



ЛИТОВСКИЙ ЭДУКОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

ДЕПАРТАМЕНТ ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА МОСКВЫ  
Государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Московский городской педагогический университет»  
(ГБОУ ВПО МГПУ)

# РУСИСТИКА И КОМПАРАТИВИСТИКА

*Сборник научных статей*

*Выпуск VIII*

edukologija

Вильнюс-Москва, 2013

УДК 811.161.1

P88

*Обсуждено и рекомендовано к печати на заседании совета филологического факультета Литовского эдукологического университета 26 11 2013 г. (протокол № 13).*

**Ответственные редакторы:**

**Е. Ф. Киров** (Москва, лингвистика),

**Г. Кундротас** (Вильнюс, лингвистика)

**М. Б. Лоскутникова** (Москва, литературоведение)

**Редакционная коллегия:**

**Е. И. Белова** (Вильнюс), **И. А. Беяева** (Москва),

**С. В. Власова** (Вильнюс), **Е. Ю. Геймбух** (Москва),

**С. А. Джанумов** (Москва), **В. В. Кириллов** (Москва),

**Г. С. Петкевич** (Вильнюс), **М. В. Романенкова** (Вильнюс),

**Д. Сабромене** (Вильнюс), **Л. Сельмистрайтис** (Вильнюс)

**Составители выпуска VIII**

**Е. И. Белова** (Вильнюс), **Д. Сабромене** (Вильнюс)

**Рецензенты:**

**Ю. А. Новиков** – д-р филол. наук, профессор,

**Ю. Юркенас** – д-р филол. наук, профессор

© Литовский эдукологический университет, 2013

© ГБОУ ВПО МГПУ, 2013

© Издательство Литовского эдукологического университета, 2013

ISBN 978-9955-20-913-3

## СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ / LITERARY CRITICISM

**Творчество И. А. Гончарова: вопросы научной  
интерпретации и художественной рецепции /  
I. A. Goncharov's Works: Issues of Scientific Interpretation  
and Artistic Reception**

*Беляева И. А.*

Обломов и проблема «русского Фауста» . . . . . 7  
Oblovov and the Problem of "Russian Faust"

*Лоскутникова М. Б.*

Поликультурное понимание иронии в романах  
И. Гончарова и особенности исследовательских  
позиций. . . . . 21  
The Polycultural Understanding of Irony in  
the Novels by I. Goncharov and the Peculiarities of  
Research Positions

*Молнар Ангелика*

Болезнь и игра в романе И. Гончарова «Обломов»  
и в пьесе М. Угарова «Смерть Ильи Ильича» . . . . . 36  
Illness and Play in I. Goncharov's "Oblovov"  
and M. Ugarov's "The Death of Ilya Ilych"

**Типология и компаративистика /  
Typology and Comparativistics**

*Валюлис С.*

Идеи А. Шопенгауэра в эстетических исканиях  
русских символистов . . . . . 47  
Schopenhauer's Ideas in Aesthetical Search of the  
Russian Symbolists

- Дубинина Т. Г.*  
 Жанр стихотворной новеллы в творчестве  
 М. Ю. Лермонтова и И. С. Тургенева. . . . . 58  
 The Genre of Verse Novels in the Works of  
 M. Yu. Lermontov and I. S. Turgenev
- Михайлова М. В.*  
 Россия Карин Михаэлис. . . . . 68  
 Rossica Karin Michaelis
- Павловец М. Г.*  
 Творчество Генриха Сапгира и поэзия  
 конкретизма: от типологического схождения  
 к творческому освоению . . . . . 79  
 Genrikh Sapgir' Works and "Concrete" Poetry:  
 from Typological Similarity to Artistic Mastery
- Полтавец Е. Ю.*  
 Лев Толстой и современная «филологическая  
 поэзия» . . . . . 91  
 Leo Tolstoy and Modern "Philological Poetry"
- Штембергер Мартина*  
 В зеркальном кабинете культур, или Фрагмент  
 постмодернистского франко-русского полилога:  
 Фредерик Бегбедер и Россия . . . . . 103  
 Mirroring Cultures, or A Fragment of a Postmodern  
 Franco-Russian Polylogue: Frédéric Beigbeder and  
 Russia

## ФОЛЬКЛОР / FOLKLORE

### Фольклор и литературно-фольклорные связи / Folklore and Literary-Folklore Ties

*Джанумов С. А.*

Народные пословицы и поговорки в письмах  
А. С. Пушкина 1821–1827 годов. . . . . 123  
Folk Proverbs and Sayings in A. S. Pushkin's Letters  
of 1821–1827

*Райкова И. Н.*

Дети и взрослые: взаимодействие в фольклорной  
традиции (по полевым записям) . . . . . 132  
Children and Adults: Interaction in Folklore Tradition  
(Based on Field Records)

## ЯЗЫКОЗНАНИЕ / LINGVISTICS

*Беляева М. В.*

Явление тематизации в устном (разговорном)  
дискурсе на немецком и русском языках . . . . . 144  
The Phenomenon of Theming in Oral (Conversational)  
Discourse in the German and Russian Languages

*Ганиев Ж. В.*

Аргументы к этосу и пафосу у  
Достоевского-журналиста (к риторическому  
анализу текстов) . . . . . 152  
Arguments to the Ethos & Pathos in the Work of  
Dostoyevsky-Journalist (Towards Rhetorical Analysis  
of Texts)

*Киров Е. Ф.*

Онтофонология в парадигме онтолингвистики. . 161  
Ontophonology in the Paradigm of Ontolingistics

*Нагорная А. В.*

Голос внутреннего тела в английской и русской  
лингвокультуре. . . . . 169  
The Voice of the Inner Body in the English and  
Russian Culture and Language

## Рецензии / Reviews

Смирнова А. И.

Подводя итоги века. Рецензия на сборник статей:  
*Русское литературоведение XX века: имена, школы, концепции*: Материалы Международной научной конференции (Москва, 26–27 ноября 2010 г.) / Под общ. ред. О. А. Клинга и А. А. Холикова. М.; СПб.: Нестор-История, 2012..... 181  
 Summarizing the 20<sup>th</sup> Century: A Review of: *The Russian Literary Criticism of the 20<sup>th</sup> Century: Names, Schools, Conceptions*: Papers from the International Scientific Conference (Moscow, November 26–27, 2010) / Eds. O. A. Kling and A. A. Kholikov. Moscow; St. Petersburg: Nestor-History, 2012.

Фоминых Т. Н.

Рецензия на книгу: *Актуальные проблемы обучения русскому языку X* / Ed. Simona Koryčánková. Brno: Masarikova Univerzita, 2012. . . 188  
 A Review of: *The Topical Issues of Learning the Russian Language X* / Ed. Simona Koryčánková. Brno: Masarikova Univerzita, 2012.

## Актуальное интервью / A Topical Interview

Беседа с переводчиком романа  
 И. Гончарова «Обломов» Верой Бишицки . . . . . 193  
 A Conversation with Vera Bischizki, Translator of  
 I. Goncharov's "Oblomov"

КОРОТКО ОБ АВТОРАХ / ABOUT THE AUTHORS ..... 202

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ / LITERARY CRITICISM

### ТВОРЧЕСТВО И. А. ГОНЧАРОВА: ВОПРОСЫ НАУЧНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЦЕПЦИИ / I. A. GONCHAROV'S WORKS: ISSUES OF SCIENTIFIC INTERPRETATION AND ARTISTIC RECEPTION

**И. А. Беляева**

*Московский городской педагогический университет,  
Москва, Россия  
belyaeva-i@mail.ru*

#### **ОБЛОМОВ И ПРОБЛЕМА «РУССКОГО ФАУСТА»**

Размышляя в своей известной статье «*Лучше поздно, чем никогда*» о загадочной природе творчества, Гончаров упомянул о «*духовном, наследственном средстве*» между «*творческими типами*», которые неизменно воссоздаются в своих художественных произведениях писателями разных эпох и народов. Так, «*гомеровские, эзоповские, потом сервантовский герой, шекспировские, мольеровские, гетевские и прочие и прочие, вплоть до типов нашего Пушкина, Грибоедова и Гоголя*», хотя и видоизменяются, но служат цементирующей основой европейской культуры. Однако Гончаров также справедливо отмечал, что «*этот мир творческих типов имеет как будто свою особую жизнь, свою историю, свою географию и этнографию*», а «*Дон Кихот, Лир, Гамлет, леди Макбет, Фальстаф, Дон Жуан, Тартюф и другие уже породили, в созданиях позднейших талантов, целые родственные поколения подобий, раздробившихся на множество брызг и капель*» [Гончаров 1980: т. 8, 139]. Герой немецких народных легенд Фауст, укоренившийся в европейской культуре благодаря И.-В. Гете, несомненно относится к числу таких «*типов*» и, пожалуй, едва ли не более всех остальных востребован русской художественной традицией. Применительно к эпохе XIX века стоит говорить даже не столько о генетических процессах в русской фаустиане, сколько о явлении типологического родства русского романного героя и гетевского Фауста, противоречивая двойственность которого и одержимость коренными вопросами бытия была воспринята отечественным классическим романом в полной мере.

Один из самых известных образцов этого жанра, роман Гончарова «Обломов» и его центральный герой, не исключение. Стоит отметить, что в науке о творчестве писателя существует устойчивая традиция рассматривать ключевые коллизии его романистики с учетом фаустовского кода. Что касается именно «Обломова», то еще современниками Гончарова было отмечено сходство сюжетной функции Штольца и Мефистофеля. Критик рассматривал Штольца-Мефистофеля в качестве «двойника» Обломова, его «парадоксального и неумолимого противоречия» [Ахшарумов 1991: 163], в соответствии с укоренившейся в сознании русского читателя тенденцией воспринимать Фауста и Мефистофеля как две стороны единой человеческой натуры [см.: Тургенев 1978].

В XX веке фаустовские параллели в романах Гончарова признавались многими критиками и исследователями. Так, В. Н. Ильиным ситуация искушения рассматривалась как одна из важнейших в «Обыкновенной истории», где «злое семья», посеянное «Мефистофелем-дядюшкой», расцвело «пышно, буйно, раскидисто», а в «Обломове» оно, по мнению критика, было персонифицировано не в немце Штольце, а в Тарантьеве, который воплощал «образ “безумной деятельности”» и являлся при Обломове «тенью, как Мефистофель при Фаусте, в роли не то приживала, не то сторожевого пса» [Ильин 2012-В: 316; Ильин 2012-А: 338, 345].

Большая часть размышлений В. Н. Ильина о романистике Гончарова создавалась в 1950–1960-е годы, когда в науке о писателе неоднократно повторялась мысль о внутренней полемичности образа главного героя романа «Обломов» немецкому Фаусту. В ряде статей уже в самих названиях содержалось определение «Анти-Фауст» [см.: Маус 1967; Louria, Seiden 1969], и тем самым поднималась давняя проблема национальной рецепции Фауста, которая наиболее остро дала о себе знать еще на рубеже XIX–XX веков в отечественной и европейской критике в связи с осмыслением романистики Ф. М. Достоевского [см.: Булгаков 1902; Луначарский 1902; Масарик 2007: 213; Мишнев 1906], когда русский Фауст с его «больной совестью» противопоставлялся Фаусту немецкому с его этическим нигилизмом деятеля и устроителя прогресса. В указанных работах об Обломове как Анти-Фаусте эта логика во многом сохранялась. Как констатирует Е. А. Краснощекова, «в связи с философствованиями Платона с Выборгской стороны, а также стилем его жизни он нередко именуется



Анти-Фаустом (позиция гетевского Фауста: “Лишь тот достоин жизни и свободы, кто каждый день за них идет на бой”)), однако исследователь предлагает излишне не абсолютизировать данное противостояние, поскольку Обломов в высшей степени критичен к самому себе и понимает, что философия созерцания все же не может вытеснить или заменить деятельные начала человеческой жизни [Краснощекова 1997: 338].

В относительно недавних размышлениях венгерского ученого З. Хайнади о главном герое «Обломова» вновь приводятся убедительные аргументы в пользу его антифаустианства [Хайнади 2010], причем в этой связи подчеркиваются именно восточные черты образа: «Безвольная агарация – отсутствие страсти, незыблемое спокойствие духа и души – и безмолвие (исихия) свойственны человеку восточного типа. Фаустовский вечный странник противостоит русскому домоседу» [Хайнади 2010: 360]. Если раньше Обломов интерпретировался как явление *das Russentum*, в котором обнаруживала себя ортодоксальная ментальность, то теперь в характеристиках «русскости» отечественного Анти-Фауста немалый акцент делается на выявлении значений «пассивной неподвижности Востока» [Хайнади 2010: 365].

Думается, что вопрос о противостоянии Фауста и Обломова в плане оппозиции их мирозерцания и мировидения – деятельности<sup>1</sup> и созерцательности<sup>2</sup>, несмотря на свою привычность и, казалось бы, очевидность, так и не решен, тем более, если учесть тот факт, что типологически герой русского романа многим обязан литературному архетипу Фауста. Однако справедливо замечание З. Хайнади, что «анти в греческом языке имеет значение “вместо”, а не только “против”» [Хайнади 2010: 360], поэтому, продолжим мысль ученого, Обломов как Анти-Фауст не столько противостоит своему немецкому пробразу, сколько предлагает свой национальный вариант ответа на фаустовские вопросы и тем самым включается в парадигму «русских Фаустов».

Важно отметить, что «фаустовский сюжет» (если под ним понимать параболически выстроенный путь человеческий, когда ради познания и постижения гармонии мира герой готов на

---

<sup>1</sup> В качестве эпиграфа к своей статье Хайнади берет слова Гете о том, что деятельный всегда бессовестен; никто не имеет совести, кроме созерцающего [Хайнади 2010: 360].

<sup>2</sup> Современные исследователи даже пишут о «полном бесстрастии» Обломова, о его «истинном подвижничестве» и «“аскетическом” терпении и смирении» [Криволапов 2000: 140].

эксперименты над собой, над жизнью, в том числе он стремится достигнуть искомой полноты бытия через любовь) также присутствует у Гончарова, как и в целом в русском классическом романе<sup>3</sup>. Примечательно, что событийность «Обломова» составляет не только и не столько лежание Ильи Ильича на диване и прием разного рода посетителей, сколько две истории любви. Две истории – как две попытки доказать прежде всего самому себе, что жизнь не «никуда не годится», а у нее есть смысл, и что «самолюбие» как «соль жизни» [Гончаров 1998: 184] современному человеку дано не зря. Вообще нельзя забывать, что Обломов, хоть и родом из обломовского мира, но уже совсем другой человек, нежели его отец, дед и прадед. Он учился в Московском университете, и тот, несомненно, наложил на своего ученика печать, как утверждал Гончаров, «местного своеобразия», состоявшего, прежде всего, в особом духе свободы [Гончаров 1980: т. 7, 229–230]. Отсюда и вопросы, которые волнуют героя. Они пришли не из глубины веков, поскольку в том идиллическом обломовском мире единства человека и природы, где все подчинялось календарю и естественному циклу, их не было. Это вопросы нового времени, которые в полной мере, как справедливо полагал, например, современник Гончарова Тургенев, были сконцентрированы именно в «Фаусте» Гете: все они связаны с задачей «чистоэгоистической» (читай – человеческой) – разрешения загадки земного бытия личностью, сознающей свою неповторимость и ценность [Тургенев 1978: 205]. И Обломов, движим мыслью о человеке и его ином статусе в новом, быстро меняющемся мире, где все потеряло прежние ориентиры, меняется быстро и рассыпается на части, где трудно уцелеть единому человеческому голосу. Не случайно все рассуждения-выводы Обломова после прихода визитеров (в первой части романа) сводимы к мысли о человеке: «Где же тут человек? Где его целость? Куда он скрылся, как разменялся на всякую мелочь?», и героем выносятся в сущности фаустовский вердикт: «Скука, скука, скука!..» [Гончаров 1998: 172–173]. Кстати, скука – черта исключительно русского варианта Фауста, в немецком источнике звучат иные коннотации неудовлетворенности героя. Однако еще с пушкинских времен («Сцена из Фауста», «Евгений Онегин») «русский Фауст» – это Фауст скупающий.

<sup>3</sup> Наряду с «дантовским сюжетом», который, несомненно, в романах Гончарова представлен более ярко [Беляева 2011].

Обломова, безусловно, нельзя полностью объяснить его фаустовскими корнями, как, кстати, нельзя этого сделать и в случае обнаружения у героя донжуанских, гамлетовских или донкихотских (или любых иных архетипических) черт. Обломов – больше каждого из этих типов потому, что он другой, иной, но с ними состоит в родстве, отрицать которое – нивелировать глубину смыслов, таящихся в создании Гончарова.

О типологической парадигме русского романного героя, в которой Обломову отведено особое место, в данной работе ввиду ограниченного объема мы говорить не сможем. Заметим только, что ряд Онегин – Печорин – Бельтов – Рудин и т.д., в который включен и Обломов, выстроен еще современниками Гончарова, а в основе всех этих характеров лежит фаустовская раздвоенность: *«Ах, две души живут в больной груди моей, / Друг другу чуждые, – и жаждут разделенья! / Из них одной мила земля, – / И здесь ей любо, в этом мире, / Другой – небесные поля; / Где духи носятся в эфире»* (Пер. Н. Холодковского) [Гете 1947: 88]. Обломову в немалой степени присущи и фаустовская тоска, неудовлетворенность существом жизни, и фаустовская апатия, ведь гетевский Фауст едва не покончил с собой, не зазвучи вовремя пасхальные звуки и не явись затем к нему Мефистофель с деловым предложением. При этом нельзя забывать, что последний, искушая Фауста, его тем самым и спасает, согласно промыслительной воле Господа.

Собственно жизнь Обломова до приезда Штольца в конце первой части романа была отмечена печатью полного разочарования во всем, что герою суждено было в ней делать: служба не задалась, карьера в свете стала неинтересна. Важно также, что и в потерянном раю, в Обломовке, он жить уже не может. Словом, потерял смысл существования. Когда появляется Штолец, с Обломовым и происходит та главная история в его жизни, которой суждено было составить основное событие в романе. Ю. М. Лоциц саркастически утверждает, что «по-настоящему от Штольца начинает пахнуть серой, когда на сцену выходит... Ольга Ильинская» [Лоциц 1986: 190]. И действительно, нельзя не согласиться с тем, что *«поэма изящной любви»* [Гончаров 1980: т. 8, 243] в романе Гончарова имеет во многом экспериментальный характер, а Штолец выступает как искуситель и пользуется тем же «сценарием», что и Мефистофель: «он ведь тоже – не постесняемся резкого слова, – замечает критик, – **подсовывает** Обломову Ольгу. Причем делает это, предварительно сговорившись с нею об условиях “розыгрыша”» [Лоциц 1986: 191].

Ольга действительно явилась перед Обломовым внезапно и по задумке Штольца – какой-то надеждой на счастье, на смысл, на полноту бытия. В ней – отголоски не только дантовской Беатриче, но в целом того идеала женщины, в которой сам Гончаров видел умную красоту, софийность, свет. Как Гретхен у Гете – только осколок античной Елены в новом мире, то есть лучик от света этого классического идеала, так и Ольга – земное и современное явление женственно-нежного начала. Записывать ее в героини нигилистического «нового» плана мы бы не стали, хотя в ней дышит настоящее время, она не архаична, а созвучна своей эпохе, не выпадает из нее. Вообще героини русского романа, будь то пушкинская Татьяна, или же тургеневская Лиза Калитина, многое черпают из гетевской Гретхен, однако в чем они всегда и неизбежно отличны от нее, так это в том, что в них есть внутренний стержень, им есть что противопоставить горестям жизни. Если Гретхен у Гете, как утверждал «заклятый гетеец» Тургенев, «мила, как цветок, прозрачна, как стакан воды, понятна, как дважды два – четыре», «дышит стыдливой прелестью невинности и молодости» и «несколько глупа» [Тургенев 1978: 212], то «русская Гретхен» не только мудрее, но и душевно сильнее немецкой своей предшественницы<sup>4</sup>, хотя по возрасту действительно очень молода. В этом смысле Ольга Ильинская вполне созвучна всем отечественным наследницам данного литературного архетипа. Она деятельна, внутренне взрослее своего героя-избранника, отзывчива, милосердна, чутка и проста в своем незатейливом и ясном отношении к жизни.

Не хотелось бы обвинять Ольгу в сговоре со Штольцем-Мефистофелем, «розыгрыш» которых поставил Обломова в ситуацию жертвы «тривиальной истории “соблазна”» [Лощиц 1986: 191]. Ведь нельзя забывать о том, что миссия ее была благородна – пробудить ото сна Илью Ильича, вернуть его к жизни, восстановить его душу, тихо, но неукоснительно упдающую в бездну. И тут они вместе со Штольцем, подобно гетевскому Мефистофелю, тоже являются частью мысли Бога о человеке, которого необходимо спасти. К тому же Ольга искренне полюбила Обломова, а история их отношений – «поэма» о действительно непросто́м бытии любви в мире людей, действующими лицами которой

---

<sup>4</sup> С. М. Соловьев даже утверждал в связи с размышлениями о тургеневской Лизе Калитиной как «русской Гретхен», что Россия пошла за ней, в то время как Германия – за Фаустом [Соловьев 1917: 503].

являются мужчина и женщина, движимые как земными страстями, так и духовными токами чувства. Ольге не удастся спасти Обломова – не спасла Фауста и искренняя любовь Гретхен. Но обе пережили истинное чувство, любили не шутя и жертвенно. Кстати, герой Гончарова, как и герой Гете, немало страдает оттого, что он недостойн своей избранницы. Интонации размышлений Обломова о том, что Ольга любить его не может, потому что она много выше и лучше его, а он только погубил молодое сердце и, будучи старше и мудрее Ольги, позволил своему чувству высказаться, напоминают в своих покаянных фрагментах знаменитую сцену «Лес и пещера» из первой части «Фауста». Только Обломов, в отличие от Фауста, признается в своих сомнениях Ольге (и та, сначала обидевшись, затем прощает, потому что понимает: в письме Обломова говорила «нежность»). Фауст же поверяет свои думы только Мефистофелю. Ситуация искушения Ольги, с точки зрения Обломова, нагнетается еще и ввиду двусмысленности ситуации: брак между ними оказывался невозможен, в том числе из-за материальных причин, а свободное общение его и Ольги способно было только ее скомпрометировать.

Порой Обломов и сам ведет себя как Мефистофель-искуситель, или, скорее, как искуситель-теоретик, потому что Ольгу он своими вопросами хочет только лишь проверить, но не сломить. Напомним один эпизод:

*«В сердце у него, – пишет Гончаров, – проснулась и завозилась змея сомнения... Любит она или только выходит замуж?»*

*– Но есть другой путь к счастью, – сказал он.*

*– Какой? – спросила она.*

*– Иногда любовь не ждет, не терпит, не рассчитывает... Женщина вся в огне, в трепете, испытывает разом муку и такие радости, каких...*

*– Я не знаю, какой это путь.*

*– Путь, где женщина жертвует всем: спокойствием, молвой, уважением и находит награду в любви... она заменяет ей всё.*

*– Разве нам нужен этот путь?*

*– Нет.*

*– Ты хотел бы этим путем искать счастья на счет моего спокойствия, потери уважения?*

*– О нет, нет! Клянусь Богом, ни за что, – горячо сказал он.*

*– Зачем же ты заговорил о нем?*

*– Право, и сам не знаю...*

– А я знаю: тебе хотелось бы узнать, пожертвовала ли бы я тебе своим спокойствием, пошла ли бы я с тобой по этому пути? Не правда ли?

– Да, кажется, ты угадала... Что ж?

– Никогда, ни за что! – твердо сказала она. Он задумался, потом вздохнул.

– Да, то ужасный путь, и много надо любви, чтоб женщине пойти по нем вслед за мужчиной, гибнуть – и всё любить.

Он вопросительно взглянул ей в лицо: она ничего; только складка над бровью шевельнулась, а лицо покойно» [Гончаров 1998: 286].

Речь в данном случае идет о пути, по которому пошла гетевская Гретхен. Обломов о нем знает, и ему интересно, какой выбор сделает Ольга. Он продолжает и дальше рисовать Ольге картины лишений, которые могли ее ожидать на этой дороге, одна из них связана со страданием, казнью и даже смертью – и тут не так уж и отдаленно звучит история гибели Гретхен: «Да, – говорил он задумчиво, – у тебя недостало бы силы взглянуть стыду в глаза. Может быть, ты не испугалась бы смерти: не казнь страшна, но приготовления к ней, ежечасные пытки, ты бы не выдержала и зачахла – да?» [Гончаров 1998: 287]. Однако Ольга не хочет идти по пути Гретхен, в том числе потому, что «на нем... впоследствии всегда... расстаются» [Гончаров 1998: 287].

Трагической развязки истории любви, какую изобразил Гете в «Фаусте», у Гончарова не происходит. Однако драматизм переживаний высочайший, почти на грани трагического. И Ольга, и Обломов остаются жить, но возвращение их к жизни после этой любви – очень сложное. Если Ольгу ожидает пробуждение чувств и новый подъем, то Обломов, хотя с ним и случилось нечто, похожее на любовь, уже стремительно падает в бездну.

Тут, правда, ему опять приходит спасение в виде отголоска идеала женственности и материнства, в котором, в отличие от того первообраза, к которому восходит Ольга Ильинская, чувствуется какая-то древняя, архаическая прочная живучая сила. Если Фауст во второй части книги Гете обретает искомый идеал классической красоты в виде Елены Прекрасной (он и в первой части к нему стремился, а Гретхен только стараниями Мефистофеля и ведьминой настойки показалась ему на нее похожей), то Обломов изначально движим стремлением к двум разным женским началам. Ему дороги воспоминания о матери, ее любовь переполняет и удерживает его от окончательной потери смысла существования. Однако когда он создает свой план новой жизни,

похожий, казалось бы, на житье в Обломовке, то все же отступает от этого идеала. Ему рисуется похожий на Обломовку, но все же другой мир и другая женщина. И на замечание Штольца: «ты мне рисуешь одно и то же, что бывало у дедов и отцов», – Обломов, «почти обидевшись», восклицает: «Нет, не то, <...> где же то? Разве у меня жена сидела бы за вареньями да за грибами? Разве считала бы тальки да разбирала деревенское полотно? Разве была бы девок по щечкам? Ты слышишь: ноты, книги, рояль, изящная мебель?» [Гончаров 1998: 178–179]. Ария «*Casta diva*» тоже была частью этого нового плана, а с нею, еще до своего появления в жизни Обломова, в него уже вошла Ольга, которая прекрасно ее исполняла, и далее эта музыка будет ассоциироваться у читателя именно с этой героиней. В целом замысел Обломова по устройению идеального существования человека в мире настоящего, его «*Vita nuova*», по аналогии с творением Данте, очевидно стремится соединить красоту древнего и нового. Однако это соединение несоединимого вызывает подчас иронию и у самого ее «автора» Обломова (он не прочь посмеяться над своим планом), и у Штольца. В жизни Обломов делает свой выбор в пользу первой формы красоты (архаичной и телесной), хотя всеми силами стремится проникнуться второй.

В последней части романа Обломову предоставляется возможность обрести любящую его женщину-мать. В Агафье Матвеевне, с которой героя знакомит другой романый Мефистофель – Тарантьев, он получает практически все, что ассоциировалось у него с любовью, какая возможна была в древней жизни, у праотцов. От нее веет покоем, плодородием, земляной силой, в ней сказывается незыблемая прочность природных начал. Она дает жизнь, кормит, окутывает теплом. В ней выражается «идеал того необозримого, как океан, и ненарушимого покоя жизни, картина которого неизгладимо легла на его (Обломова. – И.Б.) душу в детстве под отеческой кровлей» [Гончаров 1998: 382–383]. Соединение Обломова с отголоском этой древней красоты в виде Агафьи Матвеевны, однако, оказалось живительным только для самой Агафьи Матвеевны, Обломов же эта любовь насытила сверх меры – и он не выдержал жизни, которая сломила его своими телесными токами и откинула в прошлое. Духовных токов жизни и любви больше не было – не стало музыки и света, что излучала Ольга. Вместо музыки – музыкальная какофония: треск канареек, лай собаки, ляг цепи и стук маятника – и темнота: как заметит навестивший

Обломова на Выборгской стороне Штольц, его главное желание – «погасить бы огонь и остаться в темноте» [Гончаров 1998: 391].

Союз древнего и нового человека, каким, несомненно, является Обломов, оказался у Гончарова таким же несостоятельным, как и у Гете. Причем в обоих случаях он венчался рождением ребенка. Судьба детей в двух произведениях различна: Эвфорион у Гете жертвенно погибает, и Елена по зову материнского сердца устремляется за ним. У Гончарова все благополучнее – живаздоровая Агафья Матвеевна, род Обломовых продолжается, но нет самого героя – он тихо умирает, обретя наконец желанный покой, но вне земной жизни. Поэтому столь ли гармоничен союз Обломова и Агафьи Матвеевны, как это может показаться на первый взгляд? Думается, что художественная мысль Гончарова здесь близка к тому, что имел в виду Гете, который показал невозможность соединения идеалов античности и Нового времени с помощью трагической развязки союза Фауста и Елены. В жизни современного человека пренебрежение новыми ее устремлениями и тяготение исключительно к старому крайне опасно, как следует из истории радостного в плане получения наслаждений и счастливого по своей легкости процесса умирания Обломова, за которым читатель наблюдает в четвертой части романа.

Позволим себе утверждать, что будущее у Гончарова все же связывается не с той линией, в которой играет роль Агафья Матвеевна, а с сюжетом о новой любви Ольги и Штольца. Не случайно волей всеведущего автора именно им доверено воспитывать сына Обломова Андрея. И здесь особое внимание стоит обратить на фаустовские краски, которыми окрашено повествование о семейной жизни этой пары. Все исследователи, так или иначе касающиеся вопроса о причинах знаменитой тоски Ольги, подчеркивают эксплицитно представленное в тексте указание на ее фаустовские истоки. «Томление» Ольги, как поясняет героине ее состояние Штольц, есть «грусть души, вопрошающей жизнь о ее тайне», когда «живой, раздраженный ум порывается <...> за житейские грани» [Гончаров 1998: 460]. Такая грусть – «расплата за прометеев огонь» – свидетельствует об особой зрелости человеческой души, о «роскоши жизни», о ее «переполненном избытке» [Гончаров 1998: 461]. Однако эта грусть и бередящие душу вопросы вызывают «тоску и равнодушие... почти ко всему...», что в немалой степени возвращает читателя вновь к обломовскому бытию. К тому же Штольц предлагает Ольге не следовать «с Манфредами и Фаустами, на дерзкую борьбу с мятежными вопросами», а «склонить головы



и смиренно пережить трудную минуту» [Гончаров 1998: 461]. Кажется бы, это совсем не по-фаустовски, а скорее по-обломовски. Но разве Фауст у Гете не смирялся, а затем покой в его душе не сменялся прежней тоской? Так, у Гете в сцене «Кабинет Фауста» читаем: «Утихла дикая тревога, / И не бушует в жилах кровь; / В душе воскресла вера в Бога, / Воскресла к ближнему любовь». И тут же возникает противоположная картина: «Довольства и смиренья / Уже не чувствует больная грудь моя. / Зачем иссяк ты, ключ успокоенья? / Зачем напрасно жажду я? / Увы! Не раз испытывал я это!» (Гете 1947: 91–91).

Едва ли состояние перехода от сомнения к смирению и наоборот не было знакомо Штольцу. Поэтому он знает, когда дает Ольге совет «склонить головы», что это в сущности невозможно. «Общий недуг человечества», с такой художественной силой высказанный Гете в Фаусте, неизбежен для Штольца и Ольги – как неизбежна «новая стихия жизни» [Гончаров 1998: 262]. И едва ли кто из тех, кто живет в фаустовскую эпоху, сможет миновать состояние мятежного вопрошания. Это данность современного времени, и с этим нужно жить, что и предлагает делать Штолец.

Не тихий мир природного, почти первобытного бытия, что с такой любовью было воссоздано во сне Обломова и отчасти явилось герою в облике Агафьи Матвеевны, а «новая стихия жизни» с ее неизбежными грустью, томлением и равнодушием, которые человек должен научиться со всем величием души выносить, – вот что определяет внутреннюю составляющую нового века. То есть без фаустовских сомнений и вопросов жить и носить «титло» современного человека нельзя, потому что эти вопросы **невозможно** миновать.

Вернемся к мысли З. Хайнади о том, что приставка «анти» означает не только «против», но и «вместо». Думается, что Обломова можно назвать Анти-Фаустом только в этом случае, поскольку Фауста в себе он не отрицает, а являет собой национальный вариант этого типа. Он, как и иные «русские Фаусты»<sup>5</sup>, еще со времен Пушкина и Лермонтова хранит память о своем прабразе, болен тем же недугом, что и современное человечество, волнуем теми же вопросами, но решает их иначе. Обломов, как позже «русские Фаусты» у Достоевского, оказывается перед

---

<sup>5</sup> Не согласимся с той парадигмой «русских Фаустов», которую выделяет З. Хайнади: Ганя Иволгин, Лужин, Рябинин [Хайнади 2010: 362]. Это скорее Фаустята, чем Фаусты.

этическим выбором – принимать или не принимать участие в сомнительной деятельности современного человека – и выбирает путь неделания как наиболее совестливый и честный, с его точки зрения. При этом Гончаров не рисует той катастрофы, что могла бы следовать за преобразованиями обломовского хозяйства, которые так советовал провести своему другу Штольц в заключительной части романа<sup>6</sup>. Он не допускает своего героя до лицемерия гибели обломовских Филемонов и Бавкид, просто останавливает его перед потенциальной безнравственностью суеты современной жизни, лишь отдаленно напоминающей о великих делах человеческих.

Итак, Обломова как героя и событийность центрального романа Гончарова вполне можно и нужно соотносить с Фаустом и с «фаустовским сюжетом» соответственно. Параллели с книгой Гете многое объясняют в неповторимом облике русского «домоседа», но и он, в свою очередь, немало способствует пониманию русской рецепции Фауста и ценности открытий немецкого писателя.

За пределами данной статьи остались многие аспекты фаустовского кода романа «Обломов», прежде всего вопрос о том, что Гончаров противопоставляет спасению Фауста у Гете и противопоставляет ли, об альтернативе счастью и ее продуктивности и многое другое. Однако их разрешение составит предмет интереса для будущих исследований.

## ЛИТЕРАТУРА

- Ахшарумов Н. Д., 1991, Обломов. Роман И. Гончарова. 1859. // *Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике: Сб. ст. / Сост., авт. вступ. статьи и коммен. М. В. Отрадин.* – Ленинград: изд-во Ленинградского университета. – С. 143–166.
- Беляева И. А., 2011, *Генезис русского классического романа («Божественная Комедия» Данте и «Фауст» Гете как истоки жанра): Учеб. пособие: В 2 ч. – Ч. I.* – Москва: МГПУ. – 280 с.
- Булгаков С. Н., 1902, Иван Карамазов (в романе Достоевского «Братья Карамазовы») как философский тип. // *Вопросы философии и психологии.* – Кн. 61 (I). – С. 826–863.

---

<sup>6</sup> Об определенной доле родства сюжета о преобразованиях, совершаемых Фаустом во второй части книги Гете, с «историей превращения Обломовки в железнодорожную станцию» с осторожностью писал Ю. М. Лощиц [Лощиц 1986: 190].

- Гете И.-В., 1947, *Собрание сочинений*: В 13 т. – Т. 5. / Под общ. ред. А. В. Луначарского и М. Н. Розанова. – Москва, Ленинград: Художественная литература. – 590 с.
- Гончаров И. А., 1980, Воспоминания. // *Собрание сочинений*: В 8 т. – Т. 7. – Москва: Художественная литература. – С. 227–349.
- Гончаров И. А., 1998, *Полное собрание сочинений и писем*: В 20 т. – Т. 4. / Ред. колл.: В. А. Туниманов (гл. ред.) и др. – Санкт-Петербург: Наука. – 496 с.
- Гончаров И. А., 1980, Лучше поздно, чем никогда. // *Собрание сочинений*: В 8 т. – Т. 8. – Москва: Художественная литература. – С. 99–148.
- Ильин В. Н., 2012-А, Продолжение «Мертвых душ» у Гончарова. // *Мастер русского романа: И. А. Гончаров в литературной критике русского зарубежья*: Сб. док. и матер. / Вступ. ст. В. А. Недзвецкого. – Москва: Центр книги Рудомино. – С. 322–361.
- Ильин В. Н., 2012-В, «Тихий Мефистофель» (Гончаров как художник и мыслитель). Этюды по философии русской литературы. // *Мастер русского романа: И. А. Гончаров в литературной критике русского зарубежья*: Сб. док. и матер. / Вступ. ст. В. А. Недзвецкого. – Москва: Центр книги Рудомино. – С. 309–317.
- Краснощечкова Е. А., 1997, *И. А. Гончаров: Мир творчества*. – Санкт-Петербург: Пушкинский фонд. – 496 с.
- Криволапов В. Н., 2000, «Типы» и «Идеалы» Ивана Гончарова. – Курск: изд-во КГПУ. – 280 с.
- Лощиц Ю. М., 1986, *Гончаров*: 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Молодая гвардия. – 367 с.
- Луначарский А. В., 1902, Русский Фауст. // *Вопросы философии и психологии*. – Кн. 63 (III). – С. 783–795.
- Масарик Т., 2007, Сочинения Федора Михайловича Достоевского. // *Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования*. – Т. 18. – Санкт-Петербург: Наука, – С. 201–226.
- Мишеев Н. И., 1906, *Русский Фауст. Опыт сравнительного выяснения основного художественного типа в произведениях Достоевского*. – Варшава: Типография Варшавского Учебного округа. – 146 с.
- Соловьев С. М., 1917, Гете и христианство. // *Богословский вестник*. – 1917. – Т. 1. № 4–5. – С. 478–522.
- Тургенев И. С., 1978, Фауст, траг. Соч. Гете. Перевод первой и изложение второй части. М. Вронченко. // *Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем*: В 30 т. Сочинения: В 12 т. – Т 1. – Москва: Наука. С. 197–235.
- Хайнади З., 2010, Обломов как Анти-Фауст. // *Вопросы литературы*. – № 4. – С. 360–386.
- Louria Y., Seiden M. I., 1969, Ivan Goncarov's "Oblomov": The Anti-Faust as Christian Hero. // *Canadian Slavic Studies*. – Vol. 3, № 1. – P. 39–68.
- Mays M. A., 1967, Oblomov as anti-Faust. // *Western Humanities Review*. – Vol. 21, № 2 (Spring). – P. 141–152.

## Oblomov and the Problem of “Russian Faust”

### Summary

The article deals with the question of how similar or opposite Oblomov is to Goethe’s Faust. As the hero of the Russian novel, he goes back to the above mentioned literary archetype, but, being a Russian version of Faust, he is not so much contrasted with the German one and offers the answers to Faustian questions on the basis of his national experience and traditions. The author of the article comes to the conclusion that Goncharov does not see modern life without Faustian doubt, they are the key to human viability. There are also founded parallels in the article with the story of the first and second parts of “*Faust*”, as well as traces of analogy between Olga and Gretchen, Agafya Matveevna and Elena.

**Keywords:** *Goncharov, Oblomov, Goethe, Faust, Russian Faust, novel’s hero, archetype.*

М. Б. Лоскутникова

Московский городской педагогический университет,  
Москва, Россия  
maria.loskutnikova@mail.ru

## ПОЛИКУЛЬТУРНОЕ ПОНИМАНИЕ ИРОНИИ В РОМАНАХ И. ГОНЧАРОВА И ОСОБЕННОСТИ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ ПОЗИЦИЙ

Все три романа Ивана Гончарова – «Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв» – пронизаны иронией. В этих произведениях она становится инструментом как комического, так и драматического и трагедийного [Лоскутникова 2011, Лоскутникова 2012-А, Лоскутникова 2012-В]. Однако в гончароведении, в котором достаточно широко освещены комические стороны в романах великого русского автора, вопрос об иронии представлен лишь отдельными краткими упоминаниями. В силу этого целью статьи является освещение позиций литературоведения в аспекте поликультурного понимания иронии в романах Гончарова.

Сам писатель, казалось бы, не признавал иронию. Так, в статье «Лучше поздно, чем никогда» он выступал против «холодной иронии» натуралистов, противопоставляя ее юмору Гоголя [Гончаров 1972: 485]. Однако еще при жизни писателя критики обращали внимание на «иронический тон красок» писателя [А. В., 1991: 25]<sup>1</sup>, хотя и расценивали гончаровскую иронию по-разному – как отношение к изображаемому «с легким и вежливым оттенком иронии» [Писарев 1991: 85], как соседство иронии с состраданием [Протопопов 1991: 194] и др. По мнению представителя эстетической критики, гоголевское представление об «истинном смехе сквозь слезы», «безжалостно опозоренное бездарными писателями», после романа «Обломов» «вновь получило для нас свою силу» [Дружинин 1991: 118]. М. Е. Салтыков-Щедрин же, выражая политическое неприятие художественной идеи романа «Обрыв», настаивал, наоборот, на том, что ирония Гончарова – это проявление слабости таланта писателя, подчеркивая, что Гончаровым в этом

---

<sup>1</sup> По предположению Л. С. Гейро, А. В. – это А. В. Дружинин (Гейро Л. С. Роман И. А. Гончарова «Обломов». // Гончаров И. А., 1987, *Обломов*. – Ленинград: Наука. – С. 529); Б. Ф. Егоров указывает на А. Ф. Вельтмана (Егоров Б. Ф., 2004, *Примечания*. // Гончаров И. А. *Полн. собр. соч. и писем*: В 20 т. – Санкт-Петербург: Наука. – Т. 6. – С. 283).

произведении «не употреблено ни одного слова в его собственном значении» [Салтыков-Щедрин 1958: 218].

Научное изучение мастерства художника началось только в XX веке. В гончароведении 1920-1930-х годов следует отметить позицию Б. М. Энгельгардта, который, анализируя роман «Обломов», указывал на борьбу традиций романтизма и «натуральной школы». В понимании ученого, главная особенность повествовательного стиля Гончарова – это «спокойное, слегка ироническое» слово [Энгельгардт 1995: 255].

В рамках такого же подхода, когда романистика Гончарова виделась в свете «общей задачи преодоления романтического мировоззрения и романтического стиля», звучат размышления Н. И. Пруцкова, писавшего в начале 1960-х годов, что своеобразие стиля писателя «состояло в том, что романтически-экспрессивные формы у него сопровождались ироническим и комическим снижением романтического мироощущения путем сопоставления его с реальной действительностью» [Пруцков 1962: 28, 32, 116]. При этом Пруцков разграничивает сферы комического (как юмористики) и иронии: «Если в изображении старой жизни Гончаров широко пользуется средствами комических, юмористических характеристик, то в освещении Петра Адуева сильна ирония». Ученый обратил внимание и на ироническое мировидение в романе «Обломов», указав на то, что в главе «Сон Обломова», «иронизируя над поэтами-романтиками, Гончаров подчеркивает незатейливость и простоту окружающей Обломовку природы».

В начале 1970-х годов иронический характер мировидения Гончарова актуализирован С. И. Машинским. Отмечено, что «Обыкновенная история» несет ироническое начало уже в названии произведения. Причем ирония автора воплотилась не только в образе мышления Петра Ивановича Адуева, но даже в представлениях его жены о повзрослевшем племяннике мужа. Так, в эпилоге романа Лизавета Александровна, «не обличая Александра за его отступничество, /.../ двумя-тремя восклицаниями выражает свое ироническое отношение к новому, преуспевающему племяннику» [Машинский 1972: 20, 43-44, 49]. Сосредоточиваясь при анализе романа «Обрыв» прежде всего на центральной фигуре – на образе Бориса Райского, ученый утверждал, что Гончаров «весьма сочувственно относится к некоторым его духовным исканиям», и прежде всего «в сфере искусства», вместе с тем в целом «иронизируя над Райским». Глубокую драматическую иронию Машинский отмечает и в изображении писателем взаимоотношений Леонтия

Козлова и его жены, поскольку, «влюбившись в античный профиль Ульяны Андреевны», Козлов, не веря себе, видит, однако, в ней «Мессалину, Клеопатру».

Отдельные замечания в отношении иронии в романе «Обрыв» можно найти и в других изысканиях 1970-х годов. При этом обнаружение гончаровской иронии является результатом разнонаправленных и разноуровневых исследований. Так, А. В. Чичерин, обращаясь к проблемам стилиобразования, указывал на иронический и трагический модусы романа [Чичерин 1985<sup>2</sup>: 169]. Однако в немногих гончароведческих работах 1970-х годов понимание иронии носит поверхностный характер (такой взгляд содержится, например, в высказывании о том, что «Гончаров иронизирует над пассивностью и барским дилетантизмом своего героя» Райского [Тихомиров 1975: 35]).

В 1980-2000-е годы суждения об иронии в творчестве Гончарова касаются главным образом первого романа писателя. Л. М. Лотман отмечала в ранних произведениях Гончарова «тонкую авторскую иронию» [Лотман 1982: 161, 169]. Анализируя полифонию романа «Обыкновенная история», она разграничила эмоциональные стихии: «Александру романист отдал патетику и лирический пафос, Петра Ивановича Адуева наделил иронией». Однако иронические особенности романов «Обломов» и «Обрыв» ею не названы и не сформулированы. В. М. Маркович, анализируя взаимодействие «речевых манер» и сложное отношение собственно-авторского и «чужого» («получужого») слова в романе «Обыкновенная история», обращает внимание на то, что в целом в произведении «значительна роль повествовательной иронии» [Маркович 1982-В: 65]. Рассматривая особенности русского реалистического романа 1830-1850-х годов, ученый указывает на то, что описание губернского города «пронизано авторской иронией, выражающей себя то в интонациях, то в синтаксисе, то в лексике и фразеологии», а также на «вспышку авторской иронии в описании отъезда Александра из Петербурга» [Маркович 1982-А: 88-89, 83, 92]. Кроме того, ученый убежден, что в первом гончаровском романе «иногда образуются почти чеховские стилиевые “стыки” – иронические по существу, но исключают использование явной иронии», за счет чего происходит смягчение «двуакцентности и двустильности» романа.

В «пушкинском культурном слое» «Обыкновенной истории» очевидно влияние пушкинской иронии [Денисова 1990: 27, 28].

---

<sup>2</sup> 1-е изд. – 1977 год.

Исследовательница, обнаружившая в первом романе писателя 17 пушкинских цитат и реминисценций (11 в речи Александра, 3 – Петра, 3 – повествователя), отмечает, что «в авторской оценке героя функции пушкинских цитат и реминисценций тяготеют к двум полюсам: служат или ироническому снижению, /.../ или, напротив, утверждению значительности и глубины его переживаний». Суждения о влиянии пушкинской иронии на иронию гончаровскую разделят и другие исследователи – например, в том, что «именно пушкинская ирония (типа “Блажен, кто смолоду был молод...” ) и реализована в конструкции гончаровского романа «Обыкновенная история» [Строганов 2002: 264].

Указание на иронические ипостаси в первом романе Гончарова обнаруживается в монографии В. А. Недзвецкого. Ученый, в частности, писал о «горько-ироничном “эпилоге”» произведения, о «грустной иронии кратко “эпилога” “Обыкновенной истории”» [Недзвецкий 1992: 35]. Мысль об иронических началах в романе «Обыкновенная история» звучала на международной конференции, посвященной 180-летию со дня рождения И. А. Гончарова, в Ульяновске (1992) [Сапченко 1994: 173]. «Типичным для Гончарова ироническим монтажом» назвал противопоставление образов дяди и племянника А. А. Фаустов, отметив, что «Петру Ивановичу противостоит в романе не просто антипод, но еще и антипод пародийный» [Фаустов 1997: 57]. Е. Г. Эткинд охарактеризовал «Обыкновенную историю» как «один из самых (если не самый) “стилистических” романов не только русской, но и европейской литературы»: «фразеология романтизма, доводимая порой до гротескных преувеличений» (в речи Александра), что противостоит «трезво прозаическому, часто ироническому обличению этой системы» – ее «искусственности, фальши, даже ее комизма» (в речи Петра Ивановича) [Эткинд 1999: 117]. Е. А. Краснощекова обращает внимание на сменяемость юмора иронией – в частности, на то, что в сценах в родном доме Александра Адуева все окрашено «мягким юмором (ирония появится позднее, когда племянника окинет трезвым взглядом его петербургский дядя)» [Краснощекова 2008: 133].

Таким образом, интерес исследователей в отношении иронии касался главным образом романа «Обыкновенная история». И если историография вопроса об иронии в первом романе Гончарова может быть охарактеризована как актуализация этой стилистической особенности писателя хотя бы отдельными репликами, то в отношении романов «Обломов» и «Обрыв» приходится признать, что вопрос остается практически открытым, поскольку



прикосновение к проблеме иронии в них, за редчайшим исключением, носит характер все тех же, причем более редких, нежели в отношении к первому роману, замечаний.

Обратимся к роману «Обломов». В науке были отмечены модусы иронии и трагизма, однако в их сосуществовании не найдено органического взаимодействия [Мельник 1985: 37, 100]. Есть и иной взгляд, согласно которому трагический и иронический модусы существуют воедино, и образ Обломова рассмотрен как «эпически-ироническое изображение русского трагического героя» [Кантор 1991: 19]. С окрашенностью романа «в иронические тона» связано «недифференцированное [фламандское] восприятие действительности» [Бухаркин 1992: 123]. М. В. Отрадин, анализируя этот роман и описывая его модусы как факторы стиля, исходит из того, что в художественной системе Гончарова исключительную роль играет юмор, в результате чего «комическое перекрывает все»: «скажем, трогательное или элегическое возникает в “Обломове” не помимо юмора, а благодаря ему» [Отрадин 1994: 138, 139, 144]. Более того, исследователь убежден, что «развитие романного искусства Гончарова отмечено возрастанием в нем роли юмора», хотя и признает, что «в авторской речи, сориентированной на стиль героя [Обломова], у Гончарова, как правило, есть доля иронии», «иронический заряд».

Возникла тенденция интереса к особому герою в системе образов романа «Обломов» – «литератору», появляющемуся в эпилоге произведения. Так, противопоставлялись жесткая жизненная позиция Штольца и иронический, но полный сочувствия и готовности к пониманию голос «автора»: «Провокационно под-сказывая /.../ выводы об Обломове в начале книги, автор на самом деле маскирует свою несравненно более сложную точку зрения на героя» [Вайль, Генис 1991: 119]. Такой ракурс видения проблематики и поэтики романа близок Ю. В. Манну. Ученый исходит из того, что «прием передачи литератору или издателю рукописи, сведений или каких-либо других материалов со стороны третьего лица широко применялся в начале XIX в.». Манн констатирует, что «литератор» в «Обломове» – «с внешней стороны почти автопортрет Гончарова, в домашнем, несколько ироничном обличье» [Манн 2008<sup>3</sup>: 424, 423]. Интерес к образу «литератора» не просто сохранился, но активизировался в гончароведении начала 2000-х годов. В частности, вопрос об «автопортретности» в произведении получил свое дальнейшее развитие [Романова 2002].

---

<sup>3</sup> 1-е изд. – 1994.

Принципиальный прорыв в понимании модусов романа «Обломов» и иронии как организующего модуса произведения, с обращением к фигуре «литератора», осуществлен В. И. Тюпой. «В романе И. А. Гончарова, – пишет ученый, – мы /.../ имеем дело с конструктивным принципом двойственности, однако двойственности не сатирической. Эстетический объект художественного восприятия в данном случае делится не на высокую заданность и низкую заданность в поле единой ценностной позиции – в нем совмещены взаимоисключающие ценностные интенции» [Тюпа 2009<sup>4</sup>: 137, 138, 144]. В оценке роли «литератора» в романе исследователь идет дальше других интерпретаторов: «правда обломовского существования – лишь одна из правд, на которые дробится не укладывающаяся в одно сознание истина. Миропонимание Штольца также обладает своей резонной правдой, что и позволяет этому герою часто достигать своих целей (но не в случае с Обломовым). Несовместимость же этих правд порождает художественное целое непатетического – **иронического типа**». Теоретическое обоснование этого положения безусловно: «Романтизм открыл широкие возможности использования иронии не только как риторической фигуры текста, но и в качестве архитектуры эстетического объекта». Но ощущая широту романтических горизонтов, Гончаров, как справедливо подчеркивает Тюпа, идет своим путем: «ирония Гончарова противоположна романтической иронии субъекта над объектом».

В русском гончароведении об иронических особенностях мировидения писателя неоднократно заявлялось на его родине, в частности, в ходе международной конференции, посвященной 195-летию со дня рождения писателя (Ульяновск, 2007) [Ермолаева 2008: 224; Сапченко 2008: 123, 128 и др.]. В свете «автоиронии» изучила исследуемый вопрос А. Г. Гродецкая, сосредоточившись на проблеме «самоиронии, самопародирования» Гончарова и находя, что это «устойчивые и характерные особенности писательской манеры Гончарова» [Гродецкая 2008: 532, 544]. Автор работы справедливо считает, что проблеме иронии в творчестве Гончарова следует рассматривать на повествовательном, композиционно-конструктивном и жанровом уровнях. Однако в ходе безусловно значимого исследования Гродецкой были, на наш взгляд, допущены два просчета: изучение иронии Гончарова по-прежнему остается в рамках комического, при этом ирония оценочно показана как деструктивный фактор стиля. Вместе с тем следует

---

<sup>4</sup> 1-е изд. – 2004.

учесть важнейшее суждение автора статьи: «Проблема [иронии в творчестве Гончарова заключается] еще и в разноречивом понимании самой иронии».

Среди гончароведческих работ последних лет признание иронии в творчестве писателя хотя и не получило требуемого освещения, но подается как очевидное, не требующее специальных оговорок. Так, Н. А. Гузь касается в этой связи двух первых романов писателя. В романе «Обыкновенная история» отмечена «мягкая ирония» [Гузь 2008: 147, 165, 166] в изображении обитателей Грачей и речевых манерах Александра и его маменьки. При анализе романа «Обломов» в аспекте фразеологической точки зрения исследовательница обращает внимание на «несовпадение лексико-стилистических особенностей повествования предмету описания» – например, в изображении Захара и Мухоярова. В работе подчеркивается, что «главная функция этих несовпадений – создание иронической интонации».

Незаслуженно малое внимание уделено иронии в романе «Обрыв», хотя движение исследовательского интереса в этом направлении имеет место. Так, П. А. Николаев свидетельствовал, что в последнем романе Гончарова «есть оттенок авторской иронии», который обнаруживается «по отношению к страсти Бориса», и это проявляется «в романтической стилистике, чуть пародирующей соответствующие стереотипы чувственных излишней» [Николаев 1983: 217]. Констатирующее внимание к иронии в романе «Обрыв» можно обнаружить и в работах последних лет – например, в отношении иронической сущности характера Бориса Райского [Кочетова 2009: 116]. Воплощение Гончаровым своего художественного мира, в том числе с помощью иронической модальности, и наделение героев ироническими взглядами подтверждает И. А. Беляева. Эти характеристики, по наблюдениям автора исследования, посвященного в главах о Гончарове «дантовской линии» русского романа, присущи и «Обыкновенной истории», и «Обломову», и «Обрыву» [Беляева 2011: 151, 201 и др.]. Иронически-пародийные особенности некоторых персонажей романа «Обрыв» (например, Полины Крицкой) отмечены в новейших публикациях [Денисенко 2012: 93].

Обзор исследовательских свидетельств в отношении иронии в творчестве Гончарова, осуществленный на материале русской научной и научно-критической литературы, был бы неполным без рассмотрения позиций ведущих зарубежных историков русской литературы, а также критиков русского зарубежья.

Так, Ю. И. Айхенвальд в 1923 году писал об остроумных иронических сравнительных речевых конструкциях Гончарова [Айхенвальд 2012: 131]. В 1954 году В. Н. Ильин определил характер Адуева-старшего как «вечный» образ, основанием чему является его «ироническая улыбка Мефистофеля» [Ильин 2012: 315-316]. На рубеже 1950-1960-х годов А. Кобылянский рассмотрел образ Ильи Обломова в парадигматике другой «вечной» образности – на фоне фигуры Гамлета, задавшись, однако, вопросом, не является ли Обломов «пародией на Гамлета» [Кобылянский 2012: 289].

В начале 1970-х годов Milton Ehre писал об иронии Гончарова как о способе его отстранения от глубоких переживаний [Ehre, 1973: 35–36]. В. Сечкарев (Vsevolod Setchkarev) в рецензии на эту книгу, приветствуя рассмотрение ее автором особенностей стиля, композиции, жанра в произведениях писателя, в то же время отмечал неточности перевода Ehre, а от этого «очарование гончаровской пародии и его изысканная ирония улетучиваются» [Сечкарев 2012: 397, 398]. Роман «Обрыв» в начале 1970-х годов еще не был переведен на английский язык; отсюда, считал Setchkarev, «незнание или непонимание автором [Ehre] как текста, так, между прочим, и быта того времени». Сам исследователь как автор монографии “*Ivan Gontcharov: His Life and His Works*”, вышедшей через год после книги Ehre, рассматривал, в частности, иронические характеристики слуг в романах «Обыкновенная история» и «Обломов» и видел преемственность в изображении Евсея и Захара [Setchkarev 1974: 136].

На рубеже 1980-1990-х годов Katharina Hansen Löve при анализе романа «Обломов» отмечала, что «мировоззрение обитателей Обломовки изображено не без иронии» (“*the worldview of the inhabitants of Oblomovka is described not without irony*”) и что «вопреки очевидной иронии повествователя» (“*in spite of narrator’s obvious irony*”) в осмыслении и воплощении оппозиции «город – деревня» проявляется позитивно-идиллический взгляд повествователя на родные герои места [Hansen Löve 1990: 186, 184].

Зарубежные исследователи сосредоточивают внимание не только на тех сценах, которые были актуализированы в русской науке. Так, Richard Pease в своей монографии останавливается, в числе прочего, на сцене объяснения Обломова и Ольги у зеркала (в финале главы V, часть 2-я). Исследователь усматривает намеренную авторскую иронию в факте выражения и восприятия чувств при помощи этой своеобразно отражающей (преломляющей) поверхности (“*There is surely an intended irony in fact that*

*Oblovov makes his declaration to his own face in the mirror*"), – так Pease интерпретирует, в частности, слова Обломова «Нет, я чувствую... не музыку... а... любовь!» [Pease 1991: 43].

В этот же период начала 1990-х годов Alexandre Bourmeyster в стремлении понять, что движет Гончаровым – «бесстрашие или насмешливость», включается в размышления над модусами творчества писателя. Исследователь отмечает, что «Гончаров с тонкой насмешливостью относился к людям, страдающим от “миллиона терзаний”, по примеру Чацкого», и со знанием дела напоминает, что «во всех своих статьях, предисловиях, заметках Гончаров защищает против обвинения в холодности» [Bourmeyster 1991: 8].

Полисемическая объемность художественной идеи позволяет и в инокультурном восприятии произведений Гончарова разглядеть объективные эстетические реалии и данности, хотя и прокомментировать их с позиций родной культуры. Так, в 1990-е годы на ироническое начало в романе «Обыкновенная история» указал Икуо Ониси (Икуо Ohnishi), изучая произведение сквозь призму проблемы «положительного человека». Справедливо отметив, что авторское отношение к фигурам дяди и племянника неоднозначно, исследователь пишет о том, что Гончаров усматривает в Адуеве-старшем «несовершенство человека», вследствие чего изображает его «критически и иронически» [Ониси 1994: 141].

Не только российские, но и иностранные специалисты указывают на маркеры иронии – например, на халат Обломова как портретно-предметную и сюжетную деталь. Так, П. Тирген (Peter Thiergen), изучая антитезу «халат – сюртук» и ряд создаваемых ею ассоциаций («спать – бодрствовать», «лежать – ходить», «горизонтально – вертикально», «аморфный – оформленный», «эмоциональный – рациональный», «статика – динамика», «Азия – Европа» и др.), оценивает халат как «шедевр реалистической символизации»: «Появление и исчезновение в действии то халата, то сюртука еще раз подчеркивает, что юмор и символически-ироническое изображение действительности является неотъемлемым компонентом текстуры больших романов» [Тирген 1997: 137, 140, 145].

Анри Труайя (Henri Troyat) в книге, посвященной Гончарову, запечатлел русского писателя как человека, «со сдержанной иронией» воспринимающего свое окружение еще со студенческих времен, а в понимании провинциального периода своей жизни избравшего теплую, но насмешливую позицию [Труайя 2012: 28, 57, 96]. Художественную иронию Гончарова Troyat рассматривает

в свете комических гоголевских традиций, справедливо разводя при этом двух писателей.

Значимой представляется позиция С. Перл (Steven Pearl). Как автор перевода романа «Обломов» на английский язык (с учетом его американского варианта), Перл, раскрывая конкретику трудностей работы, говорит о том, что «именно этот юмор и ирония, робко проступающие и сквозь повествование, и сквозь диалог, осложняли, а то и полностью сводили на нет попытки переводчиков, чьи корни в языке перевода были, возможно, недостаточно глубоки» [Перл 2008: 140]. Тонкий юмор и иронию Гончарова, а в его письмах и самоиронию видит в творческом наследии писателя и Vera Bischitzky, осуществившая новый перевод романа «Обломов» на немецкий язык, сопроводив текст произведения обширными комментариями и справочным аппаратом<sup>5\*</sup>. Новый перевод романа получил высокую оценку в многочисленных отзывах рецензентов, указавших в числе прочего на сохранение гончаровской иронии [Kulesa 2012; Karlheinz 2012].

В последние годы свидетельства иронического мировидения Гончарова становятся среди зарубежных специалистов и историков русской литературы «общим местом» и не подвергаются сомнению. Показательной представляется позиция, согласно которой в «Сне Обломова» следует видеть «привычную авторскую иронию» [Мэла 2011: 35], а А. Молнар (Angelika Molnár) определяет иронию в произведениях Гончарова (со ссылкой на Paul De Man) как «не разрушающую или ищущую абсолют», хотя и связывает ее лишь со сферой комического [Молнар 2012: 37].

Таким образом, гончароведы, как русские, так и иностранные, не только усматривают среди модусов романов писателя иронию, но и находятся на пути определения ее природы – как формы выражения не только комического, но и драматического и трагедийного. Трудности распознавания этого феномена связаны во многом с необходимостью дальнейшей теоретико-методологической разработки понятия иронии. Но результаты в решении этой задачи в объеме данной статьи достигнуты быть не могут.

---

<sup>5</sup> Gontscharow Iwan. Oblomow. Roman in vier Teilen / Herausgegeben und übersetzt von Vera Bischitzky. München: Hanser-Verlag, 2012.

## ЛИТЕРАТУРА

- А. В., 1991, Сон Обломова. Эпизод из недоконченного романа И. Гончарова. // Роман И.А. Гончарова «Обломов» в русской критике: Сб. ст. / Сост., вступ. ст., коммент. М. В. Отрадина. – Ленинград: изд-во Ленингр. ун-та. – С. 25.
- Айхенвальд Ю. И., 2012, Гончаров. // Мастер русского романа: И. А. Гончаров в литературной критике русского зарубежья: Сб. док. и матер. / Вступ. ст. В. А. Недзвецкого. – Москва: Центр книги Рудомино. – С. 126–146.
- Беляева И. А., 2011, Генезис русского классического романа («Божественная Комедия» Данте и «Фауст» Гете как истоки жанра): Учеб. пособие: В 2 ч. – Ч. I. – Москва: МГПУ. – 280 с.
- Бухаркин П. Е., 1992, «Образ мира, в слове явленный»: (Стилистические проблемы «Обломова»). // От Пушкина до Белого: Проблемы поэтики русского реализма XIX – начала XX века: Межвуз. сб. / Под ред. В. М. Марковича. – Санкт-Петербург: изд-во С.-Петерб. ун-та. – С. 118–135.
- Вайль П., Генис А., 1991, Обломов и «другие». Гончаров. // Вайль П., Генис А. Родная речь: Уроки изящной словесности / Вступ. ст. А. Сивявского. – Москва: Независимая газета. – С. 117–124.
- Гончаров И. А., 1972, Лучше поздно, чем никогда. // Гончаров И. А. Собр. соч.: В 6 т. / Под общ. ред. С. Машинского. – Москва: Правда. – Т. VI. – С. 441–492.
- Гродецкая А. Г., 2008, Автоирония у Гончарова. // *Sub specie tolerantiae: Памяти В.А. Туниманова* / Отв. ред. А. Г. Гродецкая. – Санкт-Петербург: Наука. – С. 532–544.
- Гузъ Н. А., 2008, Художественный мир романов И. А. Гончарова: Монография. – 2-е изд., испр. и доп. – Бийск: БПУ им. В. М. Шукшина. – 217 с.
- Денисенко С. В., 2012, О прототипах и персонажах «Литературного вечера» И. А. Гончарова (из заметок комментатора к первоначальному и печатному текстам). // *Русская литература*. – № 2. – С. 90–97.
- Денисова Э. И., 1990, Пушкинские цитаты и реминисценции в «Обыкновенной истории» И. А. Гончарова. // *Научные доклады высшей школы. Филологические науки*. – № 2. – С. 26–36.
- Дружинин А. В., 1991, «Обломов». Роман И. А. Гончарова. Два тома. СПб., 1859. // Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике: Сб. ст. / Сост., вступ. ст., коммент. М. В. Отрадина. – Ленинград: изд-во Ленингр. ун-та. – С. 107–124.
- Ермолаева Н. Л., 2008, Тема судьбы в творчестве И. А. Гончарова 1830–1840-х годов. // И. А. Гончаров: Материалы Международной научной конференции, посвященной 195-летию со дня рождения И. А. Гончарова: Сб. ст. русских и зарубежных авторов / Сост. А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова, Е. Б. Клевогина. – Ульяновск: изд-во ООО «Ника-дизайн». – С. 222–230.

- Ильин В. Н., 2012, «Тихий Мефистофель» (Гончаров как художник и мыслитель). Этюды по философии русской литературы. // *Мастер русского романа: И. А. Гончаров в литературной критике русского зарубежья*: Сб. док. и матер. / Вступ. ст. В. А. Недзвецкого. – Москва: Центр книги Рудомино. – С. 309–317.
- Кантор В. К., 1991, Обломов как трагический герой. // *Internationale Fachkonferenz "Ivan A. Gončarov: Leben, Werk und Wirkung"*: Thesenrapport. – Bamberg: Otto-Friedrich-Universität. – P. 19.
- Кобылянский А., 2012, Обломов – «русский Гамлет». // *Мастер русского романа: И. А. Гончаров в литературной критике русского зарубежья*: Сб. док. и матер. / Вступ. ст. В. А. Недзвецкого. – Москва: Центр книги Рудомино. – С. 280–291.
- Кочетова В. Г., 2009, *Роль художественной детали в произведениях И. А. Гончарова*: Монография. – Бийск: БПГУ им. В. М. Шукшина. – 127 с.
- Краснощекова Е. А., 2008, *Роман воспитания – Bildungsroman – на русской почве: Карамзин, Пушкин, Гончаров, Толстой, Достоевский*. – Санкт-Петербург: изд-во «Пушкинского фонда». – 408 с.
- Лоскутникова М. Б., 2012-А, Ирония в романе И. А. Гончарова «Обломов». // *Вестник ЛГУ имени А.С. Пушкина*. – № 1. – Том 1. Филология. – С. 14–23.
- Лоскутникова М. Б., 2011, Ирония как пафос и стилеобразующий фактор в романе И.А. Гончарова «Обрыв». // *Вестник ЦМО МГУ. Серия Филология. Культурология. Педагогика. Методика*. – № 3. – С. 103–108.
- Лоскутникова М. Б., 2012-В, Композиционные принципы стилеобразования в романе И. А. Гончарова «Обыкновенная история». // *European Social Science Journal*. – № 4. – С. 173–179.
- Лотман Л. М., 1982, И. А. Гончаров. // *История русской литературы: В 4 т.* – Ленинград: Наука. Ленингр. отд. – Т. 3: Расцвет реализма. – С. 160–202.
- Манн Ю. В., 2008, Дополнение: Гончаров как повествователь. // Манн Ю. В. *Тургенев и другие*. – Москва: РГГУ. – С. 422–432.
- Маркович В. М., 1982-А, «Чужая» речь и взаимодействие речевых манер в романе Гончарова «Обыкновенная история». // *Научные доклады высшей школы. Филологические науки*. – № 2. – С. 58–66.
- Маркович В. М., 1982-В, *И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы)*. – Ленинград: изд-во Ленингр. ун-та. – 208 с.
- Машинский С. И., 1972, Гончаров и его творчество. // *Гончаров И. А. Собр. соч.*: В 6 т. / Под общ. ред. С. И. Машинского. – Т. 1. – Москва: Правда. – С. 3–54.
- Мельник В. И., 1985, *Реализм И. А. Гончарова*. – Владивосток: изд-во Дальневосточного ун-та. – 139 с.
- Молнар Ангелика, 2012, *Поэзия прозы в творчестве Гончарова*. – Ульяновск: изд-во «Корпорация технологий продвижения». – 447 с.



- Мэла Элен, 2011, *Лень Обломова: блеск и нищета утраченной полноты. // Обломов: константы и переменные: Сб. науч. ст. / Отв. ред. и сост. С. В. Денисенко. – Санкт-Петербург: Нестор-История. – С. 30–38.*
- Недзвецкий В. А., 1992, *И. А. Гончаров – романист и художник. – Москва: изд-во Моск. ун-та. – 176 с.*
- Николаев П. А., 1983, *Художественная правда классического романа. // Николаев П. А. Историзм в художественном творчестве и литературоведении. – Москва: изд-во Моск. ун-та. – С. 201–232.*
- Онис Икуо, 1994, *Проблема «положительного человека» в романах И. А. Гончарова. // И. А. Гончаров: Материалы международной конференции, посвященной 180-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Отв. ред. И. А. Кутейников. – Ульяновск: Стрежень. – С. 138–145.*
- Отрадин М. В., 1994, *Проза И. А. Гончарова в литературном контексте. – Санкт-Петербург: изд-во С.-Петерб. ун-та. – 168 с.*
- Перл Стивен, 2008, «Обломов»: Переводческие заметки. // *И. А. Гончаров: Материалы Международной научной конференции, посвященной 195-летию со дня рождения И. А. Гончарова: Сб. статей русских и зарубежных авторов / Сост. А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова, Е. Б. Клевогина. – Ульяновск: изд-во ООО «Ника-дизайн». – С. 129–141.*
- Писарев Д. И., 1991, *Писемский, Тургенев и Гончаров. // Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике: Сб. ст. / Сост., вступ. ст., коммент. М. В. Отрадина. – Ленинград: изд-во Ленингр. ун-та. – С. 83–99.*
- Протопопов М. А., 1991, *Гончаров. // Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике: Сб. ст. / Сост., вступ. ст., коммент. М. В. Отрадина. – Ленинград: изд-во Ленингр. ун-та. – С. 186–203.*
- Пруцков Н. И., 1962, *Мастерство Гончарова-романиста. – Москва; Ленинград: изд-во АН СССР. – 231 с.*
- Романова А. В., 2002, *В тени Обломова: (Автор и герой в сознании читателя). // Русская литература. – № 3. – С. 53–69.*
- Салтыков-Щедрин М. Е., 1958, *Уличная философия: (По поводу 6-й главы 5-й части романа «Обрыв»). // И. А. Гончаров в русской критике: Сб. ст. – Москва: Художественная литература. – С. 196–234.*
- Сапченко Л. А., 1994, *Гончаров и Карамзин. // И. А. Гончаров: Материалы международной конференции, посвященной 180-летию со дня рождения И. А. Гончарова / Отв. ред. И. А. Кутейников. – Ульяновск: Стрежень. – С. 172–175.*
- Сапченко Л. А., 2008, *Обломов как помещик. // И. А. Гончаров: Материалы Международной научной конференции, посвященной 195-летию со дня рождения И. А. Гончарова: Сб. ст. русских и зарубежных авторов / Сост. А. В. Лобкарёва, И. В. Смирнова, Е. Б. Клевогина. – Ульяновск: изд-во ООО «Ника-дизайн». – С. 119–128.*
- Сечкарев В., 2012, *Рецензия на книгу М. Эре. // Мастер русского романа: И. А. Гончаров в литературной критике русского зарубежья: Сб. док.*

- и матер. / Вступ. ст. В. А. Недзвецкого. – Москва: Центр книги Рудомино. – С. 394–400.
- Строганов М. В., 2002, Странствователь и домосед: Критический этюд о И. А. Гончарове. // Строганов М. В. *Литературоведение как человековедение: Работы разных лет*. – Тверь: Золотая буква. – С. 257–274.
- Тирген П., 1997, Халат Обломова. // *Ars philologiae: профессору А. Б. Муратову ко дню 60-летия* / Под ред. П. Е. Бухаркина. – Санкт-Петербург: изд-во С.-Петерб. ун-та. – С. 134–146.
- Тихомиров В. Н., 1975, «Небывалый приток фантазии»: О романной лексике в романе Гончарова «Обрыв». // *Русская речь*. – № 3. – С. 34–39.
- Труайя Анри, 2012, «Мильон терзаний» Ивана Александровича Гончарова / Предисл. Т. М. Горяевой, пер. с фр. М. А. Руновой. – Москва: Центр Книги Рудомино. – 159 с.
- Тюпа В. И., 2009, «Обломов» И. А. Гончарова (глава первая). // Тюпа В. И. *Анализ художественного текста: Учеб. пособие для студентов филол. фак. высш. учеб. заведений*. – 3-е изд., стер. – Москва: Изд. центр «Академия». – С. 137–144.
- Фаустов А. А., 1997, *Авторское поведение в русской литературе: Середина XIX века и на подступах к ней*. – Воронеж: изд-во ВГУ. – 108 с.
- Чичерин А. В., 1985, Гончаров. // Чичерин А. В. *Очерки по истории русского литературного стиля: Повествовательная проза и лирика*. – 2-е изд., доп. – Москва: Художественная литература. – 447 с.
- Энгельгардт Б. М., 1995, *Избранные труды* / Под ред. А. Б. Муратова. – Санкт-Петербург: изд-во С.-Петерб. ун-та. – 321 с.
- Эткинд Е. Г., 1999, «Внутренний человек» и внешняя речь: *Очерки поэтики русской литературы XVIII-XIX веков*. – Москва: Языки русской культуры. – 448 с.
- Bourmeyster Alexandre, 1991, Поэтика Гончарова: бесстрашие или насмешливость? // *Internationale Fachkonferenz "Ivan A. Gončarov: Leben, Werk und Wirkung"*: Thesenpapiere. – Bamberg: Otto-Friedrich-Universität. – P. 8–9.
- Ehre Milton, 1973, *Oblomov and His Creator: The Life and Art of Ivan Goncharov*. – Princeton (New Jersey): Princeton University Press. – 295 p.
- Hansen Löve Katharina, 1990, The Structure of Space in I.A. Gončarov's "Oblomov". // *Russian Literature*. – Amsterdam. – Vol. XXVIII. – P. 175–210.
- Karlheinz Kasper, 2012, Ein Plädoyer für Oblomow. // *Neues Deutschland*. – 16.06.
- Kulesa Hanne, 2012, *Oblomow*, In: *Hessischer Rundfunk*, – 14.06.
- Peace Richard, 1991, *Oblomov: A Critical Examination of Goncharov's Novel*. – Birmingham. – VII. – 87 p. (Birmingham Slavonic Monographs. No 20).
- Setchkarev Vsevolod, 1974, *Ivan Gontcharov: His Life and His Works*. – Würzburg: Jal-Verlag. – 339 p. (Colloquium slavicum; 4).

## **The Polycultural Understanding of Irony in the Novels by I. Goncharov and the Peculiarities of Research Positions**

### Summary

The article considers the opinions of scientists from Russia, Britain, Hungary, Germany, the USA, France, and Japan. At the center of their attention there is the problem of irony in the novels by Goncharov. Up to the end of the 20th century, science was dominated by the notion that the most striking modus in the novels of the writer is the comic one. However, such ideas contradicted with the idea that novels are deeply dramatic works. The article shows how the professionals, who belong to different cultures and different scientific schools, come to understand the importance of irony in Goncharov's novels, because irony is a tool to achieve both the comic and the dramatic effect.

**Keywords:** *Ivan Goncharov, his novels, irony, comic, dramatic.*

**Ангелика Молнар**

*Западно-венгерский университет,  
Университетский центр «Савария»  
Институт Славянской Филологии  
г. Сомбатхей, Венгрия  
tanja@t-online.hu*

## **БОЛЕЗНЬ И ИГРА В РОМАНЕ И. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ» И В ПЬЕСЕ М. УГАРОВА «СМЕРТЬ ИЛЬИ ИЛЬИЧА»**

Новому осмыслению традиционных толкований романа Ивана Александровича Гончарова «Обломов» служит пьеса Михаила Юрьевича Угарова «Смерть Ильи Ильича» (2000), которая была переведена и на венгерский язык (2005). В отличие от романа, основным предметом поэтического разбора становится не образ Обломова, а его смерть, причем акцентируется имя и отчество героя – Илья Ильич. Это наименование эксплицирует не только знак почтения, но и отклик на другой претекст. Имеется в виду повесть Льва Толстого «Смерть Ивана Ильича», в которой детализируется предсмертная агония героя, сопровождающая осмысление его жизни. Суд-болезнь над жизнью-смертью разрешается смертью-просветлением / новой жизнью. Игра со столкновением разных жанров не только разворачивает центральные мотивы романа Гончарова и повести Толстого так, что заимствованные элементы становятся опорными точками композиции пьесы, но вводятся и новые, с помощью которых классическая трактовка освещается по-современному. В нашей статье мы фокусируем внимание только на одном из интертекстов, образующих общность с романом «Обломов».

Пьеса Угарова снова поставила роман Гончарова в центр внимания, она служит не только восстановлению оригинальной проблематики «Обломова», но и ее актуализации для современной публики. Текст пьесы состоит из сплошных интертекстов-цитат, поэтому глубоко значимым становится тот факт, какие эпизоды были выбраны драматургом и следует сопоставить с оригиналом, а также, какие новые элементы-«обломки» были добавлены и подвержены семантическому преломлению. Из-за жанровой природы и различной установки драмы глубокие психологические мотивации романа здесь становятся незамет-

ными или сглаживаются. В чем же кроется успех этой драмы, которая согласно постмодернистской интертекстуальной технике обращается с оригинальным текстом вольно, составляя монтаж, лоскутный текст из «мотивов романа И. А. Гончарова «Обломов»? Ироническая постановка экзистенциальных вопросов, абсурдные диалоги, игра со словами и текстами сближает пьесу с новой драмой. Монтажная техника переходит в необыкновенно целостное в наше время текстопорождение.

Предупреждение, сделанное гончаровским доктором Обломову: «еще года два-три проживете в этом климате да будете всё лежать, есть жирное и тяжелое – вы умрете ударом» [Гончаров 1998: 83], – определяется как его долг. В романе долг всегда коннотирует неприятную обязанность: должность, с которой Обломов увольняется, труд, являющийся жизненным принципом Штольца, долг-любовь Ольги и последующее расставание. Обнажается двойственность советов петербургского доктора, которые сводятся к тому, что надо жить легковесной светской жизнью (вилла, цветы, приятное общение). Если действие житейских проблем отражается на физическом состоянии Обломова, то лечение кажется духовной болезнью. По этой же причине Обломов не прощает и Штольца его согласие с доктором.

Образ Штольца наделен такими же атрибутами и предикатами, как и доктор, посредством которых и ему присваивается медицинская функция. Чувствуя недостаточность своих сил, Андрей передает долг-задачу лечения Обломова Ольге. Главное событие романа «Обломов» в поступке героя: он переживает любовь-болезнь, – составляющие этой метафоры он развертывает в письме к Ольге. Устойчивый мотив любви-болезни, ушиба-ошибки, сопровождаемый метафорой *сердцебиения*, вовлекается в длинный ряд сближений, и разделяется на правильное и фальшивое, случайное толкование. (Отметим, что любовь Пшеницыной к Обломову также характеризуется невольной простудой.)

Докторская/миссионерская роль – «ошибка» – Ольги обнажается в нарраторской передаче ее намерения «спасти безнадежного больного». Их расставание описывается при помощи перечисления припадков и симптомов болезни. Плач женщины также становится формой выздоровления, выхода из тревожного состояния, как и в случае страсти. Но должно отметить, что после расставания Ольга тоже переживает душевную болезнь, которая и в ее случае принимается врачом за недомогание. Героиня выполняет предписанный метод лечения и отправляется

в путешествие. Будучи замужем за Штольцем, она чувствует душевную тоску, подобную состоянию Обломова, символическая смерть которого репрезентируется в описании его душевного и физического заболевания. Противопоставляется жизнь-болезнь и смерть-болезнь, по Обломову (пациенту) и по мнению других («врачей»), и все контрасты снимаются метапоэтическим решением вопроса – переходом героя в статус литературного персонажа, в предмет литературного воспроизведения. Штольц в функции врача умаляет значение тоски жены, будучи уверенным в нравственной болезни своего друга. Он убеждает Ольгу отказаться полностью от Обломова в силу того, что причиной смерти Обломова называет «*обломовщину*». Такое присвоение имени становится особенно значимым в пьесе Угарова.

В этой современной драме акцентируются только основные перипетии сюжета романа (потребность движения у Обломова – любовь – расставание – смерть), которые обрамляются совершенно новыми эпизодами с молодым доктором (смертельная болезнь). Эти новые сцены позволяют рельефнее осветить скрывающиеся мотивы претекста под новым углом зрения.

Для драматурга главным событием и причиной всему становится болезнь главного героя. Об этом свидетельствует и то, что в эпиграф пьесы ставится описание лжеболезни Обломова, которое с точностью процитировано по тексту романа Гончарова. В разворачивании этой темы можно обнаружить сближение мотивов *болезни, лечения и наименования*. Оно раскрывается в особом, необычном соотношении в связи с *игрой*, выражаемой текстообразующими мотивами *смерти и детскости*. Напомним, что язык Ильи Ильича (в противопоставление с его взрослым именем) изобилует детскими поговорками, прибаутками; его игры тоже отражают определенную детскость поведения и мышления. В романе Гончарова не проступает так явно эта черта характера героя, и даже в «*Сне Обломова*» образ Илюши отличается тем, что позиция наблюдателя лишена шутливости, дурачества, «идиотизма», столь характерного для героя Угарова.

Жизненно важная игра Обломова – это сокрытие себя от разных житейских проблем: если же гончаровский герой прячется под одеяло, в халат, то угаровский – под стол, в «*домик*». Это выражение употребляется одновременно и в буквальном, и в фигуральном значении. Под стол укрывается угаровский Илья Ильич и тогда, когда врач невольно называет его «*настоящим сумасшедшим*». При этом герой уже начал было раскрывать свою

главную мысль – о соотношении части и целого, но всё перебивается неадекватным наименованием. Угаровский Обломов каждый раз уточняет имя, присвоенное другими ему или предмету, или явлению, и это приводит к конфликтным ситуациям. В результате чего не он выглядит сказочным дураком, владеющим непривычным языком, а другие (ср. «*другие*» в романе Гончарова). Он только очищает язык от сорняков / паразитов, и бережно соблюдает его чистоту и правильность. От других же требует уважать добросовестность, точность и адекватность высказывания и не терпит таких именовании, которые «*слетели с языка*». Так, например, когда врач утверждает, что он занимается с душевнобольными, Обломов резко отрицает наличие у него душевных болезней (здесь имеет место этимологизация слова «*душевнобольной*»: ср. болит душа – душа больна). Ожидая увидеть больного, врач переходит в разные душевные состояния, в результате чего он (а не больной) оказывается «*с ума сошедшим*». (Отметим, что гончаровский Обломов самого себя называет сумасшедшим, то есть зараженным страстью. [Гончаров 1998: 245]).

Обломов Угарова, вовлекая в свою игру доктора, легко оборачивает его же «научное» оружие против него и отмщает ему за безоснованное, слетевшее с его уст слово «*сумасшедший*». Он заставляет врача беседовать с самим собой, со столом и играть в животных (врач стучит по столу как гость в дверь дома, отвечает «*ку-ка-ре-ку*» и «*гав-гав*», то есть вместо человеческой речи издает животные звуки). Он по-детски умно и хитро и одновременно по-взрослому мудро выворачивает наизнанку метод лечения и заставляет доктора выглядеть дураком. Так он доказывает доктору необходимость соблюдения осторожности в присвоении наименований. Предполагаемый пациент – играющий ребенок Обломов – относится к сумасшедшему врачу-дитяти как доктор, т.е. взрослый человек. Но в то же время Обломов хочет быть пациентом, подвергнутым лечению. Обломов предлагает врачу, если тот даст ему свои медицинские инструменты («*молоточек*» и «*трубочку*»), чтобы ими поиграть, стать равноправным партнером Обломова – *гостем*, то есть близким человеком. Доктор залезает под стол и таким манером входит в игру Обломова, а на уровне дискурса персонаж таким образом введен в текст. Этот прием обрамляет текстовое пространство как своеобразная наррация и представление героя-«*литератора*», или метод конструирования текста. А сам текст представляет собой игру – игру смысла, осуществляющуюся посредством интертекстуальности.

Однако поэтическая функция пьесы – и в этом ее достоинство – не ограничивается простой игрой в опознание ссылок.

При первой же встрече с врачом оказывается, что у заглавного героя только физические недуги. Но Аркадий, следуя последним достижениям науки, утверждает, что всякая болезнь есть следствие душевной травмы и случайностей не бывает; значит, если даже кто-то колено расшиб, то сам наказал себя. С этим вводится экспликация неэксплицированной в романе Гончарова связи между физическими симптомами и душевными травмами. Но интенсивнее всего демонстрируется взаимосвязь ухудшения здоровья, болезни и состояния души в репрезентации любовной истории. Мотив физических ушибов, отмеченный в «Сне Обломова», также получает свое развитие: это душевные ошибки в истории любви Обломова.

На вечере у Ильинских угаровский Обломов скучает. Однако то, что он зажимает уши, – уже новый, по сравнению с романом, элемент пьесы, который призван подчеркнуть инфантильность поведения героя. Сюда относится и его действие: руками он изображает подзорную трубу и так разглядывает Ольгу. Она принимает правила игры и повторяет его маневр. Угаровский Обломов выпускает в свой мир Ольгу, считая ее равноправной. Упоминаются известные детские игры, которые Обломов предлагает своей возлюбленной, в том числе салочки (игра, в которой участники догоняют друг друга, – в данном случае символизирует отношения женщины и мужчины, любовной пары), и жмурки (игра, в которой ищущему завязывают платком глаза, что означает сокрытие и раскрытие сущностей). Герой сразу же осознает и верно угадывает симптомы своего влюбленного состояния и объясняет, как доктор, что это – обыкновенная любовь: приливы в голове, сухость во рту, сердце щемит, – «*приметы точные*». Он осознает свою ущербность, поэтому и ищет в женщине черты непривлекательности и думает, что нашел свою пару в играющей с ним Ольге.

Когда Ольга принимает этот детский мир, выясняется, что чувствует себя в нем комфортно. Обломов в восторге от того, с каким увлечением она играет. Ее движения, однако, такие же резкие и сильные, как у Штольца, который делает резкие выпады, движения английского бокса, т.е. чужеродной игры. Обломов реагирует на это тем, что прячется под одеяло. В этом движении героя проявляется не только боязнь ушиба («*жизнь трогает*»), но и сопротивление «разбиванию» тела, являющегося физическим выражением внутренней целостности человека.



Оказывается, что в отличие от романа, в пьесе нет ни четкого выраженного любопытства, ни сочувствия, ни игривости со стороны Ольги, что есть в романе при изображении ее первой встречи с героем. По-детски наивное признание Обломова, его искреннее слово кажется глупым в светском понимании, т.н. взрослым и умным людям. Хотя Ольга считает самолюбие двигателем, управляющим волей, его не хватает для приручения «медведя» – для воспитания «дикого ребенка». Ольге сначала немислимо любить человека, который не сходит с дивана, считая его больным или ленивым. Угаровская героиня в большей мере, чем гончаровская, похожа на врача, считающего своей обязанностью вылечить больного человека. Вначале герой твердо решает соблюдать предписания врача-Ольги, касающиеся физического здоровья «пациента», ведь метод лечения и рецепт кажется подвигом (подниматься с дивана, не ужинать на ночь, совершать определенные действия, как-то: «утреннее умывание, гимнастика, прогулка, /.../ чтение»), но ее постоянные предписания вызывают в угаровском Обломове тревогу: Ольга хочет вывести его из мира детства / любви в мир взрослых / долга. Это перенесение предполагает взросление и раздвоение человека на мужчину и на женщину – и пациент отказывается от лечения, т.е. от выполнения требований Ольги.

Отметим, что в наименовании героя «пациентом» содержится пассивное претерпевание, в то время как доктор действует активно. Эти значения в пьесе меняются местами, параллельно тому, как трансформация доктора Аркадия и пациента Обломова происходит и во внешнем, и во внутреннем плане. Это особенно прозрачно проявляется при втором визите врача, когда Обломов переживает болезнь-любовь. В ее описании перечисляются физические симптомы, но с точки зрения окружающего героя мира, это выздоровление. Теперь Аркадий относится к этому миру очень скептически. Отчуждение от собственного «я», как болезненное психическое состояние, звучит в ответных на зов врача репликах Ильи Ильича: «никого дома нет», «это не его голос», «это не я», и герой должен выйти из своего дома для проверки. Не различаются ни пациент, ни врач, – доктор становится двойником пациента, и наоборот. Внешность и одежда отражают эту смену позиций.

Типично психоаналитическая ситуация, когда терапевт расспрашивает пациента, ввергая его в гипноз, также оборачивается обратным знаком. На вопрос врача, сидящего в изголовье дивана,

что скрывается «в *середке*» естества Обломова, звучит «*щейло*». Это непонятное слово, «темное место» – из романа Гончарова, из письма полуграмотного старосты. Это не существующее в русском языке слово «*щейло*» повторяется несколько раз: Обломов ищет ему референт, значение, потом смысла. Герою в нем видится символ житейских проблем, а Захару смерть. Метапоэтически его можно интерпретировать как неадекватное понятийное слово, которое ведет человека к смерти.

Врач в свою очередь тоже ложится рядом с больным и сонным голосом тоже раскрывает «*середку*» своего внутреннего мира: он хранит в шкафу не скелет, а сохранившуюся вещь (знак детства) – Сивку, деревянную лошадь, которую выводит под уздцы. Это глубоко символическое действие: Аркадий заразился собственными желаниями, и игрушка оживает, детство возрождается. С точки зрения бытового мышления, действия врача кажутся алогичными, как у сумасшедшего. На самом деле он, приняв правила игры Обломова, осваивает, так сказать, его суть, его личность. Язык врача изобилует слэнгом, и он начинает употреблять детские дразнилки, подобно Обломову. Затем он засыпает, а Обломов – как мать – с умилением смотрит на него и заботливо укрывает его. Если сохранять позиции здравого смысла, врач превратился в больного ребенка, а пациент, оценивая его с его же жизненной установки, – в выздоровевшего влюбленного. Врач неправильно составил «*гисторию морби*» больного.

При первом же психоаналитическом осмотре Аркадий ищет причины болезни Обломова в детстве, потом в фаллическом комплексе, поэтому и расспрашивает пациента об испугах, травмах, которые тот пережил. Выясняется, что таких было две. Во-первых, когда герой увидел, что у часов гиря до полу падает, он испугался конца / потери времени, но лечение едой – блинами – эффективно повлияло. Во-вторых, больной увидел, что у девушек отсутствует мужская часть тела, что грозит господством женственности.

Фрейдизм проступает в повторе фаллического мотива, который осовременен и трансформирован в предмет языкового конфликта в реплике Захара о том, где завалялось письмо старосты: «*х... знает*». Обломов сердится за случайно сорвавшее с языка матерное слово, даже делает особое движение – садится в постели. Он грозно возражает: «*Как может часть человека знать больше, чем целое*», но ругает своего слугу не за употребление нецензурного выражения, а за неосторожность неадекватного высказывания,

воспринимаемая стершуюся метафорическую фразу в прямом смысле. Другие люди, также только частицы, тоже лишены какого-то знания. Обломовскую мечту о целостности Угаров развертывает, основываясь на особом её понимании.

Терапия переходит в детски метафорический разговор. Обломов называет часть тела *петушком*, а врач – *волчком*. В действии пьесы следует смеховое разряжение больной темы, но в центр внимания опять же ставится вопрос об употреблении точного выражения. Выясняется, что испуг Обломова от отсутствия члена при зрительном опыте был таким сильным, что он даже *«язык прикусил»*. Это воздействие – онемение, прищемление средства произнесения мысли – отсылает к проблематике языка. Обсуждается происхождение метафорического слова, которое Обломов понимает буквально: *«разве он кусается?»*, а Аркадий в своем смущении, акцентирует другой признак: *«что он сам по себе»*. Главный герой боится того, что часть тела можно *«трогать»*, а в присвоении имени доктором подчеркивается проблема одиночества и индивидуальности. Позже, при постановке диагноза, врач подчеркивает исключительность Обломова, которого постигает удар от *«трогающей»*, *«пятнающей»* жизни / любви.

В связи с данной темой, введенной Угаровым, припоминается известная детская песенка: *«придет серенький волчок и укусит за бочок»*. Эта страшилка-прибаутка для детей развертывается в тексте пьесы как в буквальном, так и в переносном значениях. Обломов утверждает, что он робок и зло кроется в женщинах. Эта психосексуальная боязнь переносится на страх от разделенности целостного человека на мужчину и женщину. Доктор возражает тем, что *«на части разделите»* – это только слово. Однако это мимоходом прозвучавшее выражение опять возвращает к параллелизму, приведенному Обломовым о слове и целостности.

Самоуверенность врача проявляется и в его восхвалении медицинской науки, которая ведет *«свою историю от Фридриха Шиллера, полкового доктора»*. Хотя и у Гоголя это имя фигурирует в качестве обозначения ремесленника, здесь, чтобы не смешивать его с немецким поэтом-романтиком (*«Невский проспект»*), явно проступает связь медицинской науки с поэтическим творчеством. В результате переносов складывается впечатление, будто поэзия вылечивает больных. Доктор выбирает новейший метод (*«последнее слово»*) этой дисциплины: он *назовет болезнь* пациента полным именем. Слово – определение – диагноз – наименование кажется достаточным средством, чтобы облегчить состояние

больного, страдающего не от физических недугов, а от неизвестности, отсутствия имени болезни.

В третий раз доктор кажется уверенным в себе человеком и двойником теперь уже не Обломова, а Штольца. У него дела, обширная практика, его игрушка (конь) заброшена в шкаф, но в тексте именно такой образ жизни характеризуется неосознанно самым врачом: «*волчком кручусь*». Фаллический оттенок смысла возникает при буквальном понимании выражения. Изучая историю Обломова, потом вовлекаясь в нее и разделяя ее, переживая ее на собственном опыте, доктор становится способным ставить диагноз. Аркадий завершает дело гончаровского Штольца – называет болезнь Обломова, однако называет ее не «*обломовщиной*», а «*тотусом*». Врач утверждает, что эта болезнь смертельна и что, наверное, только Обломов один и страдает этой болезнью. Прогноз же нулевой, потому что «*тотус*», целый человек, зараженный желанием настоящего здоровья, в этом мире жить не может. По сравнению с другими, Обломов един, цел. Больной возмущается безысходностью и несправедливостью ситуации: все обыкновенные и раздробленные на половинки (по его словоупотреблению: *pele-mele*, иностранное обозначение чего-то смешанного, неопределенного, в том числе и языка) остаются в живых, потому что эта раздробленность (специализация) позволяет им выжить. Обломов ссылается на Ницше, и вступает с ним в одностороннюю полемику, утверждая, что «*человек умер*». Но на этот раз герой высказывается о слове осторожно: «*скажу и что с того*», «*я не верю больше в слова и в названия тоже, ведь это одни слова, что это значит, что есть тотус?*». Слова остаются без референтов, без семантики, раздробленными на бессмысленные части. Примеры такого неадекватного слова даны Обломовым: он присваивает бессмысленные имена из детских считалок: *эники-беники*, или совсем инновативное: «*жмырь и голядка*». Несмотря на это, он все еще считает врача своим человеком, который, однако, на этот раз отказывается от гостеприимства и быстро выходит из комнаты, из жизни, из текста Обломова.

Вместо желаемого выздоровления благодаря наименованию происходит необратимое ухудшение физического состояния героя: игривость исчезает, наступает постепенное онемение организма, потеря речи. В драме Угарова факт смерти акцентируется очевиднее, чем в романе, так как в результате более компактного отбора романтных эпизодов – по требованию драматургического жанра – удар наступает после известия о браке Штольца и Ольги.

Монолог-некролог Захара о барине содержит мнение простолюдина о мошеннических акциях, когда все «разлагается», реальность исчезает, остается фикция, человек умер. Слушая речь слуги, Штольц и Аркадий «сидят неподвижно, словно каменные», как раньше Обломов, будто их поразил удар. И доктор реагирует на извещение о смерти Обломова его же жестом – Аркадий «в домике». Таким образом, он, в конечном счете, отчасти вбирает в себя Обломова.

Итак, проблематика целостности («обломовщины» / «тотуса») связывается с темой любви-болезни и языка. В романе Гончарова Штольц именует мечту Обломова о мирной жизни «обломовщиной», придавая негативное значение этому понятию: «болезнь». Эта характеристика возбуждает интерес литератора к образу умершего человека, в результате чего он по-своему переписывает воспоминания, создавая текст о герое, имя-слово которого становится заглавием романа. В пьесе Угарова, наоборот, понятие-имя рождается в речи доктора дедуктивно, после действия, в конце текста, как обозначение целостности, в то время как специализация выражает раздробление. Возникающая интертекстуальная связь восстанавливается на основании (отсутствующего) слова «обломовщина» – семантически аномального слова, образованного в соответствии с языковыми правилами. Место референции восполняется, а языковая аномалия корректируется новообразованием: иностранным словом, означающим на латыни (на языке медицины) «цельность». Но тогда же возникает вопрос, не вызывает ли смерть человека названное понятие, заключающее человека в жесткие рамки.

На уровне дискурсивности главная проблема драмы Угарова заключается в образовании правильного наименования, нового имени: «тотус», который выдвигает на первый план, – это скрытый смысл понятия «обломовщина». В интерпретации Угарова это понятие нераздельно с желанием целостности, тотальности человека. Болезнь предполагает отсутствие слова, а метод лечения в этом случае – образование слова. Но поскольку параллельно рождается текст, продукт творческого усилия, в котором оживает / выздоравливает в новой, письменной форме имя «Обломов», лечение метафоризирует процесс письма, творения, акт созидания слова. Тело Обломова мертво, но его дух (и его «болезнь») царит уже более ста лет и переходит в литературную вечность.

Спектакль-инсценировку по своей пьесе Угаров назвал «Облом off». Это заглавие кажется французским переложением

имени героя и самого романа о нем. Отделение суффикса раздробляет имя и подчеркивает конец: Обломова нет, постановка посвящена его смерти. Однако, может быть, нет раздробленности, «облома», и восторжествует «обло» – полнота.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Гончаров И. А., 1998, Обломов. // *Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах*. – Т. 4. – Санкт-Петербург: Наука. – 493 с.
- Угаров М. Ю. 2000, Смерть Ильи Ильича. [http://www.theatre-library.ru/files/u/ugarov/ugarov\\_3.html](http://www.theatre-library.ru/files/u/ugarov/ugarov_3.html)

### Illness and Play in I. Goncharov's "Oblomov" and M. Ugarov's "The Death of Ilya Ilych"

#### Summary

The main problems of human being reflected in I. Goncharov's novel are projected onto the situation of a modern man in the play written by M. Ugarov. The playwright uses direct quotes from the original text and his own ideas as well which reveal the eternal dilemma: the human unity is incompatible with the concept of specialization, high human feelings are defined as diseases. This new and central motif of the play (disease) is analyzed through some others, including the motif of game and naming, which are highlighted and re-interpreted by Ugarov.

**Keywords:** *Goncharov's novel, Ugarov's play, motives of disease, game and naming.*

## ТИПОЛОГИЯ И КОМПАРАТИВИСТИКА / TYPOLOGY AND COMPARATIVISTICS

**С. Валулис**

*Литовский эдукологический университет,  
Вильнюс, Литва  
svaliulis1@gmail.com*

### **ИДЕИ А. ШОПЕНГАУЭРА В ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИСКАНИЯХ РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ**

Философское сочинение А. Шопенгауэра *«Мир как воля и представление»* (1819) способствовало радикальным изменениям в западном философском сознании. Однако субъективно-метафизический взгляд на мир, учение об иррациональной воле, отрицание смысла истории и индивидуальной жизни не принесли философу вначале ожидаемой славы. Его «деструктивная» философия долго оставалась невостребованной. И только после поражения французской революции 1848 года к Шопенгауэру приходит необыкновенная популярность.

В России интерес к философии Шопенгауэра возник почти одновременно с интересом в Европе к его *«философии жизни»*. Первая волна «русского шопенгауэрианства» – 60-70 годы XIX века – связана прежде всего с творческим осмыслением пессимистической *«философии жизни»* Шопенгауэра. Вначале пессимизм немецкого философа приобретает «статус общего места» в художественном сознании И.Тургенева, А. Фета, Л. Толстого. Однако русские писатели творчески воспринимают Шопенгауэра, в конечном итоге, отказываясь от нравственного идеала философа.

Начиная с конца 1880-ых годов, философия Шопенгауэра становится общекультурным фактом, его читают, по выражению критика А. Вольнского, все – «от телеграфиста до гимназиста». Благодаря переводческой деятельности А. Фета и той культурной струе, которая опосредованно приносила шопенгауэрианские идеи в русскую культуру (русские переводы немецких исследователей К. Фишера, Й. Фолькельта о Шопенгауэре, его личности и творчестве; французский символизм, эстетика Вагнера, философия Э. Гартмана, Ницше), популярность автора *«Мира как воли и представления»* значительно возросла. Для второй волны «русского шопенгауэрианства», появляющегося примерно в начале

1890-х г.г., характерно, что идеи философа, органически сливаясь с мотивами «скорбной поэзии», формируют существенные черты философии и эстетики русского модернизма, прежде всего символизма.

Цель статьи – проанализировать рецепцию философских идей А. Шопенгауэра русскими символистами, установить его влияние на формирование миропонимания и эстетических концепций символистов.

Рубеж XIX–XX веков – время кризиса, неустойчивости всех форм жизни и сознания, время сомнений и поисков новых форм, в том числе и художественных, отвечающих духовной ситуации времени. В 1916 году А. Белый написал цикл статей «*На перевале*», включающий три раздела: *Кризис жизни. Кризис мысли. Кризис искусства*. Кризис мысли – явление общеевропейское, он был связан с кризисом философской мысли и этики. Ницшеанский лозунг – *Бог умер* – зафиксировал кризис религиозной веры, нравственные христианские ценности утратили силу – место *добра* заняло *зло*, которое эстетизируется. Всё это рождало настроение отчаяния, уныния, сомнения, пессимизма, так как поддерживалось и кризисом жизни (революции, войны, технический прогресс). «Закат» Европы и перерождение культуры в цивилизацию провозгласил О. Шпенглер.

Искусство также переживает кризис, прежде всего это касалось реализма, возникает потребность в радикальном изменении художественной системы, которая могла бы преобразить жизнь и природу человека. Уже в философии А. Шопенгауэра оформляется поддержанное и развитое затем Ф. Ницше представление о мире как *эстетическом феномене*.

Иррационализм и интуитивизм создали философский контекст для нового художественного явления, получившего название модернизма. Художественная система конца XIX–начала XX веков в России получила название: литература Серебряного века. Серебряный век – самый «европейский» в истории русской литературы. Появляется, как и на Западе, «особый тип писателя, у которого философские штудии и художественное творчество составляют живое единство, так что философия эстетизируется, а литература пропитывается концептуальным мышлением» [Зверев 1992: 34]. На русской почве это характерно прежде всего для творчества писателей-символистов. Символизм, пересекающийся с *декадентством* и *импрессионизмом*, зародился во Франции в конце 60-х – начале 70-х годов в поэзии П. Верлена, Ж. Гюисманса,



А. Рембо, С. Малларме и др. Термин *символизм* ввёл в своё манифесте Ж. Мореас («Манифест символизма», 1886). Символизм распространился как общеевропейское культурное явление, охватив философию, литературу, музыку, живопись, театр.

Русский символизм, усваивая философские и эстетические теории западного символизма, создаёт свою эстетическую программу. С самого начала русский символизм, прошедший две основные фазы своего развития: индивидуалистически-«декадентскую» в 90-ые годы, в творчестве *старших символистов* (Д. Мережковский, В. Брюсов, К. Бальмонт, Ф. Сологуб, З. Гиппиус и др.), и фазу возрожденчески-символистскую в поэзии *младших символистов* (А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов и др.), – складывался и в теории, и в эстетической практике как нечто большее, чем литература. Это сближало творчество «старших» и «младших».

Философия и эстетика символизма складывались в оппозиции к «точным» знаниям, рационализму, всем рационалистическим философским системам. К. Бальмонт отрицает рационализм в творчестве. Он называет поэтов, «которые ищут содержания вне себя и воспроизводят Природу так, как её видят – конкретно, в разорванном частичном состоянии, не воссоздавая сложного единства её, не угадывая мирового характера всех её явлений» [Бальмонт 1904: 63], – **рабами отживших теорем**. Для таких поэтов закрыта «великая область отвлечения, область мировой символизации всего сущего» [Бальмонт 1904: 70]. Это доступно символистам, так они уходят в сферу идеальности. У них особое философское сознание – интуитивное – оно является основой их художественной впечатлительности, которая, по мнению Бальмонта, не подчиняется видимому. «Поэты-символисты, – пишет он, – пересоздавая вещественность сложной своей впечатлительностью, властвуют над миром и проникают в его мистерии <...>. Они всегда овяны дуновением, идущим из области запредельного» [там же, 94].

По мнению А. Белого, философия и наука слишком отделяли истину от жизни, и потому реальная конкретная жизнь представляла в сознании людей крайне бессвязной, хаотичной, лишённой смысла, а логическая истина – слишком абстрактной и внечеловеческой [Белый 1994: 220–221]. Обращаясь к «философии жизни» А. Шопенгауэра, Э. Гартмана, а также к философии Вл. Соловьёва, символисты выстраивали свои концепции осмысления мира и личности, признавая значимость иррациональной глубины человека.

К философии Шопенгауэра тяготели оба поколения символистов. Объём и характер усвоения его идей был различен. В своей статье 1903 года А. Белый уделяет внимание тому этапу развития символизма, который проходил под знаком Шопенгауэра: его книга *«Мир как воля и представление»* утверждала абсолютный индивидуализм, он видел в искусстве единственный способ справиться с одиночеством. *«Шопенгауэр – вершина, на которую восходят встающие над сонностью жизни»* [Белый 1994: 245]. Белый считает немецкого философа основателем «символического» метода, так как он отделил форму познания созерцательного, интуитивного от «познания мыслящего», отдав предпочтение первой форме. *«Был вскрыт источник сверкающих сущностей – и побледили воздушные замки»* [там же, 244]. Вслед за Шеллингом Шопенгауэр соединяет философское мышление с художественным и достигает подлинного их синтеза. Сущность мира, по Шопенгауэру, заключается в тождестве представления и воли. Человек не удовлетворяется представлениями, ему свойственно стремление познать сущность, стоящую за ними («*вещь в себе*»), однако разумное знание неспособно познать эту сущность, так как она не тождественна разуму. И тогда, обращаясь к самому себе, человек обращается к внутренним способностям, основанным на непосредственном проявлении воли. Так совершается отказ от разума в пользу воли, способной к познанию вечных идей. Белый соглашается с Шопенгауэром, что познание, совершающееся в процессе символизации, – высшая ступень, однако считает, что определение начала бытия как воли (*Мировая воля*, по Шопенгауэру) неудачно, т.к. происходит смешение личной воли с волей мира, а следовательно, гипертрофия личной воли ведёт к уничтожению антиномии между волей и представлением в личном начале человека. И Ф. Сологуб также, не соглашаясь с Шопенгауэром, утверждает, что акт отречения от человеческой личности нарушает выдвинутый философом идеал органической целостности. По убеждению поэта, *«правый путь сознания только один – к самоутверждению в свободном развитии того, что есть во мне»* [Сологуб 2001: 525].

Если отвлечься от частных (важность для Белого концепции музыки Шопенгауэра и её «ницшеанский» генезис для А. Блока, «верленовский» для В. Брюсова и К. Бальмонта, создание мифа о смерти-невесте у Ф. Сологуба), то можно отметить несколько существенных моментов, характерных для всех русских символистов.

В период становления символизма, переставая в большинстве случаев быть философией жизни и становясь «предметом» искусства, шопенгауэрианская философия, особенно его пессимистическая оценка реальности как мира зла, формировала некоторые стороны панэстетического мироощущения символистов, выразившегося в целой системе неприятий и в компенсирующей их тяге к неземным, трансцендентным ценностям: вечным идеям Платона, априорным истинам Канта, Мировой воле Шопенгауэра, Мировой душе Вл. Соловьёва, духу музыки Ницше.

Пессимизм Шопенгауэра был, по выражению А. Белого, «*ножом, отрезающим от марева благополучий конца века*», от «*оптимизма позитивистических квартирок*», и в этом смысле не только противоположением «*удушающему позитивизму*», но и одним из тех начал, которые подготавливали к ощущению рубежа веков, предощущением «*зорь*» и эзотерических чаяний начала века [Белый 1989: 197, 188].

Старшие символисты воспринимали символизм в большей степени как литературное явление, потому тяготели к французскому символизму, многое из него переводили. По В. Брюсову, «*цель символизма – рядом сопоставлений как бы загипнотизировать читателя*» [Брюсов 1975: 178]. Сама поэзия трактуется им как «*тайнопись неизречённого*», как самовыражение поэта, который через «*недосказанность*», «*утаённость*» смысла творит идеальные миры, уходя от реального, земного. В статье «*О искусстве*» (1899) Брюсов фактически излагает эстетическую теорию Шопенгауэра, не прибегая к прямому цитированию: он говорит о субъективизме поэта, о свободе творчества, о автономности искусства от морали и жизни, взяв за исходный пункт своих размышлений философский постулат Шопенгауэра: «*Мир есть моё представление*». Субъективизм Шопенгауэра, отрицание им роли рационального познания в процессе творчества становятся отправной точкой в понимании русскими символистами сущности искусства и его целей. Цель искусства, по их мнению, – раскрыть душу художника, единственную и неповторимую, выразить её сокровенную сущность, её содержание, которое меняется с каждым мгновением и не зависит от видимой реальности. Ф. Сологуб уверен, что поэзия – «*преображенный Мною мир, мир Моей души*» [Сологуб 2001: 508]; поэт говорит «*здесьнему, случайному миру нет*» и выстраивает «*мир иной, со святынями, «которых нет»* [там же, 521].

Ещё более категоричен Бальмонт, утверждая, что поэзия «*находит свое содержание не во внешнем мире, а в бездонном колодце*

человеческого «я»» [Бальмонт 1904: 64]. В «душевной глубине» поэта всё преобразовывается и перерабатывается философским сознанием, в результате внешние факты *«предстают перед нами как тени, вызванные магом»* (там же, 88). На уходе от действительности и творении собственного мира настаивает и Брюсов, отмечая, что *«все свои произведения художник находит в самом себе»* [Брюсов 1975: 49].

В основу эстетики старших символистов легло представление о мире как «эстетическом феномене», которое обосновывалось в философии Шопенгауэра: красота – это объективация воли на ступенях её познаваемости, отсюда, красота человека – высшая ступень [Шопенгауэр 1993: 323–333]. Красота, по мнению символистов, превосходит все другие ценностные критерии – мораль, долг, пользу и т.д., она способна охватить всё разнообразие мира и тем самым примирить человека с бытием. И «старшие» символисты, и «младшие», исходя из антиномичной основы бытия, противопоставляя мир «дольный» (земной) миру «горнему» (высшему), определяли красоту как принадлежащую миру абсолютных высших духовных сущностей. Именно «горний» (высший) мир является источником мистической красоты, красоты, спасающей мир: Красота – *«надежда мира»* (Мережковский), *«неземная красота»* (Брюсов), *«высшая красота»* (Бальмонт), красота Вечной женственности (Блок, Белый). В «страшном» мире эмпирии земное зло эстетически оправдывается: *«мёртвый идол красоты»* (Брюсов), *«злая красота»* (Гиппиус), *«проклятая красота»* (Бальмонт). Но зло, в отличие от Шопенгауэра, не воспринимается ими онтологически, так как оно, согласно философии Вл. Соловьёва, значимо для них лишь как стадия становления мира в *«слиянии земной души со светом неземным»*. Не случайно для символистов характерен путь восхождения к красоте «горнего» и её нисхождение в мир «дольный» (земной).

Символисты и «старшие», и «младшие» уделяли внимание философии творчества, соотносимой с теорией познания, они хотели гносеологически обосновать природу искусства. Ведь в их представлениях – как бы различны они ни были – творчество ставилось выше познания. Это был исходный принцип, объединяющий позитивиста Брюсова и неокантианца в гносеологии А. Белого. Оба они исходили из шопенгауэрианского понимания искусства как *способа созерцания вещей независимо от закона основания* [Шопенгауэр 1993, I: 31]. Согласно философу, *воля для нас вещь в себе, а идея – непосредственная объективация воли на извест-*

ной ступени. Отделив идею от *вещи в себе*, Шопенгауэр различает познание, подчинённое закону основания, а также *идеальное познание, которое вырывается из служения воле*. Как бы освобождаясь от закона основания, индивидум, теряясь в созерцании, становится *чистым познающим субъектом*, способным подняться над прозаической действительностью, и путём *вдохновенного угадывания* (интуиции) решить загадку искусства. Гений в искусстве, освобождаясь в познании от служения воле, является незаинтересованным (свободным) наблюдателем, а потому, согласно Шопенгауэру, становится *ясным оком мироздания* [Шопенгауэр 1993, II: 401–405].

В статье «*Ключи тайн*» (1904) Брюсов утверждает, что ключами тайн владел Шопенгауэр, только, по мнению поэта, у философа его эстетика слишком связана с его метафизикой (Фету это не мешало, он понял смысл «вечных идей» и их роль в постижении искусства). Но Брюсов всё же уловил суть **чистого созерцания**: «*Искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Искусство то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства – это приотворённые двери в Вечность*» [Брюсов 1975: 91]. Идея мистической сущности искусства восходит к Шопенгауэру, его идеи искусства-откровения, его решение «*загадки искусства*» кажется Брюсову наиболее убедительным, хотя и нуждается в освобождении от метафизических пут [Брюсов 1975: 91].

И Белый был согласен, что именно интуитивное мышление лежит в основании искусства как высшего типа духовного освоения мира. Он неоднократно подчёркивал роль философии Шопенгауэра в развитии собственного самосознания, даже когда не соглашался с его идеями. В статье «*Проблемы культуры*» (1909) Белый, в согласии с Шопенгауэром, утверждает «*примат творчества над логическим познанием, возможность в художественном творчестве преобразовать образы действительности*» [Белый 1994: 22].

Однако в отличие от Шопенгауэра он настаивает на том, что искусство не свободно от действительности, т.к. «*символ есть образ, взятый из природы и преобразованный творчеством*» [там же, 22]. Сама действительность у неокантианца Белого символична. У Вяч. Иванова творчество символиста есть уловление связей, соотношений «*дольнего*» (земного) и «*горнего*» (иногo, высшего) миров, в конечном итоге – их единство и целостность как воплощение целостного мироздания. И это не только единство формы и содержания, но единство некоего высшего, Божественного проекта. Шопенгауэр «прочитывается» Ивановым сквозь учение Вл.

Соловьёва о «всеединстве», о «божественном всеединстве сущего», по его выражению [Иванов 1994: 28].

Подобно Шопенгауэру, старшие символисты ограничиваются литературой как автономной, свободной областью творческой деятельности. Интуитивизм Шопенгауэра лежит в основе символистского понимания искусства. Бальмонт, например, исключает из творческого процесса размышление (*Но я не размышляю над стихом*), поэт действует спонтанно, стихийно и тогда перед ним возникают поразительные сочетания. Искусство «внезапной строки» (*Рождается внезапная строка, / За ней встает немедленно другая...*) представлено Бальмонтом в стихотворении «*Как я пишу стихи*». Творчество для поэта – свободная словесная игра: «*эти слова светятся, когда мгновение, давшее им рождение, давно уже отзвучало*» [Бальмонт 1904: 3].

Символисты разрабатывают поэтику символа, который у них не мистичен (как у Мережковского или В. Иванова), но неисчерпаем в своей глубине, он «*окно в Бесконечность*» (по Сологубу). Для Бальмонта символ – образ, передающий неуловимое, запечатлевающий миг вечности в поэзии, для Брюсова – «*перспектива бесконечного развёртывания смыслов*».

Младшие символисты, вступившие в литературу в 1900-ые годы, были противниками декадентского индивидуализма, формировавшегося под влиянием пессимизма и субъективизма философии Шопенгауэра. Они отстаивали идею творчества как служения высшему началу. Белый, Блок, Вяч. Иванов называли себя *соловьёвцами*, выдвигая программу активного социального творчества, преобразования мира, реальности в художественном акте. Для них художник не только творец образов, но и демиург, создающий миры; новое искусство в основе своей религиозно, это теургия – магия, с помощью которой можно изменить ход событий. Высшая цель искусства – «*новое жизнестроительство*» (Белый), «*Религиозное устройство мира*» (Иванов). Кроме того, поэт воспринимался ими как посредник между двумя мирами, спасающий красоту земную, приобщая её к вечности. Младшие символисты, в сущности, переосмыслили эстетическую концепцию Шопенгауэра, усвоив философию «всеединства» Соловьёва, его учение о Богочеловечестве, его теорию эсхатологии. В поэзии Блока, Белого трансформируется идеальный образ «всеединства»: Софии Премудрой, Души мира. Она вмещает полноту «*добра, истины, красоты*» и принадлежит одновременно эмпирии и миру Абсолюта. Соловьёв считает, что эволюционное

развитие устранил разлад (дуализм) мира, нисхождение Софии в мир земной тварности будет способствовать «положительному всеединству» [Соловьёв 1989, II: 112–120].

Наиболее последовательным шопенгауэрианцем среди русских поэтов-символистов был Фёдор Сологуб. Двоемирие, характерное для символистской концепции бытия, находит у Сологуба особенно мрачное, пессимистическое выражение. Как и все символисты, он исходит из антиномичной основы бытия. Смысл дуализма К. Бальмонта, З. Гиппиус, А. Блока, В. Иванова раскрывается через противопоставление «страшного» мира эмпирии миру Абсолюта, где царят гармония, добро и красота. Сологуб же, как и Шопенгауэр, убеждён в неизменности основ бытия, трагического по своей сути, ибо зло укоренено и в самом противоречивом порядке природы, и в духовной, нравственной сфере. Зло онтологично – жизнью правит бесосновная, слепая, злая Мировая воля, поэтому одинокий человек не может противостоять метафизическому злу. Сологуб, подобно Шопенгауэру, определяя человека как существо *волящее*, всё же видит единственный выход для снятия всех бытийственных противоречий только в смерти. Он пишет: «<...> *есть только один человек, один только Я во всей вселенной, волящий, действующий, страдающий, горящий на неугасимом огне и от неистовства ужасной и безобразной жизни спасающийся в прохладных и отрадных объятиях вечной утешительности – смерти*» [Сологуб 2001: 496].

Ф. Сологуб исходит из принципа двоемирия, однако оба онтологические слоя («*дольнее*» и «*горнее*») оказываются «*в совершенной тождественности*» [Сологуб 1991: 155] объединёнными в третьем онтологическом слое – внешне ненаблюдаемой реальности воли творящего субъекта. Творящий субъект – не что иное, как «*Я, единственный и вечный, создавший всё, пребывающий во всём*» [Сологуб 1991, II: 155]. Я мыслится равновеликим внешней Божественной сущности мироздания. Сологуб в своей «философии жизни» идёт дальше Шопенгауэра. От субъективизма движется к солипсизму, утверждая, что «*все и во всем – только Я, и только Я, и нет иного, и не было и не будет*» [Сологуб 1991: 148]. Сологуб, утверждая онтологический трагизм мира, отрицает земную красоту («*мёртвая красота жизни*»), но не верит и в возможность торжества мистической красоты, как другие символисты. Привлекательна только красота смерти, ибо она избавляет от страданий и сводит красоту и безобразие в «*роковое тождество*». Однако только искусство создаёт истинную красоту, так утверждал и

Шопенгауэр. По Сологубу, только поэт в порыве вдохновения способен найти оправдание злему бытию и «человеку-дьяволу» в красоте. Это – «красота творимая и вечно поэтому живая» [Сологуб 1991: 195]. Поэт-творец способен, отмечает Сологуб, осуществить «невозможную мечту» (чудо) и создать образ истинного бытия: «<...> над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном» [Сологуб 1991: 202].

Свободное движение воображения поэта без конкретной цели лежит в основе сологубовской концепции творчества-игры (*Я влюблен в мою игру, / Я, играя, сам сгораю*), но в отличие от концепции Баломонта, «игра» Сологуба служит выражению его отношения к бытию: лирического и иронического. Лирика, отрицая реальность, творит свой собственный мир, а сологубовская ирония, в отличие от других символистов (А. Блока, А. Белого и др.), является отрицанием любой возможности на надежду гармонии в мире. Так замыкается круг, и Сологуб не преодолевает пессимизма шопенгауэрианской философии.

Подводя итог, можно отметить, что русские символисты, за исключением Сологуба, обращались не к пессимистической «философии жизни» Шопенгауэра, а к его гносеологии, в контексте которой они обосновывали своё понимание природы творчества и красоты.

Рецепция его философских идей носила творческий характер. Феномен Шопенгауэра на рубеже XIX–XX веков заключается не в апологетике его идей, а в том, что, опираясь и отталкиваясь от них, русские символисты создавали собственные эстетические концепции. От отрицания ценностей жизни философом они ищут спасения в искусстве как способе преобразования мира.

Идеи Шопенгауэра синтезируются в сознании русских символистов с русской религиозной мыслью, прежде всего с философией Владимира Соловьёва.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бальмонт К. Д., 1904, *Горные вершины*. – Сборник статей. – Книга первая. – Москва: Гриф.
- Белый А., 1989, *На рубеже двух столетий*. – Москва: Художественная литература.
- Белый А., 1990, *Начало века*. – Москва: Художественная литература.
- Белый А., 1994, *Символизм как миропонимание*. – Москва: Республика.



- Брюсов В., 1975, *Собрание сочинений*: В 7-и т.т.– Т. 6. – Москва: Художественная литература.
- Зверев А., 1992, XX век как литературная эпоха. // *Вопросы литературы*. – Вып. 2. – С. 24–42.
- Иванов Вяч., 1994, *Родное и вселенское*. – Москва: Республика.
- Соловьёв Вл., 1989, *Сочинения*: В 2-х т.т. – Т. II. – Москва: Мысль.
- Сологуб Ф., 1991, *Творимая легенда*: В 2-х книгах – кн. II. – Москва: Художественная литература. – С. 143–214.
- Сологуб Ф., 2001, *Закрытие стен*. Статьи. // *Собрание сочинений*: В 6-ти т.т. – Т. 2. – Москва: НПК «Интелвак». – С. 488–571.
- Шопенгауэр А., 1993, *Мир как воля и представление*: В 2-х т.т. – Москва: Наука.

## Schopenhauer's Ideas in the Aesthetical Search of the Russian Symbolists

### Summary

The article "Schopenhauer's ideas in aesthetical searching of the Russian symbolists" analyzes the impact of Arthur Schopenhauer's philosophical ideas such as irrationalism and intuitivism made on the formation of the aesthetical concepts of the Russian symbolists. It has been emphasized that the symbolists, with the exception of Fyodor Sologub, treated A. Schopenhauer not just as "a philosopher of life" but rather turned to his gnoseology, the context of which served as a foundation for their understanding of the nature of creation and the role of an individual in the creative process. It has been established that the reception of A. Schopenhauer's philosophy was distinguished by its creative nature. On the basis of A. Schopenhauer's philosophical ideas, the Russian symbolists created their own aesthetical concepts. They regarded art as a means of transforming the world.

The consciousness of the Russian symbolists merged A. Schopenhauer's ideas with the Russian religious idea, with Vladimir Solovyov's philosophy in the first place.

**Keywords:** *Konstantin Balmont, Andrey Bely, Valery Bryusov, Vyacheslav Ivanov, Fyodor Sologub, Arthur Schopenhauer, freedom of creation, intuitive cognition, philosophy of creation, art as game, a creating individual.*

Т. Г. Дубинина

Московский городской педагогический университет,  
Москва, Россия  
dubinina-tatyana@yandex.ru

## ЖАНР СТИХОТВОРНОЙ НОВЕЛЛЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА И И. С. ТУРГЕНЕВА

Проблема «Тургенев и Лермонтов» в отечественном литературоведении поставлена давно, однако в последнее десятилетие она снова звучит актуально [Бельская 2009; Трофимова 2005]. Безусловно, особое внимание в данной связи ученые уделяли изучению лермонтовской традиции в зрелом творчестве И. С. Тургенева, а также ее преломлению в ранней поэме «Разговор». Другие же стихотворные новеллы на этот предмет практически не исследовались, что, на наш взгляд, несправедливо, поскольку 1840-е годы были в творчестве писателя тем временем, когда он искал свою собственную художественную манеру и пробовал перо в разных жанрах и стилях. Конечно, этот творческий поиск не мог проходить без влияния предшественников, в том числе М. Ю. Лермонтова, живое присутствие которого в литературе в это время было еще свежо и значимо для современников.

На связь первой стихотворной новеллы Тургенева «Параши» с творчеством А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова обратил внимание В. Г. Белинский: «Многие найдут в поэме следы подражания Пушкину и особенно Лермонтову: это не удивительно, ибо живая историческая последовательность литературных явлений всегда смешивается толпою с холодной и бездушной подражательностью. Но люди мыслящие понимают, что быть под неизбежным влиянием великих мастеров родной литературы, проявляя в своих произведениях упорченное ими литературе и обществу, и рабски подражать – совсем не одно и то же: первое есть доказательство таланта, жизненно развивающегося, второе – бесталанности» [Белинский 1957: 78–79]. Тем более интересно найти мотивы, объединяющие тургеневские стихотворные новеллы с произведениями этого же жанра у Лермонтова.

Один из главных и хорошо разработанных – мотив беса, черта, Сатаны. Еще Л. Я. Гинзбург справедливо указала на различные вариации этого образа в творчестве Лермонтова, в частности, в

поэме «Демон» и в иронической поэме (термин Л. Я. Гинзбург. – Т. Д.) «Сказка для детей» [Гинзбург 1940: 137 – 145].

Действительно, уже во вступлении к стихотворной новелле «Сказка для детей» Лермонтов предлагает читателю увидеть разницу между «демоном» и «чортом»: *«Кипя огнем и силой юных лет, / Я прежде пел про демона инова: / То был безумный, страстный, детский бред. / Бог знает где заветная тетрадка? / Касается ль душистая перчатка / Ее листов – и слышно: с`est joli?.. / Иль мышь над ней старается в пыли? / Но этот чорт совсем иного сорта: / Аристократ и не похож на черта»* [Лермонтов 1935: 419–420]. Лермонтов очевидно разграничивает высокий демонизм одного и прозаическую будничность другого, что не случайно: ироническое отношение к самому таинственному образу мировой литературы говорит о принципиально иной авторской позиции, принимающей прозаический ход вещей. Тут уж нет места романтическому «*страстному бреду*», а тетрадка, исписанная эти «*бредом*», становится добычей мыши.

Интересны рассуждения повествователя о присутствии сил зла в повседневной жизни людей, которые сопровождают описание современного «*Мефистофеля*» [Лермонтов 1935: 420], наблюдающего за спящей девушкой: *«То был ли сам великий Сатана, / Иль мелкий бес из самых нечиновных, / Которых дружба людям так нужна / Для тайных дел – семейных и любовных? / Не знаю. – Если б им была дана / Земная форма, по рогам и платью / Я мог бы сволочь различить со знатью»* [Лермонтов 1935: 420–421]. Тут речь идет о резко ироническом отношении к бесовщине, что подчеркнуто лексически («*чорт*», «*сволочь*»), и ко всему роду человеческому, который во многих своих делах никак не может обойтись без вмешательства «*чорта*». Более того, иронически переосмысливается тема любви, ведь о любовных делах, устроенных с помощью «*нечинового*» беса, никак нельзя размышлять как о высоком чувстве, способном вести к свету.

Присутствующее в мире зло в его бесовском, сниженном проявлении, а также прозаическая его растворенность в сфере человеческой обнаруживает себя и у раннего Тургенева, но осмысливается по-другому, чем у Лермонтова. Будничность современной бесовщины трактуется молодым писателем как совершенно особое российское явление, о чем читаем в стихотворной новелле «*Параши*»: *«Скажу вам, в бесы метил мой остряк; / Но русский бес не то, что черт немецкой. / Немецкий черт, задумчивый чудак, / Смешон и страшен; наш же бес, природный, / Российский бес – и*

*толст, и простоват, / Наружности отменно благородной / И уж куда какой аристократ!*» [Тургенев 1960: 87]. «Задумчивый», «смешной и страшный» немецкий черт у Тургенева противопоставляется бесу российскому, что очевидно способствует иронии, которая усиливается в конце пуантом про аристократизм и благородство последнего, – и здесь писатель чрезвычайно близок к Лермонтову. Собственно и немецкий черт не так возвышен у Тургенева, но травестирование беса-соотечественника ярче, в том числе за счет того, что ему приписываются типично человеческие черты: он *«толст и простоват»*. Важно отметить, что в *«бесы»* метит *«остряк»* Виктор Алексеевич, герой тургеневской стихотворной новеллы, который *«не был замечательным лицом»* [Тургенев 1960: 86].

Демонический вариант злого начала также представлен в *«Параше»* – такой «высокий» бес, видимый только повествователю, присутствует во время прогулки влюбленных по вечернему саду: *«Что если б бес, печальный и могучий, / Над садом тем, на лоне мрачной тучи / Пронесся и над любящей четой / Поник бы вдруг угрюмой головой»* [Тургенев 1960: 97]. Эти строки, на наш взгляд, напрямую отсылают к лермонтовскому *«Демону»*, а образ Сатаны приобретает те самые мрачные и таинственные черты, какими он обладает в поэме, а не в стихотворной новелле *«Сказка для детей»*. Однако очевидно и расхождение с лермонтовским Демоном – в поэме этот образ нарисован романтически, Демон предстает разочарованным героем-одиночкой, а, увидев Тамару, влюбляется и готов измениться настолько, что входит к ней в монастырскую келью *«с душой, открытой для добра»* [Лермонтов 1935: 471]. Тургеневский же бес лишен возвышенной лирической составляющей, хотя мрачен и грозен. Он смотрит на Парашу и Виктора высокомерно, вид влюбленной пары его забавляет: *«А в этот раз он стал бы забавляться / Вполне и над обоими. Друзья, / Вы, кажется, не поняли меня?»* [Тургенев 1960: 98]

Тургенев предлагает свою трактовку любви. Это чувство, хотя и несет с собой много наслаждений и чудных моментов, не возвышает душу человека. Сатана забавляется, глядя на влюбленных, зная, что неизменная и вечная пошлость жизни возьмет верх, и оказывается прав. На первый взгляд, финал счастливый – герои женятся, и брак их вполне благополучен. Однако Параше и Виктору неведома настоящая любовь, высокие чувства – он *«как-то странно потолстел»*; она же, увидев героя-рассказчика и вспомнив себя прежнюю, немного поплакала, *«но грусть замужней»*

женщины смешна» [Тургенев 1960: 99], и обыденное течение жизни взяло верх.

За картиной семейного счастья, опершись на забор, наблюдает бес – и хохочет. Тургенев обобщает картину: «Мне кажется, он (бес. – Т.Д.) смотрит не на них – / Россия вся раскинулась, как поле, / Перед его глазами в этот миг...» [Тургенев 1960: 99]. Таким образом, в вечный круговорот пошлости оказываются втянуты не только Параша и Виктор, но и вся российская действительность.

Сравнивая образ беса в стихотворных новеллах Тургенева и Лермонтова, нельзя не отметить, что в «Сказке для детей» он выстраивается по нисходящей, понижается «в должности»: всё начинается с демонических коннотаций мрачного и загадочного повелителя мира и заканчивается изображением беса как одного «из самых нечиновных». Эта динамика образа свидетельствует о коренных изменениях в лермонтовской картине мира: прозаической тенденции подвержено все, в том числе и любовь, ведь человечество, привыкнув пользоваться помощью беса, перестало испытывать истинные чувства. В тургеневском произведении логика образа прямо противоположна: от мелкого беса до Сатаны, владыки мира, наблюдающего за человечеством и смеющегося над ним. Думается, это связано с особым трагическим мироощущением писателя, которое было ему свойственно в те годы. Человеку, по мысли Тургенева, нечего противопоставить современной пошлости жизни, поэтому герои «Параши» мелки и ординарны, не способны на настоящие чувства. Они оказываются беззащитны перед обыденным течением повседневности.

В таком же ключе, но еще более резко, даже с сарказмом, показаны отношения между мужчиной и женщиной в тургеневской стихотворной новелле «Поп», причем ироническое здесь также отражает трагическое мировидение писателя. И опять история не обходится без вмешательства современного беса.

Главный герой новеллы, от чьего имени ведется повествование, пытается соблазнить Сашу, родственницу попа. Когда он «вполне» достигает своей цели, читатели по авторской воле переносятся на небо: «В этот час / Плачевный... ангел, Сашин попечитель, / Сидел один и думал: «Вот-те раз!» / И вдруг к нему подходит Искуситель: / – «Что, батюшка? Надули, видно, вас?» Тот отвечал, сконфузившись: «Нисколько! / Ну смейся! зубоскал!.. подлец – и только» [Тургенев 1960: 429]. Представляется, что авторская ирония направлена не только и не столько на ситуацию грехопадения, сколько на человечество в целом, которое так легко поддается

соблазнам и «надует» своих ангелов-хранителей. Конечно, о любви в высоком смысле здесь речи идти не может.

Интересно сопоставить этот эпизод с финалом лермонтовского «Демона», когда соблазненная Тамара все же оказывается прощенной, Ангел не позволяет Демону забрать ее душу в ад: *«Ценой жестокой искупила / Она сомнения свои... / Она страдала и любила – / И рай открылся для любви»* [Лермонтов 1935: 485–486]. Любовь как искупление, как движение к Богу, к свету открыта несчастной Тамаре и в итоге помогает ей получить прощение. В тургеневской новелле такой любви не находится места, и Искушитель торжествует.

При этом сама ситуация могла бы разрешиться трагически, ведь любовники застигнуты разгневанными родственниками Саши, однако развязка оказывается у Тургенева подчеркнута обыденной – герою удается ретироваться, а соблазненная им девушка впоследствии счастливо выходит замуж: *«Я был у них... обедал – точно, да. / Она слывет прекраснейшей женою / И недурна... толстеет – вот беда!»* [Тургенев 1960: 431]. Опять обыденность, пошлость жизни берет верх над людьми, которым просто нечего ей противопоставить, – душевное движение им неведомо.

Интересно, что подобный прием – обыденное разрешение драматической (а возможно даже и трагической) ситуации – предлагал, на наш взгляд, и Лермонтов в иронической поэме «Тамбовская казначейша». Напомним, что согласно сюжету поэмы, казначей, человек уже в летах, проигрывает в карты собственную жену молодому повесе-улану, страстно в нее влюбленному: *«Недолго битва продолжалась; / Улан отчаянно играл; / Над стариком судьба смеялась – / И жребий вытал... час настал... / Тогда Авдотья Николавна, / Встав с кресел, медленно и плавно, / К столу в молчаньи подошла – / Но только цвет ее чела / Был страшно бледен; обомлела / Толпа, – все ждут чего-нибудь – / Упреков, жалоб, слез – ничуть! / Она на мужа посмотрела / И бросила ему в лицо / Свое венчальное кольцо – [ЛП] / И в обморок. – Ее в охапку / Схватив – с добычей дорогой, / Забыв расчеты, саблю, шапку, / Улан отправился домой. / Поутру вестию забавной / Смущен был город благонравной. / Неделю целую спустя / Кто очень важно, кто шутя / Об этом все распространялись; / Старик защитников нашел; / Улана проклял милый пол – / За что, мы, право, не дознались»* [Лермонтов 1935: 355–356].

Пределно драматическую ситуацию, когда страсти накалены и на карту была поставлена судьба героев, город обсуждает происходящее «неделю целую». Представляется, что здесь автор

горько иронизирует над человечеством в целом, поскольку ничто не способно занимать умы больше недели, до настоящих чувств героев любовного треугольника никому дела нет.

Говоря о влиянии «Тамбовской казначейши» на раннее творчество Тургенева, нельзя не упомянуть поэму «Андрей». Стихотворные новеллы обоих писателей объединяет многое, в том числе место действия – уездный город. У Лермонтова это Тамбов, что обозначено в самой заглавии поэмы. У Тургенева город не назван, но по описанию он близок к тому, что читаем у Лермонтова: «Тамбов на карте генеральной / Кружком означен не всегда, / Он прежде город был опальной, / Теперь же, право, хоть куда. / Там есть три улицы прямые, / И фонари, и мостовые, / Там два трактира есть, один / Московский, а другой Берлин» [Лермонтов 1935: 334]. Тургенев рисует схожую картину: «Подобно всем уездным городам, / Он правильно расположен; недавно / Построен; на горе соборный храм / Стоит, неконченный; дома забавно / Свихнулись набок» [Тургенев 1960: 128].

Главное, что объединяет эти города, – царящая в них скука, причем если у Лермонтова повествователь не противопоставляет в этом смысле Петербург и провинцию («Но скука, скука, боже правый, / Гостит и там, как над Невой, / Поит вас пресною отравой, / Ласкает черствою рукой» [Лермонтов 1935: 334–335]), то тургеневский герой по имени Андрей скучает в провинции, а жить в столице ему не позволяют средства («Скучал он – да; быть может, оттого, / Что жить в деревне скучно, / Что в столицах / Без денег жить нельзя» [Тургенев 1960: 130]).

Близки в обеих новеллах и сюжетные ситуации, в центре которых лежит любовный треугольник «муж – молодая жена – страстный возлюбленный жены», причем в обоих произведениях любовь молодого соперника окажется взаимной. Нельзя не отметить тот факт, что в и «Тамбовской казначейше», и в «Андрее» возлюбленный жены был приглашен в дом самим мужем: повесу-улана казначей позвал на обед в честь дня рождения супруги; Андрея, случайно встретив его на улице, почти силой приводит обедать беспечный Фаддей, супруг его будущей возлюбленной Дуняши. Особо знаменателен тот факт, что по дороге к своему дому Фаддей пересказывает Андрею местный анекдот, отчасти напоминающий сюжет «Тамбовской казначейши»: «А слышали вы – городничий!» – «Что же / С ним сделалось?» – Да с ним-то ничего. / Жену свою прибил он за того / Гусарчика – вы знаете...» – «Я? Нет!» / «Не знаете? Ну как же вам не стыдно? / Такой приятный в обществе,

*брюнет. / Вот он понравился – другим завидно, / Послали письмецо да весь секрет / И разгласили...»* [Тургенев 1960: 132].

Конечно, герои тургеневской стихотворной новеллы обсуждают обычную городскую сплетню, однако она вполне может быть занимательной для читателя и лечь в основу поэмы, как это было в случае с Лермонтовым. Примечательно, что высокое положение обманутого супруга (городничий / казначей) и мотив зависти дают дополнительный материал для сопоставления. Вспомним, как оценивается повествователем в «Тамбовской казначейше» «милый пол», проклявший улана: «*За что, мы, право, не дознались; / Не зависть ли! Но нет, нет, нет; / Ух! Я не выношу клевет!*» [Лермонтов 1935: 335]. Таким образом, сюжет «Тамбовской казначейши» в виде городского анекдота входит в стихотворную новеллу Тургенева.

Еще один значимый момент – то, что обеих героинь зовут одинаково (Авдотья), да и внешне они похожи. У Лермонтова: «*И впрям Авдотья Николавна / Была прелакомый кусок <...>. / В Тамбове не запомнят люди / Такой высокой, полной груди; <...> / А этот носик! эти губки, / Два свежих розовых листка! / А перламутровые зубки!*» [Лермонтов 1935: 337–338]. «*Заметил он (Андрей. – Т. Д.) блестящих, белых плеч / Роскошный очерк, легкое движенье / Груды, зубов-жемчужин ровный ряд*» [Тургенев 1960: 133] – таков портрет тургеневской Дуняши. Нетрудно заметить, что в обоих произведениях представлен один и тот же тип женской красоты, в котором достоинства дамы подчеркиваются расхожими сравнениями зубов с перламутром и жемчугом, губ с лепестками розы и т.п. Кроме того, обе героини пышут здоровьем – у них роскошные плечи и высокая полная грудь. Они равно далеки от красоты в ее романтической утонченности и чужды какого-либо душевного порыва. Думается, это не случайно: жизнь героинь течет медленно и скучно, однако полностью обеих устраивает. Пикантность ситуации состоит в том, что в «Тамбовской казначейше» муж, отчаянный игрок в карты, просит присутствовать жену на сеансах игры в надежде, что его соперники, залюбовавшись красотой Авдотьи, останутся в проигрыше. Фаддей Сергеевич же, герой поэмы «Андрей», представляет супруге своего будущего счастливого соперника как ее «нового обожателя» [Тургенев 1960: 133].

Героинь Лермонтова и Тургенева объединяет также желание разнообразить свой монотонный быт эмоциями – они обе почти не жили и никогда не любили. В обеих стихотворных новеллах эта жажда жизни оборачивается изменой. «*Не надо б было мысли греш-*



ной / Дорогу в сердце пролагать, / Ее бояться и ласкать!» [Лермонтов 1935: 344], – пишет Лермонтов о своей героине. Этот мотив повторен Тургеневым: «Но, как огонь таится под золой, / Под снегом лава, под листочком розы / Колючий шип, под бархатной травой / Лукавый змей и под улыбкой слезы, – / Так, может быть, и в сердце молодой / Жены таились пагубные грезы...» [Тургенев 1960: 135].

Авдотья Николавна и Авдотья Павловна имеют схожие увлечения, типичные для женщин-провинциалок, – обе занимаются рукоделием, но нельзя сказать, что это доставляет им истинное удовольствие. Лермонтовская Авдотья Николавна садится с вязанием к окну, чтобы увидеть страстного улана, занимающего комнату напротив ее окон; тургеневская Авдотья Павловна, вышивая по канве, внимательно наблюдает за заинтересовавшим ее гостем. Рукоделие важно для дам не само по себе, а как способ устроить молчаливое «свидание» или иметь возможность наблюдать за объектом страсти.

При сопоставлении стихотворных новелл значимым оказывается мотив карточной игры. Уже упоминалось, что муж героини в «Тамбовской казначейше» – отчаянный картежник, одержавший немало побед на этом поприще. Однако, увлекшись игрой и проиграв все имущество, он ставит на карту собственную жену. В «Андрее» этот мотив также сопряжен с образом обманутого мужа: Фаддей Сергеич любит поиграть в карты, пока его жену занимает разговорами счастливый соперник: «Пока супруг за ломберным столом / Сражался, он (Андрей. – Т. Д.) сидел с ней по часам» [Тургенев 1960: 138]. Примечательно, что и Лермонтов, и Тургенев иронически описывают общество, собирающееся для игры: «Во-первых, господин советник, / Блюститель нравов, мирный сплетник<...>, / А вот уездный предводитель, / Весь спрятан в галстук, фрак до пят, / Дискант, усы и мутный взгляд» [Лермонтов 1935: 352], – таковы гости, собирающиеся в доме тамбовского казначея. Немногим интереснее круг знакомых Фаддея Сергеевича: «Здесь я / Живу, – сказал знакомец, – а судья / Живет вон там, подальше. Вечерком / Играем мы в картишки: заседатель, / Он, я да Гур Миняич, четвером» [Тургенев 1960: 133]. Речь идет о простых людях, уездных чиновниках, обывателях провинциальных городов, каких очень много. Однако, думается, не будет ошибочным предположение, что авторская ирония направлена на весь род человеческий в принципе.

Интересно проанализировать сцены объяснения влюбленных в обеих новеллах, имеющих между собой немало общего.

В ответ на любовные признания улана лермонтовская Дуняша в смущении отгалкивает его. События принимают драматический оборот, однако разрешаются мирно: *«И вот – о, верх всех унижений! / Штабмистр преклонил колени / И молит жалобно; как вдруг / Дверь настезь – и в дверях супруг. / Красотка «ах!» Они взглянули / Друг другу сумрачно в глаза, / Но молча пронеслась гроза, / И Гарин вышел»* [Лермонтов 1935: 349]. Схожая картина есть и в тургеневской новелле, разница в том, что Авдотья Павловна не стала отвергать признаний Андрея: *«Он (Андрей – Т. Д.) руку милую держал в руках / Похолодевших; слабые колени / Дрожа, под ним сгибались... а в глазах / Полузакрытых пробежали тени, / Он задыхался... Между тем, о страх! / Фаддей (супруг) входил в пустые сени»* [Тургенев 1960: 144–145]. Однако и здесь для любовников всё разрешается благополучно – супруг *«не заметил ничего»* [Тургенев 1960: 145]. Конечно, обе сцены восходят к пушкинскому роману в стихах *«Евгений Онегин»*: tête-à-tête Онегина и Татьяны прерывает муж. Нельзя не отметить, что стихотворные новеллы Лермонтова и Тургенева отмечены несомненным влиянием пушкинского творчества – его романа в стихах и иронических поэм. В тексте *«Тамбовской казначейши»* намеренно подчеркивается эта связь: *«Пишу Онегина размером <...>* [Лермонтов 1935: 333].

Таким образом, были рассмотрены сюжетные и изобразительные переключки в произведениях Лермонтова и Тургенева. Однако вопрос о жанре стихотворной новеллы в творчестве Лермонтова и Тургенева еще ждет своего исследователя.

## ЛИТЕРАТУРА

- Белинский В. Г., 1957, Статьи и рецензии. Февраль – май 1843. // Белинский В. Г., *Полное собрание сочинений*: В 13 т.т. – Т. 7. – Москва: изд-во Академии наук СССР. – С. 7–96.
- Бельская А. А., 2009, Лермонтовский контекст романа И. С. Тургенева *«Дворянское гнездо»*. // *Спасский вестник*. – Вып. 16. – Тула: ИПП «Гриф и К.». – С. 29–41.
- Гинзбург Л. Я., 1940, *Творческий путь Лермонтова*. – Ленинград: Художественная литература. – 223 с.
- Лермонтов М. Ю., 1935, *Полное собрание сочинений*: В 5 т.т. / Ред. текста, коммент. и предисл. Б. М. Эйхенбаум; подгот. текстов Б. М. Эйхенбаум и К. И. Халабаев. – Т. 3. – Москва; Ленинград: Academia. – 670 с.

- Трофимова Т. Б., 2002, Тургенев и Лермонтов: К проблеме реминисценций «Стихотворений в прозе». // *Спасский вестник*. Вып. 9. – Тула: ИПП «Гриф и К.». – С. 97–104.
- Тургенев И. С., 1960, *Полное собрание сочинений и писем*: В 28 т.т. *Сочинения*: В 15 т.т. – Т. 1. – Москва; Ленинград: изд-во Академии наук. – 638 с.

## The Genre of Verse Novels in the Works of M. Yu. Lermontov and I. S. Turgenev

### Summary

On the basis of the material from verse novels by M.Yu. Lermontov (“Skazka dlia detej”, “Tambovskaya kaznacheisha”) and I.S. Turgenev (“Parasha”, “Andrey”, “Pop”), the article considers the issue of Lermontov’s influence on the early works of the latter. The author of this article raises the questions related to the poetics and the content of verse novels – a popular genre of the middle of the 19<sup>th</sup> century in Russian literature.

**Keywords:** *Lermontov, Turgenev, poetic novels, literary traditions.*

**М. В. Михайлова**

МГУ имени М.В.Ломоносова,  
Москва, Россия.  
mary1701@mail.ru

## РОССИКА КАРИН МИХАЭЛИС

Датская писательница Карин Михаэлис (1872-1950) продолжает оставаться популярной у себя на родине, в Дании, и сегодня. Но в России ее имя почти неизвестно в настоящее время даже специалистам по датской литературе. Однако в начале 1910-х годов ее роман *«Опасный возраст»* сделал ее в одночасье знаменитой среди русских читателей. Его прочитала едва ли не каждая интеллектуалка (на страницах журнала *«Огонек»* даже была опубликована анкета, на которую читательницы откликнулись). Он переиздавался в разных переводах и под разными названиями более 5 раз. На него появилось около 30 откликов. Была даже переведена книга *«Опасный возраст. Женщина в 45 лет. Критика Карин Михаэлис и других авторов»* (СПб., 1912), содержащая интервью с автором, которая выступала перед читательской аудиторией у себя на родине, и отповеди пуристов (среди которых было немало выдающихся европейских писательниц, причисляющих себя к феминисткам). Сразу же были выпущены ее собрания сочинений (в 5 и 8 томах) и бесчисленные сборники рассказов и отдельных произведений (в общей сложности около 70 наименований). Поток переводов К. Михаэлис не иссякал почти 20 лет. Отзывы о ней можно найти в переписке А. И. Цветаевой; М. Горького, который в 1909 году настойчиво советовал А. В. Амфитеатрову прочитать ее повесть *«Девочка»*, потому что, как он признавался, давно не *«читал столь мучительной вещи, да и читал ли когда-либо? И как будто девочка эта – душа моя! Что общего, думаю? Ищу – нет ничего! Но – как будто душа моя! Нет, хорошо пишут скандинавы <...>»* [Литературное наследство 1988: 165]; в воспоминаниях Л. Лунгиной, которая особенно ценила ее книги о путешествии девочки по Дании – *«Биби»*, создававшиеся на протяжении 1927-1939 годов. Последний раз К. Михаэлис предстала перед русским читателем в 1958 году, когда был во второй раз переведен ее роман 1935 года *«Мать»* (первый перевод под названием *«Нильсина-мать»* был осуществлен в 1938 году).

Интенсивно печаталась и ее публицистика, что было связано с приездом в Советский Союз на I съезд советских писателей. В газете «*Politiken*» она по возвращении опубликовала 6 статей (среди них «*Волга-Волга*», «*Крупская*» и др.). И в советской периодической печати появлялись ее публицистические работы («*О солидарности писателей. Речь на международном конгрессе защиты культуры в Париже*», «*Работа - недостижимый идеал*», «*Письмо к 20-летию Великой социалистической революции*», «*Советский навильон. Письмо из Нью-Йорка*»), а также интервью с ней и информация о ее работе. О пребывании у нее в гостях оставил в своих воспоминаниях отзыв И. Эренбург. Все это говорит о тесных связях писательницы с Россией (она была членом датско-советского общества культурной связи с границей), о ее неподдельном интересе, который, видимо, пересилил то впечатление, которое возникло у нее в 1924 году, когда она выразила ужас по поводу положения в советских тюрьмах и массового расстрела политических заключенных на Соловецких островах 19 декабря 1923 года, узнав об этих событиях из сборника документальных материалов, подготовленного журналистом Исааком Дон Левиным.

Но думается, что интерес к России возник у нее довольно рано. Можно предположить, что это было связано с ее замужеством. В 1895 году она вышла замуж за датского писателя, вначале модерниста, а затем фантаста Софуса Михаэлиса (1865-1932), писавшего в начале XX века пьесы из жизни «русских нигилистов», а в 1912 году создавшего роман о войне 1812 года «*Вечный сон*». Можно смело предположить, что разговоры о русских и русской литературе, несомненно, имели место в этой литературной семье.

Сама К. Михаэлис в своем дореволюционном творчестве, воспроизводя российские реалии или обращаясь к заветам русской литературы, действовала, как кажется, в двух направлениях. С одной стороны, творила мифологию, т.е. создавала образы, которые воспроизводили все составляющие загадочной русской души так, как они сформировались в западном сознании. С другой, вступала в диалог с русской литературной традицией, использовала «отработанные» в русской литературе сюжетные ходы и мотивы, но переиначивала их, трансформировала, в чем-то снижая романтический пафос, который в них изначально был заложен. Первый вариант с очевидностью обнаруживается в рассказе с говорящим названием «*Русский*», которое было вынесено, видимо, по желанию издателя на обложку лист тома 8 собрания сочинений в 1911-1913 годах.

Его центральный персонаж, носящий фамилию Куприн (!), помещен в чужую среду (очевидно, писательница хорошо была знакома с современной ей русской литературой, в частности с творчеством Куприна, т.к. в рассказе будет фигурировать и кадетский корпус, и царящая там невыносимая обстановка, что хорошо известно по произведениям писателя). Также ей хорошо были знакомы и русские исторические реалии, ибо «двигателем» сюжета являются события русско-японской войны 1905 года. Действие рассказа разворачивается в Каире, описание которого, наглядность подмеченных деталей (красные фески, ревущие ослики, отдыхающие в тени арабы, женщины, прогуливающие прирученных фламинго) свидетельствует о знакомстве автора с Египтом. Кстати, это отличительная черта творческого почерка К. Михаэлис, почти всегда стремящейся создать иллюзию достоверности, почти документального «оснащения» происходящих событий. Поэтому многие ее рассказы в жанровом отношении могут быть определены как картинки, сценки, свидетельницей которых была она сама. Вот и здесь она оказывается обитательницей французского пансиона, в котором собралось разношерстное общество - художники, священники, собиратели местного фольклора, представители многих национальностей - японцы, немцы, итальянцы, англичане, французы. (Ситуация хорошо знакомая по романам Тургенева, Достоевского, повестям Л. Толстого.) Но среди них выделяется русский. При взгляде на его глаза рассказчице *«вспоминалась большая река, протекающая по унылой местности»*, что-то подсказывало ей, что он *«должен принадлежать к старинному дворянскому роду, пережившему самого себя»* [Михаэлис 1913: 16]. Русский стал привлекать еще большее внимание своим поведением с того времени, когда до присутствующих дошло известие о развернувшемся на Дальнем Востоке театре военных действий.

Михаэлис усиливает впечатление этой обособленности – он становился все бледнее, угрюмее, часто готов расплакаться, его руки совершают конвульсивные движения. Он тяжело болен (у него туберкулез) и, как ей кажется, ищет у нее защиты и покровительства. Болезнь его явно обостряется в связи с жаркими спорами, которые ведутся за табль-д’отом по поводу войны, ибо война затронула его лично: брата взяли в армию, а это значит, что если его убьют, мать останется одна – ведь он не жилец, а другие дети уже умерли.

Вся вторая часть рассказа представляет собою исповедь умирающего. В ней сосредоточено то, что обычно сопровождает за-

падные представления о русских как предельно чувствительных людях, которые буквально прозревают то, что остается невидимым другими. Такова мать Куприна. Ей достаточно было увидеть человека, чтобы предсказать его судьбу. Так она почувствовала смерть священника, потом двух своих детей, потом смерть любимого мужа. При этом даже не очень понятно, предсказывает ли она смерть или навлекает ее на того, на кого посмотрела. Она отослала от себя детей, т.к. боится увидеть черную тень, набегающую на их лица. Возможно, это связано с её душевной болезнью. Во всяком случае, так объяснил это врач, который и посоветовал ей постоянно носить черные очки. Но это не спасает семью: отосланный в кадетский корпус Сергей застрелился, Василий на японском фронте, Алексей неизлечимо болен, двое детей умерли в младенчестве. Облик матери в молодости, по воспоминаниям сына, тоже необычен: волосы ее были *«так длинны и тяжелы, что она не могла делать прически»* и носила *«две громадных косы»* [Михаэлис 1913: 22]. И конечно, корни этой неустойчивой психики, по версии датской писательницы, – в особой русской природе. Усадьба семьи расположена на берегу Волги, где *«тенистые деревья свисали над водой»*, которые во время бури шумели *«так грозно, что становилось жутко»* [Михаэлис 1913: 22]. Ночью (!?), когда светит луна, мать с двумя маленькими детьми ходит на берег Волги. И в одно из посещений она начинает танцевать (!?) на берегу, а потом разражается рыданиями. В описании присутствуют все клише: повышенная эмоциональность, восприимчивость к чужому горю, сострадание к слабому, экстраординарность поведения, а также, как говорили в начале XX века, склонность к дивинации, т.е. предчувствию, предвидению, мистичность, – все, что всплывало в памяти западного человека, когда речь заходила о русском характере.

Очень выразительно об особом качестве текстов русских писателей написала в свое время В. Вулф в эссе 1912 года *«Русский взгляд»* [Вулф 2012], отметив, что даже творения малохудожественные пронизаны чувством сострадания, которое все озаряет особым светом, рождает пронзительность сопереживания с героями. Вот этот «особый взгляд» на мир русского человека, его восприятие событий и явлений, его духовную сущность и пыталась воплотить Михаэлис, конечно, по-своему интерпретируя и трансформируя, и может быть, даже гиперболизируя эти качества.

Продолжила она исследование русского характера в *«Книге о любви»* (1912), тогда же дважды переведенной на русский язык

и получившей несколько отзывов в прессе, в которых, правда, совершенно не был уловлен «русский импульс». В них эта повесть писательницы сравнивалась с ее же произведениями, что сразу же выявляло «слабые места»: неправдоподобие ситуации, растянутость, излишний мелодраматизм, выпренность высказывания, мистическая напряженность. Любопытно, что Михаэлис будто предчувствовала будущие упреки, написав: «<...> я знаю, что многие с отвращением захлопнут эту книгу на половине, потому что она гораздо сентиментальнее, чем книги, которые люди любят» [Михаэлис 1918: 55]. Критик А. Измайлов склонен был списать «слащавость» [Измайлов 1913: 3] произведения на женскую природу автора. И даже знаток скандинавской литературы Ю. Веселовский не уловил «подсказок», таящихся в повествовании, и написал, что «мало вероятно, чтобы в момент смерти жены рассказчик был способен хотя бы в отрывочной форме вспомнить и передать в виде громадного, разбитого на отдельные части монолога всю историю своей любви» [Веселовский 1913: 6].

Почти все содержание повести составляет исповедь мужа у ложа неожиданно скончавшейся от сердечного приступа жены. Исповедь многотрудная, горестная, нелицеприятная для самого исповедующегося, выворачивающая наизнанку самые сокровенные его порывы и желания. Ничего не напоминает? Конечно же, это фабульная калька с «Кроткой» Ф. М. Достоевского, только с противоположным знаком. Т.е. если там муж довел героиню до самоубийства и позже анализирует свое отношение к ней, переживая сложные чувства, где раскаяние смешано с ощущением «запрограммированности» такого развития их отношений, то здесь безмерно виноватый перед женщиной герой, осознав ее страдания, поняв всю тяжесть причиненного ей горя, сумел измениться и подарил ей счастье безмятежного брака, продлившегося пять лет.

Замечателен, как всегда у Михаэлис, ввод в ситуацию, постепенное подведение читателя к знакомству с действующими лицами. Произведение оформлено под документальное повествование: автор приехала в заштатный городок узнать что-то о своих предках и погрузилась в раздумья о прошлом. То, что повествователь и автор одно и то же лицо, постоянно подчеркивается: рассказ перебивается вставками-опасениями, что, хотя она «вполне владеет пером» и ей «дарована способность» переносить свои мысли и чувства на бумагу, ей «не удастся написать про господина Стефана и его жену так, как нужно написать» [Михаэлис



1918: 10, 9]. Прошлое - церковь с вделанными в пол надгробными плитами, кладбище, городской колодезь, сотворенный руками ее предка, восхитительные горы, манящие недостижимую сказочностью, - все настраивает ее на особый лад. Она переживает *«одно из тех мгновений, которые знакомы только творческим натурам - когда человеку не только кажется, что он властелин неба и земли, но когда он в самом деле является им, ибо его фантазия охватывает все миры и становится безграничной и беспредельной, как сама вселенная и сама вечность»* [Михаэлис 1918: 13]. Но она легко входит в общение с супружеской парой, которую неожиданно встречает в то утро, когда предприняла одну из своих прогулок. Из разговора выясняется, что именно после прочтения одного из её романов (а в их доме хранится множество ее книг) героиня, душу которой иссушили жизненные переживания, снова смогла заплакать, т.е. начала *чувствовать*.

При восприятии текста автор как бы заставляет читателя все время балансировать на грани предельной достоверности и фантазмагоричности. Она как бы выписала себе индульгенцию на преувеличение, заострение положений, обрисовку экстраординарных характеров. Поэтому сюжетные нестыковки проходят по разряду: «такое может случиться», недоговоренность и непоследовательность в описаниях воспринимаются естественно, необычность происходящего не вызывает недоумения. Михаэлис подстраховала себя еще и следующим образом: рассказ героя сбивчив, в нем много повторов, потому что он только что потерял близкого человека, а определенная патетика и пафосность повествования объясняются той жанровой установкой, какую задал себе автор: пропеть гимн Великой Любви, которая бывает только в исключительных случаях. Не о такой ли любви, что бывает один раз в 1000 лет, писал Куприн в *«Гранатовом браслете»*? И вполне возможно, что *«Книга о любви»* родилась в диалоге с купринским произведением, переведенным почти сразу на шведский, что давало возможность Михаэлис ее прочитать. Воспевается радость узнавания, понимания и приятия привычек и склонностей каждого, возможность одаривать ежеминутным ощущением счастья, отъединенность от других и полнейшая поглощенность друг другом. *«Решающим»* становится то, что герои повести полюбили друг друга *«душой»* [Михаэлис 1918: 77], что совсем не исключает наслаждения от физической близости, о чем г-н Стефан говорит с предельной откровенностью.

Естественно, что объект такой Великой Любви сам должен быть необычен. И героиня этой книги вобрала в себя все лучшее, что сконцентрировано в образах героинь русской словесности. Она ведет себя смело, так, как Татьяна Ларина, Наталья Ласунская: первая пишет своему кумиру, известному писателю, ведущему богомный образ жизни, пользующемуся успехом у женщин, как выясняется, черствому эгоисту, никогда не знавшему чувства истинной привязанности к кому-либо. При этом важно, что, как и Татьяна, она носит в своей душе образ возлюбленного еще до знакомства с ним, даже видит его во сне («Ты в сновиденьях мне являлся...»). И она живет *«одной мечтой: когда-нибудь встретит живой оригинал этого образа»* [Михаэлис 1918: 98]. Очевидно, что писательница в самых общих чертах представляет географию России. Но ей надо подчеркнуть исключительность героини. И она делает местом ее рождения ... Байкал. Наивно, конечно, выглядит описание атмосферы ее детства: *«темные осенние вечера на Байкале, когда люди плясали вокруг костров и рыбаки жгли факелы на воде, а <...> на балконе стояли и слушали их бесконечные, тоскливые песни. Когда им было особенно весело, они пели особенно уныло...»* [Михаэлис 1918: 64]. И портрет героини создан в традиционном русском духе: внешняя некрасивость сочетается с внутренним благородством и духовной красотой. Только одно запоминается в ее внешности – прекрасные нервные руки. При этом она кажется бестелесной, во всяком случае, есть в ней что-то тающее, неземное. Это замечает автор, наблюдая за женщиной при первом знакомстве, но эти же черты «возникнут» и в панегирике, который произнесет убитый горем муж.

Страдания героини связаны с ее заключением в тюрьму, где она провела семь лет за убийство незаконнорожденного ребенка, отцом которого явился ее соблазнитель. После того как он отказался от нее, по сути, выгнав из дома, она решила вернуться в те места, *«где зародились ее грезы»*, т.е. в Сибирь, к Байкалу. И там-то и произошло несчастье. Обвинение было ложным, но она не захотела и слова сказать в свою защиту, ибо считала, что таким образом, взяв на себя вину, она искупит грех любимого перед другими женщинами. *«Слезы, которые другие пролили за меня, она взяла на себя, понесла с собой в тюрьму <...> Ее чистота, ее любовь требовали такой жертвы»*, – резюмирует он свое понимание происшедшего [Михаэлис 1918: 94]. Так она становится заступницей и утешительницей оболганных и преданных.

Ее детство встает из воспоминаний ее мужа: ребенком она была необычным - не видела людей вокруг себя, жизнь проходила мимо нее, не задевая, все ее мысли были обращены внутрь. И она живет инстинктами настолько, что при сообщении о несчастье даже волосы ее вянут, «как трава, которую срезают с корня» [Михаэлис 1918: 112]. Но при этом она не меланхолик, ее «всецело» наполняет радость, которая «сквозила во всем ее существове, в ее речах, в ее походке» [Михаэлис 1918: 131].

При этом автор не делает ее русской по национальности. Она носит имя Луизы фон Ашенбах. И это, казалось бы, несоответствие не может быть объяснено иначе, как то, что Луиза является выразительницей русской души и русского духа в его идеальном воплощении. Поэтому и ее дорога домой, в Россию, описана как путь Богородицы по мукам: «Бесконечные реки, истоки которых словно находятся в самой вечности... Леса... Снежные поля... Деревни разбросаны на далеком расстоянии друг от друга, как острова среди океана <...>. И там-то Луиза шла пешком в тяжелых, подбитых гвоздями башмаках, какие носят крестьяне - других она не могла достать. Тяжелые башмаки до крови натирают ей ноги, она идет, словно босыми ногами, по осколкам стекла <...> скорбная вереница женщин <...> протягивают к ней руки: «Помоги нам! Помоги нам!» <...> Их слезы слепили и жгли ее глаза, их тоска терзала ее сердце». Люди сочувствуют ее страданиям, крестьяне «давали ей приют, обмывали и перевязывали ее израненные ноги» [Михаэлис 1918: 133-134, 136]. Но Михаэлис «смягчает» эту отвлеченную духовность, рисуя и повседневный план существования Луизы после ее освобождения. В семейной жизни супругов восторжествовал культ русского. Даже к чаю подавали «маленькие желтые лепешки», которые они называли «коржиками», была куплена русская поваренная книга. И это совсем не странно, т.к. герой (хотя он и не русский, но родился в России, где его отец-коммерсант работал) умеет немного говорить на чужом языке и даже читать.

Но в повести действует еще одно лицо, теперь уже полностью русского происхождения – преданный и немногословный слуга страдалицы Луизы Иван, чей образ, несомненно, восходит к Савельичу и Фирсу. И мечта автора, которой она делится с читателем, почти фантастична: она надеется, что ее книга будет переведена на русский язык, что она попадет в руки Ивана, который будет читать ее долго и вдумчиво, ибо он «не привык читать». Но именно он станет высшей инстанцией в определении достоверности написанного: «Если он покачает головой и

примет опечаленный вид - то значит, книга не удалась <...>. Но если он молитвенно сложит свои старческие руки, и если слезы потекут из его глаз <...> и если он скажет <...>: "Да, да!" - тогда это докажет, что не напрасно написала я эту книгу» [Михаэлис 1918: 53-54]. Так писательница размывает границы художественного и реального, заставляет воспринимать события книги и ее персонажей как реально существующих и действующих за ее пределами людей. Она сама подчеркивает магическое звучание созданного, ибо ее книга - «робкая попытка слабого, ощущью бредущего человека передать непередаваемое, передать то, что в своей странности не может быть объяснено словами» [Михаэлис 1918: 53].

В повести Михаэлис много мистического в духе поздних произведений Тургенева: герой видит, как таинственная рука (в то же время это луч звезды) чертит на стене его имя, а потом стирает его. Он чувствует при своем нравственном перерождении присутствие в комнате Луизы, слышит ею произносимые слова. Пав предельно низко, он читает блуднице написанные на листке бумаги Луизины стихи, но слушательница видит, что лист пуст. И сам переворот, происшедший в его душе, так же может быть трактован почти мистически, в духе русских прозрений. После исчезновения Луизы из его жизни он словно бы погружается во мрак, начинает множить и множить совершаемые им злодеяния, но вдруг «непроизвольно», как это происходит с растениями, когда их «отвернули от света», они начинают «бессознательно» перекручивать «свои стебли, пока листья опять не окажутся обращенными к свету» [Михаэлис 1918: 94].

И это при том, что для писательницы в целом совсем не характерно обращение к мистической сфере бытия. Но зато, по ее убеждению, это вполне в духе русского понимания и проживания жизни. Ведь само название - «Книга о любви» - раскрывает метафизическую суть любовного чувства, пример которого и дала женщина с русской душой (она на самом деле всегда знала, что ее избранник любит ее, эта вера помогала ей переносить мучения и ждать, когда он сам придет к пониманию этого). Это чувство Великой Любви должно быть, как дерево, «которое покроет всю землю своими ветвями», и под его сенью «люди в течение веков будут находить покров и защиту» [Михаэлис 1918: 135]. Михаэлис признавалась, что хотела соорудить «памятник Луизе» [Михаэлис 1918: 54], великому чуду прощения и терпения, но на самом деле она создала памятник своей любви к стране, в которой тогда еще ни разу не бывала, - России.

Итак, в «Книге о любви» произошло совмещение двух тенденций в творчестве Михаэлис: мифотворчество России и воспроизведение русских текстовых структур, которые в свою очередь становились для западной литературы мифологемами. Но у Михаэлис существует не только воспроизведение, но и обыгрывание этих мифологем. Последнее наиболее отчетливо проявилось в рассказе «Смарагдовый перстень». Там мы обнаружим ситуацию заочного знакомства по портрету, почти как в «Идиоте» Ф. М. Достоевского. «Через несколько дней, направляясь в банк» герой останавливается «у витрины магазина: из середины большого числа фотографий смотрела на него пара магических глаз» [Михаэлис 1913: 31-32]. Это была Стелла Штерн, женщина сомнительной репутации, актриса, выступающая на сцене «Варьете». «Портретное знакомство» и там и там предваряется почти аналогичными событиями: у Достоевского – рассказом о героине, у Михаэлис – мимолетной встречей у дверей театра. Но далее Михаэлис развенчивает возникшие ожидания читателя: ее героиня оказывается не гордой оскорбленной красавицей, а взбалмошной расчетливой бессердечной интриганкой, уверенно глумящейся своим поклонникам с целью выманить у них деньги. В итоге родился рассказ о нелепых ожиданиях и грезах, которые разбиваются прозой жизни. Но и это не окончательный итог: проза жизни оказывается где-то даже ценнее воздушных замков. Так что, как видим, Михаэлис не только «покорно» следовала за русскими кумирами, но и вступала с ними в спор.

## ЛИТЕРАТУРА

- Веселовский Ю., 1913, Рецензия на книгу К. Михаэлис «Книга о любви». // *Русские ведомости*. – 2 октября.
- Вулф Вирджиния. 2012, *Обыкновенный читатель*. – Москва: Наука. – 776 с.
- Измайлов А., 1913, Новые книги. // *Русское слово*. – 31 августа.
- Литературное наследство*, 1988, Т. 95. Горький и русская журналистика начала XX века. Неизданная переписка. / Отв. ред. И. С. Зильберштейн, Н. И. Дикушина. – Москва: Наука. – 1080 с.
- Михаэлис Карин, 1913, *Русский*. Москва: Заря. – 144 с.
- Михаэлис Карин, 1918, *Книга о любви*. – 5 изд. – Москва: Универсальная библиотека. – 184 с.

## Rossica Karin Michaelis

### Summary

The article traces the connection between Danish writer K. Michaelis and Russian literature. Particular attention is given to the early period of the writer's creativity which reflected the myth about the Russian national character, the Russian soul as it is formed in the West European mind, and there also appeared representations of plot scheme of classical works of Russian literature – "Eugene Onegin" by A. S. Pushkin, "A Gentle Creature" and "The Idiot" by F. M. Dostoyevsky. Moreover, it is stated that Michaelis did not only "humbly" followed the Russian idols, but also argued with them.

**Keywords:** *Russian literature, narrative, the myth, the Russian character.*

**М. Г. Павловец**

*Московский городской педагогический университет,  
Москва, Россия  
pavlovez@mail.ru*

## **ТВОРЧЕСТВО ГЕНРИХА САПГИРА И ПОЭЗИЯ КОНКРЕТИЗМА: ОТ ТИПОЛОГИЧЕСКОГО СХОЖДЕНИЯ К ТВОРЧЕСКОМУ ОСВОЕНИЮ**

Одна из важнейших черт творческого самоощущения авторов, принадлежащих к так называемой «неподцензурной литературе» второй половины XX века, – это присущее большинству из них чувство двойного разрыва: разрыва с предшествующей национальной – и с мировой культурами. Самый известный из представителей этой плеяды авторов литературного андеграунда, Иосиф Бродский, говорил в своем интервью Джону Глэду: *«Мы все пришли в литературу Бог знает откуда, практически лишь из факта своего существования, из недр, не то чтобы от станка или от сохи, гораздо дальше – из умственного, интеллектуального, культурного небытия. И ценность нашего поколения заключается именно в том, что, никак и ничем не подготовленные, мы проложили эти самые, если угодно, дороги... Мы кого-то читали, мы вообще очень много читали, но никакой преемственности в том, чем занимались, не было. Не было ощущения, что продолжаем какую-то традицию, не было. Не было ощущения, что у нас были какие-то воспитатели, отцы»* [Глэд 1991: 126].

Первый из этих «разрывов» возник в результате пресечения естественной преемственности по отношению к культуре русского «высокого модернизма» рубежа веков в ситуации во многом насильственного насаждения властными институциями советского государства так называемого «социалистического реализма», репрессировавшего те линии развития отечественного искусства, которые вступали в противоречие с ним или просто не вписывались в логику развития «единого метода советского искусства». Второй «разрыв» был обусловлен культурной изоляцией страны в условиях идеологического противостояния с остальным миром: из всего богатства мирового искусства XX века через специальные идеологические фильтры в СССР пропускались лишь те его образцы, которые непротиворечиво встраивались в конструируемую парадигму «передового» и «прогрессивного» мирового искусства. Все прочие же в лучшем случае подавались как свиде-

тельство «упадка» и «вырождения» той его части, которая была идеологически неприемлема для власти, в худшем же – и вовсе игнорировались. Ощущение общей цивилизационной отсталости советской культуры от западной в неподцензурной среде выражалось в комплексе своего культурного провинциализма (в целом незнакомом для большинства представителей официального искусства и науки) – и не только в желании восстановить оборванную преемственность по отношению к предшествующим этапам отечественной культуры, прежде всего, культуры «высокого модернизма» первой трети XX века, но и в стремлении соотнести собственный эстетический опыт с соответствующим опытом искусства мирового. Это приобщение позволяло авторам неподцензурной словесности утверждать свое право считаться деятелями подлинной отечественной литературы, вписанной и в национальный, и в мировой контекст, в отличие от представителей официального литературного истеблишмента, что отчасти компенсировало отсутствие для первых доступа к печатному станку и к массовому читателю.

В этом смысле показательна история одной из наиболее значительных поэтических групп позднесоветского времени – так называемой «*Лианозовской школы*». К настоящему времени библиография исследований, посвященных как группе в целом, так и отдельным ее представителям (прежде всего Евгению Кропивницкому, Яну Сатуновскому, Игорю Холину, Генриху Сапгиру, Всеволоду Некрасову, Эдуарду Лимонову и др.), весьма представительна и включает не только отдельные статьи, но и монографии и диссертации; довольно полно издано и поэтическое наследие входивших в группу авторов. Нас же интересует довольно частный аспект творчества, должно быть, наиболее значительного из поэтов «*Лианозова*» – Г. Сапгира, а именно его творческий диалог с наследием европейской, и, прежде всего, немецкоязычной, «конкретной поэзии». Впрочем, данный вопрос нельзя рассматривать отдельно от традиции воспринимать творчество всех поэтов-лианозовцев как русский вариант конкретизма.

По-видимому, первой сравнила творчество поэтов «лианозовцев» с «конкретистами» австрийская славистка словацкого происхождения Лизл Уйвари (Liesl Ujvary). В середине 1970-х годов ей удалось вывезти из СССР, где она получала постдипломное образование в Университете им. Патриса Лумумбы, рукопись с произведениями ряда авторов неподцензурной поэзии, с которыми она тесно общалась в Москве. В 1975 году эти



произведения были изданы Л. Уйвари в двуязычной антологии "Freiheit ist Freiheit" (тексты В. Бахчаняна, И. Холина, Э. Лимонова, В. Лёна, Вс. Некрасова и Г. Сапгира), причем в предисловии составительница писала об издании, что «...его цель – информировать немецкого читателя о поэтическом развитии, которое имело место в последние 10–15 лет в русском языковом пространстве. Сравнение результатов этого развития с литературными явлениями на Западе обнаруживает удивительные параллели: в России работа с языком проводилась тем же образом, что привел к возникновению конкретной поэзии» [Ujvary 1975: 9].

Однако Л. Уйвари не развила свою мысль, ограничившись общим указанием на прежде всего языковой характер поисков переведенных ею поэтов. Но ее интуиции оказались важны самим «лианозовцам» – уже через два года, будучи в эмиграции, самый молодой из них, Э. Лимонов, в изданном Михаилом Шемякиным альманахе «Аполлон-77» выступил со статьей манифестарного характера «Группа "Конкрет"», предварившей подборку 8 авторов: к представленным Л. Уйвари Лимонов добавил еще два имени – Елены Щаповой (на тот момент бывшей его супругой) и Яна Сатуновского, действительно входившего в ближайший круг поэтов «Лианозова». Впрочем, не случайно многие в наименовании данного круга «группой "Конкрет"» опознали скорее рекламный ход Лимонова, чья статья была адресована прежде всего западному читателю, нуждающемуся в знакомом контексте, в котором можно было бы рассматривать неизвестных авторов. Действительно, только в творчестве Вс. Некрасова Лимонов усмотрел схожесть с опытами «современных германоязычных поэтов, в частности Питера Хандке» [Лимонов 1978: 44]. В целом же общий для конкретистов и «лианозовцев» контекст исканий слишком широк и скорее подчеркивает общность процессов, происходящих в западноевропейской и русской неподцензурной поэзиях: «Мы считаем, что современная русскоязычная поэзия отделилась от первоосновы всякой вообще поэзии – от конкретного события, от предметов, стала выхолощенной, абстрактной и риторичной, "литературной". Мы хотели вернуть поэзии ее конкретность, которая была у Катуллы и средневековых лириков, у Державина и в народном фольклоре. Отсюда и название "Группа конкретной поэзии", или группа "Конкрет"».

Всех поэтов группы объединяет отсутствие старой "черной романтики". Мы от символистских и акмеистских ужасов ушли, увидав свои ужасы в другом – в быту, в повседневности, в языке. Да,

мы использовали примитив, где это нужно, прозу, бюрократический язык, язык газет.

Творчество поэтов группы "Конкрет" наследует традиции старого русского авангарда, но не традицию акмеизма – наиболее распространенную, а более редкую традицию футуризма и кое в чем – традицию следовавшей за футуризмом группы "обэриутов"» [Лимонов 1977: 43–44].

Однако были ли знакомы сами «лианозовцы» с опытами их коллег – западноевропейских и американских конкретистов? По-видимому, да. Но это знакомство произошло до того, как сложились их индивидуальные поэтики. Так, Вс. Некрасов свидетельствовал: «на деле же, как и большинство, с конкретистами я познакомился в <19>64 по статье Льва Гинзбурга в ЛГ» [Некрасов 1996: 300]. Владислав Кулаков подтверждает этот факт, исправив несколько ошибок некрасовской памяти: «о западной конкретной поэзии у нас узнали из статьи Е. Головина «Лирика "модерн"», опубликованной в 1964 году в «Иностранной литературе» (№ 9). <...> Через десять лет в той же "Иностранке" появилась еще одна статья Е. Головина – "Поэзия конкретная и конкретность поэзии" – гораздо более спокойная и обстоятельная» [Кулаков 1999: 96]. Заметим, что обе статьи были переизданы в сборниках «Современная литература за рубежом» (см. [Головин 1966], [Головин 1976]). Эти работы, как и другие, посвященные зарубежной литературе, и в частности конкретной поэзии (среди прочих можно назвать также статью Т. В. Балашовой – [Балашова 1978]), хотя внешне носили «полюемически-разгромный» характер, однако их тон маскировал желание авторов дать советскому читателю, умеющему «читать между строк», максимально полное представление о новейших тенденциях современной литературы, о чем свидетельствует в них большое количество имен и цитат из художественных и программных произведений.

Другим источником информации, безусловно, являлось общение с западными славистами (той же Л. Уйвари), во второй половине 1960–1970-е годов приезжавшими в СССР и привозившими с собой книги и периодические издания, посвященные современной литературе и искусству. Наконец, важную роль играла переводческая деятельность самих деятелей неподцензурной культуры, публиковавших переводы в периодических изданиях самиздата наравне с оригинальными произведениями.

Изучение наследия Г. Сапгира 1960–1980-х годов пока не выявило следов серьезной творческой рецепции поэтов европейско-

го или американского конкретизма: для этого периода наиболее близки их экспериментам в области слова, прежде всего, опыты Вс. Некрасова<sup>1</sup> и, отчасти, И. Холина и Я. Сатуновского (именно на материале их творчества раскрывает особенности отечественного варианта конкретизма Вл. Кулаков, лишь помяная в общем ряду Г. Сапгира – см. [Кулаков 1999: 96–106]). Любопытно, что, по свидетельству Михаила Гробмана, цикл написанных Холиным еще в 1960-е опусов, близких конкретистским экспериментам, тогда назывался «*Поп стихи*»: «Никакого конкретизма в те годы не было в России, и словом этим не пользовались, его потом в 70-х искусственно придумали для альманаха “Аполлонь-77”, вышедшего в Париже. Очевидно, это название показалось кому-то очень европейским, а значит – красивым. Этот конкретизм тогда цвел по всему миру и дошел, наконец, до периферийного сознания в Москве» [Гробман 2005]. Однако в издании стихотворений Холина 1999 года (кстати, подготовленного Г. Сапгиром) этот цикл назывался уже «*Поп или конкрет стихи*!» (см. [Холин 1999: 182–183]).

Однако по отношению к своим экспериментам, насколько нам известно, Г. Сапгир этого определения – «конкретные» – не использовал. В его раннем наследии наиболее близки, как кажется, к опыту европейских конкретистов опусы, составившие книгу «*Люстихи*» (1965–1966). Хотя «*Люстихи*» были созданы вроде бы сразу после публикации первой статьи Е. Головина, но, как нам кажется, эти стихотворения скорее результат рецепции Г. Сапгиром творчества Вс. Некрасова, нежели экзерсисов немецкоязычных поэтов, к тому же ставших известными в неподцензурной среде пока еще только «через вторые руки». Книга состоит из нескольких разделов-циклов («*Ты*», «*Лидя*», «*Это ничто*», «*Оно*», «*Руки*», «*Будь не собой*»), со сквозной нумерацией 60 минималистских текстов, объединенных тем самым двумя альтернативными способами. Первый из способов – традиционная циклизация внутри целого книги – сопрягается с популярным в поставангардистской поэтической практике второй половины XX века способом организации разнородных текстов в «серию», как будто игнорирующую это циклическое деление. Прежде

---

<sup>1</sup> Заметим, что в самиздатовский сборник «Конкретная поэзия», выпущенный в Нью-Йорке 1985 году Виленом Барским и Александром Очеретянским тиражом всего 10 экземпляров, из всех поэтов «лианозовского» круга был «взят» один только Вс. Некрасов.

всего, произведения, составившие книгу «*Люстихи*», лишены главной конкретистской установки на редукцию – вплоть до аннигиляции – лирического субъекта. Напротив, их любовная, эротическая тематика реализуется через пару «я» / «ты», а также через парадигматический ряд синекдохически представляющих субъекта (и его возлюбленную, в диалогических текстах также обретающую собственную субъектность) образов: «*руки*», «*губы*», «*глаза*», «*шея*» и т.п. По сравнению с поэзией Вс. Некрасова (и тем более западных поэтов-конкретистов) в «*Люстихах*» Г. Сапгира, помимо характерной для последних паронимической аттракции, служащей основным средством сближения смежных слов, значительно более важную роль играет рифма. Даже неточная или диссонансная, она по степени созвучия куда интенсивней обычных паронимических связей:

2. *Руки* –  
*Родное*

*Губы* –  
*Иное*

*Оказалось*  
*Легко*

*А казалось* [Сапгир 2008: 119]<sup>2</sup>.

По замечанию Ю. Б. Орлицкого, для Г. Сапгира «важна сквозная концептуальность каждой книги, начиная от заглавия и кончая господством в подавляющем большинстве текстов единого конструктивного приема» [Орлицкий 2003: 165]. Думается, «*Люстихи*» – одновременно и способ усвоения поэтом опыта его ближайшего товарища по «*лианозовской группе*», и форма оттаивания от него. Если творчество Некрасова все-таки больше тяготеет к «визуальному» полюсу поэзии, к пространственной организации словесного материала, то Сапгиру ближе полюс «аудиальный» (притом что у обоих поэтов можно найти проявления и того и другого – но тут важна преобладающая установка). Кроме того, если стихи Некрасова большей частью интенциональны и монологичны, то в сапгировских куда сильнее установка

<sup>2</sup> Ср. Некрасов: «*осень* / *А показалось* // *Оказалось* / *осень* // *Показалась* / *осень* // и *оказалась* / *осень*» [Некрасов 2012: 206] – дополнительным слэшем мы передаем увеличенный интервал между стихами этого произведения.

на столкновение «своего» и «чужого» слова, даже «чужих слов» (ср. название его первой книги 1958–1962 гг. – «Голоса»), на диалог и полилог:

- 8. – Да?
- Нет
- Нет?
- Нет!
- Нет?!
- Да

Речевая ситуация в этом опусе предельно конкретна и определяется прежде всего контекстом смежных с ним текстов – и контекстом книги в целом: мы имеем дело с любовным диалогом. Но это не конкретность «конкретной поэзии», овеществляющей, опредмечивающей слово и борющейся с любой ее референциальностью, кроме обращенной на самое себя (так наз. «автореференциальность»). Минимализм словесных средств в данном тексте компенсируется интонированием, переданным посредством акцентирования роли знаков препинания (коиими Вс. Некрасов пользовался крайне скупой): важным здесь оказывается даже отсутствие точек (обозначающих законченность высказывания = его категоричность) в ответных репликах «героини» стихотворения.

Таким образом, говорить о прямом контакте Генриха Сапгира с поэзией «конкретистов» мы можем только уже на материале его позднего творчества, причем приобщение поэта к их наследию произошло через работу над переводами «конкретной» поэзии, некоторые из которых появились в двух публикациях в 1993 году: имеется в виду подборка из текстов четырех поэтов – Ойгена Гомрингера, Франца Мона, Герхарда Рюма и Тома Ульрихса в журнале «Иностранная литература» и отдельная книга Франца Мона «Тексты и коллажи». Публикация в этом издании была предварена кратким вступлением переводчика: *«Начиная со второй половины почти прошедшего века существует (в основном в Европе) конкретная поэзия. Поэты этого направления захотели почувствовать себя больше художниками, чем литераторами. И они стали писать как бы рисовать. Буквы и слова оказались красивы и многозначны. Повторением одного слова или варьированием одного сочетания слов можно было нарисовать графическую картину или выразить философскую идею – часто ироническую. Это было открытие. Старые вопросы: “Что есть человек?”, “Что есть мир?”, “Что есть мир и я?” – в конкретной*

поэзии зазвучали по-новому, лаконично и свежо. Материалом к поэзии и, можно сказать, ее душой стало слово, буква, которые в разных контекстах могли порождать бесконечное количество смыслов и оттенков смыслов, эмоций и оттенков эмоций. Орнамент таил в себе божественное содержание, как выяснилось. И вот что хотелось бы заметить: авангард всегда стремится уйти от литературы, от ее штампов, и в результате он обогащает литературу» [Гомрингер и др. 1993: 34].

Однако любопытно, что собственно визуальный опус среди переведенных Г. Сапгиром – это знаменитая «черная тайна» («*das schwarze geheimnis*») Ойгена Гомрингера («ЧЕРНЫЙ ЯЩИК» – в версии Г. Сапгира), как и его «молчание» («*schweigen*»), входящие в «золотой фонд» конкретной поэзии:

ЭТО ЧЕРНЫЙ	ЯЩИК	<i>das schwarze geheimnis</i>	
ТУТ	ТОТ	<i>ist</i>	<i>hier</i>
КТО	ТУТ	<i>hier</i>	<i>ist</i>
ЭТО ЧЕРНЫЙ	ЯЩИК	<i>das schwarze geheimnis</i>	

Остальные же переведенные Г. Сапгиром тексты в большинстве своем скорее являются образцами того, что Гаральд Гартунг (Harald Hartung) называет «комбинаторной техникой *пермутации*, то есть закономерного или произвольного обмена или преобразования данных элементов» [Hartung 1975: 43] – тасования некоторого ограниченного набора слов, как правило грамматически не связанных, либо же их фрагментов (морфем и отдельных букв), как, например, в следующем тексте Тома Ульриха «*Карты Декарта*»:

*я мыслю поэтому существую  
я существую поэтому мыслю  
поэтому мыслю: я существую?  
поэтому я существую мыслю*

Анализ этих текстов показывает: Г. Сапгир не стремится к буквализму в передаче первоисточника, стремясь «схватить» сам конструктивный принцип произведения и применить его на материале русского языка. При этом нередко Сапгир довольно свободно обращается с оригиналом, что можно видеть при сопоставлении подстрочника стихотворения Франца Мона «*Und könntest Luft holen...*» и сапгировского его переложения:

<p>И мог бы перевести дух.          И мог бы сосчитать до трех.          Мог бы наконец сказать А.          Мог бы причесаться.          Мог бы быть величайшим.          Ты мог бы сотворить себя из пыли          Ты мог бы совершить полет          Мог бы пойти купаться.          Мог бы взорваться.          Или же          Себе ударить по голове.          Перевернуться в гробу.          Горбить спину.          Или промокнуть.          Ты мог бы быть угробленным,          где это          было бы прекрас-          нее всего.          Или перепрыгнуть через свою          тень          Ты также мог бы лезть из кожи          Мог бы укутаться.          Мог бы укусить.          Лаять.          Сказать Б.</p>	<p>И мог бы перевести дух.          И мог бы глазом моргнуть.          Мог бы наконец назваться гру-          здем.          Мог бы утереться.          Ты мог бы смотать удочки.          Ты мог бы задать стрекача.          Мог бы влипнуть в историю.          Мог бы лопнуть.          Или же          Тряхнуть мошной.          Перевернуться в гробу.          Сломать шапку.          Или облапошиться.          А мог бы и сыграть в ящик, выбрав          тот,          что покрасивее.          Или прыгнуть выше своей головы.          Выйти из себя ты мог бы тоже.          Мог бы околпачиться.          Мог бы рвать.          Метать.          Лезть в кузов.</p>
---	---

Из этой таблицы видно, что Сапгир произвольно сокращает число строк и далеко не всегда ищет точное смысловое соответствие переводимому, сохраняя при этом установку на выстраивание ряда характерных для русского языка идиом, сочетающихся с модальным «ты мог бы».

Но особенно показательным, что практически в одно время с работой над этими переводами Генрих Сапгир создает несколько собственных книг, в основу которых ложится принцип пермутации: речь идет о книгах «Лубок» (1990), «Развитие метода» (1991) и более поздней «Собака между бежит деревьев» (1994), уже в названии своем манифестирующей комбинаторный принцип. Своего рода программным произведением для этих книг является стихотворение «Метод», открывающее вторую из названных книг:

Случайные слова возьми и пропусти  
 Возьми случайные и пропусти слова  
 Возьми слова и пропусти случайные  
 Возьми «слова, слова, слова»

*возьми слова и пропусти слова*  
*Возьми и пропусти «возьми» –*  
*И слова пропусти* [Сапгир 2008: 413].

Данный текст трудно признать «аграмматическим» в духе конкретизма: даже вторая строка вполне остается в рамках конвенционального словоупотребления, так как допускает трактовку как эллиптированное («возьми случайные <слова> и пропусти слова») или инвертированное («Возьми и пропусти случайные слова»). Однако поэтологическая мысль о необходимости строгого отбора слов для поэзии, заключенная в исходном стихе произведения, благодаря свободному комбинированию репрезентирующих ее слов дополняется тезисами, допускающими иное понимание. Так, строчка «*Возьми “слова, слова, слова”*», заключая в себе реминисценцию на известное высказывание Гамлета из одноименной трагедии У. Шекспира (а также все последующие произведения мировой литературы, обращавшиеся к нему), по сути несет в себе идею цитатности и свободной игры с цитатами, важную для современной поэзии, так как взятая в кавычки цитата опредмечивается, сочетаясь с императивом «возьми» (такое опредмечивание слова коррелирует с конкретистским пониманием слова «конкретного», взятого в его предметности, вещиности). Стих «*Возьми и пропусти “возьми”*» опредмечивает и сам императив. Более того, в нем можно усмотреть призыв к отказу от активной роли творящего субъекта в поэзии, «пропускающего» через себя слова, а не выстраивающего их по своему произволу (ср.: «*И слова пропусти*»). Цитатность, использование словесных лагун и инверсий, «симультанность», спонтанность, «*наобумность*» (А. Крученых) творческого акта – все это неотъемлемые качества творчества самого Г. Сапгира и некоторых из его коллег по «*лианозовской школе*». Не случайно, по остроумному наблюдению Алены Махониной, стихотворение «*Метод*» «попало в книгу “Литературные манифесты от символизма до наших дней” (Сост. С. Б. Джимбинова. Москва, 2000), представляя, таким образом, поэтику лианозовской школы, существовавшей без каких-либо манифестов» [Махонинова 2009: 240].

Таким образом, Г. Сапгир не просто усваивает опыт иноязычных коллег. Он позиционирует свое творчество одновременно как независимое от этого опыта в генетическом плане – и как полноправную часть единого общемирового поэтического контекста, способную к взаимодействию и взаимообогащению. Тем самым Г. Сапгир помогает преодолеть «комплекс неполноценности»



по отношению к западным образцам поэзии в среде поэтов, вышедших из неподцензурной среды, преодолевая «разрыв» между отечественной и мировой поэзией.

## ЛИТЕРАТУРА

- Балашова Т. В., 1978, Ступени А-поэзии (Леттризм. Конкретная поэзия. Поэзия в пространстве). // *Филологические науки*. – № 5. – С. 81–87.
- Глэд Джон, 1991, *Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье*. – Москва: Книжная палата. – 320 с.
- Головин Е., 1966, Лирика «модерн». // *Современная литература за рубежом*. Вып. 2. – Москва: Советский писатель. – С. 356–372.
- Головин Е., 1975, «Конкретная поэзия» и конкретность поэзии. // *Современная литература за рубежом*. Вып. 4. – Москва: Советский писатель. – С. 428–447.
- Гомрингер Ойген, Мон Франц, Рюм Герхард, Ульрихс Том, 1993, Конкретные стихи / Пер. с нем. и вступ. Г. Сапгира. // *Иностранная литература*. – № 4. – С. 34–37.
- Гробман М., 2000, Игорь Холин. Избранное. Стихи и поэмы. // *Новая русская книга*. – № 3. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk3/29.html>
- Кулаков Вл., 1999, *Поэзия как факт*. Москва: Новое литературное обозрение. – 400 с.
- Лимонов Эдуард, 1977, Группа «Конкрет». // *Аполлон-77: Альманах / Под ред. М. Шемякина*. – Париж, [б.и.]. – С. 43–46.
- Литературные манифесты от символизма до наших дней*, 2000, / Сост. и пред. С. Б. Джимбинов. – Москва: XXI век – Согласие, 2000. – 608 с.
- Махонинова А., 2009, «Обернуть речь ситуацией»: пространственность поэтической речи Всеволода Некрасова. // *Новое литературное обозрение*. – № 99. – С. 231–242.
- Мон, Франц, 1993. *Тексты и коллажи*. / Пер. С. Ромашко, Г. Сапгира. – Москва: Медиум. – 64 с.
- Некрасов Вс., 1996, Объяснительная записка. // Журавлева А., Некрасов Вс., *Пакет*. – Москва: Меридиан. – С. 299–305.
- Некрасов Вс., 2012. *Стихи*. 1956–1983. Вологда: БМК. – 592 с.
- Орлицкий Ю. Б., 2003, Введение в поэтику Сапгира: система противопоставлений и стратегия их преодоления. – // *Великий Генрих: Сапгир и о Сапгире / сост. Т.Г. Михайловская*. – Москва: РГГУ. – С. 159–167.
- Сапгир Г., 2008, *Складень*. Москва: Время.–928 с. (Поэтическая библиотека).
- Холин И., 2009, *Избранное*. Стихи и поэмы. Москва: НЛО. – 320 с.
- Hartung Harald, 1975, *Experimentelle Literatur uns Konkrete Poesie*. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. – 117 S.

Ujvary Liesl, 1975, Inoffizielle sowjetische Dichtung: Eine Einführung. // *FREIHEIT IST FREIHEIT: Inoffizielle sowjetische Lyrik / Russisch-Deutsch*, herausgegeben von Liesl Ujvary. – Zürich: Verlag der Arche. – S. 9–15.

## Genrikh Sapgir' Works and "Concrete" Poetry: from Typological Similarity to Artistic Mastery

### Summary

Since the Soviet audience became aware of the existence of "concrete" poetry in the foreign literature, modern scholars have been repeatedly turning their attention to the similarity between European "concrete" poets and members of the so-called "Lianozov poetry school". This research explores such similarity through works by Genrikh Sapgir, one of the most famous "Lianozov" poets. His familiarity with German "concrete poets" was predestined by the similar development of their creative literary work, and resulted in G. Sapgir's translations of "concrete" poems by Franz Mon, Eugen Gomringer and others. He also composed original poetry based on the principle of combination and permutation.

**Keywords:** *uncensored literature, "Lianozov school", Genrikh Sapgir, concretism, permutation.*

**Е. Ю. Полтавец**

*Московский городской педагогический университет,  
Москва, Россия.  
nedzvetsky@bk.ru*

## **ЛЕВ ТОЛСТОЙ И СОВРЕМЕННАЯ «ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ»**

*Лука (негромко):  
Во что веришь, то и есть...  
М. Горький. «На дне»*

Настоящая статья – не теоретическое обобщение, а обзор. Обозреваем толстовскую тему в современной филологической поэзии (последние два слова экономии бумаги ради не будем заключать в колючки-кавычки). Будем верить, что филпоэзия существует (надо же что-то обозревать). Толстовская тема существует тем более (речь пойдет о первом Толстом – Льве). Сергей Чупринин лукаво предлагает то дефиницию «*поэты-филологи*», то «*поэты филологического склада*», то цитирует Владимира Новикова о поэтах-авгурах и читателях-авгурах, при этом заклиная не «ставить знак тождества» [Чупринин 2007: 605] между филологической поэзией и, например, Львом Лосевым. С простодушным перфекционизмом мы будем в дальнейшем заботливо сообщать о «профобразовании» поэтов, чьи произведения отнесем к «толстовской теме», и даже заметим, что самые первые поэтические отклики на произведения Толстого поступили от филологов. Словесное отделение Московского университета окончили и Ф. И. Тютчев, написавший едкую эпиграмму на повесть Толстого «*Казаки*», и А. А. Фет, написавший восторженный стихотворный отклик на «*Войну и мир*» (см. ниже). Насчет же «повышенной затемненности смысла» [Чупринин 2007: 606] в качестве отличительной черты филпоэзии, право, не знаем: кому-то хватает света, кому-то – нет. А если филпоэзия когда-нибудь будет объявлена еще и поэзией *о филологах*, то и в этом случае толстовская тема подойдет, так как Лев Толстой не очень долго, но все же учился на восточном отделении философского факультета в Казанском университете. Обезопасившись таким образом, приступим к делу.

Как подготавливался всплеск толстовской темы в современной поэзии? Немного истории, нет, не толстовской темы «серебряного века» и даже не «*Розы Мира*» и толстовского контекста поэзии Д. Андреева (это уже предыстория). Среди последних работ содержательный обзор темы «*Лев Толстой в восприятии русских символистов*» можно найти, например, в интересной одноименной статье М. В. Яковлева [Яковлев 2011: 137-141]. А мы приблизимся к нашему времени.

Причиной русской поэзии стало написанное в 1964 году стихотворение «*Смерть Ивана Ильича*» Александра Галича, успевшего побывать в своей жизни студентом Литературного института, и, стало быть, филологии не чуждого. Может быть, в стихотворении, где смерть Ивана Ильича ассоциируется с «*мытарствами По различным загсам и собесам*» [URL: «bards.ru» – <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=4158> – Дата обращения: 02.05.2013], смысл рассказа Толстого и подвергся «возгонке» до лирической эссенции, но это не главный смысл, хотя у Галича очень точные штрихи «осовременивают» Ивана Ильича, «*председателя правления*». Главное в рассказе Толстого – финал, нравственный переворот Ивана Ильича перед смертью, но в толстоведении тех лет подчеркивалось лишь обличительное значение рассказа Толстого. И поэт обратил это обличение к современности, что для 1964 года было уже глубоким пониманием.

В 70-е годы прошлого века известная певица и актриса Мария Пахоменко, позже получившая звание народной артистки России, исполняла «*Вальс при свечах*» Оскара Фельцмана на слова Андрея Вознесенского. Потом на эти стихи была написана и другая музыка, песня исполнялась также Татьяной и Сергеем Никитиными, но в варианте Пахоменко были строки о «*Наташе и Андрее*», а также о 1812 годе, отсылавшие к «*Войне и миру*», конечно. Все варианты стихов (с упоминаниями героев «*Войны и мира*» и без) обозначались как «слова Вознесенского», впрочем, и другие популярные песни на слова этого поэта были известны в вариантах. Фильм С. Бондарчука и столетие «*Войны и мира*» в 1969 году тоже могли послужить причиной реанимирования толстовской темы (тогда еще не заглохла традиция обращать внимание на литературные юбилеи – неизменный спутник тоталитарных и посттоталитарных обществ).

В юбилейном 1978 году И. П. Друцэ создал на основе одноименной повести имевшую большой резонанс пьесу «*Возвращение на круги своя*» о последних днях жизни Толстого (тоже от цензуры

тех лет натерпевшуюся). А наши дни весьма урожайны на прозаические произведения о Толстом или «по Толстому». Постмодернистский изыск отступает в тень под напором «сиквелов», «фанфиков» и «римейков». (Где те времена, когда В. Набоков восклицал даже по поводу невиннейших либретто: «*Это как раз тот случай, когда закон должен был бы вмешаться; раз он запрещает частному лицу клеветать на своего ближнего, то как же можно оставлять на свободе первого встречного, который бросается на творение гения, чтобы его обокрасть и добавить свое*» [Набоков 1996: 414]?) На Толстого как русского классика этот напор тоже обрушивается. Кто-то хочет подарить вторую жизнь героям Толстого (роман В. Старого (псевдоним) «*Пьер и Наташа*», правда, довольно давно появившийся – в 1996), кто-то – самому Толстому. Виктор Пелевин нашел своего читателя, изобразив в «*t*» (или в «*T*») своего «Толстого» с его «боевыми искусствами». Павел Лемберский пристроил Толстого (а заодно и Шекспира) для «метафорического изображения современной литературной ситуации» [Голубкова 2010: 279], как открывают нам рецензенты. Римейки составляют особую группу (о фанфиках умолчим, хотя журнал «*Русский язык*» совместно с издательством «*Розовый жираф*» в мае 2013 уже объявил конкурс для старшеклассников на лучший фанфик. О, какой джинн выпускается из бутылки!). В статье О. В. Бугославской «*Римейки как зеркало литературного процесса*» современные римейки подразделяются на «написанные как бы в продолжение известных произведений <...> и собственно римейки – модификации хрестоматийных образцов» [Бугославская 2003: 159]; с учетом «многогранности любого постмодернистского произведения» [Бугославская 2003: 164]; рассматривается роман «*Лев Николаев. "Анна Каренина"*» как «интерпретация классической "Анны Карениной" средним современным читателем (читательницей)» [Бугославская 2003: 164], и рассматривается, в общем, спокойно и аналитически. Но джинн, выпущенный из бутылки, угрожает сожрать и своего постмодернистского освободителя. В США некто Бен Уинтерс создал бестселлер «*Андроид Каренина*». И этот «роман» уже переведен на язык, на котором писал Толстой. Техника интертекста и бриколажа в подобных произведениях трансформируется в «мэшап». А если кто-то еще отстает и ориентируется на язык родных осин, то пусть знает: «*mash-up*» переводится с английского как «смешивать» (гордо поясняют переводчики и любители «мэшапов»). Да, все смешалось, но не только в доме Облонских, а и у тех, у кого никого нет дома. И ради филологиче-

ской честности добавить надо то, о чем умалчивают создатели и любители гламурного этого «мэшапа». Ведь «mash» означает не столько «смешивать», сколько «пойло» и «сусло». Вот это гораздо более точный перевод. Адекватный и эквивалентный.

Если говорить о толстовской теме в прозе, то одно явление заслуживает внимания. В последнее время начинает обретать популярность не издававшийся до 90-х гг. роман оперной певицы и мемуаристки К. Е. Антаровой (1886–1959) «*Две жизни*», где Толстому подарена вторая жизнь в «*Великих Ашрамах*» в окружении теософов и махатм. На фоне современных «сиквелов» и «римейков» этот роман выгодно отличается не только литературными достоинствами, но и любовью к Толстому, а не эгоцентризмом автора. Любви к Толстому очень не хватает остальной прозе о Толстом, в отличие от поэзии о нем же. Есть и другая версия авторства «*Двух жизней*» – версия Рериховской Академии, время от времени удивляющей публику занятыми новинками. Академия считает, что роман – иномирный, сам Толстой его и продиктовал из «*Надземного Мира*». Остается дожидаться доказательств.

Вернемся к поэзии, которая, как учат нас фольклористы, идет не от мифа, а от ритуала. (Это важно, т.к. ритуал древнее и «архетипичнее», т.е. он более устойчив. Поэтому в поэзии, хоть и постмодернистской, Толстой остается обожествленным, а в прозе уже мифологизировался до неприличия «t» и андроидов). Вот почему настоящая статья и озаглавлена так, как озаглавлена.

Два персонажа лирики знаменитого барда Александра Городницкого имеют отношение к двум деифицированным персонажам в творчестве Толстого – князю Андрею из «*Войны и мира*» и Анатолию Светлогубу из рассказа «*Божеское и человеческое*». Об Андрее Болконском у Городницкого стихотворение «*Болконский*»: «*Шумит, горит пожар московский В цветной экранной красоте, И умирает князь Болконский От тяжелой раны в животе*». И т.д. [URL: «Bard.ru – Каталог текстов» – <http://bard.ru/cgi-bin/listprint.cgi?id=79.318&list=@> – Дата обращения: 02.05.2013].

Стихотворение, судя по всему, не особенно любимое автором, т.к. в самые знаменитые и распространенные книги, а также подборки песен автор его практически не включал. Скорее всего, недоволен был его отделкой. Неоправданный силлепс («*друзья в петле*»), ассонансы (в рифме), небрежные эпитеты («*ночные (?) сумерки*», «*свежевырытая могила*») стиливая разноголосица («*хилое*», «*не толстей*», «*раны в животе*», «*этапная*» -- соседствуют с звательной формой, устаревшей даже для 1812 года: «*княже*») и

т.д. в стихотворении слишком заметны. Однако оно получило распространение среди школьников, которые до недавнего времени (катастрофы ЕГЭ) любили украшать им свои сочинения на тему «Образ Андрея Болконского», видимо, почувствовав в нем нечто альбомно-глубокомысленное, к чему иногда подростки испытывают непреодолимую тягу (в фанфиках этого тоже хватает). В стихотворении о Болконском, действительно, есть что-то от любимых молодежью фанфика или «сиквела» (жаргонизмы необходимы, т.к. именно к этим «жанрам» оно тяготеет, предлагая гипотетическое «продолжение» судьбы литературного героя, который, по мнению школьников, «второй раз» красиво бы умер, как казненные декабристы). Литературная основа жанру бардовской песни вообще-то отнюдь не противопоказана (о чем свидетельствуют многочисленные опыты самого Городницкого и других бардов), но с «*Войной и миром*» поэтические строки Городницкого явно диссонируют.

Однако, «реабилитируя» стихотворение «*Болконский*», вышедшее из-под пера знаменитого барда, заметим, что на первый план здесь выдвинута не литературная, а «экранная» основа. Тонко-иронически нанесен интертекстуальный слой, и как раз в соседстве с «экранно-песенным» контекстом: строка «*Шумит, горит пожар московский*» отсылает к песне на слова Н. С. Соколова, поэта, водевилиста 30-х годов XIX века, где речь идет о превращениях судьбы Наполеона, а резюме дается в духе жестокого романа. («*Судьба играет человеком/ Она изменчива всегда,/ То вознесет его высоко,/ То бросит в бездну без стыда.*») [URL: «Великие вокалисты всех времен и народов» – [http://bclga.com/shumel\\_gorel\\_pozhar\\_moskovskii.html](http://bclga.com/shumel_gorel_pozhar_moskovskii.html) – Дата обращения: 02.05.2013]. Узнаваема и другая чуть измененная романсная строка: «*Горит, горит твоя звезда*». Подчеркнута ориентация на центонность, но такую, которая декларирует вторичность, отсылки к «общеизвестному», «массовому», «хрестоматийному». Автором сознательно выстраивается жестокий романс об Андрее Болконском, да еще с положенными романсу lamentациями на тему «ужасной судьбы». Таким образом, хотелось бы думать, что стилистика в данном случае вполне адекватна жанру.

В творчестве Городницкого вообще очень сильно романтически-приподнятое начало. Барду, объехавшему весь мир и не раз смотревшему в лицо смертельной опасности, очень близки и крутые повороты российской истории и безоглядно смелые, жертвенные ее персонажи. Что касается литературы, то тол-

стовский князь Андрей, по-видимому, воспринимается бардом в ряду именно таких героев. Однако задача «воспеть» оказалась художественно неразрешимой, в результате чего гимн трансформировался в романс. Здесь художественное чутье подсказало автору, что стилевая эклектичность свидетельствовала бы о противоречивом отношении к созданному, не будь «жестокоромансной» подсветки.

Есть в поэзии Городницкого струя «ролевой лирики», без которой не обходятся, наверное, никакие барды. Прекрасны три «песни», представляющие собой лирические монологи Дмитрия Лизогуба, выстроенные в четкую композицию трагического триптиха. Срединная часть, под названием «*И вслед иди за мной*», напоминает (не по форме, а по интертекстуальному шлейфу новозаветной проповеди) некрасовскую песню ангела из поэмы «*Кому на Руси жить хорошо*» – «*Средь мира дального...*».

Нам неизвестны какие-либо авторские свидетельства о значении рассказа Л. Толстого «*Божеское и человеческое*» для замысла «*Песен Дмитрия Лизогуба*». О судьбе революционера Дмитрия Лизогуба, повешенного в 1879 году по обвинению в подготовке покушения на Александра II, поэт, начитанный в российской истории, многолетний друг историка Н. Эйдельмана, мог знать и без обращения к толстовскому рассказу. Стихотворения о Лизогубе написаны в 1980-1981 годы, через сто лет после казни и через 85 лет после выхода в свет рассказа Толстого. Но указать на какую-то глубинную общность авторских интенций, наверное, все же возможно. Рассказ «*Божеское и человеческое*», прототипом героя которого, Анатолия Светлогуба, послужил тот же Дмитрий Лизогуб, также имеет трехчастную композицию и проецируется на евангельский реминисцентный фон, а главным основанием для сопоставления стихотворения современного поэта и рассказа Толстого является сакрализация центрального образа – казненного революционера. Таким образом, героическая и трагическая тема, восходящая к голгофскому эпизоду, нашла свое воплощение в поэзии современного барда – в стихотворениях, посвященных Лизогубу. Другая же попытка воплотить голгофскую тему как трагическую, с опорой на сюжетно-образный контекст «*Войны и мира*», на образ Андрея Болконского, оказалась несостоятельной. Образ этот столь объемлен по смыслу, что не поддается получению из него никакой лирической «эссенции». За исключением одной новой поэмы, о которой ниже.



Объем статьи, конечно, не позволяет даже назвать многие современные произведения, так или иначе входящие в круг поэтической рецепции творчества Толстого. Нельзя не вспомнить известнейшее эссе А. Кушнера «*Анна Андреевна и Анна Аркадьевна*» с этим ориентированным на первую строку «*Анны Карениной*» зачином: «*Анна Андреевна любила Анну Аркадьевну и не любила Льва Николаевича*». Но это эссе – кушнеровская изумительная воздушная и одновременно сверхплотная проза. А финал эссе – стихи. Вдвойне интересные тем, что это не просто рецепция Толстого, это рецепция рецепции, потому что в них открывается то, как поэт воспринимает в других поэтах толстовское, открывается, как он слышит в других эту толстовскую ноту. Концовка простодушно резюмирует: «*А все-таки всех гениальней Толстой, Ахматовой лучше, Цветаевой выше!*» [Кушнер 2000: 170].

Можно, разумеется, промолвить с ученым видом знатока: «Ну что это за сравнение! Поэзия и проза, эпохи такие разные, да и вообще лед и пламень... Наивно, как в сочинении восьмиклассника...». Да, стихотворение Городницкого об Андрее Болконском тоже наивно, да, поэзия должна быть глуповата, как сказал лучший ее практик. Поэт может сказать наивно и о природе, о какой-нибудь грозе в начале мая, и о таком явлении, как Толстой, – с наивным удивлением. О «*Войне и мире*» еще Афанасий Фет сказал, как об океане, потому что – как же иначе сказать? «*Дивясь красе жестоковъйной, Я перед мощию стихийной В священном трепете стою*» [Фет 1998: 278]. Здесь и этот эпитет, такой не фетовский, очень к месту: «*жестоковъйной*». У Фета-филолога этот «гомеровский» эпитет появился, может быть, на фоне ощущения «*Войны и мира*» как новой «*Илиады*».

Кушнером Толстой тоже воспринимается, как природа, космос, бытие здешнее и иномирное. Есть к «*Войне и миру*» кушнеровские как бы «заметки на полях»: «*Был туман. И в тумане...*» [Кушнер 2000: 134], «*Я не ценю балет и не люблю парад*» [Кушнер 2000: 258] или «*Сначала ввязаться в сраженье, ввязаться в сраженье!*» [Кушнер 2000: 318]. Может быть, поэт далеко не в первую очередь имел в виду толстовскую книгу, создавая эти стихи (хотя в первом из перечисленных стихотворений мимоходом упомянут «роман-эпопея»). Но без Толстого и Пушкина не было бы этого мудрого очарованья кушнеровской поэзии.

«Филологичность» лирики Кушнера, на наш взгляд, с годами все возрастает. Но это не модный «бриколаж» и не рифмующийся с ним и порой отождествляемый с ним «коллаж», а отсылка,

так сказать, без прикрас, без затей. Поэтому и читаешь Кушнера, как Ахматову: сразу видишь всю картину и веришь поэту; буквы исчезают – и получаешь мгновенный отпечаток в душе. «*Это Бунин зашел к старику Толстому, Был обставлен визит его бестолково...*» [Кушнер 2009]. У Толстого свеча горит, и он свой рассказ «*Хозяин и работник*» читает. Рассказ в стихотворении не назван, но, в общем, все так и было, по Бунину. Вроде бы опять восприятие восприятия: на сей раз «толстовское» в Бунине. Да и подборка, в которую входит стихотворение, называется «*С той стороны стекла*». Но стихотворение это не для собирания калейдоскопических бриколажных стеклышек, а для слез. И в последнем катрене сказано, куда надо устремить внутренний взор, «*когда напрасна жизнь*»: внутрь себя. «*Почитай самого себя, беспристрастно, Как бы со стороны, как с другой планеты*» [Кушнер 2009].

В недавней подборке 2013 года есть стихотворение о том, кто из русских классиков не отвернулся бы от жестокости прошлых веков, например, от зрелища гладиаторских боев. Ничего себе «сиквел»! Да, некоторые наши «толстые» и весьма упитанные румяные журналы смотрят на лирику Кушнера как на бессодержательную. Если бы, да кабы... Но смысл стихотворения ведь не в том, что автор утверждает: ни непротивленец Толстой (в первую очередь), ни Тургенев, не вынесший дыма паровозного пожара, ни даже Чехов, ездивший на Сахалин, не стали бы смотреть; один Пушкин бы не испугался, потому что «*и делибаш у него с казаком на виду Гибнут у всех – и солдаты любятя ими*» [Кушнер 2013]. Не в этом смысл. А в чем? В молчании. Все названы, а Пушкин не назван, его представляют «*делибаш*» и «*казак*». И страшно услышать имя Пушкина: «... *Я отойду, Чтоб невзначай не услышать любимое имя*» [Кушнер 2013]. Смысл можно передать только как *Silentium*, как загадку. Толстой любит Кутузова и не любит Наполеона, это всем ясно. А Пушкин любит капитана Миронова, но кто рискнет сказать, что Пушкин не любит Пугачева, который повесил Миронова? И лишь молчание понятно говорит.

Мужественно-ироничен геолог Городницкий, мудро-лиричен филолог Кушнер, даже в своих оксюморонных, но не нарочитых смыслах. А филолог Лев Лосев гораздо более «филологичен». Одно из его стихотворений – «*Стихи о романе*», где толстовский персонаж, наконец, получает голос в поэзии: «*Я неизменный Карл Иваныч*» [Лосев 2012: 110] и т.д. С какой стати выбран не самый главный в «*Детстве*» «Карл Иваныч»? Этот персонаж толстовской трилогии на родине и на чужбине беззащитен, родной язык пре-

подает неродным детям, учительствует. Лосев мог участь этого трогательного Карла Ивановича проецировать на свою. Такого ли прочтения хотел Толстой? Может быть, в первую очередь, такого. Тут в скобках нужно заметить, что и другой персонаж «*Детства*» отмечен в поэзии. В «*Именах*» Арсения Тарковского есть явная реминисценция из главы «*Гриша*», в которой звучит это пронзительное и незабываемое заклинание: «*О великий христианин Гриша!*» [Толстой 2000: 39]. Тарковский: «*Встречался вам когда-нибудь юродивый, которого не называли Гришей?*» [Тарковский 1997: 139]. В «*Кавказском пленнике*» Лосева и бредят, и пишут письма Жилин и Костылин. Тут уж коллаж так коллаж, но куда же от него деться, если это вечная тема русской истории и литературы! В стихотворении «*Париж, 1941*» Толстой уже «*граф Толстуа*» [Лосев 2012: 361], и правильно, потому что это Толстой Мережковского, у которого Толстой и Толстым-то никогда не бывал. Вот ироническая «*Лекция*», издаваемая над филологическими трактовками «*Анны Карениной*»: «*На то, знать, воля Азвоздама*» [Лосев 2012: 495]. Толстому отведено в поэзии Льва Лосева особое место, особый пьедестал. Только два имени рядом с Толстым, в одной строке – Достоевский и Гамсун. А еще Толстой воспет как автор рассказа «*Филипок*» (у Лосева «*Филипок*»). В стихотворении «*Гуттаперча*» есть и переключка с Мандельштамом («*Ах, снова бы детские книжки читать!*») [Лосев 2012: 446], Григоровичем, Чеховым, но о Толстом сказано просто: «*Толстой или Бог?*» [Лосев 2012: 446].

«Тихая нежность» филологической «толстоведческой» поэзии Кушнера (все-таки филология – «наука о любви») и более нервная ревнивая любовь Лосева к Толстому ласкают сердце толстоведа. Но только до тех пор, пока толстовед не наткнется на строки Дмитрия Быкова, в которых Быков-филолог состязается с Быковым-поэтом, вкратце обрисовав итоги русской классики. У Быкова Толстой вполне может нам прокричать: «*Ничему вас не выучил, суки, И учил не тому, чему надо!*» («*Мне не жалко двадцатого века*» [URL: «Сетевая словесность. Дмитрий Быков» – <http://www.netslova.ru/bykov/stihi.html> – Дата обращения: 02.05.2013]). Но «*суки*» рифмуется с «*в погибельной муке*» не для красного словца. Это подлинная боль; все это на крике, на стене... Можно ли так с русской классикой? Нужно! Тут уж не Карл Иваныч и даже не Жилин, тут попытка предположить, что нам сейчас сам Толстой бы сказал. А вот другой представитель филологической (и даже сверхфилологической) поэзии, филолог, поэт и переводчик Андрей Голов в стихотворении «*Граф-гуру*» сам хочет укорить «яс-

нополянского гуру», «предтечу индуистских махариши», несколько неожиданно зачисленного им даже в покровители «штундистов, редстокистов, духоборов» [Голов 2006: 233]. Духоборам Толстой помогал, однако запятой между духоборами и редстокистами не ставил – в отличие от автора стихотворения. Недаром редстокистские брошюры высмеиваются в «Анне Карениной». Эрудированнейшая лирика Голова читается, как спецкурс по самым запутанным дебрям русской художественной философии, но – в строго церковной системе ценностей. Толстому тут место отводится невеликое: «... Бог ли с ним Или иной – не знает Русь святая, Измученный гордыней терафим Под бугорок бескрестный полагая» [Голов 2006: 234. Подчеркнуто автором]. Иного мнения придерживается Лидия Анискович, по образованию не филолог, а педагог и инженер, но давно уже бард, автор поэмы «Лев Толстой» и других «поэтических портретов»: Ломоносова, Пушкина, Марины Цветаевой, о которой пишет и в прозе. Прозу Анискович о Цветаевой приняли не все, главным образом, по этикетным соображениям. Ямбы о Толстом этикетны, но, увы, звучат, как проза. (Возможно, что такова сознательная установка автора, которой мы не заметили.) Так вот, если благочестивая филологическая поэзия утверждает, что Толстой привечал «врагов Христовых» [Голов 2006: 233], то в поэме Анискович прозаическое предисловие автора гласит: «Толстой стал как бы апостолом Христовым, так как ему удалось истолковать учение Христа в своем, толстовском смысле» [Анискович 2001: 21]. Аргументация по поводу «своего смысла» довольно двусмысленная (каламбур непреднамеренный), истолковать учение Христа еще не значит сделаться апостолом. Но, ясное дело, Толстой уж точно с апостолами, а не с «врагами Христовыми». В скучной стихотворной части поэмы есть, однако, удачный образ, а именно – одна метафора, повторенная дважды (на стр. 53 и 331): зеленая палочка названа «скрижалью».

И последнее. «Переложение» «Войны и мира» – это какая-то навязчивая идея филологически образованных или – шире – филологически одаренных поэтов и прозаиков. (Федор Сологуб и Михаил Булгаков профессиональными филологами не были, но теоретическая филологическая мысль была им не чужда.) Сологуб изготовил из «Войны и мира» «Картины, приспособленные для сцены» (в прозе) еще в 1912 году. Следующий год, отмеченный всплеском «картин» – 1932, булгаковская инсценировка «Войны и мира». «Круглые даты» – сто и сто двадцать лет после 1812 года. Во время Великой Отечественной войны полным ходом идет ра-

бота над гениальной оперой Сергея Прокофьева «*Война и мир*» (либретто, написанное совместно с М. Мендельсон, содержит части прозаического текста почти без изменений). Опера ставится на мировой сцене, инсценировкам же не повезло.

Может быть, через музыкальное прокофьевское восприятие творения Толстого подготавливалось исподволь и современное поэтическое и музыкальное «прочтение» «*Войны и мира*». Мы имеем в виду совершенно новое и талантливое произведение филологической поэзии – «драматическую поэму» Натальи Тугариновой «*“Война и мир” в стихах*» [Тугаринова 2012] и ее же стихотворное либретто. После искровского веселого зубоскальства Д. Минаева (чем не постмодерн), переложившего бородинский эпизод «*Войны и мира*» лермонтовским стихом и ерническим языком (1868), и полярно противоположного фетовско-гомеровского изумления «*красой жестоковыйной*», после малоудачного опыта Городницкого и невразумительного «*Вальса*» Вознесенского поэты «*Войну и мир*» не трогали. И вот, в год юбилея Бородина, появляется подарок не только толстоведам. Поэма Тугариновой, поэта, композитора и по совместительству кандидата филологических наук (ставшая, как отмечала пресса, «изюминкой» XXV ММКЯ в сентябре 2012), действительно, относится к **филологической поэзии** в самом лучшем смысле, потому что в этих стихах есть и **филия** по отношению к «*Войне и миру*», и **логос** в смысле герменевтического подхода.

## ЛИТЕРАТУРА

- Анискович Л. И., 2001, *Лев Толстой*. Поэма. – Москва: Вече. – 333 с.
- Бугославская О. В., 2003, Римейки как «зеркало» литературного процесса. // *Вестник Московского университета*. Серия 9. Филология, № 5. – С. 158–167.
- Голов А. М. (Фотиандр Метаноик), 2006, *Попытка к бытию. Стихотворения и филологизмы*. – Москва: Вахазар. – 656 с.
- Голубкова А., 2010, Толстой, Шекспир и музыковеды. // *НЛО*, № 104. – С. 277–280.
- Кушнер А. С., 2000, *Пятая стихия: Стихи и проза*. – Москва: ЭКСМО-Пресс. – 384 с.
- Кушнер А. С., 2009, С той стороны стекла. // *Знамя*, № 4. [URL: «Журнальный зал» – <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/4/>. Дата обращения: 09.06.2013].

- Кушнер А. С., 2013, Большое зеркало // *Знамя*, № 5. [URL: «Журнальный зал» – <http://magazines.russ.ru/znamia/2013/5/>. Дата обращения: 09.06.2013].
- Лосев Л. В., 2012, *Стихи*. – Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха. – 600 с.
- Набоков В. В., 1996, *Лекции по русской литературе*. – Москва: Независимая газета. – 440 с.
- Тарковский А. А., 1997, *Белый день*. – Москва: ЭКСМО-Пресс. – 384 с.
- Толстой Л. Н., 2000, *Полное собрание сочинений*: В 100 тт. – Т. 1. – Москва: Наука. – 512 с.
- Тугаринова Н. С., 2012, “Война и мир” в стихах / Вступ. ст. А. П. Авраменко. – Москва: Ключ – С. – 96 с.
- Фет А. А., 1998, *Трепет жизни: Стихотворения*. – Москва: ЭКСМО-Пресс. – 448 с.
- Чупринин С. И., 2007, *Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям*. – Москва: Время. – 768 с.
- Яковлев М. В., 2011, Лев Толстой в восприятии русских символистов. // *Л. Н. Толстой – мыслитель, художник, педагог и современность. Материалы международной научной конференции*. – Орехово-Зуево: МГОГИ. – С. 137–141.

## Leo Tolstoy and Modern “Philological Poetry”

### Summary

The article deals with the so-called philological poetry as it is investigated by modern literary criticism. Special attention is given to L. Tolstoy's theme in Russian poetry (of recent decades mainly). The article analyses the poems devoted to Leo Tolstoy and Tolstoy's works, such as the poetry by A. Galich, A. Gorodnitsky, A. Koushner, L. Losev, Fotyandr Metanoic, D. Bykov, N. Tugarinova and others.

**Keywords:** *Leo Tolstoy, his works, philological poetry, remake, mash-up.*

Мартина Штембергер

Венский университет, Австрия  
martina.stemberger@univie.ac.at

## В ЗЕРКАЛЬНОМ КАБИНЕТЕ КУЛЬТУР, ИЛИ ФРАГМЕНТ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ФРАНКО-РУССКОГО ПОЛИЛОГА: ФРЕДЕРИК БЕГБЕДЕР И РОССИЯ

### Вступление

«[...] Бегбедер – символ нового поколения романистов, которые раздражают интеллигенцию» [Durand 2008<sub>a</sub>: 7]<sup>1</sup>. На самом деле, Фредерик Бегбедер уже значительное время занимает позицию «*tête à claques*» [Schoolcraft 2008: 74] французской литературной жизни. Автор, которого высмеивают как типичного представителя «*dissidence caviar*» [Robin 2009], которого классифицировали как литературного «шутника» [см. Duteurtre 2008: 53], рассматривает роман как «место свободы» [Durand 2008<sub>b</sub>: 19] – и одновременно как «товар»<sup>2</sup>; он играет – со значительной дозой самоиронии – амбивалентную роль «*дежурного наглеца, салонного мятежника*» [Beigbeder 2001: 15].

Одним словом, Бегбедер, «*écrivain people*» [Robin 2009] и «ангажированный» писатель [см. Durand 2008<sub>b</sub>: 20] – публичная личность, полная противоречий; взгляд на русскую тематику в его творчестве и на русскую рецепцию произведений и персонажа автора освещает некоторые интересные аспекты этой сложной картины. Ведь Бегбедер в России «настоящая поп-звезда» [Мильчин 2012, Кочеткова 2006]; рядом с Уэльбеком он занимает постоянное место в российском «хит-параде» современной французской литературы [см. Youzéfovitch 2005, Dabert 2011]. «Популярность Бегбедера в России намного выше, чем в родной Франции», – констатирует Мильчин [2010]; скептический наблюдатель русской «бегбедеромании» добавляет с насмешкой: «После открытия бозона Хиггса осталась лишь одна тайна природы,

<sup>1</sup> Все переводы на русский язык, источник которых не указан особо, сделаны автором [MS].

<sup>2</sup> 99 *francs* – теперь уже 14,99 € – играет с этикетированием будущего бестселлера, который без обиняков называет читателю-покупателю свою цену [Beigbeder 2008: 43].

перед которой бессильна современная наука, – это причина любви граждан Российской Федерации к французскому литератору Фредерику Бегбедеру» [Мильчин 2012]. Но в чем, собственно говоря, особый интерес к Бегбедеру русской читательской публики?

### Бегбедер в России

В последние годы Бегбедер был достаточно частым гостем в России; Мишель Уэльбек в *Ennemis publics* вспоминает совместные московские приключения. Как и Уэльбек, который – следуя этаблированному топосу – противопоставляет полную жизни Россию «мёртвому» Западу [Houellebecq/Lévy 2008: 70sq.], Бегбедер с энтузиазмом отзывается о современной России [см. Kamenskaya 2008], восхищаясь её «энерги[ей]» и «динамизм[ом]» [Александров 2004], в то время как «*L'Occident est foutu*» [Beigbeder 2007: 147].

Бегбедера и Уэльбека связывает не только любовь к России, но и изопрённая сеть интертекстуальных связей и общих тем; недаром русская критика систематически ассоциирует Бегбедера с его «старшим» собратом. Вспоминая совместное выступление в Москве, Бегбедер лишний раз подтверждает, что «*мы с Уэльбеком согласны во всём*» [Kamenskaya 2008]. В своём последнем (на данный момент) романе, *La Carte et le territoire*, Уэльбек пародирует фикционализированного «Бегбедера» не только как «*une sorte de Sartre des années 2010*», но и как «*un héros de romans russes, le genre 'Razoumikhine, ancien étudiant'*» [Houellebecq 2010: 130, 75].

Весьма «достоевскообразный» имидж автора в его русской рецепции, кажется, играет существенную роль: «Что же в Бегбедере такого? [...] Возможно, все дело в том, что Бегбедер в своих романах непрерывно жалуется на судьбу. [...] Бегбедер волосат и статен, да еще и француз. И при этом непрерывно пьет», – усмехается Мильчин [2012]. Но и само его творчество, несомненно, представляет собой немалый интерес для русской читательской публики – например, анти-рекламный роман *99 francs*, который, правда, не всегда воспринимали в смысле авторской интенции. Сам Бегбедер комментирует специфику русской рецепции романа (которая подчёркивает свойственную произведению амбивалентность [см. Nonnenmacher 2003]) как своеобразную «*инструкцию по капитализму*» [Kamenskaya 2008].



## Бегбедер о России

В 2007 году Бегбедер опубликовал свой собственный «русский роман» (по определению автора [см. Durand 2008<sub>b</sub>: 36])<sup>3</sup> *Au secours pardon* (русский перевод под названием *Идеаль* [Бегбедер 2007] вышел в том же году), который некоторые критики восприняли с восторгом [см., например, Viava 2007]. Однако для «бегбедероскептиков», вроде Мильчина [2007], это лишь очередная «типичная бегбедеровщина». Роман был представлен как продолжение бестселлера *99 francs* (проект экранизации под названием *99 roubles* [см. Gary 2010] ещё сильнее подчёркивает преемственность между двумя произведениями); но своим изображением «*Ground Zero-sous-la-Moskova*» [Beigbeder 2007: 258] он подхватывает и тематику романа *Windows on the World* [Beigbeder 2003], посвящённого 11 сентября в Нью-Йорке.

Октав Паранго, антигерой из *99 francs*, теперь в качестве «*modelhunter*» [Beigbeder 2007: 172] отправляется в Россию, по поручению ведущего международного косметического концерна *L'Idéal*. (За этим названием, конечно, стоит *L'Oréal*; уже в *99 francs*, Бегбедер атакует *Danone* под прозрачным псевдонимом *Madone*; Уэльбек, в свою очередь, в романе *Plateforme* [Houellebecq 2001] пародирует *Accor* как *Aurore*.) Эта миссия служит исходной точкой для своеобразной исследовательской экспедиции по современной России, стране чудес со сверхсоблазнительной женской красотой: «*J'étais payé pour chercher la plus belle fille du monde et en Russie j'avais l'embarras du choix*» [Beigbeder 2007: 27].

С точки зрения этого рассказчика, разворачивается достаточно сюрреалистическая (хотя и не лишённая меткости) панорама России начала XXI века. Эту специфическую нарративную структуру непременно следует учесть при анализе романа; в этом смысле нельзя согласиться с Балашовой [2011: 260], когда она утверждает, что «[...] Бегбедер принадлежит как раз к тем 'самонадеянным', что решаются делать выводы. В своем романе-эссе 'Идеаль' [...] он предстает судьей, которому ясны все основные константы существования нынешней России». Но здесь мы

---

<sup>3</sup> Определение текста как «*roman russe*» вряд ли случайно. Со времени публикации одноимённого труда Эжена-Мельхиора де Вогюэ (1886) «Русский роман» во французском контексте ассоциируется с более или менее стереотипным репертуаром сюжетов, персонажей и ситуаций. Это касается игры со стереотипом «русского романа» во французской и испанской литературах (в частности, у Поля Морана, Рамона Гомеса де ла Серна и Луи Гийю) см. Stemberger 2009.

имеем дело с фикциональным литературным произведением; в *Au secours pardon* (как уже в *99 francs*), повествование ведёт «ненадёжный» рассказчик [см. Booth 1965], который систематически подрывает собственный авторитет (прямо признаваясь в том, что «*je n'avais rien compris à la Russie*» [Beigbeder 2007: 261]), подставляя себя критическому взгляду в качестве носителя стереотипных «западных» представлений о России.

«В душе-то Бегбедер прекрасно понимает, что пишет глубоко», – замечает Мильчин [2007] по поводу *Идеаль*. Однако игра с (мета-)стереотипом здесь входит в поэтологическую программу. Бегбедер рассматривает свой роман, обращаясь в первую очередь к французской публике, как «объяснение в любви к России» и как опровержение актуальных (анти-) российских клише [Kamenskaya 2008]. И инцестуозную любовную интригу романа на метадискурсивном уровне можно рассматривать как размышление о франко-русской игре взаимных проекций, о мифе «русской женщины», как олицетворение (вдвойне) «другого»<sup>4</sup>.

Роман изобилует цитатами, аллюзиями на русскую литературу (от Пушкина, Толстого и Достоевского до Пелевина, Геласимова и Сорокина). Русские приключения Паранго носят весьма литературный характер: парижанин в Москве завоёвывает женские сердца с помощью цитат из тургеневской *Первой любви* [Beigbeder 2007: 124sq.]; красавица Лена же дразнит его оригинальной цитатой из сонета Бодлера *La Beauté* [там же: 233]; и своего поклонника воспринимает сквозь литературную призму: «*il me rappelait Raskolnikov*» [там же: 234]. Но рассказчик – жертва литературных клише «русскости» – видит себя и каким-то подобием «*Michel Strogoff*» [там же: 312].

*Au secours pardon* – не идеологическое эссе. Однако политическая и общественная актуальность в романе присутствует. Россия выполняет своеобразную функцию «зеркала» Запада, и, прежде всего, Франции [см. Gassin 2012: 183sq.]. Описывая русскую олигархию, рассказчик критически рассматривает и связь между экономикой и политической властью в самой Франции (см. «*Courte digression cokée sur l'oligarchie*» [Beigbeder 2007: 285sq.]). Амбивалентная психологика западных образов России пародийно изображается на уровне международной женской конкуренции красоты [там же: 70].

<sup>4</sup> См. подробнее об образе «русской женщины» в творчестве Бегбедера (и Уэльбека): Stemberger 2013.

В связи с чеченским вопросом, роман иллюстрирует политический «double standard» [см. Эткин 2001: 172], нередко применяемый Западом по отношению к России. Когда рассказчик критикует чеченскую политику российского правительства, русский собеседник парирует ему неудобным вопросом о том, как среагировало бы французское государство на похожие теракты со стороны корсиканских сепаратистов [Beigbeder 2007: 288]. В (праздной) надежде на эффект политической провокации специалисты по маркетингу в концерне *L'Idéal* настаивают на том, чтобы любой ценой найти чеченку в качестве новой топ-модели: «[...] *ça fait humanitaire, ça fait charity, c'est vachement brand-rétribuant*» [там же: 119]. Однако за неимением подходящей «настоящей» чеченской модели премией на конкурсе красоты *Aristo Style of the Moment* награждают блондинку из Петербурга в роли «*fausse Tchétchène*» [там же: 236, 304].

Но Россия у Бегбедера наделена и парадигматическим статусом<sup>5</sup>; она лишний раз представляет собой идеологическую «лабораторию»: «[...] *Россия – одна из немногих стран в мире, которая попробовала другую систему. [...] Вот поэтому мне очень интересно узнать, что же в итоге будет в России...*», – объясняет Бегбедер [Миляев 2011]. Не случайно автор отправляет своего героя именно в Россию переломной эпохи, где тот находит идеальную территорию для своих деловых (и преступных) занятий, а также весьма конгениальных ко-актёров – в том числе олигарха «*Sergueï Orlov, dit L'Idiot*» [Beigbeder 2007: 195], согласно автору, «*смесь разных персон, которых я встречал*» [Kamenskaya 2008]. Как и Уэльбек, Бегбедер в своём последнем романе размышляет над трансформацией политического и экономического мирового порядка [Beigbeder 2007: 287sq.]; распад Советского Союза обсуждается как всемирная идеологическая цезура [см. там же: 262].

Вообще тема духовного поиска – даже со значительной долей автопародии – у Бегбедера играет бóльшую роль, чем следовало бы предположить, учитывая репутацию автора. В томе *Je crois – Moi non plus* [Di Falco/Beigbeder 2004] собрана серия бесед Бегбедера с епископом Жан-Мишель ди Фалько; в его «русском романе», опубликованном три года спустя, этот «духовный» момент также сильно проявляется [см., например, Beigbeder 2007: 155, 225].

---

<sup>5</sup> «[...] как и принято во многих книгах, посвященных России, он пытается включить ее противоречия в общий контекст противоречий современной цивилизации», – замечает и Балашова [2011: 260].

«Тень Бога витает и над предпоследним опусом Бегбедера», – с насмешкой замечает французский критик [Robin 2009]. Мильчин [2007] также констатирует, что, видимо, «Фредерика Бегбедера заклонило на попах»; критик указывает и на некоторую преемственность между епископальными диалогами автора и гротескной «исповедью» рассказчика в *Au secours pardon*.

Специфическая функция русского «другого», подтверждающего собственный идентитет именно с французской точки зрения [см. Adamovsky 2006: 280sq.], пережила все политические переломы; после распада Советского Союза даже наблюдалось своеобразное возрождение «русских» клише [см. Krauß 2007: 7]. И эти сложные процессы (ре-)идентификации и *othering* отражаются в творчестве Бегбедера; Мильчин [2010] включает роман – наряду с произведениями как *La Russie en 1839* Кюстина, *Impressions de voyage en Russie* Александра Дюма (père), *Michel Strogoff* Жюль Верна или *Retour de l'URSS* Андре Жида – в список тех «10 книг, по которым французы знают Россию».

### Бегбедер как «русский» писатель?

Романы Бегбедера отлично вписываются в контекст сегодняшнего русского литературного рынка. Если Свердлов [2011: 670] определяет «стремление к вненаходимости» как отличительную черту современной русской прозы, «с ее вольной или невольной имитацией западного взгляда на русскую действительность и с ироническим паразитировани[ем] на западных образах России», то творчество Бегбедера с его «метаизированным» французским взглядом на Россию представляет собой особый интерес. А если Свердлов упрекает представителей новой русской литературы в склонности к «мифомании», к (на его взгляд) пустой метафигиональной игре, то Бегбедер на самом деле кажется уж очень «русским» автором. Свердловский критический анализ прозы Пелевина, «столь богатой сильными эффектами», является вполне удачной характеристикой и бегбедеровского стиля: «Проза Пелевина [и Бегбедера, прим. авт.] построена на игре слов [...]. Текст изобилует трюками. [...] Один каламбур влечет за собой целый каламбурный каскад [...]» [там же: 662, 676, 674, 673].

На самом деле, Бегбедер в русских рецензиях нередко характеризуется как квази-русский писатель, творчество которого как раз удовлетворяет потребности молодой (особенно городской) читательской публики. В этом смысле Колесников

анализирует феномен «Бегбедер в России» как своеобразный литературный «импорт», восполняющий пока не обеспеченный «отечественной» продукцией сегмент литературного рынка; по его наблюдению, Бегбедер даже уже «до такой степени русский городской писатель, что среди наших критиков стало хорошим тоном его снисходительно поругивать» [Колесников 2003]. При этом критики, старательно отграничиваясь от «массового» читателя (Миличин [2012] иронизирует над «безумными фанатами» Бегбедера), ссылаются, в свою очередь, на спорный статус автора на его французской родине [Миличин 2007]. Но Колесников в 2003 году вынужден был признать, что «[...] русского писателя, соответствующего русским повзрослевшим мальчикам 1965 года рождения, попросту нет. Поэтому приходится довольствоваться французским. [...] Возможно, [...] мы начнем сочинять талантливые повести о самих себе».

### Сергей Минаев как «новый русский Бегбедер»?

Три года спустя на литературную сцену выходит Сергей Минаев как «le nouveau Beigbeder russe» [Buzz littéraire 2006]; бегбедеровская парадигма в критической рецепции автора доминирует с самого начала: «[...] 'Dyxless' можно расценивать как наш ответ Бегбедеру. И по стилю, и по строю, и по тону это аналог каких-нибудь '99 франков', их российский эквивалент, так сказать» [Александров 2006]. «Усердная бомбардировка российской почвы всякими там бегбедерами после нескольких неудачных попыток наконец завершилась успехом [...]», – констатирует с иронией и Кормильцев [2007], представляя *Dyxless* как одну из четырёх «главных русских книг» 2006 года. Лебёдушкина [2009], однако, рассматривает (анти-)гламурную литературу *à la* Минаев как весьма искусственную моду: «[...] в нашем обществе [...] никакой Уэльбек с Бегбедером естественным путем появиться не могут. Разве что будут выращены в пробирке». Появление русской «бегбедеровщины» (несколько сомнительного качества) она считает реакцией на прямой «заказ» (со стороны как критики, так и публики). Таким образом, «возник феномен Сергея Минаева, породивший феномен всей отечественной 'офисной прозы'» как суб-жанр со своим каноном.

Но в некотором смысле «типично» бегбедеровские темы и герои в постсоветской России кажутся вполне на своём месте; об этом свидетельствуют не в последнюю очередь именно мина-

евские «трансплантации» бегбедеровских сюжетов на русскую почву. Сходство между творчеством Бегбедера и Минаева сразу же бросается в глаза как на тематическом, так и на формальном уровне; не случайно речь шла об «имитации», даже о возможном «плагиате» [см., например, *Buzz littéraire* 2006]. В рамках присуждения анти-премии *Полный Абзац* за *Duxless* и *Media sapiens* в 2007 году романы Минаева были пародически охарактеризованы как «худший перевод Фредерика Бегбедера на русский язык» [цит. Карев 2013].

Но творчество этого автора (даже если это, конечно, отнюдь не «высокая» литература) весьма интересно не только как интертекстуальная игра, но и как размышление о капиталистической системе, о настоящем и будущем постсоветской России, об отношениях между Россией и Западом<sup>6</sup>. Как и Бегбедер, Минаев представляет собой литературную «марку», что придаёт анализу его произведений – согласно самому автору, «медийное событие» [Ванденко 2009]), – симптоматическое значение. В русской и в западной критике Минаев воспринимается как *репрезентативное* явление: «Он выступает от лица целого поколения [...]», – замечает Александров [2006], сравнивая творчество Минаева с *Generation X* Дугласа Коупленда; *The New York Times* представляет автора не без пафоса как «The Tortured Voice of Russia's Lost Generation» [Kishkovsky 2007].

С публикацией романа *Duxless*, Минаев, как и Бегбедер, стал спорной публичной личностью. Оба писателя – как авторы коммерчески успешной «развлекательной» литературы – парадигматические представители постмодернистского «art business» [Lipovetsky 2011: 31], современной «коммерциализации культуры» [там же: 50], «лабеллизации» литературы [Salmon 2007: 60]. Обоих упрекали в «журналистском» стиле (см., например, Куницына [2006] о Минаеве). Если Бегбедера презирали как репрезентанта «littérature spectacle» [см. Le Naire 2008: 40], то Минаев (который считает себя не «писателем», а лишь «сочинител[ем]») [Ванденко 2009]) критикует высокомерное отношение критики не только к нему как «популярному» литератору, но и к так называемой «массовой» публике, подчёркивая, что и рынок «высокой»

---

<sup>6</sup> Это размышление интересно и на фоне спекуляций, неоднократно высказанных в российских, а впоследствии и в западных СМИ, о «кремлёвских» связях автора (и ТВ-модератора), который в *Duxless* изображает абсурдный онирический диалог героя с самим Путиным в качестве «Бэтмена», пародического национального сверхотца [см. Kishkovsky 2007, Ванденко 2009].

литературы в основном живёт за счёт презренных бестселлеров: «Не нравится вам Минаев – не читайте, но я помогаю печатать другие книги. Тургенева, скажем. Или Лескова» [там же].

Обоих авторов связывает и игра с автобиографическими элементами. Бегбедер, с усмешкой размышляя над французской слабостью к жанру автофикции [Beigbeder 2008: 46sq.], сам отнюдь не пренебрегает «*jeu avec le je*» [Beigbeder 2005: 133]; его романы населены двойниками автора (см., например, автобиографические ссылки в *Au secours pardon* [Beigbeder 2007: 249]). На паратекстуальном уровне Бегбедер кокетливо выставляет напоказ родство своих героев и самого себя – например, в отношении своего «русского романа» и его экранизации [см. Миляев 2011]<sup>7</sup>. «Русский Бегбедер» также подчёркивает автобиографический характер своих протагонистов: «*The crisis of the hero in Dukkless was my crisis, of course*» [Minaev 2007]. Одним словом, в рецепции Бегбедера и Минаева, стратегически стилизованный образ автора играет весьма значительную роль.

Сходство между авторами, касательно рецепции, позиции в литературном поле их страны, очевидно. Не менее очевидно родство и на диететическом уровне романов. Протагонисты Минаева – близкие интертекстуальные родственники или даже прямые потомки бегбедеровских анти-героев. (Безымянный) рассказчик в *Dukkless* трудится в московском филиале французского концерна по торговле консервами под названием *Тандюэль* (alias *Bonduelle*; вспомним бегбедеровскую игру с *Madone/Danone, L'Idéal/L'Oréal*). Андрей Миркин в *The Тёлки* в качестве модного журналиста, претендующего на статус писателя (в продолжении, *The Тёлки два года спустя, или Videоты*, сделает карьеру как модератор популярного теле-шоу [Минаев 2010]), «цитирует» не только протагонистов Бегбедера, но и публичные образы самих авторов. Как и бегбедеровские прототипы, герои Минаева увлекаются анти-капиталистической философией; доклады протагониста в *Dukkless* на «свою любимую тему о том, что скоро нас ожидает мировая диктатура мультинациональных корпораций» [Минаев 2006; см. и Minaev 2007] прямо подхватывают тематику *99 francs* [см., например, Beigbeder 2000: 158sq., 283].

---

<sup>7</sup> Паратекстуальная презентация русской версии Идеаль явно делает ставку на имидж автора. Обложку украшает мини-портрет Бегбедера; слоган «Бегбедер ищет в России своего ангела красоты» прямо провоцирует идентификацию протагониста с автором романа.

Как и Бегбедер, Минаев ассоциирует – с провокационным умыслом – стратегии маркетинга с фашизмом. Эпиграфом к 99 *francs* Бегбедер взял цитату из предисловия Олдоса Хаксли к переизданию *Brave New World*. Минаев в свою очередь в *Duxless* прибегает к цитате Джорджа Оруэлла. Бегбедер уподобляет рекламу манипулятивной риторике Геббельса, «концепционеру» трагически успешных «слоганов» *à la* «DEUTSCHLAND ÜBER ALLES», «EIN VOLK, EIN REICH, EIN FÜHRER», «ARBEIT MACHT FREI» [Beigbeder 2000: 34]. Критика по отношению «фешн-фашизма» продолжается в *Au secours pardon*; рассказчик занимается самобичеванием в качестве «*fashion facho* [...] *fashiste*» [Beigbeder 2007: 56]. Минаев также считает современное общество потребления «*absolutely fascist*» и философствует об опасном искусстве Геббельса, «*the founder of modern propaganda, and advertising too*» [Minaev 2007]. В *Media Sapiens* раздражается скандал, когда оказывается, что протагонист, служащий «копирайтером» в «Фонде эффективной политики», списывал многочисленные речи прямо с «гения» пропаганды [Minaev 2007]. Постдемократическая власть [см. Beigbeder 2007: 96] рыночно-рекламной экономики кажется даже ещё более «тоталитарной», чем диктатуры XX века, так как она заранее обезоруживает всякое «революционное» стремление: «*La révolte fait partie du jeu*» [Beigbeder 2000: 23]. Минаев также размышляет над невозможностью сопротивления в усовершенствованной «*тоталитарной*» системе [Minaev 2007].

Бегбедер неоднократно изображал в своих произведениях как реальные (*Windows on the World*), так и фиктивные (*Au secours pardon*) террористические акты: «Если не хватает смелости для того, чтобы заняться терроризмом, то пишешь романы», – шутливо объясняет автор в интервью [Vahabzadeh/Göttler 2008]. Минаев уже в *Duxless* вскользь касается тематики терроризма, которую развернёт детально в *Media Sapiens* и в *The Тёлки*.

Помимо тематического сходства тексты Бегбедера и Минаева близки и по нарративной конструкции, и по стилистическому своеобразие. Минаев разделяет бегбедеровскую любовь к более или менее глубокомысленной игре слов, к накоплению квази-афористических, слогано-подобных сентенций («*Payer ou être payé*» [Beigbeder 2000: 187] – таков экзистенциальный вопрос современного Гамлета). Нередко их словесные игры прямо перекликаются. Если Бегбедер констатирует, что в современной Москве «*seuls quelques mètres séparent la Pravda de Prada*» [Beigbeder 2007:



95], то Минаев иронизирует над русскими туристами, ставящими *Prada* куда выше, чем *Prado* [Минаев 2006].

Одинаковой чертой обоих авторов является также ярко выраженная, даже афишируемая *цитатность* дискурса, непрерывная игра с литературными аллюзиями, которая, однако, не сводится к пустому хвастовству «образованием», но вполне органически вписывается в изображение глубоко цитатного мира: «[...] несмотря на всю вторичность, роман [*Duxless*] именно этим и безупречен, поскольку какой еще должна быть литература для вторичных людей?» [Кормильцев 2006].

Эклектичный характер минаевского творчества не подвергается сомнению; но и сам Бегбедер придерживается этой поэтики «вторичности». Отвечая на вопрос касательно Минаева и других русских «эпигонов», Бегбедер ловко принимает позу старшего «маэстро», приветствуя имитации своего творчества как своеобразный оммаж. Так же ловко он подчёркивает свой собственный «приоритет», замечая, что он не знает и не может знать текстов Минаева или Оксаны Робски, не переведённых на французский язык. Но Бегбедер особо выделяет (и это оказалось важным именно для *Au secours pardon*) русскую литературу XIX – начала XX века, в частности, Тургенева и Чехова, чья актуальность его поражает [см. Kamenskaya 2008].

Тексты Минаева также стратегически вписываются в русскую литературную традицию. Уже в *Duxless* бессовестные менеджеры торгуют современными «Мёртвыми душами»; побочная любовница протагониста – некая «Наташа из Ростова» [Минаев 2006] и т.д. Роман был разрекламирован издательством как постмодернистская вариация о «лишнем человеке». Но Василий Аксёнов сравнил минаевского антигероя с его интертекстуальными предшественниками. «Минаев возобновляет линию Печорина и даже отчасти Онегина. [...] у Минаева герой – лишний человек [...]. Типичный русский герой на самом деле» [Репина 2008]. Как у Бегбедера, так и у Минаева разворачивается целая *интертекстуальная* сеть, в которой персонажи «путешествуют» из текста в текст.

Произведения Бегбедера и Минаева сближает и высокая степень языковой «гибридизации». Если рассказчик «Бегбедер» в *Windows on the World* мечтает о «*la langue mondiale* [...] *Les words du world*» [Beigbeder 2003: 175], то у Минаева некоторая амбивалентность по отношению к Западу выражается и в метадискурсивных размышлениях протагонистов. Уже в *Duxless* рассказчик сетует

на инфляционное употребление всяких бизнес-англицизмов [Минаев 2006].

Как и Бегбедер, Минаев регулярно обращается к своему воображаемому читателю. Интересен здесь и гендерный аспект: в «диалогах» с читателем, тексты Минаева отчётливо вырабатывают мужской «образ аудитории» [см. Лотман 2002]. Куницына [2006] рассматривает Минаева в рамках литературного суб-поля, занятого «Бизнес-писательниц[ами]» во главе с Робски; как выражение «мужск[ого] гламур[а]», роман *Duxless*, по её мнению, представляет собой «вызов гламурной женской беллетристике». Именно в этом контексте у Мильчина [2007] прочитывается (не совсем заслуженно) и Бегбедер: «Оксана Робски и Ксения Собчак кусают локти от зависти – Бегбедер вторгся на их поле». Но небезынтересно отметить, что и в бегбедеровском «русском романе» гендерный вопрос, перспектива будущей «войны» между полами [Beigbeder 2007: 152] и т.д. – это, как известно, и центральные уэльбековские темы – играют немаловажную роль.

И у Минаева в рамках панорамы постсоветской России – и прежде всего столицы «*Масква*» [sic], где «повсюду пахнет деньгами» [Минаев 2008<sub>a</sub>], – рефлектируются противоречия постмодернистского капиталистического общества. Минаев также играет с русско-западными авто- и гетеростереотипами. В *Duxless* ненавистный коллега рассказчика, «омерзительный, тощий француз Алан Гарридо» (актуализированный наследник разных гротескных «месье» русской литературной истории [см. Ерофеев 2002<sub>a</sub>]), становится объектом издевательств не только из-за смешного англо-франко-русского пиджина, но, прежде всего, из-за наивного «западнического» высокомерия по отношению ко всему русскому [Минаев 2006]. Надменный взгляд на якобы варварскую «Восточн[ую] Европ[у] с этими дикарями» пародируется и в портрете начальника Некера: «Его 'здравствуйте, коллеги' звучит как 'будьте вы прокляты, туземцы'» [там же]. Конфликтуальный микрокосм фирмы символически подытоживает ситуацию России 90-х годов XX века: «Все те так называемые либеральные ценности, которые мы у Запада купили за несусветные бабки, за нефть и тому подобное, оказались полным фальшаком. Побрякушками для вождей индейских племен» [там же].

Как у Бегбедера, так и у Минаева рефлектируется потребность в духовной опоре в эпоху генерализованной «дезорientации» [Lipovetsky 2011: 15], на которую персонажи находят разные, но одинаково неадекватные ответы (наркотики, шоппинг,

эзотерика). Поддержка Минаева со стороны представителей православной церкви [см. Могутин 2012] также поднимает вопрос о «системосовместимости» критики *à la* Минаев (или Бегбедер). Если Бегбедер рисует мрачную картину настоящей *«apocalypse d'amnésie et de vulgarité»* [Beigbeder 2011: 26], угрожающей современному обществу, то Минаев также диагностирует «дегенерацию» человечества: «[...] *the person of the 21st century is lazy and, generally speaking, obtuse*» [Minaev 2007]. В своих описаниях нового русского «Содом[а]», он разворачивает консервативный<sup>8</sup>, несколько морализирующий дискурс: «*Катастрофа. До какой же степени должно деградировать общество за какую-то сотню лет*» [Минаев 2006].

Уже название *Duxless* указывает на тему духовного поиска современного *Homo sapiens consommator* [Provost 2010] или *«homo consommatus»* [Beigbeder 2000: 63]; подзаголовок романа («*Повесть о ненастоящем человеке*»<sup>9</sup>) – как и в *The Тёлки* («*Повесть о ненастоящей любви*») – намекает на центральную в творчестве Минаева проблематику «ненастоящего» в постмодернистском мире симулякров. Квази-синоним эпонимной «бездуховности» – это *гламур*<sup>10</sup>. (И Пелевин [2006: 54] идентифицирует в *Empire “V”*, опубликованном в том же году, как и *Duxless*, «гламур и дискурс» как «Две главные вампирические науки».) Люди в этом inferнальном «гламурном» мире превращаются в гибридов из готовых фраз, скопированных жестов, роскошных аксессуаров; за маскарадом марок, кажется, уже нет «*настоящего*» человека [Минаев 2006]. Как и у Бегбедера, в нарративной структуре минаевских романов «описательный фон повествования преобладает» [Куницына 2006]; мир *вещей* неизбежно берёт верх. Бегбедеровский Паранго воспринимает окружающий мир как безвыходную виртуальную (псевдо-) реальность [Beigbeder 2000: 64, 184]; протагонисты Минаева также живут в странно дереализованном мире, «*как в рекламном ролике*», в мире «*андройдов*», «*клонов*»,

<sup>8</sup> «Хочется быть консерватором в хорошем смысле слова», – заявляет автор в эссе под названием *Снобизм – 100 % pure* [Минаев 2008<sub>в</sub>].

<sup>9</sup> Название, конечно, и интертекстуальный намёк на «*Повесть о настоящем человеке*» Б. Полевого.

<sup>10</sup> Роман *Duxless*, «Очередная ‘Гламорама’ по-русски» [Куницына 2006], был экранизирован с подзаголовком *Конец гламура*.

«в мире 'Барби'»<sup>11</sup>, в анти-космосе, чья парадоксальная религия – как раз та самая «бездуховность» [Минаев 2006]. Но дегуманизация овладевает и самими протагонистами. Как и у Бегбедера (экс-жена Паранго в *Au secours pardon* характеризует его как «*un androïde désincarné*» [Beigbeder 2007: 163]), рассказчики Минаева – соучастники раскритикованной ими «системы»; оба автора изображают «заключённость» своих героев в мире и в дискурсе «ненастоящего». Как и Уэльбек, Бегбедер – мастер искусства *second degré* или даже «*huitième degré permanent*» [Beigbeder 2000: 260]; 99 *francs* иллюстрирует амбивалентность анти-рекламной критики, неспособной освободиться от рекламной эстетики. И минаевские протагонисты осуждают на метадискурсивном уровне ту «*дурацк[ую] манер[у] говорить [...] рекламными слоганами*» [Минаев 2006], но и их речь и мышление отражают мир вездесущих рекламных клише. Именно тот замкнутый круг вечно повторяемых фраз, который Куницына [2006] отмечает в стиле *DuXless*, является важным структуральным принципом в тексте, иллюстрирующем «безвыходность» мира гламурных фасадов.

*DuXless*, наконец, описывает видение «взрыва» этой замкнутой системы. В одно прекрасное и страшное утро, протагонист вдруг оказывается в радикально де-медиализованном, де-текстуализированном мире: на телевизионном экране царствует лишь «белая пустота», так же, как и во всех журналах, в альбоме исчезших фотографий и т. д. [Минаев 2006]. Мир превращается во всеохватывающую «белую страницу» – амбивалентную фантазму [см. Müller 2012: 126sqq.]; за фасадами мира симулякра сияет лишь бездонное «ничего».

### Постмодернистский мир как «Потёмкинская деревня»? (Заключительные размышления)

Тексты Бегбедера и Минаева – в этом смысле, постмодернистские произведения *par excellence* – иллюстрируют превращение мира в чудовищный цитатный текст, в семиотическую игру, за которой уже нет «реальности» [см. Эпштейн 2005: 12]. И в этом отношении, «Россия» как имажинационное пространство у обоих авторов выполняет парадигматическую функцию. Мотивы

<sup>11</sup> Бегбедер в свою очередь опубликовал книгу, посвящённую культовой фигуре *Barbie* [Beigbeder 1998]. Итальянский перевод минаевских *Тёлок* вышел под названием *Barbie Girls* [Minaev 2011].

«копии», «симулякра», «театральности», одним словом: «ненастоящего», играют, как известно, специфическую роль в русской авто- и гетеростереотипизации. Топос «Потёмкинских деревень» можно проследить через литературу о России со времён Кюстина. О дискурсивной «продуктивности» кюстинского образа России свидетельствует современная русская рецепция текста Ерофеевым [2002,], а также Эпштейном, в интерпретации которого Россия становится парадоксальным авангардом западного постмодерна: «Постмодерные слои русской культуры залегают глубже, чем позволяет увидеть ограниченный масштаб XX века [...] То, что оказалось новостью для Запада [...] – вездесущность симулякров, самодовлеющее бытие знаковых систем, заслоняющих и заменяющих мир означаемых, – в России существовало по крайней мере с петровского времени» [Эпштейн 2005: 102sq.]<sup>12</sup>. Этой России-симулякр, в прочтении Эпштейна, соответствует и специфический русский «псевдо»- или «гиперзапад», в свою очередь, абстрактный идеал, своеобразная химера: «Такого 'Запада' на Западе нет, он есть только в России, и этот российский 'гиперзапад' есть уникальная, единственная в истории форма существования, когда имитация другой культуры становится способом трансценденции своей культуры» [там же: 110].

Короткий анализ русской рецепции Бегбедера позволяет предположить, что особый статус автора связан и с восприятием его как представителя и одновременно стороннего наблюдателя этого химерного «гиперзапада». «Постмодерная» Россия и её экстравагантный «архипелаг Запад» [там же] в интеркультуральном зеркальном кабинете: «*It's a total reflection of Moscow through the eyes of a foreigner in 2007*» [Minaev 2007] – именно так «отражается» в глазах Сергея Минаева бегбедеровское изображение «гиперзападного» нового русского мира.

## ЛИТЕРАТУРА

- Александров Н., 2004, Фредерик Бегбедер: «В Санкт-Петербурге нужно стареть, а в Москве – жить». // *Известия*. – 06.12.2004. <http://izvestia.ru/news/297301> [03.05.2013].
- Александров Н., 2006, Наш ответ Бегбедеру. // *Известия*. – 12.04.2006. <http://izvestia.ru/news/312847> [03.05.2013].

<sup>12</sup> Эпштейн [2005: 105] ссылается именно на Кюстина, который «точно выразил этот 'постмодерный' характер российской цивилизации [...]».

- Балашова Т. В., 2011, Динамика восприятия советской и пост-советской России интеллигенцией Франции. // *На переломе: Образ России прошлой и современной в культуре, литературе Европы и Америки (конец XX – начало XXI вв.)* / Отв. ред. В. Б. Земсков. – Москва: Новый хронограф. – С. 232–306.
- Бегбедер Ф., 2007, *Идеаль*. – Москва: Иностранка [Перевод М. А. Зониной].
- Ванденко А., 2009, Сергей Минаев: Дожить до понедельника [Интервью]. // *Собеседник*, № 25. – 07.07.2009. [http://sobesednik.ru/interview/minaev\\_25\\_2009](http://sobesednik.ru/interview/minaev_25_2009) [05.05.2013].
- Ерофеев В., 2002, *Ля Софи э дорме дежа* (Чехов – интеллигенция – Франция – Чехов) [1995]. // *Лабиринт Один*. – Москва: ЗебраЕ/Эксмо. – С. 353–380.
- Ерофеев В., 2002, *Ни спасения, ни колбасы* (Заметки о книге маркиза де Кюстина «Россия в 1839») [1990]. // *Лабиринт Два*. – Москва: ЗебраЕ/Эксмо. – С. 402–417.
- Карев И., 2013, «Абзац» в картинках. // *Gazeta.ru*. – 13.03.2013. [http://www.gazeta.ru/culture/2013/03/13/a\\_5055161.shtml](http://www.gazeta.ru/culture/2013/03/13/a_5055161.shtml) [10.05.2013].
- Колесников А., 2003, Аэропорты, кофейни и Бегбедер. // *Известия*. – 29.06.2003 <http://izvestia.ru/news/278350> [03.05.2013].
- Кормильцев И., 2007, Главные русские книги [2006 года]. // *Rolling Stone*. – 27.02.2007. <http://www.rollingstone.ru/articles/music/article/428.html> [03.05.2013].
- Кочеткова Н., 2006, Писатель Фредерик Бегбедер: «Моя дочь совершенно меня не слушает». // *Известия*. – 05.07.2006. <http://izvestia.ru/news/315150> [03.05.2013].
- Куницына Н., 2006, Наука против гламура. // *Gazeta.ru*. – 18.10.2006. [http://www.gazeta.ru/culture/2006/10/20/a\\_951906.shtml](http://www.gazeta.ru/culture/2006/10/20/a_951906.shtml) [03.05.2013].
- Лебёдушкина О., 2009, Прощай, королевская грусть? // <http://magazines.russ.ru/druzhba/2009/10/le13.html> [05.05.2013].
- Лотман Ю. М., 2002, Текст и структура аудитории [1977]. // *История и типология русской культуры*. – Санкт-Петербург: Искусство-СПб. – С. 169–174.
- Мильтчин К., 2007, *Идеаль* [Рецензия]. // *Time Out Москва*. – 02.11.2007. <http://www.timeout.ru/books/event/93313/> [03.05.2013].
- Мильтчин К., 2010, 10 книг, по которым французы знают Россию. // *Русский Репортер*. – 26.10.2010. <http://rusrep.ru/article/2010/10/26/10knig-france/> [20.09.2012].
- Мильтчин К., 2012, Бегбедериана. // *Русский Репортер*. – 18.09.2012. <http://rusrep.ru/article/2012/09/17/begbederiana/> [20.10.2012].
- Миляев А., 2011, Фредерик Бегбедер: Разговоры о [sic] искусстве и наркотиках. Site Издательство Иностранка. – 05.04.2011. <http://inostrankabooks.ru/ru/text/5644/> [03.05.2013].
- Минаев С., 2006, *Духless. Повесть о ненастоящем человеке*. – Москва: АСТ [цитируется по: <http://www.e-reading-lib.org/book.php?book=39013>, 18.05.2013].

- Минаев С., 2007, *Media Sapiens* (I: Повесть о третьем сроке, II: Дневник ин-формационного террориста). – Москва: АСТ/Астрель [цитируется по: <http://www.e-reading-lib.org/book.php?book=39010> и <http://www.e-reading-lib.org/book.php?book=39011>, 18.05.2013].
- Минаев С., 2008, *The Тёлки. Повесть о ненастоящей любви*. – Москва: АСТ/Астрель/Харвест [цитируется по: <http://www.e-reading-lib.org/book.php?book=39012>, 18.05.2013].
- Минаев С., 2008, *Время героев: Рассказы, эссе*. – Москва: АСТ/Астрель/Харвест [цитируется по: <http://www.e-reading-lib.org/book.php?book=94522>, 18.05.2013].
- Минаев С., 2010, *The Тёлки два года спустя, или Videоты*. – Москва: АСТ [цитируется по: <http://www.e-reading-lib.org/book.php?book=1000307>, 18.05.2013].
- Могутин Н., 2012, Священнослужители поддержали «Духless» Сергея Минаева. In: *Известия*. – 04.10.2012. <http://izvestia.ru/news/536899> [03.05.2013].
- Пелевин В., 2009 [2006], *Empire “V”*. – Москва: Эксмо.
- Репина С., 2008, Василий Аксенов: «Мои герои – это байрониты». // *Rolling Stone*. – 01.06.2008. <http://www.rollingstone.ru/articles/music/article/2000.html> [05.05.2013].
- Свердлов М. И. Искажение искажений: проекции иностранного восприятия России в современной отечественной литературе. // *На переломе: Образ России прошлой и современной в культуре, литературе Европы и Америки (конец XX – начало XXI вв.)* / Отв. ред. В. Б. Земсков. – Москва: Новый хронограф. – С. 600–682.
- Эпштейн М. Н., 2005, *Постмодерн в русской литературе*. – Москва: Высшая школа.
- Эткинд А., 2001, *Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах*. – Москва: Новое литературное обозрение.
- Adamovsky E., 2006, *Euro-Orientalism. Liberal Ideology and the Image of Russia in France [c. 1740–1880]*. – Oxford – Bern etc.: Lang.
- Beigbeder F., 1998, *Barbie*. – Paris: Assouline.
- Beigbeder F., 2010 [2000], *99 francs (14,99 €)*. – Paris: Gallimard.
- Beigbeder F., 2009 [2001], *Dernier inventaire avant liquidation*. – Paris: Gallimard.
- Beigbeder F., 2009 [2003], *Windows on the World*. – Paris: Gallimard.
- Beigbeder F., 2012 [2005], *L'Égoïste romantique*. – Paris: Gallimard.
- Beigbeder F., 2008 [2007], *Au secours pardon*. – Paris: Grasset.
- Beigbeder F., 2008 [2003], Pour un nouveau nouveau roman. In: *Frédéric Beigbeder et ses doubles. Avec un entretien et une correspondance inédits de l'écrivain* / Éd. A.-Ph. Durand. – Amsterdam – New York: Rodopi. – P. 43–49.
- Beigbeder F., 2011, *Premier bilan après l'apocalypse*. – Paris: Grasset.
- Biava L., 2007, Ne nous soumetts pas à la tentation. Chronique d'Idiote et Frïdïric Beigbeder. // *Buzz littéraire*. <http://www.buzz-litteraire>.

- com/post/2007/06/27/917-au-secours-pardon-de-frederic-beigbeder [01.05.2013].
- Booth W. C., 1965 [1961], *The Rhetoric of Fiction*. – Chicago: University of Chicago Press.
- Buzz littéraire [s. a.], 2006, «En panne de spirituel» (Doukhless) par Serguei Minaev, le nouveau Beigbeder russe. // *Buzz littéraire*. – 27.09.2006. <http://www.buzz-litteraire.com/post/2006/09/27/370-un-99-francs-a-la-russe-en-panne-de-spirituel-doukhless-par-serguei-minaev> [01.05.2013].
- Dabert F., 2011, Les Best-sellers français à l'étranger: Frīdūric Beigbeder en russe. // *L'Intern@ute.com*. – 16.09.2011. <http://www.linternaute.com/livre/roman-litterature/les-best-sellers-francais-a-l-etranger/frederic-beigbeder-en-russe.shtml> [10.05.2013].
- Di Falco J.-M., Beigbeder F., 2004, *Je crois – Moi non plus*. Dialogue entre un évêque et un mécréant, arbitré par René Guittou. – Paris: Calmann-Lévy.
- Durand A.-Ph., 2008, Frédéric Beigbeder et ses doubles. // *Frédéric Beigbeder et ses doubles* / Éd. A.-Ph. Durand. – Amsterdam – New York: Rodopi. – P. 7–9.
- Durand A.-Ph., 2008, Entretien avec Frédéric Beigbeder [2006]. // *Frédéric Beigbeder et ses doubles* / Éd. A.-Ph. Durand. – Amsterdam – New York: Rodopi. – P. 17–37.
- Duteurtre B., 2008, Beigbeder et son contraire. // *Frédéric Beigbeder et ses doubles* / Éd. A.-Ph. Durand. – Amsterdam – New York: Rodopi. – P. 51–57.
- Gary N., 2010, Beigbeder: *Au secours pardon* devient 99 roubles. // *Actualité*. – 04.12.2010. <http://www.actualite.com/cinema/beigbeder-au-secours-pardon-devient-99-roubles-23075.htm> [01.05.2013].
- Gassin A., 2012, La Russie miroir du XXI<sup>e</sup> siècle dans *Au Secours pardon* de Frédéric Beigbeder. // *Représentation des Russes et de la Russie dans le roman français des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles* / Éd. M. L. Clément. – Sarrebruck: Éditions universitaires européennes. – P. 163-189.
- Houellebecq M., 2005 [2001], *Plateforme*. – Paris: Flammarion.
- Houellebecq M., 2010, *La Carte et le territoire*. – Paris: Flammarion.
- Houellebecq M., Lévy B.-H., 2008, *Ennemis publics*. – Paris: Flammarion/Grasset & Fasquelle.
- Kamenskaya A., 2008, Frédéric Beigbeder: je pense que le rôle de l'artiste est de déranger [Entretien]. // *RIA Novosti*. – 15.01.2008. <http://fr.rian.ru/analysis/20080115/96743923.html> [16.09.2012].
- Kishkovsky S., 2007, The Tortured Voice of Russia's Lost Generation. // *The New York Times*. – 22.12.2007. [http://www.nytimes.com/2007/12/22/world/europe/22minaev.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2007/12/22/world/europe/22minaev.html?pagewanted=all&_r=0) [05.05.2013].
- Krauß Ch., 2007, *La Russie et les Russes dans la fiction française du XIX<sup>e</sup> siècle (1812-1917). D'une image de l'autre à un univers imaginaire*. – Amsterdam – New York: Rodopi.



- Le Naire O., 2008, Le croisï et le rusï, entretien avec Frïdïric Beigbeder et Richard Millet. // *Frïdïric Beigbeder et ses doubles* / Éd. A.-Ph. Durand. – Amsterdam – New York: Rodopi. – P. 39-42.
- Lipovetsky G., 2011 [2010], Le rïgne de l'hyperculture: cosmopolitisme et civilisation occidentale. // H. Juvin, G. Lipovetsky, *L'Occident mondialisï. Controverse sur la culture planïtaire*. – Paris: Grasset. – P. 11–121.
- [Minaev S.], 2007, Excerpts from an Interview with Sergei Minaev [12.11.2007]. // *The New York Times*, 22.12.2007. [http://www.nytimes.com/2007/12/22/world/europe/Minaev-sidebar.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2007/12/22/world/europe/Minaev-sidebar.html?pagewanted=all&_r=0) [03.05.2013].
- Minaev S., 2011, *Barbie Girls*. – Firenze: Nikita.
- Mïller L., 2012, *WeïÙe Magie. Die Epoche des Papiers*. – Mïnchen: Hanser.
- Nonnenmacher K., 2003, Cioran als Werbetexter? Frïdïric Beigbeders Roman '99 francs': Inszenierung einer Warenbeichte als Beichtware. // *Europïische Verlage und romanische Gegenwartsliteraturen. Profile, Tendenzen, Strategien* / Ed. G. Eggeling, S. Segler-MeÙner. – Tïbingen: Narr. – S. 218–238.
- Provost O., 2010, Homo sapiens consommator. // *La Tribune*. – 04.08.2010 [www.latribune.fr/opinions/20100804trib000536192/homo-sapiens-consommator.html](http://www.latribune.fr/opinions/20100804trib000536192/homo-sapiens-consommator.html) [12.01.2012].
- Robin P., 2009, Frïdïric Beigbeder: la dissidence caviar. Septembre 2009. // *Le Spectacle du monde* [Portraits]. [http://www.lespectacledumonde.fr/index.php?option=com\\_content&view=article&id=191:portrait559&catid=48:portrait&Itemid=72](http://www.lespectacledumonde.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=191:portrait559&catid=48:portrait&Itemid=72) [31.01.2013].
- Salmon Ch., 2007 [2005], *Verbicide. Du bon usage des cerveaux humains disponibles*. – Arles: Actes Sud.
- Schoolcraft R. III, 2008, Pour prendre au sïrieux Frïdïric Beigbeder. // *Frïdïric Beigbeder et ses doubles* / Éd. A.-Ph. Durand. – Amsterdam – New York: Rodopi. – P. 73–91.
- Stemberger M., 2009, Von wahren und falschen Russischen Romanen: Ramyn Gymez de la Serna, Paul Morand, Louis Guilloux. // *Zeitschrift fïr Literaturwissenschaft und Linguistik* Jg. 39, H. 154. – S. 123-141.
- Stemberger M., 2013, «Le reste du monde connoat le pouvoir des filles russes...»: Mïtamorphoses d'un mythe dans la littïrature franzaise de l'extrkme contemporain. In: *L'Image de la femme russe dans la littïrature europïenne du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siucles* / Ÿd. L. Chvedova, S. Maire. – Nancy: Presses Universitaires de Nancy [в печати].
- Vahabzadeh S., Gïttler F., 2008, Im Interview: Frïdïric Beigbeder. 'Ich werde hïbsch gehasst'. // *Sïddeutsche Zeitung*. – 29.07.2008. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/im-interview-frederic-beigbeder-ich-werde-huebsch-gehasst-1.585020> [22.11.2012].
- Youzïfovitch G., 2005, La littïrature franzaise en Russie, histoire et perspectives. Site Bureau International de l'Ÿdition Franzaise. <http://www.bief.org/publication-2707-article/la-litterature-francaise-en-russie-histoire-et-perspectives.html> [10.05.2013].

## Mirroring Cultures, or A Fragment of a Postmodern Franco-Russian Polylogue: Frédéric Beigbeder and Russia

### Summary

This article investigates some aspects of the intercultural and intertextual Franco-Russian polylogue at the beginning of the 21st century, on the basis of the example of the work and the Russian reception of the French writer Frédéric Beigbeder, who is very popular in Russia. From the point of view of comparatist imagology, it analyzes the representation of contemporary Russia in Beigbeder's oeuvre. On the stylistic and thematic levels, Beigbeder's work seems to be perfectly at its place within the contemporary Russian literary landscape; this is illustrated by diverse, commercially very successful "transplantations" of typically Beigbederian plots and characters into a Russian context (as, for instance, in the work of the "Russian Beigbeder", Sergei Minaev).

**Keywords:** *Franco-Russian intercultural polylogue; Frédéric Beigbeder; Au secours pardon (Идеаль); Sergei Minaev; comparatist imagology; intertextuality.*

С. А. Джанумов

Московский городской педагогический университет  
Москва, Россия  
DjanumovSA@mail.ru

## НАРОДНЫЕ ПОСЛОВИЦЫ И ПОГОВОРКИ В ПИСЬМАХ А. С. ПУШКИНА 1821–1827 ГОДОВ

Цель данной статьи – рассмотрение случаев обращения к народным пословицам и поговоркам в письмах А. С. Пушкина и принципов их использования в эпистолярном наследии поэта.

Традиции афористического фольклора в художественных произведениях А. С. Пушкина не раз становились предметом внимания исследователей, в том числе и автора данной статьи [Джанумов 1998]. Письмам поэта в этом плане «повезло» гораздо меньше. Пожалуй, единственное исключение – небольшая статья В. Г. Смолицкого «Пословицы и поговорки в творчестве А. С. Пушкина», где в начале статьи автор говорит об употреблении пословиц и поговорок в письмах поэта, приводит круг адресатов, получавших такие письма, и рассматривает способы, которыми Пушкин вводит пословицу в текст письма [Смолицкий 1984: 19-21]. Но цель и рамки статьи не позволили ее автору проанализировать этот вопрос сколько-нибудь подробно. Поэту В. Г. Смолицкий ограничился выборочными примерами использования пословиц в письмах Пушкина.

Объем нашей статьи также не дает возможности рассмотреть все случаи применения или простого упоминания пословиц и поговорок в письмах поэта, хотя мы провели сплошной просмотр писем Пушкина и выявили много интересных фактов в аспекте изучения данной проблемы. Поэтому, обратившись к эпистолярному наследию поэта, мы выбрали хронологически определенный период: с 1821 года (когда впервые русские пословицы и поговорки появляются на страницах его писем) по 1827 год, то есть в основном письма периода «южной ссылки» и ссылки в Михайловское<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Все эти письма помещены в томе XIII Полного собрания сочинений А. С. Пушкина в 16-ти томах [Пушкин 1937: XIII]. Тексты Пушкина приводятся по этому изданию с соблюдением норм современной орфографии.

Лишь коснулся интересующего нас вопроса и современный американский славист Уильям Миллз Тодд III в своем обстоятельном исследовании, посвященном проблемам русской эпистолографии, – «Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху», где он говорит также об активном использовании в письмах участников литературного общества «Арзамас» русского разговорного языка. Вместе с тем, автор этого исследования отмечает: «С другой стороны, диалектизмы и язык фольклора редко появлялись в их письмах, за исключением пословиц, которые способствовали бы иллюзии разговора на бумаге и передавали бы общепризнанную житейскую мудрость...» [Уильям Миллз Тодд III 1994: 124]. Но автор монографии только констатирует данный факт и почти (за редким исключением) не дает примеров употребления пословиц в письмах «арзамасцев», поскольку не это являлось целью его исследования.

Прежде всего, следует отметить интерес Пушкина почти ко всем жанрам русского фольклора в его эпистолярном наследии. В первую очередь, это пословицы и поговорки, которые он широко и функционально разнообразно использует в своих письмах. Часто Пушкин приводит пословицы и поговорки как цитаты в той форме (порой слегка видоизмененной) и в тех вариантах, в которых они бытуют в народе и зафиксированы в фольклорных сборниках. Так, в конце письма к А. И. Тургеневу от 7 мая 1821 года из Кишинева Пушкин, говоря о своем желании вернуться в Петербург из «южной ссылки», вспоминает поговорку: «*Если получу я позволение возвратиться, то не говорите ничего никому, и я упаду, как снег на голову*» (здесь и далее пословицы и поговорки, приведенные Пушкиным, выделены мною полужирным шрифтом. – С. Д.) [Пушкин 1937: XIII, 29]. В письме к Н. И. Гречу от 21 сентября 1821 года из Кишинева Пушкин, в связи с произвольно измененным редакцией журнала «Сын Отечества» стихом из его послания «К Ч – ву» (1821) (П. Я. Чаадаеву), протестует: «*Там напечатано глупца философа; зачем глупца? стихи относятся к Американцу Толстому, который вовсе не глупец; но лишняя брань не беда.*»<sup>2</sup> [Пушкин 1937: XIII, 32] (видоизмененный вариант пословицы: «*Брань на воротах не виснет*» [Снегирев 1999: 54]). В том же письме, досадуя на то, что А. А. Дельвиг и Н. И. Гнедич не отвечают на его письма, Пушкин вспоминает поговорку: «*Дельвигу и*

<sup>2</sup> Имеется в виду Ф. И. Толстой по прозвищу «Американец», с которым в это время Пушкин был в крайне враждебных отношениях.

Гнедичу пробовал я было писать – да они **и в ус не дуют**» [Пушкин 1937: XIII, 32].

Пушкин еще несколько раз приводит в своих письмах эту полюбившуюся ему поговорку: в письме к Н. И. Гнедичу от 27 июня 1822 года из Кишинева: «Жуковскому я также писал, а он **и в ус не дует**» [Пушкин 1937: XIII, 40]; в письме к брату Л. С. Пушкину от октября 1822 года из Кишинева: «... министру<sup>3</sup> я писал – он **и в ус не дует**...» [Пушкин 1937: XIII, 51].

В письме к П. А. Вяземскому от 7 июня 1824 года из Одессы, сожалея о том, что все литераторы антибулгаринского лагеря разобщены, что они «*рассеяны по лицу земли*», что между ними нет «*единодушия*» и потому они не могут своевременно противодействовать «*какой-нибудь глупости Булгарина*», Пушкин вспоминает сразу две пословицы: «*Нет, душа моя Асмодей<sup>4</sup>, отложим печение, далеко кулику до Петрова дня – а еще дале [нам] бабушке до Юрьева дня*» [Пушкин 1937: XIII, 97]. Первая из цитируемых пословиц – довольно редкая, хотя она и зафиксирована в том же варианте, в каком ее приводит Пушкин, в сборнике И. М. Снегирева [Снегирев 1999: 88] (через год Пушкин еще раз вспомнит ее в письме П. А. Вяземскому от 25 мая и около середины июня 1825 года из Михайловского и применит ее в слегка измененном варианте к французскому поэту Казимиру Делавиню, сравнивая его с Вольтером и Гете: «*Ты, кажется, любишь Казимира, а я так нет. Конечно, он поэт, но всё не Вольтер, не Гёте... далеко кулику до орла!*» [Пушкин 1937: XIII, 184]), вторая (перефразированная Пушкиным) чаще употребляется в разговорной речи, в том числе и в трагедии самого Пушкина «Борис Годунов» (1825) в сцене «Корчма на литовской границе»: «*Х о з я й к а. Кто-то бежал из Москвы, а велено всех задерживать, да осматривать. Г р и з о р и й (про себя). Вот тебе, бабушка, Юрьев день*» [Пушкин 1948: VII, 30].

В письме к Л. С. Пушкину от 1-10 ноября 1824 года из Тригорского Пушкин в одном предложении использует сразу две пословицы (первую из них – в перефразированном виде): «*Скажи от меня Жуковскому, чтоб он помолчал о происшествиях ему известных. Я решительно не хочу выносить сору из Михайловской избы – и ты, душа, держи язык на привязи*» [Пушкин 1937: XIII, 118]. Первую из этих пословиц в следующем году Пушкин при-

<sup>3</sup> Имеется в виду министр иностранных дел К. В. Нессельроде.

<sup>4</sup> Прозвище П. А. Вяземского в «Арзамасе», взятое из баллады В. А. Жуковского «Двенадцать спящих дев».

менит к одному из произведений французской писательницы Жермены де Сталь в своей статье «О 2-же Сталь и о г. А. М-ве»<sup>5</sup> (1825). Когда А. А. Муханов в журнале «Сын Отечества» (1825, № 10) резко раскритиковал книгу де Сталь «Десять лет изгнания» (1820), Пушкин немедленно вступился за уже покойную к тому времени писательницу (де Сталь умерла в 1817 году). В противовес А. А. Муханову, обвинявшему де Сталь в совершенном незнании русских нравов и обычаев, Пушкин подчеркивал, что французская писательница «...первая отдала полную справедливость русскому народу, вечному предмету невежественной клеветы писателей иностранных». И чуть ниже это свое суждение о «доброжелательстве» и «снисходительности» де Сталь по отношению к России Пушкин подкрепляет известной пословицей: «Исполняя долг благородного сердца, она [Ж. де Сталь] говорит об нас с уважением и скромностию, с полнотою душевною хвалит, порицает осторожно, **не выносит сора из избы**» [Пушкин 1949: XI, 27] (ср. у И. М. Снегирева: «Не выноси из избы сору, так меньше вздору!» [Снегирев 1999: 182]).

В письме к А. Г. Родзянко, помещику Полтавской губернии и поэту, от 8 декабря 1824 года из Михайловского Пушкин творчески обыгрывает известную пословицу «Славны бубны за горами», заменяя слово «бубны» другим созвучным словом «Лубны» применительно к ситуации, о которой говорится в письме: «Объясни мне, милый, что такое А. П. Керн, которая написала много нежностей обо мне своей кузине? Говорят, она премиленькая вещь – но **славны Лубны за горами**»<sup>6</sup> [Пушкин 1937: XIII, 128].

В письме к А. А. Дельвигу от 20 февраля 1826 года из Михайловского, отвечая на письмо своего однокашника по Царско-сельскому лицу, от начала февраля 1826 года из Петербурга, где Дельвиг с радостью сообщает Пушкину о непричастности Кюхельбекера к тайному обществу Соединенных славян, Пушкин, обрадованный этим известием, и надеясь, что Кюхельбекер избежит сурового наказания за участие в восстании декабристов, перефразирует известную русскую пословицу: «Очень благодарен за твои известия, радуюсь, что тевтон Кюхля не был Славянин – а **охмелел в чужом пиру**» [Пушкин 1937: XIII, 262] (ср. у И. М. Снегирева: «В чужом пиру похмелье» [Снегирев 1999: 75]). Однако радость Пушкина была преждевременна, так как Кюхельбекер,

<sup>5</sup> Имеется в виду литератор А. А. Муханов.

<sup>6</sup> А. П. Керн жила в городке Лубны, Полтавской губернии.

принимавший самое активное участие в восстании 14 декабря 1825 года и затем бежавший, был схвачен в Варшаве; следственной комиссией он был причислен к I разряду государственных преступников, приговорен к каторжным работам на 20 лет (по указу Николая I срок сокращен до 15 лет). Позднее Пушкин еще не раз употребит эту поговорку в своих письмах: в письме к П. А. Вяземскому от 1 июня 1831 года из Царского Села, где он осуждает желание европейских правительств вмешаться в события, связанные с польским восстанием 1831 года: «Для нас мятеж Польши есть дело семейственное. <...> Конечно, выгода почти всех правительств держаться в сем случае правила non-intervention [невмешательства], т.е. избежать в чужом пиру похмелья; но народы так и рвутся, так и лают» [Пушкин 1941: XIV, 169]; в письме к жене, Н. Н. Пушкиной, от 30 сентября 1832 года из Москвы, где он приводит эту поговорку в контексте отрывка из русской народной песни: «Знаешь русскую песню –

*Не дай бог хорошей жены,  
Хорошу жену часто в пир зовут.*

*А бедному-то мужу во чужом пиру похмелье, да и в своем тошнит»* [Пушкин 1948: XV, 33].

В письме к П. А. Плетневу от 7 (?) марта 1826 года из Михайловского Пушкин ссылается на поговорку в надежде (впрочем, с изрядной долей скепсиса) на перемену своей судьбы и возвращение из ссылки в Петербург в связи с вступлением на престол Николая I: «Не смею надеяться, но мне бы сладко было получить свободу от Ж.<уковского>, а не от другого – впрочем, держись стоической поговорки: **не радуйся нашед, не плачь потеряв**» [Пушкин 1937: XIII, 266] (ср. у И. М. Снегирева: «Не радуйся, нашедши; не плачь, потерявши!» [Снегирев 1999: 192]). В тот же день, 7 марта 1826 года, по совету В. А. Жуковского, Пушкин написал ему письмо, предназначенное для представления Николаю I, где выражала надежду на освобождение из ссылки.

Особняком стоит письмо Пушкина к его приятелю, библиофилу и библиографу С. А. Соболевскому, от 15 июля 1827 года, где встречается редкое скопление поговорок (четыре поговорки подряд) в одном коротеньком письме. Пушкин выражает С. А. Соболевскому свои искренние соболезнования в связи со смертью его матери: «Вечор узнал о твоём горе и получил твои два письма. Что тебе скажу? **про старые дрожжи не говорят трюжды; не радуйся нашед, не плачь потеряв** (см. выше письмо к П. А. Плетневу от 7 (?) марта 1826 года. – С. Д.) <...>. Переноси му-

*жественно перемену судьбы твоей, т.е. по одежке тyani ножки – всё перемелется, будет мука. Ты видишь, что, кроме пословиц, ничего путного тебе сказать не сумею»* [Пушкин 1937: XIII, 331-332] (последняя из упомянутых Пушкиным пословиц ранее встречается в его письме к М. П. Погодину от 29 ноября 1826 года из Пскова, в котором Пушкин извещает своего адресата – издателя журнала «Московский Вестник», что он вынужден временно отказаться от сотрудничества в этом журнале: «...покамест не могу участвовать и в вашем журнале – но **всё перемелется и будет мука**, а нам хлеба да соль» [Пушкин 1937: XIII, 307]) (ср. у И. М. Снегирева: «Про одне дрожди не говорят трожды»; «По одежке протягивай ножки»; «Перемелется, мука будет; перемелется крупа, всё будет мука» [Снегирев 1999: 224; 216; 212]). Пушкин приводит все эти пословицы, стараясь утешить своего приятеля, которому после смерти его матери не досталось по наследству не только ее богатых поместий, но и вообще ничего. Поэтому он и ссылается на народную мудрость, вместе с тем прекрасно сознавая, что (как писал он по другому поводу в своей повести «Метель») «*нравственные поговорки бывают удивительно полезны в тех случаях, когда мы от себя мало что можем выдумать...*» [Пушкин 1948: VIII, 82].

Ряд пословиц и поговорок, упоминаемых Пушкиным в письмах, использовались им в его художественных произведениях. Так, пословица «*Держи язык на привязи*», которую он упоминает в приведенном выше письме к Л. С. Пушкину от 1-10 ноября 1824 года из Тригорского, в перефразированном виде встречается в его поэме «*Домик в Коломне*» (1830): «*Тогда блажен, кто крепко словом правит / И держит мысль на привязи свою...*» [Пушкин 1948: V, 86] (ср. у В. И. Даля: «*Держи язык короче! Держи язык на привязи (на веревочке)*» [Даль 1957: 408]).

Пословица «*Долг платежом красен*», которую Пушкин вспоминает в письме к П. А. Катенину от 19 июля 1822 года из Кишиинева («...знаю, что **долг платежом красен**...» [Пушкин 1937: XIII, 41]), а затем в письме к П. А. Вяземскому от 1 июня 1831 года из Царского Села («*А то был бы долг платежом красен*» [Пушкин 1941: XIV, 169]), вводится в авторскую речь в повести «*Гробовщик*» (1830): «*Гости разошлись поздно, и по большей части навеселе. Толстый булочник и переплетчик, коего лицо*

*казалось в красненьком сафьянном переплете,*

*под руки отвели Юрку в его будку, наблюдая в сем случае русскую пословицу: **долг платежом красен***» [Пушкин 1948: VIII, 92]. Эта же пословица употребляется в одной из реплик Пугачева в «*Капи-*



танской дочке» (1836). Когда Гринев благодарит его «за лошадь и за тулуп», которыми он «пожаловал» Гринева, Пугачев, намекая на «зайчий тулуп», подаренный ранее ему как «вожатому» Гриневым, вспоминает к месту пословицу: «*Долг платежом красен*», – сказал он [Пугачев], мигая и прищуриваясь» [Пушкин 1948: VIII, 350]. Пушкин еще раз вспомнит эту, по-видимому, полюбившуюся ему пословицу в своем дневнике 1833-1835 годов, в записи от 22 июля 1834 года: «*Маршал Мезон упал на маневрах с лошади и чуть не был раздавлен Образцовым полком. – Арнт объявил, что он вне опасности. – Под Остерлицем он искрошил кавалергардов. – Долг платежом красен*»<sup>7</sup> [Пушкин 1949: XII, 331].

Упомянутая в письме к П. А. Вяземскому от 4 ноября 1823 года из Одессы пословица «*Чин чина почитай*» [Пушкин 1937: XIII, 73] будет использована через семь лет в лирическом отступлении в повести «*Станционный смотритель*» (1830), где автор повести с горестно-иронической интонацией размышляет о противоестественности социальных законов и установлений в обществе, в котором человек оценивается не по его природным качествам и достоинствам, не по его индивидуальным свойствам, а по его положению, по его чину: «*В самом деле, что было бы с нами, если бы вместо общеудобного правила: чин чина почитай, ввелось в употребление другое, например: ум ума почитай? Какие возникли бы споры! и слуги с кого бы начинали кушанье подавать?*» [Пушкин 1948: VIII, 98] (ср. в «Пословицах русского народа» В. И. Даля: «*Чин чина почитай, а меньшей на край!*») [Даль 1957: 247]).

Мы привели далеко не все случаи обращения Пушкина к народным пословицам и поговоркам в его письмах, поскольку были связаны ограниченным объемом статьи. Но и рассмотрен-

---

<sup>7</sup> Николая-Жозеф Мезон – французский генерал, участник наполеоновских войн; после отречения Наполеона (1814) перешел на сторону Людовика XVIII, который в 1828 году сделал его маршалом; с декабря 1833 года был французским послом при русском дворе. Арнт – правильнее Арендт Н. Ф. (1785-1859) – известный врач, преимущественно хирург, с 1829 года был лейб-медиком Николая I. В январе 1837 года Арендт старался спасти жизнь Пушкина после его дуэли с Дантесом. Смысл приведенной Пушкиным пословицы состоит в том, что русский Образцовый полк, случайно чуть было не раздавив французского маршала Мезона, через 29 лет «отплатил» ему за уничтожение Кавалергардского полка во время сражения под «Остерлицем» (Аустерлицем) 20 ноября 1805 года, когда большинство офицеров русского полка было перебито и взято в плен. Об этом же происшествии с французским послом Мезоном Пушкин не без доли некоторого злорадства сообщает в письме к жене, Н. Н. Пушкиной, около (не позднее) 26 июля 1834 года из Петербурга: «*Новостей нет никаких; кроме того, что бедного маршала Мезона чуть не задавили на маневрах. Знай наших*» [Пушкин 1948: XV, 183].

ный материал позволяет сделать некоторые выводы. Во-первых, введение пословиц и поговорок в письма Пушкина способствовало в эпистолярном жанре свободной и непринужденной манере повествования, максимально приближающейся к живой разговорной речи. Пословицы естественно и органично входят в текст писем, приводятся в связи с определенной жизненной ситуацией, т.е. именно так, как они бытуют в народе. Эта особенность пословиц уже давно подмечена в русском фольклоре: «Красна речь с притчею (с поговоркой)»; «Пословица недаром молвится»; «Добрая пословица не в бровь, а в самый глаз»; «На всякое слово есть пословица» [Пословицы русского народа 1957: 971–972]. Во-вторых, письма со всей очевидностью подтверждают тот факт, что Пушкин знал и помнил довольно большое количество русских пословиц и поговорок, которые в той или иной форме (часто перефразированной) мы находим в его эпистолярном наследии. В-третьих, представленный в данной статье материал показывает тесную связь между письмами Пушкина и его творчеством, поскольку многие из народных изречений, встречающихся в его письмах 1821–1827 годов, творчески им использованы в его художественных произведениях, в его литературно-критических статьях и заметках.

## ЛИТЕРАТУРА

- Джанумов С. А., 1998, *Традиции песенного и афористического фольклора в творчестве А. С. Пушкина (литературно-критические статьи и заметки, автобиографическая и художественная проза): Учеб. пособие.* – Москва: МГПУ. – 244 с.
- Пословицы русского народа. Сборник В. Даля, 1957.* – Москва: ГИХЛ. – 991 с.
- Пушкин А. С., 1948, *Полн. собр. соч.:* В 16 т. – Т. V. – *Поэмы 1825–1833.* – [Б.м.]: Изд-во АН СССР. – 543 с.
- Пушкин А. С., 1948, *Полн. собр. соч.:* В 16-ти тт. – Т. VII. – *Драматические произведения.* – [Б.м.]: Изд-во АН СССР. – 395 с.
- Пушкин А. С., 1948, *Полн. собр. соч.:* В 16-ти тт. – Т. VIII (1). – *Романы и повести. Путешествия.* – [Б.м.]: Изд-во АН СССР. – 494 с.
- Пушкин А. С., 1949, *Полн. собр. соч.:* В 16-ти тт. – Т. XI. – *Критика и публицистика 1819–1834.* – [Б.м.]: Изд-во АН СССР. – 588 с.
- Пушкин А. С., 1949, *Полн. собр. соч.:* В 16 т. – Т. XII. – *Критика. Автобиография.* – [Б.м.]: Изд-во АН СССР. – 576 с.
- Пушкин А. С., 1937, *Полн. собр. соч.:* В 16 т. – Т. XIII. – *Переписка 1815–1827.* – [Б.м.]: Изд-во АН СССР. – 651 с.

- Пушкин А. С., 1941, *Полн. собр. соч.*: В 16 т. – Т. XIV. – *Переписка 1828–1831*. – [Б.м.], Изд-во АН СССР. – 547 с.
- Пушкин А. С., 1948, *Полн. собр. соч.*: В 16-ти тт. – Т. XV. – *Переписка 1832–1834*. – [Б.м.]: Изд-во АН СССР. – 391 с.
- Смолицкий В. Г., 1984, Пословицы и поговорки в творчестве А. С. Пушкина. // *Проблемы взаимосвязи литературы и фольклора: Межвузовский сборник научных трудов* ( Ред. колл.: С. Г. Лазутин (отв. редактор), А. М. Абрамов и др.) – Воронеж: ВГУ, 1984. – С. 19–25.
- Снегирев И. М., 1999, *Русские народные пословицы и притчи* – Москва: Индрик. – 624 с. (Традиционная духовная культура славян).
- Уильям Миллз Тодд III, 1994, *Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху* / Пер. с англ. И. Ю. Куберского. – Санкт-Петербург: Академический проект. – 207 с. (Серия «Современная западная русистика»).

## Folk Proverbs and Sayings in A. S. Pushkin's Letters of 1821–1827

### Summary

The article deals with numerous instances of using Russian proverbs and sayings in the letters written by A. S. Pushkin in 1821–1827, and provides a further analysis of the principles of their creative usage in the epistolary heritage of the poet in relation to his belles-lettres works. It is concluded that proverbs and sayings are used in a very natural way in the poet's letters in relation to different life events, closely resembling the way such sayings are traditionally used by Russian people.

**Keywords:** *A. S. Pushkin, proverbs, sayings, letters, mentioning, creative usage.*

## ФОЛЬКЛОР / FOLKLORE

ФОЛЬКЛОР И ЛИТЕРАТУРНО-ФОЛЬКЛОРНЫЕ СВЯЗИ /  
FOLKLORE AND LITERARY-FOLKLORE TIES**И. Н. Райкова**

*Московский городской педагогический университет,  
Москва, Россия  
Nikolavna@inbox.ru*

**ДЕТИ И ВЗРОСЛЫЕ: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ В  
ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ (ПО ПОЛЕВЫМ  
ЗАПИСЯМ)**

В основу статьи положены полевые материалы, собранные преподавателями и студентами Московского городского педагогического университета и сотрудниками Государственного республиканского центра русского фольклора в совместных научных фольклорно-этнографических экспедициях последних лет – в Шарьинский и Нерехтский районы Костромской области [Архив МГПУ и ГРЦРФ]. В качестве контрольного материала привлекается детский фольклор в записях Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова 1990-х гг., сделанных в той же области [Ветлужская сторона, 1996, Ветлужская сторона, 2001, Чухломской фольклор 2012].

В нашей экспедиционной работе при опросах о традиционной культуре детства и проблеме, обозначенной в заглавии статьи, использовались два вопросника: классический филологический вопросник по детскому фольклору [Фольклорная практика 2012: 35–48] (который понимается нами вслед за О. И. Капицей, Б. М. и Ю. М. Соколовыми, В. П. Аникиным, Э. В. Померанцевой, М. Н. Мельниковым, А. Н. Мартыновой, М. Ю. Новицкой, С. М. Лойгер, М. П. Чередниковой и др. широко – как поэзия пестования и собственно детское творчество<sup>1</sup>) и экспериментальный вопросник<sup>2</sup>, охватывающий гораздо более широкий спектр тем,

---

<sup>1</sup> Подробнее об объеме и границах понятия «детский фольклор» и проблеме его классификации см. [Райкова 2011].

<sup>2</sup> Впервые публикуется в Приложении к настоящей статье.

но предполагающий «выходы» в детскую традицию, в том числе поэтическую, рассматривающий ее в контексте<sup>3</sup>.

При этом еще раз подчеркнем известную всем полевым фольклористам истину: каким бы детальным и логичным ни был вопросник, во-первых, всё спрогнозировать невозможно (а что такое вопросник, как не структурированный прогноз?), потому что традиция не схема, во-вторых, самые интересные вещи звучат, когда исполнитель что-то вспоминает вдруг, по случайной ассоциации со словом, с внешним видом собирателя и т. п., когда говорит «*это не пиши, это я так...*» или когда группа исполнителей начинает общаться между собой, вовсе не обращая внимания на собирателя.

Например, невозможно было предвидеть, что старенькая бабушка в конце долгой беседы о детстве вдруг скажет: «*А я ведь нерусская по папе!*». И поведаст, что ее отец – из пленных австрийцев, в Костромской обл. с 1917 года, 45 лет прожил в России, но так и не смог к ней привыкнуть, хотя все вокруг его уважали. И далее – ее детский, выхватывающий отдельные детали, взгляд на папу, не такого, как все: его раздражала русская грязь, необязательность (говорил: «*русский скажет сей час, а сам сделает через семь часов*»), он истово молился на коленях перед иконой, а по праздникам активно угощал гостей вином, а сам только делал вид, что пьет (Зап. от Нины Павловны Жолобовой, 1921 г.р. С. Лаврово, Нерехтский р-н. Соб. И. Н. Райкова. 2012 г.). Или неожиданное воспоминание о детском страхе нашей другой собеседницы (после вопроса, пугали ли ее чудищами): она боялась вовсе не чудища, а «*курчавой головы боялася... <Соб: Почему?> Одного парня, в деревне всё ходил. Молоко... у нас в деревне-то маслозавод был, молоко из деревень возили. Вот обязательно мать пошлёт его, а голова-то курчавая, так всё завитушки – вот, курчавой головы боялася. <Соб: А почему?> Маленькая была, дак... Боялася, и всё! Как только где взвижу, бегу к маме: "Ой, мама, он опять идёт, опять идёт!" – "Дак ничего, глупая, он тебе не сделает". А у него на голове-то всё завитушки... Вот, маленькие всего ведь боялися...*» (Зап. от Зинаиды Николаевны Хомовой, 1926 г.р. С. Одоевское, Шарьинский р-н. Соб. Л. Мориц, А. Склизкова. 2011 г.). Подразумевается, очевидно: всего странного, выделяющегося из общего ряда.

Интересны не лишённые иронии в адрес собирателей рассуждения пожилых людей о том, о чем не принято рефлекс-

<sup>3</sup> Подробнее см. [Райкова 2012].

тировать – естественности продолжения рода и воспитания в семье, ценности многочадия, наличия детей обоего пола: «<Соб.: Сколько вас в семье было детей?> Я, милая, десятая! Вот как, не как нынче: захотели одного родили, а не захотели – и одного не надо»; «<Соб.: А кому радовались больше: мальчикам или девочкам?> Так это... всем радовались. Они не успевали радоваться... Вот мама, у неё в тридцать три года уже шестые роды были, где тут радоваться было!»; «<Соб.: А вы помните, как вас воспитывали?> Раньше-то не воспитывали! Живешь и всё! Народились, и чего больно воспитание! Никакого! <...> Накормили и всё, идите гуляйте!»; «Ну, вообще-то детства у нас было сильно мало. Короткое. Мы сразу начали делами заниматься...»; «<Соб.: А вам в детстве кто-нибудь колыбельные песни пел?> Так даже если и пели, я не спрашивала, какие они»; «<Соб.: А на ночь, чтобы спать ложились?> А спать – нет. Укладывались у нас хорошо они. Побегали – так и уснут. Придешь с работы, которого где подберешь: который на полу спит, который под столом, их четверо, дак...» [Архив МГПУ и ГРЦРФ, зап. от людей 1920–40 гг.р., 2011–2012 гг.].

Собственно поэтических текстов детского фольклора записано немного по сравнению с экспедициями 20-летней давности, впрочем, во многом это объясняется импровизационностью детского фольклора, невозможностью его воспроизведения вне ситуативного контекста, без общения с детьми. Но всё же есть интересные варианты. Например, традиционные колыбельные:

*Ты, Серёженька, усни,  
Сладкий сон тебя возьми,  
Сон по лавочке,  
В розовой рубашечке,  
Сониha по другой,*

*Сарафанчик голубой* (Зап. от Александры Павловны Комиссаровой, 1941 г.р. Д. Челпаново, Нерехтский р-н. Соб. В. Каратаева, А. Дамирбекова. 2012 г.).

И даже редкие в наши дни тексты с пожеланием младенцу смерти:

*О баю-баю-баю,  
Не ляжися на краю,  
От крайку-ту упадешь,  
Захвораешь и умрешь.  
Захвораешь и умрешь,  
Сошьёт мамка саванок,  
Папа сделает гробок,*

*Бабушка обмоет,  
Дедушка зароет* (Зап. от Валентины Ивановны Прокофьевой, 1937 г.р. Пос. Рудино, Нерехтский р-н. Соб. В. Каратаева, А. Дамирбекова. 2012 г.).

Исследователи детского фольклора высказывали различные гипотезы о генезисе и семантике данного мотива в колыбельной песне (обзор см., например [Мартынова 1975]). Однако в контексте рассматриваемой локальной традиции «смертные» колыбельные выглядят довольно органично: это лишь следующий логический шаг после различных запугиваний ребенка, о которых говорят многие исполнители (пугали Буккой, Бабаем, медведем, волком, лешим, цыганами и др.). Есть интересный случай, когда именно в функции запугивания используется колыбельная песня и песенка из сказки «Медведь на липовой ноге»: «*Раньше волком пугали, если не спят дети: “придет серенький волчок и ухватит за бочок”*». <Соб.: А еще кем детей пугали?> «*По селам спят, по деревьям спят, одна Поленька не спит, на моей коже сидит, мою шерстку прядёт – не упрядывает, моё мясо грызет – не угрызывает. Полюночка, отдай мою ногу!*» (Зап. от Любови Александровны Погодиной, 1927 г.р. Д. Конёво, Шарьинский р-н. Соб. В. Панова, П. Райков)<sup>4</sup>. Из этого текста, кроме того, очевидно, что детская страшилка – прямая наследница сказки и заговора, то есть непроходимой границы между традиционным материнским и собственно детским фольклором нет, а есть плавные переходы, преемственность.

Среди фольклоризованных авторских колыбельных безусловный лидер – дермонтовская «Казачья колыбельная песня». Однако народ не только сокращает и варьирует ее текст, но и меняет ритмический рисунок. Ср. оригинал:

*Спи, младенец мой прекрасный,  
Баюшки-баю.  
Тихо смотрит месяц ясный  
В колыбель твою.  
Стану сказывать я сказки,  
Песенку спою;  
Ты ж дремли, закрывши глазки,  
Баюшки-баю...*  
Устный вариант:  
*Спи, младенец мой прекрасный,*

<sup>4</sup> Вариант песенки без запугивания см. [Чухломской фольклор 2012: 400].

*Баю-баюшки-баю.  
Тихо смотрит месяц ясный  
В колыбелочку твою.  
Буду сказывать я сказки,  
Тебе песенку спою.  
Спи, усни, закрывши глазки.*

*Баю-баюшки-баю* (Зап. от Екатерины Викторовны Середнёвой, 1935 г.р. Д. Кокошкино, Нерехтский р-н. Соб. О. Нефедина, А. Юрчук. 2012 г.).

Зато практически от всех собеседников можно было записать эмоциональные рассказы-воспоминания о своем детстве либо о пестовании детей и внуков. Это еще раз доказывает, что детская традиция – не периферия традиционной культуры, а ее магистральная часть, общее достояние, к которому причастен каждый. Костромичи при этом – замечательные рассказчики. Их рассказы образны, содержат общие места, поэтому сами близки фольклорной прозе, к тому же носят диффузный в жанровом отношении характер: часть из них тяготеет к анекдотам, часть к быличкам, они содержат фразеологизмы, поговорки, песни и др.

Рассказы-воспоминания касаются самых разных сторон детско-взрослого взаимодействия в традиции. Это представления о характере семейного родства; взаимоотношения взрослых и детей, детей в семье между собой; социальные роли детей в общении; гендерные различия в детском восприятии; детско-взрослое взаимодействие в производственной и игровой практике (игрушки детям, наблюдения за играми взрослых и старших детей, совместные игры), механизмы вхождения детей в обрядовую практику и многое другое.

Причем, когда мы записываем рассказы пожилых людей об их детстве, получается эффект двойной призмы: взрослый взгляд на себя маленького, воспроизводящий в то же время не столько событийный ряд, сколько свой «тогдашний» детский взгляд на мир, в том числе и мир взрослых.

Обозначим несколько ключевых сторон взаимодействия.

**Дети – подростки и молодежь (в том числе девочки-няни и младенцы, их подопечные).**

«Соб.: Отпускали детей одних на пруд с какого возраста?»  
*Лет с десяти уж купались.* <Соб: Со старшими ребятами ходили?»  
*Ну да, только с сёстрами. Мальчишки если будут на пруду, так они утонят. Когда они уйдут, мы все побежим купаться. Они нас*



поймают, купают до того, что захлебнётся» (Зап. от А. П. Комиссаровой, см. выше).

«Соб: Девушки няньками были?» Няньки всякие, и бабушки были старые! И девушки, и девчоночки маленькие были» (Зап. от Е. В. Середнёвой, см. выше). «У меня ещё тридцать восьмого года сестра-то была, да братик-от был тридцать шестого... <Соб: Вот вы с ними сидели...> Я вот с ними нянчилась, ну и бабушка была, бабушка-то она ещё и хозяйство вела, ей и хлебушка надо испечь, ей и обед... <...> Побежат ребятишки-ти, у кого мало-то ребят-то (младших братьев и сестер. – И.Р.), побежат в лес по ягоды, а лес-от был недалеко: черника была, земляника была... А я куда пойду? Дома. А как бабушка-то меня отпустит с одним с которым-нибудь, так я и не знаю, радости-то сколько у меня, что я с одним-то! А то только за руки, да и глядишь, чтобы куда-нибудь не залезли» (Зап. от Валентины Викентьевны Вилковой, 1929 г.р. Д. Нежданово, Шарьинский р-н. Соб. И. Н. Райкова, А. Тригуб. 2011 г.).

**Отношения в детском коллективе и с взрослыми (не родственниками).**

«Вот сейчас про учёбу расскажу и всё, больше ничего не буду рассказывать... Училась-училась, а ничего не получилось. А ко мне ходила дочь мельника. Вот придёт (а ведь раньше не в сумочках ходили, а в платке завяжем – и всё), и она как приходит (и голодные мы), а у её и каравай, и пироги с картошкой такие, не пресные, а дрожжевые, или на закваске – ещё лучше! Я ей говорю: “Галя <...>, ты ко мне ходи, за мной заходи в школу... но мне не кажи свою еду!”. – “А что?” – Она ведь не понимала, у них и муки было, и всё. Сытые! Я говорю: “Ещё раз придёшь – я у тебя всё отниму”. Она меня не послушала, на второй день заходит – и опять! Я ей: “Опять за своё!”. Она: “Забывала!” – а сама выкладывает. Я говорю: “Что ж ты дома не проверяешь, что берёшь?”. Мамы не было дома. Ну, мы ушли. Идём, только деревню прошли – я говорю: “Отдай хлеб мне!”. Она не отдаёт. Я говорю: “Отдай хлеб! Я тебя предупреждала”. А она не верит. Я у ней вырвала, взяла хлеб и стала есть. Я его съела весь, досыта наелась, ещё осталось – я в карман пихнула, думаю, это брату возьму. Вот ладно, а она пришла, видите, дочь мельника, она сразу – учительнице. Учительница старенькая была, её вот так всё время трясло. “Ну, наелась чужого хлеба?”. Я говорю: “Наелась” (а я что-то и не боялась). “А за это пойдёшь в угол” – А я говорю: “Пожалуйста!”. Я такая была! Как сейчас. (Далее в красках рассказчица повествует о своих дальнейших проказах: она смешит детей из угла с печки, ее выгоняют за дверь, она набирает в болоте лягушек и подкладывает под дверь класса, отбирает за-

писку, адресованную маме, но избежать наказания не удалось. – И. Р.) *Ладно, думаю, я учительнице тоже...* (Рассказывает, как у соседей стащила иголки от патефона и вколола учительнице в стул. – И.Р.) *Учительница как входит, мы все встали, она как сядет – как припрыгнет! Вот какая я была. <...> Алевтина Федоровна и говорит: “Это Нинина работа”. Я говорю: “Нет, Алевтина Фёдоровна, мне этого не сделать. Где у меня патефон? <...> Это у кого патефон, тот и делал!”» (Зап. от Нины Алексеевны Платоновой, 1927 г.р. Пос. Молодёжное, Нерехтский р-н. Соб. А. Горбунова, Л. Мориц. 2012 г.).*

#### **Отношения в семье.**

«Соб: А старшие дети как-то ревновали родителей к младшим?» *А как же! Я дочку-то родила, как только я ее на руки – он (старший сын. – Соб.) просится, хоть ему уже два года. Я говорю: “Нет, мы будем Наташеньку нянчить, сестричку твою”. Он говорит: “А брось к овце!” Так же вот была печка, и объягилась овечка, овца-то не любила, видно, ягнёнка, или как, <...>, за печкой-то он жил, тот ягнёнок. А он: брось, ишь, к овце. Ревновали, ревновали...» (Зап. от В. В. Вилковой, см. выше).*

#### **Дети и война.**

«Ну, поскольку было одиннадцать лет, одиннадцатой, всё одно мы как-то ещё не так ощущали это. Это потом это всё нам сказалося. Двадцать шестого августа приехала мама, пообедали, дедушка взял пилу: “Пойдём, Валька (старшую сестру не по́звал, он меня любил очень), пошли, Валька, в лес, дрова заготавливать, война – кто знает, сколько продлится”. Вот пошли мы с им (как сейчас помню), ой, какая сухара стояла, вот мы её пошли пилить вот этой пилой – две ручки... И вот с этих пор я не выпускала топора из рук» (Зап. от В. В. Вилковой, см. выше).

#### **Совместная обрядовая практика детей и взрослых, дети и природный мир.**

«Соб.: А на Пасху смотрели, как солнышко играет?» *А! Да-да-да! Я даже сама видела. Ой, всё говорили, радуется солнышко, радуется... <...> Мама говорит: “Вставай, сейчас солнышко будет всходить!”. На восходе-то солнышко, выходит такой красный-красный круг! И видно, уже тепло ведь становится, <...> и солнышко вылезает, и видно, оно вот так подпрыгивает! Остановится – и вот так вот поскачет! Вот так, я наблюдала долго. Вот это правильно, что радуется. <...> Это праздник, всем праздник» (Зап. от Валентины Ивановны Власовой, 1935 г.р. Пос. Молодёжное, Нерехтский р-н. Соб. А. Горбунова, Л. Мориц. 2012 г.).*

### Дети и освоение родного языка.

«У нас – “папа”, а у мамы раньше “тятей” звали. А я даже и не знала. Вот когда еёный папа умер, и все стояли, плакались: “Ой, тятя, ой, тятя!”. Мы пошли домой обратно, а я говорю: “Мам, как же тебе тятя родной (то есть кем тебе приходится тятя? – И.Р.) Что за тятя?”. А она и говорит, мол, как для тебя папа, так для меня – тятя» (Зап. от В. И. Власовой, см. выше).

Как невозможно отделить детство от последующей жизни, а, напротив, следует признать его весьма ценным периодом, плавно переходящим в жизнь взрослую, так и детская традиционная культура, явление гетерогенное, полиэлементное, многофункциональное, многообразно связано с культурой взрослых в ее разных ипостасях – народной, профессиональной, массовой. Современные полевые записи помогают увидеть это явление более объемно, с разных позиций, точек отсчета, так как налицо пересечение, объединение взрослого и детского взглядов.

Для дальнейшего эффективного исследования темы нужны дополнительные собирательские усилия, полевые наблюдения и записи в городе и деревне от людей нескольких поколений, в том числе представителей одной семьи.

### ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

- Архив МГПУ и ГРЦРФ – Фольклорный архив кафедры русской литературы и фольклора Института гуманитарных наук ГБОУ ВПО МГПУ и ГРЦРФ.
- Ветлужская сторона, 1996, Вып. 2: *Фольклорный сборник [Шарьинского района Костромской области]* / Под ред. А. В. Кулагиной. – Кострома: «ДиАр». 1996. – 245 с.
- Ветлужская сторона, 2001, Вып. 5: *Традиционный фольклор Пыщугского района Костромской области* / Под ред. А. В. Кулагиной. – Пыщуг. – 192 с.
- Мартынова А. Н., 1975, Отражение действительности в крестьянской колыбельной песне. // *Русский фольклор*. – Т. XV. Социальный протест в народной поэзии / Отв. ред. А. А. Горелов. – Ленинград: Наука, Ленинградское отделение. – С. 145–155.
- Райкова И. Н., 2011, Материнский, детский и «взрослый» фольклор: границы, переходы, влияния, совпадения. // *От конгресса к конгрессу. Материалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов*. Сб. докладов. – Т. 2. / Сост. В. Е. Добровольская, А. Б. Ипполитова, А. С. Крагин. – Москва: ГРЦРФ. – С. 43–50.

- Райкова И. Н., 2012, Проблемы изучения детского фольклора в контекстных связях. // *Текст, контекст, интертекст: сб. науч. ст. по материалам Международной научной конференции «XII Виноградские чтения»*. – Т. II / Отв. ред. А. В. Громова. – Москва: МГПУ. – С. 28–33.
- Фольклорная практика, 2012, *Программа и методические рекомендации* / Автор-сост. И. Н. Райкова. – Москва: МГПУ, 2012. – 56 с.
- Чухломской фольклор, 2012, В 2 т. – Т. 1. *Фольклорно-этнографические материалы* / Под ред. А. В. Кулагиной, В. А. Ковпика. – Москва: ГРЦРФ. – 440 с.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### Экспериментальный полевой вопросник «Дети и взрослые: взаимодействие в фольклорной традиции»

*Примечание:* По всем вопросам обязательно уточнять, о каком историческом времени идет речь, просить информанта по возможности сравнить с нашим временем.

#### 1 блок

1. С какого и по какой возраст женщины рожали?
2. Сколько детей было обычно в семьях? Считалась ли многодетность благодатью Божьей или большой проблемой? Как об этом говорили?
3. Были ли у родителей предпочтения по полу ребенка? С чем они связаны? Считалось ли, что женщина станет настоящей бабой, только когда родит сына? Почему? Что делали, если рождались одни девочки?
4. Что родители отвечали детям на вопрос, откуда берутся дети? Верили ли этому сами дети? Могли ли дети присутствовать при родах?
5. Как относились старшие дети к рождению младших братьев и сестер? Пытались ли избавиться от них или причинить им ущерб на почве ревности?
6. Как в народе относились к отсутствию или малому количеству детей в семье? К абортам? К детям, родившимся до или вне брака?
7. Как родители и вообще взрослые относились к смерти младенца? Что об этом говорили? Чем отличались похороны и поминки ребенка от похорон и поминок взрослых людей? Участвовали ли в них другие дети?

8. Брали ли в семье приемных детей? По каким причинам и откуда? Каковы были отношения между родными и приемными детьми?
9. Кто заботился о детях, если умирали родители?

### **2 блок**

10. Как строились отношения в многодетной семье? Кто занимался детьми? Какова воспитательная роль отца, бабушки и деда, крестных? Как относились к племянникам дяди и тети: а) живущие в том же доме, б) живущие отдельно?
11. Оставляли ли старших сестер, братьев дома с младшими? Как они относились к этой обязанности? Как они нянчили младенцев? Были ли случаи, когда они уходили гулять и оставляли младенцев одних? К чему это приводило?
12. Было ли принято нанимать девочек-нянь (родственниц, соседок, чужих)? Что входило в круг их обязанностей? Как складывались их отношения с подопечными? Что юные няни рассказывали, пели младенцам, как играли с ними?
13. Какое участие принимали дети в домашних и хозяйственных делах семьи? Что им доверяли взрослые, а что нет? Был ли контроль со стороны взрослых? Переделывали ли их работу, если она плохо сделана?
14. Каково участие детей в праздниках и обрядах (календарных, свадебном, например)? Что они делали в праздники вместе со взрослыми, а чего им не разрешали?
15. Сажали ли детей вместе со взрослыми за обеденный стол: а) в праздники, б) в будни? Если нет, то делали ли им отдельный (детский) стол или кормили до/после взрослых? Почему?
16. Знаете ли «домашние» прозвища членов семьи?

### **3 блок**

17. Как отмечались именины (дни рождения) детей? Кого приглашали, что дарили, как развлекались?
18. Учили ли взрослые детей говорить, петь, плясать, водить хороводы, играть на музыкальных инструментах, девочек причитать, гадать и др.? Кто учил и с какого возраста?
19. Мастерили ли взрослые детям игрушки? Какие? Учили ли этому их самих? А какие игрушки покупали? Почему?

му? С какого возраста считалось, что играть в игрушки стыдно?

20. Играли ли взрослые и дети вместе? Учили ли бабушки, дедушки или родители детей традиционным играм? Были ли взрослые, которые занимались с компанией детей (независимо от того, чьи это дети)?
21. Были ли в семье традиционные розыгрыши, «приколы», присловья?
22. Ограничивали ли взрослые время и место детских игр и забав? Почему и как? Нарушали ли дети эти запреты?
23. Дарили ли взрослые детям домашних животных (собак, кошек, птичек и др.)? Учили ли заботиться о них? Какова была реакция детей и взрослых в случае потери питомца?

#### **4 блок**

24. Отпускали ли взрослые детей одних на реку, озеро, в лес? С какого возраста? Поручали ли старшим отвечать за младших? Через сколько времени, если дети не вернулись, начинали беспокоиться?
25. Были ли случаи тяжелой травмы или гибели ребенка без родительского присмотра? Кого в этом винили окружающие?
26. Ругались ли взрослые при детях и на детей? Употребляли ли при этом матерные выражения? А как относились к детской брани?
27. Какие еще были запреты или запретные темы для детей? В каких случаях они нарушались?
28. Как взрослые запугивали детей? Зачем? Можно ли было посылать ребенка к черту, лешему, проклинать его? Почему?
29. Как и за что наказывали детей? Спорили ли взрослые между собой по вопросу о наказаниях?

#### **5 блок**

30. Вмешивались ли родители в детские конфликты? Каким образом? Как реагировали на жалобы: а) своих детей на чужих; б) чужих на своих; в) своих детей на взрослых?
31. Посвящали ли дети взрослых в свои секреты? Если да, то кого и в какие? Если нет, то почему?
32. Отличалось ли отношение взрослых к своим и чужим детям (родственникам, соседям)? Если да, то возникали ли конфликты на этой почве и как они разрешались?

33. Обсуждали ли взрослые (братья, сестры, соседи) между собой детей, отношения с ними, проблемы воспитания? Отличались ли их взгляды; если да, то чем?
34. Обсуждали ли дети друг с другом своих родителей? Что их особенно волновало? Каковы идеальные родители, на их взгляд?
35. С какого возраста (момента, события) человек считается взрослым?

#### **6 блок**

36. Почему появляются близнецы? Хорошо это или плохо? При внешнем сходстве похожи ли их вкусы, характеры, судьбы? Одинаково ли относятся к близнецам родные?
37. Отличаются ли (если да, то чем) отношения между близнецами, просто родными братьями (сестрами, братом и сестрой) и двоюродными?
38. Чем отличаются отношения между братьями (сестрами) и детьми, живущими по соседству, друзьями?
39. О каком родстве говорят «седьмая вода на киселе»? Общаются ли дети дальних родственников?
40. Считают ли своей родней племянников жены (мужа), невестки (зятя) и т.п.? Если нет, то как их называют, как к ним относятся?
41. Одинаково ли относится ребенок к родной тете и жене дяди («тётке по дядьке»), к родному дяде и мужу тети («дядьке по тётке»)? А они к нему?

## **Children and Adults: Interaction in Folklore Tradition (Based on Field Records)**

### Summary

On the basis of the analysis of up-to-date field materials of expeditions to Komstromskaya region (poetic texts, oral stories about childhood) the article analyzes the interaction of children and adults in folklore tradition. The traditional culture of childhood appears as the heterogeneous, poly-elemental and multifunctional phenomenon, connected with life and culture of adults in multiple ways. The appendix includes an experimental field questionnaire.

**Keywords:** *tradition, folklore, childhood, oral story-remembering.*

## ЯЗЫКОЗНАНИЕ / LINGVISTICS

**М. В. Беляева**

*Московский городской педагогический университет  
Москва, Россия  
beljaeva-mv@mail.ru*

**ЯВЛЕНИЕ ТЕМАТИЗАЦИИ В УСТНОМ  
(РАЗГОВОРНОМ) ДИСКУРСЕ НА НЕМЕЦКОМ И  
РУССКОМ ЯЗЫКАХ**

Устный дискурс, являясь основной формой коммуникации, составляет определенную часть любого другого дискурса, выделяемого лингвистами, будь то политический, научный, педагогический, рекламный или какой-либо иной тип дискурса [Карасик 2007]. Не вызывает сомнения и тот факт, что устный дискурс представляет оппозицию к письменному дискурсу и обладает набором специфических свойств, обусловленных универсальными коммуникативно-прагматическими факторами, которые рассматриваются в коллоквиалистике как экстралингвистические параметры речи (работы таких лингвистов, как Е. А. Земская, О. А. Лаптева, М. В. Китайгородская, Ю. М. Скребнев и др.).

В рамках устного дискурса следует разграничивать собственно разговорный дискурс, который представляет собой спонтанно протекающее, неподготовленное и часто сиюминутное общение, и устную форму любого из выделяемых лингвистами дискурсов. Особенности разговорного дискурса изучаются уже давно как в русском, так и немецком языках. Хорошо известны работы по исследованию русской разговорной речи (Е. А. Земская, О. А. Лаптева, М. В. Китайгородская, О. Б. Сиротина и др.), по изучению устной формы стандартного немецкого языка (J. Schwitalla, V. Wackernagel-Jollis и др.).

Разговорный дискурс – это речевая реализация языка, но речевые образования часто отличаются от языковых образцов. Структурные особенности речевых образований можно обозначить как их «разговорную маркированность». Принцип «разговорной маркированности» может победить тем, где на передний план выступают спонтанность и неподготовленность общения. Одним из признаков разговорной маркированности можно



считать линейное, поступательное построение высказываний с помощью небольших сегментов, как бы нанизываемых друг на друга по принципу бус. Это находит выражение в разрыхлении синтаксической структуры и рассредоточении информации, в продвижении информации порциями. Одной из форм такого рассредоточения информации, на наш взгляд, является тематизация, т.е. вынесение элементов высказывания в препозицию или постпозицию.

Тематизация в препозиции носит также название «пролепсы»: одновременное употребление существительного и местоимения, указывающего на данное существительное. Однако такое объяснение не раскрывает функционально-прагматической сущности явления, а просто расшифровывает его структуру. Следует отметить, что явление пролепсы используется в художественном произведении как специальный стилистический прием автора. В нашем случае речь идет не о художественном приеме, а об алгоритме построения определенных речевых образцов, поэтому остановимся на термине «тематизация» и рассмотрим подробнее данное понятие.

Тематизация как выдвижение темы в препозицию – явление в синтаксисе не новое. Она еще в древние времена использовалась как риторическая фигура в речи ораторов, затем рассматривалась с позиций значимости для построения логических суждений, еще позднее – как звено, связывающее мыслительную и речевую деятельность [Энциклопедия...URL:<http://slovarionline.ru>]. В современных исследованиях тематизация связывается с понятием именительного темы, или именительным представлением, или именительным сегментом [URL:<http://ru.wikipedia.org/wiki>].

В разговорной речи употребление именительного темы является результатом расчлененной номинации, основанной на прономинализации элемента, выносимого в препозицию. Данное явление в речи широко распространено и, как представляется, не только в спонтанной, неподготовленной форме общения. Подобные структуры можно услышать и в устной форме любого из вышеназванных дискурсов, что свидетельствует об универсальном характере структуры (данное явление особенно характерно для русского языка, хотя и в немецком языке можно слышать подобные речевые образцы). Проиллюстрируем сказанное примерами из разговорного дискурса на обоих языках.

Примеры на немецком языке:

*Die Alten, die hatten ja auch wenig Einkommen* [Runge 1975: 14].

*Mein Mann, der schimpft da schon immer* [Runge 1975: 53].

*Die Lehrer, die haben eigentlich drüber gelächelt* [Runge 1975: 107].

*Und der Ball, der kam immer so wunderbar langsam runter* [Runge 1975: 66].

Примеры на русском языке:

*Слова, они могут быть и другие.*

*Ребята, они уже ушли.*

*Дети, что им будет* (примеры из собственных наблюдений).

Ю. М. Скребнев, изучая специфику разговорной речи на материале диалогической речи в художественном произведении, называет именительный темы в препозиции «предваряющим ориентиром», который он рассматривает как элементарную идентификацию образа, возникшего в сознании говорящего, что позволяет начать высказывание до установления его связи с действительностью [Скребнев 1985: 146–149].

Препозиция именительного темы может использоваться как фигура речи в художественной литературе для придания речи действующих лиц определенного разговорного колорита. Расчлененная номинация в языке художественной литературы и в публицистическом стиле передает определенный пафос изложения:

*Москва! Как много в этом звуке для сердца русского слилось, как много в нем отозвалось. Мать! Как много она значит для каждого.*

Суть вынесения существительного за рамки собственно синтаксической структуры в качестве «предваряющего ориентира», т.е. элемента темы, предмета речи в высказывании, заключается в том, что говорящий как бы «анонсирует» предмет высказывания, затем дублирует уже осуществленную номинацию с помощью местоимения, которое и интегрирует обособленно заявленную тему в ткань высказывания. Е. А. Земская объясняет это особенностью линейного развертывания речи, при котором самой сильной, весомой является начальная позиция [Земская 1981], что подтверждается многочисленными наблюдениями в устном разговорном дискурсе. Можно предположить, что такой прием выдвижения темы высказывания в препозицию имеет и психологическую мотивацию. Говорящий таким образом выигрывает время, необходимое для некоторого осмысления, т.е. этот прием можно считать способом некоторой подготовки и этапа продумывания высказывания. О. А. Лаптева объясняет суть расчлененной номинации тем, что наиболее важная, информативно значимая часть в линейно организованном высказывании

обычно выносятся в начало фразы; информативные центры высказывания в таком случае доносятся до слушателя раздельно, последовательно во времени; этим обеспечивается синхронное восприятие и понимание речи слушателем [Лаптева 1976]. Раздельное представление информативно значимого можно охарактеризовать как «разговорную маркированность» высказывания.

По нашим наблюдениям, основанным на изучении немецкого языка, предваряющим ориентиром может быть не только именительный темы, хотя это наиболее часто встречаемая форма тематизации, но и другие грамматические формы. Поэтому целесообразно использовать для обозначения анализируемого явления термин «расчлененная номинация», что охватывает более широкий круг реализаций данного феномена и наиболее полно его отражает.

Так, в немецком разговорном дискурсе могут встречаться примеры тематизации косвенного падежа – дательного и винительного:

*Dem Betriebsführer, dem hab ich nie vergessen, wie der mir sagt...*  
[Runge 1975: 24].

*Den Schnaps, den könn Sie sich alleine trinken* [Runge 1975: 26].

*Den Kommunismus, den lehne ich ab* [Runge 1975: 103].

Расчлененная номинация способствует дроблению высказывания на более мелкие сегменты, что придает высказыванию определенный ритм и соответственно легкость структурирования.

Возможно осуществление расчлененной номинации при дистанционном положении предваряющего ориентира и подхватывающего его местоимения:

*Die Rüben, da ham wir die so gegessen gleich* [Runge 1975: 23].

Расчлененная номинация с предваряющим ориентиром может представлять временной дейксис – указание на отрезок времени, в котором происходит событие, а также пространственный дейксис – указание на место события. В препозиции находятся обстоятельства времени и места, являясь способом идентификации пространственно-временных параметров сообщения.

*Paar Tage drauf, da kamen die den morgens auf Transport* [Runge 1975: 15].

*Jetzt am andern Morgen, da warn da von 3000 Mann über 2000 Mann da...* (Runge 1975: 32).

*...und auf dem Baumstumpf da saßen mein Bruder und ich*  
[ids-mannheim.de].

Расчлененная номинация может осуществляться в немецком разговорном дискурсе и при обратном следовании элементов, т.е. в структуре высказывания содержится местоимение, а существительное, представляющее тему, вынесено в постпозицию. Подобные построения на материале диалогической речи в художественном произведении рассматривались Ю. М. Скребневым в контексте обсуждения тематизации элементов высказывания и получили название «высказывания с постпозитивной темой-уточнителем» [Скребнев 1985: 154]. Это антиципирующие конструкции, в которых первая часть содержит местоимение или другое слово, обобщенное значение которого нуждается в конкретизации или уточнении. Вторая часть реализует конкретное значение местоименного элемента, например:

Nein, Paul, **der** redet nicht, **der neue Chef** (Wolf).

Уточняющие присоединения типа *Muss sich ordentlich geschnitten haben, der Schaller* (Dietrich) Ю. М. Скребнев рассматривает как отдельную группу конструкций, поскольку в них нет местоименного антиципирующего элемента, т.е. формального указания на то, что после первой части ожидается уточнение. Потребность в уточнении, как он поясняет, вызывается тем, что говорящий осознает смысловую неполноту первой части. Однако, все построения подобного рода можно рассматривать как явления одного порядка – как конструкции с расчлененной номинацией при препозиции или постпозиции тематического элемента, если принять, что в структуре высказывания некоторые элементы просто не вербализированы, а выражены языковым нулем (об этом [Беляева 2010], [Киров 2007]). Рассмотрим выше приведенный пример еще раз, представив в составе построения нулевую единицу – личное местоимение третьего лица единственного числа *er*: [*Er*] *muss sich ordentlich geschnitten haben, der Schaller*. О том, что здесь есть нечто материально не выраженное, свидетельствует как семантика всего высказывания в целом, так и грамматическая форма глагола *muss*, которая предполагает наличие личного местоимения единственного числа первого или третьего лица. Тема-уточнитель в постпозиции представляет вторую часть расчлененной номинации «*er – der Schaller*». Приведем дополнительно несколько примеров, иллюстрирующих выше сказанное:

*Der Bauer da, der Lübke, der fährt einmal nach Ostasien hin...* [Runge 1975: 156]

*Da kam einer zu mir, ein Maurermeister, und der sagt..* [Runge 1975: 44].

При расчлененной номинации с вынесением тематизирующего элемента в постпозицию, как показывают примеры, возможны комбинации как местоимения и существительного, так и существительного и существительного, при этом первое существительное носит обобщающий характер и требует последующей конкретизации.

Возникает вопрос, чем мотивируется тематизация элементов в препозиции или постпозиции. Можно предположить, что такого рода выбор всегда индивидуален и зависит от коммуникативного намерения говорящего, от ситуации и протекания общения, т.е. от определенных коммуникативно-функциональных условий. Важную роль при этом играет категория сиюминутности, о которой пишет В. К. Харченко [Харченко 2011]. Сиюминутность она понимает как отражение в речи непосредственно происходящих событий, (мы можем продолжить) что влечет спонтанность формулирования высказываний, а, следовательно, и порядка следования элементов в высказывании.

Таким образом, расчлененная номинация охватывает целый ряд грамматических форм, хотя в научной литературе, как правило, можно встретить описание в основном именительного темы как средства тематизации.

Рассмотрим теперь возможности расчлененной номинации в русском разговорном дискурсе. Поскольку явление носит универсальный характер, очевидно, что мы обнаружим многие сходные черты в употреблении подобных конструкций.

Следует отметить, что расчлененная номинация, является типичной конструкцией в русском разговорном дискурсе: *Бабка, она всех переговорит. Наполеон, он великий человек. Цветочки, они никогда не лишние.*

В разговорном дискурсе на русском языке сильнее, чем в немецком, присутствует расчлененность любого порядка. Расчлененность, как показывают исследователи русской разговорной речи, является одним из основных проявлений «разговорной маркированности».

Как отмечает Е. А. Земская, в русском разговорном дискурсе порядок слов обладает высокой вариативностью, и в силу этого синтагматика обладает ярко выраженной спецификой [Земская 1981: 34]. На фоне многообразия и пестроты разговорных признаков тематизация элементов высказывания, расчлененная номинация представляют достаточно последовательное в плане синтаксической организации явление – выдвигание в препози-

цию существительного, задающего тему, подхват темы в последующей конструкции через личное местоимение. Это лишь одна из разновидностей расчлененной номинации в русской разговорной речи, но именно она встречается и в немецком языке, и в других языках, т.е. носит универсальный характер. Может быть, поэтому в работах, посвященных специфике русской разговорной речи, и не уделяется этому явлению достаточное внимание. Его исследование привлекательно больше в сопоставительном плане, что мы наблюдаем в работе Ю. М. Скребнева. Так, в качестве примера конструкций с постпозитивной темой-уточнителем в русском языке он приводит следующие высказывания: *Глупая птица, снегирь. Вот что она за штучка такая, эта самая портретная реконструкция* [Скребнев 1985: 152,155]. Приведем примеры из собственных наблюдений: Вкусный этот испекла я пирог. Где этот лежит носок-то.

Структура расчлененной номинации в постпозиции может быть представлена структурой «личное местоимение + существительное», а также «существительное широкой, общей семантики + существительное с узким, конкретным значением». Расчлененная номинация представляет собой и в первом, и во втором случае некоторую избыточность выражения, но это необходимо говорящему для осмысления высказывания и его синтаксической организации, как уже было отмечено выше.

При сравнении функциональных возможностей расчлененной номинации/ тематизации в немецком и русском разговорных дискурсах выясняется, что тематизация возможна как в препозиции, так и в постпозиции. Структурно-функциональные признаки подобных построений в принципе совпадают, что свидетельствует об определенной универсальности ряда проявлений «разговорной маркированности» в немецком и русском разговорных дискурсах.

## ЛИТЕРАТУРА

- Беляева М. В., 2010, *Специфика синтаксической организации устного дискурса в немецком языке*. – Москва: МГПУ. – 151 с.
- Земская Е. А., Китайгородская М. В., Ширяев Е. Н., 1981, *Русская разговорная речь*. – Москва: Наука. – 275 с.
- Карасик В. И., 2007, *Языковые ключи*. – Волгоград: Парадигма. – 520 с.
- Киров Е. Ф., 2007, *Языковые нули / Русистика и компаративистика: Сб. науч. статей*. – Вильнюс-Москва: ВПУ и МГПУ. – С. 215–225.

- 
- Лаптева О. А., 1976, *Русская разговорная речь*. – Москва: Наука. – 400 с.
- Скребнев Ю. М., 1985, *Введение в коллоквиалистику*. – Саратов: Изд-во Саратовск. ун-та. – 209 с.
- Харченко В. К., 2011, *Современная повседневная речь*. – Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ». – 178 с.
- Runge E. , 1975, *Bottroper Protokolle*. – Frankfurt/Main: Suhrkamp Verl. – 593 S.
- Энциклопедия эпистемологии и философии науки. – URL:<http://slovarionline.ru>.
- URL:<http://ru.wikipedia.org/wiki>.
- URL:IDS-<http://dgd.id-mannheim.de>

## The Phenomenon of Theming in Oral (Conversational) Discourse in the German and Russian Languages

### Summary

This article discusses the possibility of theming elements of utterances in the spoken discourse of German and Russian languages. Theming is considered as the process of bringing the noun into preposition or postposition if in the structure there are statements including a personal pronoun or noun of general semantics. This redundancy is justified from the positions of psychology of the speaker and connected with its communication facilities. Theming is universal, that is proved by the presence of identical structures, in particular, in Russian and German languages.

**Keywords:** *discourse, preposition, postposition, communication.*

**Ж. В. Ганиев**

*Московский городской педагогический университет  
Москва, Россия  
vlad.ganiev@yandex.ru*

## **АРГУМЕНТЫ К ЭТОСУ И ПАФОСУ У ДОСТОЕВСКОГО-ЖУРНАЛИСТА (К РИТОРИЧЕСКОМУ АНАЛИЗУ ТЕКСТОВ)**

Аргументы к этосу («нравы») и к пафосу («страсти») – главная часть любого персуазивного произведения. В особенности это относится к публицистике или к ораторскому выступлению.

Среди «нравов» особо выделяются аргументы *ad hominem*, где ставятся под сомнение честность, моральные стандарты, человеческие качества оппонента.

Используя аргументы к пафосу, автор вызывает у читателей или у аудитории чувства, которые необходимы для достижения стоящих перед ним целей. Одна из разновидностей аргументов к пафосу – стремление вызвать сострадание к личности, стоящей в центре риторического произведения (см. об этом, например [Хаззагеров, Лобанов 2004: 142–156]).

Что касается обращения к риторическому наследию Ф. М. Достоевского – это стало традицией в русистике после блестящей книги В. В. Виноградова «О художественной прозе» (1930) [Виноградов 1980]. Указанная книга Виноградова также явилась объектом для исследования ([Чудаков 1980; Рождественский 1980; Ганиев 2012] и другие).

«Дневник писателя. 1876» является важнейшим произведением для заключительного периода творчества Ф. М. Достоевского (см. [Бердяев 1994; Бурсов 1982; Виноградов 1980] и др.). Так, Б. И. Бурсов писал, что Достоевский не был бы Достоевским без «Дневника писателя»: *...Его журнализм занимает более существенное место, чем у какого-либо другого русского романиста* [Бурсов 1982: 451]. Нас особенно интересует публицистическая глава II из февральской книжки «Дневника» (1876), на которую обратил внимание в 20-е годы В. В. Виноградов [Виноградов 1980], а до него и другие – российские писатели, журналисты, знатоки юриспруденции. Современники Достоевского называли эту главу шедевром (см. [Достоевский в воспоминаниях...1990: 299]) и говорили: *...Эта статья не утратит своего значения и будет служить живым*



укором и обществу, и адвокатуре, и всем нам ([там же: 330–331]; см. также [Фридлендер: 299, сн. 2]). И ещё сказано: *Журнализм писателя граничит с проповедничеством, а то берет на себя открыто функции проповедничества. ... В Достоевском наблюдаем полную слитность проповедника и художника. Он проповедует как художник, а творит как проповедник* [Бурсов 1982: 469]. Это полностью относится к упомянутой главе II, посвященной судебному делу Кронеберга, обвинённого в истязании малолетней дочери. В конце своей жизни акад. В. В. Виноградов в беседе вспоминал об этом судебном процессе, отклики на который в свое время потрясли его: *... Был в 70-х годах [XIX в.] нашумевший процесс о ... Кронеберге, который зверски обращался со своей маленькой дочерью и был привлечен за это к суду. И вот знаменитый тогда адвокат Спасович произнес защитительную речь, в которой он правдой и неправдой доказывал невиновность Кронеберга. Достоевский по этому случаю написал художественную статью в «Дневнике писателя», Салтыков-Щедрин тоже отозвался на это, но каждый со своей точки зрения. ... Моя задача состояла в том, чтобы показать, как можно об одном предмете говорить по-разному, и совсем не поэтически, а риторически* [Виноградов 1975: 268–269]. Таким образом, В. В. Виноградов впервые в нашей филологии применил метод сличения риторических позиций трех известнейших авторов 70-х годов – В. Д. Спасовича, Ф. М. Достоевского и М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Достоевский читал материалы о процессе в известных петербургских газетах в течение 10 дней, был знаком с фельетоном А. С. Суворина по этому же поводу в «Биржевых ведомостях», но ничто так не взбудоражило Достоевского, как постановка судебного обвинения, ход процесса и, главное, речь В. Д. Спасовича. Вот это волнение русского совестливого человека и стало источником душевной энергии во всех риторических моментах очерка, предъявивших аргументы к этосу и аргументы к пафосу. Ф. М. Достоевский выступает в нем как защитник достоинства дитяти, защитником его личностных прав и права ребенка на семью. Никто на процессе – ни обвинители отца, ни адвокат – не заикнулись об этом. Степень развитости общества видна по тому, что только в последние десятилетия нашего времени публично ставится вопрос о детях именно так, как сформулировал его Достоевский, не имевший юридической подготовки, но оценивший всё произошедшее как истинно православный человек (см.

[Бурсов 1982: 7,17)]<sup>1</sup>. В подготовительных материалах к очерку Достоевский писал: *Я бы удивился, если б в Евангелии была пропущена встреча Христа с детьми и благословение детей* [Достоевский 1981: 56]. В Евангелии от Матфея (гл. 19, стихи 13-15) читаем: *Тогда приведены были к Нему дети, чтобы Он возложил на них руки и помолился; ученики же возбраняли им. Но Иисус сказал: пусть дети и не препятствуют им приходить ко Мне, ибо таковых есть Царство Небесное. И возложив на них руки, пошел оттуда.*

Анализируемые публицистические тексты в своей последовательности располагаются так: суд с участием присяжных заседателей состоялся 23-24 января 1876 г. – на нем с речью выступил В. Д. Спасович, санкт-петербургская газета «Голос» поместила подробный отчет Г. К. Градовского («скрывшегося» под псевдонимом) начиная с 24 января, с этой корреспонденцией вечером того же дня случайно ознакомился Ф. М. Достоевский и с великим волнением (это его тема!) поехал тем же поздним вечером за подробностями к очевидцу процесса и через три недели написал очерк в февральскую книжку «Дневника» [Достоевский 1981]; позже был написан очерк М. Е. Салтыкова-Щедрина [Салтыков-Щедрин 1973]. Процесс для России был беспрецедентным, никогда до этого суд, ставший гласным после 1864 года, не касался жалоб об избииении детей со стороны родителей. *Дело Кроненберга не могло не возбудить общественного внимания. Одни, без сомнения, встревожились этим процессом, опасаясь иметь в нем опасный прецедент для вторжения государственной власти в область семейных отношений; другие, наоборот, желали видеть в этом случае новый пример обуздания тех возмутительных злоупотреблений родительской властью, которые не редкость еще встретить в наше время* (газета «Голос», 1876). *...Известность, которую приобрел этот процесс, очевидно, послужила толчком для возбуждения в разных городах еще нескольких подобных дел...* [Фридлендер 1981: 346].

Оценки лжи и истины, добра и зла за две с лишним тысячи лет в Европе практически не изменились. Софистика, эта изначальная риторика, учила правилам речевого поведения «человека без предрассудков», а Сократ, который стал впоследствии для человечества идеалом чести, совести мудреца, погибшего в

---

<sup>1</sup> При жизни писателя ударение для многих было иным, чем сейчас, то есть на *ó*: *Достóевский* – не правда ли, говорящая фамилия! (по названию родового имени XVI в. *Достóево*). В наше время введение должности уполномоченного по правам ребенка при Президенте РФ прозвучало почти как «иностранная идея»: для названия должности привлекли шведско-английское слово *омбудсмен*.

борьбе за подлинную мораль, бился за благо, каковым считал истину и знание.

Почти такой же риторический «расклад» случился вокруг процесса по делу Кронеберга: обвинение, как оно было сформулировано, и защитительная речь Спасовича – настоящая софистика, а Достоевский, который в этом вопросе встал во главе передовой общественности, – борец за истину в сократовском духе. А истиной в этом резонансном деле стали нормы, которых вообще не было в российском судебном законодательстве (права ребенка, отстаивание достоинства ребенка, право ребенка на семью). Всё изложенное Достоевским остаётся актуальным сейчас и еще долго будет оставаться недостижимой целью для тысяч детей в стране.

Поскольку сам процесс, где центральное место занимала речь Спасовича в защиту подсудимого Кронеберга, закончился победой софистики, а отклик Достоевского, Салтыкова-Щедрина и других был все-таки откликом, который был с воодушевлением встречен демократическими кругами, – логично показывать каждый раз очередной риторический прием Спасовича и реакцию на это Достоевского. Салтыков-Щедрин, со своей стороны, поднимает судебный прецедент по делу Кронеберга на следующую ступень абстракции и редко отвечает на риторические уловки Спасовича.

Начнем со вступлений (понятие диспозиции, “расположения”) у Спасовича и Достоевского, то есть с демонстрации «нравов», аргументов к этосу (о жизненной и судебной драме см. выше, в отрывке из воспоминаний В. В. Виноградова). У обоих агональных (‘непримиримых’) риториков употреблен сходный приём для установления контакта с аудиторией, утверждения своего авторитета – «фигура скромности». По сути речь Спасовича – это свёрнутый диалог; Достоевский в полемике имеет преимущество: он оценивает сказанное (но вряд ли он думал о преимуществе, для него буквально вопросом жизни было спасти, оправдать поруганную душу ребенка и показать фальшь в аргументах судебного адвоката).

В первых строках умело построенной речи Спасович, человек «обстрелянный», привыкший «к подобным состязаниям», излагает план и свои намерения: с одной стороны, он «боится», что жертва истязания, «слабое, беззащитное существо», вызовет «чувство большого сострадания», а ее мучитель – чувство «такого же сильного негодования»; с другой стороны, видна решимость адвоката не

допустить этого: ведь он принял «к сердцу дело», которое защищает. Перед слушателями человек, лишенный человеколюбия и совести, недостойный называться интеллигентом. Во вступлении средствами манипулирования моралью и сознанием присяжных, в те времена людей малоразвитых и необразованных, являются оксюморон («обстрелянный» человек якобы «боится», последнее слово повторяется неоднократно) и два антонимических комплекса с аксиологической оценкой судьбы девочки и роли ее отца (см. начало абзаца). Эмоционально-экспрессивное начало речи софиста казуистически скрывает желание выдать за мнимую сердобольность стремление оратора к процессуальному успеху. Я, гг. присяжные заседатели, не сторонник розги, - восклицает «защитник», у него «задача – объяснить случай» и только. По словам Спасовича, не было никакого истязания: *...Если вы вникнете в обстоятельства, вызвавшие эту меру, если вы примете в соображение натуру дитяти, темперамент отца, те цели, которые им руководили при наказании, то вы многое в этом случае поймете...* [Спасович 1894: 50]. Далее в этой же фразе софист применяет дополнительно два приема, против которых яростно боролся Сократ (см. диалог Платона «Апология Сократа» [Платон 1999]): адвокат оказывает давление на присяжных и льстит им, склоняя к оправдательному вердикту: *...Раз вы поймете – вы оправдаете, потому что глубокое понимание дела непременно ведет к тому, что весьма многое объяснится и покажется естественным, не требующим уголовного противодействия* [Спасович 1894: 50]. У участников процесса не вызвала протеста аморальная точка зрения Спасовича: он ни разу и в дальнейшем не пожалел пострадавшую семилетнюю девочку, никогда не знавшую родительской ласки; ребенок за несколько месяцев до драматического инцидента – избиения попал в незнакомую ему среду, от чужих для него воспитателей к Кронебергу, девочка не понимала русской речи, говорила только по-французски (так с ней общались и в новой для нее семье).

Противоположную мораль взволнованного, негодующего и саркастичного человека (то есть также демонстрацию «нравов», аргумента к этосу) мы видим во вступлении к очерку Достоевского. Причем при сравнении способов изложения мы видим у Спасовича образец судебного красноречия (в софистическом смысле, о котором предупреждал ещё Сократ, см. [Платон 1999: 487]); Достоевский обращается к чувствам читателей, постепенно превращая их в своих единомышленников. Очерк Салтыкова-Щедрина написан в присущей ему манере, напоминающей

официально-деловое письмо, полное сарказма, с поучающими врезками. У нас будет возможность сопоставить морально-этические позиции, обозначенные в очерках Достоевского и Салтыкова-Щедрина.

«Фигуры скромности» (аргументы к этосу) во вступлениях у Спасовича и Достоевского имеют разную речевую окраску: в ответ на серьезное и нейтральное изложение у Спасовича (профессорский навык, а также влияние обстановки в суде присяжных) Достоевский не может сдержать эмоций (о тексто- и стилеобразующих факторах см. [Николина 2007: 242–265]). С иронией, переходящей в сарказм, он неоднократно повторяет: «я совсем не юрист» или «впрочем, тут я опять не компетентен и умолкаю»; про свой очерк он пишет: *Впрочем, сознаюсь, это даже не мысли, а так всё какие-то чувства* [Достоевский 1981: 50, 52]. Человек чести, он воздействует на читателя в жанре эпистолы (перлокутивный эффект); обращает на себя внимание экспрессивность описываемой ситуации, особенно в предикативных группах: *Помню, какое первое впечатление произвёл на меня номер «Голоса»... Это случилось со мной в десятом часу вечера, совсем нечаянно* [архаичное наречие, в значении 'неожиданно'. – Ж. Г.]... *Я вздумал тотчас же съездить к одному... человеку, рассчитывая..., что ему, в данную минуту, скорее всех моих знакомых может быть известно окончание дела и что даже наверно, может быть, он и сам был в суде. Я не ошибся, он был в суде и только что воротился; я застал его, в одиннадцатом часу, уже дома, и он сообщил мне об оправдании подсудимого. Я был в негодовании на суд, на присяжных, на адвоката* [Достоевский 1981: 50–51].

Продолжим анализ аргументов к пафосу, которые, являясь базовой частью риторики, входят в важнейшую, заключительную часть произведения. Достоевский, олицетворявший в очерке извечную борьбу закона и человеческой совести, так сформулировал общественно-нравственную суть роли адвоката (увещательный тон в части отрывка звучит как возможная уступка в агональной борьбе): *...Клиент г-на Спасовича мог подпасть, в обвинении по истязанию, под одну из самых строгих и неприменимых, во всяком случае, к размерам его преступления статей закона... Ну, казалось, так бы прямо и разъяснить нам это недоумение: «Было, дескать, истязание, да всё же не такое,... а потому и нельзя обвинить моего клиента в истязании». Но нет; г-н Спасович уступить ничего не хочет, он хочет доказать, что не было совсем никакого истязания, ни законного, ни незаконного, и никакого страдания, совсем!... Ведь*

*всё же равно ребенок страдал: неужто же не страдал, неужто же не истязали его на самом деле, взаправду-то, неужто же можно нам так отводить глаза?* [Достоевский 1981: 65–66]. Книжное по окраске начало отрывка оттеняет особую экспрессию большей его части (аргумент к пафосу), выраженную в разговорных местоимениях, наречиях, модальных словах, частицах, в сниженном по окраске финальном фразеологизме (архаичное единство означает 'вводить в заблуждение, обманывать').

В очерке М. Е. Салтыкова-Щедрина нет выражения таких риторических страстей, хотя он имел доступ к тем же материалам, что и Достоевский. В «Недоконченных беседах» содержится совет Спасовичу, как он должен был бы построить защитительную речь (сравните с этим совет или мнение Достоевского, полное душевной боли): *...На скамье подсудимых находится г. Кронеберг, который обвиняется в истязании своей дочери. Для того чтобы вы могли судить правильно, действительно ли г. Кронеберг виноват в том преступлении, за которое он преследуется ..., необходимо разрешить три вопроса: 1) имел ли г. Кронеберг право подвергать свою дочь телесному наказанию? – ответом на этот вопрос служит такая-то статья свода законов, которая вполне это право за ним подтверждает; 2) подавала ли Мария Кронеберг повод для педагогических воздействий на теле? – на это служит ответом энергическое показание доктора Сусловой, и 3) можно ли назвать употреблённые г. Кронебергом педагогические приемы истязанием? – на это даст вам ответ, во-первых, кассационная судебная практика и, во-вторых, достаточно удовлетворительный вид, который представляли ягодицы Марии Кронеберг при освидетельствовании. Я кончил* [Салтыков-Щедрин 1973: 225–226]. Перед нами совет более опытного юриста, как изначально можно было бы избежать общественного скандала. Есть и ирония, которая разбросана по отдельным местам очерка Салтыкова-Щедрина как субъективная модальность (оценка отношений между участниками процесса, экстраполированных на общую обстановку произвола и деспотизма в обществе). Достоевский и Салтыков-Щедрин считают состояние морали у адвокатуры безнадежным, однако и здесь душевным страданиям Достоевского противостоит представление об образе «золотаря» в главе V «Недоконченных бесед» Салтыкова-Щедрина. Основное в мирозерцании Достоевского, что отличает его оценку положения от оценок, данных Спасовичем и даже Салтыковым-Щедриним, – это горячая вера в Христа (подробнее см. [Бурсов 1982: 17]).

## ЛИТЕРАТУРА

- Бердяев Н. А., 1994, *Миросозерцание Достоевского*. In: Н.А.Бердяев. Философия творчества, культуры, искусства: В 2-х тт. – Т.2. – Москва: Искусство. – С. 8–150.
- Бурсов Б. И., 1982, *Личность Достоевского (роман-исследование)*. In: Б. И. Бурсов. Избранные работы: В 2-х тт. – Т.2 – Москва: Государственное издательство художественной литературы. – 640 с.
- Виноградов В. В., 1975, Из истории изучения поэтики (20-е годы). In: *Известия АН СССР. Серия литературы и языка*. – Т. 34 – №3. – С.259–272.
- Виноградов В. В., 1980, *О художественной прозе*. – Москва-Ленинград: Государственное издательство, 1930. – 190с. (перепечатка: В. В. Виноградов. Избранные работы. О языке художественной прозы. – Москва: Наука. – С. 56–175).
- Ганиев Ж. В., 2012, Риторика в понимании В. В. Виноградова (на материале текстов 70-х годов XIX века). In: *Текст, контекст, интертекст: сборник научных статей по материалам Международной научной конференции «XII Виноградовские чтения»*. – Том I: Русский язык. Зарубежная филология. Ответственные редакторы Е. Ф. Киров, Н. Л. Огуречникова. – Москва: МГПУ. – С. 17–22.
- Достоевский Ф. М., 1981, *Дневник писателя. Ежемесячное издание. 1876. Февраль. Глава вторая; Подготовительные материалы*. In: *Ф.М.Достоевский. Полное собрание сочинений: В 30-ти тт. – Т.22. – Ленинград: Наука. – С. 50–73; 137–166*.
- Николина Н. А., 2007, *Филологический анализ текста*. – 2 изд., исправленное и дополненное – М.: Издательский центр. «Академия». – 272 с.
- Платон, 1999, Горгий. Апология Сократа (переводы М. С. Соловьева, С. П. Маркиша). In: *Платон. Апология Сократа, Критон, Ион, Протагор*. – Москва: Мысль. – С. 70–96; 477–574.
- Рождественский Ю. В., 1980, Проблемы риторики в стилистической концепции В. В. Виноградова. In: *Русский язык: Проблемы художественной речи. Лексикология и лексикография. Виноградовские чтения. IX-X*. – Москва: Наука. – С. 20–35.
- Салтыков-Щедрин М. Е., 1973, Недоконченные беседы. Глава V. Отрезанный ломоть. In: *М. Е.Салтыков-Щедрин. Полное собрание сочинений: В 20-ти тт. – Т.15. – Кн.2. – Москва: Государственное издательство художественной литературы. – С.212–228*.
- Спасович В. Д., 1894, Дело о банкире К., обвинявшемся в истязании своей семилетней дочери. In: *Сочинения В. Д. Спасовича*. –Т.VI. Судебные речи (1875–1882). – Санкт-Петербург: Книжный магазин братьев Рымович. – С. 49–71.
- Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, 1990: В 2х тт. – Т.2. – Москва: Государственное издательство художественной литературы. – 430 с.

- Фридлендер Г. М., 1981, [Комментарий к «Дневнику писателя. 1876» Ф. М. Достоевского] / Г. М. Фридлендер, Е. И. Кийко, В. А. Туниманов и другие. In: *Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений*: В 30-ти тт. – Т.22. – Ленинград: Наука. – С. 259–401.
- Хазагеров Г. Г., Лобанов И. Б., 2004, *Риторика*. – Ростов-на Дону: Феникс. – 384 с.
- Чудаков А. П., 1980, В. В. Виноградов и теория художественной речи первой трети XX века. In: *Виноградов 1980*. – С. 285–315.
- Чудаков А. П. и Тодес Е. А., 1980, Комментарии. «О художественной прозе». In: *Виноградов 1980*. – С. 334–343.

## **Arguments to the Ethos & Pathos in the Work of Dostoyevsky-Journalist (Towards Rhetorical Analysis of Texts)**

### Summary

Russian literature has always been marked by a rhetorical focus. A special place in it is occupied by Dostoyevsky whose truly Russian enthusiasm helped him assert people's right to dignity, shelter, and comfortable life. His rhetoric stands by itself in the galaxy of the brilliant classics of the 18<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> centuries: it highlights the reasoning, the true Christian attitude to the plight of the characters Artwork. Many topics of his plotted works originated in Dostoyevsky's journalism. The analysis of texts plays a most significant part in teaching rhetoric.

**Keywords:** *rhetorical analysis of texts, Dostoyevsky-master of rhetoric (or: Dostoyevsky-rhetorician), the role of the arguments to the ethos & pathos in rhetorical work.*



**Е. Ф. Киров**

*Московский городской педагогический университет,  
Москва, Россия  
evg-kirov@yandex.ru*

## **ОНТОФОНОЛОГИЯ В ПАРАДИГМЕ ОНТОЛИНГВИСТИКИ**

**Постановка проблемы.** В течение двадцатого века постепенно формировалась лингвистика речи ребенка, восходящая к уникальным исследованиям И. А. Сикорского, психолога Ж. Пиаже и лингвиста А. Н. Гвоздева [Гвоздев 1961], однако по мере накопления теоретического материала (см. работы В. И. Бельтюкова 1964; А. Д. Салаховой 1975, Т. В. Ахутиной и др.) эта отрасль знания достигла степени завершенной обособленности в трудах Н. И. Лепской, Е. Н. Винарской, Г. М. Богомазова и особенно С. Н. Цейтлин и ее школы (см. сайт [ontolingva.ru](http://ontolingva.ru)). Так к концу двадцатого века в России сформировалась самостоятельная наука - онтолингвистика (вспоминаю заседание УМО по филологии в МГУ еще в 90-е годы, где мы обсуждали проект и программу направления подготовки студентов по онтолингвистике в Санкт-Петербурге и одобрили их, придав этому научно-направлению толчок к дальнейшему развитию).

**Основная часть.** Онтолингвистика в настоящий период своего существования не дифференцируется на частные лингвистические дисциплины, хотя в практике исследований фактически это наблюдается: проводились исследования по анализу детского словообразования, морфологии, фонетики и т.д. [Цейтлин 2000; Богомазов 2005 и др.] В настоящее время назрела необходимость сделать следующий шаг и обоснованно выделить цикл лингвистических (возможно, и филологических) дисциплин, которые целесообразно терминологически обозначить, используя начальный элемент «онто». Часть таких дисциплин уже сформировалась, и как всегда, инновация возникла в *pilot science* – фонетике и фонологии, в которой стараниями Е. Н. Винарской и Г. М. Богомазова сформировалась такая отрасль онтолингвистики, как «возрастная фонетика» (см. одноименную работу этих ученых, М., 2005). Немногим позже Г. М. Богомазов выпустил книгу «Возрастная фонология» [Богомазов 2005] и защитил в Институте языкознания РАН докторскую диссертацию по проблематике

возрастной фонологии и детской грамотности. Вполне понятно, что термин «возрастная» по отношению к фонетике носит временный характер, тем более, что в современном употреблении слово «возрастная» ориентирует сознание слушателя скорее на старший возраст («возрастной» – чаще всего понимается как относящаяся к старшему возрасту, нередко используется в противопоставлении к словам «молодежный» и «детский»). В любом случае термин «возрастная» коннотативно не передает идею фонетического изучения именно детской речи, которая содержится в самой книге Г. М. Богомазова, – именно поэтому мы предложили термины с начальным элементом «**онто**»: «**онто**фонема» и «**онто**фонология» [Киров 2011].

Можно считать, что процесс приобретения лингвистическими науками **онто**варианта начался, о чем свидетельствует и доклад на Международном конгрессе по онтолингвистике Г. Р. Добровой «Возрастная социоллингвистика: к постановке проблемы» [Доброва 2007]. Подчеркнем, что и в данном случае уместнее использовать термин «онтосоциоллингвистика», положив начало ряду общих терминов: «онтодискурсология», «онтотекстология», «онтокоммуникативистика», «онтонарративистика», «онтопрагматика», «онтосемиотика», «онтопаралингвистика», «онтонейролингвистика», «онтопсихоллингвистика», «онтогендерология», «онториторика», «онтопоэтика», «онтогенристика» и под. Также следует ввести в онтолингвистику ряд внутренних частнонаучных для русистики терминов: «онтофонетика», «онтоинтонология» онтоорфоэпия и «онтофонология», «онтоморфология», «онтолексикология», «онтодериватология» («онтословообразование» или «онтонеология»), «онтосинтаксис», «онтофразеология» и даже «онтостилистика». Характерно, что термины «орфография» и «пунктуация» без всякого дополнительного элемента понимаются по преимуществу как термины, относящиеся к онтолингвистике, поскольку имеют отношение к изучению данных предметов в детском возрасте (в школе), но, вероятно, следует уточнять и их и говорить при необходимости об «онтоорфографии» и «онтопунктуации» «использовать термин «онтоорфоэпия», полагая, что «орфоэпия» относится к лингвистике взрослой речи, кроме того, она еще и поделена на гендерные «половинки», хотя имеет также и общую, универсальную часть.

Весьма вероятно, что мы при таком подходе добьемся понимания сути очень старой истины, что вначале было слово, т.е. новый термин, дающий имя науке, вполне может по принципу

аналогии способствовать развитию и развертыванию самой новой науки. Поэтому обратимся к термину «онтофонология» и представим себе облик такой науки, отталкиваясь от «взрослой» фонетики и фонологии.

Существующие фонологические школы, расходясь в некоторых позициях, сходятся в одном – они всегда опираются на факты взрослой речи и описывают соответствующий вариант языка взрослых членов языкового сообщества. И это справедливо, поскольку лингвистические разновидности онтонауки изучают состояние языковой личности ребенка и его языка, которые имеют преходящий характер. Тем не менее, дело чести каждой из лингвистических дисциплин развить свою онтовариацию, поскольку такое положение дел придаст лингвистике в целом системную завершенность.

Расхождение между Московской, Санкт-Петербургской и Пражской фонологическими школами в науке на первом этапе представлялись принципиальными, однако позже стало вполне понятным, что все школы совершенно верно описывают фонему, но с разных сторон (или аспектов), поэтому их следует считать взаимодополняющими. Наиболее отчетливо такую точку зрения осознал С. И. Бернштейн, предпринявший первую удачную попытку синтеза МФШ и ЛФШ [Бернштейн 1962], подобную трактовку поддерживал также Г. М. Богомазов, считавший, что ЛФШ ориентируется на язык говорящего, а МФШ – на язык пишущего [Богомазов 2005].

Все упомянутые школы проистекают из общefonологической концепции И. А. Бодуэна де Куртенэ, который сформулировал четыре представления о фонеме [Киров 1989], и три из них породили соответствующие фонологические школы (одна осталась до сих пор неразработанной). Итак, рассмотрим последовательно все концепции фонемы, предложенные И. А. Бодуэном де Куртенэ.

В основе первой бодуэновской концепции фонемы, связанной со сравнением родственных языков, лежит такой гипотетический объект, как язык, общий для ряда родственных народов в данное время, например, гипотетический *современный* общевосточнославянский язык (в дореволюционное время полагалось, что подобное языковое образование существует и складывается из великорусского, малорусского и белорусского языков единого русского народа). Ясно, что такой лингвистический объект реально не существует как средство общения, но как лингвистиче-

ский конструкт такой объект может быть абстрагирован на базе сравнения современных родственных восточнославянских языков (или иных родственных языков. При этом в области нескольких языков между звуками одной и той же фонемы устанавливаются корреспондентные связи [Бодуэн 1963:121]. И. А. Бодуэн де Куртенэ не создал в полном объеме фонологическую концепцию, базирующейся на “корреспондентах” при сравнении нескольких родственных языков [Бодуэн 1963: 120], тем не менее перспектива для ее создания воззрениях имеются: так, в словах *ночь* (русск.) и *нічъ* (укр.) гетерогенные звуки (o) и (i) репрезентируют одну и ту же «генетофонему» (o-i) в одной и той же корневой морфеме. Вопрос о целесообразности создания такой “генетофонологии” (термины принадлежат автору данной статьи), например, современного общевосточнославянского языка остается открытым и в лингвистике как таковой не ставился и не решался.

Вторая концепция фонемы И. А. Бодуэна де Куртенэ предполагает сравнение фонем в одной и той же морфеме в рамках одного языка, при этом фонема представляется “как подвижной компонент морфемы и признак известной морфологической категории” [361, т.1, 122]. Таким образом, вторая концепция фонемы Бодуэна сосредоточена на анализе “коррелятивов” в рамках такого объекта, как национальный язык [Бодуэн 1963:122–123]. Основной чертой этого лингвистического объекта является его социальная природа, наиндивидуальный характер, – эта концепция легла в основу МФШ, в которой фонема в итоговой версии понимается как фонемный ряд (Р. И. Аванесов) и парадигмофонема (К. В. Горшкова).

К 1895 году Бодуэн создает “Опыт теории фонетических альтернатив”, где находит третье определение фонемы, от которого не отступает до конца жизни: “Фонема - это единое представление, принадлежащее миру фонетики, которое возникает в душе посредством слияния впечатлений, полученных от произношения одного и того же звука - психический эквивалент звуков языка” [Бодуэн 1963: 271]. Именно это представление легло в основу щербовской фонологии, на нем и базировалась магистерская диссертация Л. В. Щербы 1912 г., посвященная гласным фонемам русского языка [Щерба 1974]. Дальнейшее развитие фонологии в Санкт-Петербурге привело к пониманию фонемы как звукотипа в книге Л. В. Щербы «Фонетика французского языка», вышедшей в 1930 г. [Щерба 1974], а также в трудах его школы. Совершенно очевидно, что эта третья концепция фонемы Бодуэна ориенти-

руется на индивидуальный вариант языка, т.е. на идиолект, и поэтому не может не быть индивидуально-антропологической. Однако здесь следует сделать оговорку: очевидно, что фонема как образ звука (“звукорепрезентация”) в индивидуальном сознании существует как образец, усвоенный в раннем детстве. Другими словами, фонема – это образ звука, но – это образ типичного звука, звука-образца, т.е. звукотипа.

Следующая – четвертая по счету концепция фонемы связана с пониманием Бодуэном фонемы как совокупности неких составляющих элементов (квантов, атомов, различительных признаков), и в этом случае фонема становится подобной молекуле, состоящей из атомов. Фактически в таком понимании фонемы Бодуэном содержится представление о фонеме как о структуре различительных признаков, что подтверждается и таким высказыванием Бодуэна: “Фонема – соединение нескольких далее не разложимых произносительно-слуховых элементов (кинем, акусм, кинакем) в одно целое” [Бодуэн 1963: т.2, 289–290]. Подчеркнем, что пражские фонологи восприняли эту идею Бодуэна односторонне, определяя фонему как пучок только акустических различительных признаков (по терминологии Бодуэна – **сумма акусм**), в то время как есть еще одна сторона фонемы, которую Бодуэн определяет как соединение (сумму) артикуляционных различительных признаков, т.е. **сумму кинем**. Во всяком случае, положение Бодуэна о том, что “фонемы представляют собой не отдельные ноты, а аккорды, составленные из нескольких элементов, было позже воспринято русскими фонологами Пражской школы и проявилось в трактовках фонемы Н. С. Трубецким и Р. О. Якобсоном как комплекса РП [Трубецкой 1960: 45]. Однако сама метафора аккорда по отношению к фонеме имманентно содержит идею симультанности (единовременности и синхронного взаиморасположения признаков фонемы, подобно нотам в аккорде), что более точно характеризует суть фонемы в понимании Бодуэна.

**Обсуждение проблемы.** Что же представляет собой онтофонема? Вполне понятно, что это единица онтофонологии, описывающей языковую личность ребенка и его коммуникативную систему [Киров 2011]. Суть онтофонемы проявляется в функциональном совмещении двух или более фонем взрослой речи в одном онтофонемном кластере, в котором «акустическая» онтофонема не равна «артикуляционной». Например, онтофонема (р-л=л) в классическом примере С. Н. Цейтлин: «Как тебя зо-

*вут?* – *Малина...*» функционирует в речи ребенка таким образом: как сумма акусм (как «слухофонема») она соответствует различающимся фонемам (р) и (л); однако как сумма кинем (т.е. в плане артикуляционной программы) «кинемофонема» (л) совпадает как с взрослой фонемой (л), так и с (р). В результате один звук речи (л) передает в звучащей речи ребенка как акусмофонему (р), так и акусмофонему (л), в результате чего кинемофонемы (р) и (л) образуют в языковом сознании ребенка функциональное единство (кластер акустических образов р и л, артикуляционно реализуемых через л).

Понятно, что онтофонема в определенной степени обладает чертами сходства с архифонемой ПФШ или гиперфонемой МФШ. С другой стороны, ничто не мешает понимать онтофонему как функциональный кластер двух или более фонем ЛФШ, функционирующих в детской коммуникации как единая фонемная единица - онтофонема. Приведем примеры онтофонем из реальных детских высказываний. Маша (2.4.) сообщает: *слысу!* (что означает: слышу!)... *масина!* (т.е. едет машина). В данном случае мы отмечаем в обоих словах онтофонему (с-ш=с), которая очень распространена в детской речи этого возраста [см.: Детская речь 1993 и др.]. Данная онтофонема (с-ш=с) представляет собой функциональный кластер двух самостоятельных акустических фонем как образов звукотипов – (с) и (ш), при этом на уровне артикуляционной реализации эту онтофонему в речи ребенка представляет один звук (с). Онтофонемы такого типа, совмещающие в одном кластере разные фонемы взрослой речи, встречаются в детской речи довольно часто и в довольно разнообразном парном составе. Так, например, в речи детей нередко встречаются онтофонемы (л-р=л) в словах типа: *глуша*, т.е. «*груша*», а также необычная онтофонема (у-р=р), представляющая собой кластер из гласной (у) и согласной (р) – в том же слове, произнесенном как *гууша* (примеры Э. И. Столяровой и Е. Е. Ляксо).

Пожалуй, самым необычным типом онтофонемы в русской речи детей является единица с нулевым компонентом. Такую онтофонему мы встречаем в произнесении ребенком слова *ыба* (т.е. «*рыба*»). Вполне очевидно, что в языковом сознании ребенка сформировалась онтофонема типа (0-р=0), которая в речи репрезентируется нулем звука, соответствующим фонеме (р), при этом ребенок понимает, что ноль звука на фоне материализованных звуков также что-то значит, т.е. реализует фонемную единицу (р), содержащуюся в языковом сознании ребенка в

виде акустического образа, но не моторно-артикуляционной программы.

Понятие онтофонемы открывает ряд перспективных терминов и понятий – таких, как: онтоморфема, онтолексема и онтопредложение, которые разрабатываются в рамках онторусистики.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бельтюков В. И., 1964, *Об усвоении детьми звуков речи*. – Москва. – 91 с.
- Бельтюков В. И., Салахова А. Д., 1975, Об усвоении детьми звуковой (фонемной) системы языка // *Вопросы психологии*. – № 5. – С.71–80.
- Бернштейн С. И., 1962, *Основные понятия фонологии*. – ВЯ. – С. 62–80.
- Бодуэн де Куртенэ И. А., 1963, Некоторые отделы сравнительной грамматики славянских языков // *Бодуэн де Куртенэ И. А. Избранные труды по общему языкознанию*: в 2 томах. – Москва: изд-во АН СССР. – Т.1. – С. 118–126.
- Бодуэн де Куртенэ И.А., 1963, Опыт теории фонетических альтернатив // *Бодуэн де Куртенэ И.А. Избранные труды по общему языкознанию*: в 2 томах. – Москва: изд-во АН СССР. – Т.1. – С. 265–347.
- Бодуэн де Куртене И.А., 1963, Введение в языковедение. // *Бодуэн де Куртене И. А. Избранные труды по общему языкознанию*: в 2 томах. – Москва: изд-во АН СССР. – Т.2. – С. 246–293.
- Богомазов Г. М., 2005, *Возрастная фонология*. – Москва-Ярославль: Ремдер. – 320 с.
- Винарская Е. Н., Богомазов Г. М., 2005, *Возрастная фонетика*. – Москва: Астрель. – 207 с.
- Гвоздев А. Н., 1993, *Вопросы изучения детской речи*. – Москва: изд. АПН СССР, 1961.– 471 с.
- Детская речь. Тексты, дневники, наблюдения* // Сост. М. Д. Воейкова, М. Б. Елисеева. СПб: РГПУ.
- Киров Е. Ф., 1997, *Фонология языка*. – Ульяновск: СВНЦ. – 541 с.
- Киров Е. Ф., 2011, Русский язык как неродной и его теоретические основания // *Записки Горного института. Актуальные проблемы гуманитарного знания в вузе*. / Гл. ред. В. С. Литвиненко, Том 193. – СПб: Изд-во Горного университета. – С. 226–229.
- Трубецкой Н. С., 1960, *Основы фонологии*. – Москва: Иностранная литература. – 372 с.
- Цейтлин С. Н., 2000, *Язык и ребенок. Лингвистика детской речи*. – Москва: Владос. – 239 с.
- Щерба Л. В., 1974, *Языковая система и речевая деятельность*. – Ленинград: Наука. – 427 с.

## Ontophonology in the Paradigm of Ontolinguistics

### Summary

Ontolinguistics in the present period is not divided into independent linguistic disciplines, although in practice this is actually observed: some researches on the analysis of child word-formation, morphology, phonetics, etc. were already conducted [Zeitlin 2000; Bogomazov 2005 and others]. But at present there appeared a need to distinguish a cycle of linguistic ontodisciplines. Ontophonology occupies a special place among them.

**Keywords:** *ontolinguistics, ontophonology, ontomorphology, onto-word-formation, ontolexicology, ontosyntax, ontophraseology, ontoorthografy, onto-punctuation, ontoorthoepy.*



**А. В. Нагорная**

*Московский городской педагогический университет,  
Москва, Россия  
alnag@mail.ru*

## **ГОЛОС ВНУТРЕННЕГО ТЕЛА В АНГЛИЙСКОЙ И РУССКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРЕ**

Человеческое тело является одним из стержневых компонентов в культурах западного типа и выполняет роль универсального семиотического кода, позволяя осуществлять когнитивную интерпретацию и словесное означивание предметов и явлений окружающей действительности. С помощью тела мы измеряем расстояния («рукой подать», «close at hand»), присваиваем наименования структурным компонентам объектов («ножка стола», «the foot of the mountain»), оцениваем относительную значимость того или иного объекта в общей системе («хлеб – всему голова», «the heart of the matter»), описываем функции объектов («зеленые насаждения – это легкие города», «railways are the arteries of the country»). Подвергая тело нещадной семиотической эксплуатации, мы, парадоксальным образом, забываем о том, что у него есть и собственные семиотические потребности, значительная часть которых остается неудовлетворенной. Существуют сферы жизни тела, которые практически не освоены человеческим сознанием и крайне слабо представлены в языке. Важнейшей из них является сфера внутрителесных, или interoцептивных, ощущений.

Интероцептивные ощущения – это сигналы, поступающие из внутренней среды организма и характеризующие состояние его гомеостаза. Их восприятие является отдельным, самостоятельным видом перцептуальной деятельности, именуемой interoцепцией. Результаты этой деятельности редко становятся достоянием сознания в силу целого ряда причин. Одной из них является физиологическая специфика interoцептивных ощущений, которая заключается в перманентности, лабильности и слабой (в норме) степени интенсивности (см., например, [Тхостов 2002]). С другой стороны, interoцептивные ощущения обладают рядом уникальных феноменологических свойств, способствующих их превращению в «концептуальное слепое пятно» (Elizabeth Grosz). Эти ощущения ненаблюдаемы, их регистрация

не зависит от деятельности тех органов чувств, на которые мы рутинно полагаемся при взаимодействии с окружающей средой. Особенно ощутимым оказывается отсутствие зрительных стимулов, поскольку западный человек, по меткому выражению Лоренца Окена, – это человек-глаз, привыкший к гегемонии зрительных образов и сформировавший ментальную привычку переводить результаты познавательного опыта в зрительный формат. Принципиально важным представляется и такое феноменологическое свойство, как неконтролируемость. Не имея возможности осуществлять контроль над внутренним телом, человек склонен мистифицировать происходящие в его среде процессы, используя для их интерпретации иррациональные, фантастические объяснительные модели. Так, например, внутренние органы и процессы персонифицируются, наделяются субъектной инициативой и рассматриваются как объекты, способные к совершению осознанных целенаправленных действий. Важнейшим феноменологическим свойством интероцепции является и ее внесоциальность. Интероцепция принадлежит исключительно субъектной сфере индивида, и интероцептивный опыт, в отличие от экстероцептивного, в принципе не может быть коллективным и не допускает возможности социальной рефлексии. Внутреннее тело, являющееся локусом интероцептивных ощущений, не существует ни для кого, кроме ощущающего его индивида. По словам Ханны Арендт, наше внутреннее тело, невидимое и неслышимое для окружающих, надежно защищено от сферы общественного опыта и радикально изолирует нас от окружающего мира<sup>1</sup>. Вследствие своей внесоциальности, интероцептивный опыт не допускает возможности верификации, т.е. сопоставления с соответствующим опытом других людей с целью проверки истинности его результатов. Критерий истинности оказывается в целом не применим к интероцепции, поскольку никаких единых эталонов для оценки ее качественных и количественных параметров не существует. Уникальность физиологических и феноменологических свойств интероцептивного опыта существенно препятствует его сознательной рефлексии и затрудняет процесс его когнитивного моделирования.

---

<sup>1</sup> "The body ... is the only thing one could not share even if one wanted to. Nothing ... is less common and less communicable, and therefore more securely shielded against the visibility and audibility of the public realm... Nothing ... ejects one more radically from the world". Цит. по: [Tambornino 1999: 172].

Серьезной преградой на пути когнитивного освоения интероцептивных ощущений являются и отрицательные познавательные установки, принятые в западной культуре по отношению к внутреннему телу. Интерес к нему в целом не поощряется, поскольку сущностными характеристиками человека традиционно признаются интеллектуальные способности и душевные качества, в то время как телесные динамики составляют лишь некоторый «довесок» к подлинно человеческим формам существования. Данное обстоятельство многократно обсуждается в работах С. Фишера, который пишет о том, что внутреннее тело в западной культуре олицетворяет собой первобытность природы (the rawness of nature), все то неконтролируемое, девиантное, нечистое, что является антитезой высоко ценимой цивилизованности [Fisher 1973: 139].

Следует признать, что за пятьдесят лет, прошедшие с момента выхода в свет работы С. Фишера, отрицательные установки в отношении внутреннего тела стали гораздо менее ригидными. Само человеческое тело обрело большую публичность вследствие повышенного внимания к современным медицинским технологиям и проблемам борьбы со старением. Однако реабилитации подверглось, главным образом, анатомическое тело, в то время как тело феноменологическое – живое, дышащее, ощущающее, переживающее, – по-прежнему остается территорией неизведанной, слабо и фрагментарно репрезентированной в когнитивном пространстве и сохраняющей стойкий иммунитет по отношению к языку.

Говоря о влиянии культуры на формирование когнитивного пространства интероцепции, не следует отводить ей исключительно роль фрустратора. Культура – это не только ценностные установки и поведенческие нормативы; она представляет собой глобальное дискурсивное пространство, в границах которого разворачиваются сложнейшие информационные процессы. Воздействуя на человека, они формируют определенный способ и стиль мышления. Механизм этого воздействия чрезвычайно сложен, поскольку человек не является пассивным реципиентом некоторого культурного контента. Его взаимодействие с культурой – сложный, многогранный, взаимообусловленный процесс, имеющий много общего с тем, как человек взаимодействует с биологической средой. Подобно тому, как он вдействован в окружающий мир и связан с ним «петлями круговой, циклической причинности» (Телесность как эпистемологический феномен:

31), он активно вдействован и в ту культурную среду, в рамках которой он воспитывается. Понятие аффорданса, являющееся одним из ключевых для современной концепции телесно-детерминированного мышления (см. [Van Dantzig 2009]), вполне применимо и к сфере культуры. Подобно тому, как окружающая нас природная среда предоставляет нам некоторый спектр возможных манипуляций с ее объектами, культурная среда предоставляет нам возможность сформировать определенный модус мышления, выработать интерпретационные модели, произвести когнитивную оценку того или иного явления действительности. Мы совершенно солидарны с позицией Ю.И. Александрова, который пишет о том, что человек не просто усваивает содержание культуры, в рамках которой он воспитывается, он «формирует в культуре свой опыт» [Александров 2009: 63], сколь бы субъективным этот опыт ни был. «Способ существования общества, культурно определяемый, диктует его членам, что и как воспринимать, классифицировать и оценивать» [Там же: 22].

Влияние культурной среды на формирование субъективного опыта становится особенно очевидным при сравнении двух систем, становление которых происходило под влиянием разных исторических, социальных, лингвистических и других факторов. В нашем случае речь пойдет об англо-саксонской и русской культуре, которые, несмотря на общую принадлежность культурам западного типа, обнаруживают существенные, глубинные различия в интерпретации наиболее базового для человека опыта – опыта переживания внутрителесных ощущений. Поскольку наше исследование носит лингвистический характер, мы сознательно не касаемся исторических и культурологических аспектов проблемы, рассматривая лишь, как субъективный interoцептивный опыт репрезентируется в языке, и какие когнитивные процессы могут лежать в основе тех или иных типов концептуализации.

При первом знакомстве с языковыми фактами складывается впечатление, что англоязычная культура в гораздо большей степени соматична и приглашает своего носителя к более подробному, детальному знакомству с внутренним телом.

Английский язык изначально ориентирует своего носителя на более четкое фрагментирование внутрителесного пространства. В корпусе общеупотребительной, наивно-анатомической лексики присутствует не только *guts* 'кишки', но и *bowels*, обозначающее толстый кишечник, с которым в наибольшей степени

ассоциируется экскреторная функция. Дитя вынашивается не в абстрактно-собирательном 'чреве', а в четко локализованном *womb*, обозначаемом в медицине термином *uterus* / 'матка'.

Англофоны проявляют гораздо большую степень «осведомленности» в вопросах анатомического строения внутреннего тела, выводя в дискурс не только сердце и желудок, но и другие внутрителесные органы. Особенно показателен корпус фразеологических единиц, в состав которых входят названия внутренних органов. Фразеологизации подвергается не только лексема *heart* 'сердце', как в русском языке, но и такие единицы, как *spleen* 'селезенка' и *stomach* 'желудок', в русском языке мало или совершенно не востребованные. Ср.: *to vent one's spleen* (выразить сильное недовольство, букв. 'излить селезенку'), *to have the stomach for sth* (иметь смелость что-то сделать, быть в состоянии что-то вынести, букв. 'иметь желудок для чего-то'), *to turn sb's stomach* (вызвать у кого-то ощущение тошноты, букв. 'перевернуть чей-то желудок') и др.

В английском языке нашло более четкое отражение понимание функций, выполняемых внутренними органами. Англофон не эвфемистически 'оправляется' или 'испражняется', а *moves his bowels* (букв. 'двигает свою толстую кишку'); для обозначения функции переваривания пищи может использоваться конверсионный эквивалент существительного *stomach* (*to stomach*), обозначающего тот самый орган, в котором этот процесс происходит.

Для представителя русскоязычного культурного сообщества внутреннее тело гораздо менее соматично и ассоциируется скорее не с органикой, а с метафизикой. Внутреннее тело – это главным образом локус духовности человека. Именно там располагается душа, которая, несмотря на свой метафизический характер, наделяется физическими характеристиками, превращаясь тем самым в квазиорган, лишенный анатомического субстрата, но реальный с психологической точки зрения. Душа обладает размерными характеристиками ('большой души человек', 'маленькая, мелкая душонка'), имеет объем и допускает проникновение в ее внутреннее пространство ('где-то в глубине души'), способна испытывать физическое страдание ('душа болит', 'душа ноет').

Метафизика присутствует и в наивно-анатомической картине англоязычной культуры. Английским аналогом русской 'души' является *mind*, предназначенный для выполнения мыслительных функций. Подобно русской душе, *mind* обладает основными атрибутами реального физического органа. Он компактен

и имеет внешние границы, однако, в отличие от русской души, он допускает расположение объекта на его поверхности (*what's on your mind today?*), во внутреннем пространстве (*your wishes are uppermost in my mind*) и за его пределами (*I put it out of my mind*). Как и душа, *mind* пространственно ориентирован, но для его описания релевантны противопоставления не только «верх – низ» (*'the subject was on the top of her mind', 'at the bottom of my mind'*; ср. *в глубине души*), но и «передняя часть – задняя часть» (*The front of his mind only knew about the pain; it was the back that directed his eyes* (S. King. *Misery*)).

И русская душа, и английский *mind*, подобно органам, имеющим анатомический субстрат, способны изменять положение во внутрителесном пространстве, совершая качественно разнообразные движения: *душа ушла в прятки, мне всю душу перевернуло, вся моя душа взмыла к небесам; his mind was spinning and diving; his mind went into a freefall, etc.*

*Mind*, как и душа, способен испытывать болезненные ощущения: *his mind ached; his mind was cramping* (King. *Misery*)

Несмотря на наличие множества сходных черт, английский *mind* все же более «физичен»; в отличие от души, он может выходить из строя и утрачивать структурную целостность (*broken mind, split mind*).

Большая метафизичность русского внутреннего тела ощущается и во фразах типа 'где-то глубоко внутри (он почувствовал)...'. Эта фраза будет скорее относиться к некоторому эмоциональному состоянию или обозначать интеллектуальный процесс (интуитивное ощущение, догадку), в то время как английское *somewhere deep inside* может в равной мере обозначать и определенное соматическое состояние. Ср.: *He looked at her with warm thoughtfulness, and with a speculation that made her tingle deep inside* (S. King. *The Dead Zone*); *Henry felt a sudden atavistic terror invade him... except it actually seemed to rise up from inside, somewhere deep inside* (S. King. *Dreamcatcher*).

Еще более показательна разница между 'внутри него' и *inside him*. При полном внешнем сходстве данные обороты используются для обозначения принципиально разных явлений. Русское 'внутри него' никогда не используется для обозначения interoцептивного ощущения. Ср. *Внутри него бушевали противоречия; Внутри него формировалась какая-то мысль; \*Внутри него что-то кольнуло*. В процессах, происходящих «внутри него», задействовано не его тело, а его внутренняя сущность, его Я (или его душа). Если мы хотим поместить в фокус внимания тело, мы скорее при-

бегнем к конструкции 'у него внутри': У него внутри все болит, У него внутри покалывает и т.п. при весьма сомнительном \*У него внутри бушевали противоречия.

Отмеченная выше «несоматичность» русской культуры проявляется и в том, что русский язык избегает употребления агентивных конструкций при описании внутрителесных феноменов, отказываясь видеть в теле активное, самостоятельное начало. Соматические события описываются как происходящие сами по себе, причиняемые телу, но не совершаемые им: *меня скрутило, меня кольнуло, мне стрельнуло в бок* и т.п. Английская лингвокультура локализует ощущение в самом внутреннем теле, объясняя его действием внутренних органов. Ср. 'Мне скрутило желудок' при '\*Мой желудок скрутился' vs. *My stomach knotted* при \**My stomach was knotted*; 'У меня урчит в желудке' при сомнительном '\*Мой желудок урчит' vs. *My stomach grumbled*.

Особенно ярко контраст между пациентивной ориентацией русского языка и агентивной – английского проявляется при описании физиологических процессов типа рвоты, тошноты и т.п. Ср. *He puked/ vomited* – 'Его вырвало'; *His stomach retched / heaved* – 'Его тянуло рвать' при \*Его желудок рвал/ испытывал позывы на рвоту. Описываемое здесь действие воспринимается в русскоязычной культуре как абсолютно неконтролируемое субъектом, в то время как англоязычная культура предоставляет субъекту возможность осуществлять его осознанно и целенаправленно. Такое же право она признает и за обладающим собственной активностью желудком. *The barrels of the shotgun were pushed back nearly to his palate, and his terrified stomach was trying to retch* (S.King. *Salem's Lot*).

Ориентация на активное, деятельное начало способствует тому, что в английском языке гораздо отчетливее выражена тенденция к персонификации органов внутреннего тела, о которой мы писали выше в связи с феноменологическими свойствами интероцептивных ощущений. Интероцептивное ощущение часто описывается посредством глаголов, обозначающих действия, которые обладают интенциональностью и могут производиться только живым существом: *My heart vaulted nimbly into the back of my mouth and crouched there, trembling* (S. King. *The Body*); *Her stomach did another forward roll but this time it didn't stop; it just went on somersaulting over and over and she became aware that she was getting sick* (S.King. *The Dead Zone*). Единственным органом, который регулярно персонифицируется в русском языке, является сердце: *сердце подпрыгнуло, заныло и т.д.*

Примечательно, что в английском языке при описании interoцептивных ощущений могут использоваться глаголы с семантикой желая, намерения или усилия, что совершенно не характерно для русского языка. Ср.: *an expression of trapped horror froze her face and her heart tried to cram its way up into her throat* (S.King. *Needful Things*) (\*ее сердце попыталось заползти ей в горло).

Тем не менее, существуют определенные общие тенденции в вербальной репрезентации interoцептивных ощущений в английском и русском языке. Так, например, одной из популярнейших стратегий является описание ощущения в терминах движения. Ощущение может, в том числе, описываться как перемещение органа по внутрителесному пространству либо как движение, регистрируемое в какой-либо его части. Ср.: *My heart jumped/ fell/leapt* – ‘У меня сердце подпрыгнуло/упало/подскочило’: *My heart jumped as I was seized by fear* (P. Cornwell. *Point of Origin*); *Я набрел на нее случайно, и сердце подпрыгнуло: в галерее экспонировалась инсталляция Илья Кабакова «Коммунальная квартира»* (Н. Климонтович. *Далее – везде*).

Нельзя не заметить, однако, что в английском языке корпус лексических единиц, репрезентирующих концепт ДВИЖЕНИЕ и используемых для обозначения ощущения, гораздо более обширен. Так, например, сердечные сенсации могут описываться глаголами *run* ‘бежать’, *race* ‘мчаться’, *gallop* ‘скакать галопом’, *hop* ‘скакать’, *sink* ‘тонуть’, *soar* ‘взмывать’, *plunge* ‘погружаться’, *heave* ‘вздматься’, *lurch* ‘накреняться’ и множеством других, эквиваленты которых в русском языке в подобных контекстах не используются. В русском языке сердцу приписывается способность перемещаться только по вертикальной оси (*сердце подпрыгнуло/ёкнуло / упало*), что исключает возможность использования глаголов, репрезентирующих концепт БЕГ.

И в английском, и в русском языке для описания interoцептивных ощущений широко применяется лексика орудийной семантики, в частности, глаголы, описывающие воздействие колющих и режущих предметов. Ср.: *в боку колет; живот режет; сердце пронзило; a piercing sensation; a stab in my stomach; a cutting pain*. Для описания сердечных сенсаций и в том, и в другом языке широко используется образ молота. Ср. *His heart was hammering hard, and he felt droplets of cold sweat nestled at each temple* (S.King. *Thinner*); *Страх, конечно, был, и сердце молотило на пределе* (М. Быкова. *Человеку дана возможность*). Следует оговориться, однако, что в русском языке высказывания подобного рода чаще конструируются через



сравнение, а не метафору, и приведенный выше пример скорее исключение, чем правило. Более привычно звучат высказывания типа *Сердце, словно молот, стучало у него в груди*. В английском же языке конструкции, оформленные метафорой, весьма частотны и обнаруживают большую степень вариативности. Ср.: *His heart was hammering, but he didn't think it showed in his voice* (S. King. *A Very Tight Place*); *But his triphammering heartbeat did not slow* (S. King. *Thinner*); <...> *my heart beating out a triphammer pulse in my chest* (S. King. *The Body*); *Her heart was jackhammering wildly in her throat* (S. King. *Needful Things*).

Анализ дискурсивных практик позволяет выявить и ряд других расхождений. Так, например, в английском языке ощущение может описываться как принимающее форму того или иного орудия: *a sharp spear of pain* (J. Kirkpatrick. *Love to water my soul*), *a knife of pain* (L. Grant. *Love nor money*) (ср.: \*острое копьё боли, \*нож боли). Кроме того, морфологические особенности английского языка, в частности, широкая распространенность конверсии, позволяют описывать качественные характеристики ощущения, не эксплицируя название воздействующего орудия: *I felt a stab in my heart*; *There was a drill in my head*. В русском языке подобным образом могут использоваться лишь существительные *укол* и (условно) *удар*: *Я почувствовала укол в подреберье*.

В английском языке популярным средством описания interoцептивных ощущений является лексика зоологической тематики. Ощущение может описываться как *грызущее, гложущее, жалящее, рычащее, скулящее и т.п.*: *"Eat," she said from far away, and he felt stinging pain* (S. King. *Misery*); <...> *there was an unfamiliar but rather pleasant gnawing sensation below her breastbone* (S. King. *The Stand*); *The dizziness came again, more savagely this time, roaring through his head, making it feel like a balloon filled with helium* (S. King. *Apt Pupil*). Примечательно, что некоторые единицы, репрезентирующие зоологическую метафору, прошли процесс конвенционализации и стали частью общеупотребительного терминологического словаря боли. Так, например, *stinging* и *gnawing* входят в так называемый опросник боли МакГилла (см. [Melzack 1996: 40]). В русском языке выраженная тенденция к зооморфизации interoцептивного ощущения не отмечается, и употребление единиц зоологической семантики даже в составе сравнительной конструкции не носит систематического характера, а метафорически не употребляется вовсе (\*У меня было грызущее/жалящее ощущение в желудке).

Немаловажным для формирования когнитивного пространства interoцепции представляется то культурно-историческое обстоятельство, что Россия поздно волилась в дискурсивное пространство Европы, в формировании которого Англия сыграла одну из ключевых ролей. На протяжении столетий Россия находилась в неведении относительно актуальных философских, научных и религиозных дискурсов, часть которых была посвящена человеческому телу. В результате в коллективном когнитивном пространстве внутреннего тела не сформировался ряд моделей, которые актуальны для английской лингвокультуры и активно репрезентируются на вербальном уровне. Одной из них является когнитивная модель «тело – машина», истоки которой лежат в популярной в Европе картезианской философии. Устойчиво ассоциируя тело с механизмом, носители английского языка достаточно часто описывают interoцептивные ощущения в механических терминах. Ср.: *Alan's heartbeat kicked into a higher gear* (S.King. *Needful Things*); *My heart pumping, I follow Sadie* <...> (S. Kinsella. *Twenties Girl*); *So he somehow managed to lean over again, awakening rusty bandsaws in his legs as he did so* <...> (King. *Misery*). Нельзя сказать, что механическое понимание телесности совершенно чуждо носителю русского языка, однако оно реализуется скорее на уровне неких общих представлений о принципах работы тела и практически не репрезентируется при описании внутрителесных ощущений.

В русскоязычной культуре совсем не коррелирует со сферой внутрителесных ощущений когнитивная модель «тело – дом», занимающая одно из центральных мест в когнитивном пространстве носителей английского языка. Описания типа *Frank Jewett felt a horrible sinking sensation in the pit of his belly. It felt like an elevator out of control* (S.King. *Needful Things*), получившие достаточно широкое распространение в англоязычной художественной литературе, не имеют аналогов в русскоязычной дискурсивной практике.

Интересно, что политическая метафора тела, несмотря на свое «западное» происхождение (авторство принадлежит немецкому ученому Р. Вирхову) чувствует себя на российской почве гораздо более комфортно, и, несмотря на некоторую непривычность образа, понятна носителям русского языка. Ср.: *У меня почки забастовали; Кишечник отказывается работать и т.п.*

Разумеется, формат статьи не позволяет с должной степенью детализации описать все особенности вербальной репрезентации interoцептивных ощущений в английском и русском языках. Но

даже тот небольшой объем информации, который нам удалось представить, позволяет сделать ряд выводов: 1) Англофонная культура представляется в целом более соматичной, чем русскоязычная. Внутреннее тело представлено в ней более подробно и с более высокой степенью детализации. Арсенал вербальных средств, используемых для репрезентации interoцептивных ощущений, более обширен и разнообразен, что позволяет предложить несколько альтернативных «прочтений» актуального внутрителесного опыта. 2) При совпадении метафорических моделей, как происходит, например, с метафорой движения, наблюдаются существенные различия в их вербальном наполнении, что может создавать определенные трудности при переводе контекстов, содержащих interoцептивную лексику. 3) Английский язык обнаруживает более выраженное тяготение к метафоре как стилистическому средству оформления interoцептивного высказывания, в то время как русский отдает предпочтение сравнению. Данная тенденция может свидетельствовать о большей степени когнитивной освоенности interoцепции, поскольку укоренение метафоры, как правило, связано с консолидацией определенной когнитивной модели в коллективном когнитивном пространстве. 4) Преобладающая агентивная ориентация английского языка способствует расширению словаря interoцепции, позволяя использовать для обозначения внутрителесного ощущения лексические единицы, обозначающие активные целенаправленные действия.

Возвращаясь к заголовку настоящей статьи, можно сказать, что в английской лингвокультуре голос внутреннего тела звучит громко, ярко, уверенно и отчетливо в общем дискурсивном хоре, в то время как в русскоязычных дискурсивных практиках он едва уловим.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Александров Ю. И., 2009, Александрова Н. А. *Субъективный опыт, культура и социальные представления*. – Москва: Изд-во «Институт психологии РАН». – 320 с.
- Телесность как эпистемологический феномен*. 2009. – Москва: ИФРАН. – 231 с.
- Тхостов А. Ш., 2002, *Психология телесности*. – Москва: Смысл. – 287 с.
- Fisher S., 1973, *Body Consciousness*. – London: Calder and Boyars. – 176 P.
- Melzack R., Wall P. D., 1996, *The challenge of pain*. – England: Penguin Books. – 340 P.

- Tambornino J., 1999, Locating the Body: Corporeality and politics in Hannah Arendt. In *The Journal of Political Philosophy*: Vol. 7, Number 2. – P. 172–187.
- Van Dantzig, S., 2009, *Mind the Body. Grounding Conceptual Knowledge in Perception and Action*. – Rotterdam: Erasmus University. – 158 P.

## The Voice of the Inner Body in the English and Russian Culture and Language

### Summary

The paper considers the peculiarities of the verbal representation of interoceptive (inner-body) sensations in English and Russian. The author lists the basic factors that shape the process of verbalization and identifies the role of the cultural environment in the formation and exteriorization of subjective inner-body experience. Analyzing language facts, the author reveals a qualitative and quantitative misbalance in the verbal representation of interoceptive phenomena in English and Russian and comes up with the conclusion that the Anglophone culture is characterized by a more distinct orientation towards the cognitive exploration of the Inner Body and offers a better developed repertoire of language means to denote interoceptive experience.

**Keywords:** *Inner Body, interoceptive sensations, cognitive modeling, verbal representation.*

## РЕЦЕНЗИИ / REVIEWS

**ПОДВОДЯ ИТОГИ ВЕКА. РЕЦЕНЗИЯ НА СБОРНИК  
СТАТЕЙ: РУССКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ XX ВЕКА:  
ИМЕНА, ШКОЛЫ, КОНЦЕПЦИИ: МАТЕРИАЛЫ  
МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ  
(МОСКВА, 26–27 НОЯБРЯ 2010 Г.) / ПОД ОБЩ.  
РЕД. О. А. КЛИНГА И А. А. ХОЛИКОВА. М.; СПБ.:  
НЕСТОР-ИСТОРИЯ. 320 С.**

Название Международной научной конференции, состоявшейся в МГУ имени М. В. Ломоносова в 2010 году (26–27 ноября), определило заглавие сборника материалов, подготовленного кафедрой теории литературы филологического факультета и изданного по ее итогам: «Русское литературоведение XX века: имена, школы, концепции». Статьи сборника, с одной стороны, свидетельствуют о его своевременности и несомненной актуальности поставленной задачи: обсудить круг вопросов, связанных с историей русского литературоведения прошлого века, с другой стороны, отвечая свободе и широте замысла (насколько позволяет подзаголовок), демонстрируют разнообразие как самого изучаемого материала, так и подходов к нему, представляют обширную панораму развития литературоведческой мысли прошлого века в нашей стране и в русском зарубежье. Во «Вступительном слове», открывающем сборник, его структура обосновывается следующим образом: «Сборник состоит из четырех разделов. К первому – составители отнесли статьи докладчиков, которые выступили на пленарном заседании и наметили векторы дальнейших дискуссий. Авторы второго раздела сосредоточились вокруг конкретных имен. Саморефлексии литературоведения, а также научным методам и направлениям посвящен третий раздел сборника. В последнем собраны тексты по более частным вопросам теории литературы» (7). Составители сборника обращают внимание читателя на то, что «к сожалению, настоящее издание не смогло включить все доклады состоявшейся конференции» (7), в том числе и материалы круглого стола, на котором обсуждался проект словаря «Русские литературоведы XX века». И в качестве восполнения этого пробела в рецензируемом сборнике имеется

Приложение – статья А. А. Холикова «Теоретические принципы разработки словаря русских литературоведов XX века».

Обратившись к материалам **первого раздела**, которые намечают *«векторы дальнейших дискуссий»*, убеждаешься в том, что некоторые из них тесно связаны с проблематикой статей, вошедших в другие разделы. Это относится и к концепции О. А. Клинга, определившей название его публикации: «Русское литературоведение как социокультурное явление», и к статье В. Е. Хализева «Г. Н. Пospelов в пору борьбы с «буржуазным либерализмом» и «космополитизмом» А. Н. Веселовского (1947–1949)», представляющей собой образец исторически выверенного, документально подкрепленного анализа «сюжета «Веселовский – Пospelов» (23); и к работе О. Е. Осовского «Наблюдение за наблюдающим»: биография литературоведа как объект научного исследования (случай М. М. Бахтина)», которая посвящена не только актуальной проблеме, но и Бахтину, ставшему центром притяжения для большинства авторов сборника.

Статья М. В. Михайловой «Как начиналось марксистское литературоведение? (Венок на могилу Е. А. Соловьева-Андреевича)» вызывает интерес включением в литературоведческий оборот архивных материалов (как и статья Е. А. Тахо-Годи «Три письма Л. П. Семёнова к М. О. Гершензону (материалы к биографии ученого)», и др. авторов), а также обращением к несправедливо забытому имени. Эта тенденция отчетливо прослеживается на протяжении всего сборника. Стремление ввести в актуальный научный оборот наследие талантливых отечественных литературоведов отличает статьи Л. А. Ходанен («Методологические проблемы истории русской литературы в научном наследии Фохта»), Ю. В. Шевчук («Эстетические категории и литературное произведение: возможные пути анализа (по работам уфимского литературоведа Р. Г. Назирова)» и др.

Одним из сквозных «сюжетов» сборника является интерес к открытиям русской формальной школы, «заданный» в первом разделе статьей Е. И. Орловой «Б. М. Эйхенбаум как литературный критик (три заметки к теме)». И этот «сюжет» разрабатывается в других материалах сборника (статья А. В. Ждановой «Гротескный стиль», игровой стиль», «нетрадиционный нарратив»: к истории термина» и др.).

Значение рецензируемого сборника статей видится в постановке актуальных проблем, акцентировании внимания на теоретико-методологических проблемах, актуальных в кон-

тексте развития литературной науки. Это относится и к статье В. И. Тюпы «Анализ художественного текста в отечественном литературоведении XX века», к его оценке вклада Скафтымова в русское литературоведение: «У истоков отечественной традиции литературоведческого анализа на первом месте стоит имя Александра Павловича Скафтымова...» (50), который сформулировал «базовые положения стратегии эстетически ориентированного анализа литературных текстов» в предисловии к «новаторской работе 1924 г. – анализу текста романа «Идиот» (51). Необходимо отметить еще одно немаловажное достоинство рассматриваемой статьи: В. И. Тюпа при построении истории АХТ (анализ художественного текста) как научной дисциплины в отечественном литературоведении XX века не ограничивается, как это часто бывает, кругом широко известных имен, а учитывает вклад разных российских ученых и школ в ее развитие.

Привлекает выбор «конкретных имен» исследователей, которым посвящены статьи **второго раздела** сборника: среди них известные и полузабытые, академические ученые и литературные критики, поэты и философы, вошедшие в историю русского литературоведения прошлого века: И. Ф. Анненский и Андрей Белый, К. Чуковский и А. В. Белинков, С. Д. Кржижановский и У. Р. Фохт, Л. Д. Громова-Опульская и Р. Г. Назиров, И. А. Ильин и М. М. Дунаев. В этом ряду выделяется имя философа И. А. Ильина, которому посвящена статья Е. Г. Рудневой «Литературная критика И. А. Ильина в свете его эстетики».

В связи с повышенным вниманием современной литературной науки к проблеме заглавия художественного произведения статья Л. В. Чернец «Рамочный текст литературного произведения (к 80-летию публикации «Поэтики заглавий» С. Д. Кржижановского)» вызывает особый интерес. Изучение работ Кржижановского в контексте последующего филологического осмысления проблемы заглавия позволяет по-новому оценить его вклад в отечественную науку: «Есть прямая связь между растущим в последние десятилетия интересом к компонентам рамочного текста, в том числе редко изучавшимся раньше, и утверждением в литературоведении концепции *диалогичности* творчества, включением читателя как *адресата* в саму структуру произведения (чему в особенности способствовали работы М. М. Бахтина)»; однако «эта закономерность четко прослеживается и в работах Кржижановского 1920 – 1940-х годов, почти на столетие опередивших свое время» (76-77).

Потребность преодолеть инерцию сложившихся стереотипов в оценке деятельности советских литературоведов отличает ряд статей сборника. В статье «Методологические проблемы истории русской литературы в научном наследии Фохта» Л. А. Ходанен прослеживает развитие научных идей ученого и приходит к выводу: «Социологизм как изначальный урок переверзевской школы не уходит из поля его научного зрения в создании историко-литературной концепции. Однако идеологические «клише» отнюдь не затемяют в его блестящих работах глубоких наблюдений над литературным процессом, точных типологических характеристик, пристального внимания автора к характеру и личности героев русской литературы. Современные споры о построении истории русской литературы не могут обойтись без опыта отечественного научного наследия в этой области, одним из создателей которого был Фохт» (88).

В статье Н. И. Бурнашевой «Л. Д. Громова-Опульская – толстовед-текстолог и главный редактор академического издания полного собрания сочинений Л. Н. Толстого» раскрывается личность и научная деятельность «одного из виднейших русских филологов» (102). Автору статьи небезразлична последующая судьба дела, которому посвятила жизнь Л. Д. Громова-Опульская. С горечью Н. И. Бурнашева констатирует: «Горько, что со смертью Лидии Дмитриевны Громовой-Опульской, похоже, погибло и все академическое издание Полного собрания сочинений Л. Н. Толстого, судьба которого оказалась в очень ненадежных и непрофессиональных руках <...>» (108).

К сквозным «сюжетам» сборника можно отнести особое внимание к развитию литературоведческой мысли Серебряного века. Так, И. Ф. Анненский дал толчок исследователю А. В. Домашенко для осмысления проблемы соотношения между собой «литературы, поэзии и бытия» (136). В статье «Андрей Белый как теоретик неопокалипсиса» М. В. Яковлев обращается к проблеме, ранее не привлекавшей внимание ученых, доказывая, что теоретические построения поэта «во многом определяет именно апокалиптика», и приходит к важному в контексте статьи выводу: «Русский поэтический апокалипсис еще ждет своего исследователя» (147, 151).

Еще одним сквозным «сюжетом» книги является осмысление специфики литературоведения, его «пограничного» положения между наукой и литературным творчеством, и в зависимости от индивидуальности исследователя (критика) авторы статей



по-своему отвечают на него. В этом отношении показательным является название статьи Ф. А. Ермошина: «К. Чуковский как литературовед: Наука? Критика? Автобиография?». Идея синтеза научного анализа и художественного творчества высказывается в публикации В. Г. Моисеевой «Трилогия А. В. Белинкова». Автор статьи обращает внимание на то, что Белинков уже в первом своем произведении, романе «Черновик чувств» (1943), «заявляет о себе и как писатель, и как литературовед, развивая творческие принципы своего учителя – Виктора Борисовича Шкловского, – и вместе с тем полемизируя с ним». А в книге «Юрий Тынянов» (1965), «синтезируя в единое целое приемы научного анализа и художественной литературы, Белинков создает новый жанр» (110, 112).

Та же проблема, только в теоретическом ракурсе, интересует и В. А. Третьякова в статье «Проблема критики как литературы в отечественном литературоведении», опубликованной в **третьем разделе** сборника. Исследователь отмечает возросший в 1970-е годы интерес к проблеме «соотношения критики с литературой и литературоведением» (157) не только в западном литературоведении, но и в отечественном, выделяя работы Б. И. Бурсова, В. Н. Захарова, В. В. Кожина, Г. Н. Поспелова и др.

В статьях третьего раздела рассматриваются теоретико-методологические и историографические проблемы отечественного литературоведения: его *категориальный аппарат* (В. В. Курилов «Основные историографические категории русского литературоведения XX века»), *исследовательские методы* (Д. С. Московская «Локально-исторический метод Н. П. Анциферова», Л. М. Ельницкая «О методе мифореставрации художественного текста (на материале произведений Ф. М. Достоевского)», Е. Ю. Полтавец «Система терминов в методе мифореставрации»); *история изучения русской смеховой литературы* (Л. А. Трахтенберг), *развитие отечественной скандинавистики во второй половине XX века* (Д. В. Кобленкова).

В **четвертом разделе** сборника представлены статьи, посвященные частным вопросам теории литературы, отдельным аспектам истории изучения художественного творчества. В центре внимания исследователей оказываются вопросы, связанные с «полифункциональностью диалогизма в науке о литературе» (А. Я. Эсалнек) и поэтикой выразительности (С. Г. Исаев «Понятие выразительности в теоретических исканиях начала XX столетия: мистическая и позитивистская проекции»); с рецепцией ав-

тора (О. Ю. Осьмухина «Проблема авторской маски в рецепции современного отечественного литературоведения», Н. Г. Владимирова «Автор как проблема английской художественной прозы в контексте ее восприятия отечественным литературоведением») и осмыслением новейших работ о художественном времени и пространстве (статьи Н. К. Шутой, Е. Ю. Перовой).

Несколько публикаций раздела посвящено научному и литературному наследию Ю. Н. Тынянова. Так, в статье М. Б. Лоскутниковой подчеркнута, что при анализе его творчества «как правило, разводят Тынянова-ученого и Тынянова-писателя», поэтому насущно необходимо показать «единство ипостасей его личности и на материале научной работы 1920-х гг. и лучшего романа “Смерть Вазир-Мухтара” (1927), обозначить единомысленность путей Тынянова как выдающегося исследователя» (232). В других статьях научное и литературное наследие Ю. Н. Тынянова рассматриваются в контексте последующего развития тыняновских идей (статьи О. И. Плешковой «Теория литературной эволюции, историческая проза Ю. Н. Тынянова и современные жанры исторического повествования», Е. И. Зейферт «Графический облик жанра отрывка: развитие гипотезы Ю. Н. Тынянова»).

Широта и разнообразие проблематики сборника отчетливо проявляется и в публикациях четвертого раздела. В работе С. Ю. Лебедева выявляется «развитие концепции целостного анализа художественного произведения в русском литературоведении Беларуси», в статье Н. М. Щедриной дан срез научного и литературно-критического осмысления творческого наследия писателя на протяжении полувека. В ряде публикаций рассматриваются литературно-критические материалы, выходившие в зарубежье: «преломление элементов средневековой поэтики» (298) в критических отзывах П. М. Бицилли о В. Набокове (Л. Н. Рязузова), оценка советской метапрозы 1920-х – начала 1930-х годов в журнале «Современные записки» (О. О. Осовский), рецепция романа «Братья Карамазовы» в Германии: В. Л. Комарович и З. Фрейд (О. А. Богданова).

Выход сборника статей по итогам Международной научной конференции «Русское литературоведение XX века: имена, школы, концепции» стал определенной вехой в осмыслении истории развития науки о литературе в нашей стране на протяжении XX столетия, он наметил перспективы дальнейшего ее изучения. В статьях рецензируемой книги обращается внимание на недостаточно исследованные проблемы литературоведения, предприни-

мается попытка критического анализа современного состояния теории литературы (статьи О. Ю. Осьмухиной, С. Ю. Лебедева).

Материалы сборника свидетельствуют о назревшей необходимости создания фундаментального труда – научной истории русского литературоведения XX века.

*А. И. Смирнова,*

*доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы и фольклора Московского городского педагогического университета*

**РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ: АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ  
ОБУЧЕНИЯ РУССКОМУ ЯЗЫКУ. X / ED. SIMONA  
KORYČÁNKOVÁ. BRNO: MASARIKOVA UNIVERZITA,  
2012. 634 С.**

Сборник «Актуальные проблемы обучения русскому языку. X» издан педагогическим факультетом университета им. Масарика (г. Брно). Он включает в себя 89 работ, принадлежащих ученым из 13 стран Европы и Азии (Чехии, России, а также Германии, Грузии, Испании, Италии, Казахстана, Китая, Польши, Словакии, Украины, Франции, Эстонии).

Сборник открывают титульные статьи, посвященные истории обучения русскому языку в университете им. Масарика (Э. Долежелова) и в высших учебных заведениях Казахстана (О. Алтынбекова), а также статья о прошлом и настоящем литературоведческой русистики на философском факультете университета г. Брно (И. Поспишил). Опираясь на большой фактический материал и данные статистики, авторы дают глубокий анализ процессов, связанных с судьбой русского языка за пределами России.

Остальные статьи сгруппированы в три раздела в соответствии с их филологическим профилем (лингвистические, литературоведческие, дидактические); внутри разделов действует алфавитный принцип расположения материала (статьи следуют друг за другом в соответствии с алфавитным порядком фамилий их авторов). Усилия многонационального авторского коллектива направлены на решение актуальных лингвистических, литературоведческих и методических проблем изучения и преподавания русского языка и литературы как в России, так и в Зарубежье, ближнем и дальнем.

Лингвистические статьи посвящены широкому кругу языковых феноменов. Среди них: наименование человека в русской диалектной фразеологии (Т. Мочалова, А. Маслова), московское наречие и просторечие (Л. Борис), межъязыковая графическая омонимия (Е. Бреусова), лексическое калькирование как особый тип заимствования иноязычных слов (К. Кржижова). Речь идет о синтаксическом статусе инфинитива (Э. Акимова), о синтаксической семантике конструкций с беспредложным управлением (А. Бранднер), о взаимодействии грамматических и формально-логических категорий (Е. Ярыгина). Авторами статей предпринимается сопоставительный анализ русского и чешского синтаксиса

(С. Жаж), русских и чешских глаголов (Ю. Филь); анализируется структура словарной статьи электронного словаря синонимов (М. Гайсина).

Среди лингвистических доминируют статьи по стилистике, когнитивной лингвистике, дискурсивному анализу, лингвокультурологии, социолингвистике. Исследуется денотатная и референциальная структура текста (Ж. Амирова), соотношение понятий «дискурс», «языковая среда», «коммуникативное пространство» (Т. Белашапкова), семантика и структура рекламных текстов в религиозных СМИ (И. Бугаева), концептуализация и прецедентность лексем «Ленин» и «Сталин» (Л. Гузи), семантика слова «фига» (Л. Воборил). Изучаются особенности языкового выражения чувственного восприятия в современном публицистическом жанре *feature* (С. Ефимова, Л. Крюкова), композиты с начальными *много-* и *все-* как элементы сферы «Божественное» (С. Никифорова), лексико-семантические единицы «асимметричной» структуры (М. Пименова), семантическая асимметрии лексем в двуязычных словарях (А. Харчарек), антропонимы в позиции оценочных суждений (И. Сипко), категория оценки в русском языке (О. Ушакова). Исследователи сопоставляют содержательные и функциональные характеристики концепта «сам» в славянских и германских языках (И. Чекулай, О. Прохорова), объективацию эмоционально-чувственных конструкторов в русском и английском языках (О. Ромашина), ментальные структуры в русском и английском языках (И. Куприева).

В социолингвистических статьях объектами исследования являются речевые формулы в религиозном дискурсе (А. Петрикова), активные процессы в русском языке в условиях полинационального социума (Е. Журавлева), восприятие русского языка писателями Казахстана (М. Жапанова), русский текст в современном украинском литературном опыте (О. Червинская).

Ряд когнитивных исследований выполнен на материале художественной литературы. Эти работы посвящены стилистическим особенностям жанра *non-fiction* (Г. Ахметова), способам введения чужой речи (Е. Геймбух), концептосфере художественного текста (А. Иванова), текстообразующим возможностям языковых единиц с семантикой восприятия (А. Двизова), вербализации базовых концептов в русских волшебных сказках (Н. Парфенова, В. Савиных), роли просторечия в литературном языке (З. Адамия).

С теоретическими аспектами обучения русскому языку как иностранному связана статья о значении русских ученых-лекси-

кографов в развитии славянской лингводидактики (Е. Архипова), экстериоризации знаний инофона (А. Агманова), российской топонимике как основе нейминга (М. Сибирева), о роли языка СМИ (М. Благо) и культурологического компонента (И. Калита) в процессе обучения РКИ.

Важно подчеркнуть практическую значимость лингвистических статей. Содержащиеся в них наблюдения и теоретические обобщения представляют интерес как для тех, кто изучает русский язык, так и для тех, кто его преподает (и как родной, и как иностранный). Как в теоретической, так и в практической части лингвистические статьи будут полезны также переводчикам со славянских языков. Отрадно, что русисты, для которых русский язык не является родным, пишут работы по-русски.

Литературоведческие статьи связаны с исследованием русской литературы XIX–XX веков. Изучаются особенности композиции романа А. Пушкина «Евгений Онегин» (Н. Жирова) и книги стихов Е. Баратынского «Сумерки» (С. Рудакова); стилевое и стилистическое своеобразие романистики И. Гончарова (М. Лоскутникова); специфика стиля *Art nouveau* (С. Корычанкова); жанровая природа символистской драмы (И. Канунникова); эволюция русского рассказа (К. Нургали). Исследуются иконический код в лирике С. Есенина (О. Воронова) и молитвенная традиция в поэзии периода Первой мировой войны (И. Герасимова). Объектами изучения становится также проза А. Платонова 1920-х гг. (И. Матвеева), творчество М. Булгакова (Э. Гальцева, Е. Колышева, В. Коханова), статьи И. Эренбурга 1930-х гг. (Л. Щелокова). Рассмотрены повествовательная структура прозаических произведений Л. Петрушевской (Ж. Кишкенбаева), современное восприятие «Лета Господнего» И. Шмелева (Ю. Вильчанская) и прозы В. Распутина 1990-х гг. (А. Газизова), современная русская драматургия (И. Рычлова).

В сборнике содержатся компаративистские работы. В частности, в двух статьях исследуются русско-чешские литературные связи: мифы и реальность в русских и чешских хождениях в святую землю в XII–XX вв. (Д. Кшицова), традиции русских народных сказок в Чехии (Е. Маленова). В ряде статей обнаруживается обращение к чешской и казахской литературам (Г. Шарипова, Ж. Нурманова, А. Жаманкозова).

В литературоведческих статьях осмысливается обширный и весьма разнообразный литературный материал. Исследовательское внимание фокусируется на вопросах поэтики. Одной

из актуальных оказывается проблема стиля как свойства художественной формы. С исследованием стилевого своеобразия того или иного художественного произведения, творчества писателя, стиля эпохи связано подавляющее большинство статей. Чаще всего они посвящены изучению отдельно взятого стилевого феномена, носят по преимуществу историко-литературный характер и демонстрируют разную степень обобщения. Однако благодаря высокому качеству предпринятых исследователями наблюдений, несомненно, представляют и теоретический интерес.

В дидактических статьях исследуются трудности усвоения русского языка, обусловленные национальной принадлежностью учащихся (С. Цзиньуй, О. Алтынбекова, З. Сабитова, И. Мацко, Л. Торохтий). Внимание исследователей привлекают проблемы, возникающие при усвоении тех или иных разделов языка, например, грамматики (О. Брандес), лексики (Н. Наумова), фонетики (И. Гобзова), лингвистической компаративистики (И. Вотякова, Ю. Клюс). Небольшой блок статей связан с вопросами обучения русскому языку студентов языковых (С. Мачульская, Н. Бондаренко) и неязыковых факультетов (Ш. Жаркынбекова). В дидактических статьях предлагаются способы интенсификации преподавания РКИ: возможности корпусной лингвистики (С. Альборн), аутентичного фильма (Н. Баяндина-Сужаефф), экскурсии (Н. Чуйкина, Н. Синдецкая), невербального общения (Е. Мухина). Раскрывается дидактический потенциал художественной литературы (Н. Прокурова), интеллект-карт (С. Тимонина), интерактивных технологий (М. Ларкович, А. Мала), медиаматериалов (И. Сапронова, Ж. Нуршаихова, Е. Фреда Пиредда) и текстов СМИ (Н. Нестерова, Т. Ковалева) в формировании коммуникативной компетенции иностранца. Особое место занимают статьи, посвященные обучению русскому языку учащихся-иностранцев, имеющих ограничения по здоровью (А. Соколова) или какие-либо отклонения в развитии, например, связанные с проблемами дислексии, дисграфии и дизортографии (Р. Гренарова).

Дидактические исследования не сводятся к тем или иным методическим рекомендациям. Методика понимается исследователями как прикладной аспект теории языка, что позволяет им выйти за пределы личного педагогического опыта и вписать собственные методические разработки в теоретический контекст.

В заключение следует отметить достаточно высокий научный уровень сборника в целом. Добиться подобного качества, имея дело с 95 авторами, непросто. Полагаю, что это заслуга как их

самих, так и членов редколлегии во главе с С. Корячанковой, принимавших окончательное решение о приеме материалов к публикации. Несмотря на большой объем, широкий географический и научный спектр исследований, многонациональный состав участников, представляющих разные сферы гуманитарного знания (языкознание, литературоведение, дидактику), сборник обладает внутренней цельностью. Цельность достигается благодаря тому, что полноправным «героем» подавляющего большинства материалов является русский язык, обеспечивающий основу продуктивного взаимодействия между различными филологическими направлениями.

Надеюсь, что рецензируемое издание, ориентированное на гуманитариев разных профилей, будет способствовать укреплению и обогащению профессиональных связей ученых разных стран.

*Т. Н. Фоминых,  
доктор филологических наук, профессор кафедры новейшей  
русской литературы Пермского государственного  
гуманитарно-педагогического университета*



## АКТУАЛЬНОЕ ИНТЕРВЬЮ / A TOPICAL INTERVIEW

БЕСЕДА С ПЕРЕВОДЧИКОМ РОМАНА И. ГОНЧАРОВА  
«ОБЛОМОВ» ВЕРОЙ БИШИЦКИ<sup>1</sup>

Вера Бишицки, (Vera Bischitzky), славистка – переводчица и литературовед, известна прежде всего благодаря переводу рассказов и пьес А. П. Чехова, поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души» («Tote Seelen», издательство Artemis&Винклер, Мюнхен, 2009) – семнадцатому по счету переводу этого произведения с русского языка на немецкий, а также благодаря переводу романа И. А. Гончарова «Обломов» («Obломow», издательство «Карл Ханзер», Мюнхен, 2012).

За перевод «Мертвых душ» Гоголя В. Бишицки получила в 2010 году престижную премию Хельмута М. Брэма.

– **Редакция:** Фрау Бишицки, редакция международного научного издания «Русистика и компаративистика» поздравляет Вас с ошеломляющим успехом нового – Вашего – перевода на немецкий язык романа Ивана Гончарова «Обломов»<sup>2</sup>.

– **Вера Бишицки:** Большое спасибо. Я потрясена и очень счастлива этим большим интересом, ведь это восьмой перевод романа на немецкий язык. При этом надо сказать, что сам писатель опасался переводов. Известно, например, его суждение в одном из писем (к С. А. Никитенко, от 4/16 июля 1868 года): «Кстати о переводах. Стасюлевич вчера указал мне в окне книжной лавки на немецкий перевод Обломова, только что вышедший в свет. Я терпеть не могу видеть себя переведенным: я пишу для русских и мне вовсе не льстит внимание иностранцев. С Германией нет конвенции, а то бы я не позволил» [Гончаров 1980: 340]. Можно предположить, что Гончаров опасался, что герои и обычаи русской жизни середины XIX века окажутся чуждыми для читателей из иной культурной среды, как следует из другого письма Гончарова (к Н. С. Лескову, от 3 февраля 1888 года): «Всякий писатель – и не мне чета, – линяет в переводе на иностранный язык: и чем он народнее, национальнее,

<sup>1</sup> Беседа состоялась в мае 2013 года.

<sup>2</sup> Gontscharow Iwan, 2012, *Obломow* / Herausgegeben und neu übersetzt von Vera Bischitzky. – München: CarlHanserVerlag. – 838 p.

*тем он будет беднее в переводе. От этого я и недолюбиваю переводы своих сочинений на другие языки»* [Гончаров 2004: 455]. Надеюсь, что мой перевод романа, который я сопроводила объемными комментариями, позволил немецким и немецкоязычным читателям лучше узнать и понять реалии российской жизни в позапрошлом веке и также увидеть параллели с нашей современной жизнью – ведь затронутые проблемы не ограничиваются Россией.

– **Редакция:** Известно, что до сих пор в продаже находятся два прежних перевода романа на немецкий язык, осуществленные Вашими предшественниками. Чем вызван Ваш интерес к этому произведению?

– **Вера Бишицки:** Интерес определился в первую очередь, конечно, большой любовью к этому произведению и к его автору. Должна признаться, что я очень полюбила Ивана Александровича.

Мой перевод был вызовом. Классиков мировой литературы периодически переводят заново. Каждый переводчик по-своему, на ощупь пробирается к оригиналу, стараясь подойти к нему как можно ближе. Задача особой важности – соблюдать максимальную точность и пытаться сохранять тональность и колорит времени. За прошедшие годы, десятилетия и столетия представления о переводе сильно изменились. Сегодня мы гораздо больше, чем раньше, стараемся соединить филологическую точность с попыткой передать художественную тональность оригинала, сохранить все его особенности и стиль (или, по крайней мере, попытаться это сделать), и в том числе, например, соблюсти и авторскую пунктуацию. Поэтому ни в коем случае нельзя пренебрегать щедрыми двоеточиями, точками с запятой и восклицательными знаками, которые мы встречаем у Гончарова, «нормализуя» их и приноравливая к современным привычкам, как это делало большинство прежних переводчиков. Такая пунктуация типична для своего времени и придаёт тексту определённую интонацию, нередко пояснительную, и вместе с тем поучительную.

Бывало и так, что в старых переводах несколько предложений слиты в одно, или сложная конструкция с придаточными предложениями, искусно нанизанными друг на друга, разбивались на несколько предложений.

Другой круг тем, который можно затронуть здесь только вскользь, – это проблема модернизации языка, или введения современных понятий при переводе классика. В своем переводе я пыталась не выходить за пределы языка середины XIX века.

Безусловно, как человек, живущий в 2010 году (когда я начала работать), сама я пользовалась современным немецким языком, и, тем не менее, я старалась избегать всякого произвольного «осовременивания». Чтобы явно указать привязку ко времени, я иногда в виде «маркировки» вставляла в перевод устаревшие слова, в том случае, когда в русском тексте стоит не употребляемое сегодня слово.

Это лишь несколько штрихов из «мастерской».

Но есть и «внешняя» сторона. Действительно, в немецкоязычных странах ежегодно появляется около 100 тысяч новых книг. Поэтому я, безусловно, задавалась вопросом, как на таком рынке можно «пробиться» книге, написанной в XIX веке, да еще в новом переводе, когда еще продаются старые.

И все же повторю то, о чем мне уже приходилось говорить: «Обломов» – произведение универсальное. Представленные Гончаровым проблемы актуальны в любое время и в любой стране. Мое желание осуществить новый перевод романа «Обломов», этой жемчужины мировой литературы, связано и со стремлением вдохнуть в роман новую жизнь, вызвать новый интерес к нему и укрепить его позиции в немецкоязычной среде. После стартового (в 10 тысяч экземпляров) тиража, вышедшего в феврале 2012 года, оказалось, что во всей Германии и в других немецкоязычных странах Илью Ильича принимают очень радушно, и стартовые экземпляры к настоящему времени давно распроданы. В июне 2012 года – в дни празднования 200-летия со дня рождения писателя – новый перевод «Обломова» занял, по данным «ORF – Австрийское радио», второе место в списке десяти лучших книг месяца, а в июле того же года переместился, к моей большой радости, на первое место. Кстати, вышел второй тираж, и в январе 2014 года дополнительно в издательстве DTV (Deutscher Taschenbuchverlag) выйдет издание в мягком переплете.

Я рада отметить, что большой интерес новый «Обломов» вызвал и в Швейцарии. Обсуждению книги была посвящена телепередача, в ходе которой книгу тепло рекомендовали. Культурный радиоканал DRS-2<sup>3</sup>, который слушают около 400 тысяч человек, включил роман в список 52 лучших книг года. В Швейцарии существует также практика еженедельного выбора и представления на радио в часовой передаче наиболее яркой литературной новинки, и в первую неделю июня 2012 года это

---

<sup>3</sup> DRS 2 – Kulturkanal im Verbund Schweizer Radio.

был «Обломов». В передаче Илью Ильича обсуждали так живо, что временами казалось, будто речь шла о живом человеке. Это лучшее признание книги и ее автора.

В Германии на радиостанции SWR<sup>4</sup> ежемесячно работает жюри, составляя списки наиболее интересных книжных новинок. В сентябре 2012 года роман «Обломов» отмечен в «Списке 10 лучших книг».

В целом, не касаясь отдельных реплик, отзывов или рекомендаций (например, в интернете), скажу, что роман обсуждали в 45 крупных статьях и в передачах на телевидении и радио. Большинство изданий уделило «Обломову» по целой газетной странице, а в журнале «Шпигель», тираж которого 1 млн. экземпляров, роману «Обломов» было посвящено четыре страницы. Кроме того, многие газеты, включая признанный еженедельник «Ди Цайт» (с тиражом 500 тысяч экземпляров), а также радиостанции включили роман в свои списки «книг для летнего чтения». На радио книгу обсуждали в более чем десяти передачах, посвящая этому от получаса до часа времени.

Я получила огромное количество теплых отзывов, в том числе от совершенно незнакомых мне лично людей. В разных городах прошли литературные вечера, на которых зачитывались отрывки из романа. Те, кто читал роман в прежних изданиях, говорили мне, что сейчас восприняли произведение по-новому. Я хочу подчеркнуть, что как читатели, так и работники книжных магазинов, радиостанций, телеканалов, периодических изданий – все с симпатией, с любовью отзываются об «Обломове» и его творце.

– **Редакция:** Чем, по Вашему мнению, вызван такой интерес к роману?

– **Вера Бишицки:** Действительно, роман написан более 150 лет назад. Но жизнь, изображенная в нем, касается не только России. Роман «Обломов» при всей его критике русской феодальной системы того времени и отсталости и летаргии Обломова, а также нескромности его притязаний – книга о страданиях и гибели психически лабильного человека, не согласного с равнодушием и суетой мира, погоней за деньгами, тщеславием. В любой стране есть те, кто стремится отстраниться от безумия своего времени. Конечно, не надо становиться Обломовым, но можно немного поучиться у него искусству спокойствия и невозмутимости.

---

<sup>4</sup> Südwestrundfunk.

В прошлом, 2012 году, я написала для венгерского сборника научных статей «Гончаров: Живая перспектива прозы» статью под названием «Вместе с Обломовым в 21-й век (О восприятии нового перевода “Обломова” в Германии и других немецкоязычных странах)», в которой привела цитаты из разных газет. Очевидно, что роман задел нерв нашего времени. Хочу обратить внимание на слова рецензента из газеты «Штуттгартер Цайтунг»: «Обломов – человек в высшей степени современный. Его обломовщина – ни что иное, как реакция на перегрузку, на чрезмерное давление эпохи модерна, которое ощущаем сегодня и мы, ежедневно и ежечасно, в виде потока информации и постоянной необходимости принимать решения» [Fitzel: 2012].

Говоря об эффекте, произведенном этим романом, сошлюсь на мнения других рецензентов, например: «Неужели этому роману действительно сто пятьдесят лет?». Рецензия в «Франкфуртер Алльгемайне Цайтунг» (тираж издания составляет 350 тысяч экземпляров) заканчивается следующими словами: «Каждый читатель боится последнего предложения в хорошем романе. Но финал “Обломова” приглашает немедленно перечитать его» [Platthaus: 2012]. Рецензент из Австрии написал: «“Обломов” – одна из самых красивых, умных и нежных книг этого года. Возьмите отгул, устройтесь поудобнее на кровати и почитайте в свое удовольствие – не беда, если во время чтения захочется и вздремнуть» [Pesi: 2012].

– **Редакция:** Над чем Вы сейчас работаете?

– **Вера Бишицки:** Могу объявить свою следующую книгу – это письма Гончарова к Елизавете Толстой. Книга выйдет в августе 2013 года, в издательстве «Aufbau Verlag» (Berlin), под заглавием «Прекраснейшая, лучшая, первая женщина»: Любовь в письмах» (Iwan Gontscharow: „Herrlichste, beste, erste aller Frauen“. Eine Liebe in Briefen).

И после этой работы я все еще не расстаюсь с Иваном Александровичем. Сейчас на моем письменном столе лежит масса материалов для очередного тома с письмами Гончарова на немецком языке – это письма к знаменитому юристу и другу Гончарова, Анатолию Кони.

– **Редакция:** Спасибо, фрау Бишицки, за интервью. Примите пожелания дальнейшей успешной работы на Вашем высоком поприще.

## В ИНТЕРВЬЮ СОДЕРЖАЛИСЬ ССЫЛКИ НА СЛЕДУЮЩИЕ ИЗДАНИЯ

- Бишицки Вера, 2012, Вместе с Обломовым в 21-й век (О восприятии нового перевода «Обломова» в Германии и других немецкоязычных странах Гончаров). // *Гончаров: Живая перспектива прозы*: Науч. ст. о творчестве И. А. Гончарова / Bibliotheca Slavica Savariensis. Tomus XIII / A kötetet szerkesztette: Molnár Angelika. – Szombathely: University of West Hungary Press, 2013. – С. 379–384.
- Гончаров И. А., 1980, *Собрание сочинений*. – Москва: Художественная литература. – Т. 8. – 576 с.
- Гончаров И. А., 2004, *Обломов*. // *Полное собрание сочинений и писем: В 20 т.* – Т. 6. – Санкт-Петербург: Наука. – 609 с.
- Fitzel Thomas, 2012, Das Loblied des Müßiggangs. // *Stuttgarter Zeitung*. – 18.06.
- Pesl Thomas, 2012, Oblomow – Das Original. // *Wiener*. – Nr. 369. – Juli.
- Platthaus Andreas, 2012, Das große Fressen für Weltverweigerer. // *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. – 10.03.

### От редакции

#### Несколько цитат из рецензий на новый перевод романа «Обломов»

«Eine exquisite Neuübersetzung: Vera Bischitzky hat es nun im Rahmen der verdienstvollen Reihe von Klassiker-Neuübersetzungen im Hanser-Verlag unternommen, „Oblomow“ eine neue sprachliche Gestalt zu geben. Dabei geht es ihr gerade nicht um Modernisierung, sondern sie versucht, das Zeitkolorit des Romans auch im Deutschen zu bewahren» [Ulrich M. Schmid, *Zwischenden Extremen*, Neue Zürcher Zeitung, 22.06.2012].

«Превосходный новый перевод: Вера Бишицки осуществила в рамках программы по новому переводу произведений классики, проводимой издательством “Hanser-Verlag”, перевод романа “Обломов”, придав ему новый языковой вид. При этом она не стремится к модернизации, она пытается, сохранить колорит времени романа и в немецком языке» [Ulrich M. Schmid, *Zwischenden Extremen*, Neue Zürcher Zeitung, 22.06.2012. *Zwischen den Extremen*].

\*\*\*

«Oblomow kann man nun in der Übersetzung von Vera Bischitzky in einer Sprache lesen, in der Witz und Ironie Raum haben und die, ohne Modewörter oder heutigen Jargon zu benutzen, so aktuell und frisch wirkt, ja, funkelt, als sei der Roman nicht vor 150 Jahren,

sondern gerade eben erst geschrieben worden» [Hanne Kulesa, Oblomow, Hessischer Rundfunk, 14.06.2012].

«“Обломова” можно теперь прочитать в переводе Веры Бишицки, на языке, сохранившем шутку и иронию, языке, который, обходясь без модных слов и современного жаргона, до того свеж и актуален, да он просто сияет свежестью, словно роман написан не 150 лет назад, а прямо только что» [Ханне Кулесса, Oblomow, Гессенское Радио, 14.06.2012].

\*\*\*

«Jetzt wurde das Buch endlich neu übersetzt. Eine Meisterleistung. [...] Nach sieben Übertragungen ins Deutsche [...] hat sich die Slawistin Vera Bischitzky der großen Sache angenommen, und sie präsentiert einen Roman, dessen ruhiger Fluss, dessen Innehalten und Mäandern in jeder Passage, in jedem einzelnen Satz im Deutschen fühlbar wird. Die versunkene Welt, die sie wiederauferstehen lässt, kann wieder besichtigt, gehört, ertastet, geschmeckt und gerochen werden» [Elke Schmitter, Ein Herrenmensch, aber ein guter, Der Spiegel, 15/2012].

«Теперь книга наконец-то вновь переведена. Это – шедевр мастера. [...] До него уже было семь переводов на немецкий язык, и все же славистка Вера Бишицки взялась за это великое дело и представила нам роман, спокойное течение которого, со всеми его замедлениями и извивами ощутимо в каждом пассаже, в каждой отдельной немецкой фразе. Утраченный мир, который переводчица возрождает, можно теперь разглядеть, услышать, ощупать, попробовать на вкус и запах» [Эльке Шмиттер, Ein Herrenmensch, aber ein guter, Шпигель, 15/2012].

\*\*\*

«Vera Bischitzky [...] verleiht dem Text einen neuen Glanz, indem sie, anders als ihre Vorgänger, die sprachliche Struktur des russischen Originals mit all ihren stilistischen Eigentümlichkeiten zu erhalten sucht. Gleichsam Archäologin der Sprache gräbt sie sich durch die Sprachschichten und hebt so manchen Wortschatz, den sie im eindrucksvollen Anmerkungsapparat begeisternd dem Leser von heute näher bringt. Man liest die Anmerkungen der Übersetzerin mit größtem Vergnügen und Gewinn» [Ursula Keller, Oblomow, rbb Kulturradio, 02.03.2012].

«Вера Бишицки [...] придает тексту новый блеск, пытаясь, в отличие от своих предшественников, сохранить языковую структуру русского оригинала со всеми его особенностями. Подобно археологу в мире слов, она снимает пласты языка один

за другим, обнажая редкостные словесные богатства, которые с восхищением раскрывает перед читателем с помощью впечатляющего сопроводительного аппарата. Примечания переводчицы читаются с огромным удовольствием и пользой» [Урсула Келлер, Oblomow, рбб Kulturradio, 02.03.2012].

\*\*\*

«Vera Bischitzky, die 2009 schon eine großartige Neufassung von Nikolai Gogols „Toten Seelen“ vorgelegt hat, schuf jetzt für den Hanser Verlag eine dem Original adäquate Fassung des „Oblomow“. Sie hat nicht nur zahlreiche Fehler und Ungereimtheiten der früheren Übertragungen beseitigt, es ist ihr hervorragend gelungen, die Balance zwischen philologischer Genauigkeit und literarischer Qualität zu halten und die sprachliche Gestalt des Originals, den Stil des Autors und den Tonfall des Erzählers, den Sprachwitz und die feine Ironie zu bewahren. Es lohnt sich auch, ihre kleine Abhandlung zu Übersetzungsproblemen und die klugen Anmerkungen zu lesen. Das Resultat ihrer Mühen ist ein völlig entstaubter, ganz heutiger „Oblomow“». [Karlheinz Kasper, Ein Plädoyer für Oblomow, Neues Deutschland, 16.06.2012].

«Вера Бишицки, которая в 2009 году уже поразила нас грандиозным новым переводом „Мертвых душ“ Николая Гоголя, теперь создала адекватную оригиналу версию «Обломова» для издательства “Ханзер”. Она не только исправила многочисленные ошибки и несообразности предшествующих переводчиков, ей прекрасно удалось соблюсти баланс между филологической точностью и литературным качеством, сохранив языковой склад оригинала, стиль автора и тональность повествования, речевую игру и тонкую иронию. Ознакомьтесь также с ее небольшим эссе по проблемам перевода и с умными замечаниями – они стоят того. Результатом усилий Веры Бишицки явился начищенный до блеска и проветренный, совершенно сегодняшний “Обломов”» [Карл-Хайнц Каспер, Ein Plädoyer für Oblomow. Нойес Дойчланд, 16.06.2012].

\*\*\*

«Was hier mit dem 1859 erschienenen Roman „Oblomow“ in der Neuübersetzung von Vera Bischitzky anzuzeigen ist, wirkt für den deutschen Sprachraum wie die Geburt eines neuen Werkes nach bisher insgesamt sieben deutschen Übertragungen (seit 1868). Die in Berlin lebende Übersetzerin erweist sich als Meisterin ihres Faches und in dem fast 100 Seiten umfassenden Anhang als Slawistin von Format, gekennzeichnet durch immensen Fleiß und Akribie. Alte Fehler und



Merkwürdigkeiten früherer Übersetzungen werden ausgemerzt, der Text letzter Hand (einschließlich mancher Wiederholungen) wird wiederhergestellt, der Sprachstil entspricht dem damaligen Zeitgeist und kommt ohne heutige Modewörter aus» [Ehrhard Hexelschneider. Leipzigs Neue, 11 – 2012].

«Новый перевод “Обломова”, выполненный Верой Бишицки, сродни рождению нового произведения после семи существовавших доньше (с 1868 года) переводов. Берлинская переводчица оказалась настоящим мастером своего дела, и в почти стостраничном подробном научном приложении показывает, что она – ученый с большой буквы, стиль ее работы отличается невероятной тщательностью и дотошностью. Были устранены все ошибки и недоразумения старых переводов, воспроизведен последний рукописный авторский вариант Гончарова, стиль соответствует духу того времени и обходится без современных модных словечек» [Ehrhard Hexelschneider. Leipzigs Neue, 11 – 2012].

## КОРОТКО ОБ АВТОРАХ /ABOUT THE AUTHORS

**Беляева Ирина Анатольевна** – доктор филологических наук, профессор кафедры русской классической литературы и фольклора Московского городского педагогического университета. Сферы научных интересов: история русской литературы XIX века.

**Belyaeva Irina** – Ph. D., Professor of the Department of Russian classic literature and folklore at the Moscow City Teacher Training University. Field of scientific interest: history of Russian literature of 19<sup>th</sup> century. belyaeva-i@mail.ru

**Беляева Мария Вячеславовна** – кандидат филологических наук, профессор кафедры современных технологий обучения института иностранных языков Московского городского педагогического университета. Сфера научных интересов: разговорный дискурс, синтаксис разговорного дискурса, лингвокультурология.

**Belyaeva Maria** – Ph. D., Professor of the Department of the German Language and Modern Teaching Technologies at the Institute of Foreign Languages at the Moscow City Teacher Training University. Field of scientific interest: Spoken discourse, the syntax of spoken discourse, linguistic and cultural studies. beljaeva-mv@mail.ru

**Валюлис Светлана Алексеевна** – доктор гуманитарных наук, доцент кафедры русской литературы и межкультурной коммуникации филологического факультета Литовского эдукологического университета. Сферы научных интересов: философия, литература, искусство.

**Valiulis Svetlana** – Ph. D., Associate Professor of the Department of Russian literature at Lithuanian University of Educational Sciences. Field of scientific interest: philosophy, literature, art. svaliulis1@gmail.com

**Бишицки Вера** – славист, публицист, переводчик художественной литературы (главным образом русских классиков) на немецкий язык. Живет в Берлине.

**Bischitzky Vera** – freelance slavist, publicist, translator of belleslettres (mostly Russian classics) into German. Living in Berlin. veraby@hotmail.com

**Джанумов Сейран Акопович** – Заслуженный работник высшей школы Российской Федерации, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской классической литературы и фольклора Московского городского педагогического университета. Сфера научных интересов: история русской литературы XVIII–XIX веков, русский фольклор, литературно-фольклорные взаимосвязи.

**Dzhanumov Seyran** – Honored Worker of Higher Education of the Russian Federation, Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Russian classic literature and folklore at the Moscow City Teacher Training University. Field of scientific interest: history of Russian literature of the 18<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> centuries, Russian folklore, interrelations of literature and folklore. DjanumovSA@mail.ru

**Ганиев Журат** – доктор филологических наук, доцент Института гуманитарных наук, профессор кафедры русского языка Московского городского педагогического университета. Сфера научных интересов: риторика, русская орфоэпия, культура русской речи, русский язык как неродной.

**Ganiev Zhurat** – Ph. D. Associate Professor of Institute for Human Sciences, Professor of Russian Language & General Linguistics at the Moscow City Teacher Training University. Field of scientific interest: rhetoric, Russian orthoepy, culture of Russian speech, Russian as a second language. vlad.ganiev@yandex.ru

**Дубинина Татьяна Геннадьевна** – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской классической литературы и фольклора Московского городского педагогического университета. Сфера научных интересов: творчество И. С. Тургенева.

**Dubinina Tatiana** – Ph. D. (Candidate of Philology), teacher of the Department of Russian classic literature and folklore at the Moscow City Teacher Training University. Field of scientific interest: the works of I. S. Turgenyev. dubinina-tatiana@yandex.ru

**Киров Евгений Флорентович** – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и общего языкознания филологического факультета Московского городского педагогического университета. Сфера научных интересов: грамматика и фонология русского языка, экспериментальная фонетика, происхождение письменности, теория и история языкознания.

**Kirov Evgene** – Doctor of Philology, Professor of the Department of Language & General Linguistics at the Moscow City Teacher Training University. Field of scientific interest: grammar and phonology of Russian, experimental phonetics, the origin of writing, theory and history of linguistics. evg-kirov@yandex.ru

**Лоскутникова Мария Борисовна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской классической литературы и фольклора Московского городского педагогического университета. Сфера научных интересов: теория литературы, история русской литературы XIX-XX веков, компаративистика.

**Loskutnikova Maria** – Ph. D. (Candidate of Philology), Associate Professor of the Department of Russian classic literature and folklore at the Moscow City Teacher Training University. Field of scientific interest: theory of literature, history of Russian literature of the 19<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> centuries, comparativistics. maria.loskutnikova@mail.ru

**Михайлова Мария Викторовна** – доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы XX–XXI веков филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, академик РАЕН. Сфера научных интересов: русская литература и критика Серебряного века, женское литературное творчество, творчество «забытых» и незамеченных писателей первой трети XX века, история драматургии начала XX века.

**Mikhaylova Maria** – Ph. D., Professor of the Department of history of Russian literature of the 20<sup>th</sup> -21<sup>st</sup> centuries of the philological faculty at the Moscow State University named after M.V. Lomonosov, academician of the Russian Academy of Natural Sciences. Field of scientific interest: Russian literature and criticism of the Silver age, a woman's literary creativity, creativity of forgotten and unnoticed writers of the first third of the 20<sup>th</sup> century, the history of drama of the early 20<sup>th</sup> century. mary1701@mail.ru

**Молнар Ангелика** – Ph. D., доцент (Dr.) кафедры русского языка и литературы Института славянской филологии Университетского центра «Савария» Западно-венгерского университета. Сфера научных интересов: история классической и современной русской литературы, творчество И. А. Гончарова, поэтика, сравнительное литературоведение.

**Molnár Angelika** – Ph. D. (Candidate of Philology), Associate Professor of the Department of Russian language and literature, Institute

for Slavic philology, Savaria Campus of University of West Hungary. Field of scientific interest: history of classical and modern Russian literature, Ivan Goncharov's works, poetics, comparativistics. manja@t-online.hu

**Нагорная Александра Викторовна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры западноевропейских языков и переводоведения факультетаромано-германской филологии Института иностранных языков Московского городского педагогического университета. Сфера научных интересов: трансдисциплинарные исследования, когнитивное моделирование и вербальная репрезентация interoцептивных феноменов, теория метафоры, теория воплощенного значения.

**Alexandra Nagornaya** – Ph. D., Associate Professor of the Department of West-European Languages and Translation Studies at the Institute of Foreign Languages at the Moscow City Teacher Training University. Field of scientific interest: transdisciplinary studies, cognitive modeling and verbal representation of interoceptive phenomena, theory of Metaphor, Embodied Meaning Theory. alnag@mail.ru

**Павловец Михаил Георгиевич** – кандидат филологических наук, доцент кафедры новейшей русской литературы и читательских практик Московского городского педагогического университета. Сфера научных интересов: история русской литературы XX–XXI веков, история и методика литературного образования.

**Pavlovets Mikhail** – Ph. D. (Candidate of Philology), Associate Professor of the Department of modern Russian literature and reader practices at the Moscow City Teacher Training University. Field of scientific interest: history of Russian literature of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries, history and methods of literary education. pavlovez@mail.ru

**Полтавец Елена Юрьевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской классической литературы и фольклора Московского городского педагогического университета. Сфера научных интересов: творчество Л. Н. Толстого, мифопоэтика, литературные мотивы.

**Poltavets Helen** – Ph. D. (Candidate of Philology), Associate Professor of the Department of Russian classic literature and folklore at the Moscow City Teacher Training University. Field of scientific interest: works by Leo Tolstoy, myth and poetics, literary motifs. nedzvetsky@bk.ru

**Райкова Ирина Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской классической литературы и фольклора Московского городского педагогического университета. Сфера научных интересов: русский фольклор, полевые исследования, фольклор детей и молодежи, фольклорно-литературные связи.

**Raikova Irina** – Ph. D. (Candidate of Philology), Associate Professor of the Department of Russian classic literature and folklore at the Moscow City Teacher Training University. Field of scientific interest: Russian folklore, field research, children and youth folklore, folk-literature contacts. Nikolavna@inbox.ru

**Смирнова Альфия Исламовна** – доктор филологических наук, профессор кафедры новейшей русской литературы и читательских практик Московского городского педагогического университета. Сфера научных интересов: история русской литературы XX века, поэтика.

**Smirnova Alfiya** – Ph. D., Professor of the Department of modern Russian literature and reader practices at the Moscow City Teacher Training University. Field of scientific interest: history of Russian literature of the 20<sup>th</sup> century, poetics. alfia-smirnova@yandex.ru

**Штембергер Мартина** – Mag. Dr., Univ.-Ass., Институт романтики Венского университета. Сфера научных интересов: французская и франкоязычная литература XX и XXI веков, литература путешествий, компаративистская имагология, франко-русские литературные и культурные отношения, гендерные исследования в литературоведении, металитература/метафикция.

**Stemberger Martina** – Mag. Dr., Univ.-Ass. of the Department of Romance languages and literatures at the University of Vienna (Austria). Field of scientific interest: French and Francophone literature of the 20<sup>th</sup> -21<sup>st</sup> centuries, travel literature, comparatist imagology, Franco-Russian literary and cultural relations, literature and gender studies, metaliterature/metafiction. martina.stemberger@univie.ac.at

**Фоминых Татьяна Николаевна** – доктор филологических наук, профессор кафедры новейшей русской литературы Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. Сфера научных интересов: русская литература XX века, русская литература и философия.

**Fominykh Tatyana** – Ph. D., Professor of the Department of modern Russian literature at the Perm State Humanitarian-Pedagogical Uni-

---

versity. Field of scientific interest: history of Russian literature of the 20<sup>th</sup> century, Russian literature and philosophy.natatata72@yandex.ru

**P88 Русистика и компаративистика:** сборник научных статей. Вып. VIII. Научное издание. Вильнюс: Литовский эдукологический университет, 2013. – 208 с.

ISBN 978-9955-20-913-3

Сборник научных статей «Русистика и компаративистика» является результатом научного сотрудничества Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета и филологического факультета Литовского эдукологического университета. В сборнике представлены исследования в области фольклора, литературоведения и языкознания.

Для специалистов-филологов, преподавателей, аспирантов, студентов славянской филологии, учителей-словесников.

УДК 811.161.1

Редактировали Е. И. Белова, Д. Сабромене  
Макетировал Доналдас Пятраускас  
На английский язык переводила Р. Баканене

SL 605. Усл. печ. л. 26. Тираж 100 экз. Зак. № 014-002

Литовский эдукологический университет  
Студенту 39, LT-08106, Вильнюс

Издательство Литовского эдукологического университета  
Т. Щевченкос 31, LT-03111, Вильнюс  
Ел. п. leidykla@leu.lt