его глубинную структуру. Это объяснение представляется чрезвычайно привлекательным. Оно не только решает проблему согласованности, но и потенциально дополняет саму теорию сюжета представлением о его многоуровневости, аналогичной той, что описывается в генеративной грамматике для синтаксических структур. Однако это объяснение оставляет ряд вопросов, главный из которых можно сформулировать так: в каком смысле один тип сюжета «входит» в другой?

С одной стороны, все теоретические построения Лотмана можно свести к те-

<sup>1</sup> Там же, С. 233.

<sup>2</sup> Там же, С. 236—237.

<sup>3</sup> Там же, С. 239—240.

ории архетипов, которая в данном случае подкрепляется свойственной структурализму ориентации на поиск структурного изоморфизма всего со всем<sup>1</sup>. С другой стороны, нетрудно заметить, что Лотман, пусть и подспудно, опирается на бахтинскую идею «памяти жанра» (ср.: «В жанре всегда сохраняются неувядающие элементы архаики. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее обновлению, так сказать, осовременению. <...> Поэтому архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, то есть способная обновляться архаика. Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало»<sup>2</sup>). Интересно, что этот мотив возникает у Бахтина именно в связи с полифоническим романом Достоевского, истоки которого тот видел в менипповой сатире, а для нее «очень характерны сцены скандалов, эксцентрического поведения, неуместных речей и выступлений, то есть всяческие нарушения общепринятого и обычного хода событий, установленных норм поведения и этикета»<sup>3</sup>. Итак, у нас вырисовываются как минимум два варианта объяснения: первый мы, по сути, вынуждены будем свести к проблеме архетипа, а второй — к проблеме «памяти жанра» (хотя ни тот, ни другой феномен не имеют внятного объяснения, т.е. в целом не очень понято ни то, как возникают, транслируются и опознаются подобные сюжетные архетипы, ни то, как жанр может «помнить» свое прошлое).

Думается, что есть и третье объяснение, которое представляется нам теоретически более разумным. Так, до конца следуя за мыслью Лотмана, мы могли бы назвать построение повествования «согласованным» в том смысле, что оно не только в каждом неожиданном повороте сюжета «воскрешает» модель эсхатологического рассказа о чудесном спасении, ничем не подготовленном и немотивированном, но и в том, что эта модель отнюдь не превратилась в «грамматически-формальную основу построения текста», а сохранила свою содержательность (т.е. семантику чуда), которая коррелирует с темой произведения и семантикой некоторых центральных его мотивов — все эти связи, как мы видели, привлекается исследователем в процессе аргументации своего объяснения, и было бы неправильно приуменьшать их эвристическую значимость, а равно и их роль в формировании согласованного «основания» сюжета. Однако коль скоро эта семантика не принадлежит самому принципу организации повествования, а «наводится» извне (в частности, темой), не является ли ее возведение к архаической семантике первоначальных сюжетных моделей преждевременным и ненадежным? К этому же заключению подводит и тот факт, что альтернативная версия «этимологии» сюжетной логики Достоевского, предложенная Бахтиным, позволяет реконструировать в качестве исходной совершенно другую семантику: в той мере, в которой повествование Достоевского «помнит» о своих менипповых корнях, оно ощущается как несерьезное, авантюрно-фантастическое, т.е. имеющее в качестве своей художествен-

<sup>1</sup> Интересно, что С. Н. Бройман в своем учебнике называет эти два типа сюжета «архетипическими». При этом к заслугам типологического подхода Лотмана он относит именно тот факт, что открытые Проппом и Фрейденом циклический и кумулятивный тип сюжета до него понимались как исторически локальные и жанрово зависимые и уже Лотманом были осмыслены как «архетипические» и в таком виде получили необходимую «теоретическую экспликацию» (Бройман С. Н. Историческая поэтика, С. 58—59).

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1979. С. 121—122. Курсив М. Б.

<sup>3</sup> Там же, С. 135.

ной основы пафос веселого нарушения порядка. Хотя, добавим, для Лотмана это объяснение Бахтина, вероятно, было бы неприемлемо не только по причине того, что такой путь приводит к реконструкции совершенно противоположной семантики такой сюжетной организации, но и потому, что оно выводит внутреннюю согласованность элементов рассогласования сюжета из жанрового кода, т.е. из литературной конвенции (впрочем, еще раз заметим, не совсем ясно, в какой мере релевантна эта жанровая конвенциональность, когда мы говорим о «памяти жанра», т.е. об актуализации в современном повествовании черт его «жанровых предков»).

Итак, если согласованность сюжета на современном этапе проистекает из того факта, что циклический тип сюжета «входит» в линейно-кумулятивный, то это объяснение наталкивается на ряд проблем, которые мы сейчас постараемся сформулировать.

Первая проблема может быть для начала сведена к чисто терминологическому затруднению, касающемуся интерпретации «циклизации» и «кумуляции». Если Лотман пытается обобщить и придать архетипический статус явлениям, о которых писали Пропп и Фрейденберг, то употребляемая им терминология этим явлениям, как они были названы их первооткрывателям, явно не соответствует. Относительно того, что термин «кумуляция» значит у Лотмана не то, что он значит у Проппа, уже отмечалось<sup>4</sup>. Но не менее важно, что «циклическость» означает у Лотмана совсем не то, что она означает у Фрейденберга. У Фрейденберга и ее последователей под циклическим сюжетом понимается особая сюжетная схема, связанная с нарушением порядка и некими действиями, направленными на его восстановление («потеря-поиски-обретение»). Для Лотмана же «циклический» сюжет в его типологическом, т.е. логически предельном (и одновременно исторически наиболее архаическом) понимании, есть в некотором смысле антисюжет или некая «досюжетная» форма организации мифа. Именно в этом смысле циклический сюжет противопоставляется им линейно-кумулятивному, т.к. только при таком понимании обретает смысл его генетическая модель, которая исходит из логической одновременности действия обеих описываемых им схем и на которую, в силу этого постулата, предлагает не обращать внимания Бройтман. Отчасти эта путаница возникает из стремления ахронного, типологического представления явлений, имевших в реальных формах их реализации вполне конкретную последовательность возникновения (сначала кумулятивный тип, представляющий собой наиболее архаическую форму сюжета, затем циклический, который, если трактовать его в точном фрейденберговском значении, возникает позже, т.к. требует для своего возникновения иных антропологических предпосылок, несколько дальше отстоящих от мифологического синкретизма). Отчасти же эта путаница является следствием фундаментальных проблем теории сюжета, связанных с отсутствием строго различения формы и семантики сюжета. Так, можно заметить, что, независимо от толкования, куму-

<sup>1</sup> Там же, С. 233.

<sup>2</sup> Там же, С. 236—237.

<sup>3</sup> Там же, С. 239—240.

<sup>4</sup> Ср.: Тамарченко Н. Д. Принцип кумуляции в истории сюжета: к постановке проблемы // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. — Кемерово, 1986. С. 50—53; Бройтман С. Н. Историческая поэтика, С. 59—63.

лятивный тип сюжета определяется главным образом линейной последовательностью и сочинительной связью сюжетных элементов, тогда как в определении циклического типа ведущую роль играет его семантика: «циклическость» означает не способ организации повествования, но особый смысл циклической завершенности и изоморфности элементов — изначально архаическую семантику, связанную с освоением событийной структуры мира, а затем и собственно литературную семантику, понятую как семантика композиции. Именно поэтому «циклическость» в смысле Фрейденберг (т.е. как схема «потеря-поиски-обретение») оказалась более универсальной и более плодотворной в истории сюжета (хотя, конечно, правильнее было бы сказать, что более универсальной оказалась обобщенная теоретическая схема, имеющая в своей основе семантический критерий нарушения и восстановления исходного состояния). По этой же причине «циклическость» в смысле Лотмана может быть приписана сюжету с любым синтаксическим построением как его «архетипическая» семантика, хотя в действительности семантическая согласованность может проистекать из совершенно другого источника, в частности, темы произведения.

Интересно, что стремление соотнести тему и логику построения сюжета, сделать значимым принцип конкретного повествования — явление сравнительно позднее, по-настоящему развившееся лишь в литературе модернизма. В соответствии с этим стремлением, сюжет, его построение, разрушение, восстановление, развитие становятся одним из элементов содержания произведения, благодаря чему элементы рассогласования оказываются мотивированы содержательной стороной текста, т.е., строго говоря, не являются рассогласованиями.

Сюжет, рассказывающий о построении или разрушении сюжета, является отличительной особенностью современного метаповествования. В типологическом отношении такой модернистский сюжет часто строится по «циклическому» типу (в смысле Фрейденберг): вместе с героем читатель должен восстановить «истину» (собрать детективную головоломку, восстановить прошлое героя, а в случае с гипертекстом просто восстановить последовательность и причинно-следственные связи событий) и таким образом реконструировать сам сюжет. Нарушение идентичности героя в этом случае является временной аномалией, преодолеваемой на диегетическом уровне им самим, а на экстрадиегетическом уровне — читателем в процессе чтения. В этом случае рассогласованность (в том или ином виде или на том или ином уровне) становится источником и сущностным признаком повествования, предпосылкой, легитимирующей как рассказывание истории, так и ее чтение. Обобщая, можно сказать, что современное повествование берет свое начало в рассогласовании и нарушении идентичности персонажа, и именно эти рассогласования и нарушения являются его основными темами.

Вторая проблема, на которую мы должны обратить внимание, заключается в двойственном статусе согласованности. Аристотель, а вслед за ним и Рикёр не делают различия между согласованностью, вызванной логической вероятностью, и согласованностью, вызванной вероятностью конвенциональной. В первом случае один мотив имплицитно подразумевает другой в смысле логической необходимости, во втором — в смысле условной необходимости — необходимости организовать сюжет в соответствии с некой конвенциональной схемой. Отсутствие

такой дифференциации у Аристотеля объяснимо, т.к. он сам принадлежит той литературной эпохе, когда это противопоставление не проблематизировалось. В то же время мы видели, что отсутствие этой дифференциации в эпоху синкретизма и эйдетики поэтики при перенесении выработанных ими «архетипических» сюжетных моделей на современную литературу вызывает конфликт между «естественной» семантикой архаического сюжета и «условной» семантикой сюжета современного — исследователю приходится аргументировать выбор того или другого варианта. Важно, что в историко-типологическом смысле переход от неконвенционального к конвенциональному способу семантизации происходил постепенно и закрепление за теми или другими сюжетными моделями определенной семантики — процесс со своей историей и многообразными вариантами (более или менее продуктивными) семантического развития. При этом сюжетная семантика, как и любая другая семантика, устроена дихотомически, т.е. в ней различимы вариантные и инвариантные признаки. Например, типологически циклическая схема «потеря-поиск-обретение» может иметь в качестве инварианта детективный тип сюжета, построенный как поиск истины, восстановление правильного порядка событий и, благодаря этому, обретение нарушенной гармонии. Детективный тип сюжета может иметь сотни вариантов, причем не только криминального содержания. Это может быть и сюжет о герое, потерявшем память и совершающем различные действия, чтобы восстановить свое прошлое, и сюжет о филологах, восстанавливающих по письмам изучаемого автора некоторые факты его биографии, и сюжет о читателе, который реконструирует по уцелевшим комментариям текст утраченного романа и т.п.

Изучение механизмов конвенциональной семантизации и, следовательно, прагматики сюжета затруднено именно в силу сложности уровневой дифференциации семантики мотивов и их конечного разнообразия. Но в целом ясно, что намеренное рассогласование сюжета возможно лишь в той мере, в какой оно является конвенциональным, т.е. потенциально ожидаемым в рамках данного типа сюжета. За счет этого идентичность героя распадается лишь условно: это распадение изображается, при этом тематическая мотивированность такого распадаения служит «согласовывающим» фактором<sup>1</sup>. По этой же причине такое поведение, очевидно, продолжает служить основой нарративной идентичности.

Почему же тогда Рикёр так серьезно относится к возможности распада повествования, вызванного распадом (как мы знаем, лишь внешним) идентичности персонажа? Эстетический идеал Рикёра — это столь дорогой феноменологической эстетике идеал повествовательной иллюзии, «вхождения» читателя «в текст» или его столкновения с текстом, которое имеет смысл лишь в

---

<sup>1</sup> В этой связи можно сделать интересное дополнение к теории хронотопа. Если в эйдетической поэтике хронотоп преимущественно оставался такой структурой, которая определяла совпадение персонажа с самим собой, то в современной литературе, по всей видимости, имеются хронотопы, в которых персонаж с большой долей вероятности (хотя и с меньшей, чем в предыдущую эпоху) будет претерпевать утрату идентичности. Это, например, хронотоп психиатрической лечебницы, лагеря, сна, большого мегаполиса и т.п. При этом, как и некоторые более традиционные хронотопы (например, хронотоп провинциального города), эти хронотопы также могут становиться метафорической моделью мира в целом. Важно отметить, что в той мере, в которой срабатывает механизм метаповествования, эти «аномальные» хронотопы продолжают выполнять функцию согласования в том смысле, что, попадая в эти пространства, герой должен утратить идентичность «по вероятности или необходимости».

той мере, в какой оно является новым опытом, соотносимым с повседневным опытом субъекта. Сама идея рефигурации, т.е. изменения структур опыта под действием чтения художественного произведения, является частью этой эстетической теории. В этой перспективе соотносённость с фиктивным Другим в акте чтения является необходимой компенсацией утраты этических механизмов идентичности, реализуемых в повседневном опыте и прерывающихся во время чтения<sup>1</sup>.

Исходя из этого, появление произведений, основанных на разрывах, инкорпорированных в риторическую структуру текста намеренных моментах рассогласованности, Рикёр воспринимает как изменение базовых координат чтения: вместо «рефигурации» (домысливания и включения смысла текста в свой повседневный опыт), на плечи читателя взваливаются задачи «конфигурации» — построения и оформления сюжета, придания целостности и согласованности тому, что намеренно лишено этой согласованности: «В противоположность читателю, рисковавшему заскучать, читая чересчур назидательное произведение, наставления коего не оставляют ни малейшего пространства для творческой активности, современный читатель рискует согнуться под тяжестью невыполнимой задачи всякий раз, когда от него требуется заполнить смыслом намеренно оставленные автором пробелы»<sup>2</sup>. Другими словами, читатель оказывается в ситуации фрустрации. Как следствие, не может быть реализована и нарративная идентичность: герой не «готов», его прежде нужно «завершить», «дооформить».

Гетерологическая эстетика Бахтина позволяет взглянуть на эту ситуацию несколько иначе. Хотя проблема нарративной идентичности именно в такой формулировке Бахтиным, насколько нам известно, никогда не ставилась, у него все же есть размышления в «Авторе и герое», которые очень близки тому, о чем говорит Рикёр. Однако направленность этих размышлений совершенно другая.

По Бахтину, герой, или эстетический Другой, чтобы стать именно эстетическим, а не предметом наивного, фетишизированного чтения, требует сохранения по отношению к себе особой дистанции. Бахтин исходит из того, что переживание «как нечто определенное не переживается самим переживающим, оно направлено на некоторый смысл, предмет, обстояние, но не самого себя, на определенность и полноту своей наличности в душе. <...> Переживание есть ценностная установка меня всего по отношению к какому-нибудь предмету, моя “поза” при этой установке мне не дана. Я должен сделать свои переживания специальным предметом своей активности, чтобы пережить их. <...> Я должен стать другим по отношению к самому себе — живущему эту свою жизнь в этом ценностном мире, и этот другой должен занять существенно обоснованную ценностную позицию вне меня»<sup>3</sup>. В бахтинской

<sup>1</sup> Ср.: «По мере того, как читатель подчиняет свои ожидания тем ожиданиям, которые развивает текст, он сам ирреализуется в той степени, в какой ирреален тот фиктивный мир, в который он переносится; тогда и само чтение становится ирреальным местом, где рефлексия прерывается. В то же время, по мере того, как читатель, чтобы прежде лучше разобраться в получаемых от чтения наставлениях, включает их — не важно, сознательно или нет — в свое мировоззрение, чтение становится для него чем-то иным, нежели местом (lieu), где он останавливается; оно становится для него пространством (milieu), которое он пересекает» (Ricoeur P. Temps et récit. T. 3: Le temps raconté. — Paris, 2001. — P. 327—328).

<sup>2</sup> Ibid., P. 307—308.

<sup>3</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 1. — М., 2001. С. 185—186.

трактовке смысл того, что Рикёр называет «нарративной идентичностью», заключается в том, чтобы через установление этого особого ценностного отношения с Другим обрести совершенно особый опыт переживания своей самости. Как и в рикёровской версии, Бахтин настаивает на том, что Другой, к которому апеллирует Я в эстетическом акте, должен обладать определенной завершенностью и целостностью, что налагает определенные условия на его пространственно-временную данность субъекту (в частности герой уже должен быть завершен, поэтому процесс его эстетического оформления есть в некотором роде процесс поминовения, воскрешения Другого уже завершенным, готовым, уже соотношенным в каждом мельчайшем своем действии с целым его жизни<sup>1</sup>). Как и в рикёровской версии, эстетический акт есть прерывание этического механизма идентичности, связанного с актом долженствования по отношению к реальному Другому (а точнее, ко многим Другим — к «хору», к которому приобщается Я в своем социальном бытии)<sup>2</sup>. И тем не менее, для Бахтина принципиально важна дистанция между Я и эстетическим Другим, «правильная» дистанция, при которой восприятие Другого станет для субъекта подлинно эстетическим опытом, в котором он обретет в Другом себя, совпадает не с Другим, а с «собой для себя». И хотя Бахтин рассматривает случаи растворения субъекта в Другом, когда тот начинает «жить жизнью другого», эти случаи в целом характеризуются им как наивное, не подлинно эстетическое отношение к Другому.

Для проблемы нарративной идентичности здесь важно, что Бахтин не делает существенной разницы между Автором и Читателем, а значит, и между процессами «конфигурации» и «рефигурации» в терминах Рикёра. То, что подлежит «рефигурации» (а у Бахтина это прежде всего не структурирующие мировоззрение смыслы, а особый опыт обретения собственной подлинности, себя, данного самому себе) прежде должно быть «конфигурировано», что в терминологии Бахтина означает, что должна быть найдена особая точка зрения на героя, особая дистанция его восприятия. Эта дистанция не дана читателю в качестве пассивно воспринимаемой, она не моделируется автором, но должна быть найдена самим читателем в его активной эстетической деятельности. В этом смысле нет принципиальной разницы между чтением классического романа, сохраняющего внешнюю целостность героя и согласованность сюжета, и модернистским романом, намеренно разрывающим сюжет, лишаящим героя внешней целостности, а его поступки — согласованности. Эстетика Бахтина подсказывает, что одним из главных прагматических критериев, позволяющих этим произведениям функционировать в качестве произведений искусства и служить инструментом сохранения идентичности (правда, как мы уже отмечали, в несколько ином смысле), является не организация текста и его формально-семантическая структура, но собственная активность читателя, обретающего в эстетическом акте то особое отношение к персонажу, изнури которого он может обрести в нем «себя для себя».

---

<sup>1</sup> См.: Там же, С. 200.

<sup>2</sup> Ср.: Там же, С. 191—192.

ОТ РЕДАКЦИИ

В №2 за 2009 год из-за технического сбоя была неполно воспроизведена статья Уолтера Рида «Author and Hero in Frankenstein's Aesthetic Activity». Приносим свои извинения уважаемому автору и воспроизводим здесь окончание текста:

<sup>8</sup> “M. M. Bakhtin: Notes on his Philosophy of Man,” *Poetry, prose and Public Opinion: Essays Presented in Memory of Dr. N. E. Andreyev* (Letchworth: Avebury Publishing, 1984).

<sup>9</sup> “Toward a Reworking of the Dostoevsky Book,” *Problems of Dostoevsky's Poetics*, ed. and trans. Caryl Emerson (Minneapolis: U of Minnesota P, 1984), p. 284.

<sup>10</sup> Shelley, *Frankenstein*, ed. Hunter, p. 34. Further quotations, except where noted, give page numbers in parentheses from this edition, based on the first edition of 1818.

<sup>11</sup> *Horn of Oberon: Jean Paul Richter's School for Aesthetics*, trans. Margaret R. Hale (Detroit: Wayne State UP, 1973), p. 150.

<sup>12</sup> Dear Reader: The Conscripted Audience in Nineteenth-Century British Fiction (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1990), p. 97.

<sup>13</sup> *Dialogism*, p. 97.

<sup>14</sup> “Preface,” *Prometheus Unbound in Shelley's Poetry and Prose*, ed. Donald Reiman and Sharon B. Powers (New York: Norton, 1977), p. 133.

<sup>15</sup> This passage was added to the third edition, published in 1831; see the Penguin Classics edition of *Frankenstein*, ed. Maurice Hindle (Harmondsworth: Penguin Books, 1985), p. 73.

<sup>16</sup> “Toward a Reworking,” p. 284.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 284, 285.

<sup>18</sup> “Preface” to *Prometheus Unbound*, p. 135.

<sup>19</sup> *Dialogism*, p. 12.

ТЕМА ДЛЯ РАЗМЫШЛЕНИЯ**Формирование литературного канона**

Ниже публикуется стенограмма семинара «Третье литературоведение», который начал свою работу в 2007 году и ведёт поиски в области методологии науки о литературе и смежных филологических дисциплин.

Тема этого заседания семинара — литературный канон, но не в смысле свода норм и правил, по которым создаются тексты. Слово «канон» здесь используется в значении, близком к тому, которое имеется в виду в словосочетании «Библейский канон» — совокупность книг Библии, признаваемых церковью богодухновенными.

В литературе (или в социально близких к литературе сферах) на некотором этапе формируется своеобразный пантеон «бессмертных» — часто нечитаемых или малочитаемых, но неизменно почитаемых как великие и гениальные — авторов и текстов. Вольтер вполне справедливо говорил о Данте: «Vous voulez connaître le Dante. Les Italiens l'appellent divin; mais c'est une divinité cachée: peu de gens entendent ses oracles; il a des commentateurs, c'est peut-être encore une raison de plus pour n'être pas compris. Sa réputation s'affermira toujours, parce qu'on ne le lit guère. Il y a de lui une vingtaine de traits qu'on sait par coeur: cela suffit pour s'épargner la peine d'examiner le reste» (Voltaire. Suite des Mélanges, quatrième partie, 1765). Соотношение репутации Пушкина и реального знакомства с его текстами в России известно. Современного деятеля Западной культуры, признающегося в интервью в любви к русской литературе, мы вправе спросить, читал ли он кого-то, кроме Толстоевского и Чехова.

Наилучшим образом канон прослеживается в учебных программах — списках обязательных для прочтения произведений. Несомненно, что эти списки в очень большой степени закрепляют состав канона.

Но, во-первых, что эти списки отражают и что должны отражать? Системность истории литературы или её вершины? Часто это не одно и то же: чтобы понять, на каком фоне следует рассматривать «Слово о полку Игореве», необходимо ознакомиться с гораздо менее известными повестями и летописными текстами его времени; чтобы проникнуть в суть комизма жеманниц Мольера, нужно открыть «Астрею» д'Юрфе и «Клелию» де Скюдери; чтобы осознать оглушительность эффекта «Бедной Лизы» Карамзина нужно прочесть некоторое количество эпигонской литературы, предопределившей последующую игру с этой традицией в «Станционном смотрителе». «Слово о полку Игореве», «Смешные жеманницы», «Бедная Лиза» и «Станционный смотритель» в списки входят, а то, с чем они неразрывно связаны в системе истории литературы — нет.

Во-вторых, каков механизм формирования этих списков? Как уже отмечалось (например, А. Костиным), школьная программа весьма консервативна. Она определяется государственной политикой в отношении литературы, а школа — зеркало этой политики с «запаздывающим» эффектом. В основу очередного «релиза» программы обычно кладутся законсервированные фрагменты, уже использованные в предыдущих версиях, которые при этом причудливо сочета-

ются с актуальным моментом. Но и государство вряд ли можно счесть точкой отсчёта для этого процесса. В XX веке на формирование канона влияние оказывают скорее литературные премии (но входят в канон и авторы, которых обошли громкие награды, как Набоков), в XVII—XVIII веках — членство в академиях по мере их комплектования (но входят в канон и Мольер, и Свифт, в академиях не состоявшие; и обратное верно: члены академии выпадают из «пула» не менее стремительно, чем те, у кого нет «членского билета»). Формирование канона, конечно, происходит ещё раньше: когда в монастырском скриптории отбирают и переписывают, сохраняя для вечности, одни рукописи, и обрекают на гибель другие.

Как формируется литературный канон? Какие факторы определяют то, что в него попадают «Война и мир» и «Анна Каренина», но не «Холстомер», «Капитанская дочка», но не «Дубровский», трагедии первой, но не второй манеры Корнеля, «Самсон-борец», но не «Комос», «Песнь о Роланде», но не о Гильоме Оранжевом? Насколько этот канон отражает «настоящую» историю литературы? Словари, энциклопедии, начиная с *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751—1772), отражают или формируют литературный канон? Какова их роль в мистификации литературного процесса? Как литературный канон связан с механизмом порождения мифов (биография писателя как объект мифотворчества, история литературы и мифы современной культуры)?

*14 мая 2009 года*

*Уфа, Музей современного искусства РБ  
им. Н. Латфуллина*

Участники дискуссии:

**Б. В. Орехов** (ст. преп. каф. зарубежной литературы и страноведения БГПУ им. М. Акмуллы), **Е. А. Слободян** (к.ф.н., ст. преп. каф. русского языка БГПУ им. М. Акмуллы), **Л. А. Каракуц-Бородина** (к.ф.н., доц. каф. журналистики БашГУ), **Ю. М. Камильянова** (к.ф.н., доц. каф. литературоведения ВЭГУ), **М. С. Рыбина** (асс. каф. зарубежной литературы и страноведения БГПУ им. М. Акмуллы), **С. С. Шаулов** (к.ф.н., ст. преп. каф. русской литературы и фольклора БашГУ), **С. Ю Данилин** (ст. преп. каф. русской филологии БашГУ), **Р. Р. Вахитов** (к.филос.н., доц. каф. истории философии и науки БашГУ), **А. А. Галлямов** (к.ф.н., доц. каф. русской филологии БашГУ), **С. В. Щербаков** (к.психол.н., доц. каф. общей психологии БашГУ), **Г. И. Лобанова** (к.ф.н., ст. преп. каф. русской литературы XX века БашГУ)

Б. В. Орехов: Прежде чем мы перейдем к обсуждению заявленной темы, хочу обратить ваше внимание на два текста, присланных нам нашими коллегами из Екатеринбурга и Тарту.

Спиридонов Д. В.  
(Екатеринбург)

### Литературный канон как методологическая проблема

Поставленный на обсуждение вопрос о литературном каноне в том виде, в каком он сформулирован, затрагивает, на мой взгляд, две разнородные сферы его актуализации. В первом случае речь идет о чисто «школьной» проблеме — проблеме отбора текстов которые должны получить освещение в учебном курсе. Откровенно говоря, специализируясь по теории литературы, я не имел «удовольствия» систематически преподавать историю литературы (бог миловал!) и потому вряд ли могу сообщить по этому поводу что-либо существенное, кроме того, что, как мне кажется, любой историко-литературный курс преследует определенные цели, и значит, отбор текстов должен быть исключительно прагматическим. Конечно, эти цели всегда так или иначе субъективны, в действительности, они не регламентируются ни стандартом, ни какими-либо другими формальными предписаниями. Мне же кажется, что формулируя для себя цель историко-литературного курса, важно не забывать и о том, что любой такой курс так или иначе является еще и методологически нагруженным, следовательно, отбор текстов и способ их анализа и подачи имеет существенное значение для понимания если не литературного ландшафта в тот или иной период (в этом отношении картина будет неполной по определению — что ни включи), то во всяком случае способа осмысления этого литературного процесса и, как следствие, «способа мышления» вообще. Лично для меня в вопросе выбора принципиальным является не «что», а «как». Думается, что преподавателю при выборе текстов и имен было бы полезно руководствоваться именно методологическими соображениями (отчасти эта мысль будет также прояснена ниже).

Помимо «школьного» аспекта, как известно, есть еще и собственно научная проблема литературного канона, связанная со «школьной», но все же обладающая более существенной значимостью, хотя бы потому, что здесь дают о себе знать очень многие силы, так или иначе влияющие на наше восприятие литературы (в том числе и на то восприятие, которое можно было бы отнести к повседневно-бытовой сфере).

В собственно научном аспекте вопрос о литературном каноне проявляет известную двойственность. С одной стороны, сциентистский идеал научного исследования предполагает, что у науки нет предпочтений, и произведения Вирджинии Вульф, и романы Дарьи Донцовой обладают для науки одинаковой значимостью, т.к. предоставляют качественно разные, но перед лицом научной истины вполне равноправные пути продвижения к ответу на вопрос о сущности литературы и формах ее существования. Другими словами, ученый должен действовать без оглядки на ценностные иерархии. С другой стороны, существует противоположный тренд: «подлинный» литературовед тот, кто, используя свое чувство вкуса, свою начитанность расставляет имена по полочкам, уровням иерархии, называя писателей «хорошими» и «плохими», вынося суждение об их значимости для мирового культур-

ного наследия и степени их одаренности. Эту первую дихотомию можно было бы назвать аксиологической, т.к. она связана с социальной функцией литературоведения, как она видится самим литературоведам, т.е. с положением ученого, который в одном случае предпочитает находиться вне исследуемого «поля литературы» (занимает подчеркнуто отстраненную, индифферентную позицию), а в другом — внутри него (т.е. занимает подчеркнуто ангажированную позицию, т.к. по его мнению, именно в этом и состоит сущность его социальной функции).

Однако и внутри индифферентной позиции, которая часто является таковой только на словах, обнаруживается еще одна важная дихотомия, связанная со способ осмысления канона. В одних случаях исследователи относятся к канону как к своего рода неколебимому явлению, естественной иерархии, не подлежащей пересмотру или сомнению и часто вообще непроблематизируемой. В других — не просто активно отстаивают тезис об историчности подобных иерархий, исследуя процесс их формирования, но и откровенно спекулируют на этом, тем самым акцентируя идею релятивности вообще всех ценностных детерминант, где слово «релятивность» склонно становиться синонимом слова «незначимость». Таким образом, вопрос о литературном каноне оказывается в центре очень горячих и важных для нашей науки баталий.

Начало этих баталий, конечно, нужно датировать отнюдь не появлением нового историзма, деконструктивизма или рецептивной эстетики (хотя каждое из этих направлений много сделало для того, чтобы проблема канона могла быть осознана именно как проблема и поднята, в том числе, и на данном семинаре). Проблематизация канона начинается еще в XIX веке. Как мне представляется, здесь было два источника.

Первый связан с происходящей на протяжении всего позапрошлого столетия «автономизацией» литературы как социального института, вырабатывающего свои собственные нормы и ценности. Отныне литература сама устанавливает меру вкуса, сама наделяется правом оценки литературной продукции, обретает свою собственную истину, не сводимую к моральной добродетели, государственной идеологии и т.п. Как известно, П. Бурдьё, проанализировав этот процесс, пришел к выводу о том, что формирование автономного социального поля литературы привело к возникновению того, что он называл «обратной экономической логикой». Кратко ее суть заключается в установлении зависимости между символическим капиталом автора и степенью его верности принципу автономии: так, если писатель признан в качестве таланта в среде клириков, власть имущих или просто широкой публики, то велика вероятность, что его творчество несвободно, ангажировано, что литературный труд является для него всего лишь способом получения социальных и материальных благ, а значит, его символический капитал внутри автономного поля литературы будет априори незначительным, и предпочтение будет отдано тому, кто принципиально придерживается принципа автономии, т.е. не ориентируется на внешние относительно собственных границ поля литературы нормы и требования, зачастую обрекая себя на бедность, невозможность широкого признания и т.п. Материальный и социальный капитал оказывается обратно пропорциональным капиталу символическому. Отсюда мученический венец подлинного литератора, идея его особой общественной миссии. Но главное то, что благодаря этому процессу расслоения литературного сообщества впервые расслаивается и литера-

турная иерархия, одна часть которой, условно говоря, ориентируется на лояльность внешним социальным системам, а другая — на автономию. Благодаря этому расслоению, к примеру, впервые массовая литература смогла быть помыслена именно как массовая, т.е. как нечто, противостоящее элитарной литературе; ангажированная литература впервые была отделена от неангажированной, коммерческая от некоммерческой (эта оппозиция, в действительности, не совпадает с оппозицией «массовое — элитарное», т.к. массовое не всегда означает коммерческое, самиздат, к примеру, был вполне массовым явлением, но едва ли коммерческим). Одним словом, стало много, так сказать, пар полюсов, между которыми выстраивались свои иерархии. Добавим сюда еще тот факт, что и внутри автономного поля литературы все было неспокойно, т.к. разные литературные группы начали вести активную борьбу за право выражать ту самую неангажированную, а значит подлинную художественную истину. От этого граница самого поля становилась подвижной, постоянно смещалась, ставилась под сомнение новыми претендентами на истину, порождая множество мыслимых и немыслимых иерархий, которые порой дискредитировали саму идею автономного литературного пространства. Модернизм, авангард, как известно, довели накал страстей до максимума. Моя мысль заключается в том, что появление «обратной экономической логики» стало своего рода спусковым механизмом, благодаря которому литературная иерархия была проблематизирована, т.к. на практике единая иерархия расслоилась, появилось множество иерархий. То, что мы именуем теперь литературным канонам, является весьма неоднородным явлением именно в силу существования разнообразных социально обусловленных полюсов оценки и признания. Канон, зафиксированный в учебных программах школ и вузов, по-видимому, удобно рассматривать как сложный результат наложения различных иерархий, которое происходило в разное время и под действием различных социальных сил.

Второй источник появления проблемы литературного канона относится к области собственно методологической и связан с внутренними процессами внутри литературоведческой науки, точнее — с вопросом о функции автора, который был поставлен позитивистской критикой еще в середине XIX века. Говоря кратко, позитивистски настроенная культурно-историческая школа, как известно, рассматривавшая произведение как продукт «эпохи» или «среды», никак не могла решить, какова роль автора в процессе «выражения эпохи». Ипполит Тэн в своей «Истории английской литературы» исходил из того, что раскрыть в произведении «психологию века, а иногда и целой расы» можно лишь в том случае, если исследуемый литературный памятник «богат содержанием»: увидеть в произведении «способ бытия целого народа» возможно благодаря тому, что автор сумел осмыслить этот способ и запечатлеть его. Посему принципиальное значение для критика имеют «великая поэма, прекрасный роман, исповедь выдающегося человека»<sup>1</sup>. В противоположность Тэну А. Н. Веселовский (для деятельности которого вопрос канона был принципиальным!) противопоставлял «одиноким деятелей» «массе», т.е. второстепенным авторам, которые, по его мнению, являлись подлинными выразителями «народной жизни» и на которых он призывает обратить внимание «современную науку»<sup>2</sup>. Другим словами, он считал,

<sup>1</sup> Тэн И. История Английской литературы. Введение // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX веков. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 94.

<sup>2</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 2004. С. 43-44.

что представители «высокой литературы», выдающиеся писатели, гении, напротив, противопоставляют себя «среде», преодолевают в себе «всеобщее», артикулируют собственные уникальные смыслы, выражают свой собственный, а не коллективный «дух». Следовательно, значение таких произведений для культурно-исторического изучения невелико. А вот изучение массовой и анонимной литературы, своего рода «соединительной ткани» литературного процесса, напротив, дает возможность выявить искомую взаимосвязь между произведением и социально-культурными явлениями. Для нашего вопроса важно то, что именно тогда в этом споре было осознано, что разные решения, предлагаемые противоборствующими партиями, преимущественно относятся к разным уровням литературной иерархии и предполагают использование разных методов исследования. Так, Ю. М. Лотман, комментируя позицию Веселовского, писал, что отстаиваемый им подход проявился «в трудах А. Н. Пыпина, В. В. Сиповского <...>, а позже — В. Н. Перетца, М. Н. Сперанского и многих других исследователей <...>. Имея отчетливо демократический характер как явление идеологическое, этот подход, в собственно научном смысле, был связан с расширением круга изучаемых источников и проникновением в историю литературы методов, выросших на почве фольклористики, и отчасти лингвистических приемов исследования»<sup>1</sup>.

И действительно, изучение текстов, принадлежащих разным уровням литературной иерархии, накладывает отпечаток на методологию этого изучения. Так, мыслить что-либо социологически означает предполагать, что объект осмысления носит воспроизводимый характер, что он не уникален. То же касается лингвистических методов, и методов, как пишет Лотман, «выросших на почве фольклористики» (например, изучение сюжетных моделей). Текст более индивидуальный и уникальный, и уже потому имеющий больше шансов находиться на более высоких уровнях иерархии, требует скорее имманентного изучения, а, допустим, социологическому как будто сопротивляется. Другими словами, канон обладает еще и важной функцией своего рода методологического регулятора. Конечно, методологическая специализация здесь весьма относительна (не будем ее преувеличивать), однако на нее косвенным образом указывает то, что справедлива и обратная зависимость: возможность применить к произведению методы той же социологии литературы автоматически означает лишить текст какой-то части его уникальности, поставить его в ряд с другими (обычно менее уникальными и индивидуальными) текстами, признать, что и ему не удалось избежать социального автоматизма. Во многих случаях это вызывает протесты, подобно тем, которые высказывались против нового историзма: поставить пьесы Шекспира в один ряд с незамысловатыми памфлетами, частными письмами или церковными проповедями казалось делом едва ли не еретическим. И хотя сам факт этих протестов, вполне предсказуемых и ожидаемых, всего лишь является проявлением тех двух дихотомий, о которых говорилось выше, он также свидетельствует о том, что методология литературоведения является аксиологически неоднородной и что литературный канон может служить здесь своеобразным ориентиром применимости тех или иных методов (пусть и относительным и, скорее, условно-нормативным).

В связи со всем вышесказанным я бы хотел сформулировать два вопроса:

1. Как на практике взаимодействуют две сферы (в том числе чисто социальные

---

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю. М. О Русской литературе. Статьи и исследования (1958-1993). СПб., 1997. С. 782.

сферы) актуализации проблемы литературного канона, ведь преподаватель вуза одновременно и формирует канон (пусть даже и в учебных целях), воспроизводя его затем в своей преподавательской работе, и ставит его под сомнение, признавая научную значимость в том числе тех литературных явлений, которые в литературной иерархии зачастую располагаются весьма невысоко? Не возникает ли здесь определенного конфликта двух параллельных систем координат? Не приводит ли это к тому, что, допустим, в процессе преподавания в силу отбора канонических текстов, не находят должного освещения не только отдельные тексты или группы текстов, но и , в силу указанной методологической специализации, соответствующие приемы научного осмысления литературы?

2. Если моя мысль о большом значении начавшейся в середине XIX века лавинообразной дифференциации поля литературы и появлении многочисленных конкурирующих иерархий, которым затем суждено было суммироваться в то, что мы называем литературным каноном, справедлива, то не лучше ли рассматривать литературный канон как нечто искусственное, безликое и анонимное, своего рода странный, пестрый коллаж, в котором слились и более не различимы реальные социальные позиции и выразившие их голоса, которые в разное время и очень разных социальных средах формировали литературные иерархии? Или канон все же является закономерным образованием, выкристаллизовывающимся в ходе длительного процесса «естественного культурного отбора», сохраняющим «лучшее», то, что, так сказать, отстоялось и уже в силу этого не нуждается в дополнительной легитимации?

Плодотворного обсуждения!

Б. В. Орехов: Дмитрий отметил, что написанное им сходно с тем, что пишут в п. 1 тартуские коллеги. По поводу сказанного им мне хотелось бы выразить вот что. Дмитрий, конечно, прав, когда говорит, что «школьный» список и канон — это не совсем одно и то же, но это удобная иллюстрация. Он и сам говорит, что учебный и большой канон связаны. Просто мне, наверное, кажется, что учебная программа и канон связаны теснее, чем это представляется ему. Может быть, я не прав. Кроме того, историк литературы в амплу педагога тоже неизбежно выдаёт исторически/идеологически обусловленную продукцию, и от многого невсвободен. Уточняю это, потому что мне послышалось в его словах желание видеть в составителе курса преданного методологии демиурга. А составитель курса не демиург совершенно.

А. Вдовин, Ф. Винокуров,  
Р. Лейбов, О. Мусаева,  
М. Сморжевских-Смирнова  
(Тарту)

Предлагаемые тезисы — результат обсуждения предложенной темы на семинаре докторантов, состоявшемся на кафедре русской литературы Тартуского университета 13 мая 2009 г. (руководитель семинара — Р. Лейбов).

0. Сразу заметим, что мы осознаем ограниченность нашего взгляда на проблему: мы изучаем, в основном, постпетровскую русскую литературу, очень

молодую по меркам западноевропейским. Некоторые тезисы, представленные ниже, нуждаются поэтому в коррекции.

1. С нашей точки зрения, следует разграничить проблемы синхронной иерархии и закрепляющего коллективные представления об истории национальной (или «региональной», или «всемирной») литературы канона. Это — вопросы тесно связанные, но не идентичные.

Наличие нескольких иерархий внутри одной литературной культуры — норма для литератур нового времени. Наличие нескольких национальных канонов — скорее исключение.

Иерархия — авторизована (кружком, салоном, направлением, критиком). Канон — анонимен.

Канон — отвердевшая метонимия культуры, пантеон, населенный божествами, которые в предыдущих синхронных срезах могут восходить к разным иерархиям. При этом очевидно, что претензии соревнующихся групп захватывают и историю, при этом редко радикальному пересмотру подвергается хронологически удаленная от ситуации литература, переоценки захватывают, скорее, «старших братьев», чем «отцов» и «дедов» (ср. героическую попытку Радищева пересмотреть репутацию Третьяковского, не отразившуюся, впрочем, на статусе автора «Тилемахиды»). Автogeneалогии, однако — отдельная и интересная сама по себе тема.

2. Также тесно связаны, но не идентичны вопросы канонизации авторов («пантеона») и канонизации текстов («антологий»).

Механизмы отбора в канонизации (отбор авторов и текстов, включенных в национальные «пантеон» и «антологию») — вопрос интригующий, но требующий специального потекстового рассмотрения в каждом конкретном случае, при этом следует учитывать различие жанров и типов текстов. Особые случаи (канонический автор без канонического текста и канонический текст без канонического автора) дадут полюса, между которыми будут располагаться разные случаи, которые, видимо, можно будет свести к разным типам канонизирующей рецепции.

3. Что касается тезиса об учебных программах и списках обязательных произведений как механизме канонизации, следует уточнить:

3.1. о какой учебной программе идет речь (разные принципы будут действовать для книг для чтения в начальной и средней школе, с одной стороны, и в старшей школе — с другой, особняком стоят вузовские учебники и хрестоматии; следует также различать программы официальные и авторские, учебники и хрестоматии для государственных и негосударственных учебных заведений; отдельная проблема, постоянно возникающая в русской ситуации, — учебники для учеников с неродным русским языком). Очевидно, разные типы списков и хрестоматий будут иметь различное отношение к формированию канона.

3.2. Если речь идет о школьной программе, то, несомненно, никакой системности литературной эволюции она не отражает (а жаль). Хрестоматии и учебники ориентированы на вершинность, причем этот отбор ориентирован на дидактику текста и подчинен закону обратной перспективы: чем ближе к времени создания пособия литература, тем больше допустимый произвол предпочтений составителя, чем дальше — тем выше ориентация на безличный канон.

4. Особый характер вопрос приобретает в периоды усиления контроля государства над каноном. В связи с этим интерес представляет «альтернативный канон», очевидный в случае позднесоветской культуры, а также его быстрая, но неоднознач-

ная нострификация постсоветскими школьными программами (ср. недавние дискуссии о Николае Островском и его романе в школе. Вообще трансформации русских школьных и ВУЗовских программ между 1917 и 1929, а также между 1986 и 2009 дадут много материала для изучения проблемы.).

5. Наши представления о сильной мифологизации литературной реальности каноном сильно преувеличены. Оценки современников редко расходятся с оценками потомков радикально. Ни Баратынского, ни Ходасевича современники не числили во «второстепенных поэтах» — это результат работы «младших братьев», борющихся за сиюминутные критические иерархии. Канонизация, скорее, восстановила историко-литературную реальность момента.

Можно говорить о мифологизации (либо же об элементарном «причесывании») биографии автора, ставшего каноническим. Но если автор не попал в канон, то подвергается ли его биография мифологизации под влиянием канона? Кажется, нет.

Б. В. Орехов: В тезисах, представленных тартускими коллегами я бы отметил прежде всего мысль о том, что канон важно не путать с иерархией. Канон — это пантеон небожителей, который мыслится как неприкасаемый.

М. С. Рыбина: И нет внутренней иерархии между ними, они равно священные.

Б. В. Орехов: То есть, условно говоря, «кто лучше, Гоголь или Лермонтов?» Вкусовые оценки здесь возможны, а вот с точки зрения авторитетности фигур вопрос не имеет смысла. В связи с этим я вспомнил статью Н. Я. Берковского о Гёльдерлине, где он говорит, что «одно незыблемо: необычайное место Гёльдерлина в истории немецкой поэзии — после Гёте и Шиллера, — а также в истории немецкого языка»<sup>1</sup>. Такая же иерархия для русской поэзии вряд ли прощупывается. Есть Пушкин, Лермонтов, а вот дальше, пожалуй, нет таких чётко закреплённых мест. Возможными, но не обязательными будут здесь кандидатуры Блока, Тютчева (который не будет отдельно от Фета). То есть иерархия здесь действительно не работает.

С. Ю. Данилин: В связи с каноном у меня возникла такая параллель. Если говорить не о социологическом, а литературном контексте, то, говоря о каноне, нужно вспомнить об оппозиции риторической и антириторической эпохи. И опять же два типа чтения: интенсивное чтение в риторическую эпоху и экстенсивное чтение, которое возникает как раз уже, так скажем, в постриторическую эпоху. Что требует от нас каноническое произведение? Перечитывания, интенсивного чтения. В какой-то степени получается, что канонический текст работает по законам риторической эпохи. Таким образом, в современной культуре существуют и антириторические тенденции, то есть экстенсивное чтение, когда мы потребляем новый читательский материал, и вот эти риторические нюансы, которые, как мне кажется, как раз и кристаллизуются в определённый канон. То есть это определённый вариант риторической эпохи в нашу антитрадиционалистскую эпоху. И поэтому возникает как бы размытость канона, потому что мы пытаемся на новых основаниях выстроить старую риторическую структуру. Но она не выстраивается.

Б. В. Орехов: То есть канон по своей внутренней сути не предполагает, что можно читать что-то кроме него?

<sup>1</sup> Берковский Н. Я. Гельдерлин // Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. — СПб., 2001. С. 235.

С. Ю. Данилин: В принципе, да. Ну, это опять же Первокнига, условно говоря. Есть Первокнига, а всё остальное — комментарий. Её нужно перечитывать, и это интенсивное чтение. Соответственно, канонический текст (тот же Достоевский) нужно перечитывать, и при перечитывании возникают новые смыслы, а при обращении к экстенсивному чтению нужно потреблять новую информацию, новые смыслы появляются на новом материале. Но я пока не понял, какой это вариант риторичности, может быть, вывернутый наизнанку, с пустотой вместо референта. Ведь в религиозном тексте пустоты не возникает, а по отношению к тому же Гомеру возникает пустота вместо Гомера.

Б. В. Орехов: Видимо, зависит от того, на каком уровне это происходит. В религиозной сфере в её ядерной части такой пустоты не возникает, но ведь есть ещё довольно большая масса того, что иногда называют «бытовым православием», характеризующимся ритуальным отношением к религиозным идеям.

С. Ю. Данилин: То что называют «обрядоверием». То есть пока ещё канон не удалён, как тот же Достоевский, мы смысл ещё обретаем. Хотя обретают, в основном, специалисты, конечно, и мы не знаем, что будет через век. Пока что радуется, что в том же «Вконтакте» люди спорят о Достоевском, хотя он уже позапрошлый век. Но о Ломоносове, скажем, никто не спорит.

Б. В. Орехов: Вот к вопросу о составе канона (не иерархии). В начале XIX века, как это можно проследить по ключевым текстам русской литературы, Ломоносов, да даже и Тредиаковский, и ещё несколько фигур того же порядка, безусловно, небожители. Взять хотя бы «Видение на берегах Леты» Батюшкова и «Видение» Муравьёва. Субъект речи там попадает в загробный мир и видит там Ломоносова, Сумарокова, Тредиаковского. Эти фигуры для XIX века — канон.

С. Ю. Данилин: Ну, вот как раз то, что мы обозначаем как переход к новой эпохе, эпохе неготового слова, причём постепенно: Батюшков мыслит ещё только в начальной стадии этого перехода, его риторичность мышления сохраняется.

Б. В. Орехов: XVIII век в какой-то момент из канона выпадает.

С. Ю. Данилин: А, вот в чём проблема.

Б. В. Орехов: Державин там, по всей видимости, всё-таки остаётся. При этом, не знаю, насколько, но, может быть, его «вытягивает» Пушкин. Ломоносов же в иерархии остаётся, а вот из канона, видимо, выпадает, потому что само место XVIII века в каноне другое.

С. С. Шаулов: Видимо, стоит рассматривать канон как явление многоуровневое: существует массовый канон (Пушкин «наше всё» и «солнце русской поэзии»), дальше он уже детализируется в сознании не массовом, но более профессиональном, где доходит уже до фигур неизвестных.

Б. В. Орехов: Так вот про это тартусцы и пишут. Они бы сказали, что ты имеешь в виду иерархию.

С. С. Шаулов: А вот в этом я хотел бы с ними поспорить. Я не вижу тут противоречия между каноном и иерархией. На каких-то верхних уровнях этой иерархии существует общенародный канон, от которого никуда мы не денемся.

М. С. Рыбина: Который тоже историчен, надо заметить.

С. С. Шаулов: Канон историчен и иерархия исторична. А дальше этот канон уже дробится и этой более разветвлённой своей частью из массового сознания уходит.

Б. В. Орехов: Я думаю, они имеют в виду границу между иерархией и каноном,

проходящую по сакральности отношения. В профессиональной сфере сакральность редуцирована, почему и происходит дробление — и это уже иерархия. И иерархий может быть много: одна иерархия школьная, другая внутри науки и высшей школы.

С. С. Шаулов: Да, граница сакральности присутствует, наверное, она даже и должна быть. Я бы, наверное, немного переиначил вопрос. Насколько вот эта система канона и усложняющихся иерархических структур, полезна собственно литературоведению? Должен ли сам литературовед в рамках этой системы находиться?

С. Ю. Данилин: Литературовед или историк литературы?

С. С. Шаулов: Для меня это тождественные понятия. Хотя я понимаю, что на практике это, может быть, и не так. Итак, должен ли историк литературы находиться внутри этого канона, внутри этих иерархических ходов и прогрызать там какие-то дополнительные пути и переходы, либо он должен смотреть на это со стороны и выстраивать в своём сознании некую подобную же, гомологичную структуру, но уже собственную свою, которая в его сознании будет противопоставлена массовому канону как некая «реальность»?

С. Ю. Данилин: То есть нужно ли брать «центральные фигуры» и контекст или не нужно их делить иерархически? В этом проблема или в чём?

С. С. Шаулов: Нет, проблема в том, насколько мы сами должны ориентироваться на канон или мы должны делать этот канон проблемой?

С. Ю. Данилин: Мне кажется, он бессознательно проявится в любом случае. Как бы мы ни отделялись от Пушкина, он всё равно будет психологически довлеть у нас в сознании.

А. А. Галлямов: Кстати о массовости. Это не «солнце русской поэзии» массовость. Массовость — это когда «а свет кто, Пушкин выключать будет?»

С. Ю. Данилин: И ещё говорят, что у людей, вышедших из наркоза, первыми словами оказываются стихи Пушкина. Или мат.  
(смех)

М. С. Рыбина: Вот такая вот вариативность.

Б. В. Орехов: Как раз в связи с размышлениями о каноне и его школьном преображении, задумался, а возможен ли какой-то специальный курс истории какого-то периода литературы, где принципиально не было бы канонических фигур, а рассмотрен он был бы только через эпигонов. По-своему это было бы очень поучительно. Лотман, Вацура делали к этому некоторые подступы, когда брали фигуры второстепенные, вроде Мерзлякова, и ставили их в центр своего исследования.

М. С. Рыбина: Мне кажется, в этом случае, опять-таки, канон будет присутствовать, просто имплицитно, потому что сравнивать всё равно будут с каноническими текстами: «А, вот это вот на Пушкина похоже».

С. С. Шаулов: Это возможно, но будет воспринято, как детализация фона.

Б. В. Орехов: Аналогично, наверное, можно привести такую. Если взять, скажем, площадь и из неё изъять памятник, на место которого мы всё равно будем мысленно пытаться памятник вернуть.

Л. А. Каракуц-Бородин: И такую площадь мы знаем.

Б. В. Орехов: Тартусцы не зря делают эту оговорку, что свои тезисы они выдвигают на материале постпетровской русской литературы, потому что зарубежная литература могла бы внести целый ряд своих поправок.

М. С. Рыбина: Да и Спиридонов ориентируется на XIX век, причём на вторую

половину, судя по примерам, которые он приводит, кстати, с некоторыми изменениями того, о чём говорил Бурдье. Спиридонов разграничивает канон как нечто а priori присутствующее и иерархию, которая исторична. Но в том-то и дело, что Бурдье подчёркивает: вот это «а priori», вот эта попытка посмотреть на литературу с кантовских позиций, тоже исторична, и обусловлена теми же социальными механизмами восприятия. Бессознательно взгляду определённой эпохи, определённого социального статуса, определённого уровня образования и эстетического опыта придаются черты вневременные. Поэтому он вводит понятие культурного габитуса (наши почему-то на первый слог заставляют делать ударение, мне привычнее *habitus*), под которым он понимает те схемы, которые человек получает в результате социального опыта. Согласно его сравнению это «грамматика» родного языка, с помощью которой человек уже самостоятельно конструирует «фразы». Не обязательно, что канон в данном случае полностью определяет систему координат человека, но составляет ту самую «грамматику». Поэтому всё равно сложно перейти в ситуацию абсолютного отсутствия канона. Понятно, что канон выработался исторически. Вопрос: когда? Канон в русской культуре осмысливается уже в середине XIX века.

Б. В. Орехов: Канон в современном его виде или как категория?

М. С. Рыбина: Канон в современном виде.

С. Ю. Данилин: Как категория он появляется ещё в традиционной культуре. Каноничность сама по себе была естественна. Образцовость как таковая в том же классицизме.

А. А. Галлямов: А мне кажется, что канон надо воспринимать как некое кардинальное свойство человека вообще. Канон можно рассматривать как зеркало, в которое человек каждой эпохи глядится, обнаруживает что-то подходящее или неподходящее, и соответственно выбирает какой-то круг чтения. Если с этой точки зрения подойти к проблеме, человек не только производит, он и воспроизводит себя, и делает это по каким-то моделям. Соответственно, канон — это какая-то категория, которая изначально существует, кардинальная составляющая мира. Другое дело, что в каждую эпоху этот канон приобретает какие-то те или иные черты. Вот если взять миф. Одна из возможных трактовок мифа (в частности, у Лосева): «миф как инструкция жизни». Изучая миф, ты изучаешь специальность. Детальное описание, которое дал Гомер щиту Ахилла даёт возможность кузнецу выковать этот щит. С развитием общества, социальной стратификацией, возникает некий канон, который существовал на уровне мифологии, расслаиваясь на некоторое множество канонов. А проблема эта возникает тогда, когда начинает происходить осознание современного состояния. В рамках мифа достаточно мифа, указания на миф. Канон в современном понимании, если подойти с точки зрения Михаила Константиновича Петрова, который выделил три этапа: лично-именной, профессионально-именной и универсально-понятийный социокод, наш канон представляет собой социокод, который фиксируется в некоторых произведениях культуры и обязателен для данного общества.

С. Ю. Данилин: То есть социокод — это хранение информации.

А. А. Галлямов: Михаил Ямпольский пытался определить канон в статье 1998 года, и там он говорит, что каноническое произведение то, которое интерпретируется. И чем больше интерпретаций, тем выше степень каноничности. Соответствен-

но, если вернуться к вопросу о XVIII веке, Ломоносов, Сумароков, Третьяковский ушли, потому что там нечего интерпретировать.

М. С. Рыбина: Но это вопрос спорный очень.

А. А. Галлямов: Я понимаю. Что-то вернётся и они могут оказаться снова актуальными.

М. С. Рыбина: И вопрос спорный в том, насколько можно интерпретировать канон.

А. А. Галлямов: Я не собираюсь отстаивать эту точку зрения, я всего-навсего указываю на Михаила Ямпольского.

Б. В. Орехов: Так мы Гандлевскому добавили каноничности в прошлом году.

А. А. Галлямов: Видимо, да. А теперь к самому канону. Когда был поставлен этот вопрос, я начал смотреть списки литературы — Бродского 300 наименований, дай Бог хотя бы половину прочитать — вспомнил статью Курта Левина «О понятии поля в данный момент». Он там пытается с методологических позиций подойти к этому вопросу. А ведь когда мы начинаем что-то разбирать, возникает проблема чисто методологическая: либо взять дискретно-точечный анализ, когда одно наше произведение представляет собой какую-то точку, либо же это поле. Если это поле, то там получается множество составляющих, и понятие поля в данный момент мы через какое-то время признаём идентичным ему в другой момент. Я — это я. Но через промежуток времени я — это тот же самый я или другой я? Этот канон постоянно видоизменяется и нельзя сказать, что это нечто застывшее.

Б. В. Орехов: Канон историчен, мы говорили об этом.

М. С. Рыбина: Безусловно, он изменяется, но при этом происходит и другой процесс: канон должен восприниматься как некая схема, которая и позволяет быстрое реагирование, в какой-то степени даже неотрефлексированность.

Б. В. Орехов: То есть он в оперативной памяти культуры?

М. С. Рыбина: Да. «Пушкин, курица, яблоко».

А. А. Галлямов: А объект, который входит в состав канона, какую функцию выполняет? Дейкитическую? Сказал «Пушкин», значит, ясно: ты и я одной крови. Знаковую функцию? Символическую?

Л. А. Каракуц-Бородина: Очевидно, все они там прочитываются.

М. С. Рыбина: Все. И ритуальная.

А. А. Галлямов: Может быть, канон — это как раз не столько объект, сколько динамическое многообразие. У физиков вот есть определение вакуума: пенистое многообразие. Так вот и канон — это пенистое многообразие с флуктуирующей топологией.

М. С. Рыбина: Выглядящее как мрамор и бронза при этом.

Б. В. Орехов: Коллеги, я хочу обратить ваше внимание на то, что здесь прозвучали некоторые ключевые слова, которые так или иначе подводят нас к проблеме «канон и миф», но, наверное, не совсем в лосевском, а в бартовском. Мария Сергеевна сейчас сказала о ритуале, Азамат Абдрахманович, мне кажется, тоже неслучайно упомянул канон и миф рядом друг с другом. Это наводит меня на мысль, что есть некоторый миф о литературе, который и задаёт вектор формирования канона. Если миф о писателе соответствует мифу о литературе, писатель в канон попадает. Если миф о писателе не соответствует мифу о литературе, писатель выпадает из канона. Чтобы представить себе механизм формирования канона, нужно чётко представлять себе миф о литературе в конкретную эпоху, потому что канон истори-

чен. Как я себе его представил, когда размышлял об этом, миф о литературе — это не повествовательный миф, не предполагающий сюжетности. Это миф о том, что литература включает в себя (можно сравнить, допустим, с круговой диаграммой, в которой имеются сектора) следующее: литература — это кладёзь (или кладбище) нравственности, развлекательности...

С. С. Шаулов: ...учебник жизни.

Б. В. Орехов: ...отвлечённая истина. И в конкретную эпоху каждая составляющая этой диаграммы больше или меньше. И, соответственно, если миф о писателе, который тоже включает в себя эти компоненты, примерно по схеме соответствует, накладывается на миф о литературе, то писатель включается в канон.

С. С. Шаулов: Но при этом мифы о писателях отчасти формируют и общи миф о литературе.

Б. В. Орехов: Да, это процессы взаимонаправленные. И мне кажется, что тут мы вступаем в некоторое противоречие с тем, о чём в пятом пункте пишут коллеги из Тарту. Они говорят, что эта мифологизация сильно преувеличена и вообще не в том дело. Как современники писали о поэтах, так же их и воспринимаем мы сейчас. Этому есть серьёзные противоречащие примеры.

М. С. Рыбина: Тьма противоречащих примеров.

Б. В. Орехов: Да, их количество, прямо скажем, заставляет сомневаться в этом тезисе. Я про кого вспомнил в первую очередь? Тут спрашивается: «если автор не попал в канон, то подвергается ли его биография мифологизации под влиянием канонона?» Ответ «Кажется, нет». А Булгарин? Да, в общем-то, и Хвостов.

С. С. Шаулов: Булгарин, позже — Лесков.

Б. В. Орехов: Можно вспомнить примеры и не из русской литературы. «Оценки современников редко расходятся с оценками потомков радикально». Если не брать XX век с его возвращённой литературой, то русская литература предоставляет нам, может быть, действительно не очень много таких случаев, но вообще-то достаточно примеров вытянутых из прошлого писателей<sup>1</sup>.

С. Ю. Данилин: Непризнанных гениев.

Б. В. Орехов: Тот же Гёльдерлин. Оценка «Сида» Корнеля современниками.

С. Ю. Данилин: «Проклятые поэты».

Б. В. Орехов: Все, кого открыли сюрреалисты в своё время, в том числе Лотреамон.

М. С. Рыбина: Для современников Виктор Гюго и Шарль Нодье были фигурами совершенно равнозначными. Оценка современниками Мольера тоже была другой. Для них намного значительнее были фигуры Малерба и Буало.

С. С. Шаулов: Отношение к Пушкину современников тоже отличалось от нашего нынешнего.

М. С. Рыбина: И от того, которое мы видим во второй половине XIX века.

С. С. Шаулов: Да, наше отношение как раз продиктовано второй половиной

---

<sup>1</sup> «О первоначальной судьбе выдающихся книг, которые все же входили в читательский мир, как камень в размякшее болото, говорится неохотно, скороговоркой. А не такими ли были первые шаги книги Пруста, прежде чем она стала библией рафинированных эстетов? Сразу ли хватило французам блеска, понимания, вкуса, чтобы разобраться в творчестве Пруста? Почему объёмистый труд Музиля оказался “открытым” как достойный именоваться классикой только через много лет после смерти автора? Что говорила в свое время критика рассудительных и объективных англичан о первых повестях Конрада?»

XIX века, но не оценками современников. Белинский нигде, даже в самых своих апологетических статьях о Пушкине, не превозносит его на ту высоту, куда его потом вознесли его мы.

Б. В. Орехов: Поэтому мне кажется, что мифологизация играет здесь большую роль. Ну и вообще в тезисах коллег из Тарту прочитывается желание разделить проблемы, раздробить их, сделав акцент на том, что в каждом случае мы имеем дело с разными принципами и механизмами. Мне кажется, что в каждом случае действительно есть свои особенности, но также интуитивно прочитывается и общий принцип. Наверное, реконструировать миф о литературе, который влияет на формирование канона, всё-таки можно. Для современной ситуации это можно сделать с помощью эксперимента.

А. А. Галлямов: Я как раз сегодня дал задание: попросил написать 10-12 любимых произведений. Но только тех, которые действительно нравились. Сам сел писать то, что действительно любил читать. Достоевский туда у меня не вошёл. Туда вошли Александр Грин, Александр Дюма, Герман Гессе («Степной волк»), но не «Игра в бисер»). Они тоже написали. Пересечений довольно мало.

С. Ю. Данилин: То есть в живой ситуации нет этой ограниченности.

А. А. Галлямов: Да, среди любимых произведений канона нет.

С. Ю. Данилин: То есть вкусовые критерии более важные здесь.

Б. В. Орехов: И это снова приводит нас к тому, что канон — это то, что знают и «любят», но не читают.

А. А. Галлямов: Я сейчас понимаю, что не совсем правильно сделал. Надо было предусмотреть несколько заданий.

С. С. Шаулов: «Что по-вашему должен читать культурный человек?» Но это всё равно спровоцирует на необъективные оценки.

Л. А. Каракуц-Бородина: В нескольких местах Довлатов очень настойчиво повторяет про Тургенева, что его, кроме специалистов уже явно никто читать не будет.

А. А. Галлямов: У меня знакомый сказал про Тургенева, что это, в общем, «для среднего ума».

М. С. Рыбина: Это отношение к викторианской культуре.

Л. А. Каракуц-Бородина: А ещё в связи со студентами и мыслью о нулевом референте. Мы тоже проводили с коллегой, правда, в другой связи, эксперимент по узнаванию всяких прецедентных текстов. Одна часть была «классическая», можно сказать, каноническая, а другая более близкая к нам по времени. Получились разные забавные результаты, и меня тогда настигла эта мысль, что рано или поздно источники большинства этих прецедентных текстов теряются, утрачиваются. Мои родители часто употребляют фразу «караул устал», но я не знаю этого фильма, я его не смотрела. Папа мне напомнил название, но он ничего для меня уже не значит. Точно так же мы читаем, вернее, «проходим» тех же самых «Отцов и детей», потому что само название...

Б. В. Орехов: «Как же без Тургенева!»

Л. А. Каракуц-Бородина: А по сути-то культуре современной и тем текстам, которые продуцируются после Тургенева, нужно только само название, только этот знак без референта.

С. Ю. Данилин: То есть Тургенев живёт сейчас только за счёт своей каноничности, получается. Если бы его не канонизировали, его читать бы уже перестали.

Л. А. Каракуц-Бородина: Это предположение.

С. С. Шаулов: По поводу Тургенева у меня очень сходное мнение с тем, что вы сказали.

М. С. Рыбина: Тургенев действительно канонизированный автор, это чистая правда. И разговоры в течение двадцати лет, которые последовали за его смертью, были о том, что «да, мы не знаем Тургенева, мы его уже мало читаем», хотя именно в этот момент было очень много подражаний Тургеневу. Потом созданию мифа о Тургеневе во многом способствовали символисты.

С. С. Шаулов: Но не все, а старшие.

М. С. Рыбина: Да, старшее поколение символистов. Ну, а потом Тургенев был канонизирован.

С. Ю. Данилин: Он удобен. Те же «Отцы и дети» удобны, опять же, для школьного анализа. Педагогическая цель очень хорошо укладывается, с точки зрения школьной программы.

М. С. Рыбина: Да, и русский язык отрабатывается. Там столько накручено!

Л. А. Каракуц-Бородина: И ещё это удобно укладывается в три этапа освободительного движения, дух которых по-прежнему витает над нынешними школьными программами.

Б. В. Орехов: Призрак бродит.

Л. А. Каракуц-Бородина: Об этом тартусцы же пишут, что советское наследие повлияло.

М. С. Рыбина: Но при этом Тургенев часто становится объектом пародирования, в «Москва—Петушки» или у Сорокина в «Романе».

С. Ю. Данилин: У Сорокина Тургенев выступает как нормативный стиль эпохи, на фоне которого действуют уже Достоевский, Толстой, выламываясь из этой нормы.

М. С. Рыбина: То есть получается, что Тургенев представитель этой нормы?

С. Ю. Данилин: Он где-то сказал, что Тургенев для него то же самое, что Семён Бабаевский.

А. А. Галлямов: Ничего себе, «средний стиль»!

С. С. Шаулов: Вот этот миф, скорее всего, самим Тургеневым запрограммирован, потому что и Достоевскому, и Толстому он сам себя противопоставлял в том, что «я пишу нормальным языком».

Б. В. Орехов: Мне хотелось бы вернуться к мифу. Я говорил о неповествовательном мифе литературы. Но коллеги мне подсказали, что здесь в какой-то мере работает и миф нарративный. Например, миф о Прометее. Писатель дарует язык. Современный русский язык ведёт отсчёт «от Пушкина до наших дней», в то время как именно Карамзина следует считать реформатором языка в постклассическую эпоху. Но Карамзин не канонизирован как писатель. Пушкин даровал нам язык.

А. А. Галлямов: Тем более, что он сам это и сформулировал: «Я ударил об навальное русского языка, и вышел стих — и все начали писать хорошо».

Б. В. Орехов: Можно вспомнить, что Маяковский пытается на том же мифе играть: «Улица корчилась безъязыкая».

С. С. Шаулов: За что, естественно, злые силы этого самозванного дарителя языка потом и казнили.

Б. В. Орехов: Съели печень. Может быть, тут прочитываются и какие-то другие архаические мифологические сюжеты? Кем должен быть писатель в мифе о литературе, и какая этому соответствует схема, пусть она появляется в силу жизнестро-

ительства, пусть в силу последующего «вычитывания» канонизаторами?

С. С. Шаулов: Здесь можно пойти по ключевым писательским мифам XIX века: Пушкин — Прометей, Достоевский — пророк, Толстой — учитель-мессия.

Е. А. Слободян: А ещё поэт должен быть несчастен.

С. С. Шаулов: Да, гонимый пророк. Лермонтов первый в этом ряду.

Б. В. Орехов: А Тургенев? За какой миф его канонизировали?

С. Ю. Данилин: А он познакомил западноевропейскую литературу с русской.

М. С. Рыбина: Медиум.

С. С. Шаулов: Аарон при Моисее.

Б. В. Орехов: А есть у нас Иоанн Креститель?

Е. А. Слободян: Жуковский.

С. С. Шаулов: За роль Иоанна Крестителя борются Карамзин, Жуковский и Батюшков. И ещё Баратынский. У нас коллективный Иоанн Креститель.

Ю. М. Камильянова: Вот про Гоголя интересно.

С. С. Шаулов: Это тоже, наверное, пророческая такая фигура, просто миф о пророке включает в себя массу коннотаций, это может быть гонимый пророк, это может быть царь-пророк, это может быть пророк-юродивый.

С. Ю. Данилин: Поздний Гоголь как раз очень хорошо вписывается в это.

Б. В. Орехов: Сам он себя скорее позиционировал как трикстера по отношению к Пушкину.

С. С. Шаулов: Так можно говорить скорее о раннем Гоголе.

С. Ю. Данилин: То есть получается, что ранний реализует один миф, а поздний Гоголь — другой.

Б. В. Орехов: Со стороны это выглядит довольно цельно, так что не знаю. «Ревизор» и «Мёртвые души» — это поздний Гоголь, тогда зачем ему там Пушкин, который ему якобы подарил эти коллизии? Фигура Пушкина возникает здесь так или иначе.

С. С. Шаулов: Передача маны происходит.

(смех)

М. С. Рыбина: Мне кажется, что схемы, которые мы здесь называем, связаны с ещё одним процессом, который происходит в Европе в период распада риторической системы и замены её нериторической, канонического слова — неканоническим. Можно обозначить это как секуляризацию литературы и формирование представлений о литературе как о самостоятельной сфере, области. Во французской литературе это XVII-XVIII века, я сейчас не буду говорить, кто там был культурным героем, потому что миф этот использован тем же Буало, но даже у него сомнения, кого назначить на роль Прометея. Эти сомнения потом были усилены романтиками. В позднюю эпоху, в XIX веке, это Ронсар. Но более знаковой и для современников, и для потомков, была фигура Вольтера, который на культурного героя не очень похож.

С. С. Шаулов: Может быть, это особенность национальной культуры, в котором трикстер актуализируется больше, чем культурный герой?

М. С. Рыбина: Это есть. Но при этом присутствует и вполне осознанное стремление у того же Вольтера представить себя наследником античной культуры, римлян. Тут своего рода конкуренция с Италией, но в Италии ситуация полного разброда и шатания, а Франция в этом отношении вполне может увенчать свою голову лаврами.

Б. В. Орехов: Не этим ли продиктовано отношение к итальянцам? Что прочитывается в приведённой цитате из Вольтера о Данте. Да и у Буало это видно.

М. С. Рыбина: Да, там конкурентные отношения на протяжении XVII-XVIII веков. Довольно любопытный момент с Вольтером. В этой статье о Данте Вольтер допускает ошибку. Весьма вольно переводя Данте он называет источник — XXVII песнь «Ада», которую, по его словам, достаточно прочесть в хрестоматии, и можно не отягощать свою память стихами Данте. Но при этом песнь эта не XVII, а XXIII, однако вслед за Вольтером очень долгое время везде во французских источниках стояла отсылка к XXVII песне. То есть Вольтер знал своих соотечественников, они прочли этот отрывок в переложении Вольтера и действительно мало кто заглянул в оригинал.

С. С. Шаулов: Скорее всего, для этого он ошибку и допустил.

М. С. Рыбина: Не исключено. Хотя мог и сам перепутать.

С. С. Шаулов: В рамках мифа о Вольтере он скорее специально должен это сделать.

М. С. Рыбина: Интересно, что потом комментаторы в XX веке пытаются его оправдать, говоря, что, конечно, Вольтер не думал так о Данте и не имел это в виду, на самом деле это была шутка, шуткой являлся и перевод, и, безусловно, Вольтер знал Данте.

Б. В. Орехов: Потому что канон.

М. С. Рыбина: Да. Вот так Данте вошёл во французский канон. Нужно ещё помнить о том, что во Франции XVII век — это канонизация короля и только после неё начинается канонизация писателя<sup>1</sup>. Пожалуй, Виктор Гюго хорошо на эту роль подходит.

С. Ю. Данилин: То же происходит и в России, где сначала канонизируют Петра I.

С. С. Шаулов: То есть сначала творятся базовые национальные мифы, а потом уже более узкие.

М. С. Рыбина: Когда в конце XVIII-начале XIX века актуализируется борьба с христианством и монархией, происходит попытка сформировать новый альтернативный миф, где писатель играл бы ключевую роль.

Б. В. Орехов: «...больше, чем поэт».

А. А. Галлямов: Здесь можно рассмотреть, что происходит сейчас с русской литературой XX века: поэты-шестидесятники (Евтушенко, Вознесенский, Рожде-

---

<sup>1</sup> «Литературный труд изначально уподобляется некоей произвольной секреции, а значит, табуируется, исключается из детерминизма человеческих поступков; говоря высоким стилем, писатель одержим живущим в нем тираническим божеством, которое не перестает глаголать его устами, не считаясь с тем, что у медиума — отпуск. Писатели уезжают отдыхать, но Муза их не дремлет и без передышки раздражает новыми творениями.

Такое словосочетание обладает еще и тем достоинством, что в силу своей императивности оно очень естественно предстает как сущность писателя. Последний, конечно, признает, что наделен обычной человеческой судьбой, имеет старинный дом в деревне, семью, шорты, внучку и т.д.; но в отличие от других трудящихся, которые на отдыхе меняют свою сущность и, попав на пляж, становятся просто курортниками, писатель всегда и всюду сохраняет свою писательскую природу: уезжая отдыхать, он тем самым обозначает свою человечность, но божество его не покидает, и он остается писателем, подобно тому как Людовик XIV оставался королем даже на стульчаке<sup>5</sup>. Таким образом, литературный труд относится к другим видам человеческого труда так же, как амброзия — к хлебу; это чудесная, вековечная субстанция, которая снижается до социальных форм лишь затем, чтобы тем яснее показать свою величественную отличность от них. Все это опять-таки подводит к представлению о писателе как сверхчеловеке, существе несходном с другими, — общество выставляет его напоказ, обыгрывая ту бутафорскую особость, которую оно в нем терпит». Барт Р. Мифологии. — М., 1991.

стенский) и на их фоне (не будем трогать Бродского) Владимир Высоцкий. Какое соотношение сейчас? Те трое, скорее всего, в канон уже не войдут, а Высоцкий, скорее всего, войдёт в канон.

С. С. Шаулов: Скорее всего, уже вошёл.

Б. В. Орехов: То есть, есть иерархия, где в силу системности эта троица будет, потому что шестидесятники должны быть как-то там представлены.

С. С. Шаулов: А из канона, скорее всего, они уже уходят.

С. Ю. Данилин: Потому что сиюминутный были? Работали на потребу?

С. С. Шаулов: Да Бог его знает. Может быть, потому что фигура Высоцкого более мифологична сама по себе.

С. Ю. Данилин: Она вытесняет их, получается?

Б. В. Орехов: Возможно такое? Места в каноне не осталось? «Пятёрки кончились», как нам говорили на экзамене по древнерусской литературе в своё время.

С. С. Шаулов: Нет, не в этом смысле, а просто на фоне фигуры Высоцкого с его типажом, актёрством, просто более понятными стихами, чем у того же Вознесенского.

С. Ю. Данилин: На это влияет и его запрещение, опять же.

Б. В. Орехов: Ну, вот как раз мифов вокруг шестидесятников, и того же Вознесенского достаточно — вспомнить хотя бы, как его громил Хрущёв на встрече с творческой интеллигенцией. И, опять же, последовал запрет.

С. С. Шаулов: Тут важна среда бытования таких мифов. Почему уголовники рассказывали, что с ними сидел Высоцкий, а танкисты — что он с ними воевал на Курской дуге.

С. Ю. Данилин: Да-да, то есть массовость снова.

Б. В. Орехов: В связи с этим опять же можно вспомнить о современной шестидесятникам оценке Вознесенского и Евтушенко, которые тогда выступали на стадионах, а сейчас, пожалуй, не собрали бы такой аудитории.

Ю. М. Камильянова: А Высоцкий бы собрал. Видимо, это и есть проверка канонем.

Б. В. Орехов: Как и писал Вознесенский, «пока не требует поэта к священной жертве стадион».

(смех)

Ну, и поскольку миф мы не отвергли как лежащий в основе процесса формирования канона, приходится говорить вслед за Бартом, что миф формируется некоторой элитой, а не всей нацией стихийно?

С. С. Шаулов: Это большой вопрос.

С. Ю. Данилин: Мне кажется, здесь работают оба варианта. С тем же Высоцким элита никак не повлияла на формирование мифа.

С. С. Шаулов: Элитой, скорее, формировались мифы о Вознесенском и Евтушенко. И где эти мифы?

Б. В. Орехов: Смотря какая элита. Ведь в позднесоветскую эпоху их и существовало две, как и пишут коллеги из Тарту.

С. С. Шаулов: Барт, скорее, имеет в виду интеллектуальную элиту.

М. С. Рыбина: Опять-таки, то, что пишет Барт, для Франции очень актуально. Там это действительно было так. А для России это менее актуально, потому что надо учитывать два процесса — это низовой и «верховный» вплоть до официальной культуры.

С. С. Шаулов: Кроме того, складывающийся миф о Высоцком весьма далёк от «самиздатовского» мифа.

А. А. Галлямов: И какой канон сложится. Вот у меня лично тоже по отношению к Высоцкому было несколько периодов разного отношения, а в последнее время складывается ощущение, сходное с тем, что выразил Бердяев в статье «Духи русской революции»: Гоголь вокруг себя видел одни свиные рыла. У Высоцкого, кажется, было приблизительно такое же состояние.

С. С. Шаулов: Под конец — наверное.

Б. В. Орехов: Ещё вопрос, насколько к формированию мифа и, соответственно, канона, имеют отношение специалисты-литературоведы? Они влияют только на иерархию или на канон тоже? Ведь в последние годы жизни В. Н. Топоров фактически пытался именно пересмотреть канон и ввести в него Муравьёва, чему была призвана служить громадная монография, включавшая исследовательские и публикаторские материалы. Как минимум поднять статус Муравьёва в иерархии — точно. Попытка эта, кажется, провалилась. То есть литературовед здесь оказывается совершенно ни при чём.

С. Ю. Данилин: В формировании канона участвует не одна сила, а много вмещающихся сил сразу.

С. С. Шаулов: Литературовед, видимо, может повлиять на процесс на каком-то начальном его этапе.

С. Ю. Данилин: Как бы подбросить информацию. А всё остальное формирует уже не литературоведами.

Б. В. Орехов: Да, там уже вектор будет зависеть от того, соответствует ли миф писателя мифу литературы.

С. Ю. Данилин: Причём в конкретную эпоху: соответствует ли её ценностям и т.д.

С. С. Шаулов: Вот пример из Высоцкого. Складывающийся канон не включает его оппозиционности. Это всё больше уходит, уже не очень понятно, кому он там противостоял, за что его били и запрещали. Те первые монографии, в которых это актуализировалось, уже, получается, на канон не влияют. Наверное, всё-таки стоит вести речь не о влиянии, а о совпадении с процессом формирования канона.

Б. В. Орехов: А к рычагам управления он отношения не имеет.

С. С. Шаулов: Можно бежать впереди самосвала, а можно впереди.

С. Ю. Данилин: ...расчищая путь.

(смех)

Л. А. Каракуц-Бородина: Мне посчастливилось или не посчастливилось учить литературу в эти самые первые постперестроечные годы, когда мы изучили весь, будем говорить, канон, который заканчивался Булгаковым и Шолоховым.

С. Ю. Данилин: Хорошо вам. А у нас были Маяковский, Блок, Есенин. Всё. Шолохова там чуть-чуть.

Л. А. Каракуц-Бородина: А потом, потому что у нас была очень хорошая, старательная, тщательная учительница (и я ей благодарна за это), мы изучили, пусть бегло, насколько это было возможно, возвращённую литературу, темы Великой отечественной войны, индустриализации, сталинизма и так далее. Прошло двадцать лет. Когда я спрашиваю студентов, на чём они завершили изучение литературы (потому что имена, скажем, Распутина, Приставкина, то, что мы судорожно тогда изучали, им вообще ни о чём не говорят), они опять называют Шолохова. Кто-то и про Шо-

лохова ничего не знает. Тут много вопросов возникает. Например, насколько от настоящего момента должен отстоять край этого канона? Каким должен быть исторический период, за который всё это формируется?

М. С. Рыбина: А не может быть так, что вот этот канон, о котором мы сейчас говорим, и интуитивно понимаем, что говорим об одном и том же, формировался со второй половины XIX века? Причём в это же время канон формируется и во Франции, и в Англии. Канон классических авторов. Что и есть канон.

С. С. Шаулов: Тогда весь XX век у нас находится с этим канонам в сложных диалогических отношениях.

Л. А. Каракуц-Бородина: Действительно, там на границе веков, как в тумане, всё теряется.

М. С. Рыбина: А XXI век вообще, может быть, задаёт вопрос, «а нужен ли мне этот канон в принципе?»

С. С. Шаулов: А может быть, стоит разделить понятие классика и канон?

С. Ю. Данилин: Канон эпохи определённой, правильно?

С. С. Шаулов: Потому что всё-таки Есенин, Блок и Шолохов в канон входят, но они не классики. Или я не прав?

Б. В. Орехов: Блок всё-таки эту схему ставит под вопрос, вполне претендуя на статус классика. А может быть, будем уместна аналогия с историческим романом? Считается, что должно пройти 50 лет от момента сочинения до описываемого момента, чтобы роман считался историческим.

С. Ю. Данилин: А какое отношение к канону имеют псевдохармсовские анекдоты? Кто там действует?

Б. В. Орехов: Пушкин, кстати, Вяземский (менее ожидаемая здесь фигура), Тургенев, Гоголь, который, не имел, по сути, собственного лица, Толстой...

С. С. Шаулов: ...который очень любил детей, и Фёдор Михайлович Достоевский, царствие ему небесное.

Б. В. Орехов: Кроме того, Лермонтов, Чернышевский...

С. С. Шаулов: Эпизодический персонаж — Петрашевский.

Б. В. Орехов: Эпизодически упоминается и Тютчев.

С. С. Шаулов: Эти анекдоты породили традицию, где есть и про Есенина и проч. В Интернете их много, я видел и чуть ли не про Стругацких подобные анекдоты.

Б. В. Орехов: Но в классических текстах Вяземский выглядит странно по сравнению, например, с Тургеневым. Хотя там упоминается не столько он сам, сколько его квартира. Мне кажется, что Вяземский здесь оказывается потому что как бы «прицеплен» к Пушкину, потому что Пушкин настолько значительная фигура, что вокруг него создаётся своё «поле притяжения», и Вяземский интересен не сам по себе, а так же, как и Петрашевский, который «вокруг» Достоевского. Потому что в каноне есть понятие «пушкинской поры», своеобразной историко-литературной свиты Пушкина.

С. С. Шаулов: Эти анекдоты могут рассматриваться как факт рефлексии над уже сложившимся канонам. А может быть, это процесс самооздоровления канона через смех, усиление его динамического начала.

Б. В. Орехов: Итак, канон, видимо, формируется под влиянием мифа, который имеет свою ядерную составляющую, но в целом историчен, может изменяться под влиянием мифов о писателях.

С. С. Шаулов: А мифы о писателях ориентированы на базовые архетипы той или иной национальной культуры.

Б. В. Орехов: Канон в русской (и не только в русской) культуре в современном его виде складывается во второй половине XIX века. До того канон тоже существовал, канон XVIII века, но не уцелел.

С. С. Шаулов: Зато современный канон, который начал формироваться в начале XIX века, и ко второй половине века оказался уже закреплён, включает в себя значительную древнерусскую часть: «Слово о полку Игореве», «Повесть временных лет», «Житие протопопа Аввакума». Я как раз недавно понял, что в этой среде специалистов по древнерусской литературе идёт очень активная работа (интересно, как у них получится) по «протаскиванию» в канон митрополита Иллариона со «Словом о законе и благодати». В иерархии это «Слово» занимает действительно очень высокое место, а вот в каноне оно полностью отсутствует.

Г. И. Лобанова: А «Домострой»? Разве он не вошёл в канон?

Б. В. Орехов: Я бы сказал так. Этот текст не воспринимается как часть древнерусской литературы.

С. Ю. Данилин: Да, это бытовая сфера. У Островского в «Грозе» — пожалуйста.

С. С. Шаулов: Между прочим, на лекциях студенты удивляются, когда слышат, что это не один текст, а целый жанр и так далее. Они знают слово, но не в курсе, когда оно родилось.

А. А. Галлямов: Ещё нужно сказать, что это в России проблема канона возникает в начале XXI века, а в Штатах — гораздо раньше. Можно вспомнить Харольда Блума с его «Западным канонам».

С. Ю. Данилин: На Западе в каноне важен прагматический аспект. Сейчас очень проблематичен евроцентризм литературы, зачем и опубликован «Западный канон» — чтобы отстоять ценности европейской культуры.

А. А. Галлямов: Появляется множество национальных канонов: американский канон, скандинавский канон.

С. Ю. Данилин: В Америке идут большие споры по поводу канона текстов, которые должны изучаться в школе.

С. С. Шаулов: Европейский канон всё чаще осознаётся как недостаточный.

Б. В. Орехов: То же самое происходит и в России. В учебных программах количество часов урезается, а новые литературные пласты появляются.

С. Ю. Данилин: Большой проблемой становится курс XX века, куда отовсюду берут по чуть-чуть. Всё это очень отрывочно.

Б. В. Орехов: И более ранние эпохи тоже: ставится вопрос о том, чтобы начать изучать литературу не с античности, как это принято, а с ближневосточной древности.

С. Ю. Данилин: Да и вообще донести идею о многополярности литературы как таковой.

Г. И. Лобанова: А мы не можем предугадать, что войдёт в канон из нашего XXI века?

С. Ю. Данилин: Из XXI навряд ли.

А. А. Галлямов: Когда Христа распяли, кто-нибудь мог предполагать, во что это выльется?

(смех)

С. С. Шаулов: Наверное, мы можем только говорить о том, чтобы мы хотели,

чтобы вошло в канон.

Г. И. Лобанова: Хорошо, у меня конкретный вопрос: на ваш взгляд, Лимонов войдёт в канон XXI века?

С. Ю. Данилин: Как факт истории, разве что.

С. С. Шаулов: А вообще живой писатель может войти в канон?

А. А. Галлямов: Может, если это Гёте.

С. С. Шаулов: Или Толстой.

С. Ю. Данилин: Для этого надо жить долго.

М. С. Рыбина: Толстой — это исключительный случай. По поводу того, кто войдёт в канон XXI века, нужно сначала задаться вопросом, будет ли канон в том виде, о котором мы сейчас говорим.

С. С. Шаулов: В каком-то плане он будет неизбежно.

С. Ю. Данилин: В силу законов восприятия человека: есть фокус, а есть периферия.

Б. В. Орехов: Я бы хотел сказать, что есть нечто вроде весомой заявки на канон, это касается 60-х годов XX века на Западе. Если у нас шестидесятники «не дотянули» (Вознесенский, Аксёнов), то за рубежом ряд фигур, вышедших из субкультуры (Сэлинджер, Кизи, Керуак), как стало ясно довольно быстро, видятся первейшими кандидатами на вхождение в канон. Поэтому, хотя и ясно, что мы не дадим сейчас точного прогноза, мы можем попробовать составить некоторый общий абрис. Например, Пелевин, скорее, не войдёт в канон.

С. Ю. Данилин: А кто тогда получается в претендентах? Здесь должна быть какая-то общечеловеческая глубина в масштабах несиюминутных.

Б. В. Орехов: А непонятно. Вероятнее, что должно как-то проявляться соответствие мифу.

С. С. Шаулов: Канон востребует то, что значимо не только в литературе: морально-дидактические аспекты художественной литературы, во вторую очередь — развлекательные. И чем дальше, тем менее это значимо, так как развлекательную роль берёт на себя современность и массовая литература, которая не претендует на канон вообще. Затем, канон вбирает какие-то политические и социальные аспекты, в силу этого, тот же Пелевин может войти в канон, но если его воспринимать не как писателя-модерниста, а как писателя-сатирика. Между прочим, мне кажется, что он сам это понимает, и каждый последующий его роман сатиричнее предыдущего.

М. С. Рыбина: Получается, у Уэльбека есть шанс.

Б. В. Орехов: У Сорокина больше шансов, чем у Пелевина, миф вокруг него уже создан.

С. С. Шаулов: Миф о Сорокине — это миф об антигерое.

Ю. М. Камильянова: А Веничка Ерофеев? Уже вошёл в канон.

С. С. Шаулов: Веничка — да.

Ю. М. Камильянова: А Довлатов?

С. С. Шаулов: Мне кажется, мы сейчас путаем свою собственную иерархию с литературным каноном. Они оба могут войти в канон как мифологические фигуры. Народ знает, что Ерофеев много пил, а Довлатов много пил и вдобавок уехал в Америку.

Б. В. Орехов: Нет, Довлатов гораздо менее известная фигура. А с Веничкой действительно работает то, что касается востребованности внелитературного материала.

С. Ю. Данилин: Но он не войдёт в школьную программу.

А. А. Галлямов: А зачем? Вспомним то, о чём говорил Вольтер. Сам текст знать необязательно.

Г. И. Лобанова: А Шукшин?

Ю. М. Камильянова: Мне кажется, он тоже уже вошёл в канон.

Б. В. Орехов: Шукшин — потому что кино есть.

А. А. Галлямов: Здесь проблема. Исчезнет этот слой населения в России, полукрестьяне-полугорожане, останется ли тогда потребность в Шукшине?

Ю. М. Камильянова: А «Калина красная» останется всё равно. Тип героя, который мы там можем видеть. Дело ведь там не в том, что он наполовину городской, а наполовину деревенский.

С. Ю. Данили: Это потерявшийся человек.

Л. А. Каракуц-Бородина: В своё время я поразилась сходству героев «Калины красной» и «Над пропастью во ржи».

А. А. Галлямов: Ничего не бывает на пустом месте, сам миф должен состояться.

Б. В. Орехов: Что касается современности, то либо канонизируются писатели, которых мы сейчас не вспомнили (и, может быть, «не вспомнили бы» ни при каких условиях), либо это время может оказаться «затёртым», как, например, раннее Средневековье. Вот сейчас для нас есть ключевые точки в истории литературы XX века: 10-е годы (Серебряный век), Маяковский. А дальше, хотя мы и знаем, что там есть поэзия военного времени и проч., в канон это всё не попадёт.

Ю. М. Камильянова: Но есть же Исаковский.

Л. А. Каракуц-Бородина: И вообще все эти песенные авторы.

С. С. Шаулов: Это другой канон — песенный. Туда и относятся песни военных лет. И уже никто не идентифицирует ни разницу авторов, ни чего-то в этом роде.

Б. В. Орехов: Как в скором времени случится с авторской песней.

Л. А. Каракуц-Бородина: Как Городничий рассказывал, «“Здесь его и похоронили, этого автора”. — “А автор-то кто?” — “Городничий”». Я, говорит, на всякий случай отошёл подальше.

Б. В. Орехов: Короче говоря, может случиться, что годы, в которые мы сейчас живём, окажутся «затёртыми» между «глыбами».

Л. А. Каракуц-Бородина: Мне сейчас в очередной раз вспоминается эпизод из романа Ю. Полякова «Парижская любовь Кости Гуманкова», где туристы за завтраком прикидывали, если бы у нас, как «у них», писателей изображали на купюрах, кого бы на какой купюре напечатали. И они в конце концов всех перебрали: Толстого — на 50, Лермонтова — на трёшке, — всех распределили. И потом к ним подошёл их ответственный по группе и сказал: «А Пушкина что? На копейке выбьете?» Пушкина они забыли.

Б. В. Орехов: Итак, цельного прогноза мы составить так и не смогли.

С. С. Шаулов: Хотя прогностическая функция у науки должна быть.

Б. В. Орехов: Да, но до прогнозирования наука должна собрать и систематизировать материал.

С. С. Шаулов: А если придёт какой-нибудь строгий чиновник и скажет: «Так! Вы со времён Аристотеля собираете материал!»

Б. В. Орехов: Мы ответим, что всё-таки только со времён Веселовского и Потебни.

В КОНТЕКСТЕ БОЛЬШОГО ВРЕМЕНИ

М. С. Рыбина

**Пруст и дада: французские вариации  
«архаистов и новаторов»**

В отечественных работах, посвящённых истории французского модернизма и авангарда, а тем более в курсах «Истории зарубежной литературы XX века» Пруст и дадаизм — это, как минимум, изолированные параграфы, если не главы<sup>1</sup>. Но и во Франции тема «Пруст и дада» не лишена некоторой загадочности, о чём свидетельствует заглавие недавнего исследования<sup>2</sup>. Материальным свидетельством этой «тайны» являются два письма Марселя Пруста к Филиппу Супо, переводы которых публикуются в настоящем издании.

Приведённые в статье А. Н. Таганова факты: работа А. Бретона над корректурой романа «У Германтов», письма Пруста к редакторам «Литтератор» и анкета, опубликованная в восемнадцатом номере журнала (март 1921 года), — нуждаются, на наш взгляд, в более подробном комментарии<sup>3</sup>. В этом ряду корреспонденция Пруста упоминается как незначительный и малоинтересный эпизод. Исследователь констатирует «неоднозначное» отношение Пруста к литературному авангарду и *vice versa*<sup>4</sup> и приходит к выводу о том, что «сходство некоторых моментов в творчестве Пруста и сюрреалистов никоим образом не означает полного тождества их художественных принципов»<sup>5</sup>. Итак, попытаемся уточнить исторический контекст переписки Пруста с будущими сюрреалистами. В 1920 году в издательстве «Нуфель ревью франсез» (*Nouvelle Revue Française*, далее НРФ — М. Р.) готовится выход третьего тома «В поисках утраченного времени» «У Германтов» («*Le côté de Guermantes*»). 29 июля 1920 главный редактор НРФ Жак Ривьер пишет автору следующее: «Сообщал ли я (возможно, это покажется Вам забавным), что Андре Бретон, глава дадаистов, который приходил помогать Вам вычитывать корректуру, выразил восторг по поводу поэтических сокровищ, обнаруженных им в Вашем произведении?»<sup>6</sup>. Впоследствии главный французский сюрреалист утверждал, что Пруст-писатель его никогда не интересовал<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Исключение составляет статья А. Н. Таганова Марсель Пруст и французский литературный авангард 1920-х годов // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX—XX веков. Проблема литературных связей / Под. ред. Н.А. Чугуновой. Иваново: ИвГУ, 1999. С. 70 — 81

<sup>2</sup> «Пруст — дадаист? (По поводу одной неразгаданной тайны истории литературы)». Schuefewegen F. Proust est-il dadaïste ? (à propos d'un mystère encore non élucidé de l'histoire littéraire) // Marcel Proust aujourd'hui. — n° 5. — Amsterdam — New-York: Editions Rodopi B.V., 2007. — P. 137—160.

<sup>3</sup> Таганов А.Н. Указ. соч. С. 75—76.

<sup>4</sup> Там же. С. 71, 75.

<sup>5</sup> Там же. С. 80.

<sup>6</sup> Lettre de Jacques Rivière à Marcel Proust du 29.07.1920: «Vous ai-je dit (la chose vous amusera sans doute) qu'André Breton, le Dada en chef, qui est venu vous aider à corriger vos épreuves, m'a déclaré pour vous une admiration intense, fondé justement sur les trésors poétiques qu'il a découverts dans votre œuvre?». Текст письма цит. по Schuefewegen F. Proust est-il dadaïste ? (à propos d'un mystère encore non élucidé de l'histoire littéraire). — P. 137.

<sup>7</sup> Entretien avec Madeleine Chapsal // L'Express, (Paris), n° 582, 9 août 1962. P. 21—23.

Однако есть основания полагать, что в 1920 всё обстояло несколько иначе. Бретон, один из соредакторов «Литтератор» (*Littérature*), хотел получить отрывок нового романа для журнальной публикации в официальном органе дадаистов. Он посылает автору «В поисках утраченного времени» экземпляр «Магнитных полей»<sup>1</sup> и надеется на ответный жест вежливости. Следствием явилось письмо Пруста к Ф. Супо от 6 сентября 1920.

В «Литтератор» к тому времени уже опубликованы два отклика на книги Пруста «Подражания и смеси» (*Pastiches et Mélanges*, 1919) и «Под сенью девушек в цвету» (*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 1918), оба принадлежат Луи Арагону<sup>2</sup>. Несмотря на лаконичность «рецензий» и двусмысленность комплиментов<sup>3</sup>, реплики для дадаистов скорее благожелательные и далёкие от тотального отрицания, которое будет высказано в адрес Пруста на конгрессе дада в 1922 году.

Спустя две недели, 21 сентября 1920, М. Пруст снова пишет Ф. Супо и, на этот раз, А. Бретону по поводу возможного сотрудничества с «Литтератор». Тон письма, как отмечают французские комментаторы, довольно «колкий»<sup>4</sup>: автор недоволен «халтурной» работой Бретона с корректурой его романа<sup>5</sup>. Ответ дадаистов неизвестен, Ф. Супо подтвердил только, что адресаты письма получили. В упоминавшемся нами исследовании Шефевегена говорится, что отношения Пруста с дадаистами после этого письма резко оборвались<sup>6</sup>, но в декабрьском номере «Литтератор», тем не менее, сообщается о предстоящей публикации статьи М. Пруста<sup>7</sup>. В следующем (март 1921) редакция объявляет, что читатели больше не увидят в журнале известных имён. Однако прежде, «желая покончить со всей этой славой», участники группы, куда вошли Л. Арагон, А. Бретон, Г. Бюффе, П. Дрие ла Рошель, П. Элюар, Т. Френкель, Б. Пере, Ж. Рибмон-Дессень, Ж. Риго, Ф. Супо и Т. Тзара, выставили оценки «знаменитостям» по «школьной системе» (-25 — полное отвращение, 0 — полное безразличие, 20 — одобрение). Акцией руководил, по-видимому, Ф. Супо, обозначенный в качестве *gérant*. Пруст получил по сумме баллов абсолютный 0,00<sup>8</sup>. Так закончилась история «сотрудничества» М. Пруста с авангардистской «Литтератор».

<sup>1</sup> Пруст имеет репутацию «правого» как в политике, так и в литературе, так что сам факт получения им ультраавангардистской книги примечателен.

<sup>2</sup> Aragon L. «Les Pastiches et mélanges», in *Littérature*, n° 7, septembre 1919. — P. 25. Aragon L. «A l'ombre des jeunes filles en fleurs», in *Littérature*, n° 11, janvier, 1920. P. 30.

<sup>3</sup> Л. Арагон называет автора «Подражаний и смесей» дактилографом, запустившим «пишущую машинку Балзака», и «трудолюбивым снобом», а далее сообщает, что Пруст «стоит на вес собственной бумаги», иронично обыгрывая устойчивое выражение «цениться на вес золота»/ «valoir son pesant d'or» («M. Marcel Proust vaut son pesant de papier»).

Louis Aragon L. «Les Pastiches et mélanges». — P. 25. Aragon L. «A l'ombre des jeunes filles en fleurs». — P. 30.

<sup>4</sup> Marcel Proust envoie deux lettres <...> qui ne manquent pas de piquant. Philippe Soupault nous a confirmé que les destinataires les avaient bien reçues”. Soupault Ph. *La Littérature et le reste. 1919-1931*. Paris: Gallimard, 2006. (Collection de la NRF). — P. 38.

<sup>5</sup> История романа «У Германтов» в издательстве НРФ довольно драматична и взаимных упреков в период подготовки публикации хватало. Не только автор был недоволен сотрудниками издательства, но и его издатель Галлимар говорил впоследствии, что «манера Пруста читать корректуру приводила наборщиков в отчаяние. Гранки всегда возвращались полностью исписанные. Но ни одна из опечаток не была исправлена, все свободное пространство было заполнено новым текстом». Вальтер Б. К портрету Пруста. <http://dironweb.com/klinamen/read12.html>

<sup>6</sup> «Après la lettre du 21. 09. 1920 les contacts entre Proust et Bretons interrompent brusquement”. Schuefewegen F. *Proust est-il dadaïste ?* — P. 145.

<sup>7</sup> *Littérature*, n° 17, décembre 1919. — P. 25.

<sup>8</sup> «On ne s'attendait plus à trouver des noms célèbres dans LITTÉRATURE. Mais, voulant en finir avec toute cette gloire, nous avons cru bon de nous réunir pour décerner à chacun les éloges qu'il mérite.

Но вернёмся к корреспонденции. Тон первого письма Пруста к Супо представляется более «интимным», чем можно было бы ожидать, исходя из ситуации: Пруст упоминает светских знакомых (дадаисты известны своими «левыми») взглядами), с эпической обстоятельностью описывает подробности, которые заведомо не имеют к адресату прямого отношения, а затем, словно бы время аудиенции истекло, завершает письмо дежурной формулой вежливости. Сложно согласиться с мнением отечественного литературоведа о «деловом характере»<sup>1</sup> этой переписки. Скорее Пруст использует дискурс «светской беседы» в качестве приёма неявной иронии: установка на «интимность» сообщения подчёркивает дистанцию между адресантом и адресатом.

Другим приёмом выражения иронии становится выбор отрывка, который Пруст предлагает «Литтератор». На наш взгляд, речь идёт о следующем фрагменте из романа «У Германтов» (*Le côté de Guermantes* <I>): «Мне указали комнату Сен-Лу. Услыхав стук, я остановился перед затворенной дверью: в комнате что-то передвигали, что-то роняли; было очевидно, что комната не пуста, что там кто-то есть. Но это был всего-навсего огонь. Он не мог гореть спокойно, он передвигал дрова — и очень неуклюже. Я вошел; одно полено откатилось, другое зачало — все это вытворял огонь. Даже не шевелясь, огонь вел себя шумно, как невоспитанный человек, и только когда я вошел в комнату и увидел пламя, я понял, что это звуки огня, а если б я продолжал стоять за дверью, я подумал бы, что кто-то там сморкается и ходит...»<sup>2</sup>.

Далее следует эпизод, в котором обнаруживается любопытная параллель с ситуацией, описанной в письме к Супо: «Вернемся к области звука: сунем в слуховой проход комок ваты потолще, и это сведет к пианиссимо то бравурное, что играет у нас над головой девица; смажем вату чем-нибудь жирным — тотчас же ее неограниченной власти подчинится весь дом, ее законы будут действовать и снаружи. Пианиссимо *уже не звучит*, вата мгновенно захлопывает крышку рояли, и урок музыки прекращается; человек, шагавший у нас над головой, внезапно перестает ходить дозором; движение экипажей и трамваев останавливается, словно ждут главу государства. И это *заглушение звуков* иной раз даже, вместо того чтобы охранять сон, тревожит его <...> Выньте на минутку вату *из ушей больного*, — внезапно свет, ясное солнце звука загорится для него вновь и, ослепительное, возродится во вселенной; изгнанные звуки с невероятной быстротой вернуться к людям; больному представится, будто славословят ангелы и наступило воскресение голосов. На пустынных улицах тотчас же вновь появится многое множество летящих один за другим бы-

A cet effet nous avons dressé la liste suivante et établi une échelle allant de -25 à 20 (-25 exprimant la plus grande aversion, 0 l'indifférence absolue). Ce système scolaire, qui nous semble assez ridicule, a l'avantage de présenter le plus simplement notre point de vue. Nous tenons, d'autre part, à faire remarquer que nous ne proposons pas un nouvel ordre de valeurs, notre but étant, non de classer, mais de déclasser...». *Littérature*, n° 18, mars 1921. — P. 1, 6, 24.

<sup>1</sup> Таганов А.Н. Указ. соч. С. 75.

<sup>2</sup> Текст романа цитируется в переводе Н. Любимова по изданию Пруст М. У Германтов. — М.: Художественная литература, 1980. С. 80. с указанием номера страницы в тексте — М. Р.

«On m'indiqua la chambre de Saint—Loup. Je restai un instant devant sa porte fermée, car j'entendais remuer; on bougeait une chose, on en laissait tomber une autre; je sentais que la chambre n'était pas vide et qu'il y avait quelqu'un. Mais ce n'était que le feu allumé qui brûlait. Il ne pouvait pas se tenir tranquille, il déplaçait les bûches et fort maladroitement. J'entrai; il en laissa rouler une, en fit fumer une autre. Et même quand il ne bougeait pas, comme les gens vulgaires il faisait tout le temps entendre des bruits qui, du moment que je voyais monter la flamme, se montraient à moi des bruits de feu, mais que, si j'eusse été de l'autre côté du mur, j'aurais cru venir de quelqu'un qui se mouchait et marchait...».

Proust M. *Le côté de Guermantes* (I). — Paris: Flammarion, 1987. — P. 141.

строкрытых певунов-трамваев. И у себя в комнате больной, в отличие от Прометей, создаст не огонь, но шум огня. Так, то утолщая, то утончая комочки ваты, мы как бы нажимаем то одну, то другую из тех двух педалей, которые усиливают или ослабляют звучание внешнего мира.

Но звуки не всегда *упраздняются* на короткое время. *Человек совершенно глухой* не может даже вскипятить молоко, не следя глазами за появлением на открытой кастрюле белого гиперборейского отсвета, напоминающего отсвет метели и заменяющего тревожный сигнал, которым опасно пренебрегать и по которому, подобно тому как Господь усмирил волны, нужно усмирить эту стихию, а для этого нужно выключить электричество; ибо яйцо кипящего молока, судорожно рвущееся кверху, после нескольких наклонных всплесков уже достигло предельной высоты, оно раздувает, округляет поникшие паруса, которые сморщила пенка, затем метнет один из них, перламутровый, прямо навстречу буре, и только выключение тока, если вовремя заклясть электрическую грозу, сначала закрутит их все, а потом заставит лечь в дрейф и преобразит в лепестки магнолий...». [Пруст; С. 81—82]<sup>18</sup> <курсив мой — М. Р.>.

Центральным в этом эпизоде становится мотив «глухоты», который, заметим, объединяет и оба письма: в первом Пруст пишет «страницы о глухих» и страдает из-за экспериментов с ватой, во втором, вновь упоминается больное ухо и выделяется эпизод с «закипающим молоком». По мнению Шефевегена, Пруст намекает, таким образом, на «глухоту» Бретона к работе с его текстом. Далее исследователь высказывает гипотезу о том, что глава дадаистов сознательно пытался испортить корректуру и представить Пруста, в том числе и читателям своего журнала, в качестве имитатора стиля Бретона, чтобы устранить опасного конкурента<sup>19</sup>. Предположение об ироничном обыгрывании Прустом «глухоты» авангардистов представляется верным, но объяснение мотивов Бретона может быть иным. Не исключено, что последний увидел «поэтические сокровища» как в самом произведе-

<sup>1</sup> «Pour revenir au son, qu'on épaississe encore les boules qui ferment le conduit auditif, elles obligent au pianissimo la jeune fille qui jouait au-dessus de notre tête un air turbulent; qu'on enduisse une de ces boules d'une matière grasse, aussitôt son despotisme est obéi par toute la maison, ses lois mêmes s'étendent au dehors. Le pianissimo ne suffit plus, la boule fait instantanément fermer le clavier et la leçon de musique est brusquement finie; le monsieur qui marchait sur notre tête cesse d'un seul coup sa ronde; la circulation des voitures et des tramways est interrompue comme si on attendait un Chef d'Etat. Et cette atténuation des sons trouble même quelquefois le sommeil au lieu de le protéger <...> Que l'on retire pour un instant au malade les cotons superposés à son tympan, et soudain la lumière, le plein soleil du son se montre de nouveau, aveuglant, renaît dans l'univers; à toute vitesse rentre le peuple des bruits exilés; on assiste, comme si elles étaient psalmodiées par des anges musiciens, à la résurrection des voix. Les rues vides sont remplies pour un instant par les ailes rapides et successives des tramways chanteurs. Dans la chambre elle-même, le malade vient de créer, non pas, comme Prométhée, le feu, mais le bruit du feu. Et en augmentant, en relâchant les tampons d'ouate, c'est comme si on faisait jouer alternativement l'une et l'autre des deux pédales qu'on a ajoutées à la sonorité du monde extérieur. Seulement il y aussi des suppressions de bruits qui ne sont pas momentanées. Celui qui est devenu entièrement sourd ne peut même pas faire chauffer auprès de lui une bouillotte de lait sans devoir guetter des yeux, sur le couvercle ouvert, le reflet blanc, hyperboréen, pareil à celui d'une tempête de neige et qui est le signe prémonitoire auquel il est sage d'obéir en retirant, comme le Seigneur arrêtant les flots, les prises électriques; car déjà l'oeuf ascendant et spasmodique du lait qui bout accomplit sa crue en quelques soulèvements obliques, enfile, arrondit quelques voiles à demi chavirées qu'avait plissées la crème, en lance dans la tempête une en nacre et que l'interruption des courants, si l'orage électrique est conjuré à temps, fera toutes tourner sur elles-mêmes et jettera à la dérive, changées en pétales de magnolia...».

Proust M. Le côté de Guermantes (I). — P. 143—144.

<sup>2</sup> Schuefewegen F. Proust est-il dadaïste? (à propos d'un mystère encore non élucidé de l'histoire littéraire). — P. 144—146.

нии, так и в неожиданных сочетаниях, возникших вследствие опечаток, и отказался их исправлять, следуя принципу «автоматического письма». Автор заметил эти манипуляции и выразил своё отношение к такого рода экспериментам, по крайней мере, с его текстом.

Определённые трудности для интерпретации представляет финал второго письма: «Je ne suis pas retourné super flumina Babylonis» (Я не вернулся «на реках вавилонских»<sup>1</sup>). Один из первых исследователей темы «Пруст и дада» Жак Берсани полагает, что цитата содержит намёк на НРФ, редакция которой находилась недалеко от станции метро «Севр-Бабилон» (Sèvres-Babylone)<sup>2</sup>. Другой автор высказывает осторожное предположение, что аллюзия на библейский текст выражает отказ Пруста от участия в издании дадаистов<sup>3</sup>. Возможно, Пруст вновь вспомнил о «Магнитных полях»<sup>4</sup>, точнее о строке из «Зеркала без амальгамы» (La Glace sans tain), которую он привёл Супо в первом письме. Нам представляется неслучайным употребление в этом контексте слова «версе» (verset), отсылающего к библейской традиции. Пруст напоминает интертекст, запомнившейся ему строки<sup>5</sup> (не об этом ли он собирался побеседовать с Супо?) и иронично обыгрывает его содержание («Литератур» — это «чужие берега», где он песен не поёт).

Предлагаемый читателю перевод писем М. Пруста к Ф. Супо выполнен по изданию Soupault Ph. *La Littérature et le reste. 1919-1931*. Paris: Gallimard, 2006. (Collection de la NRF). — P. 36—39.

---

<sup>1</sup> Начало 136 псалма, одного из самых известных библейских текстов. Псалом представляет собой песню еврейских изгнанных, томящихся в вавилонском плену после падения Иерусалима и разрушения Первого Храма. «Super flumina Babylonis illic sedimus et flevimus, cum recordaremur Sion (2) in salicibus in medio eius suspendimus organa nostra...» (Biblia Sacra Vulgata, Psalmi, Ps. 136:1-2). «При реках Вавилона, там сидели мы и плакали, когда вспоминали о Сионе; (2) на вербах, посреди его, повесили мы наши арфы...» (Ветх. Зав., Псалт., Пс. 136, Ст. 1-2).

Bersani J. Proust et dada. Deux lettres inédites de Marcel Proust à Philippe Soupault et André Breton// *Revue d'histoire littéraire de la France*. — Avril-Juin 1965. — n°2. — P. 263.

<sup>2</sup> «N'y aurait-il pas dès lors une manière de subtile distanciation opérée au profit de la publication des deux dadaïste». Mingelgrün A. *Thèmes et structure bibliques dans l'œuvre de Marcel Proust*. — Lausanne: L'Âge de l'homme, 1978. — P. 48

retourner имеет значение возвратного действия, которое может быть передано на русский язык следующим семантическим рядом: 'возвратиться', 'обратиться вспять', 'возобновить ч.-л.', 'вернуться (к мысли, вопросу и т.п.)'

<sup>3</sup> «В этот вечер нас двое у самой реки, переполненной нашим отчаяньем. Мы не можем больше думать. Слова вырываются из наших искривленных ртов, а стоит нам засмеяться, как прохожие в ужасе оборачиваются и стремглаз бросаются по домам. К нам не знают презренья...». Текст «Магнитных полей» приводится в переводе Д. Галя.

<sup>4</sup> «Ce soir, nous sommes deux devant ce fleuve qui déborde de notre désespoir. Nous ne pouvons même plus penser. Les paroles s'échappent de nos bouches tordues, et, lorsque nous rions, les passants se retournent, effrayés, et rentrent chez eux précipitamment. On ne sait pas nous mépriser...». Breton A., Soupault Ph. *Les champs magnétiques: suivi suivi de S'il vous plaît; et de Vous m'oubliez*. — Paris: Gallimard, 1971. — P. 29 (Collection Poésie de la NRF, t. 74).

Марсель Пруст Филиппу Супо<sup>1</sup>  
улица Амлен, 44  
[понедельник 6 сентября 1920 года]

Господин Супо,

Вы сейчас убедитесь в том, что я начисто лишён везения. Я никогда не был (или, возможно, один раз, когда-то давно) на набережной Бурбон<sup>2</sup>. Мой друг Валентинуа<sup>3</sup> жил там, но, хотя он и сопровождал меня, мне самому не случилось провожать его до дома. Итак, в воскресенье, то есть накануне того дня, когда я получил ваше письмо, я отправился (на набережную Бурбон) к принцу Бибеско<sup>4</sup> и юной Эскит<sup>5</sup>. Я четырежды прошёл мимо дома № 41<sup>6</sup> (она живёт в 45-м!). И вернулся... Дома я пережил страшный приступ<sup>7</sup>, и когда рано утром, наконец, смог позвонить, всё ещё в плаще и в шляпе, как был, мне принесли Ваше письмо. Итак, если бы я его получил на 24 или хотя бы на 12 часов раньше, то поднялся бы к Вам. А если бы не смог, то попросил бы консьержа передать Вам мою просьбу спуститься, и мы побеседовали бы в экипаже<sup>8</sup> возле Вашего чудесного «Большого Канала». Мы могли бы поговорить о версе<sup>9</sup> из Ва-

<sup>1</sup> Ответ М. Пруста на экземпляр «Магнитных полей», посланный Бретоном, и на несохранившееся письмо Ф. Супо. (прим. фр. издания). Soupault Ph. La Littérature et le reste. 1919—1931. Paris: Gallimard, 2006. (Collection de la NRF). — P. 36.

<sup>2</sup> Quai de Bourbon — набережная Сены на о. Св. Людовика, четвёртый округ Парижа, квартал Нотр-Дам, построена в 1614—1646. (здесь и далее — прим. перевод.)

<sup>3</sup> Пьер Грималди, герцог де Валентинуа (Pierre Grimaldi, duc de Valentinois).

<sup>4</sup> Антуан, князь Бибеско (1878—1851) Antoine, prince Bibesco, румынский аристократ, дипломат, был давним другом М. Пруста и, как полагают современники, прототипом Робера де Сен-Лу из цикла «В поисках утраченного времени». Сохранилась переписка М. Пруста и А. Бибеско.

<sup>5</sup> Элизабет Эскит (1897—1945) Elizabeth Charlotte Lucy Asquith — английская писательница, автор рассказов и афоризмов, дочь английского премьер-министра Герберта Генри Эскита. В 1919 году вышла замуж за А. Бибеско, находившегося в то время в Лондоне на дипломатической службе. Переехав в Париж, супруги жили в доме №45 на набережной Бурбон, который принадлежал семье её мужа. В период между двумя мировыми войнами салон Бибеско — один из интеллектуальных и культурных центров Парижа.

<sup>6</sup> Адрес редакции журнала Литтератор.

<sup>7</sup> В эссе «К портрету Пруста» Б. Вальтер пишет об эстетизирующей функции, которую Пруст извлекает из своей астмы: «Ритмами и темпами своей болезни он держал в напряжении друзей, со страхом мечтавших о том моменте, когда писатель появится в салоне далеко за полночь -- разбитый и усталый, всего на пять минут, как он сообщал, -- для того, чтобы остаться до рассвета, слишком усталый, чтобы подняться с места, слишком усталый, чтобы перестать говорить. Даже в письмах он не может перестать извлекать из болезни посторонние эффекты: «Свист моего дыхания заглушает скрип пера и журчание воды этажом ниже, которую пустили в ванну». Но дело не только в этом. Также и не в том, что болезнь вырвала его из светской жизни. Астма вошла в его произведения, если вообще не создала его искусство». <http://dironweb.com/klinamen/read12.html>

<sup>8</sup> Пруст совершал свои ночные путешествия в карете, которую нанимали по этому случаю. Кокто Ж. Портреты-воспоминания: Эссе. — М.: Известия, 1985. (Библиотека «Иностранной литературы»). С. 39.

<sup>9</sup> Стих, строфа (в Библии, в молитвеннике): «Слово «версе» (verset), восходящее к фр. «стих» (versus — «стих», лат.), с 13 века служит для обозначения небольших по объёму пронумерованных абзацев, передающих законченную мысль, из которых состоит Библия и другие священные тексты <...> Согласно словарю Ларусс 1933, в 20 веке версе начинают обозначать единицы ритмической прозы, превосходящие по размеру строку...». [“Le mot, dérivé de vers, sert depuis le XIII-ème siècle à désigner les petits paragraphes numérotés offrant un sens complet qui composent la Bible et les textes sacres <...> D’après le Larousse de 1933 l’usage s’est établie au XX siècle d’appeler « verset » des unités de prose rythmée excédant la mesure de la ligne...”]. Dictionnaire de poésie de Baudlaire à nos jours. — Paris : Presse universitaire de France, 2001. — P. 865—866.

Как указывает М.И. Шапир в примечаниях к статье Кенигсберга: «под версе (verset) понима-

ших «Магнитных полей» и «Песен»<sup>1</sup>: «В этот вечер нас двое у самой реки, переполненной нашим отчаяньем»<sup>2</sup>.

Но, к несчастью, это было в воскресенье вечером, а Ваше письмо пришло в понедельник утром. К сожалению, принять Вас не представляется возможным, поскольку, как только у меня появляются силы встать (едва ли не раз в неделю), я выхожу, чтобы могли прибраться в комнате. И я не могу принимать, находясь в постели. Кроме того, в течение этих двух недель, так уж случилось, я, во-первых, смирился с мыслью посетить окулиста (это после четырёх лет колебаний!), а во-вторых, будучи вынужденным в последнее время писать, исключительно в воображении, страницы о глухих, решил проконсультироваться с отоларингологом, так как, вставив вату, чтобы не слышать соседей и попытаться уснуть, я не смог её извлечь полностью, что теперь причиняет мне сильную боль.

Я сообщаю все эти малоинтересные подробности только для того, чтобы продемонстрировать свою добрую волю: если мы лишены возможности встретиться, то не я тому виной. Итак, было бы лучше, если бы Вы написали мне всё, что хотели сказать. И хотя я совершенно не способен поддерживать переписку, я бы обязательно Вам ответил. Я пишу только о Вашем письме, в то время как собирался похвалить Вас и г-на Бретона за «Магнитные поля»<sup>3</sup>. Я имел огромное удовольствие однажды с ним встретиться. Передайте ему, прошу Вас, что лишь состояние, многим отличающееся от смерти, помешало мне ответить вам обоим, когда я получил эту книгу. Из-за окулиста мне приходится время от времени надевать очки, наугад подобранные оптиком, чтобы Вас читать. Примите выражение моей самой искренней симпатии,

Марсель Пруст.

ют различные формы ритмизованной прозы, в том или ином отношении аналогичные “библейскому стиху” (силлабическая и/или тоническая соразмерность колонов, ассонансы, рифмоиды, строфоиды и т. п.). Кенигсберг М. М. Анализ понятия «стих» // *Philologica*, 1994. — Т. 1, № 1/2. С. 175.

<sup>1</sup> Во французском языке слова “champs” (поля) и “chants” (песни) являются омонимами и в письме Пруста представлены как варианты заглавия книги Бретона и Супо.

<sup>2</sup> Текст «Магнитных полей» приводится в переводе Д. Галя.

<sup>3</sup> “Ce soir, nous sommes deux devant ce fleuve qui déborde de notre désespoir...”. Breton A., Soupault Ph. *Les champs magnétiques: suivi suivi de S’il vous plaît ; et de Vous m’oubliez*. — Paris: Gallimard, 1971. — P. 29 (Collection Poésie de la NRF, t. 74).

<sup>3</sup> В эссе «Голос Марселя Пруста» Ж. Кокто пишет о моделирующей функции воображаемого мира в отношениях Пруста со своим окружением: «Многое в Прусте заставляло думать о существовании какого-то неведомого, ему одному доступного мира. В этом мире, где он владел несметными сокровищами, царили непостижимые законы. Сколько раз мы получали от него длинные письма со множеством исправлений, где нам дружески выговаривалось за какой-нибудь проступок, которого мы за собой не знали, но который, однако, совершили и который не заметили наши грубые чувства». Кокто Ж. *Портреты-воспоминания: Эссе*. — М.: Известия, 1985. С. 40. Сказанное выше применимо, как нам кажется, как к похвалам Пруста, так и упрекам, адресованным А. Бретону в следующем письме.

Марсель Пруст Филиппу Супо  
улица Амлен, 44  
[вторник, 21 сентября 1920 года]

Дорогой господин Супо,

мне очень жаль, что отвечаю Вам с опозданием, которое может вам показаться намеренным. Можно предположить, что вместо того, чтобы просто отказаться при-слать рукопись, я отправляю её Вам, сознательно пропустив все возможные сро-ки. Нет, это совсем не так, и если здесь есть моя вина, то половина её на совести Вашего друга Андре Бретона. (Разумеется, я говорю это лишь для того, чтобы вы передали ему мои слова. Я противник сплетен, секретов и тому подобного). Итак, на следующий день после того, как я Вам написал, уже измученный собственным ухом и отказавшийся вследствие этого отвечать Ревю де Пари и так далее (с тех пор, как я не могу больше писать, всё, в чём мне прежде было отказано, даруется с лёгкостью), я увидел, что моя будущая книга, которую вычитывал господин Бре-тон, содержит столько ошибок, что если бы я не выправил опечатки, то посчитал бы себя опозоренным. Мне потребовалось больше недели; учитывая те 23 страни-цы (по крайней мере, в том виде, в каком я их только что отправил), я обнаружил 200 ошибок. Но на середине книги я остановился, побеждённый усталостью. Эта работа отняла у меня всякую возможность вести переписку, и она всё ещё далека от завершения. Но главное, чтобы господин Бретон воспринял это не как упрёк, пусть даже дружеский, а как извинение. Книга выйдет к 7-му<sup>1</sup>. Если в этот срок Вы будете готовить номер «Литератур» (я не знаю, еженедельное или ежемесяч-ное это издание), то попросите у Галлимара отрывок о шуме для публикации в Ва-шем журнале, начиная с того момента (предполагаю?), где я испытываю колебания, прежде чем войти в комнату Сен-Лу, не распознав в шуме за стеной треск огня. Я добавил пару образов, которые несколько «возвысят» [?] вращение закипающего молока. Но всё равно это очень убого, и надо будет украсить всё это в следующем томе (если буду жив). Прислушайтесь к Вашими возможностями. Не растрачивай-те силы на эту мелочь, если Вы ограничены во времени. Что до меня, то я посчи-тал бы большой честью опубликовать что-либо в журнале, где вы оба сотруднича-ете. Я не вернулся *Super flumina Babylonis*<sup>2</sup>. Разделите с господином Бретоном, про-шу Вас, уверения в моей искренней дружбе,

преданный Вам Марсель Пруст.

<sup>1</sup> Первая часть романа «У Германтов» (*Le côté de Guermites* <I>) поступила в продажу 22 октя-бря 1920.

<sup>2</sup> «На реках вавилонских...» (лат.) — начало 136-го псалма [Ветх. зав.: Псалт.].

ПОВЕРХ (НАУЧНЫХ) БАРЬЕРОВ

*Хассельстрём К., Ослунн Ю.  
(перевод Б. В. Орехова)*

## Язык программирования Шекспир

Как и в любой большой области, в программировании помимо мейнстрима есть свой фольклор, профессиональные развлечения и экзотика. Излишне прагматическая суть этой дисциплины порождает неизбежный карнавал, хотя и в довольно специфических формах. Одной из них является категория «эзотерических языков программирования», то есть таких, которые, в отличие от «нормальных» (например, C++, Perl, Python, Ruby, Assembler), не предназначены для решения практических задач, а интересны как эксперимент и забава.

Незаслуженную, на наш взгляд, популярность в этом ряду имеет язык Brainfuck, исходный код которого состоит из команд, обозначаемых одним символом («<», «>» или «|»»), и поэтому трудночитаем. Собственно, на этом его особенности заканчиваются. Совсем иное — язык программирования Шекспир (the Shakespeare programming language), программы на котором должны быть написаны так, чтобы напоминать «читателю» пьесы Шекспира в том виде, в котором их представляют себе создатели языка, скандинавские программисты Калле Хассельстрём и Юн Ослунн. Ниже мы помещаем наш перевод документации этого языка, взятый со страницы <http://shakespearelang.sourceforge.net/>, а также перевод программ-«пьес», написанных на этом языке для примера его разработчиками. Из перевода выпущен технический раздел, поясняющий, как нужно компилировать (то есть готовить к выполнению) программы. Перевод «пьес» снабжён комментариями, поясняющими их функционал.

Главный интерес такой публикации, на наш взгляд, в любопытном примере взгляда на устройство художественного текста с точки зрения не профессионального филолога и не его вечного антагониста — наивного читателя, а представителя другой весьма специфической области знания.

Б. В. Орехов

Язык программирования, созданный с целью, чтобы исходный код напоминал пьесы Шекспира.

Персонажи пьесы являются переменными. Если вы хотите присвоить персонажу, например, Гамлету, отрицательное значение, вы выводите его и другого персонажа на сцену и даёте другому оскорбить Гамлета.

Ввод и вывод реализованы через то, что кто-то велит персонажам прислушаться к сердцу или выразить своё мнение. Язык содержит условные конструкции, когда персонажи задают друг другу вопросы, и переходы, когда они решают перейти к соответствующему акту или сцене. Персонажи также выступают как стек, в который можно добавить значение и можно его оттуда удалить.

## Введение

Однажды поздно ночью в феврале Калле Хассельстрём и Юн Ослунн (Kalle Hasselström, Jon Åslund, это мы, авторы) сидели над программистской задачей, которую должны были представить в девять часов утра следующего дня. Это была задача номер четыре из нашего курса синтаксического анализа, и мы уже порядком устали от всего этого. С другой стороны, последняя задача была более забавной, потому что можно делать все что угодно, сколь угодно долго, коль скоро это связано с лексическим и синтаксическим анализом. Итак, вместо того, чтобы завершить четвёртое задание, мы стали придумывать отличные идеи для пятого — такое, которое начинаешь придумывать только тогда, когда пора бы уже идти спать.

Несколькими неделями ранее мы открыли для себя несколько замечательных языков программирования, таких как Java2k<sup>1</sup>, Sorted!<sup>2</sup>, Brainfuck<sup>3</sup> и Malbolge<sup>4</sup>, и нам хотелось сделать свой собственный. Неизвестно почему, но той ночью мы также думали про Шекспира вообще и про оскорбления у Шекспира в частности и тремя часами позже мы пришли к невероятной идее: the Shakespeare Programming Language, SPL.

Это — документация языка и история его создания.

## Задачи

Задачей было создать язык с прекрасным исходным кодом, который бы напоминал шекспировские пьесы. Здесь нет сложных типов данных и управляющих структур. Только арифметические действия и переходы. Можно сказать, что мы соединили выразительность BASIC и удобство ассемблера.

Этот курс был о синтаксическом анализе, а не о создании компилятора. Соответственно, мы не сделали компилятора для SPL, только конвертер SPL в C. Это доказывает, если говорить предельно просто, что SPL может быть прямо транслирован в C, по одному утверждению за раз.

## Hello World!

Поскольку нам не хотелось бы нарушать эту древнюю традицию, давайте начнём с простого примера: программа Hello World. Хотя в другом случае могло бы показаться, что единственной целью этой программы является вывод строки "Hello World!". Она находится в файле `hello.spl`, а также в приложении. Если вы хотите запустить её, обратитесь к соответствующему разделу<sup>5</sup>.

Давайте разберём программу и посмотрим, как она работает.

## Заглавие

Первая строка любой программы на SPL — это заглавие. Или, точнее, всё, что до первой точки, это заглавие, будь то одна строка, три строки или полстроки. Вы можете вставлять пробелы и переводы строк, если хотите, чтобы они были в коде, но мы *настоятельно советуем* со вкусом сделать отступ.

Заглавие служит только для эстетики. С точки зрения парсера, это комментарий.

<sup>1</sup> <http://www.p-nand-q.com/java2k.htm>

<sup>2</sup> <http://www.p-nand-q.com/sorted.htm>

<sup>3</sup> <http://www.catseye.mb.ca/esoteric/bf/>

<sup>4</sup> <http://www.mines.edu/students/b/bolmstea/malbolge/>

<sup>5</sup> В данном переводе отсутствует. Упомянутые в тексте файлы можно найти на сайте языка в Интернете: <http://shakespearelang.sourceforge.net/>. — *прим. перев.*

### Действующие лица

Следующие несколько строк — это список всех персонажей пьесы. Считайте их переменными, способными содержать целочисленное значение. Вы должны объявить каждого персонажа, которого намереваетесь использовать, иначе программа не скомпилируется.

Объявление состоит из имени, за которым следует описание персонажа (оно игнорируется парсером). Вы, однако, не можете взять любое имя, нужно использовать имя настоящего шекспировского героя, такое как Ромео, Джульетта или Призрак (преставившийся отец Гамлета).

### Акты и сцены

Задача актов и сцен — разделить пьесу на части меньшего размера. Пьеса состоит из одного или нескольких актов, каждый акт состоит из одной или более сцен, а каждая сцена состоит из строк (где персонажи что-нибудь говорят) и входных и выходных ремарок, которые заставляют персонажей выходить на сцену и покидать её.

Акты и сцены пронумерованы римскими цифрами. Они начинаются со слов «Act» или «Scene», затем идёт номер, а затем — описание того, что происходит в этом акте или в этой сцене. Так же, как и в случае с заглавием и с описанием персонажа, эти описания игнорируются парсером.

Кроме того, что они прекрасны и описательны, акты и сцены также служат метками, к которым можно переходить, используя утверждения перехода. Как бы там ни было, в программе Hello World нет переходов, так что мы поговорим о них позже.

### Входит, уходит, уходят

Чтобы произносить свои реплики, персонажи должны быть на сцене. Персонаж, к которому они обращаются «you» ‘ты’ (или «thou» или любое другое местоимение второго лица), также должно быть на сцене. Но если на сцене есть ещё один персонаж, то непонятно, какой из них имеется в виду. Парсер отнесётся к этому неодобрительно.

Enter ‘входит’, Enter <Exitent? — перев.> ‘уходят’ and Exit ‘уходит’ — эти директивы, заставляющие персонажей выходить на сцену и покидать её. За Enter следует список из одного или более персонажей. За Exit следует только один персонаж. Множественное число от Exit — Exitent, за которым следует список, в котором будет, как минимум, два персонажа или ни одного, это будет означать, что уходят все.

Директива Enter по отношению к персонажу, который уже находится на сцене, или наоборот, Exit по отношению к тому, кого нет на сцене, приведёт к ошибке выполнения программы.

### Строки

Строки состоят из имени персонажа, двоеточия и одного или нескольких предложений. В программе Hello World использованы только два типа предложений: вывод на экран и утверждения, которые приводят к присвоению другому персонажу определённого значения.

### Константы

Сначала мы объясним, как выражены константы (такие как 17 и 4711).

Каждое существительное — это константа со значением 1 или -1, в зависимости от того, приятное оно или нет. Например, «flower» ‘цветок’ имеет значение 1, потому что цветы милые, а вот «pig» ‘свинья’ имеет значение -1, потому что свиньи грязные (что не препятствует большинству людей их есть). Нейтральные существительные, такие как «tree» ‘дерево’ тоже означают 1.

Если мы предваряем существительное прилагательным, то это умножает его на два. Ещё одно прилагательное — ещё одно умножение на два, и так далее. Этим способом вы можете получить любую степень двух или её отрицательное соответствие. Из этого легко получить какие угодно целочисленные значения, используя базовые арифметические операции, такие как «сумма X и Y», где X и Y сами являются какими угодно целыми числами. Например, «the difference between the square of the difference between my little pony and your big hairy hound and the cube of your sorry little codpiece» ‘разница между квадратом разницы между моим маленьким пони и твоим большим косматым псом и кубом твоего жалкого маленького гольфика’. Замещая простые константы числами, мы получаем «разницу квадрата разницы 2 и 4 и куба от -4». Итак, поскольку разность 2 и 4 будет  $2 - 4 = -2$ , а куб -4 будет  $(-4)^3 = -64$ , это равняется «разнице квадрата -2 и -64». Квадрат -2 будет  $(-2)^2 = 4$ , а разность 4 и -64 будет 60. Итак, «разница между квадратом разницы между моим маленьким пони и твоим большим косматым псом и кубом твоего жалкого маленького гольфика» означает 60.

Итак, вы можете видеть, что такой способ оперировать константами даёт вам намного больше поэтической свободы, чем другие языки программирования.

#### Присвоение значения переменным

Теперь о том, как мы используем эти числа. Давайте рассмотрим два утверждения. «You lying stupid fatherless big smelly half-witted coward!» ‘Ты — лживый, глупый, бесприютный, страшно вонючий, полоумный трус!’ и «You are as stupid as the difference between a handsome rich brave hero and thyself!» ‘Ты так же глуп, как разность между прекрасным богатым храбрым героем и тобой’.

С первым всё просто: за местоимением второго лица следует число. Результат этого утверждения — присвоение значения этого числа (в данном случае -64) персонажу, к которому обращаются. Имеется в виду:  $X = -64$ .

Со вторым всё немного сложнее. Что для программы должно означать «thyself»? Это не существительное, это возвратное местоимение. Его значение — это текущее значение персонажа, к которому обращено высказывание. Таким образом, число во втором утверждении составляет  $8 - X$ , где X — это значение персонажа, к которому обращено высказывание. И, как вы могли бы ожидать благодаря вашему знанию английского, второе утверждение — это просто ещё один случай присвоения значения. Имеется в виду « $X = 8 - X$ ». Быть «таким же плохим, как», «таким же хорошим, как» или таким же [любое прилагательное], как что-то ещё, означает быть равным этому чему-то ещё.

#### Вывод

Ещё один тип предложения, используемый в Hello World — это вывод. Есть два вида предложений вывода: «Open your heart» ‘открой своё сердце’ and «Speak your mind» ‘что на уме твоём, скажи’. Первый заставляет персонажа, к которому обращено высказывание, вывести своё значение в числовом формате, а второй более символичный, выводит сопоставленную этому числу букву, цифру или иной символ, в соответствии с кодировкой, которая используется на вашем компьютере.

В этой программе мы используем только вторую форму. Вся программа — это последовательность получения чисел, записи соответствующего символа, получения следующего числа, записи соответствующего символа и так далее.

### Несколько менее банальный пример

Теперь в качестве менее банального примера — вычисление простых чисел. В файле `primes.spl` и в приложении имеется программа, которая запрашивает у пользователя число и затем печатает все простые числа, которые меньше или равны исходному.

В этой программе есть три вещи, которых мы до сих пор не видели: ввод, переход и условные конструкции.

#### Ввод

Утверждения ввода работают так же, как и утверждения вывода, за тем исключением, что они рассчитаны на чтение, а не на запись. Чтобы считать число, как в этой программе, нужно использовать предложение «Listen to your heart» ‘прислушайся ты к сердцу своему’, для считывания символа нужно использовать «Open your mind» ‘открой ты разум свой’. Значение, как обычно, будет присвоено персонажу, к которому обращено высказывание.

#### Переходы

Предложение вида «Let us return to scene III» ‘давайте вернёмся к сцене III’ означает просто «переход (goto) к сцене III». Вместо «let us» ‘давайте’ можно использовать «we shall» ‘мы’ или «we must» ‘мы должны’, а вместо «return to» ‘вернёмся к’ можно использовать «proceed to» ‘перейдём к’. Если вы указываете сцену, то это будет ссылка на сцену в текущем акте. Не предусмотрено ссылки на конкретную сцену в другом акте, вы должны смириться с возможностью осуществлять переходы только внутри акта.

#### Условные конструкции

Условные конструкции состоят из двух шагов, как это показано на примере фрагмента кода ниже:

Juliet:	Джюльетта:
Am I better than you?	И лучше ль я тебя?
Hamlet:	Гамлет:
If so, let us proceed to scene III.	А если так, да перейдём мы к сцене III.

Сначала кто-то озвучивает вопрос. Это своего рода сравнение, результатом которого будет либо истина, либо ложь. Но подробнее об этом ниже.

Далее следует условное утверждение. Оно создаётся помещением «if so» ‘если это так’ (или «if not» ‘если это не так’) и запятой перед предложением — это предложение будет исполняться только если ответ на последний вопрос будет «да» (или «нет»).

Это очень похоже на то, как вы бы осуществляли условные переходы и тому подобные вещи во многих ассемблероподобных языках.

## Сравнения

Сравнения осуществляются так, как вы бы и могли этого ожидать: «`is X as good as Y`» ‘X так же хорош, как Y’ проверяет на равенство X и Y, которые являются произвольными значениями. Можно заменить «good» ‘хорош’ на любое другое прилагательное. «`is X better than Y`» ‘X лучше Y’ проверяет на  $X > Y$ . Это справедливо для любого положительного сравнения. Если вам нужно  $X < Y$ , используйте негативное сравнение с помощью «worse» ‘хуже’.

## Несколько менее банальный пример

Можно даже сказать, что описанный таким образом язык делает всё, что может любой другой язык программирования, хотя и делает это более пышно, никак не обойти тот факт, что его ёмкость строго лимитирована. Есть только данное число персонажей Шекспира (около сотни из них распознаются парсером) и каждый из них может содержать только целое число конечной длины. Итак, ёмкость лимитирована, а это значит, что SPL может решать только проблемы конечного объёма.

Осознав это, мы добавили в язык возможности запоминания. Мы сейчас их опишем, но сначала взгляните на то, как их можно использовать. Программа в файле `reverse.spl`, которая также может быть найдена в приложении — читает любое количество символов и затем выдаёт их в обратной последовательности.

## Запоминание

Персонажи в языке программирования Шекспир не простофили, которые могут запомнить только одно число. Как и нормальные люди, они могут запоминать несколько. Основываясь на современных экспериментальных исследованиях психологии это реализовано в ячейках памяти.

Каждый персонаж может поместить целое число в свою память и в дальнейшем извлечь его. Занесение в память реализовано так:

Lady Macbeth:  
Remember me.

Леди Макбет:  
Помни обо мне.

Это заставляет, разумеется, того, к кому обращается леди Макбет, занести значение леди Макбет в свою память. Извлечение ещё проще:

Lady Macbeth:  
Recall your imminent death!

Леди Макбет:  
О неизбежной смерти вспомни ты!

Единственное значимое слово здесь — это «recall» ‘вспомни’, всё остальное — только художественная набивка. Этот кусок кода заставляет того, к кому обращена реплика леди Макбет, извлечь число из памяти и присваивает ему или ей это число.

Попытка извлечь значение из пустой ячейки — верный знак того, что автор пока не довёл до совершенства свои навыки рассказчика и жестоко разочарует систему.

<...>

## Примеры

### Hello World<sup>1</sup>

Бесславная программа Hello World!

Ромео, молодой человек, отличающийся терпеливостью.  
 Джульетта, также молодая девушка, отличающаяся изяществом.  
 Офелия, замечательная девушка, много спорящая с Гамлетом.  
 Гамлет, льстец из АО «Очернители Андерсена»

Акт I: Очернение и лесть Гамлета.

Сцена I: Очернение Ромео.

[Входят Гамлет и Ромео]

Гамлет:

Ты лживый глупый, бесприютный, вонючий страшно, полоумный трус!

Ты так же глуп, как разница между прекрасным, богатым храбрецом-героем и тобой самим! Что на уме твоём?

Ты так же храбр, как сумма твоих жирных, маленьких, набитых, грязных, дурных, старых, прогнивших гульфиков и тёплым, прекрасным, честным, солнечным и мирным летним днём. Ты так же здоров, как разница между сложеньем милейшей алой розы с моим отцом и самим тобою. Что на уме твоём?

Ты так же малодушен, как сложенье тебя же самого и разницей большого могучего и гордого престола с конём. Что на уме твоём?

Что на уме твоём?

[Ромео уходит]

Сцена II: Восхваление Джульетты.

[Входит Джульетта]

Гамлет:

Ты так мила, как съединенье сочетанья Ромео и его коня с его как смоль котом. Так вырази себя!

[Джульетта уходит]

Сцена III: Восхваление Офелии.

[Входит Офелия]

Гамлет:

Ты так прелестна, как произведение широкого местечка на отшибе и моего невероятного, бездонного и баснословного богатства. Так вырази себя!

[Гамлет и Офелия уходят]

---

<sup>1</sup> Программы с таким названием традиционно являются первыми учебными программами для всех языков программирования. Они обычно предельно просты и выполняют только одно действие: вывод на экран сообщения «Hello World» ‘здравствуй, мир!’ — *прим. перев.*

Акт II: За спиной у Гамлета.

Сцена I: Разговор Ромео и Джульетты.

[Входят Ромео и Джульетта]

Ромео:

Откройся мне. Ты так встревожена, как если бы сложить тебя саму и разницу приглаженного маленького хомяка и носа моего. Откройся мне!

Джульетта:

Откройся ТЫ мне! Ты так же плох, как Гамлет! Ты мал, как разница между квадратом разницы между моею крохотной лошадкой и твоим большим косматым псом и кубом твоего несчастнейшего крохи-гульфика. Откройся мне!

[Ромео уходит]

Сцена II: Разговор Джульетты и Офелии.

[Входит Офелия]

Джульетта:

Ты так же хороша, как частное Ромео и сложенья небольшого мохнатого зверька и кровопийцы. Что на уме твоём?

Офелия:

Ты омерзительна, как частное Ромео и дважды разница омы и болезненного сочащегося волдыря. Что на уме твоём?

[Уходят]

## Простые числа<sup>1</sup>

Расчёт простых чисел в Копенгагене

Ромео, юный веронец.

Джульетта, молодая девушка.

Гамлет, временная переменная из Дании.

Призрак, ограничивающий фактор (а по удивительному совпадению ещё и отец Гамлета)

Акт I: Беседа с потусторонним.

Сцена I: В последний час перед рассветом.

[Входят Джульетта и Призрак]

---

<sup>1</sup>Простым называется число, которое делится без остатка только на два числа: на единицу и на само себя. Это, например, числа 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19, 23, 29, 31, 37 и так далее. Нахождение простых чисел — одна из простейших учебных задач программиста, имеющего дело с новым для себя языком. Эта программа определяет и выводит на экран все простые числа в диапазоне от 1 до обрабатываемого. — *прим. перев.*

Призрак:

Ты небольшая тёплая красивая накидка. Ты так скоро, как разница квадрата твоего и золотых твоих волос. Говори.

Джульетта:

Прислушайся же к сердцу!

[Призрак уходит]

[Входит Ромео]

Джульетта:

Ты так любезен, словно ясный летний день!

Акт II: Определяя делимость.

Сцена I: Интимный разговор.

Джульетта:

Искусней ты, чем Призрак?

Ромео:

А если так, то перейдём мы к сцене V.

[Ромео уходит]

[Входит Гамлет]

Джульетта:

Ты столь же гнусен, как квадрат корня Ромео!

Гамлет:

Как роза алая, прекрасна ты.

Сцена II: Вопросы и их последствия.

Джульетта:

И лучше ль я тебя?

Гамлет:

А если так, то перейдём мы к сцене III.

Джульетта:

Остаток частного Ромео и меня так же хорош, как пустота?

Гамлет:

А если так, пройдем к IV сцене.

Ты так же дерзновенна, как и сумма тебя самой и римлянина.

Джульетта:

Вернёмся к сцене II.

Сцена III: Ромео должен умереть!

[Гамлет уходит]

[Входит Ромео]

Джульетта:  
Открой своё ты сердце.

[Джульетта уходит]

[Входит Гамлет]

Ромео:  
Ты так же гнил, как разница пустого места и сложенья противного, зло-  
вонного, придурка-борова и жабы небольшой. Что на уме твоём?

[Ромео уходит]

[Входит Джульетта]

Сцена IV: По одному пёсику за раз.

[Гамлет уходит]

[Входит Ромео]

Джульетта:  
Ты благороден так же, как сложенье тебя же самого и моего чихуахуа!  
Вернёмся мы к сцене I.

Сцена V: Конец.

[Уходят]

## Обратный порядок<sup>1</sup>

Выводя входящее наоборот

Отелло, человек стека.  
Леди Макбет, которая кладёт ему, пока он не отдаст.

Акт I: Один, совсем один.  
Сцена I: В начале ничего не было.

[Входят Отелло и леди Макбет]

---

<sup>1</sup> Эта программа принимает от пользователя некоторую последовательность символов и выводит её на экран в обратном порядке. — *прим. перев.*

Отелло:  
Ты есть ничто!

Сцена II: Кладя в самый конец.

Леди Макбет:  
Открой свой разум миру ты! И помни о себе.

Отелло:  
Ты так жестка, как сумма от тебя самой и каменной стены. Я так же от-  
вратителен, как ветреник?

Леди Макбет:  
А если нет, вернёмся к сцене II. О неизбежной смерти вспомни ты!

Отелло:  
Ты так ничтожна, как и разница между тобой самой и волосами.

Сцена III: Коль ты извлёк на свет, то передышки нет!

Леди Макбет:  
О, вспомни о своём несчастном детстве! Что на уме твоём?

Отелло:  
Ты так гнусна, как сумма от тебя самой и жабы! Разве ты лучше, чем ни-  
что?

Леди Макбет:  
А если так, то мы вернёмся к сцене III.

Сцена IV: Конец.

[Уходят]

### *Бьёрн Стенберг и Линус Нильсен Фельтцинг*

Драма Фибоначчи<sup>1</sup>

Коль скоро захотите вы, чтоб вняли мы вам, то  
Всё сделайте, как ниже о том сказано. Пошлите  
Почтовое вы отправление по этим адресам:  
bjorn(at)haxx(dot)se or linus(at)haxx(dot)se

Гамлет, маяк истины в мире сумрачного беспорядка.  
Джюльетта, бедная девушка, начинающая с самого низа и добивающаяся  
возвышения.

---

<sup>1</sup>Эта программа отсутствует в документации к языку Шекспир, поскольку написана не его создателями, а другими программистами-энтузиастами. Числа Фибоначчи — это элементы последовательности, в которой каждое последующее число равно сумме двух предыдущих. Например: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89. Данная программа выводит такую последовательность до числа 701 408 733.

Ромео, связанной у Гамлета и Джульетты.  
Офелия, прелестная женщина, переводящая наших героев на новый уровень.  
Макбет, бедная оскорблённая женщина, которая появляется совсем ненадолго.

Акт I: Поиск Фибоначчи.  
Сцена I: Колкость Макбет.

[Входят Гамлет и Макбет]

Макбет:  
Ты есть ничто. Открой же миру сердце!

Гамлет:  
Ты столь же гниlostна, как отвратительная, грязная и злая, жирная, бездомная с ворсинками испачканными, страшная, больная, лживая свинья.

Макбет:  
Ты подл, как разница между ничем и суммой чванливой, смрадной, половумной свиноматки и жабы крохотной. Что на уме твоём?

Гамлет:  
Ты так придурковата, как куб разницы между пустотой и тобой самой.

[Макбет уходит]

[Входит Офелия]

Гамлет:  
Ты так же благородна, как и я!

[Офелия уходит]

[Входит Ромео]

Ведь ты герой! Открой же миру сердце.

Ромео:  
Говори!

Сцена II: Напряжение нарастает.

Ромео:  
Ты так же гнусен, как и сумма Джульетты и меня. А Макбет хуже ли тебя? Но если так, то к сцене V должны мы перейти.  
Открой же сердце!

[Гамлет уходит]

Сцена III: Новые уровни мужества.

[Входит Офелия]

Ромео:  
Говори!

[Уходят]

Сцена III: Джульетта передумывает.

[Входит Джульетта и Гамлет]

Гамлет:  
Ты так же хороша, как и Ромео!

[Гамлет уходит]

[Входит Ромео]

Джульетта:  
Ты столько же коварен, как и Гамлет.

[Джульетта уходит]

[Входит Гамлет]

Гамлет:  
Вернёмся к сцене II.

Сцена V: Конец.

[Уходят]

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

*Н. Л. Васильев*

Клюева И. В., Лисунова Л. М. М. М. Бахтин — мыслитель, педагог, человек. Саранск, 2010. — 468 с.

Рецензируемая книга — одна из немногих, содержащих абсолютно новые, отсутствующие в других источниках данные о научно-педагогической деятельности М. М. Бахтина, его творческой лаборатории и биографическом окружении. Появление такой монографии было прогнозируемо и, тем не менее, неожиданно на фоне уже огромного числа публикаций об ученом.

За почти стандартным, малоинформативным заглавием скрывается уникальная информация. Выделим самое главное. Во-первых, это описание библиотеки М. М. Бахтина — в том виде, как она сохранилась после ее «путешествия» из Саранска в Москву, куда ученый переехал в 1969 г. и последующего возвращения назад, что произошло относительно недавно, по договоренности с наследниками покойного филолога (часть бахтинских книг пока остается в Москве). Во-вторых, это курсы лекций М. М. Бахтина по истории зарубежной литературы, «введению в литературоведение» и «эстетике», записанные его студентами в 1950-х гг., существенно дополняющие ранее опубликованные теми же исследователями материалы о педагогической деятельности ученого<sup>1</sup>.

Библиотека М. М. Бахтина насчитывает в описании 1378 библиографических единиц, включая журналы («Литература в школе», «Известия АН СССР. Серия литературы и языка», «Вопросы философии», «Русская литература», «Филологические науки. Научные доклады высшей школы», «Вопросы языкознания», «Deutsche Literatur Zeitung», «Sinn und Form», «Weimarer Beiträge», «Deutsche Zeitschrift für Philosophie», «Bildende Kunst» и др.), которые он выписывал с разной периодичностью с 1951 по 1974 г. Приблизительно пятая часть изданий (261 том) содержит характерные карандашные пометы ученого, закладки (вкладыши) с его выписками. Почти столько же книг (257 томов) — с дарственными надписями их авторов, адресованными М. М. Бахтину<sup>2</sup>. Среди дарителей в основном ученые, реже писатели. Приведем некоторые интересные, а порой интригующие факты. Начиная с 1960-х гг. М. М. Бахтин получил немало книжных подарков с теплыми пожеланиями от Ю. М. Лотмана, В. В. Иванова, Б. А. Успенского, В. Н. Топорова и других представителей тартуско-московской семиотической школы, что проливает свет на его высокую оценку этого научного направления, выраженную в известном интервью редакции журнала «Новый мир» (1970, № 11), саранско-московско-тартуский диалог... Совсем неожиданно обнару-

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Лекции по истории зарубежной литературы: Античность. Средние века (В записи В. А. Мирской) / Публ., подгот. текста, предисл. и коммент. И. В. Клюевой, Л. М. Лисуновой. Саранск, 1999. 212 с.

<sup>2</sup> О книгах, подаренных самим ученым некоторым коллегам и инскриптах в них, см.: Васильев Н. Л. Саранские «тексты» М. М. Бахтина // Невельский сборник: Статьи, воспоминания. Вып. 8. СПб, 2003. С. 90.

живается в его собрании книга В.Б.Шкловского «Эйзенштейн» (М., 1973) с надписью: «Дорогой Михай Михайлович! Вот и еще одна книга. Я сам не вижу ее, но люблю человека. Меньше люблю его тут. Он шел непринужденно и делал чудо — доходил до своей цели. Виктор Шкловский. 18.II.73» — поскольку ранее было известно, главным образом, о натянутых отношениях «формалистов» с М. М. Бахтиным. В библиотеке ученого много книг, поднесенных ему известным мордовским краеведом И.Д.Ворониным, в частности монография «А.И.Полежаев: Жизнь и творчество» (Саранск, 1954) — с надписью: «Уважаемому Михаилу Михайловичу Бахтину в знак моей искренней признательности за оказанную помощь в работе над этой книгой <...>». Последнее немаловажно вследствие того, что, по признанию самого М. М. Бахтина, он не интересовался как исследователь творчеством данного поэта<sup>1</sup>, но, оказывается, помогал своему коллеге какими-то суждениями и советами в разработке этой темы. Автор рецензии узнал из монографии саранских бахтиноведов также о трех работах, подаренных М. М. Бахтину своим отцом — Л. Г. Васильевым (оба работали на одной кафедре); среди них автореферат кандидатской диссертации «Творческий путь А. С. Новикова-Прибоя», защищенной в 1951 г. в МГПИ им. В. И. Ленина, и книга «Алексей Дорогойченко: очерк жизни и творчества» (Саранск, 1961). Не обнаруживаются, однако, в библиотеке М. М. Бахтина... его собственные книги, а также приписываемые ему некоторыми исследователями монографии В. Н. Волошинова и П. Н. Медведева, чему, впрочем, есть разумные объяснения. Нет в ней трудов И. В. Сталина по языкознанию, зато есть работа Г. П. Сердюченко «Роль Н. Я. Марра в развитии материалистического учения о языке: стенограмма публичной лекции, прочитанной в Центральном лектории общества в Москве 13 апреля 1949 года». О том, что М. М. Бахтин был внимательным читателем лингвистической литературы, говорит и наличие в его библиотеке «Хрестоматии по истории языкознания XIX — XX веков» (М., 1956), составленной В. А. Звегинцевым. Описание книжного собрания ученого дополняется в рецензируемой работе чрезвычайно содержательными справками об «авторах инскриптов на книгах и журналах из библиотеки» М. М. Бахтина, среди которых и академики, и малоизвестные персоналии.

Первый курс лекций М. М. Бахтина, посвященный истории западноевропейской литературы, читался им в течение четырех семестров в 1953 — 1955 гг. (лекции были записаны — с разной степенью полноты — студентами-однокурсниками Г. В. Балабаевым и Г. С. Белоключевским). Авторы книги сочли возможным пойти на некоторое дублирование данного материала, чтобы точнее воспроизвести лекторское творчество ученого. Курс включает в себя традиционные разделы литературы средневековья, Возрождения и Нового времени (эпос, Данте, Петрарка, Боккаччо, Сервантес, Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Кальдерон, Рабле, Поэты «Плеяды», Корнель, Расин, Буало, Мольер, Монтескье, Вольтер, Ж.-Ж.Руссо, Бомарше, Дефо, Свифт, Ричардсон, Филдинг, Стерн, Лессинг, Гофман, Шамиссо, Местр, Шатобриан, А. де Винье, Ж. де Сталь, Гюго, Ламартин, А. де Мюссе, Байрон, Шелли, Стендаль, Бальзак, Диккенс, Теккерей, французский «Парнас», Флобер, Гонкуры и др.). Интересно, что в списке рекомендованных учебно-методических пособий М. М. Бахтин указывает популярную в 1930-х гг. хрестоматию по западноевропейской литературе средних веков, составленную Р. О. Шор, и учебник по истории литературы средневековья и Возрождения под ре-

<sup>1</sup> См.: Илюшин А. А. По поводу «карнавальности» у Достоевского // М. М.Бахтин: Проблемы научного наследия. Саранск, 1992. С. 87.

дакцией В. М. Жирмунского (М., 1947). В методологическом отношении важно отметить учет лектором биографий писателей, историко-культурные параллели. На наш взгляд, эти лекции не теряют актуальности и сейчас. Довольно часто, но не назойливо, М. М. Бахтин цитирует работы К. Маркса и Ф. Энгельса, нередко смешивая их конкретные высказывания; в единичных случаях ссылается на мысли В. И. Ленина, И. В. Сталина (однако подобные апелляции носят вполне естественный характер, не сопряжены с вульгарным идеологическим подходом).

Особенно интересными нам показались лекции М. М. Бахтина по «Введению в литературоведение» (1955 г., в записи Т. М. Ковалевой-Живаевой), поскольку они в большей степени отражают малоизвестные стороны оригинальной литературоведческой теории, исследовательской самобытности ученого. Здесь он касается, в частности, таких тем, как деление речи на прозаическую и поэтическую, версификация, природа ритма, композиция, тема и идея произведения, художественный образ, речь героя, сюжет, творческий метод, школа, течение. Как правило, изложение этих вопросов иллюстрируется примерами из русской классики, чаще всего произведениями А. С. Пушкина.

Небольшой цикл лекций по эстетике (1959 г., в записи А. И. Талалаевой), был прочитан М. М. Бахтиным для слушателей городского университета культуры (об этой стороне просветительской деятельности ученого ранее не было известно). Он представлен лишь фрагментарно — двумя темами: «Эстетика в труде» и «Прекрасное в быту и во взаимоотношениях людей». Вот некоторые этические наблюдения ученого: «Часто гонятся за вещами, квартирой... Тогда вещи съедают людей, которые загоняются в углы... Но если делается ради того, чтобы удивить, но не от души — это отвратительно, это трудовое безобразие... «Частная собственность сделала нас только глупыми и односторонними» (Маркс). Соревнование в быту, одежде, в доходах, заработках — это отвратительно. Как ни важны вещи, но они важны как средство человеческого общения. Люди — вот важно...»; «В Саранске не идут, а прут, остается фамильярное обращение к людям. «Ты» — <обращение> для близких, друзей, а для остальных — «Вы». Это элементарно. «Ты» — <может выражать и> близость, и пренебрежение».

Отдельные внешние моменты лекций (имена, названия, факты, цитаты, переклички с бахтинскими печатными трудами и т. п.) проясняются публикаторами в примечаниях.

Фактически впервые мы имеем возможность масштабно оценить научно-педагогическую эрудицию М. М. Бахтина, его лекторские приоритеты, философскую и литературоведческую методологию, соотношение оригинальности и стандартности в следовании типовым учебным программам указанных дисциплин. Несомненно, что лекции ученого будут изучаться и комментироваться специалистами, использоваться как учебное пособие сегодняшними студентами.

В заключение хотелось бы сказать о большом объеме исследовательской работы, выполненной И. В. Клюевой и Л. М. Лисуновой, тщательности анализа разнопланового материала и в целом высокой научной культуре издания. Говорить же о мелких и поэтому особенно обидных стилистических, орфографических и иных недочетах в книге (*писатели и поэты*, А. В. Исоченко, И. А. Жуковский, перрихий, «прения и комент. И. В. Плетнева, Л. М. Лисуновой, М. М. Бахтин (sic!)» и др. — см., например, с. 128, 220, 221, 416) приходится, учитывая возможность ее переиздания. Несомненно одно: эта монография о М. М. Бахтине будет с благодарностью воспринята читателями.

М. С. Рыбина

## “Dulce France” или Марианна: к проблеме изучения «национальной идеи»

Каплан А. Б. Средневековая поэзия Франции как источник формирования национального сознания: Аналитический обзор / РАН. ИНИОН. Центр гуманитар. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии. Отв. ред. д-р. филол. наук Галинская И. Л. — М., 2008. — (Сер.: Теория и история культуры). — 100 с.

Тема, обозначенная в заглавии монографии, ориентирует читателя на междисциплинарный характер исследования. В этой области особенно актуальным становится вопрос о критериях отбора материала и принципах его изучения. Неотрефлексированность этих методологических проблем чревата для исследователя различного рода неприятностями, самой очевидной из которых становится опасность искать «чёрную кошку в тёмной комнате». Отсутствие «этикетных норм» в пограничной полосе между историей и литературой, с одной стороны, и диффузность модного понятия «менталитет», с другой, налагают на специалиста, обратившегося к подобной тематике, определённую степень ответственности за сказанное. С сожалением приходится признать, что автор рецензируемой монографии справляется с этими задачами не особенно успешно.

Во введении А. Б. Каплан<sup>1</sup> пишет: «В нашем обзоре мы попытались проследить некую динамику национального самосознания, используя примеры из французской поэзии Средневековья. Проблема отражения этого процесса и влияния поэзии в этом плане на массовое сознание в Средние века, по нашему мнению, ещё не получила достаточного освещения» (С. 6). Здесь многое нуждается в пояснении. Прежде всего, что именно автор подразумевает под термином «национальное самосознание» и когда оно, по его мнению, возникает во Франции? Ответ на этот, по существу, центральный для избранной темы вопрос, как ни странно, в монографии отсутствует, читателю лишь сообщается, что процесс формирования национального чувства — «многовековой и длительный», а «формы восприятия единства весьма разнообразны» (С. 6). Таким образом, остаётся недоумение по поводу самого предмета обзора. Что, собственно, обозревается? Благодаря подзаголовку мы ожидали бы увидеть как минимум перечисление современных подходов к проблеме «самосознания», их сравнение и оценку. Вместо этого книга предлагает достаточно пёструю картину, составленную из цитат и фактов, причём аналитический момент здесь сильно приглушён: автор не рассматривает концепции цитируемых работ и не утруждает себя критическим разбором представленных точек зрения<sup>2</sup>. Что касается исто-

<sup>1</sup> Согласно книжным нормативам мы ожидали бы увидеть на странице сведений о типографии расшифрованные имя и отчество автора, но книга разочаровывает и в этом.

<sup>2</sup> Это представляется серьёзным недостатком, особенно когда цитируются работы французских авторов, не переведённые на русский язык. Среди отечественных исследований автор отдаёт предпочтение работам А. Я. Гуревича, А. Д. Михайлова, С. С. Аверинцева, уже ставшим классическими.

рических событий и лиц, то А. Б. Каплан сопровождает упоминания о них подчас весьма неожиданными комментариями. Так, степень известности Элеоноры Аквитанской определяется тем, что она стала героиней многих исторических романов и фильмов» (С. 18), о борьбе Филиппа IV Красивого с орденом тамплиеров и последовавших затем событиях предлагается судить по романам М. Дрюона (С. 49), а сюжет о Граале приводит автора к «Обществу Туле» и событиям второй мировой войны, что напрямую не связано с темой исследования.

Итак, насколько оправданно применение термина «национальное самосознание» к средневековой культуре, если известно, что процесс формирования единого государства проходит в несколько этапов? Почему в рассматриваемый автором период IX-нач.XVвв. оно именно «национальное», а не этническое, корпоративное, сословное<sup>1</sup>, наконец? Заметим, что даже к концу XV века (а эта эпоха остаётся за рамками аналитического обзора) «единство», особенно языковое, недавно вошедших в состав французского королевства провинций Прованс, Аквитания, Бургундия с Иль-де-Франс ощущается ещё очень условно, о чём не раз упоминает и сам автор (С. 7, 64, 71). Судя по заглавию книги, А. Б. Каплан считает термин применимым, что, как нам кажется, требует некоторого обоснования, хотя бы в связи с приведённым выше обстоятельством.

Позволим себе высказать ещё несколько замечаний по поводу «обзорного характера». В аннотации сообщается, что в монографии рассматриваются работы современных французских исследователей (С. 2). Однако автор цитирует, в основном, книги, которые уже переведены на русский язык и соответственно, уже включены в научный оборот. Источники на французском языке ощутимо сокращаются, если учесть, что используется, по сути, один коллективный сборник, точнее, результаты международного коллоквиума «Европейская поэзия позднего средневековья: сравнительно-исторические исследования. Поэтика и поэтики», которые были опубликованы во втором номере «Кентавр/Centaurus»<sup>2</sup>. Отдельные статьи этого сборника подаются как самостоятельные источники (С. 97, 99). Таким образом, число собственно, французских авторов из обозначенных 20 (в списке, содержащем 77 единиц) сокращается до 15, причём книга Ж. Флори (Flori J. *L'idéologie du Glaive. Préhistoire de la chevalerie*), которую автор часто использует в тексте монографии существует, и в русском переводе<sup>3</sup>.

Композиционно монография состоит из семи глав, которые должны отражать, по-видимому, этапы становления «национальной идеи». Основным структурным принципом является хронологическая последовательность в изложении материала. Каждый период иллюстрирует один-два примера из средневековой французской литературы, принцип отбора которых представляются произвольным и далеко не всегда мотивирован темой исследования. Каким образом «Миракль о Теофиле» Рютбёфа или идиллия Ф. де Витри выражают «национальное самосознание» читатель вынужден додумать сам.

<sup>1</sup> В средневековой латыни слово «natio» обозначает совокупность лиц, образующих однородную группу, объединённую к.-л. общим признаком (физическим, психическим, поведения и т.п.), т.е. близко к понятию «корпорация», в 1470 г. франц. «nation» означало отделение Парижского университета, а последней трети XV века приобретает значение 'переселенцы', 'жители иноземных колоний'. (Данные TLF1).

<sup>2</sup> Кентавр / Centaurus. Studia classica et mediaevalia. № 2. М.: РГГУ, 2005. 435 с.

<sup>3</sup> Флори Ж. Идеология меча. Предыстория рыцарства. СПб: Евразия, 1999. 320 с.

В целом, складывается впечатление, что литературный текст является для автора не предметом изучения, а иллюстрацией тех или иных априорно существующих суждений, само же произведение настолько вторично, что нередко утрачивает заглавие: «одна сервиента» (С. 22), «одно из стихотворений» (С. 24), «в одной из поэм» (С. 60)<sup>1</sup>. Судя по использованному в обзоре материалу (эпическая поэма, рыцарский роман, миракль, ди, баллада, аллегория и т.д.), термин «поэзия», присутствующий в заглавии, исследователь трактует предельно широко, используя его как синоним понятия «художественная литература». Напротив, для историка литературы категория жанра является в этот период определяющей: «Границы и структуры этих жанров, их идейное содержание и художественные формы очерчены очень четко: индивидуальная инициатива проявляется в рамках прочной социальной традиции»<sup>2</sup>. Так, в частности, жанровая специфика позволяет ответить на вопрос, какой аудитории предназначался текст, и судить о степени его распространённости в определённый исторический период.

Оставив в стороне дискуссию о том, как поэзия «отражает» исторические реалии, позволим себе усомниться в том, что в описываемую эпоху поэт имеет возможность решительным образом влиять на массовое сознание, что акцентируется в названии последней главы обзора «Творчество Алена Шартье как пример влияния поэта на развитие национального самосознания». Создаётся впечатление, что мы имеем здесь дело с модернизацией исторического положения вещей. Миф о поэте как выразителе духа народа, созданный Гердером и позже переосмысленный гейдельбергскими романтиками, канонизирован европейской культурой XIX века. Однако его моделирующее воздействие сказывается, как видим на примере рецензируемой работы, и значительно позже.

Приведём несколько фрагментов, иллюстрирующих систему доказательств автора монографии: «В отличие от Дешана, который в конце жизни, в первые годы XV в., был погружён в состояние беспробудной меланхолии, ощущая, что его призывы к спасению Франции не встречают отклика, Шартье был более уверен в своей миссии поэта-пропагандиста. Ведь он жил в Бурже, где находился двор Карла VII, здесь царила надежда на победу законного короля. Шартье пользовался при дворе славой первого поэта своей страны, он сочетал способности проповедника и лирического поэта» (С. 88). К сожалению, автор не считает нужным аргументировать свою позицию. Так, остается неясным какой аудитории предназначались произведения Шартье (больше половины, которых была написана на латинском языке), поскольку, несмотря на последующие рассуждения об искусстве чтеца и о распространённости в Средние века восприятия поэзии «с голоса», сомнительным представляется, что придворный поэт и оратор, секретарь дофина (будущего Карла VII), выполнявший его дипломатические поручения при королевских дворах и Риме, выступал на рыночных площадях.

Далее А. Б. Каплан иллюстрирует свой обзор фрагментом баллады «Жестокая красавица» («*La Belle Dame sans merci*») и сопровождает его таким коммен-

<sup>1</sup> Согласно книжным нормативам мы ожидали бы увидеть на странице сведений о типографии расшифрованные имя и отчество автора, но книга разочаровывает и в этом.

<sup>2</sup> Это представляется серьёзным недостатком, особенно когда цитируются работы французских авторов, не переведённые на русский язык. Среди отечественных исследований автор отдаёт предпочтение работам А. Я. Гуревича, А. Д. Михайлова, С. С. Аверинцева, уже ставшим классическими.

тарием: «Эти стихи написаны в 1424 г., когда положение Франции казалось безнадежным. Можно предположить, что боль тоски по утраченной любимой сличалась с чувством тревоги за судьбу Франции» (С.91). Предположить, конечно, можно многое, но, строго говоря, ничто нас к этому не обязывает. Особенно если учитывать специфику жанрового канона в средневековой культуре. Лamentация на жестокость возлюбленной — один из традиционных топосов куртуазной лирики, не особенно располагавшей к проявлению «индивидуального чувства». Преставление о литературном тексте как о слепке личности писателя возникает вместе с индивидуализмом Нового времени. Индивидуальное начало — категория исторически изменчивая, в отношении которой особенно легко проявить аберрацию восприятия.

Лирические произведения, адресованные достаточно узкому кругу лиц, составляют малую часть наследия Шартье, представленного, в основном, различными жанрами ораторской прозы на латыни и французском. К числу последних принадлежит и знаменитый «Квадрилог» (*Le Quadrilogue investif*), изложение которого посвящено несколько страниц обзора. Однако сведения, которые приводит А. Б. Каплан, нуждаются, на наш взгляд, в уточнении. Автор пишет: «И подобно своему учителю Дешану, Шартье глубоко озабочен судьбой родины. Свидетельством этого является его поэма — политический трактат «Квадрилог». Это произведение было широко распространено во Франции. Сначала оно читалось в рукописи не только в замках, но и на городских площадях, и в тавернах. Впоследствии, спустя несколько десятилетий, «Квадрилог» стал одним из первых типографских изданий. Дата первой публикации трактата — 1422 г. — смерть короля Карла VI, событие, которое ещё более усилило смуту» (С. 91).

Вообще с категорией жанра Каплан обращается очень свободно, в обзоре встречаются «прозаические стихотворения» (С. 8), «политический трактат-поэма<sup>1</sup>» (С. 91) и «поэтический трактат» (С. 93), можно предположить, что речь идёт о произведении подобном «Поэтическому искусству» Н. Буало или о стихотворениях в прозе, история которых удлиняется, таким образом, на несколько столетий, поскольку их первые образцы обнаруживаются во Франции в IX веке.

«Квадрилог» точнее было бы назвать аллегорией, основываясь на сочетании нескольких компонентов, характерных для этого жанра: мотив сна, аллегорические фигуры трёх сословий и Франции, персонаж-посредник (актёр), указывающий на необходимость толкования «сна», и, наконец, метафора «тела» — государства, традиционная для средневековой культуры. Второй момент, вызывающий сомнения, — указание на время первой публикации (1422), сноски не дают возможности установить источник<sup>2</sup>. Произведение было написано между

<sup>1</sup> Речь, заметим, идёт о прозаическом произведении и термин «поэма» не кажется особенно удачным.

<sup>2</sup> В монографии в качестве источников текста «Квадрилога» указаны (61, с. 451) и (62, с. 448—449), которым соответствуют в списке литературы 61. Cerquiglini-Toulet J. La poétique au Moyen Age: entre rhétorique et théologie // Кентавр / Centaurus. Studia classica et mediaevalia. № 2. М.: РГГУ, 2005. С. 194—205 и 62. Certeau M. de. L'écriture de l'histoire. — P.: Gallimard, 1975. — 361 p. «Квадрилог» обнаруживается ниже, под номером 63 Chartier A. Quadrilogue // Шишмарёв В. Ф. Книга для чтения по истории французского языка IX—XV вв. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 448—451. Если учесть, что объём «Квадрилога» составляет 59 стр. во французском издании (например, Chartier A. Le Quadrilogue investif / Ed. E. Droz. — Paris: Champion., 1923. — 74 p.) то остаётся предположить, что автор имел дело с фрагментом.

12 апреля и 31 августа 1422 (дата смерти английского короля Генриха V)<sup>1</sup>. Сохранилось более 40 списков, часть из которых сделана уже с печатных изданий, самые ранние из известных публикаций относятся к 1474 и 1477—1478 годам<sup>2</sup>.

Ещё более легковесным представляется следующее утверждение автора: «Вероятно, языком народа говорит сам Шартье. Эти слова предельно понятны и могли вызвать не только возмущение, но и заставить думать о судьбе своей нации. Напомним, что поэтический трактат написан в 1422, а в 1428 г. страна услышала о Жанне д'Арк» (С. 92). Однако позволим себе усомниться, что между приведёнными автором фактами существует жёсткая причинно-следственная связь. Думается, что А.Б. Каплан всё же преувеличивает степень распространённости ораторского текста, приписывая ему тот резонанс, каким в описываемую эпоху обладал, наверное, только жанр проповеди. «Квадрилог» Шартье в 1422 году вряд ли мог иметь то же значение, что «Марсельеза» Ж. Р. де Лиля в 1792. Не стоит забывать, что преждевременная смерть Генриха V на пике военных побед была воспринята многими современниками (и не только во Франции) как проявление божественной воли, а сторонниками дофина как прямое вмешательство providence.

Есть ли основания представлять Шартье убеждённым демократом и отождествлять его позицию с фигурой Народа? Приведём некоторые факты: автор «Квадрилога» происходил из нормандской семьи, известной своей приверженностью королевской династии, его старший брат Гийом, ставший впоследствии епископом Парижа, пользовался особым покровительством дофина. Шартье прошёл курс наук в Сорбонне. В 1422 г. Нормандия фактически является вотчиной Англии, а в Париже власть принадлежит сторонникам бургундского дома. В то время, когда создается «Квадрилог», дофин, потерпев военные поражения, вынужден отступить в Бурже, владения южнее Луары<sup>3</sup>. Пребывание в Бурже Шартье расценивал как «тяжёлое изгнание» («douloureux exil»)<sup>4</sup>. Последнее позволяет высказать предположение, что понятие «родина» (patrie) ещё тесно связано для него с северным регионом, а слово «François» (француз), которое возникает в текстах Шартье, нередко имеет узко-локальное значение 'житель Иль-де-Франс'<sup>5</sup>.

В качестве иллюстрации тезиса о простоте и доступности фраз Шартье приведём мнения французских исследователей: «Трёхчастная структура его речи по архитектонике и аргументации восходит к риторическим конструкциям спора и ориентирована на цicerоновскую модель»<sup>6</sup>, на подчёркнуто учёный характер аргументации Шартье указывает и Э. Дроз<sup>7</sup>. Композиция «Квадрилога» име-

<sup>1</sup> Chartier A. Le Quadrilogue invectif. — P. IV.

<sup>2</sup> Ibid. — P. IX—X.

<sup>3</sup> Ibid. — P. IV.

<sup>4</sup> Polet J.-C. Patrimoine littéraire européen. Anthologie en langue française. Prémices de l'Humanisme 1400-1515 — Bruxelles: De Boeck Université, 1995. — 6 vol. — P. 117.

<sup>5</sup> Это двойное значение обыгрывается позже в известном катрене Ф. Вийона: «Je suis François, dont il me poise / Né de Paris emprès Pontoise / Et de la corde d'une toise / Saura mon col que mon cul poise». Быть «французом» означает попасть под юрисдикцию прево Парижа. В переводе И. Эренбурга игра смысла утрачена: «Я — Франсуа, чему не рад, / Увы, ждет смерть злодея, / И сколько весит этот зад, / Узнает скоро шея».

<sup>6</sup> «Son discours triparti implique dans l'architecture et dans l'argumentation l'art oratoire du genre délibératif et se resserre du modèle cicéronien». Polet J.-C. Patrimoine littéraire européen. — P. 120.

<sup>7</sup> «il <A. Chartier — M. P.> est entouré de toute une cohorte d'écrivains qui, comme lui, ne cessent

ет следующую структуру: пролог, в котором аллюзии на античные источники соседствуют с цитатами из Библии, вступление актёра, представляющего свой сон-видение, диспут между аллегорическими персонажами, олицетворяющими Францию и три сословия, и заключительный монолог, в котором «перо и слово оратора» приравниваются к мечу воина. Таким образом, актёр, занимающий внешнюю позицию по отношению к персонажам «сна», указывает на особый статус интеллектуалов в социальной иерархии. Однако характер речи и последовательность аргументации Клирика, варьирующие основные темы пролога, позволяют сделать вывод о том, чья «правда» ближе автору.

На фоне отмеченных несообразностей уже почти мелочью представляется полная неразбериха в ссылках на научную литературу и другие погрешности оформления. Указанные в тексте номера источников крайне редко совпадают со списком, отклонения составляют 2—3 пункта. Например, на с. 27—30 А. Б. Каплан цитирует книгу Жана Флори «Повседневная жизнь рыцарства в Средние века» (М., 2006), указывая номер 37, однако в списке литературы ему соответствует отечественная антология «Средневековый роман и повесть» из серии БВЛ (М., 1974), а Флори обнаруживается ниже, под номером 39. К сожалению, это не исключение, а правило, которое в ряде случаев приводит к тому, что источник цитаты установить практически невозможно. Положение ухудшается из-за нередких для издания опечаток. Так, авторитетный специалист по средневековой поэзии М. Л. Гаспаров обнаруживается и в тексте, и в библиографическом списке под «псевдонимом» М. Л. Каспаров<sup>1</sup> (С. 39—40), Марселен Дефурно превращается в Дефурне (С. 97), а на с. 18 вместо А. Н. Веселовского появляется Н. В. Веселовский. Столь же небрежно оформлен и список литературы. Достаточно сказать, что упомянутый выше сборник «Кентавр/Centaurus» серии «Studia classica et mediaevalia» имеет несколько вариантов написания, ни один из которых не обходится без опечаток, кстати, нигде не сказано, что это издание РГГУ (С. 97, 99). Во французском сегменте библиографии полностью отсутствуют диакритические знаки и происходит такая же путаница с именами (Dechmaps вместо Deschamps; Zumptor вместо Zumpthor и т.п.). Всё это производит удручающее впечатление, особенно если вспомнить, что речь идёт о монографии, изданной под маркой академического института.

К сожалению, мы вынуждены констатировать, что рецензируемая работа не производит впечатления серьёзного научного исследования. Её достоинства, в качестве аналитического обзора не слишком высоки. Приходится также признать, что подобная эклектика и какое-то почти мифическое представление о «национальной идее» свойственны, увы, не только этому сочинению.

---

d'encourager le roi et le Dauphin et de démontrer par toutes sortes d'arguments savants, trop savants pour notre goût, le bien-fondé des revendications nationales». Chartier A. Le Quadrilogue invectif. — P. V.

<sup>1</sup> Поскольку в списке литературы нет заглавия статьи М. Л. Гаспарова (сообщается, что это послесловие) и неверно указаны страницы, приведём выходные данные полностью: Гаспаров М. Л. Поэзия вагантов // Поэзия вагантов. — М.: Наука, 1975. С. 421—514.

*А. А. Галлямов*

## **О сборнике статей «Память литературы и память культуры: механизмы, функции, репрезентации»**

Сказать, что проблема памяти не интересовала человека (человека вообще, а не только филолога, историка, философа...) вплоть до недавнего времени, будет, по всей видимости, даже не натяжкой, но и просто фальсификацией. Если окинуть взглядом историю человечества, то первое, с чем мы сталкиваемся, — именно память, зафиксированная в различного рода текстах и артефактах.

Появление разного рода гипотез и теорий о циклическом характере развития и самого существования как Вселенной в целом, так и всех иных процессов, начиная с атомарного или клеточного уровня, также не случайно. Что заставляет предположить, что раз за разом в процессе развития человек в попытках осмысления своего места в этом мире, в попытках легитимизации, так сказать, своего собственного существования вновь и вновь возвращается к неким точкам, принимаемым на данном этапе в качестве если не эталонных, то отправных. В последнюю четверть XX столетия проблема стала ассоциироваться с понятием «памяти», которая и стала отправной точкой, позволяющей несколько с иных позиций обратиться к проблеме культурного наследия, его системообразующей, регулятивно-нормативной функции и т. д. В качестве одной из причин такого поворота, как нам представляется, можно назвать в определенном смысле исчерпанность противопоставления «физиков» и «лириков». Тем более что наиболее крупные представители обоих лагерей никогда не воспринимали это всерьез. Опять-таки в определенном смысле можно переформулировать это противопоставление как вопрос о том, можно ли менять метрику и топологию исследуемого объекта при переходе от одной точки анализа к другой. То, что может быть названо традиционным подходом, предполагает безусловную изотропность пространства исследования на всем его протяжении, в то время как гуманитарии давно уже заметили, что в процессе анализа объект исследования неизменно меняется и даже более того — необратимо меняется, что требует, хочется того или нет, смены парадигмы... С этим явлением сталкивался, в общем-то, любой человек, который не просто читал какой-либо текст, но, хотя бы, пытался читать его более или менее вдумчиво, что требует постоянной корректировки восприятия, с одной стороны, и выстраивания некоего общего, изотропного смыслового пространства восприятия или даже бытия, с другой.

Обращение к проблемам памяти литературы и памяти культуры, судя по всему, как раз и связано с «утратой» некоего общего легитимирующего пространства бытия, что, соответственно, требует выработки некоей новой парадигмы и осмысления явлений культуры с привлечением иных приемов.

Естественно, что изначальная размытость объекта исследования в силу множества причин предполагает сразу некоторое множество подходов, что и отразилось на структуре сборника, разбитого на три блока, каждый из которых по-

священ разрешению более или менее общих вопросов.

В первой части рассматриваются коды и механизмы культурной памяти. Общую тематику статей этого раздела можно определить как проблему инвариантного, обеспечивающего и содержательную, и формальную преемственность литературы и культуры.

Так, Е. С. Шевченко, рассматривая функциональную роль балагана в творчестве футуристов, отмечает, что «футуризм вобрал в себя множество архаических культурных кодов и кодов, ориентированных на архаику (цирк, лубок, опера-буфф, кинематограф, детское творчество и другие формы художественного примитива), отрефлектировав их при этом парадоксальным образом — как новое, незахвачанное, не обремененное позднейшими наслоениями слово в искусстве. Среди них особое место ... принадлежит балагану, отношение к которому футуризм формировал, отталкиваясь от опыта предшественников — символистов и модернистской эпохи в целом».

В статье Т. А. Терновой «Беспамятство как традиция в эстетике русского имажинизма» проблема инвариантного рассматривается в более широком плане, чем в работе Е. С. Шевченко. Автор обращает внимание на специфику функционирования памяти не только в качестве воспоминания, но и забвения, что и дает возможность художнику актуализировать не только весь семантический потенциал памяти, представленной то как объект, то как субъект, но и выбрать из нее наиболее адекватное для решения насущных задач. При этом, как отмечает автор, память имажинистами воспринималась не для встраивания своих произведений в общее поле культуры, а выявления своего индивидуального видения, что как раз и требует забвения, беспаятства по отношению ко всему прошлому.

Статьи Н. А. Нагорной и О. А. Джумайло посвящены проблемам памяти, сновидений и воспоминаний в структуре литературных текстов. Причем, как показывают оба автора, воспоминания, сновидения играли важную роль не только в рамках творческой биографии писателей, творчество которых они исследуют, но и в самой жизни этих людей, которая во многом выстраивалась по канонам художественного текста. Н. А. Нагорная, анализируя книгу А. М. Ремизова «Подстриженными глазами», отмечает, что для Ремизова понятие памяти неотделимо от сновидений, которые, как и память, не столько служат средством воспоминаний и фиксации пережитого, сколько материалом выстраивания своего собственного бытия, «образ становится не только эстетической категорией, но и «средством транспортировки» сознания созерцателя-сновидца, т. е. выполняет транслирующую функцию»<sup>2</sup>. О. А. Джумайло, рассматривая воспоминания как основу построения исповедального романа указывает: «... навязчивое воспоминание, будучи повторенным, становится уже не единицей нарратива, а единицей анализа нарратива в экзистенциальной проекции»<sup>3</sup>. При этом, видимо, следовало бы дополнить выводы указанием, в частности, на то, что читатель присутствует здесь не в качестве внешнего наблюдателя, а является соавтором текста, которому как раз и предстоит решить поставленный героем про-

<sup>1</sup> Шеченко Е. С. Балаган как «резонансное пространство» и культурный код футуризма // Память литературы и память культуры: механизмы, функции, репрезентации. — Воронеж: Издательство Воронежского государственного университета. 2009. С. 19.

<sup>2</sup> Нагорная Н. А. С. 25.

<sup>3</sup> Джумайло О. А. С. 41.

изведения вопрос, поскольку тот ответ, который как бы предлагается автором, носит по преимуществу провокационный характер.

Первая из статей А. А. Житенева, включенная в данный раздел, продолжает тему, начатую работами названных выше авторов, при этом упор делается на деструктивную функцию памяти, выступающей по мнению автора, в виде «особого эмоционально-смыслового комплекса — *ресентимента*»<sup>1</sup>, «сознание незаконности своего присутствия в литературе»<sup>2</sup>, которая ведет к ситуации, когда «нелепость — это универсальная «рамка» для сферы этического»<sup>3</sup>. Что позволяет рассматривать феномен ресентимента «как особый мнемонический механизм, определяющий и ценностные, и смысловые, и эстетические ориентиры»<sup>4</sup>.

С. В. Панов и С. Н. Ивашкин на примере текстов М. Пруста проводят мысль, что одной из характерных особенностей современного состояния литературы становится принципиальное неразличение актуального и виртуального, позволяющее рассматривать саму жизнь как некую множественность бытия, реализуемую одновременно, но актуализируемую в зависимости от интенций автора (читателя, зрителя). Полемизируя с Ю. Кристевой по поводу сведения ею художественного дискурса Пруста «к телеологии преосуществления желания, к чувственному знаково-нарративному оформлению временной интуиции», авторы отмечают, что персонажи Пруста выступают не столько в качестве героев классического авторского повествования, сколько «концептуальных операторов интеллектуального бытия героя-дискурса»<sup>5</sup>.

Заключительная статья раздела посвящена межпредметным, как выразились бы раньше, связям художественного и музыкального дискурсов. Н. С. Олизко, анализируя особенности строения произведений Дж. Барта, отмечает: «искусство постмодернизма отличается синтетическим художественным языком, опирающимся на принцип ассоциативной многослойности, где сами ассоциативные ряды часто выстраиваются по принципу языков смежных видов искусств»<sup>6</sup>. Специфику реализации интермедиальных структур в литературно-художественном произведении автор объясняет с помощью понятий и категорий лингвосинергетики, аргументируя свои положения примерами из произведений Дж. Барта «*Floating opera*» и «*Once upon a time: a floating opera*», где используется фрактальный принцип организации текста, воспроизводящий структуру музыкального произведения. Думается, что эта статья привлечет внимание не только литературоведов: тем более что не только в американской литературе, но и в русской мы имеем тексты такого рода, творчество В. П. Аксенова, например, может быть исследовано именно в этом плане.

Второй раздел сборника посвящен анализу топосов и жанров и их месту и функциям в работе культурной памяти. А. А. Булгакова, давая краткий очерк понимания топика в различные эпохи, особо отмечает функции топика в переходные эпохи, когда, по ее мнению, «в условиях разрушающейся картины мира и устаревания ценностей происходит бессознательное возвращение к корням,

<sup>1</sup> Житенев А. А. С. 45.

<sup>2</sup> Житенев А. А. Там же. С. 45—46.

<sup>3</sup> Житенев А. А. Там же. С. 51.

<sup>4</sup> Житенев А. А. Там же.

<sup>5</sup> Панов С. В., Ивашкин С. Н. С. 59.

<sup>6</sup> Олизко Н. С. С. 63.

актуализируется миф и архетип, на основании которых создается новая картина мира»<sup>1</sup>, вследствие чего топика «выступает механизмом сохранения культурной памяти, актуализации и передачи вечных ценностей, что обеспечивает преемственность культурного процесса»<sup>2</sup>.

Н. Г. Коптелова анализирует миф о Пушкине, который рассматривается ею как основа всей книги Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский», отмечая, что это именно сознательная и в какой-то мере неязыческая интерпретация творчества Пушкина, которая была необходима Мережковскому для решения своих собственных философско-эстетических задач.

В статье Н. Л. Зелянской рассматривается жанрообразующая функция «воспоминаний мечтателя» в романе Ф. М. Достоевского «Белые ночи». Процессы, которые в настоящее время определяются как постмодернистские, в реальности возникли и стали воплощаться в литературе и культуре в целом задолго до появления самого этого термина. Подтверждением этой мысли как раз и может служить названная статья Н. Л. Зелянской, показавшая, как нарративный эксперимент Достоевского привел к появлению иного типа повествователя: из описателя событий, происходящих вокруг, он превращается в творца особого художественного мира.

В. Ю. Клейменова, основываясь на идеях М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, указывает в своей статье, что «память жанра — объективная категория и не зависит от желаний писателя, она срабатывает всякий раз, когда создается новое литературное произведение... Современное не появляется на голом камне, оно произрастает из неких плодородных пластов прошлого опыта... жанр — это категория динамическая и историческая»<sup>3</sup>. В качестве примера она рассматривает книги Дж. Роулинг о Гарри Поттере, в которых выделяет «отголоски по крайней мере четырех жанров: «романа-воспитания», мифологии, волшебной сказки и английской литературной сказки»<sup>4</sup>. При этом, отмечает автор, поэтику современной литературной сказки трудно осознать без опоры на память жанра и память культуры.

Проблема, анализу которой посвящена статья А. И. Жиленкова, проявление в рамках позднего средневековья субъективности художника-творца. Автор показывает на примере творчества Данте переход от репродуктивного творчества к продуктивному. И процесс это происходил в рамках перехода от роли посредника между первообразом и читателем к собственно творцу, который не просто воспроизводит по готовым лекалам, но делает это лично, с учетом своего субъективного опыта. «Субъектность проявилась в возникновении креативного сознания, выразившегося в расширении границ личной инициативы автора, в переосмыслении принципов диалога с традицией, в изменении понимания границ и функций культурной памяти»<sup>5</sup>.

Среди вопросов освоения культурного наследия прошлого заметное место занимают проблемы мифологизации, демифологизации и ремифологизации, анализу которых на примере пьесы Угарова «Зеленые щеки апреля» посвяще-

<sup>1</sup> Булгакова А. А. С. 73.

<sup>2</sup> Булгакова А. А. Там же. С. 74.

<sup>3</sup> Клейменова В. Ю. С. 92.

<sup>4</sup> Клейменова В. Ю. С. 93.

<sup>5</sup> Жиленков А. И. С. 105.

на статья Н. В. Лесных. Объектом анализа выступает миф о Ленине. «Пьеса... представляет собой историософский гротеск, в котором де- и ремифологизация истории осуществляется в направлении не просто снижения, абсурдизации образов главных персонажей, а их переконструирования, когда в героях проступают черты мифологизированных образов: ... В. И. Ленина и Н. К. Крупской. Ре- и демифологизация осуществляется благодаря расширению границ мифа: путем включения в пьесу мифа о Валькириях и многочисленных историко-культурных аллюзий из русской литературы первой трети XX века»<sup>1</sup>.

Статьи третьего раздела посвящены теме памяти и мнемонической роли интертекста. На примере сборника А. Блока «Нечаянная радость» Н. А. Молчановой рассмотрена «общесимволистская тенденция освоения архаических форм фольклора»<sup>2</sup>, при этом она отмечает, что для Блока это было скорее случайным, нежели закономерным стремлением.

В статье А. А. Чевтаева рассматривается функция интертекста на примере нескольких стихотворений И. Бродского. Автор показывает, как происходит перекодирование мифа (сюжета, образа, темы,..), как он наполняется новым содержанием, какую функцию выполняет при этом собственный культурный кругозор читателя и, соответственно, его способность проникнуть в иные смысловые пласты текста, практически недоступные при наивном чтении.

Особую роль интертекста в современной русской прозе рассматривает О. Ю. Осьмухина, выявляя, в частности, ее мистифицирующую роль в творчестве А. Битова и других писателей, активно использующих набоковский дискурс в своих произведениях.

Вторая статья А. А. Житенева, включенная в третий раздел сборника, продолжает тематически первую, выявляя деструктивную / конструктивную роль памяти на примере творчества И. Бродского, при этом, указывает автор, «статус события ... для Бродского априори закреплён только за тем, что обладает эстетической значимостью, т. е. может быть вписано в пространство тотальной памяти»<sup>3</sup>. Специфика интертекстуальности поэтики И. Бродского при этом не ограничивается только лишь семантическими аллюзиями, а проявляется и на чисто формальном уровне воспроизведения в разных текстах с незначительными вариациями.

Довольно интересную проблему рассматривает В. Л. Гусаков, анализируя произведения русскоязычных грузинских писателей второй половины XX столетия: А. Эбаноидзе, Ч. Амиреджиби, произведения которых существуют на двух языках — русском и грузинском — при этом, как отмечают они сами, их нельзя рассматривать только лишь как переводы, это скорее переложение на почву другой культуры, что и создает специфичные историко-культурные смысловые связи и отношения, накладывает отпечаток на особенности личностного восприятия.

В статьях А. М. Маркусь, Н. А. Ловчинского, А. В. Фроловой описываются интертекстуальные функции памяти. Так, информативно-креативная память, в роли которой, по мысли А.М. Маркусь, выступают мемуары, не столько вос-

<sup>1</sup> Лесных Н. В. С. 117—118.

<sup>2</sup> Молчанова Н. А. С. 119.

<sup>3</sup> Житенев А. А. С. 145.

производит события прошлого, сколько их производит, делая значимыми для настоящего. Н. А. Ловчинский на примере произведений современной постмодернистской поэзии анализирует реализацию «большого времени» в творчестве А. Алехина и И. Кригера, где, по мнению автора, актуализировался «особый образ времени, который вбирает в себя самые разные фазы развития культуры»<sup>1</sup>. На примере творчества А. Жигулина А. В. Фролова рассматривает оппозицию «жизнь — память», в которой функцией памяти выступает одухотворение бытия человека.

Заключительная статья подводит своеобразный итог всех тем, представленных в сборнике. Основное внимание автора сосредоточено на проблеме восприятия памяти и ее функций структуралистами и постструктуралистами. По мнению Т. А. Терновой, для структуралистов и ориентировавшихся на них исследователей, память обеспечивает преемственность культурной традиции. В то время как постструктуралисты основной упор делают на механизме забвения...

Говоря в целом, следует отметить, что работы, представленные в сборнике довольно разнородны, что, видимо, неизбежно в силу хотя бы того, что сам предмет анализа — память как феномен культуры — до сих пор еще не выкристаллизовался, не приобрел характера строгого научного термина, излишне метафоричен...

---

<sup>1</sup>Ловчинский Н. А. С. 165.

*При оформлении обложки использована  
«Композиция» Пита Мондриана*

**«ДИАЛОГ. КАРНАВАЛ. ХРОНОТОП», 2010, №1–2 (43–44)**

*НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ*

Подписано в печать 24.12.10.

Формат 60x90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>

Бум. офсетная.

Тираж 300 экз.

Отпечатано в

заказ №