



ЦЕНТР РУССКОГО ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ имени А.Ф. ЛОСЕВА

**ПРОСТРАНСТВО
И ВРЕМЯ
В РУССКОЙ
ФИЛОСОФИИ
И КУЛЬТУРЕ**

СБОРНИК ТРУДОВ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ

МОСКОВСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ
ЦЕНТР РУССКОГО ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ ИМ. А.Ф. ЛОСЕВА
«ДОМ А.Ф. ЛОСЕВА» – НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
И МЕМОРИАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ И КУЛЬТУРЕ

СБОРНИК ТРУДОВ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ



МОСКВА — 2021

УДК 82.09
ББК 130.2
П82

Пространство и время в русской философии и культуре :

П82 Сборник трудов молодых ученых / Сост. и ред. Е. А. Тахо-Годи. – Москва : МАКС Пресс, 2021. – 140 с.

ISBN 978-5-317-06603-1

<https://doi.org/10.29003/m2014.978-5-317-06603-1>

В сборник вошли статьи, подготовленные молодыми учеными, студентами и магистрантами, принимавшими участие в конференциях «Пространство и время в русской литературе и философии» в 2018–2020 гг., регулярно организуемых в рамках проекта Российского научного фонда «Русская литература и философия: пути взаимодействия» (РНФ, проект № 17–18–01432-П) Институтом мировой литературы имени А. М. Горького РАН совместно с Библиотекой-музеем «Дом А. Ф. Лосева» и Центром русского языка и культуры имени А. Ф. Лосева Института филологии МПГУ.

Ключевые слова: русская литература, русская философия, философская критика, поэтика, хронотоп, пространство, время.

УДК 82.09
ББК 130.2

Редакционная коллегия

Тахо-Годи Елена Аркадьевна – профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова; ведущий научный сотрудник ИМЛИ имени А.М. Горького РАН; заведующая отделом Библиотеки-музея «Дом А.Ф. Лосева», Председатель Лосевской комиссии Научного совета «История мировой культуры» РАН, доктор филологических наук – *председатель*.

Дефье Олег Викторович – заведующий сектором Центра русского языка и культуры имени А.Ф. Лосева Института филологии МПГУ, доктор филологических наук.

Касаткина Татьяна Александровна – заведующая научно-исследовательским центром «Ф.М. Достоевский и мировая культура» ИМЛИ имени А.М. Горького РАН; председатель Комиссии по изучению творческого наследия Ф.М. Достоевского Научного совета «История мировой культуры» РАН, доктор филологических наук.

Святославский Алексей Владимирович – директор Центра русского языка и культуры имени А.Ф. Лосева; профессор кафедры классической литературы Института филологии МПГУ, доктор культурологии.

Троицкий Виктор Петрович – старший научный сотрудник Библиотеки-музея «Дом А.Ф. Лосева».

Филатов Антон Владимирович – преподаватель филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова; научный сотрудник ИМЛИ имени А.М. Горького РАН, кандидат филологических наук.

СОДЕРЖАНИЕ

Тахо-Годи Е.А.

Предисловие. О конференциях молодых ученых «Пространство и время в русской литературе и философии»7

Стайнер Л.Л.

Введение. Философия и литература: краткая история 10

Романов Д.Д.

Философия иконичности: лик и текст..... 18

Ряполов С.В.

И.С. Тургенев и русский платонизм26

Морозов И.А.

Хронотоп и «нарративная идентичность». К вопросу о «расшатывании» поэтики «Натуральной школы» в «Записках охотника» И.С. Тургенва 32

Насуева А.М.

Феномен «подполья» в творчестве Ф.М. Достоевского 39

Рожкова А.Е.

Особенности хронотопа и его влияния на психику героя в рассказе Л. Толстого «Записки сумасшедшего» 49

Небытова Г.Н.

Хронотоп двора в рассказе И.А. Бунина «Весёлый двор» 56

Маковцев В. С.

Событие расставания в стихотворении О.Э. Мандельштама «Tristia» 63

Филатов А.В.

Ценностные характеристики пространства адамического мифа в лирике С.М. Городецкого 71

Кальманов Ю.А.

Символика пространства и времени в «Переписке из двух углов» Вячеслава Иванова и Михаила Гершензона 79

Швец А.В.

Афиша в книге «Танго с коровами» В.В. Каменского 87

Королева А.М.

Мифопоэтические и идеологические аспекты хронотопа в драме Б.Л. Пастернака «Этот свет» 96

Кислицына Е.А. Принципы воспитания личности в книге А.Ф. Лосева «Дерзание духа»: методический потенциал	106
Шахова Е.В. Когнитивное моделирование хронотопа Севера в произведениях о русских робинзонах	112
Леднева Д.М. Конфликт героя с пространством и временем в творчестве Марины Палей	120
Захарова Е.М. Время как инструмент философской критики (Ю.Н. Говоруха-Отрок, И.И. Виноградов, И.Б. Роднянская, М.Н. Эпштейн)	128

*Тахо-Годи Елена Аркадьевна, д.ф.н.
Россия, Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова, профессор;
ИМЛИ имени А.М. Горького РАН, в.н.с.
Библиотека-музей «Дом А.Ф. Лосева», заведующая отделом*

ПРЕДИСЛОВИЕ.

О КОНФЕРЕНЦИЯХ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ «ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ФИЛОСОФИИ»

В 2017 году в Москве началась работа над реализацией междисциплинарного проекта «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Для проведения этого междисциплинарного исследования был создан специальный научный коллектив в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН. Проект реализуется при поддержке Российского научного фонда, взявшего на себя финансирование работы и ее экспертную оценку.

В соответствии с требованием фонда к работе в научном коллективе, помимо основных исполнителей, известных ученых, давно зарекомендовавших себя в научных кругах, были привлечены молодые исследователи, прежде всего, аспиранты. Таким образом, проект изначально носил как исследовательский, так и образовательный характер. Кроме того, с той же целью молодые ученые – студенты и аспиранты – широко привлекались к участию в международных конференциях. Однако этим научно-образовательный аспект не был исчерпан. Было принято решение о проведении ежегодных молодежных конференций по теме проекта. Соорганизаторами молодежных конференций выступили: Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН, «Дом А.Ф. Лосева» – научная библиотека и мемориальный музей, Центр русского языка и культуры имени А.Ф. Лосева Института филологии Московского педагогического государственного университета, журнал «Соловьевские исследования».

В ноябре 2018 года открылась первая Международная научная конференция молодых ученых «Пространство и время в русской литературе и философии». В 2019 году прошла вторая, а в 2020

году – третья конференция. В конференциях принимали участие молодые ученые из России, Германии, Китая, Польши, США и Турции. В центре внимания участников конференции был круг проблем, сопряженных с анализом важнейших философско-эстетических категорий – пространства и времени: философские воззрения автора сквозь призму категорий художественного пространства и времени; философско-эстетические аспекты временных и пространственных образов и мотивов в художественном произведении; аксиологические начала пространственно-временной организации художественного произведения; представление о пространстве и времени в трудах русских философов; методологические аспекты анализа категорий пространства и времени в художественных и философских текстах. Доклады, отмеченные оргкомитетом, рекомендовались для публикации в журнал «Соловьевские исследования» при условии, что подготовленный в форме статьи текст пройдет внутреннее рецензирование этого издания, входящего в список ВАК.

Так как конференции носили не только научно-исследовательский, но и образовательный характер, то в рамках каждой конференции проводился «мастер-класс»: перед молодыми учеными выступали с пленарными докладами как члены научного коллектива – ведущие научные сотрудники ИМЛИ РАН А.Г. Гачева, Т.А. Касаткина, Е.А. Тахо-Годи, так и приглашенные профессора. В 2019 г. среди пленарных докладов прозвучали выступления директора Института св. Фомы Штефана Липке (Германия), профессора Института филологии МПГУ, сотрудника Центра русского языка и культуры имени А.Ф. Лосева О.В. Дефье; в 2020 году – коллег из университетов Польши: профессора Ягеллонского университета Анджея Дудека, профессора Щецинского университета Эвы Коморовской и профессора Гданьского университета Дануты Станулевич. Избранные видеодоклады, прозвучавшие на этих «мастер-классах», были опубликованы в спецвыпуске журнала «Русская словесность» (2021, № 1), а также изданы в текстово-изобразительном мультимедийном электронном сетевом издании «Научно-методический журнал “Русская словесность”» (2021, № 1).

Следуя этой традиции, мы помещаем в сборник в качестве Введения текст, рассказывающий об истории взаимодействия литературы и философии, написанный Линой Стайнер, руководителем Центра по изучению литературы и философии, доцентом кафедры теоретической философии Института философии Рейнского Боннского университета Фридриха Вильгельма.

В настоящий сборник вошли главным образом работы московских молодых ученых, представляющих Московский педагогический университет, МГУ имени М.В. Ломоносова, ИМЛИ имени А.М. Горького РАН, Литературный институт имени А.М. Горького, НИУ «Высшая школа экономики», Российский государственный гуманитарный университет.

Редколлегия приняла решение публиковать работы в авторской редакции, не пытаясь улучшить включенные в сборник тексты, чтобы начинающие ученые явились перед научной ответственностью не унифицировано-безлико, а индивидуально – пусть даже с какими-то шероховатостями или просчетами. Редколлегия видела свою главную задачу в том, чтобы предоставить молодежи дополнительную площадку, дать возможность проявить силы в меру своих способностей и талантов¹.

¹ Текст подготовлен в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН при финансовой поддержке Российского научного фонда (РНФ, проект № 17–18–01432-П).

Стайнер Лина Леонидовна, PhD

Германия, Бонн, Институт философии Рейнского Боннского университета Фридриха Вильгельма, руководитель Центра по изучению литературы и философии, доцент кафедры теоретической философии

ВВЕДЕНИЕ.

ФИЛОСОФИЯ И ЛИТЕРАТУРА: КРАТКАЯ ИСТОРИЯ

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению истории взаимодействия философии и литературы в контексте развития мировой культуры. Прослежены отношения двух сфер человеческой мысли от Античности до современной эпохи. Пристальное внимание уделено европейской и американской философии, в особенности тем направлениям, которые подчеркивали важность обращения к художественному творчеству как в теории, так и на практике.

Ключевые слова: философия, литература, филология, история, междисциплинарность, компаративистика, континентальная философия.

Как известно, и литература, и философия ведут свое происхождение от мифа. Первые греческие философы (такие как Ксенофан, Эмпедокл и Парменид) были поэтами. И даже Платон, который считал поэзию обманом и хотел изгнать поэтов из задуманной им Республики, в своем творчестве также опирался на мифологию. К счастью, его последователь Аристотель не считал поэтический вымысел вредным для трезвомыслящих граждан. Он стал основоположником литературной теории. Однако «Поэтика» Аристотеля воздвигла барьер между поэтическим творчеством и философией (а также риторикой). Некоторые древнеримские мыслители игнорировали этот барьер. Например, как утверждал М.М. Бахтин, трактат Бозция «Утешение философией» можно рассматривать как сатиру-мениппею [1, р. 27]. Однако в христианизированной Европе академическая философия снова отделилась от поэзии и превратилась в схоластику. Только гуманисты эпохи Ренессанса начали снова наводить мосты между литературой и философией. Особенно важную роль здесь сыграли М. Монтень, создавший новый философско-литературный жанр эссе, а также Т. Кампанелла и Т. Мор, создавшие жанр утопии.

Для гуманистов философствование и литературное творчество были взаимосвязанными процессами.

Четкое разграничение между этими сферами умственной деятельности, которое глубоко внедрилось в сознание образованных европейцев и отразилось на системе образования Нового Времени, произошло в XVII веке, когда возникла современная наука. Р. Декарт, Дж. Локк и их последователи ставили трезвое научное мышление выше поэтического вдохновения. Тем не менее для специалистов в области моральной философии (таких как французские моралисты, Шефтсбери, а также французские, шотландские и немецкие просветители) литература продолжала служить источником информации о человеческой природе. Наконец, в XVIII веке возникла новая философская область – эстетика, – направленная на изучение таких феноменов, как воображение, вкус, переживания и суждение о прекрасном и возвышенном. Стоит напомнить, что до XVIII века эти вопросы входили в компетенцию литературной критики, которая сформировалась как профессия к концу XVII века. Но критика не являлась предметом «школьной» философии.

Профессиональные философы заинтересовались ею только после того, как начался так называемый антропологический поворот, связанный с коперниканским переворотом И. Канта в трактовке познания, а также с возникновением современной философии языка, основой которой стал трактат И.Г. Гердера «О происхождении языка». На рубеже XVIII–XIX веков идеи Гердера подхватили основоположники немецкого романтизма (придумавшие сам термин *Romantik*) братья Ф. и А.В. Шлегели, а также Ф. Шлейермахер и В. фон Гумбольдт. Именно благодаря этим мыслителям феномен поэтического творчества (*poesis*) оказался в центре внимания философии, которая осознала, что мифотворчество и поэзия являются основой человеческого самосознания и саморазвития (того, что по-немецки называется *Selbstbildung*).

Йенский (или ранний) романтизм (*Frühromantik*) справедливо считается эпохой наиболее активного взаимодействия и взаимопроникновения философии и литературы. Немецкие романтики открыто боролись с пережитками схоластики и утверждали, что современная философия, направленная в первую очередь на изу-

чение человека и общества, обязана изучать историю литературы и культуры. Вслед за романтиками Г. Гегель и Ф. Шеллинг выстраивали философские системы, в которых история искусства занимала центральную, а у Шеллинга даже ключевую позицию, ибо высшей стадией развития человечества и природы у Шеллинга являлось художественное творчество.

В это же время возникла и современная филология. Следует отметить, что в большинстве западных стран современные языки и литература не изучались в университетах до середины XIX века. В рамках университетской программы изучалась лишь классическая филология. Сравнительно-историческая грамматика и литературоведение, в современном понимании этого термина, возникли в конце XVIII века в Германии, где эти дисциплины приобрели исключительно высокий статус благодаря реформе образования, проведенной Гумбольдтом в 1810-х годах, когда он занимал пост министра образования Пруссии. В ходе университетской реформы были созданы кафедры индогерманской и романской филологии. Вскоре возникла и славянская филология. Но если сам Гумбольдт и его современники изучали огромное количество различных языков и литератур, а также писали и чисто философские труды, то уже в следующем поколении возникла специализация. К концу века филология отделилась от философии и приобрела черты позитивной науки. Этому способствовал также кризис, постигший философию во второй половине XIX века, когда на смену идеализму пришли пессимизм, утилитаризм и позитивизм. К счастью, профессионализация и узкая специализация в академии не стали препонами для многих талантливых ученых, которым удалось построить поистине интердисциплинарную научную карьеру вне стен академии¹.

Однако было бы несправедливо утверждать, что во второй половине XIX – начале XX веков академическая философия в Германии отвернулась от литературы. Философы перестали писать филологические труды, однако они не перестали вдохновляться

¹ Например, Ф. Ницше, достигший мировой славы после ухода с поста профессора Базельского университета, а также (двумя поколениями позже) Г. Лукач и В. Беньямин, так и не сумевшие защитить вторую диссертацию (Habilitation), являвшуюся условием для получения профессорской должности.

литературными произведениями и изучать феномен вербального искусства. В начале XX века в Германии лидировало два философских направления: феноменология Э. Гуссерля и неокантианство. Оба течения создали оригинальные методологии изучения искусства и повлияли на развитие литературной теории. Так, среди учеников и последователей Гуссерля мы находим не только М. Хайдеггера, но и польского философа литературы Р. Ингардена. В то же время корифей Марбургской неокантианской школы Г. Коген (H. Cohen) был научным руководителем М.И. Кагана, ставшего впоследствии интеллектуальным лидером Витебского кружка, в котором сформировался Бахтин. У Когена учился также и Б.Л. Пастернак. Баденская школа неокантианства также помогла сформироваться Ф.А. Степуну, который возрождал романтическую философию жизни.

Феноменология способствовала развитию экзистенциализма, стремившегося стереть границы между философией и литературой, а также между философией и реальной жизнью. Как признавался Ж. Батай, работа Хайдеггера «Что такое метафизика?» («Was ist Metaphysik?») стала откровением для французских интеллектуалов [2, р. 83]. Считая себя последователем Ф. Ницше в борьбе против нигилизма, Хайдеггер стремился к созданию нового постметафизического гуманизма. Его философия уже не противопоставляла себя литературе, а максимально приближалась к ней. Эта новая синергия философии и литературы особенно заметна в творчестве французских экзистенциалистов Ж.-П. Сартра, А. Камю и С. де Бовуар, которые нередко рассматривали одни и те же философские проблемы параллельно в литературных и философских сочинениях. К примеру, Камю посвятил философское эссе «Миф о Сизифе», роман «Посторонний» и пьесе «Калигула» изучению таких экзистенциальных проблем, как отчужденность (alienation) и абсурдность бытия.

Неокантианство, феноменологию и экзистенциализм принято относить к так называемой «континентальной» традиции. Этот термин ввели в употребление англичане. В то время как немцы и французы возрождали и развивали различные посткантианские философские традиции, Б. Рассел (B. Russell), А. Уайтхед

(А. Whitehead) и переехавший из Вены в Кембридж Л. Витгенштейн (L. Wittgenstein) развивали аналитическую философию, базирующуюся на логике и философии языка Г. Фреге. С 1930-х годов аналитическая школа доминирует на философских факультетах британских и североамериканских университетов. Что касается континентальной традиции, то она продолжала развиваться в Западной и Центральной Европе, пройдя через множество различных фаз и достигнув нового расцвета в эпоху постмодернизма. Так, одним из современных интеллектуальных течений в рамках континентальной традиции, является люблянская школа психоанализа и современной философии, которая включает в себя таких мыслителей, как С. Жижек (S. Žižek) и А. Зупанчиц (A. Zupančič).

Континентальная философия начала проникать в Америку во время второй мировой войны, когда многие европейские ученые покинули Германию, Австрию и другие европейские страны, где власть захватили фашисты. Так, эмигрировали в США представители франкфуртской школы Т. Адорно (T.W. Adorno) и М. Хоркхаймер (M. Horkheimer), а также близкая франкфуртской школе Х. Арндт (H. Arendt). Возникшая в Нью-Йорке еще в 1919 году Новая школа социальных исследований (The New School for Social Research) стала одним из центров европейской интеллектуальной диаспоры в Северной Америке. Здесь преподавали или читали лекции различные западноевропейские философы и социологи, принадлежавшие к течению, именовавшему себя критической теорией (Critical Theory) и направленному на изучение социополитических и культурных проблем современного капиталистического общества. Это течение с самого начала своей истории (то есть с 1923 года, когда был основан Институт социальных исследований при Франкфуртском университете (Institut für Sozialforschung)) было интердисциплинарным. В него входили философы, социологи, специалисты по политэкономии, литературоведы, такие как Г. Лукач и В. Беньямин, которые не были официальными сотрудниками института, но сотрудничали с ним, а также психолог и психоаналитик Э. Фромм. Всех этих ученых объединяли их политические взгляды (большинство из них были марксистами или, по крайней мере, сочувствовали марксизму), а

также стремление сделать философию более практической наукой, служащей интересам современного общества.

Еще одним каналом, через который континентальная философия проникала в США, стали отделения (Departments) сравнительного литературоведения, или компаративистики. Первый в мире Department of Comparative Literature был создан в Йельском университете в 1946 году двумя европейскими филологами-эмигрантами Р. Уэллеком (R. Wellek) и Э. Ауэрбахом (E. Auerbach). Уэллек, сформировавшийся под влиянием Пражского лингвистического кружка, привез в Америку идеи русских формалистов и структуралистов и стал автором одного из первых учебников по теории литературы в англоязычном мире [4]. Ауэрбах, бывший одним из корифеев европейской романистики, представлял филологическую традицию, восходящую к первому филологу-романисту А.В. Шлегелю. Совместными усилиями Уэллек и Ауэрбах создали программу, прославившуюся своим теоретическим уклоном и космополитизмом. Впоследствии отделением заведовал П. де Ман, который сделал Йель одним из мировых центров деконструкции. Так, на протяжении десятка лет Ж. Деррида регулярно преподавал один семестр из двух в Йеле. Вслед за Йелем другие североамериканские университеты открыли отделения Comparative Literature, которые, по словам Р. Рорти стали «портами ввоза континентальной философии» в Америку [3, p. 137]. Таким образом, завязался диалог между двумя ведущими философскими направлениями, а также между литературоведением и философией, который продолжается по сей день.

Одним из первых философов, рискнувшим соединить эти методологии и жанры в своем творчестве, был сам Р. Рорти (R. Rorty). В книге «Философия как зеркало природы» («Philosophy as a Mirror of Nature», 1979), Рорти утверждал, что современной философии не стоит пытаться познать абсолютную истину. Основная цель философии – это изучение человеческой культуры во всем ее многообразии. Именно такой герменевтический подход к философии способен расширить наши познания о мире и обогатить человечество. Десять лет спустя в книге «Contingency, Irony, Solidarity» (1989) Рорти писал об иронии как наиболее

честной мыслительной стратегии нашей эпохи, разочаровавшейся в телеологических нарративах, которыми была богата философия истории. Согласно Рорти, честный философ не может быть провидцем. Он может лишь интерпретировать реальность и выступать в роли интеллектуального эксперта. То же самое относится и к авторам художественной литературы. Они, как и философы, пытаются понять этот мир с определенной исторически обусловленной точки зрения. Поэтому для Рорти не существует принципиального различия между философией и литературой.

Рорти часто называют (да и сам он себя называл) неопрагматиком. Хотя он и делал свои первые шаги в карьере как аналитический философ, но скоро увлекся идеями У. Джеймса и Дж. Дьюи. На мой взгляд, его поворот в сторону литературы также был обусловлен влиянием классического прагматизма. Ведь У. Джеймс был не только старшим братом писателя Г. Джеймса, но и знатоком литературы. В частности, он был одним из поклонников Л.Н. Толстого, о котором неоднократно писал. Можно смело утверждать, что прагматизм, возникший задолго до аналитической философии, подготовил американскую аудиторию к восприятию идей Ницше, Хайдеггера и других европейских философов, выступавших против метафизики.

В настоящий момент сближение литературоведения и философии осуществляется не только под эгидой неопрагматизма, возникшего с легкой руки Рорти. Уже в середине XX века зародилась (точнее, возродилась) традиция моральной философии, отвергавшей этику Канта с его абстрактным пониманием человека как рационального субъекта. Такие философы, как Б. Вильямс (B. Williams) и М. Нуссбаум (M. Nussbaum) смотрят на этического субъекта как на человека, наделенного не только разумом но и чувствами, чьи поступки обусловлены различными социально-историческими факторами. Такому пониманию человека Вильямс и Нуссбаум научились у древнегреческих поэтов и трагиков. Нуссбаум считает себя также последовательницей Аристотеля и традиции *moral sense*, к которой принадлежали Шефтсбери, Д. Юм и А. Смит.

В XX веке также возродился платонизм. В англоязычной философии одной из наиболее известных философов была А. Мёрдок (I. Murdoch). Она также испытала на себе влияние эк-

зистенциализма. Как большинство французских экзистенциалистов, Мёрдок совмещала карьеру писателя с философской работой. Наконец, говоря об англоязычных философах, писавших о литературе, нельзя не упомянуть С. Кавеллу (S. Cavell), прославившегося своими прочтениями Шекспира, которого он рассматривал, как представителя нового скептицизма, возникшего в эпоху Ренессанса. В частности, согласно Кавеллу, Шекспира волновала проблема непроницаемости чужого сознания.

Сегодня в англоязычной, а также в западноевропейской академии продолжают развиваться и неоэкзистенциализм, и неопрагматизм, и возрожденная М. Нуссбаум сентименталистская философия. Наметилось и несколько новых тенденций. Например, в конце прошлого века появилась так называемая аналитическая философия литературы, направленная на изучение литературного языка как особого рода языковой игры, а также механизмов художественного вымысла (fictionality). Тем временем пришла в упадок литературная теория. Однако многие из прославленных теоретиков литературы не сдали позиции и продолжают искать новые методологии, позволяющие поддержать престиж литературы и литературоведения в эпоху цифровой революции. Так, например, один из самых известных британских критиков и теоретиков литературы Т. Иглтон (T. Eagleton) в книге «Литературное событие» («The Event of Literature», 2012) вступил в диалог с аналитической философией. Станет ли этот диалог между теорией, основанной на критическом анализе текстов, и философией литературы, выросшей из аналитической философии языка, толчком для возникновения новых научных парадигм, покажет время.

Литература и источники

1. *Bakhtin M.M.* Epic and the Novel // The Dialogic Imagination / Ed. M. Holquist. Trans. C. Emerson and M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. P. 3–40.

2. *Bataille G.* Oeuvres completes. T. 11. Paris: Gallimard, 1988. – 593 p.

3. *Rorty R.* Philosophy without Principles // Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism / Ed. W.J.T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press, 1982. P. 132–138.

4. *Wellek R., Warren A.* Theory of Literature. New York: Harcourt, Brace, and Co., 1948. – 374 p.

ФИЛОСОФИЯ ИКОНИЧНОСТИ: ЛИК И ТЕКСТ

Аннотация. В статье исследуется принцип иконичности, характеризующий конструктивные и аксиологические аспекты древнерусского текста и иконописи. Утверждается, что иконопись и словесность Древней Руси – два способа выразить одно содержание с одинаковой полнотой, и это выражение происходит по законам, отличным от парадигмы западноевропейского иллюзионизма.

Ключевые слова: иконичность, символизм, энотопос, древнерусский текст, синергическое творчество.

Постановка проблемы. Впервые о том, что икона и текст древнерусского произведения – это два способа выразить одно содержание, заговорил А.И. Кирпичников. Сегодня вопрос звучит особенно актуальным в контексте изучения синтетических форм выражения, и проблемой иконичности текста занят ряд философов и филологов, в числе которых В.В. Лепяхин, А.Ю. Большакова, Н.Э. Юферева, А.М. Лидов, В.С. Кутковой.

С нашей точки зрения, особенностью иконической формы выражения является интенция к синергийному, а не антропоцентрическому пониманию самого творческого акта. Источник творчества здесь – дух, дышащий через человека. Творчество – стремление выразить опыт духовного созерцания первообраза, доступный человеку в его разумной свободе.

Примером того, что писатель и художник каждый своим путём передают одно и то же, если выражаемое адекватно выражающему, служит творчество авторов древнерусского текста и иконописцев. Их творения обладают качеством иконичности, то есть приближаются к антиномическому единству миров божественного и тварного [5, с. 42], когда творчество выступает связью. Или – онтологическому единству откровения и явления, когда творчество выступает единством и равенством. Поскольку откровение лежит в сфере мистико-интуитивного знания, эксплицировать его

смысл весьма трудно. Явление, напротив, легко поддаётся феноменологическому описанию, но непросто установить его связь с истинным бытием. То есть узнать, насколько точно оно выражает сущность.

О свойстве антиномического единства в иконописи говорит П.А. Флоренский, утверждая, что способом его выражения является обратная перспектива – основной формальный принцип иконы. Перспективой здесь называется соотношение между наблюдателем и объектом, то есть между субъектом самоидентификации и предметом действительности в его вещных характеристиках – размере, удалённости и т.д. В простой перспективе линии схода направлены в центр изображения, они искусственно конструируют гармоническое равновесие, чуждое жизненности, но предельно необходимое для максимальной артистической отвлеченности. А поскольку у человека два глаза, то и центр изображения, соответственно, раздваивается. Но у любого предмета может быть только один центр, иначе это будет уже иное, удвоенная реальность. Номиналистическое удвоение – основная философская черта ренессансной эстетики. Принцип построения композиции тут строится на подчинении мира человеку. Обратная же перспектива подразумевает направленность линий схода в зрителя, в его нераздвоенный центр. Смотрят как бы из иконы, а не в икону, и отсюда возникает наивная неправильность, свойственная уже организму живому, а не искусственному. Картина не может смотреть, икона – может.

В более широком понимании это метод созерцания не кантианско-евклидова измерения, а саморефлексия глазами Другого. Так, например, строгий взгляд с греческой или Псковской иконы требовательно-вопрошающе настраивает на аскезу. А плавность линий и спокойная мягкость работ школы Рублева, напротив, свидетельствуют о необходимости утешения и предвестии внутреннего покоя.

В обратной перспективе происходит созерцание бытия из сущего в вечности. Взгляд направлен из изображения в созерцающего. Но если учесть, что для религиозного сознания сущее определяет бытие, и это сущее соборно, то есть индивидуально-

сти, в той или иной мере приобщённые к вечности, находятся в единении без смещения и слиянии без поглощения, то выходит, что Первообраз взирает через икону на Церковь как бытие.

Флоренский отмечает, что, напротив, прямая «перспектива характерна для отъединенного сознания» [8, с. 50]. В ней выражается индивидуализм. А.Ф. Лосев также пишет, что «перспективизм в религиозном искусстве исключает сферу магического, где художественное произведение само по себе чудотворно, и сферу догматически-символического, где художественное произведение свидетельствует о чуде или предвещает его» [6, с. 244]. Погружение в индивидуальную психологию, направляющее взгляд зрителя по воле художника, то есть через его интенцию, здесь важнее синергийного диалога.

Такое мировоззрение характерно для западноевропейского Возрождения. Согласно Лосеву, именно тогда, благодаря философии номиналистов и, прежде всего, У. Оккама, в европейском сознании происходит отделение эстетически-чувственной составляющей образа от сакральной целостности. «Своим учением об интенциональности, – пишет Лосев, – они освобождали эстетический предмет от его определенного бытийного назначения, и в первую голову от церковной образности» [6, с. 188]. Космос, тем самым перестает быть божественным, и подчиняется механическим законам человеческой рациональности, органическое уступает механическому.

Это имеет последствия не только формально-художественные, но и в целом предвещает слом в мировоззрении. До этого разделения чувственность и сакральность находятся в единстве. Результат любой творческой интенции обладает органической целостностью – икона и словесность выражаются на едином духовном языке. А уж что использует этот язык – краски, графику или письменность, – имеет уже акцидентальный характер.

Но от иконы обратимся теперь к тексту. Что касается древнерусской литературы до раскола, то, как отмечает А.Ю. Большакова, «это *литература молодая*, исполненная свежих чувств, не отягощённая цивилизационной рефлексией и душевной усталостью» [1, с. 20], сущности ещё не умножаются в ней без надобности.

Два пути выражения. Итак, мы утверждаем, что древнерусская словесность и икона – две формы, в которых с одинаковой полнотой представлено одно содержание. Но, может быть, и сами эти формы строятся по одному закону? Допустим, что это так, и попытаемся выяснить – по какому.

Автор древнерусского текста понимает пространство как божественный космос, свободный от законов космоса человеческого. Он нефеноменален по сути, и чтобы его описать, автор особым усилием, отвергающим плотское зрение, всё же находит нужные феномены, акцентируя на характере связей между ними, поскольку, как было сказано выше, творчество – это связь. Он показывает их как систему символов, подчиненную духовному принципу организации формы.

Герои древнерусских произведений – чрезвычайно обобщенные литературные типы, предельные символы бытия. Большакова справедливо утверждает, что «простой человек массы не интересуется средневекового летописца» [1, с. 24], его взгляд соборен, а предмет – символичен. Социально-историческое бытие в нуминозном переживании – вот его интерес. Нуминозность указывает на высшую ценность и предельную значимость предмета. Он пробуждает желание, несмотря на страшный *πάθος* величия или ничтожества, вместить его в форму осознания и сделать выраженным – светить в мир через человека. Это тот самый светильник, который не ставят под спудом.

Символы производятся как промежуточная реальность между трансцендентной вещью и явленным бытием. И можно согласиться с В.С. Кутковым, что сам космос «средневековым человеком воспринимался как иерархическая совокупность определенных символов» [3, с. 60], как путь к идее Абсолюта через возрастание степеней онтологического напряжения.

Средневековый писатель и иконописец воспитывались на прологах, минеях и святцах. То есть корпус текстов, доступных древнерусскому художнику, был невелик. И нуминозный опыт, заключённый в этих текстах, культивировали в нём деликатность, каноничность тропов и форм высказывания, сдержанность худо-

жественного слова. Что, в свою очередь, формировало аксиологическую доминанту текста. Лосев называет это «подчиняющей силой» [6, с. 162] византийского искусства. Этическое, не будучи только моральным, но, в первую очередь, сакральным, подчиняет всё эстетически целесообразное и все структурно-временные аспекты произведения.

Иконография может рассматриваться как визуальная аксиология, познание ценностей через созерцание живописных образов. Западноевропейское искусство уже не преследовало таких целей. Его предмет стал чувственно-эстетичным и в этом смысле не иконичным, а иллюзионистским. Отсюда следует вывести два принципа, по которым можно различать рационализм (западноевропейский) и символизм (греко-русский) – это, соответственно, иллюзионизм и иконичность. Первое субъективно и обращено к индивиду, второе – к соборному целому; первое предполагает доступность окончательной трактовки, второе – отказ в пользу тайны или апелляции к Божьему промыслу. Наконец, иллюзионизм использует аллегория, иконичность – символ.

Иконичность, в свою очередь, характеризуется четырьмя критериями, одинаково присущими иконе и тексту.

1. Про *этическую* модель мы говорили выше. Она базируется на аксиологическом коде (призывы видеть следствия своих дел, мотив воззвания; иерархические нормы; слово автора, выражающее мнение всего народа и т.п.).

2. *Чувственно-эстетический* аспект русской иконы выполняет служебную функцию. Сама ценность эстетической действительности не в реальности описываемого предмета. Чувства и мотивы, способ высказывания не реален, а символичен. Так и эстетика иконы указывает только на духовную глубину. Молитвенная печаль лика становится знаменем близости Божьей благодати. Художественная образность текста также указывает на скрытое за страданием цветение. Искажение дальнего означает выправление его в сторону горнего. И это выправление роднится, с одной стороны, с наивностью, с другой – с псевдогеометрической оптикой. В этом искажении-выправлении разрешаются антиномии.

Эти критерии часто взаимно экстраполируются. Например, в «Смерти Олега от коня» герой смеется. Чувственно-эстетический аспект здесь в то же время является фиксированием этической модели невнимания к вещим словам жрецов.

3. *Конструктивные стандарты* – это те каноны, на которых зиждется архитектоника произведений. Каждая эпоха имеет своё «лицо». Для эпохи иконичности – это, в первую очередь, деликатность и сдержанность, роднящаяся со стиливой лаконичностью. Умеренность в слове опирается на духовную традицию отказа от вербализации. Практики молчания и умного делания могут быть рассмотрены как утверждение принципа меры – редукции выражения к молитвенному благоговению. В словесности это касается символического бытописания. Вокруг героя пустыня, «пустыни бо въ рѣсноту нарицаешся» [2, с. 197], и это подчёркивает его достоинство – «ресноту». Вокруг Руси тоже пустыня – затемнённый мир, не знающий божественного слова.

4. Но не везде. Лепяхин замечает, что некоторые мотивы древнерусских сочинений относятся к обычным топосам, некоторые – к сакральным. Пустыня – мотив частый для текстов, связанных с подвижничеством, духовной бранью. Но именно в пустыне свершаются прозрения, настройка на сакральное измерение. Сергей Радонежский живет в пустыне лесов. Когда Дмитрий Донской приходит к нему из пустыни бытовой за благословением, святой переводит князя в сакральное время. Это выражается в требовании присутствовать на литургии и на трапезе вопреки возражениям слишком расторопного князя.

Всё повествование в «Сказании о мамаевом побоище» ведется сразу в двух измерениях. Так, сакральным временем и пространством отмечены описания русских войск. Их сбор происходит на мясопуст святой Богородицы. А вот злочестивый литовский князь Ягайло, напортив, «хочет бо на осень быти на русския хлеба» [2, с. 169] – то есть, в подчёркнуто земном времени.

Подобные наблюдения за сакральным в текстах наводят на мысль об особом пространстве-времени. Лепяхин предлагает для него термин «эонотопос» (от *αἰών* – «вечность» и *τόπος* – «место»).

Эонотопос – пространство органичного нахождения вечности во времени как общего в частном. Эонотопос «имеет архетип в Священном Писании или в церковной литературе, как правило, использует земной прототип, стремится к самосохранению и организации пространства вокруг себя по принципу сакральной топографии как образ небесного Первообраза и земного прототипа» [4, с. 419]. Характерной чертой этого континуума является свобода от законов евклидова пространства и кантианского времени. Внепространственность и вневечность – два главных его атрибута. Он обнаруживается в конструктивных стандартах древнерусской литературы, среди которых мотивы прозрения, дальновидения, библейского параллелизма, традиционные архетипы заветного города, пустыни, числа.

Этические модели также связаны с эонотопосом. Так, например, русские войска не льют кровь, а стоят за веру, поскольку их действия отмечены явлениями святых и свершаются во вневечности.

Заключение. Принципы эонотопоса являются характерными и для иконичности. Вневечность и всепространственное (хотя Лепяхин предлагает «внепространственное») видение позволяют свободно оперировать законами пространства, уйти от единичности взгляда к единству созерцания, к особой ритмизации.

Другими словами, эонотопос в художественном тексте выполняет те же функции, что и обратная перспектива в иконописи. Икона повествует через обратную перспективу, древнерусский текст воспроизводит и описывает космос путём развёртывания вечности в процессуальности действия. Законы времени и пространства подчиняются принципу иконичности. Это и есть общий закон построения формы в иконописи и литературе.

Иконическая парадигма художественного творчества заключается, на наш взгляд, в таком видении творца и созерцателя творений, то есть человека вообще, при котором, как говорит Симеон Новый Богослов, «новотворящим Духом стяжает он новые очи и новые уши, и не смотрит уже просто как человек на чувственное чувственно, но как ставший выше человека, смотрит на чувственное духовно» [7, с. 122].

Литература и источники

1. *Большакова А.Ю.* Древнерусская литература как система архетипов // Вестник УлГТУ, 2017, № 2. С. 20–25.
2. Древняя русская литература: Хрестоматия. М.: Просвещение, 1998. – 429 с.
3. *Кутковой В.С.* О соотношении символа, метафоры и аллегии в православной культуре // Икона и образ, иконичность и словесность: сборник статей. М.: Паломник, 2007. С. 58–74.
4. *Лепяхин В.В.* «Повесть о Горе и Злочастии»: проблемы пространства, времени и композиции // Икона в русской словесности и культуре. – М.: Паломник, 2012. – С. 391–422.
5. *Лепяхин В.В.* Летопись как икона всемирной истории (по «Повести временных лет») // Вестник русского христианского движения, 1995, № 171. – С. 30–42.
6. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М.: Академический проект; Культура, 2017. – 646 с.
7. Слова преподобного Симеона Нового Богослова. М.: Университетская типография (М. Катков). 1882. – 593 с.
7. *Флоренский П.А.* Сочинения в 4 т. Т. 3(1). М.: Мысль, 2000. – 621 с.

*Ряполов Сергей Владимирович, к. филос. н.
Россия, Воронеж, Воронежский государственный
промышленно-гуманитарный колледж,
преподаватель*

И.С. ТУРГЕНЕВ И РУССКИЙ ПЛАТОНИЗМ

Аннотация. Особенностью русской философской культуры является ее удивительная литературоцентричность. К языку литературы обращались такие русские мыслители как А.Н. Радищев, А.С. Хомяков, В.Н. Карпов, В.Ф. Одоевский, Д.В. Венивитинов, В.С. Соловьев, В.В. Розанов, Д.С. Мережковский, А.Ф. Лосев и многие другие. Но, в равной степени, русскую литературу отличает постановка вечных философских вопросов, и потому история русской философии, безусловно, не может обойти стороной глубокое философское содержание в текстах В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, М.Ю. Лермонтова, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, А.П. Платонова и многих других представителей русской литературы. Особенное место в истории русской литературы занимает И.С. Тургенев, все мирозерцание которого было, словно бы, соткано из противоречий. В статье рассматриваются мотивы платонической философии, получившей своеобразную и оригинальную интерпретацию в литературе И.С. Тургенева.

Ключевые слова: русская классическая литература, русская философия, русский платонизм, человек, природа, онтологический трагизм, И.С. Тургенев.

Иван Сергеевич Тургенев в истории русской литературы занимает, пожалуй, исключительное место. Являясь не только великим русским писателем, но и публицистом, политическим мыслителем, он словно бы вобрал в себя все те противоречия, что были характерны для «людей сороковых годов», младшим современником которых он являлся: это славянофильство и западничество, идеализм и скептицизм, вера и безверие... Так, например, славянофил А.С. Хомяков, писавший об Англии: «Я взошел на Английский берег с веселым изумлением, я оставил его с грустной любовью» [11], по замечанию Н.А. Бердяева, вообще «был англофилом» [2, с. 60]. Славянофил И.В. Киреевский отмечал: «Я и теперь еще люблю Запад, я связан с ним многими неразрыв-

ными сочувствиями» [2, с. 62]. Но, вместе с тем, русофильские черты, проявляющиеся в убеждении в особой роли России в истории, можно обнаружить и у многих западников сороковых годов¹: так, например, П.Я. Чаадаев писал, что «Россия призвана к необъятному умственному делу: ее задача – дать в свое время разрешение всем вопросам, возбуждающим споры в Европе <...> Она получила в удел задачу дать в свое время разгадку человеческой загадки» [12, с. 92], а И.С. Тургенев в переписке с А.И. Герценом в конце 1867 г. возражал ему: «Но дай Бог тебе прожить сто лет, и ты умрешь последним славянофилом», поскольку, по И.С. Тургеневу, «никакого за нами специально нового слова не предвидится» [9, с. 285], но, при том, самого И.С. Тургенева также нельзя однозначно отнести к числу преклоняющихся перед Западом мыслителей. Персонаж опубликованного в 1859 г. в журнале «Современник» романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» Федор Иванович Лаврецкий, отстаивая мысль о самостоятельности России, не только возражал Владимиру Николаевичу Паншину, но и, как пишет автор, «спокойно разбил Паншина на всех пунктах» [10, с. 224]. Впрочем, сам Федор Иванович Лаврецкий словно бы соткан из противоречий, потому в романе Михалевич называет его «отсталым вольтериянцем», а Паншин «отсталым консерватором». Но противоречия характеризуют не только персонажа романа, но и самого автора. П.Б. Струве писал: «Тургеневские “Стихотворения в прозе” являются книгой, в которой выразился *весь* Тургенев с его двойственным ликом – платоника и скептика, художника-пессимиста, проникнутого не просто грустью, но подлинной скорбью, составленной из непреклонного идеализма и беспощадного реализма» [9, с. 282–283]. Возможно, в этом противоречии и обнаруживаются некоторые корни тургеневского трагизма.

И.С. Тургенев, как и многие его современники, испытал существенное влияние немецкого идеализма, и, вероятно, увлечение

¹ Некоторые черты славянофильства можно обнаружить уже у А.Н. Радищева, совершившего литературное путешествие из Санкт-Петербурга в Москву, а не наоборот.

Гегелем и гегельянством привело его к платонизму, который столкнулся с уже отмеченными противоречиями в воззрениях И.С. Тургенева. П.Б. Струве писал: «Тургенев был вообще оригинальным и свободным умом, а потому и настоящим мыслителем. Чем был Тургенев как мыслитель? Представьте себе поэтический дух Платона во власти или, вернее, под властью скептицизма – и вы получите Тургенева» [9, с. 282]. Так, у И.С. Тургенева парадоксально уживаются скептицизм и идеализм. «Идеалист Тургенев ничего не идеализировал» [9, с. 283], писал о нем П.Б. Струве.

Нужно отметить, что практически все оригинальные русские мыслители XIX – начала XX вв., так или иначе, испытали влияние философии платонизма. Уже в первой половине XIX в. в России была сформирована оригинальная традиция русского платонизма. Сильное влияние философии Платона испытали русские шеллингианцы А.И. Галич, В.Ф. Одоевский, Д.В. Веневитинов, И.В. Киреевский, Н.И. Надеждин, о. Феофан (Авсенеv) и др. [7]. С 1841 по 1879 гг. в Санкт-Петербурге и Москве были изданы 6 томов сочинений Платона в переводе и с комментариями В.Н. Карпова, ставшие первой практически полной публикацией текстов греческого философа на русском языке. При этом 5-й и 6-й тома были изданы «По определению Святейшего Синода». Сильное влияние философии платонизма о. Георгий (Флоровский) отмечает и на о. Феофана (Авсенева) [4], бывшего учителем святителя Феофана Затворника. В русле философии платонизма развивалась и русская религиозная философия XIX – первой половины XX вв. [13]. Так, русская религиозная мысль XIX в. оказывается коренным образом связанной с философией платонизма. Вероятно, истоки этой связи нужно искать не только в огромном влиянии на русскую мысль немецкой философской традиции, но и в православном богословии, формировавшемся в русле греко-византийской святоотеческой мысли и византийской мистической традиции, безусловно, испытавших влияние платонизма.

Русская религиозная философия XIX в., которую, по-видимому, можно рассматривать как оригинальное направление пла-

тонической традиции, сформировалась в некотором соединении немецкого идеализма и православного богословия, философии и мистики, и, вероятно, потому, как пророчески отмечал о. Феофан (Авсенов), «отвлеченные диалектические умозрения, подобные немецким, едва ли примутся на почве нашего духа <...> у нас едва ли разовьется и чисто эмпирическая философия, подобная английской <...> философия у нас будет иметь характер преимущественно религиозный» [1, с. 196]. П.Б. Струве писал: «...во всем сомневающийся, ничего не утверждающий, Тургенев все-таки как-то проникся платонизмом <...> Тургенев чаял высший мир идей-образцов и – целомудренно боялся верить в них и прикидывать к ним жалкие тени подлунного бытия. Это странное сочетание стремления ввысь, в мир вечных “идей” с трезвым, а подчас и разбедающим анализом низменной действительности ярко сказало и в художественном творчестве, и в политическом мышлении Тургенева» [9, с. 282]. Сам И.С. Тургенев писал о себе: «Я преимущественно реалист и более всего интересуюсь живой правдой людской. <...> Все человеческое мне дорого, славянофильство мне чуждо, как и всякая ортодоксия» [5]. Для И.С. Тургенева дорого не просто все человеческое, а каждый человек с его уникальностью, индивидуальностью, неповторимостью. «Подобно всем великим писателям, Тургенев соединял в себе пессимизм с любовью к человечеству» [6], отмечал П.А. Кропоткин. В.В. Зеньковский писал о И.С. Тургеневе: «...мотивы персонализма и определили собой ту “миросозерцательную драму”, которая составляет центральную тему в диалектике его идейных исканий» [5].

По Зеньковскому, И.С. Тургенев не мог примириться с безразличием природы к человеку, с противоречием между объективной жизнью природы и духовным миром человека. В статье «Миросозерцание И.С. Тургенева» он отмечает, что, по Тургеневу, человеческая жизнь наполнена равнодушием к нему природы, к его творчеству, слепотой природы, и, вместе с тем, И.С. Тургенев блестящий мастер описания русской природы. Удивительно, что в его художественном творчестве природа описывается как обра-

щенная к человеку, откликающаяся ему и сама зовущая его. П.Б. Струве отмечал, что у И.С. Тургенева как и у А.С. Пушкина «трезвый реализм сочетается с подлинным ощущением тайн и таинственности бытия» [8, с. 278]. По Зеньковскому, у И.С. Тургенева очень важен мотив «сияния» в природе, которое, по мнению В.В. Зеньковского, исходит от человека. Он цитирует И.С. Тургенева: «Свет, который дает ее (жизни) краскам значение и силу... *исходит из сердца человеческого!*» [5]. Очень важна в русской философии тема «сердца». Б. П. Вышеславцев пишет, что «необходимо признать сердце основным органом религиозных переживаний» [3, с. 273].

«Тургенев сквозь смутное и пассивное ощущение тайн и таинственности бытия, душевное состояние, промежуточное между верой и безверием, но лишенное силы как веры, так и безверия все-таки как-то если не касался Божества, то тянулся к нему» [8, с. 280–281], отмечал П.Б. Струве. Тут и обнаруживает себя тургеневский трагизм. И.С. Тургенев – сложный и противоречивый автор, в котором сосуществовали вера в любовь, нравственное неприятие смерти² с отсутствием живого религиозного опыта. Вероятно, именно это обстоятельство не позволило ему до конца принять платонизм. В.В. Зеньковский, отмечал, что по этой же причине И.С. Тургенев не принял и философию А.С. Хомякова и И.В. Киреевского. Корни тургеневского трагизма, вероятно, стоит искать в этой внутренней антиномичности. Но так же очевидно, что внутренние противоречия являются безусловным условием особенной глубины текстов И.С. Тургенева. Ярко описав религиозный опыт своих персонажей, сам автор, по-видимому, оставался бесконечно далек от церковной жизни.

Литература и источники

1. *Авсенов П.С.* Из записок по психологии. СПб.: Тропа Троянова, 2008. – 335 с.

2. *Бердяев Н.А.* Русская идея // Русская идея. Миросозерцание Достоевского. М.: Издательство «Э». С. 7–308.

² «...любовь... сильнее смерти и страха смерти» (И.С. Тургенев «Воробей»).

3. *Вышеславцев Б.П.* Вечное в русской философии // Этика преображенного Эроса. М.: Республика, 1994. С. 153–324.

4. *Георгий (Флоровский) протоиерей* Пути русского богословия URL: <http://www.vehi.net/florovsky/puti/index.html> (дата обращения: 05.10.2020).

5. *Зеньковский В.В.* Мирозерцание И.С. Тургенева URL: <http://www.rp-net.ru/book/articles/bogoslovie/zn-turgenev.php> (дата обращения: 05.10.2020).

6. *Кропоткин П.А.* Лекции по истории русской литературы. М.: Common place, 2016. – 374 с.

7. *Мирошниченко Е.И.* Очерки по истории раннего платонизма в России. СПб.: Алетейя, 2013. – 172 с.

8. *Струве П.Б.* Тургенев // Patriotica: Россия. Родина. Чужбина. СПб.: РХГИ, 2000. С. 278–281.

9. *Струве П.Б.* И.С. Тургенев как политический мыслитель // Patriotica: Россия. Родина. Чужбина. СПб.: РХГИ, 2000. С. 282–288.

10. *Тургенев И.С.* Рудин; Дворянское гнездо; Повести. М.: Худож. лит., 1980. 336 с.

11. *Хомяков А.С.* Письмо об Англии URL: <http://www.odinblago.ru/filosofiya/homakov/tom1/4> (дата обращения: 04.10.2020).

12. *Чаадаев П.Я.* Полное собрание сочинений и избранные письма. Т. 2. М.: Наука, 1991. – 672 с.

13. *Nethercott F.* Plato and Platonic tradition in Russian education, science and ideology (1840-1930). Aldershot (Hants.) [etc.]: Ashgate, cop. 2000.

**ХРОНОТОП И «НАРРАТИВНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ»:
К ВОПРОСУ О «РАСШАТЫВАНИИ» ПОЭТИКИ
«НАТУРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ» В «ЗАПИСКАХ ОХОТНИКА»
И.С. ТУРГЕНЕВА**

Аннотация. В статье анализируются, как связаны свойства художественного пространства и «оптика» нарратора: герои цикла, рассказывающие истории, в том числе благодаря устройству хронотопа, воспринимаются нарратором индивидуально, не приобретая в его глазах характерную для поэтики «натуральной школы» коллективную социальную идентичность. В этом свете предлагается интерпретация и типология рассказов цикла.

Ключевые слова: художественное пространство, «нарративная идентичность», граница, И.С. Тургенев, «натуральная школа».

Как принято считать в нарратологии, идентичность человека складывается из рассказов о себе. Один из главных теоретиков этой дисциплины, Поль Рикёр, пишет, что «повествование созидает идентичность» [2, с. 180]. Идентичность в первую очередь является нарративной, то есть подлежащей рассказыванию: субъект находит и определяет себя именно через формы потенциального говорения о своей жизни, рассказывания историй, а не декларативного называния своих характеристик. Здесь существенна мысль, что опыт человека, который передаётся через коммуникацию, воплощен только в повествовании – и именно рассказываемые «истории» обеспечивают идентификацию «я», как бы составляют внутреннюю самость человека.

В статье речь пойдет о диалогах литературных персонажей, где один рассказывает другому «свою историю» – нам принципиально важно то, как это воспринимает собеседник, поскольку он начинает идентифицировать рассказывающего через его рассказы о себе; он формирует в своем сознании его образ именно благодаря развернутым историям. Как об этом пишет В.И. Тюпа, «нарративная идентичность субъекта» как бы складывается из «тожде-

ственности характера, по которой его идентифицируют окружающие», и «самости личности, сохранностью которой он сам себя идентифицирует» [5, с. 62].

Статья преследует две цели: во-первых, предложить своего рода типологию рассказов цикла на основании отношений нарратора с пространством и его «оптик» при взгляде на героев, рассказывающих истории и «расселенных» в этом пространстве. И, во-вторых, проследить, в чём принципиальные отличия в «оптике» рассказчика по сравнению с текстами «натуральной школы», с традициями которой, принято считать, связан ранний Тургенев [1, с. 1007].

В «Записках охотника» свойства пространства особым образом задают возможность персонажей рассказывать истории о себе, они как бы «включают» это рассказывание. Самая первая фраза рассказа, с которого начинаются «Записки...», – рассказа «Хорь и Калиныч» («Кому случалось из Болховского уезда перебираться в Жиздринский, того, вероятно, поражала резкая разница между породой людей в Орловской губернии и калужской породой» [4, с. 7]) по-своему задаёт тему пространственной границы – и тему пересечения этой границы, которая напрямую связана с темой разности, инаковости, принципиальной неслиянности людей, формально разделенных ею, этой границей. «Записки охотника» начинаются с обозначения того, что внутри коллективной идентичности, внутри этой общности под названием «крестьяне» на самом деле целое соцветье пёстрых и неодинаковых индивидуальностей. И они «развёрнуты» через истории, рассказанные крестьянами о себе охотнику. Итак, заметим, что вводится эта идея через мотив перемещения в пространстве – преодоления пока только имплицитно возникающей границы.

Первая группа рассказов, к которой мы обратимся («Уездный лекарь», «Гамлет Щигровского уезда»), – это тексты, для которых характерны два свойства пространства, вызывающих героев к рассказыванию: во-первых, его максимальная плотность и даже уплотненность, во-вторых, как бы непричастность, чуждость обоих участников диалога этому пространству, их временность и даже случайность пребывания в этом месте. Например, в «Гамле-

те Щигровского уезда» изображено максимально уплотненное закрытое пространство – все со всеми сближены в прямом смысле слова (у этого сюжетная мотивировка: «Вследствие множества наехавших гостей никто не спал в одиночку» [Там же, с. 256]). Слиянность всех со всеми в чуждом всем пространстве, близость – гости очень плотно заполняют дом – провоцирует личный и «заеденный рефлексией» рассказ героя. Но, что интересно, показана оборачиваемость, амбивалентность этого свойства пространства, топологической заполненности его людьми. Потому что оно же способствует резкому окончанию рассказа этого господина: из соседней комнаты проворчал голос – и Гамлет Щигровского уезда как бы свернулся, закрылся, испугавшись. Такой локус – «гостиница», гостевой дом, плотное и герметичное пространство, – в цикле приобретает особое значение, становится почти маркированным – в рассказах, где действие происходит в чём-то подобном, начинается внезапный, спорадически, ошеломляюще возникающий и не ожидаемый рассказчиком-охотником монолог.

В иных текстах, например, в рассказе «Мой сосед Радиллов» поводом для разговора героев становится ситуация посягательства рассказчика на чужое пространство – если в прошлой группе текстов оба субъекта были чужды пространству, оказались в нём случайно, то здесь для одного из них оно является родным, близким. И соответственно с этим меняется и «тональность» разговора, и характер взаимодействия: нарратор уже не случайно узнаёт историю, а, напротив – пытается пробиться к ней. Личная история Радилова здесь оказывается закрытой и герметичной («вся жизнь его ушла на время внутрь» [Там же, с. 54]; «...во всем его существе таилось что-то чрезвычайно привлекательное, – именно таилось. Так, кажется, и хотелось бы узнать его получше, полюбить его» [Там же, с. 55]).

В рассказе о Радиллове герои двигаются от дикого разросшегося сада, заброшенного и неприкаянного, к полуокультуренному огороду и затем к дому, к всё более и более окультуренному пространству. Сад, как притягивающее и затягивающее героя в себя пространство, как бы открытое и приглашающее, затем дом, как локус с совершенно чётко прочерченной границей, куда тебя мо-

гут пригласить, но куда ты сам, по собственной воле, войти не можешь. Дикий и заросший сад – место, формально принадлежащее Радилову, но им не освоенное и не присвоенное, он так же чужд ему, так же его не знает, как и рассказчик. Принципиальна и интересна «схема», общая оптика для изображения пространства в «Записках...»: по ходу движения охотника пространство сужается и сжимается до одной точки, в которой и происходит рассказывание, узнавание нарратором какой-то значимой истории, сквозь которую просвечивается сущность его собеседника.

Попытаемся ответить на вопрос, как именно в «Записках охотника» через образы, связанные с пространством, включаются триггеры героев. В «Бежином луге», например, перед нами почти космическое по масштабам пространство («...громадные очертания отделялись, чернея, от синеватой воздушной пустоты, и прямо подо мною, в углу, образованном тем обрывом и равниной, возле реки, которая в этом месте стояла неподвижным, темным зеркалом...» [Там же, с. 89]). Сначала оно выступает как своего рода фон, из-за его громадности и темноты рассказчик даже не понимает, что за фигуры перед ним: он думает, что это не крестьянские мальчики, а взрослые люди, гуртовщики. Но затем пространство перестаёт быть просто фоном, на котором выступают герои, потому что – снова растянутость этого места в пространстве – «где-то в отдалении раздался протяжный, звенящий, почти стенящий звук...» [Там же, с. 95]. И, с одной стороны, то, насколько по-разному мальчики реагируют на этот звук, дополняет эту важную для «Записок...» тему, картину разности, непохожести людей, которые, казалось бы, принадлежат одной социальной группе. А с другой – молчание, наступающее после этого пугающего звука, позволяет Ильюше, одному из главных рассказчиков этих сказочных фольклорных историй, завязать новую, очередную историю, через которые опять-таки каждый герой воспринимается нарратором индивидуально и сущностно, а не приобретает в его глазах характерную для 1840-х годов, для поэтики «натуральной школы» коллективную социальную идентичность («крестьяне»). Человек интересует охотника и Тургенева в общем-то не как представитель среды (и в этом уже подрыв кано-

на «натуральной школы») – а именно как самобытный, отдельный, выделенный из этой среды, выламывающийся, инаковый. Для сравнения – характерный пример фокуса интереса и оптики нарратора в текстах «натуральной школы» – явлен в главе «Русский барин» очерка «Тарантас» В.А. Соллогуба, для которого так же важна тема пути, перемещения в пространстве. Встретив на дороге, где «мало для взора развлечения» и «все кругом безлюдно и безжизненно» [3, с. 212], парижского знакомого, Иван Васильевич выслушивает истории, которые только подтверждают заранее существующие у него представления об этом человеческом типе (перед героями дворянин, который обирает своих крестьян, чтобы были средства жить за границей). Это своего рода антропологический интерес к «социальному виду», не предполагающий проникновения в личное и индивидуальное, – и мировидение героя «натуральной школы» здесь высвечивается особо ярко, поскольку в подчеркнуто «скучном» пространстве герой узнает не историю своего знакомого, способную развлечь, а уже известное ему, нечто, типологизирующее князя в глазах читателя.

В текстах Тургенева, ранее связанного с этой эстетической средой, в конце 40-х годов меняется оптика рассказчика – категории, связанные с пространством, в части рассказов цикла позволяют организовать повествование так, что перед нами разворачиваются в конкретных историях сущностные идентичности героев, их «я». С категорией пространства связана «акцентировка» на персональных историях героев. В «Малиновой воде», например, постепенно меняется оптика рассказчика: сначала мы видим широкое пространство, панораму с природной координатной сеткой – затем происходит сужение взгляда рассказчика, внимание переносится с панорамного к детализированному: разворот рассказчика в пространстве и рассказывание истории Власа – истории в том числе о преодолении расстояний и попытке преодоления пространства. «Солнце так и било с синего, потемневшего неба; прямо перед нами, на другом берегу, желтело овсяное поле, кое-где проросшее полынью, и хоть бы один колос пошевелинулся. Немного пониже крестьянская лошадь стояла в реке по колени и лениво обмахивалась мокрым хвостом...» [4, с. 37] и дальше – как

бы достраивается движением взгляда рассказчика вверх вертикальная линия: «...ястреба плавно носились над полями и часто останавливались на месте...» [Там же, с. 38].

В свете выстраиваемой типологии нельзя не вспомнить два рассказа цикла, в которых явлены образы, совсем выбивающиеся из любых коллективных номинаций, подсвеченные особым мифопоэтическим светом. В «Живых мощах» возникает повторенный в «Касьяне с Красивой Мечи» мотив заморозки пространства. Тургенев описывает тропинку, ведущую к Лукерье, как своего рода портал в иной мир, в котором существует героиня. Герой идёт по «узенькой тропинке», которая «извивалась змейкой» – и заглядывает «в полуоткрытую дверь: темно, тихо, сухо; пахнет мятой, мелиссой» [Там же, с. 327]. И тут откуда-то раздаётся голос – Тургенев снова начинает описывать загнипнотизированность и невозможность оторваться: нарратор не может увидеть и понять, кто перед ним, он не сразу узнаёт Лукерью.

В «Касьяне с Красивой Мечи» обращает на себя внимание то же прислушивание к пространству (как в «Живых мощах» и «Бежином луге») и «замедление времени» в момент созерцания пространства. Пауза в диалоге между людьми, взятая как раз для «вглядывания», создаёт «длящееся» молчание. И это молчание неизменно и неизбыточно вынужден кто-то из героев прерывать рассказом своей истории. Причем в рассказе это выстроено так, будто Касьян вынужден вырвать охотника из зачарованности этим пространством посредством рассказывания истории: «... вам кажется, что взор ваш уходит дальше и дальше и тянет вас самих за собой в ту спокойную, сияющую бездну, и невозможно оторваться от этой вышины, от этой глубины...» [Там же, с. 116]. Касьян своей репликой резко прекращает это погружение взгляда нарратора – и через рассказывание истории конструирует у своего слушателя – охотника – образ себя, раскрывает эту самую нарративную идентичность, отличную от других, особую, выбивающуюся.

Подводя итоги, нужно сказать, что в тургеневском тексте используются разные художественные стратегии, открывающие возможность через свойства хронотопа, оптику взгляда рассказчика и отношения героя с пространством создать полифонию зву-

чащих личных историй: описать а) настолько топологически плотное пространство, что в нем неизбежна коммуникация – при этом художественное время подчеркнуто либо предельно сжато, либо предельно растянуто («Гамлет Щигровского уезда» и «Мой сосед Радиков»); б) максимально разреженное и «панорамное» пространство, из которого нарратор взглядом «выхватывает» героев («Малиновая вода», «Бежин луг»), в) «завораживающее» героя и через детализацию замедляющее художественное время пространство, из которого нарратора «вырывает» личная история крестьян («Живые мощи», «Касьян с Красивой Мечи»). Таким образом, в цикле явлено целое соцветье, как бы зримая пестрота крестьян, которые, казалось бы, все принадлежат одной коллективной идентичности. «Записки охотника» воспринимаются как текст о том, сколь условны границы – и пространственные, и социальные; при этом показана нераздельность преодоления социальных и пространственных границ. В этом смысле текст, написанный в 40-е годы, – в период подъёма «натуральной школы», начинает эту поэтику несколько «расшатывать», через разные аспекты изображения пространства подводит к мысли о радикальной разности людей, условно принадлежащих одной среде. Рассказы варьируют объединяющую цикл тему преодоления границ – исхода из привычного повседневного мира, где человек мыслит общими, ярлычными категориями (как это было, например, в упомянутом «Тарантасе»).

Литература и источники

1. *Ребель Г.М.* Тургенев, Гоголь и «натуральная школа» // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2019. № 6. С. 1005–1011.
2. *Рикёр Поль.* Я-сам как другой / Пер. с франц. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2008 (Французская философия XX века). – 416 с.
3. *Соллогуб В.А.* Повести и рассказы. М.–Л.: ГИХЛ, 1962. – 390 с.
4. *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Сочинения. Том 3. Записки охотника. М.: Наука, 1979. – 529 с.
5. *Тюна В.И.* Кризис социокультурной идентичности в русской литературной классике // Сибирский филологический журнал. 2019. № 4. С. 61–73.

ФЕНОМЕН «ПОДПОЛЬЯ» В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Аннотация. Статья посвящена проблеме понимания феномена подполья в творчестве Ф.М. Достоевского, в ходе постановки теоретических вопросов рассматривается ряд мнений философов и литературоведов относительно данной проблемы. Делается вывод о том, что феномен подполья обладает рядом постоянных характеристик, которые доказывают, что данный феномен является промежуточным звеном в философской системе Ф.М. Достоевского, а не завершающим этапом эволюции писателя.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, Л.И. Шестов, Н.А. Бердяев, подполье, подпольный человек, Необходимость, разорванное сознание, метафизическая злость, пограничное пространство.

Для многих людей и исследователей Достоевский остается философом и художником падения, срединного момента человеческого бытия, «карамазовщины». Однако на этой мысли останавливаются не все. Философ Сергей Иосифович Фудель писал о Ф.М. Достоевском: «Много солнца было в этом человеке, который в представлении многих несет в себе одну темноту» [11, с. 92]. Это применимо как к творчеству Достоевского в целом, так и к его «Запискам из подполья», изданным в 1864 году и обозначившим перелом в творчестве писателя. Так, по Николаю Александровичу Бердяеву, до «Записок» Достоевский был еще гуманистом в узком смысле слова, сострадающим бедным людям психологом, после них начинается Достоевский-метафизик, исследующий трагедию человеческого духа. Ясно, что психологом и гуманистом от этого Достоевский быть не перестал, но гуманизм и психологизм его уже видится в преобразованном виде [3, с. 328].

Похожего мнения придерживался и Лев Исаакович Шестов, который считал, что первый период творчества Достоевского начинается «Бедными людьми» и кончается «Записками из Мерт-

вого дома». «Записками из подполья» начинается второй период, который завершает «Пушкинская речь» [12, с. 25].

Таким образом, «Записки из подполья» видятся как своеобразный водораздел, точка отсчета второго периода творчества Достоевского, уже отошедшего от идей школы Белинского. Однако, как кажется, такое четкое разделение на до и после представляется отчасти упрощенным и уже в своем первом произведении Достоевский имел достаточную широту, чтобы взглянуть в лицо действительности, не отвернуться от нее, даже, если можно так выразиться, взбунтоваться против нее. Тут еще только зачатки этого бунта, который более развернуто будет показан в последующих произведениях.

В Макаре Девушкине налицо психологический раскол между тем, что он потенциально из себя представляет, чего в действительности, как и каждый свободный человек, заслуживает, и между тем, что есть как неисправимая данность. Отсюда другой вопрос: заслуживаю ли я того, к чему так стремлюсь, иными словами, к тому, что скрыто за стеной Необходимости, имею ли право вообще допускать такие мысли – уж не вольнодумство ли это? В желании Девушкина «жить себе смирно, в уголочке своем», в покорности перед судьбой, перед собственной незначительностью есть что-то вымученное – словно Девушкин оправдывается перед самим собой, сам себе пытается уяснить, что никакого бунта он поднимать права не имеет. Судьба, такая же неоспоримая, как то, что дважды два равняется четыре, оставляет Девушкину лишь одно – невозможную мечту о свободе при твердом понимании действительности, пусть даже ценой собственной психологической целостности. Тогда кажется естественным появление подпольного человека в творчестве Достоевского, тогда и Макара Девушкина можно считать персонажем, подготовившим почву для таких героев, как парадоксалист из подполья и Ипполит Терентьев. Если Девушкин еще сомневался в возможности и в своих правах на бунт, то парадоксалист уже утверждает: «Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить» [4, с. 379].

Ввиду этого высказывания открывается широкое поле для превратного толкования проблемы подпольного человека. Так,

например, Виржини Телье, исследуя творчество По и Достоевского, пишет: «Однако в нашем случае рассказчики не только потенциально сумасшедшие. Рассказчики По и Достоевского глубоко имморальны – или аморальны. Это пресловутая злость, право на которую отстаивает рассказчик Достоевского и которая некоторым образом продолжает перверсию рассказов По» [10, с. 140]. Хотелось бы оспорить это утверждение и доказать, что проблема подполья – не проблема сумасшествия и злобы, а скорее, наоборот, – проблема пробудившегося сознания. Судить же о парадоксалисте с точки зрения морали кажется вообще неуместным, так как само понимание ее довольно расплывчато: если имеется в виду общепризнанная мораль, мораль общественного «муравейника» – то, конечно, наш герой аморален, так как отрицает все устоявшиеся нормы и законы, если брать это понятие в более глубоком смысле – то он, наоборот, находится в процессе поиска этой самой новой, преобразованной морали.

Выше упомянутая проблема личности и Необходимости в «Записках из подполья» оформляется в целостную концепцию, в отличие от предшествующих произведений Достоевского. «Герой из подполья» в отличие от Девушкина и Голядкина – идеолог. <...> механической необходимости природы он бросает живой упрек, как если бы он говорил не о мире, а с миром» [1, с. 359]. Л.И. Шестов, называя Достоевского двойником Кьеркегора [13, с. 21], и имел в виду их бунт против разума, против вечных разумных истин, в том числе против общепризнанной морали, которые держат человека внутри идеалистических стен. Кьеркегор и Достоевский не хотели поступиться частным ради общего, человеком ради действительности. Говоря о парадоксе веры, Кьеркегор писал, что единичный индивид выше, чем всеобщее [7, с. 84], и это может отчасти послужить характеристикой «Записок из подполья». Наиболее ярко борьба со спекулятивной философией выражена в известном отрывке о каменной стене: «Невозможность – значит каменная стена? Какая каменная стена? Ну, разумеется, законы природы, выводы естественных наук, математика. <...> Как будто такая каменная стена и вправду есть успокоение и вправду включает в себе хоть какое-нибудь слово на мир, единственно

только потому, что она дважды два четыре. О нелепость нелепостей! То ли дело все понимать, все сознать, все невозможности и каменные стены; не примиряться ни с одной из этих невозможностей и каменных стен, если вам мерзит примиряться; дойти путем самых неизбежных логических комбинаций до самых отвратительных заключений на вечную тему о том, что даже и в каменной-то стене как будто чем-то сам виноват, хотя опять-таки до ясности очевидно, что вовсе не виноват, и вследствие этого, молча и бессильно скрежеща зубами, сладострастно замереть в инерции, мечтая о том, что даже и злиться, выходит, тебе не на кого; что предмета не находится, а может быть, и никогда не найдется, что тут подмен, подтасовка, шулерство, что тут просто бурда, – неизвестно что и неизвестно кто, но, несмотря на все эти неизвестности и подтасовки, у вас все-таки болит, и чем больше вам неизвестно, тем больше болит!» [4, с. 295–296]. Этот искомый предмет, это шулерство и подтасовка и есть та самая Необходимость, которой противопоставляет себя герой из подполья, а за ним и вся экзистенциальная философия. Это походит на гамлетовское «век вывихнут», но здесь вывихнут не век, а сама действительность вне временных и пространственных характеристик, здесь идет речь о мировых законах, которые не позволяют человеку быть личностью. М.А. Лифшиц, комментируя «Записки из подполья», отметил: «Вот как оборачивается и пародируется гамлетовская проблема! Но ведь и Гамлет, и Чацкий – не от сознания страдают, а от невозможности удовлетворения полурешением» [8, с. 82]. С учетом вышесказанного, гамлетовская тема в «Записках» не то что не пародируется, она гиперболизируется, и если Гамлет с Чацким не могли удовлетвориться полурешениями, то у парадоксалиста этих полурешений даже не существует. «У них было шумно, крикливо, весело», – говорит подпольный человек. Он противопоставляет себя не только действительности, но и обитающим в ней «надземным» людям, сознание которых не может углядеть каменные стены. Каменные стены может видеть и биться о них головой только человек с обостренным сознанием, это и приводит его в подполье. Подполье, таким образом, необходимый этап в жизни каждого сознательного человека.

Как видим, возвращаясь к цитате Телье, если это и злость, то далеко не пресловутая, по выражению исследователя, а злость метафизическая.

Теперь попробуем понять, есть ли выход из этой метафизической злости. Это зависит от угла, под которым мы смотрим на «Записки из подполья» в контексте творчества писателя. Шестов, как говорилось, считал, что «Записками из подполья» открывается новая веха в творчестве Достоевского. Так он писал о них: «Записки из подполья» – это раздирающий душу вопль ужаса, вырвавшийся у человека, внезапно убедившегося, что он всю свою жизнь лгал, притворялся, когда уверял себя и других, что высшая цель существования – это служение последнему человеку». Для Достоевского это произведение значило «переоценку всех ценностей», «перерождение своих убеждений» [12, с. 47]. Это место где рушатся априорные суждения и обернуться «назад к Канту» невозможно: «Господи, да какое же мне дело до законов природы и арифметики, когда мне почему-нибудь эти законы и дважды два – четыре не нравятся»? [4, с. 295]. Отсюда – невозможность примирения с действительностью, охота по «своей глупой воле пожить», и карамазовский возврат билета Богу, и отрицание спиновского «не смеяться, не плакать, не проклинать, а понимать». Это, как говорилось выше, примат частного над всемирным, возврат не к Гегелю и Канту, а к Иову как к «единичному индивиду в качестве единичного абсолюта» [7, с. 84].

Однако для Шестова подполье статично – оно как бы и переход, и венец мысли Достоевского одновременно: из подполья выходят Раскольниковы, Иваны Карамазовы, Ипполиты Терентьевы, Кирилловы, то есть самые, по Шестову, хорошо очерченные и глубокие персонажи Достоевского. Что касается другой стороны его творчества, «светлых» персонажей (так условно их обозначим), то они будто выпадают из поля обзора философа как показательные идеалы [12, с. 51]. Но это утверждение спорно, и если Шестов полностью прав, говоря о генезисе подполья, то он недостаточно глубоко оценил потенциальные возможности развития или, наоборот, вырождения подпольного человека. Он как бы остановился на своей идее подпольности и не двигается с мертвой точки.

В.А. Бачинин в статье «Достоевский и Гегель (К проблеме разорванного сознания)» проводит сравнительный анализ отдельных сторон философии Гегеля и творчества Достоевского. Он указывает, что Достоевский интересовался философией Гегеля, и приводит отрывок из омского письма первого к старшему брату: «...пришли непременно Гегеля и в особенности Гегелеву философию истории. С этим вся моя будущность соединена!» [2, с. 14]. Выше мы разобрали связь «Записок» с гегелевской философией истории и вывели их антитетичность друг к другу, с «Феноменологией духа» Гегеля, в свою очередь, можно наблюдать отдельные параллели. В частности, это понятия «мира отчужденного от себя духа» и, как следствие, его «разорванное сознание». Бачинин подчеркивал, что разорванное сознание, а также такие его модификации, как «двойничество» и «подполье», в качестве мировоззренческой характеристики встречается у большинства персонажей Достоевского [2, с. 14]. Связь между «подпольем» и «разорванностью сознания» выражается через гипертрофированный оценочный субъективизм и утрату мировоззренческого стержня. Утверждение о деформированности личности как результате переходного характера эпохи можно найти и в тексте «Записок»: «...такие лица, как сочинитель таких записок, не только могут, но даже должны существовать в нашем обществе, взяв в соображение те обстоятельства, при которых вообще складывалось наше общество» [4, с. 287].

Таким образом, не совсем верно считать подпольную философию Достоевского со всеми вытекающими из нее идеями и персонажами осевой и конечной философией Достоевского – это лишь этап, который, повторимся, необходимо пройти каждому сознательному человеку.

Об этом точно выразился Григорий Померанц: «Достоевский понимал парадоксы “Подполья” иначе, чем многие его поклонники (русские, начиная с Василия Розанова и Льва Шестова, и западные), – понимал иначе и глубже» [9, с. 61]. И далее: «Но в романе Достоевского “подполье” – это только дорога, это “квадрильон”, и смысл дороги не в том, чтобы остановиться на ней <...>, а в том, чтобы пройти до конца и хоть краешком глаза за-

глядеть в рай. <...> “Подполье” – это только порог зрелого Достоевского. Принимать этот порог за храм – такая же ошибка, как видеть в Достоевском певца униженных и оскорбленных, бытописателя борьбы за жизнь или критика власти денег» [9, с. 65].

Все становится предельно ясным, если учитывать предпоследнюю главу «Записок», которую не пропустила цензура, что удивило самого Достоевского. Мнения, что ключ к разгадке подпольного человека сокрыт в неизданной главе, придерживается и С.И. Фудель: «Еще в 1864 году он сделал первую попытку сказать о Христе. По замыслу записок из подполья выход из этого тупика был в вере во Христа, но цензура вычеркнула это место. В марте 1864 года он пишет брату Михаилу: «там, где я глумился над всем и иногда богохульствовал для виду, – то пропущено, а где из этого я вывел потребность веры и Христа – то запрещено» [11, с. 110]. Как видим, уже в «Записках из подполья» были заложены намеки на выходы из состояния стагнации, которые в полной мере разовьются в его последних романах.

В таком случае ближе к истине оказывается Николай Александрович Бердяев, писавший в «Миросозерцании Достоевского», что человек должен пройти через свободу и выйти к определенному решению. Можно добавить, что человек обречен пройти через свободу, другое дело – к чему это приведет далее: к ложной свободе или истинной, к Богочеловеку или человекобogu [3].

«Атрибут божества моего – Своеволие», – приводит Камю слова Кириллова в своем эссе «Миф о Сизифе» [5, с. 260]. И далее: «Я несчастен, ибо обязан заявить своеволие» [5, с. 260]. Кириллов распоряжается своей свободой, совершив, по выражению Камю, «педагогическое самоубийство» [5, с. 261]. Он, Ставрогин, Иван Карамазов – своего рода персонажи абсурда, попробовавшие проявить своеволие вопреки и назло необходимости. Но, продолжает Камю, концовка «Братьев Карамазовых» означает поражение абсурда и его героев – перед нами романист не абсурдный, а экзистенциалистский. Такой резкий переход из абсурда в экзистенциализм, тот самый прыжок в сторону Бога происходит и в предпоследней главе «Записок из подполья».

«Горнило сомнений» – важнейший этап, без которого невозможна истинная свобода: «Ведь я, например, нисколько не удивлюсь, если вдруг ни с того ни с сего среди всеобщего будущего благоразумия возникнет какой-нибудь джентльмен с неблагородной или, лучше сказать, с ретроградной и насмешливою физиономией, упрет руки в боки и скажет нам всем: а что, господа, не столкнуть ли нам все это благоразумие с одного разу, ногой, прахом, единственно с тою целью, чтоб все эти логарифмы отправились к черту и чтоб нам опять по своей глупой воле пожить!» [4, с. 304] Здесь мы видим этап восстания личности, отрицание «разумного плана» мировой истории в качестве теодицеи, нежелание «хотеть по табличке», потому что искусственно созданное благополучие не есть свобода. Уже в этом отрывке можно проследить мотивы, которые в дальнейшем в полной мере развернутся в «Легенде о Великом Инквизиторе».

По Бердяеву, философия подпольного человека не есть положительное мирозерцание Достоевского. Он спорит с Шестовым, для которого Достоевский в первую очередь подпольный психолог, и утверждает, что «подпольная психология у Достоевского есть лишь момент духовного пути человека» [3, с. 502]. Бердяев во внимание ту самую предпоследнюю главу, можно сказать, что Бердяев правильно понимал разрешение проблемы человека у Достоевского во Христе, в последней, а не в первой свободе.

Пространство подполья – это область лиминарного, то есть пограничного пространства. Подпольный герой находится на пороге: продолжать бунт и погибнуть – путь человекобожества, или обрести последнюю свободу – это путь Богочеловечества. Без учета предпоследней главы пограничное положение подпольного человека проявляется наиболее отчетливо и пути его дальнейшего развития – преодоления подполья или же окончательного укоренения в нем – остаются неизвестными.

Жак Катто, описывая пространство и время в романах Достоевского говорил о времени мощи и времени сомнения [6, с. 52]. Иными словами, это максимальное напряжение всех душевных сил человека, порывающегося к чему-то или к кому-то и, одновременно, невозможность сделать шаг, неуверенность в правиль-

ности выбранного направления, или даже невозможность это направление выбрать. Показательно, что в подполье мощь и сомнение неразрывно друг с другом связаны, они друг из друга вытекают и образуют замкнутый круг: «Да здравствует подполье! <...> вовсе не подполье лучше, а что-то другое, совсем другое, которого я жажду, но которого никак не найду! К черту подполье!» [4, с. 314]. С одной стороны – мощь парадоксалиста, сознательного человека, готового головой разбивать стены Необходимости, с другой – сомнения человека жаждущего, который задается вопросом: «Зачем же я устроен с такими желаниями? Неужели ж я для того только и устроен, чтоб дойти до заключения, что все мое устройство одно надувание? Неужели в этом вся цель? Не верю» [4, с. 314].

Подполье – это пространство с динамической природой, а не статической. Здесь имеется в виду, что подполье не имеет природы завершенности. Быть в подполье – это быть в вечном напряжении, в срединном положении между «выше» и «ниже». Основным смысловым элементом подполья можно назвать понятие неопределенности. Область подполья, таким образом, – это область выбора.

Как видим, в «Записках из подполья» отчетливо просматривается не только трагизм Достоевского, но и доминанта его творчества – погружение в сомнение, своеволие, страдание и тьму, чтобы обрести уже последнюю свободу и вырваться к свету. Это преодоление субъективно осознаваемого зла во имя божественного добра и есть основная идея Достоевского, и подполье в таком случае представляет собой кристаллизованный момент такого душевного перехода.

Литература и источники

1. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 416 с.

2. *Бачинин В.А.* Достоевский и Гегель (к проблеме «разорванного сознания») // Достоевский – материалы и исследования. Т. 3 / АН СССР, ИРЛИ; ред. тома Г.М. Фридлендер. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1978. С. 13–21.

3. *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского. М.: Издательство «Э», 2016. – 512 с.
4. *Достоевский Ф.М.* Повести и рассказы: в 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1979. – 459 с.
5. *Камю А.* Посторонний. Миф о Сизифе. Калигула. М.: Издательство АСТ, 2017. – 381 с.
6. *Катто Ж.* Пространство и время в романах Достоевского // Достоевский – материалы и исследования Т. 3. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1978. С. 41–54.
7. *Кьеркегор С.* Страх и трепет / Пер. с датского Н.В. Исаевой, С.А. Исаева. М.: Академический проспект, 2018. – 154 с.
8. *Лифшиц М.А.* Проблема Достоевского (Разговор с чертом). М.: Академический проспект, 2015. – 267 с.
9. *Померанц Г.С.* Открытость бездне. Встречи с Достоевским. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 416 с.
10. *Телье В.* От «Новых необычайных историй» к «Запискам из подполья»: писать от первого лица // По, Бодлер, Достоевский: Блеск и нищета национального гения. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 132–147.
11. *Фудель С.И.* Наследство Достоевского. М.: Русский путь, 2016. – 340 с.
12. *Шестов Л.И.* Достоевский и Ницше. Апофеоз беспочвенности. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 384 с.
13. *Шестов Л.И.* Кьеркегард и экзистенциальная философия (Глас вопиющего в пустыне). М.: Прогресс-Гнозис, 1992. – 304 с.

ОСОБЕННОСТИ ХРОНОТОПА И ЕГО ВЛИЯНИЯ НА ПСИХИКУ ГЕРОЯ В РАССКАЗЕ Л. ТОЛСТОГО «ЗАПИСКИ СУМАСШЕДШЕГО»

Аннотация. В докладе рассматриваются особенности хронотопа в рассказе Л.Н. Толстого «Записки сумасшедшего», в частности, специфические характеристики пространства. Анализируется описание внешних и внутренних факторов воздействия, которые служат катализатором сумасшествия героя, а также использование автором тропов, связанных с параллельным переносом характеристик пространства на чувства героя.

Ключевые слова: Л.Н. Толстой, «Записки сумасшедшего», хронотоп, сумасшествие, пространство и время.

М.М. Бахтин, перенося термин «хронотоп» в литературоведение, пишет, что основной его характеристикой является взаимопроникновение и взаимное влияние времени и пространства в художественном тексте: «Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [1, с. 122]. При разных видах данного слияния рождаются иные жанры произведений. Поэтому правомерной кажется возможность рассматривать один из видов воздействия хронотопа на героя произведения в «Записках сумасшедшего» Л.Н. Толстого.

В.Я. Линков в своём комментарии к 22-томному собранию сочинений Толстого пишет, что особо яркое описание ужаса, который испытывает герой, является как бы контрастом с его прошлой жизнью: «Так, чрезвычайно ярко, детально и даже пластично передано мучительное чувство тоски перед небытием («ужас красный, белый, квадратный»). Значительно бледнее изображена прошлая жизнь героя и его «озарение» [2, с. 440]. Но в данной работе мы рассмотрим то, как подобные особенности хронотопа влияют на психику героя.

В своих произведениях Толстой использует множество приёмов по созданию разного типа влияния на героев характеристик

времени, пространства, деталей и звуков. Эти эксперименты берут своё начало ещё с «Истории вчерашнего дня» 1851 года, в которой прослеживается явная игра с темпом повествования и влияние течения времени на героя. Во время разговора с дамой единый поток бытия будто расслаивается на несколько: реальный, устный разговор и два голоса внутри сознания героя, которые говорят последовательно и спорят друг с другом. Можно также вспомнить роман «Воскресенье» и сцену соблазнения Катюши Масловой Нехлюдовым. На протяжении всего действия с реки доносятся страшные звуки ломающегося льда, вода реки пытается найти выход, Нехлюдов тоже пытается найти выход своей страсти, и когда находит, река с облегчением прорывается. Или же самая хрестоматийная иллюстрация: влияние музыки на семейные отношения героев в повести «Крейцера соната».

Эти примеры являются типичным применением приёма параллелизма внешних событий и состояния героя. В данной оптике, рассматривающей влияние хронотопа на поведение героя, неклассическим можно назвать рассказ «Записки сумасшедшего». Рассказ является переосмыслением пережитого Толстым так называемого арзамасского ужаса, и написан рассказ спустя примерно 15 лет после реально случившегося.

Рассказ начинается с первой и единственной, то есть незаконченной, как бы дневниковой записи от 20 октября 1883 года. В этой записи герой признаёт себя помешанным и рассказывает, что скрывает это от врачей, боясь попасть в сумасшедший дом. Потом он переходит к попытке объяснить природу происхождения своей болезни.

Итак, важным аспектом в становлении героя является сумасшествие, то есть на самом деле кажется, что это главная и единственно положительная его характеристика, так как оно проявляется в детстве, а потом при приступах духовной тоски, вызванной экзистенциальными вопросами о смысле жизни – и это самые главные периоды жизни. И для того чтобы переосмыслить своё состояние, герой начинает с детства.

Он называет своими первыми проявлениями сумасшествия истерические припадки, один из которых случился после резкого

осознания того, что люди не любят друг друга. Он думает о взаимной любви, царящей в семье, а в это время в детской происходит ссора экономки и няни из-за сахарницы. Ему становится страшно, его охватывает холодный ужас, и он пытается спрятаться от него в темноту под тёплое одеяло, но и в темноте одеяла ему не легчает. Из-за этого ужаса, вызванного глупой ссорой взрослых, он вспоминает, как при нём били мальчика, как он рыдал от увиденного, потом вспоминает, как тётя рассказывала ему о Христе. Он не понимал, за что мучают Христа, почему люди злые. Просто не может поверить в то, что люди били другого. Он рыдал и бился головой о стену, он не мог понять.

В этой части рассказа важно использование автором тёмного пространства под одеялом, не спасшего героя от холодного ужаса. Причём до истерики это пространство описывается как укутывающее и комфортное, как то пространство, в котором приходят мысли о всеобщей любви. Но оно не спасает героя от реальной жизни, где люди не просто не любят, а бьют и причиняют друг другу боль.

В описании героем своей взрослой жизни наступают системные провалы, которые объясняются физиологическим взрослением, во время которого определённые телесные ощущения как бы заслоняют собой детские экзистенциальные печали. Именно эта часть рассказа самая сжатая. Период с 14 лет до 35 описывается в одном абзаце, главной мыслью которого является фраза: «Я был совершенно **здоров**, и не было никаких **признаков моего сумасшествия**» [3, с. 45]. Дальше ещё меньше, дальше хуже: жена, брак, семья, погружение в бытовую сферу и всё дальше и дальше от главных, так сильно мучавших героя в детстве вопросов.

Но вот герой едет покупать именьё, засыпает дорогой и просыпается в ночи от страха, страха того, что не понимает зачем и куда едет. Ему становится страшно от осознания, что вся эта история с покупкой именьё бессмысленна. Чтобы отвлечься от ужаса, он заводит разговор со слугой, тот шутит, рассказывает что-то, но герою скучно и страшно, он приказывает остановиться на станции в ближайшем городе.

В данном эпизоде главная цветовая характеристика – белый цвет. В противоположность темноте, из которой выезжает герой, все дома в городе белые, сам дом станции тоже белый, зритель приводит героя также в белую квадратную комнату. Герою было страшно в темноте, и может показаться, что белый цвет повлияет на него положительно, облегчит его страх, но ему грустно и жутко от него. А хуже всего, что комната была квадратная: «Как, я помню, **мучительно** мне было, что **комнатка** эта была именно **квадратная**» [3, с. 47]. Светлый стол из карельской берёзы, красные гардины и выбеленные стены – всё это угнетает героя, он дремлет на диване, но вскоре просыпается от того же чувства, что было в дороге. В этот раз окружающее пространство уводит его мысль дальше. Он уже осознаёт, что никакое имя или нечто подобное ничего не прибавит и не убавит в жизни его, что он сам себе мучителен и невыносим, что чувствует близость смерти, которой на самом деле не должно быть.

Он чувствует, что хочет жить, поэтому, в попытках отогнать смерть, зажигает красный огонь свечи в медном (то есть красноватом) подсвечнике. Но свеча меньше подсвечника и данный факт снова и снова возвращает героя к ужасу бессмысленности и тому, что «ничего нет в жизни, а есть смерть, а её не должно быть» [3, с. 47]. Он пытается отвлечься мыслями о покупке именина, о семье, но всё равно жизнь его погибает у него на глазах. Заснуть не выходит, начинается самое страшное, страх героя, вызванный интерьером комнаты, будто наделяется характеристиками этой самой комнаты, так ужасающе влияющей на него: «...всё тот же **ужас красный, белый, квадратный**» [3, с. 48]. Очень интересно изменение графического оформления однородных членов предложения. При первом описании комнаты запятая между выбеленной и квадратной не стоит, но при описании ужаса, определения выделяются как однородные, относящиеся к слову «ужас» и будто описывающие или уточняющие его характеристики.

Похожий параллельный перенос физических свойств на нечто нематериальное есть и дальше: «...что-то новое **осело** мне на душу и **отравило** всю прежнюю жизнь <...> в душе был страшный **осадок** <...> оно было там **на дне души** и владело мной» [3, с. 48].

В этом большом эпизоде поездки для покупки имения герой будто просыпается ребёнком под одеялом, и там его охватывает страх поболее детского. Тогда он не понимал, почему люди не любят друг друга, и тщетно пытался укрыться в одеяле, в темноте которого, возможно, случилось закрепление чувства ужаса. А сейчас ощущения от, казалось бы, спасительной светлой комнаты погружают его в глубочайшую панику, вызывают непреодолимый страх смерти и осознание тщетности бытия. Его приступ сумасшествия принимает физические характеристики интерьера окружающего пространства, и это усугубляет его состояние.

Имя героя не покупает, тоска и страх повторения арзамасского ужаса преследуют его в обычной жизни. Да и радости в этой жизни он уже не видит настолько, что, устав от жены, неожиданно уезжает в Москву. Останавливается в гостинице, но с первых шагов уже чувствует тяжёлый запах коридора. В комнате он зажигает свечу: «Огонь ожил и осветил **синие с жёлтыми полосками обои, перегородку**, облезший стол, диванчик, зеркало, окно и **узкий размер всего номера**» [3, с. 49]. Арзамасский ужас шевельнулся в нём, ему стало страшно. Он боялся смотреть на стены. Как только герой покидает комнату – страх пропадает: «Я забыл совсем **номер продолговатый и перегородку**», [3, с. 50] – сообщает герой. После похода в театр товарищ предлагает ему ужин, что было против привычек героя, но тот вспоминает о **перегородке** и соглашается.

После ужина он возвращается, его охватывает запах гостиницы, и холод ужаса пугает его, он чувствует, что арзамасский ужас возвращается. И действительно, всю ночь он проводит в страшных философских метаниях. В отличие от прошлого раза, когда молитва и то, что он придумывает молитвы и кто-то мог бы застать его в таком положении, развлекает его, в этот раз молитва иная. Он вопрошает, не веря в то, что кто-то ответит, и отвечает сам себе. «Я **не верил** в него, **но просил**, и он всё-таки не открыл мне ничего. Я **считался с ним и осуждал его, просто не верил**», [3, с. 51] – это уже больше похоже на дерзкий вызов.

Третий случай страха произошёл совсем в иных условиях. В этот раз герой потерялся после охоты в заснеженном лесу, и в

самом пространстве, и снеге, наполняющем его, будто персонифицируется ужас в сто раз больше арзамасского и московского: «Снег был глубок, лыжи вязли, **сучки путались**. Всё **глуше и глуше** стало. Я стал спрашивать, где я, **снег изменял всё**» [3, с. 50]. Тут герой ближе всего почувствовал присутствие смерти и именно тут понял, что не имеет права считаться с ним, а что герой сам, один виноват. Ужас прошёл быстро, прощение пришло, и герой вышел из леса. Дома он продолжил молиться, но всё казалось мало.

Все эти четыре сцены по-разному описывают припадки нарастающего сумасшествия героя. Интересно соотнести эти сцены с мыслью Толстого о том, что между богом и человеком не должно быть посредника в лице церкви, и о том, что бог внутри каждого человека. Описанные им в рассказе чувства страха в определённом пространстве напоминают тот факт, что в глазах человека, церковь – это дом божий, он величественный, грандиозный, вызывающий у человека чувство пиетета, своей незначительности и даже страха. Получается, что человек может испытывать это чувство, под одеялом, в комнате станции, в гостинице, в лесу – в любом пространстве. Но при этом герой сам говорит о том, что настоящее его сумасшествие началось после посещения церкви и разговора с мужиками. То есть он окончательно сошёл с ума именно после того, как побывал в церкви, только вот описания этого нет, не ясно, что конкретно он испытал в конкретном пространстве храма.

Возвращаясь к мировоззренческой трактовке сумасшествия как положительного образа, необходимо сказать, что сумасшествие здесь – суть просветления. Когда герой читает священное писание и принимает бога и когда он отвергает всё то, что считается в обыденном сознании правильным, он уходит в какие-то иные сферы – это начало его сумасшествия. «Тут же на паперти я роздал, что у меня было, тридцать шесть рублей, нищим и пошел домой пешком, разговаривая с народом», [3, с. 53] – на самом деле это и есть начало настоящей подлинной жизни для героя и начало его сумасшествия, по мнению всех остальных.

В каждом из эпизодов, которые описывают ужас героя, перерастающий в безумие, Толстой использует элементы интерьера

или пейзажа, которые служат катализаторами нарастающего состояния помешательства, а также являются образным воплощением этого состояния, путём использования тропов, связанных с параллельным переносом характеристик пространства на чувства героя. Важен и сам путь в сознании и восприятии героя – от конкретики интерьера к метафизической абстракции, что помогает в художественном осмыслении факта собственной духовной биографии автора, а также составляет особое, нетривиальное использование влияния на героя времени и пространства.

Литература и источники

1. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.

2. *Линков В.Я.* Комментарии // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 22 т. Т. 12. М.: Худож. лит., 1982. С. 437–456.

3. *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: в 22 т. Т. 12. М.: Худ. лит., 1982. – 478 с.

ХРОНОТОП ДВОРА В РАССКАЗЕ И.А. БУНИНА «ВЕСЁЛЫЙ ДВОР»

Аннотация. В статье раскрывается смысл, значение и эстетическая задача хронотопа избы в рассказе Бунина «Весёлый двор», данная работа производится с привлечением исторического контекста и проведением параллелей на основании общности между другими произведениями. Обращения к речевым характеристикам героев и средствам выразительности в статье становятся основополагающими приёмами воссоздания хронотопа.

Ключевые слова: хронотоп, изба, дом-очаг, противопоставление.

Образ двора появляется в рассказе И.А. Бунина практически с первых строк, когда автор дает первые характеристики своим героям, устанавливая причинно-следственную связь между хозяйкой Анисьей, её сыном Егором и их жилищем. Первой мотивировкой является создание социального контекста для образа русской национальной, крестьянской семейственности, которая невозможна без наличия её метафорического центра, сердца, а именно: дома-очага, соединяющего под своим кровом всех родных. Традиционно этот прием Бунин использовал при описании поместной жизни. Центром семьи у дворянства являются усадьбы, которые к концу XIX века начинают приходить в упадок, что заставляет писателя активно обращаться к этой теме. Этот же вопрос беспокоит Бунина и в крестьянской жизни: как живет и развивается крестьянский двор? Вопрос острый и для критики неудобный. Особенно для критики «народнической», не утратившей к тому времени своего влияния на интеллигенцию и литературу.

Известно, что лидеры «народничества» и «народнические» писатели (почти всегда они были в одном лице) считали крестьян хранителями исконно русских ценностей, носителями великой силы, способной сохранить духовные устои русского мира. Ответом Бунина была повесть «Деревня», открывающая серию произ-

ведений, в число которых входит и «Весёлый двор». Художественное исследование Буниным русской деревни было неутешительным: упадок коснулся всех, и даже носители народного сознания претерпели деградацию. Критик Н.М. Кучеровский говорил, что Бунин начал раскрывать глубочайшую общественную проблему, высказал мысль о вырождении людей, показывая их отчуждение друг от друга, заостря внимание на общинно-родовом разладе нации, утраты основополагающих родственных связей, указывающих на трагическую судьбу «мужицкого мира». Между «Деревней» и рассказом «Весёлый двор» можно увидеть мотивные связи. В повести есть описание того, как в толпе возле кабака Кузьма Красов слышит короткий разговор между матерью и сыном, заканчивающийся репликой: «Цыц, бабка, не кукуй». Его возница на это замечает: «А она и так последние холсты для него продала. Любит она его без памяти, – дело вдове» [1, с. 111]. Истории Анисьи и этой безымянной женщины в повести похожи. Обе вдовы, самозабвенно любят детей, всё им прощают, в ответ не получая ничего, кроме хамского и циничного потребительства. После смерти хозяйки весёлого двора её сын чинно и с уважением стоял у гроба, а затем «ел и пил до отвалу... у могилы, плясал, всем на потеху» [1, с. 231].

Также в «Весёлом дворе» есть свидетельства ернического отношения не только к родным, но и к религиозным основам. Описывая семейную жизнь Анисьи и Мирона, Бунин подчеркивает, с каким злорадным интересом соседи наблюдали жестокость мужа в отношении героини, это доказывает фраза: «опять у Минаевых крестный ход пошел!.. И веселый же двор, ей-богу!» [1, с. 235]. Автор показывает, что «веселая» жизнь Анисьи стала будничной повседневностью. Эпитет «веселый», употребленный для характеристики звероподобной жестокости деревенских нравов, только усиливает трагедию беспросветной жизни обитателей двора. В данном контексте название рассказа может трактоваться с двух сторон. Во-первых, «весела» убогая хата, в которой живут герои, а во-вторых, «весел» и истерзанный жизнью человек, живущий в ней. С помощью иронии, заложенной в названии, трагедизируется содержание рассказа. А в-третьих, автор обнаруживает иссякание

у народа трепетного отношения к ценностным духовно-нравственным категориям, некогда бывшим для русского человека чем-то личным, глубоко переживаемым.

Однако, несмотря на все обстоятельства, в самой Анисье сохранено чувство веры, именно христианской веры, требующей от человека смирения. И героиня смиряется перед всеми невзгодами, выпавшими на её долю: нелюбимым и жестоким мужем, блудным сыном, голодом. Вообще ей присуща отрешённость от остального мира, похожая на монашескую аскезу, и эта обособленность не только внутренняя, но и внешняя. Мир, скрытый в Анисье, подобен её огромной избе, – большой, но ничем не заполненной, кроме безнадежности и уныния. Она заброшена, как ее изба, оттого без времени износилась и состарилась. Героиня – праведница, живущая в своей пещере, практически не связанная с внешним миром. К.И. Чуковский писал: «Кто-то околдовал ту Дурновку, в которой он <Бунин – Г.Н.> издавна живет вместе со своими героями... Все в ней ни к чему, все в ней зря... Всякое благословение Божие превращается в проклятие... Если это Веселый двор, – значит, там уныние и скорбь» [5, 235]. Но в Анисье как в верующем человеке всё же есть надежда на лучшее, которое ждёт «после», и даже страдания после подарят благодать, значит не всё зря, не всякое горе в мире Бунина проклятье.

Непосредственно о пространствах двора нужно сказать, что автором выделяются чёткие полюса, сосредотачивающие в себе частные хронотопы, а именно – «дворы». Автор создаёт несколько пространств: дом Анисьи в Пажени, затем дом Егора в Ланском и дом мельника. Уют, добротность, сытость, множество основательно возведённых построек оберегают двор старого мельника и его красивой жены. Таким образом, вводя в текст контрастирующие образы пространств, автор подчёркивает абсолютное неустройство жизни главных героев.

Для приведённых пространств время не конкретизировано, известно, что завязка и кульминация рассказа приходятся на лето, в Петров пост, и события соотносятся с историческим эпизодом начала XX века. Если рассматривать время в широком смысле, то для пространств изб Анисьи и Егора время – это некая внешняя

сила, оказывающая негативное воздействие. Оно воспринимается как нечто неприятно-протяжённое, на каждом предмете оставляющее слепок разрушения. Категория настоящего времени здесь практически не ощущается. Скорее всего, связано это с тем, что избы, выведенные в рассказе на начальный план, практически не выполняют своей прямой функции, выходят из ряда нормальных целостных объектов и постепенно превращаются во что-то, находящееся на грани существования. Время для избы Анисьи соотносится с ощущением времени самой личностью. Личностью, которая живёт не сейчас, а тем, что было «до», с искажённым чувством восприятия настоящего. Рассмотрение хронотопа избы вместе с ощущением времени героиней обосновано наличием тесной взаимосвязи между ними. Анисьи нет вне избы – вся жизнь и все воспоминания связаны с этим местом, всё там, и нет избы без неё: героиня – сторож и хранитель. Примечательно, что у избы Егора тоже есть свой хранитель – пёс. И писатель иронично выстраивает их встречу, на которой равнодушный взгляд пса говорит: «Э, да и ты стара!.. Ну, нам с тобой делить нечего» [1, с. 257]. Это существо – тоже примета уже ушедшего. А вот о категории времени в отношении дома мельника можно сказать о наличии некой трансцендентности, всё живёт здесь и сейчас. Много говорит предмет, присутствующий в этом пространстве – сама мельница, символизирующая круговорот жизни и постоянство.

Теперь обратимся к двору Анисьи в Пажени, описание которого автором сведено до минимума. Всё, что известно о нём, это лавка, на которой из-за петуха Анисья потеряла глаз (упоминаю потому, что этот момент работает на раскрытие сюжета), и надел земли, по сути, не являющийся собственностью Минаевых, так как он постоянно кому-либо сдаётся. Каково же описание? Изба, «огромная, нескладная, с каждым годом все больше да больше сгнивала, разваливалась без призора. Раз он принес откуда-то и налепил снаружи на ее косою простенок, на трухлявые бревна большую солдатскую мишень – черной краской напечатанное на белом бумажном листе туловище с ружьем на плече, в фуражке набекрень, с вытаращенными глазами» [1, с. 234]. Акцент сделан на этой несуразной картинке, именно она является украшением

дома, хотя, если речь идёт о русской избе, по традиции, всегда сначала упоминают о красном угле, почётном месте, в котором находятся иконы, и которым должен поклониться каждый входящий [3, с. 364]. А в этом «тырле» (как называет избу автор) нет места ничему светлому, будто бы ему негде остаться. Далее по тексту в небольшом количестве Бунин распределяет детали, дополняющие внутреннее пространство избы, читатель узнаёт, что в доме всё-таки есть место, несущее тепло каждому дому – это печка. Однако она расколота, находится в таком же разбитом состоянии, как и всё вокруг. Примечательно, Егор – печник и хорошо обучен своему мастерству, но исправить собственное жильё он не хочет и совсем к тому не стремится. Предметов, дополняющих внутреннюю обстановку, практически нет, это способствует постепенному конструированию пространства пустоты, чего-то тёмного, ничем не заселённого и не дающего ничего положительного. П.А. Флоренский писал: «Строение пространства есть кривизна его, а силовое поле вещей – совокупность сил данной области, определяющих своеобразие нашего здесь опыта» [4, с. 79]. В пустоте, в которой пребывает героиня, нельзя сказать ни о каком опыте – нет свидетельств прошлого, будто и самой жизни не было, и ничего семейного, родового не стоит позади. «Избяное» ненаполненное пространство несёт в себе символическую ценность, указывающую на опустошение и даже обезличивание. В рассказе Солженицына «Матрёнин двор», написанном многим позже, тоже есть пространство избы, которая когда-то была добротной, но сейчас пришла в упадок и запустение, однако даже в тяжёлых жизненных условиях Матрёне удаётся хотя бы немного обустроить дом и создать уют. В просторной избе есть русская печка, кадки с фикусами, даже есть упоминание о кошке, которую героиня подобрала из жалости, – то есть присутствуют приметы, отображающие личность живущего в доме. В «Весёлом дворе» Анисья и её изба будто бы существуют параллельно, слишком сильно не соприкасаясь. Анисья добросовестно выполняет функцию сторожа и старается только сохранить жильё, никак не облагораживая его. Она даёт Егору возможность проявить себя – он прикрепляет на простенок хаты картинку, присутствие которой не создаёт ничего, кроме комичного эффекта.

На своеобразной антитезе построен образ Егора, в чём-то уподобляющийся родному дому: «Сосед он хоть куда, – говорили про него, – и печник хороший, а дурак: ничего нажать не может» [1, с. 257]. Изначально заложенные в героя положительные качества не проявляются по причине незнания и непонимания того, как нужно организовать собственную жизнь. Даже хорошее в нём преобразуется в дурное (стоит вспомнить эпизод, когда он хотел сделать матери приятное и подарил платок для погребения). Так и его огромная изба, когда-то давно бывшая полноценным жильём, а сейчас превратившаяся в развалившееся тырло. Время в этом рассказе и героям, и предметам даёт не развитие и улучшение, а упадок.

Кроме этой избы в Пажени в тексте есть ещё одно пространство, достойное внимания – изба Егора в Ланском. Это не его личная сторожка, но на протяжении некоторого времени именно он является её владельцем. Описание даётся после прихода Ани-сьи в это место. Перед ней предстают: «гнилые стены... полуразвалившаяся печка», рама, заткнутая полушубком, потолок, поросший грибами. Здесь нет ничего, что могло бы составить домашний уют. Егор именно владеющий этим местом и живущий в нём, но он не хозяин, так как, чтобы суметь организовать пространство вокруг себя, нужно иметь внутренний порядок. У героя же в голове царит хаос и разлад, которые, соответственно, проецируются на всю его жизнь и на все те немногочисленные предметы, которые его окружают. Егор всячески избегает ответственности за себя, за мать, за потенциально будущую семью, и на каждом этапе жизни пытается себя испытать (руководствуясь азартом): смогу или нет – это доказывают его неоднократные попытки самоубийства, хотя цели уйти из мира он не имеет.

Вырисовывающийся на этом неблагоприятном фоне дом мельника (именно дом, в полном смысле этого слова, не изба!) вводится в сюжет не только для контраста, как было сказано выше, но и с целью показать, что старый мельник – это новый тип русского человека, народившийся на исторической почве начала XX века. Но если такие, как он – это будущее, то, что остаётся в прошлом? В прошлом остаётся праведница, погибшая смиренно, как и всё, что она делала при жизни. В настоящем – буйный Егор, постоянно

гонимый непонятной тоской, слепыми желаниями, бессмысленными и пустобренными. А что же ждёт в будущем? По Бунину, впереди останется старый делец и сребролюбец со своим приумножающимся богатством, и сохранится мельница – особое символическое пространство, дарующее прибыль своему владельцу.

Обращение Бунина к хронотопу избы в рассказе акцентирует внимание на трагизме национальной жизни. Сопряжение его с определёнными деталями (которые были рассмотрены вначале) в тексте работает на изобличение упадка в моральной культуре крестьянства. И упадок этот приобретает глобальные масштабы, так как искажается, в первую очередь, самая близкая и самая непорочная связь – матери и сына. Анистья «вздыхала от грустной нежности к сыну», но ему она была безразлична. Как и многие другие произведения писателя, этот рассказ получился приближенным к жанру эпитафии, и Бунина неоднократно обвиняли в сгущении красок именно при изображении крестьянства, будто бы «барин стоит где-то сбоку от народа, присматривается к нему внимательно, с научным любопытством», но сам писатель постоянно отвергал это. В любом случае, ему удалось зафиксировать образ мира, в котором живёт народ, и уловить тонкие психологические особенности личности, провоцирующие определённое построение жизни и своей среды.

Литература и источники

1. *Бунин И.А.* Повести и рассказы. Л.: Лениздат, 1980. – 752 с.
2. *Кучеровский Н.М.* И.А. Бунин и его проза (1887–1917). Тула: Приок. кн., 1980. – 319 с.
3. *Платонов О.А.* Красный угол. Русский образ жизни. Святая Русь. Большая энциклопедия русского народа: Гл. ред., сост. О.А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2007. – 944 с.
4. *Флоренский П.А.* Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. – 421 с.
5. *Чуковский К.И.* Смерть, красота и любовь в творчестве И.А. Бунина // И.А. Бунин: Pro et Contra. СПб., 2001. С. 335–343.

Маковцев Владимир Станиславович
Россия, Москва, МГУ имени М.В. Ломоносова
кафедра истории русской философии,
аспирант

СОБЫТИЕ РАССТАВАНИЯ В СТИХОТВОРЕНИИ О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА «TRISTIA»

Аннотация. Обращаясь к стихотворению О.Э. Мандельштама «Tristia», автор статьи разворачивает экспликацию события расставания как фундаментальную составляющую любого события. Автор, не ставя для себя цели дать литературоведческий анализ стихотворения, берет его в его феноменологической целостности, что оправдывает понимание поэтического акта как поступка. Особого поступка, в центре которого мы сталкиваемся с приметам расставания в конкретных вещах.

Ключевые слова: О.Э. Мандельштам, русская литература, поэзия Серебряного века, событие, философская антропология.

Понятие события в философии является одним, если не из центральных, то из ближайшего к центру ряда понятием. Особенно в философии, диалогически, персоналистически акцентированной, в философии, существующей на грани между литературой, искусством, иными словами, там, где речь идет о воплощении человеческого в его предельном и уникальном, индивидуализированном виде. Это позволяет уже наметить понимание события как чего-то разворачивающегося между мной и другим, между Я и Ты, что позволяет отличить его от факта, чье положение по отношению к жизни человека может быть даже вовсе незаметным. Ален Бадью, определяя понимание события, указывает, что оно «то, что заставляет проявиться возможность, которая была невидимой или даже немислимой. Само по себе событие не является созданием той или иной реальности; оно – лишь создание возможности, оно открывает возможность. Оно указывает нам, что существует возможность, которая была неизвестна» [1, с. 17]. Иными словами, событие актуализирует потенциальное содержание человеческого духа, отраженного непосредственно в действии. Разгадать или услышать в событии событие, сделать его видимым, и означает придать событию личностное содержание, позволяющее придать

ценность и смысл. Однако говорить о событии самого события вне его конкретного воплощения невозможно, поэтому мы обращаемся к уже готовым, фиксированным моделям события, и в нашем случае таковым выступает поэтический текст, пожалуй, самого философского из русских поэтов – Осипа Мандельштама. А именно к стихотворению «Tristia» из одноименного сборника стихотворений. Стоит сразу оговориться и подчеркнуть: меня интересует стихотворение не как литературоведа, использующего предельно четкий, аргументированный анализ поэтического текста, но как философского антрополога, при котором текст выступает проявлением человеческого духа, выраженного в ритме поэтической гармонии. Отсюда и понимание поэзии не как жанра литературы, но как особого настроения, вырывающего как автора, так и читателя, собеседника поэта из обыденного мира с его подчиненностью формальной логике, вырывающего в пространство большого времени, связывая его, читателя или автора с мировой культурой. В этом пафос поэтического события, а стихотворение Мандельштама для меня в этом контексте является мощным примером, подтверждающим данный тезис.

Обращение к поэтическому тексту не случайно: поэзия – это попытка остановить мгновение, поскольку содержание поэтического текста феноменологически автономно и замкнуто на самое себя. И, как остановленное мгновение, оно теряет связь с временем наличным или механическим, тем самым позволяя мгновению длиться вечность. В этом мгновении может быть сосредоточена вся полнота истории как отдельного человека, так и человечества в целом, как едва заметное чудное мгновение, так и громоздкое историческое событие. Но поэтический акт – это еще и поступок автора, и как событие поступка, содержание поэтического акта ответственно только перед самим собой. На эту особенность поступка обращает внимание молодой М.М. Бахтин, говоря, что в поступке смысл и индивидуальная историчность поступка «едины и нераздельны в оценке ее, как моего ответственного поступка» [2, с. 8]. Эта же логика работает в ответственности творца перед своим творением, равно как и перед своей речью. Поэтический акт, воплощенный в конкретной форме, уже сам событие, не

нуждающееся в своем становлении в оправдании извне. Бытие поэтической речи не отвечает на вопрос «зачем?», как нечто рассудочное и чуждое поэтическому событию, что несколько не противоречит пониманию поэзии О. Мандельштамом: для него это «плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху» [5, с. 51]. Иными словами, события прошлого в поэтической речи оживают в настоящем, что вновь обращает наше внимание на возможность поэтической речи отрываться от времени рассудочного, механического, обращаясь ко Времени Вечности на равных.

Событие стихотворения «Tristia» – это длящееся событие расставания. При этом мы не можем сказать о тождестве расставания разлуке – «кто может знать при слове “расставанье” какая нам разлука предстоит», что позволяет наметить общее понимание расставания как условие любой разлуки. Как поэтическое событие, запечатленное в тексте, оно длится в вечности, но и само расставание, являющееся содержанием события, вписывается в вечность через узнавание в конкретной разлуке – события расставания как фундаментального явления. «Наука расставания», с которой начинается текст, безусловно, перекликается с другой наукой, а именно «наукой любви» Овидия, являющейся собственно одним из ключей, лежащим в основании текста Мандельштама. Но это для нас не имеет значения – для нас текст дан таким, каким он дан, и в этой данности он мир в самом себе, однако не замкнутая на себе монада, и ниже мы проясним почему. Детальное сопоставление с Овидием уведет нас совсем в другую сторону. Тем не менее стоит отметить, что важно для прояснения понимания события.

Для Мандельштама поэтическое наследие, равно как и мировая культура в целом, – это реальный собеседник, живое лицо, обращенность к которому как к другому формирует и очертания самого поэта. В этом одна из особенностей поэзии Мандельштама, позволяющая видеть в нем собственно философского поэта, как и для философа, обращение к философскому наследию – это попытка развернуть живой диалог, как об этом говорил М. Бахтин, в «большом времени». Языческие мотивы и современная культура модерна, христианство и эллинизм, как отмечала

Л.Я. Гинзбург, для Мандельштама «не служит уже созданию образа одной из исторических культур, он становится теперь авторским стилем, авторской речью, вмещающей весь поэтический мир Мандельштама» [3, с. 366]. Иными словами, обращаясь, скажем, к античным символам, поэт оживляет их в настоящем, а не пытается репрезентировать прошлое. Событие, даже событие далекого прошлого, свершается сейчас, будучи запечатленным в поэтической речи. Обращенность же к античным образам – это возможность расширить границы события, подчинив событие – событию человеческого вообще. Образы поэзии Мандельштама это образы человеческой культуры *par excellence*. На это обращала внимание и Гинзбург, говоря, что «авторская речь Мандельштама – это речь современного человека, лишь включающая знаки других культурных стилей. Она свободно совмещает и чередует разные языковые пласты, переходит от торжественной лексики к бытовой и разговорной, от дерзкой метафоры к специальному термину» [4, с. 254], иными словами, речь идет о смыслах иных культур и времен, органично сплетающихся в едином поэтическом пространстве. Однако это «свободное вложение» не поэтическая эклектика, при которой читатель вдруг оказывается словно запертым в антикварной лавке, но точка видения бытия предмета речи.

В основании события стихотворения – разлука, скудная основа жизни, бесконечно повторяющаяся в каждом акте расставания. В сладости узнавания разлуки проглядывает незримая связь между нами, нашим расставанием и архетипом разлуки: в конечном счете мы узнаем самих себя, но не просто живыми, но лежащими теплым дыханием «на стеклах вечности», то есть связанными с пространством мировой культуры, со смыслами далекой старины:

Всё было встарь. Всё повторится снова.

И сладок нам лишь узнаванья миг [5, с. 104].

Сам Мандельштам так объяснял эти строки стихотворения: «Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы, и петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях, – глубокая радость повторенья охватывает его...» [5, с. 52]. Связь

с Овидием, как уже отмечалось, отмечает историю создания стихотворения во внешнем на него влиянии. Но феноменологически эта связь объясняет трагизм разворачивающегося события, поскольку, как отмечает С.А. Ошеров, «сегодняшняя разлука повторяет ту, Овидееву, и потому становится обрядом, то есть символической реализацией вечного возвращения» [6, с. 194]. Иными словами, в моем участии в моей же собственной судьбе принимает все мироздание. Остается лишь только прислушаться к знакам, разбросанным среди обыденных вещей, и узнать присутствие события. Узнавание – это не столько знание, сколько памятование о самом себе и памятование о бытии прошлого, поскольку этот мир «жив более чем когда-либо» [5, с. 51]. Когда Мандельштам пишет в другом тексте: «А смертным власть дана любить и узнавать» [5, с. 110], фактически он говорит о том, что только через смертность человека и возможна любовь и узнавание любви. Или в контексте нашего текста: только смертный может претендовать на событие, явление которого сродни чуду, поскольку нет гарантий в его необходимости. И напротив, всякое избегание события, узнавания, любви, – отдаляет человека от возможности вспомнить о самом себе как о частице света, брошенной во тьме. Эти размышления, безусловно, перекликаются с припоминанием в философии Платона, утверждавшего, что, «видя здешнюю красоту, человек вспоминает о красоте истинной, окрыляется и, вновь обретая крылатую силу, стремится взлететь» [8, с. 71], иными словами, сблизиться в узнавании с истинной природой, или, в нашем контексте, с жизнью мировой культуры. Узнается и разлука, и узнается в обыденных вещах, притаившихся в ночи, в ожидании рассвета, «в последний час вигилий городских» [5, с. 104]. Напряженное ожидание – это первый признак грядущей разлуки, как ожидание рассвета – признак уходящей в небытие ночи. В этом смысле в разлуке проговаривает о себе заря новой жизни, когда в снях лениво вол жует. А именно только в чувстве грядущей разлуки мы замечаем бьющего крылами на городской стене петуха, замечаем жужжание веретена, замечаем бедность языка радости.

Расставание – это точка, пересекающаяся на границах двух вселенных, и, ночь, как дошедший до предела день, в этом смыс-

ле очевидное, но яркое пространство события разлуки. И, как пересечение, оно оказывается вне времени, – времени уже нет и еще нет, в этом смысле мы и говорим, что событие расставания вне времени, но как событие, формирующее целостность событийного присутствия в мире.

Целостность присутствия возможна только через преодоление собственной ограниченности, буквально – границы собственного бытия, что невозможно без потери, расставания, разлуки. В этом ее фундаментальность наравне с любовью, а печаль и слезы – спутники вечного обряда расставания. Расставание в стихотворении – это архетипическое событие, онтологическое основание события вообще, то есть такого события, в котором мы говорим о причастности другого сознания в конструировании пространства. Разумеется, пространства ценностно-смыслового уровня, как сети, накладывая на карту которую, человек способен к движению в мире, и через это движение собственно только и формировать границы мира.

Расставание не разворачивается во времени, как если бы речь шла о том, что имеется начало, середина и конец. Это событие, в корне которого оказывается временность человека, его способность к смерти. Иными словами, расставание, содержание которого еще не прояснено, но уже ясно – речь идет об особом событии среди прочих, – только потому и возможно, что возможна смерть. Речь не идет о гибели и тем более о чем-то, чего следует избегать всеми силами, – поскольку мы живы, то в основании нашего отношения к явлению всегда будет элемент, близкий к расставанию. Поскольку, смерть мы не понимаем как противостоящее жизни, речь идет о настроении индивидуального бытия.

Поэзия, как текст, осуществляется не столько в момент написания, – который чаще всего растянут во времени, – но в момент чтения, осуществляя событие текста. Событие есть соответствие, лежащее между мной и другим, явлением, миром, богом, соответствии как отношению, угадываемое нами по знакам и приметам бытия. Разлука же как фундаментальное основание имманентно содержится в любом событии. В этом смысле событие разлуки и может быть названо событием самого события, трагизм которого

обусловлен ценностным содержанием чуда события, – поскольку событие могло не состояться, состоявшись, оно, как поступок в бахтинском смысле, долженствует перед самим собой. Читатель лирического произведения ставит самого себя на карту в центр поэтической речи, – само прочтение поэтического текста это всегда переживание его заново. Читатель становится сопричастен не самому тексту, но событию поэтического акта, запечатленного в тексте. В дальнейшем станет ясно, что одна из ключевых особенностей события – это сопричастность общему или разделенному смыслу, но таким образом, что, только разделяя смысл, мы и конструируем событие.

А это значит, что, читая мандельштамовское «Я изучил науку расставания», стихотворение осуществляется, если сам читатель находит соответствие между собой и читаемым словом, – это всегда мы изучили науку расставания. Герой же произведения находит соответствие в самых обыденных вещах, – в этом смысле не сами знаки бытия говорят о предстоящей разлуке, но все внешнее, пронизанное настроением разлуки, обретает очертания непостоянства бытия в мнимой постоянности окружающего события. Именно в этом настроении пересекается угадывание читателем самого себя в событии текста, без чего стихотворение просто не состоится, оставаясь только лишь текстом в грубом смысле. Отсюда ясно, почему поэзия как форма художественного слова пользуется меньшей популярностью, чем проза: поэзия требует особо чуткости к себе и соответствующего уровня самосознания, интеллектуального, эстетического опыта. Поэзия – это проза обратной перспективы, открывающая через себя реальность события переживаемого явления, при котором внутреннее пространство, составляющее содержание поэтического текста обращается лицом к читающему, делая его равноправным соучастником события поэтической речи. Речь не идет о стирании роли автора и утверждении главенствующей роли читателя, – поэтический текст по преимуществу снимает эту проблему, репрессируя себе читателя, делая интерпретацию поэтического текста скорее интеллектуальной игрой, нежели опытом события поэтической речи. Обратная перспектива в этом смысле является опытом непосредственного

отношения к действительности. Говоря об обратной перспективе в поэзии, мы, конечно, допускаем условность, пытаюсь обозначить поэтическое как феномен, открывающийся по отношению к человеку как открытое событие, подчиняющее себе человека каждым своим словом.

Разумеется, обращаясь к философскому анализу стихотворения Мандельштама, я не преследовал цели дать исчерпывающее его содержание, – это не позволит и сама внутренняя природа поэтического акта. Однако, подводя итоги вышесказанному, отметим: событие в корне своем трагично, содержа в себе, как фундаментальное ядро, присутствие расставания. Событие разлуки трагично вдвойне. Но трагичность последнего смягчается «радостью узнавания», преломляющего событие в со-бытийность жизни, включая человека в игру мировой культуры, наполняя ценностно-смысловым содержанием индивидуальную историю человека.

Литература и источники

1. *Бадью А.* Философия и событие. М.: ИОИ, 2013 – 192 с.
2. *Бахтин М.М.* К философии поступка // Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х гг. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 7–68.
3. *Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л.: Советский писатель, 1974. – 414 с.
4. *Гинзбург Л.Я.* Поэтика Осипа Мандельштама // Гинзбург Л.Я. О старом и новом. Статьи и очерки. Л.: Советский писатель, 1982. С. 245–300.
5. *Мандельштам О.Э.* Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. Т. 1. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. – 808 с.
6. *Мандельштам О.Э.* Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. Т. 2. М.: Прогресс-Плеяда, 2010. – 760 с.
7. *Ошеров С.А.* «Tristia» Мандельштама и античная культура // Мандельштам и античность. Сборник статей под редакцией О.А. Лекманова. М.: ТОО «Радикс», 1995. С. 188–203.
8. *Платон.* Федр. СПб.: РХГА, 2017. – 232 с.

*Филатов Антон Владимирович, к.ф.н.
Россия, Москва, Институт мировой литературы
имени А.М. Горького, научный сотрудник,
филологический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова,
преподаватель*

ЦЕННОСТНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПРОСТРАНСТВА АДАМИЧЕСКОГО МИФА В ЛИРИКЕ С.М. ГОРОДЕЦКОГО¹

Аннотация. В статье проанализирована семантика пространства адамического мифа в лирике С.М. Городецкого акмеистического периода, в частности, его книги стихов «Цветущий посох» (1914). Показана роль теории акмеизма и библейских аллюзий в актуализации данной смысловой структуры. Выявлено, что противопоставление земного и небесного миров является базовой пространственной оппозицией мифа и переосмысляет их символистскую трактовку.

Ключевые слова: адамизм, Адам, пространство и время, аксиология, мифопоэтика, С.М. Городецкий.

Акмеистический период творчества С.М. Городецкого интересен его обращением к фигуре библейского Адама, который, как известно, был объявлен эталоном поэта в манифестах акмеистов, создавших на основе имени первого человека альтернативное название своего течения – адамизм. Использование образа Адама носило программный характер в текстах Н.С. Гумилева и Городецкого как лидеров акмеизма, однако в творчестве каждого из них сформировался индивидуальный адамический миф со специфическими пространство-временными характеристиками, тесно связанными с устремлениями главного героя данного мифа, оказывающегося одновременно универсальным архетипом для персонажей их произведений и своеобразной лирической маской поэтов. Поскольку специфика адамического мифа в текстах Гумилева уже была рассмотрена нами в отдельных статьях [6; 8],

¹ Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект №17-18-01432-П).

в данной работе мы проанализируем аналогичную структуру в творчестве Городецкого.

Наиболее подробно данный миф представлен в «Цветущем посохе» (1914) – единственной полностью акмеистической книге стихов Городецкого. Знаменательно, что среди всех поэтических изданий акмеистов только она имеет авторское предисловие, содержащее, подобно манифесту, ряд теоретических положений новой школы, хотя формально являющееся посвящением супруге, А.А. Городецкой, которую поэт здесь по-домашнему называет «Нимфа» [4, с. 13]. Акмеизм для Городецкого – не только литературная теория, но и мировоззрение, «утверждающее первенство и главную значимость для нас, людей, нашего, земного мира, и *первой своей заповедью* считающее творческое к этому миру отношение». Продолжая ветхозаветную метафору, поэт пишет о закономерности появления акмеизма в русской поэзии: «<...> *скрижали его* еще не вынесены из облаков, но они существуют» (здесь и далее курсив в тексте наш – А.Ф.) [4, с. 16].

В свою очередь, название книги отсылает нас к библейскому образу жезла Аарона, старшего брата Моисея. Жезл этот, напомним, был помещен на ночь в скинию вместе с посохами старейшин двенадцати колен Израилевых и наутро «расцвел, пустил почки, дал цвет и принес миндали» (Числ. 17:8), что было знаком избранничества и священства рода Аарона. Учитывая, что ветхозаветный герой выступал в роли толмача косноязычного Моисея и именно через него пророк передавал еврейскому народу волю Бога, образ Аарона органично сочетает в себе функции Адама-поэта, возвращающего вещам их имена, а также Адама-странника, целью которого является достижение земли обетованной как аналога рая. Мотив странствия вместе с образом посоха и раньше был важен для Городецкого. Так, его предыдущая книга стихов «Ива» (1912) открывалась стихотворением «Странники», отмеченным Гумилевым как акмеистическое: «Шаги, стремительно-прямые, / И посох в каменной руке – / Так соглядатаи немые / Всю Русь проходят налегке» [2, с. 9]. Здесь же таким странником оказывается уже лирический герой поэта: «Посох

мой цветущий, / Друг печальных дней, / В даль на свет ведущий / Вечных звезд верней!» [4, с. 9].

Таким образом, уже рамочный текст «Цветущего посоха» (заглавие и предисловие), а также открывающее книгу стихотворение формируют у читателя общий библейский контекст восприятия включенных в нее произведений, а также актуализируют миф о пути поэта, определяющего свою вереницу восьмистиший как «мой подлинный посох, без которого я погиб бы, как путник в метелях» [4, с. 14].

По верному замечанию Т.В. Щербаковой, присутствие христианского начала приобретает в этой книге Городецкого новаторский характер: «Уже не переработка библейских мифов, а непосредственное обращение к Богу – вот что определяет интенцию многих стихов» [7, с. 161]. Действительно, здесь поэт отказывается от характерной для его символистского творчества народно-христианской тематики, тесно связанной с календарным циклом, фольклорными обрядами и поверьями, однако общий контекст книги все-таки нацелен на актуализацию мифопоэтической основы адамизма (возможно, Городецкий знал о старинном апокрифическом предании, согласно которому посох Моисея, в ряде случаев отождествляющийся с жезлом Аарона, «предуготованный в сумерки шестого дня творения, был дан господом Адаму в раю» и лишь спустя много поколений перешел в руки пророка [1, с. 54]), поэтому обращения лирического героя к Богу, которыми изобилует первый раздел «Себе», прочитываются двояко – и как глубоко личные признания поэта, и как использование мифологемы Адама с общеакмеистическими мотивами, осмысляющими отношение человека и мира: 1) принятия своей земной судьбы как данного Творцом испытания и предназначения («Все совершу, что во мне Ты затеял»; «Но пью <из чаши>, не ведая соблазна» – реминисценция на моление о чаше Христа), хотя параллельно встречается и мотив вины за первородных грех («В вечерний тихий час / Прости меня, мой Боже <...>. / Но льстивой речью змия / Отравлен путь земной»); 2) смиренного признания ограниченности собственных возможностей познания («Но ведь былинки осенней

слабее / Чуткий предел мой, истлевший в огне») и одновременно радостного приятия реального мира («Меня учила ты вольней и веселее / Носить подвижные оковы бытия»; «Миру хвалу мы поем!»); 3) стремления воплотить свою весть о земном мире в слове («Невыразимых слов движенье / Дыхание стесняет мне»; «И властью радостного слова / Творить чудесное в тиши»); 4) уподобление поэтического творчества креативной деятельности Бога («У меня завет с Владыкой немудренный: / Быть всегда, как Он, – не уставать творить») [4, с. 25–28, 33, 35, 40, 60, 61].

Вместе с тем адамический миф в версии Городецкого имеет свою специфику и вырастает на основе предыдущей мифотворческой практики поэта. Так, в духе народных мифологических представлений его лирический герой персонифицирует землю как материнское начало: «Учусь я жизни, кротко и упорно, / У матерей смиренно-мудрых, нив». В другом восьмистишии герой в духе пантеизма произносит: «Молюсь земле, ее луне высокой, / Молюсь, как в детстве, всем, всему, о всех» [4, с. 29, 44]. Выступая против «туманов» и «метелей» символизма, Городецкий особенно высоко ценит прозрачный воздух как символ ясности и точности акмеизма: «Но воздух наш, земной, прозрачный / Люблю я более всего»; «Прости, пленительная влага / И первоздания туман! / В прозрачном ветре больше блага / Для сотворенных к жизни стран»; «Воздух ясен. Дух мой дышит. / Просветляются слова» [4, 30–32].

С другой стороны, земной мир осмысливается лирическим героем как временный дом («Тесный и милый, земной этот сон»; «<...> бытие голубого, как сон, мироздания»), хоть и созданный Богом для человека, но полный опасностей и тягот («Что же делать мне с царством Твоим, / Словно Русь, необъятным и страшным?»), что иногда вызывает в нем тоску по небу («Невероятные закаты / Меня замучили тоской»; «Вечерних рек надменное молчанье / И напряженный лик седой луны / Сулят мне скорое с земли изгнанье, / Мгновенности иной чужие сны»), но в целом укрепляет его в решимости смиренно идти по пути наибольшего сопротивления: «Но с матерью несносно разлучаться / В тревож-

ный час раздумья, в полпути. / Я буду вещей тьме сопротивляться, / Я буду дальше по земле идти»; «Молча великий творит свою волю, / Стонет лишь тот, кто ничтожен иль мал»; «Но пока я в людях, до исхода срока, / Не хочу иного. Здесь иного нет» [4, с. 25, 43, 47, 49, 51, 55, 60]. Отметим, что данные мотивы встречаются и в адамическом мифе Гумилева, являясь, по видимому, элементами более общего инварианта.

Мифологема Евы воплощена в текстах второго раздела книги («Нимфе»), конструирующем, как видно из заглавия, художественное соответствие между первой женщиной и супругой поэта:

Уж были созданы цветы, леса и звери,
И очерки миров в пространстве прояснились,
И крики алчного Адама разносились,
Когда из плоти мужа – улыбаясь, верим –

Всему творению настало завершенье.
Ты слышишь, женщина! Ничто не изменилось,
И тем же пламенем, что в праотце струилось,
Дрожит и наше каждое к тебе движенье [4, с. 65].

Подчеркивая преемственность мифологического прошлого и современности, Городецкий акцентирует внимание на идее предназначенности мужчины и женщины друг другу и горечи одиночества («Нет, кто не двое, поникни ниц, / Моли праматерь, пой слезами!»; «Но всех былых мучений нестерпимей, / Поверь, я муку ощущаю ту, / Когда с глазами детскими своими, / Ты от меня уходишь в темноту»). Как и другой вождь акмеизма, Городецкий фиксирует двойственность женщины, сохраняющей в себе и черты загадочной небесной девы, генетически восходящей к софийным образам символистов («Словно к небу, ночному, безвестному / На тебя поднимаю глаза»; «В скитах заоблачных <...> / Затворницей всегда живет твоя душа»; «Непостижима ты, и все непостижимо, / Когда тобою, темной, проникаюсь я»), и черты земной, пугающей женщины («И я влюблен, любовью новою <...> / В твой облик, страшный и чужой») [4, с. 66–69, 72, 74]. Лирический герой прямо заявляет об амбивалентной природе

Евы, что в свою очередь роднит ее с русалкой-наядой и предыдущей книги стихов «Ива», с той лишь разницей, что теперь женщина приобретает божественные черты, не связывающие ее с тварной природой:

Я хотел бы плотнее тебя воплотить.
Между телом и духом ты праздно скитаешься,
То в бесплотные сферы с тоской озираешься,
То земное вино хочешь нехотя пить.

От неволи земной я тебя не спасу,
Хоть легко отпустить тебя в дали безлюдные!
На труднейшее силы я поднял подспудные:
Загрузить нашей кровью чужую красу [4, с. 73].

Герой Адам берет на себя задачу удержать женщину в земном мире и помочь ей преодолеть свою внутреннюю двойственность, оценивая последнюю как нечто негативное. Это представляет собой ценностную инверсию символистского мифа, в котором герой как раз должен освободить отпавшую от Бога Софию из земного плена. Стихотворение явно перекликается с манифестом Городецкого: «Отныне безобразно только то, что безобразно, что недовоплощено, что завяло между бытием и небытием» [3, с. 48]. Находясь в тесной связи с этой эстетической установкой, мифологическое противопоставление тела и духа, земли и неба не проблематизируется поэтом, как в случае Гумилева, а разрешается в пользу первого начала как более ценного для человека. Герой готов не только открывать данный ему мир, но и включать в него элементы иного бытия («чужую красу»), что противоречит идее равновесия. С этим связано и внимание автора к плотскому, сексуальному началу в отношениях мужчины и женщины, проявляющееся в «крике алчного Адама»: «В томлень вешнем уста с устами / И тело с телом, и с духом дух»; «Мне нравится владеть судьбою / Прекрасных, беззаветных дев <...>» [4, с. 66, 83].

По-видимому, такой уклон в сторону земного начала является общей характеристикой мифопоэтики Городецкого в целом и его версии адамического мифа в частности. Это проявляется и в том, что рай во всем творчестве поэта всегда имеет подчеркнута зем-

ную локализацию: «Земное – Божий сад, / Где все цветы стоят» [2, с. 226]; «Ведь если быть Адама раю, / В России надо быть ему» [5, с. 59]. А ветхозаветный Эдем оценивается либо прямо негативно («Адамов тесный рай»), либо лишается статуса абсолютной ценности («Ох, сладка ты, земная стезя, / Коль адамова рая не жалко!») [4, с. 43, 79]. Если герои Гумилева находят на земле различные проекции райского локуса, чаще расположенные в неосвоенной периферии, то Городецкий уверенно локализует рай в России.

Завершающий раздел книги – «Друзьям» – практически не содержит неомифологических текстов. Ярким исключением является восьмистишие, посвященное Гумилеву и варьирующее главные тезисы акмеизма о поэте-Адаме:

Просторен мир и многозвучен,
И многоцветней радуг он.
И вот Адаму он поручен,
Изобретателю имен.

Назвать, узнать, сорвать покровы
И праздных тайн, и ветхой мглы –
Вот подвиг первый. Подвиг новый –
Всему живому петь хвалы [4, с. 114].

Любопытно, что в отличие от Гумилева, сам Городецкий никогда не сравнивает прямо своего лирического героя с Адамом. Появление этого имени в посвящении другому вождю акмеизма может указывать на его ведущую роль в теоретической разработке концепции адамизма, хотя нельзя не признать, что «многие постулаты акмеизма <...> были свойственны раннему творчеству Городецкого» [7, с. 113].

Таким образом, как показал наш анализ, на уровне всей книги стихов «Цветущий посох» обнаруживается устойчивая структура мифа, которая легко декодируется с опорой на текст манифеста Городецкого и библейские сюжеты. Данный миф является авторской версией адамического мифа, наделен статусом автобиографического и имеет ценностную ориентацию, качественно отличающуюся от предыдущих мифотворческих опытов поэта. Теперь

он призывает не к возрождению древних анимистических представлений об устройстве мира, а к христианскому принятию земного пути как данной Богом судьбы. В то же время обновленная мифопоэтика Городецкого сохраняет инерцию его символистского творчества, что, с одной стороны, находит отражение в «небесных» чертах женщины-Евы (аналогичное явление имеет место в гумилевской версии мифа), а с другой стороны, раскрывается в мотивах плотского влечения, восходящих к языческо-народным темам Городецкого-символиста. Тематически изменения его мифопоэтической стратегии аналогичны историческому развитию мировой мифологии, прошедшей путь от древних мифов о богах, десакрализованных и давших начало народным сказаниям и поверьям, к мировым религиям.

Литература и источники

1. Агада. Сказания, притчи, изречения талмуда и мидрашей. М.: Раритет, 1993. 319 с.
2. *Городецкий С.* Ива. Пятая книга стихов. СПб.: Шиповник, 1913. 253 с.
3. *Городецкий С.* Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. 1913. № 1. С. 46–50.
4. *Городецкий С.* Цветущий посох. Вереница восьмиистиший. СПб.: Грядущий день, 1914. 142 с.
5. *Городецкий С.* Четырнадцатый год. Пг.: Лукоморье, 1915. 64 с.
6. *Филатов А.В.* Аксиология пространства и времени в адамическом мифе Н.С. Гумилева // Соловьевские исследования. 2019. № 3. С. 162–171.
7. *Щербакова Т.В.* Поэзия С.М. Городецкого (1906–1918): дис. ... канд. филол. наук. 10.01.01. М., 2013. 256 с.
8. *Filatov A.* Philosophical foundations of Acmeism: Nikolay Gumilyov, Osip Mandelstam, and the Figure of Adam // Studies in East European Thought. 2020. Vol. 72, no. 3. P. 291–301.

СИМВОЛИКА ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В «ПЕРЕПИСКЕ ИЗ ДВУХ УГЛОВ» ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА И МИХАИЛА ГЕРШЕНЗОНА

Аннотация. В статье рассматривается специфика пространственно-временной символики «Переписки из двух углов» как философско-художественного текста. В.И. Иванов и М.О. Гершензон, используя пространственно-временные оппозиции, координаты и метафоры (геометрия пространства вынесена уже в название книги) переносят свой диалог из реальности послереволюционной Москвы в поле общеевропейской культуры.

Ключевые слова: символизм, В.И. Иванов, М.О. Гершензон, пространство и время.

«Переписка из двух углов» – несомненно, один из самых известных текстов как Михаила Гершензона, так и Вячеслава Иванова, и именно по нему судят о философских позициях обоих мыслителей. Германский историк культуры и корреспондент Иванова Эрнст Роберт Курциус даже называл переписку «самым важным, что было сказано о гуманизме после Ницше» [8].

Несмотря на то что Иванов и Гершензон только косвенно упоминают о политических событиях и катастрофической ситуации послереволюционной Москвы, а комментаторы «Переписки из двух углов» постоянно подчеркивают вневременной характер поднятых в ней проблем [9, с. 251], «Переписка», созданная буквально за один месяц 1920 года (первые и последние письма датируются соответственно 17 июня и 19 июля), является документом, отражающим как переломный момент в творчестве обоих авторов, так и переломную эпоху российской истории. Так, Михаил Кузмин в своем отзыве пишет: «Иному эта переписка в 1920 г. может напомнить того ученого, упомянутого Плинием, который во время извержения занимался научными исследованиями, или константинопольских иерархов, не кончивших богословские спо-

ры, когда в Царьград входили уже турки, – но дело в том, что переписка касается очень близко настоящей минуты, очень живо-трепещуща и насущно нужна».

Переписка создавалась в комнате дома № 5 в Третьем Неопалимовском переулке, о проживании в котором Гершензон в письме Льву Шестову отзывался с крайним отвращением и который, очевидно, упоминается Вячеславом Ивановым в 5 письме: «Есть, вместе с тем, у каждого из нас и свое постоянное жилище, которое вы, как и я, охотно обменяли бы на иную обитель, под другим небом» [7, с. 28]. Этот дом представлял собой здравницу для деятелей культуры в ведении Наркомздрава, где жили «переутомленные работники умственного труда», спасавшиеся от голода и разрухи Москвы 1920 года.

В этот период Вячеслав Иванов готовился к отъезду из Советской России, пытаясь восстановить отложенную командировку (Гершензону в выезде за границу было отказано еще весной) [3]. В то же время тяжело болеет жена Иванова, Вера Шварсалон, которая скончается 8 августа 1920 года.

Таков биографический контекст создания переписки. Однако Вячеслав Иванов, сознательно выстраивавший и использовавший символизм как метод не только художественного, но и философского творчества [12, с. 542–542], наполняет окружающую действительность символами и цитатами, тем самым подчеркивая текстуальность жизни и встраивая диалог о культуре в традицию предшествующих произведений [4, с. 54].

Используя пространственно-временную символику, он переносит диалог из Москвы 1920 года в мифологическое пространство и пространство европейской культуры. Как замечает В.Ю. Проскурина, «стремление (авторов «Переписки» – Ю.К.) к универсальности влекло за собой и стремление к использованию «элементарных» геометрических символов, что должно было придавать тексту книги большую семиотическую выразительность» [10, с. 672]. Поэтому прежде всего Иванов использует простейшую геометрическую символику: квадрат, угол, линия, вертикаль и горизонталь. В конце первого письма он спрашивает: «А Вы что скажете мне в ответ из другого угла того же квадрата?»

По мнению В.Ю. Проскуриной, этим вопросом Иванов отсылает Гершензона к античной и средневековой традиции противопоставления квадрата и круга как духа и материи и призывает Гершензона к «округлению» квадрата – к совместному воспарению от тяжести материального в область запредельного [10, с. 672–673].

Однако Гершензон отказывается находиться в поле ивановской символики и в ответном письме противопоставляет ей свою: он возвращает диалог из углов абстрактного квадрата в угол конкретной комнаты, замкнутое пространство которой не оставляет выхода ни из реалий большевистской России, ни из культуры вообще. В противоположность религиозному реализму и символизму Иванова мировоззрение Гершензона номиналистично и апофатично. Иванов сравнивает его с философией Канта и умоначертанием узников платоновской пещеры, подчеркивая, однако, что даже в комнате есть широкое окно и дверь.

Исходя из своих философских позиций, Иванов и Гершензон по-разному оценивают культуру. Оба мыслителя признают относительность культуры и ставят вопрос об ее оправдании. Но если по известному определению Иванова, культура – «лестница Эроса и иерархия благоговений» [7, с. 17], то по Гершензону культурное пространство – это почва, «заваленная глыбами вековых умонастроений и осколками древних, старых и новых идей» [7, с. 36]: на ней не вырасти к небу могучим дубам и нежным фиалкам. И выход Гершензона из культуры – это бегство, выход кочевника, он пишет: «...хочу свободы сознания и исканий, хочу первоначальной свежести духа, чтобы идти где вздумается, неистоптан-ными дорогами, неисхоженными тропами» [7, с. 38].

Не соглашаясь с собеседником, Иванов утверждает, что путь Гершензона по «неслеженным тропам» все равно закончится «безвыходную тюрьмой». Он подчеркивает бесплодность поисков выхода в горизонтальной плоскости: «Мало ли сколько планометрических чертежей и узоров возможно начертать на горизонтальной плоскости? Существенно то, что она горизонтальна» [7, с. 41].

С.С. Аверинцев, исследуя поэтическое творчество Вячеслава Иванова, отмечает, что у поэта «обретает символический смысл предпочтение “затвора” – “дороге”» [1, с. 175]. В «Переписке из

двух углов» это противопоставление также характерно для Иванова. Его преодоление имманентности культуры – это не выход кочевника, но выход затворника. Он пишет: «Дверь на волю одна для всех, совместно обитающих в одном затворе, и всегда открыта» [7, с. 31]. Именно из-за предпочтения «затвора» «дороге» Иванов утверждает возможность и необходимость возрастания по вертикали из культурной жизни в жизнь духа: «вертикаль подъема противостоит горизонтали уводящего пути» [1, с. 178].

Человек, не верующий в Бога, по Иванову, закрепощает себя культурой, так как, помимо нее, для него не остается никакой другой реальности, он вводит всю жизнь духа в замкнутый круг явлений культуры [7, с. 29–30]. Для верующего же возможно вырастать из культуры, двигаться по вертикали: «Это – духовное возрастание, лестница небесная, нагорный путь» [7, с. 31].

Иванов убеждает Гершензона в том, что возрастание по вертикали, от культуры к личному бытию и личному Богу возможно везде, в самой культуре. Не нужно «бежать из Египта», чтобы утолить гершензоновскую жажду по студеной воде: «Путь освобождения личности есть путь ввысь и в глубь, движение по вертикали. Опять обелиск, опять пирамида! “Может быть, вполне может быть!” – торопливо отмахиваетесь вы, ибо чресла ваши препоясаны, и горящий взор мерит горизонты пустыни: “только, прежде всего, прочь отсюда, вон из Египта!”» [7, с. 58].

Человек способен освятить культуру, более того, «освящать тление земное высшими ценностями небесными» – основная задача творческих усилий личности [11].

Иванов иллюстрирует способность культуры создавать вертикаль, соединяющую землю и небо, библейским образом лестницы Иакова: «К простоте вожденной и достолюбезной путь идет через сложность. Не выходом из данной среды или страны добывается она, но восхождением. На каждом месте, – опять повторяю и свидетельствую, – Вефиль и лестница Иакова, – в каждом центре любого горизонта» [7, с. 78]. Использование этого символа Ивановым впоследствии в «Римских дневниках» для демонстрации перехода античной культуры в христианскую позволяет сделать вывод о том, что он является свидетельством попытки Вяче-

слава Иванова примирить Афины с Иерусалимом – разрешить ту проблему, что считалась неразрешимой Гершензоном и его другом Львом Шестовым [6, с. 68]:

Кому речь Эллинов темна,
Услыште в символах библейских
Ту весть, что Музой внушена
Раздумью струн пифагорейских.

Надейся! Видимый нестрой –
Свидетельство, что Некто строит,
Хоть преисподняя игрой
Кромешных сил от взора кроет

Лик ангелов, какие встарь
Сходили к спящему в Вефиле
По лестнице небес, и тварь
Смыкая с небом, восходили.

В девятом письме Иванов указывает на противоречия в позиции Гершензона и возвращается в революционную Москву, находя у большевиков культурную преемственность и стремление не к отмене, но оживлению старой культуры, а сам факт пребывания и беседы представителей и творцов старой культуры в большевистском заведении, символизирующем культуру новую, считает демонстрацией преимущества «затвора» над «дорогой», культурной оседлости над номадизмом: «Метод революции, загнавшей нас с вами, усталых и истощенных телом, в общественную здравницу, где мы беседуем о здоровье, – метод исторический по преимуществу и социальный, даже государственный, а не утопический и анархический, т.е. индивидуальный, метод остающихся и оседлых, а не бегунов – и номадов» [7, с. 64]. И Вяч. Иванов, и Гершензон не перестают быть членами ученых обществ и продолжают писать; последний работает над своими книгами «Ключ веры» и «Гольфстрем», в которых не отрекается от культуры, а, напротив, погружается в исследование ее истоков, изучая ветхозаветный иудаизм и другие древние религии.

Гершензон отвечает, что оказался в здравнице для работников культуры, как и вообще в тюрьме культуры, не по своей воле, но

по велению судьбы: «Пусть я по воле судьбы, велением культуры, живу в городе и сижу в здравнице, в душевной комнате с окнами в стену, пью противную переваренную воду и отгоняю многочисленных мух, – могу ли я не помнить, что есть леса и прохлада, могу ли не тосковать о них?» [7, с. 70].

Здесь возникает тема судьбы и связанная с ней тема времени. В уже упомянутой работе С.С. Аверинцева констатируется, что для Вячеслава Иванова характерно «принципиальное утверждение как бы недоброкачества всего текучего сравнительно с пребывающим» [1, с. 175]. В «Переписке из двух углов» Вячеслав Иванов цитирует отрывок из своей поэмы «Сон Мелампа», где рисует два противоположно направленных потока времени. В.П. Троицкий в этой поэме отмечает концепцию двунаправленного, обратного времени в связи с неприятием Ивановым идеи однонаправленного линейного времени [13].

Победа над судьбой, над односторонним, невозвратным течением времени, согласно Иванову, заключается в памяти, которая является началом динамическим, в отличие от забвения, которого так жаждет Гершензон, мечтающий о *tabula rasa*¹. Чудо памяти позволяет осуществить палирройю, возврат от истока к истоку [2, с. 127].

Таким образом, у Иванова вертикаль стремится не только снизу вверх, как у Гершензона, но и сверху вниз, что опять же связано с представлением Иванова о памяти как чуде преодоления судьбы: «...ни один шаг по лестнице духовного восхождения невозможен без шага вниз, по ступеням, ведущим в ее подземные сокровища: чем выше ветви, тем глубже корни» [7, с. 34].

Это движение в глубь, к «Перво-Памяти» возможно из плоскости культуры, именно оно и оправдывает культуру: «Так и в культуре есть сокровенное движение, влекущее нас к первоисточкам жизни» [7, с. 76]. Гершензон, по мнению Вячеслава Иванова, не чувствует этих первоисточков и глубины, потому что оторван от корней – подвержен главной болезни русской интеллигенции. Он

¹ Теме «память как анти-судьба» у Вячеслава Иванова посвящена статья итальянских исследователей [14].

желает кинуться в Лету и освободиться от накопившегося за тысячелетия и осевшего в культуре времени [7, с. 13]. Однако для Иванова это не выход: во-первых, такая свобода руссоистского дикаря пуста и не избавит его от первородного греха, не возвысит его над землей, во-вторых, со временем человек вновь создаст культуру и «опять выступят письмена, и их свитки отобразят снова то же неизменное умоначертание прикованных к скале узников Платоновой пещеры» [7, с. 30].

В конце концов, в последних двух письмах совопросники возвращаются к вопросу о личном бессмертии и личном Боге, который упоминается Ивановым в начале «Переписки». Завершая книгу, Гершензон как бы закольцовывает ее: «В доме Отца нам с вами приуготовлена одна обитель, хотя здесь, на земле, мы сидим упрямо каждый в своем углу и спорим из-за культуры». В этом смысле «Переписка» – не просто представление двух взглядов на культуру из двух разных углов, а их встреча, скрещение вертикали и горизонтали, перекресток двух разных путей.

Литература и источники

1. *Аверинцев С.С.* Поэты. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 364 с.
2. *Аверинцев С.С.* «Скворещниц вольных граждан...» Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб.: Алетейя, 2001. – 167 с.
3. *Берд Р.* Вяч. Иванов и Советская власть (1919–1929) // Новое литературное обозрение. 1999. № 40. С. 305–332.
4. *Берд Р.* «Переписка из двух углов» и ее биографический контекст // Вячеслав Иванов: Творчество и судьба. М.: Наука, 2002. С. 50–59.
5. *Быстров Н.Л.* Движение и неподвижность в поэтическом мире Вяч. Иванова // Известия Урал. федерал. ун-та. Сер. 2: Гуманитар. науки. 2013. № 3 (117). С. 210–223.
6. *Дэвидсон П.* Афины и Иерусалим: две вещи несовместные? Значение идей Вяч. Иванова для современной России // Вяч. Иванов: исследования и материалы. Вып. 1. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2010. С. 65–72.
7. *Иванов В.И., Гершензон М.О.* Переписка из двух углов / Подг. текста, прим., ист.-лит. комм. и иссл. Р. Берда. М.: Водолей; Прогресс-Плеяда, 2006. – 208 с.

8. *Иванов В.И.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. Брюссель: «Foyer Oriental Chretien», 1979. – 896 с.

9. *Ницишор Ч.* Может ли культура заменить религию? (О соприкосновении культурно-философических концепций Вячеслава Иванова, Михаила Гершензона и Константина Нойки) // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 2. СПб.: РХГА, 2016. С. 248–259.

10. *Проскура В.Ю.* «Переписка из двух углов»: символика цитаты и структура текста // Лотмановский сборник. М.: О. Г. И.; Издательство РГГУ, 1995. С. 671–694.

11. *Синеокая Ю.В.* Спор о вере, культуре и смысле жизни («Переписка из двух углов» Вячеслава Иванова и Михаила Гершензона) // Философский журнал / Philosophy Journal. 2016. Т. 9. № 1. С. 61–79.

12. *Титаренко С.Д.* «Фауст нашего века»: Мифопоэтика Вячеслава Иванова. СПб.: ИД «Петрополис», 2012 – 654 с.

13. *Троицкий В.П.* Об одной модели времени у Вяч. Иванова // Символ. 2008. № 53/54. С. 815–825.

14. *Ferrari L. Romiti A.* La memoria come antidestino nella “Corrisponden ja da un angolo all'altro” // Cultura e Memoria Atti del terso Simposio internazionale dedicato a Vjaceslav Ivanov. Firenje, 1988. P. 133–140.

*Швец Анна Валерьевна, к.ф.н.
Россия, Москва, филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова,
выпускница аспирантуры*

АФИША В КНИГЕ «ТАНГО С КОРОВАМИ» В.В. КАМЕНСКОГО

Аннотация. В статье рассматривается афиша как способ подачи текста, интегрированный в книгу стихов Каменского «Танго с коровами». Автор показывает, как формат афиши воспроизводится обложкой книги и объявлением внутри неё. Эти элементы книги являются не только частью «паратекста», служебного обрамления корпуса стихов, но принадлежат и тексту книги, предъявляя выразительные потенции, характерные для стихов поэта.

Ключевые слова: Каменский, поэтический эксперимент, афиша, «Танго с коровами».

В данной статье мы рассмотрим функции афиши в «железобетонных поэмах» В.В. Каменского. Предметом внимания будут обложка книги (напоминающая афишу) и реальная афиша, предпосланная текстам стихов. Как мы намерены показать, они являются не только служебным элементом книги как физического объекта, но и ключом к прочтению поэтической книги, камертоном, настраивающим восприятие читателя. Эти книжные «афиши» являются не только частью «паратекста» (Ж. Женетт) – зоны настройки читательских ожиданий [1, 2] – но и принадлежат поэтическому тексту, уже содержа в себе характерные черты поэтического выражения, отличающие книгу.

Каменский изначально задумывал «железобетонные поэмы» как «стихокартины» – изображения-композиции из текста. Процесс работы Каменского над «поэмами» описан современниками: согласно очевидцам, на листе бумаги, лежащем перед Каменским, «виднелись крупно выписанные буквы», «[о]коло каждой [буквы – А.Ш.] мелко теснились слова» [17, с. 22]. Выписывая буквы, Каменский создавал «причудливо разграфленные листы, являвшиеся как бы планом описываемых в поэмах местностей, со

столбиками слов, помещенных в разных графах» [17, с. 23]. Такие поэмы «предназначались больше для рассматривания, чем для чтения» [16, с. 23].

Переключение с режима чтения на режим рассматривания во многом обусловлено увлечением Каменского (и его приятелей-«бюджетлян») живописью в 1911–1915 гг. Известно, что Каменский писал картины и пытался продать их на вернисаже в 1911–1912 гг. [6, с. 140]. Профессиональное художественное образование имели Д.Д. Бурлюк, А.Е. Кручёных, начинавшие обсуждение новой литературы в рамках диспутов художественных сообществ «Бубновый валет» и «Союз молодёжи» [20, 16, 19]. Тем самым стихотворение как в теории, так и на практике сближалось с картиной – производением из области визуальных, а не словесных искусств.

В этой связи исследователи обращали внимание на «графически выраженные структуры» [13, с. 390–391], организующие «стихокартины» (другое название «железобетонных поэм»). Наличие этих структур позволяет проводить параллели не только между поэмами Каменского и картинами, но также между поэмами и низовыми явлениями визуальной печатной культуры: афишей, плакатом [18, с. 515; 13, с. 395]. Афиша, плакат – ещё один источник авторского жанра «стихокартин». Как формат представления текста, афиша – физический, осязаемый артефакт, пространственная аранжировка и композиция которого становятся источником новых возможностей выражения и новых способов чтения. Словесному ряду даётся «мощный и самодовлеющий визуальный аккомпанемент» типографских приёмов [10, с. 47], характерных для формата афиши.

Интерес Каменского к афише как к способу подачи текста связан со спецификой «литературного быта» кубо-футуристов. В отсутствие выраженной поддержки ведущих литературных институций (журналов, издательств, известных литературных сообществ), в сообществе кубо-футуристов литературное производство почти целиком осуществлялось усилиями поэтов [14, 9, 11]. Не входившие в сообщество традиционные агенты поля литературы – издатели, журналисты, цензоры, критики – по-прежнему были значимы

(в частности, фигуры цензора или критика), но некоторые их функции кубо-футуристами были апроприированы.

В частности, одна из важных функций сторонних агентов литературного поля, кубо-футуристами присвоенная, – публикационно-издательская деятельность. Как правило, автор-кубо-футурист сам или в сотрудничестве с единомышленником-художником продумывал макет афиши-объявления, возвещавшей о вечере стихов, или макет поэтической книги. Именно автор отвечал за композиционное расположение текста, функцию служебных элементов книги по отношению к тексту, выбирал технику печати и спектр предоставляемых ей экспрессивных возможностей, затем относил в типографию и за скромную сумму печатал небольшой тираж (выразительно в этой связи воспоминание Д.Д. Бурлюка о единственной типографии, согласившейся печатать «Садок судей»: «Где-то за Офицерской – в типографии немец взял заказ...» [4, с. 25]). В этой связи Кручёных жаловался:

«Какого труда стоили первые печатные выступления! Нечего и говорить, что они делались на свой счёт, а он был вовсе не жи-рен. Проще – денег не было ни гроша. И “Игру в аду”, и другую свою книжечку “Старинная любовь” я переписывал для печати сам литографским карандашом» [12, с. 50].

Примерами таких «печатных выступлений» служат «Садок судей», «Пощёчина общественному вкусу», книги А.Е. Кручёных и В.В. Хлебникова, «Танго с коровами» В.В. Каменского – а также многочисленные печатные афиши вечеров стихов, по форме близкие «поэтическим книгам». Их сближает в своих воспоминаниях С.Д. Спасский: кажется, для него и «Первый журнал футуристов», и «афиши, извещавшие о вечере Маяковского, Каменского и Бурлюка» – «[п]ричудливая помесь различных шрифтов, оглушительные тезисы докладов» [17, с. 22]. В.Г. Кричевский также усматривает параллели между афишами и поэтическими текстами, комментируя сборник «выученика» кубо-футуриста Кручёных, И.Г. Терентьева: каждое стихотворение «суть афишка или... выисканный фрагментик... афиши начала века» [10, с. 55–56], «наборно-шрифтовая картина, типограмма» [8, с. 8], по словам М.С. Карасика.

Немаловажен также тот факт, что нередко афиша была призвана метонимически воспроизводить эффект выступления. Охарактеризовать этот эффект можно словами Р.О. Якобсона, современника событий: «[в]ечера футуристов собирали невероятное количество публики... многие приходили ради скандала, но широкая студенческая публика ждала нового искусства, хотела нового слова» [15, с. 22]). Афиша подобного вечера, «Первого в России вечера речетворцев» 13 октября 1913 года, была напечатана на туалетной («клозетной») бумаге – нарезанных серых квадратных листках из грубого, плохо обработанного материала, используемого не для письма, а для домашних нужд. Такая афиша не могла не привлечь внимания прохожего – и задевая его, и вместе с тем подстёгивая любопытство, тем самым предпологаемо воспроизводя эффект, которого кубо-футуристы рассчитывали добиться на самом вечере (и вызвать скандал, и заинтересовать «новым словом»).

Своеобразным продолжением этих публичных акций вместе с афишами как материальными артефактами стали «обойные» книги – «Садок судей» и «Танго с коровами». Своим грубым на ощупь материалом они в равной мере могли вызвать негодование у неподготовленного читателя (и спровоцировать «скандал»), и заинтриговать его, мобилизовать творческую способность читателя. Доказательством этому могут служить первые рецензии на «Садок судей» – негативная В.Я. Брюсова и положительная – Н.С. Гумилёва [3, 5]. По мнению Брюсова, «Садок судей» «переполнен мальчишескими выходками дурного вкуса, и его авторы прежде всего стремятся поразить читателя и раздражить критиков...» [3, с. 8]. В то же время Гумилёв замечает, что авторы «Садка судей» внушают «к себе доверие, как и несомненной своей революционностью в области слова, так и отсутствием мелкого хулиганства», поскольку они «стремятся вернуть слову ту крепость и свежесть, которая утеряна им от долгого употребления» [5, с. 30].

«Танго с коровами» как «обойная книга» интегрирует формат афиши как способ передачи и подачи поэтического высказывания. Когда читатель берёт в руки «Танго с коровами», он обнаруживает, что имеет дело с пятиугольной брошюрой, сделанной из обойной бумаги – фактически сборником афиш, который уместнее

разорвать на листы и расклеивать, а не перелистывать (не случайно поэма «Константинополь» включает в себя строку «на стены / заборы» – фактически определяя то, как читатель взаимодействует с поэмой). Режим чтения, задаваемый книгой-афишей, – заметить броскую надпись, проявить к ней интерес, обратить внимание на выделенные фрагменты, расшифровать их, соотнести эти фрагменты между собой, увидеть связь и из неё извлечь смысл, сформировать эмоциональную реакцию.

Оформитель книги не столько специально направляет внимание читателя, сколько конструирует набор разных возможностей чтения, намеренно делает процесс чтения вариативным, тем самым затрудняя поиск однозначного смысла. Это заметно, если мы обратим внимание на обложку книги – она и напоминает афишу, и творчески перерабатывает этот формат подачи текста.

На форзаце книги название книги и имя автора набраны непривычным способом. Буквы повернуты, напечатаны вверх ногами и расположены не друг за другом в строку, а друг над другом или друг под другом, так что в итоге они образуют геометрические фигуры квадрата и прямоугольника. Подзаголовок «железобетонная» разбит на несколько фрагментов и напечатан в столбик. Слово «поэмы» набрано вертикально. Наконец, уже на грубой обойной бумаге ещё раз набрано имя автора – но так, что рисунок обоев периодически перекрывает надпись.

Можно согласиться с исследователем А.А. Стригалёвым, что здесь «[с]овершенно обычные слова составились из “случайно” перемешанных букв и получили из-за этого не просто непривычный, а как бы даже и “невозможный” облик» [18, с. 515]. «Набранный таким образом текст нельзя читать и воспринимать автоматически бегло, – продолжает Стригалёв, – прием безотказно провоцирует обострение внимания и возникновение неравнодушного эмоционального контакта между текстом и читающим» [18, с. 515]. Читателю нужно, во-первых, упорно вглядываться в «рисунок слов», чтобы распознать сами слова (например, в заголовке слова «танго» и «коровами» превращены в квадратные композиции из букв), и, во-вторых, то и дело менять режим восприятия: разные способы графической организации текста предполагают и

разные логики чтения. Приходится собирать знакомые слова заново из рассыпанных на странице букв, не сразу обнаруживая иные за пестрым рисунком обоев. Книга предполагает чтение как взаимодействие и в этом плане близка формату афиши, с той разницей, что оформление афиши заранее направляет подачу смысла, а книга предлагает широкий набор возможностей его конструирования.

Внутри книги-афиши «Танго с коровами» помещена небольшая реальная афиша о выходе «Первого журнала русских футуристов» (редактором которого был Каменский) (внизу – ещё одна реклама – о выходе романа Каменского «Землянка»). В этой афише визуальная аранжировка текста безусловно привлекает внимание. Графическое оформление словесного ряда выходит на первый план. «Вылетел» набрано жирным широким шрифтом и подчеркнуто, «1-2» и «журнал» набраны более узким шрифтом. Тем же узким жирным шрифтом набрано слово «футуристов», отличающееся оригинальным графическим решением. «Ф», «Р» набраны горизонтально крупным шрифтом, «уту» и «ист» – вертикально мелким шрифтом, будучи зажаты между «Ф» и «Р». «ОВ» повернуто на 90° влево. Необычно подано словосочетание «футуристЫ ВСЕй»: буквы постепенно увеличиваются по мере приближения к пробелу между словами, некому «центру». Слова «всвет», «первый» набраны крупным широким шрифтом, чуть более мелким и более узким шрифтом набраны «редактор», «издатель». Имена «редактора» и «издателя» набраны ещё более узким шрифтом и выделены жирным. Самым мелким шрифтом набрана информация о «редакционном комитете», она также выделена жирным.

Многообразие графических решений призвано направлять взгляд читателя, помогая ему найти «ударные» тезисы, против фона менее важной информации. Основной посыл афиши – «вышел журнал № 1-2». Тем не менее внимание читателя в той же мере привлекает странно написанное слово «футуристов», перебивающее известие о выходе журнала. Это слово читатель вынужден конструировать самостоятельно, ориентируясь на шрифтовые формы и направления движения, задаваемые буквами.

Словосочетание «футуристы всей» своей причудливой формой напоминает движение: приближение, а затем удаление, тем самым настраивая восприятие читателя – от него ожидается плотное взаимодействие с текстом, пересоздание текста – а затем взгляд со стороны. Как можно отметить, даже реальная афиша внутри книги не совсем похожа на афиши традиционные: она в той же мере даёт читателю возможность творческого пересоздания текста, что и сами стихи в книге.

Как можно отметить, Каменский подчеркнуто опровергает привычный формат чтения, отказываясь от дешифровки смысла в рамках линейно набранного, однообразного текста. Вместо этого читателю предлагается со-проживание опыта и опыт создания текста, моделирующего этот процесс, – ощущение необычного впечатления и его сообщение другому по намёку буквы, обрывка слова, фразы. Этот намёк побуждает адресата искать повторяющиеся графические элементы, проводить между ними связи – создавать уникальную, индивидуальную комбинацию, которой угаданное впечатление схватывается и подтверждается. Делая это, читатель становится со-автором текста – и этот ход потом будет ожидаться от него уже при чтении стихов [21, 22].

Книга «Танго с коровами» откровенно препятствует традиционному режиму чтения. Её непривычно держать в руках из-за странной формы и грубости материала. Представление текста за счёт типографских техник афиши не облегчает, а затрудняет восприятие, заставляет адресата приложить ошутимое усилие.

Литература и источники

1. *Genette G. Paratexts: Thresholds of Interpretation.* Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – 456 p.
2. *Genette G. Seuils.* Paris: Seuil, 1987. – 426 p.
3. *Брюсов В.Я.* Новые сборники стихов // Русская мысль. 1911, № 2. С. 7–10.
4. *Бурлюк Д.Д.* Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения / публик., предисл., примеч. Н.А. Зубкова. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. – 381 с.

5. *Гумилёв Н.С.* Рецензия на «Садок судей II» // Гиперборей. 1913. № 5. С. 28–35.

6. *Каменский В.В.* Его-моя биография великого футуриста. М.: Китоврас, 1918. – 228 с.

7. *Карасик М.С.* «Читайте обойные книги!»: «железобетонные поэмы» Каменского // Василий Каменский. Поэт. Авиатор. Циркач. Неопубликованные тексты. Факсимиле. Комментарии и исследования / ред. А. Россомахин. СПб.: Издательство Европейского Университета в Санкт-Петербурге, 2018. С. 169–199.

8. *Карасик М.С.* 17 типографских орудий Игоря Терентьева // Игорь Терентьев. Два типографических шедевра / под ред. А.А. Россомахина. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. С. 7–23.

9. *Ковтун Е.Ф.* Русская футуристическая книга. М.: Книга, 1989. – 246 с.

10. *Кричевский В.Г.* Типографика футуристов на взгляд типографа // Терентьевский сборник. № 2. М.: Гилея, 1998. С. 43–74.

11. *Крусанов А.В.* Русский авангард. Боевое десятилетие. М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 319 с.

12. *Кручёных А.Е.* Наш выход / Сост. и авт. вступ. ст. Р.В. Дуганов. М.: Лит.-художеств. агентство «РА», 1996. – 245 с.

13. *Молок Ю.А.* Типографские опыты поэта-футуриста // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре / под ред. Л. Магаротто, М. Марцадури, Д. Рицци. Bern: Peter Lang, 1991. С. 387–402.

14. *Поляков В.В.* Книги русского кубофутуризма. С приложением каталога футуристических изданий. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Гилея, 2007. – 550 с.

15. Роман Якобсон. Будетлянин науки: воспоминания, письма, статьи, стихи, проза / сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Б. Янгфельдта. М.: Гилея, 2012. – 304 с.

16. *Сахно И.М.* Русский авангард. Живописная теория и поэтическая практика. М.: Диалог-МГУ, 1999. – 351 с.

17. *Спасский С.Д.* Маяковский и его спутники. Л.: Советский писатель, 1940. – 160 с.

18. *Стригалёв А.А.* Картины, «стихокартины» и «железобетонные поэмы» Василия Каменского // Вопросы искусствознания. 1995. № 1–2. С. 505–353.

19. *Флакер А., Злыднева Н.В.* Живописная литература и литературная живопись. М.: Три квадрата, 2008. – 428 с.

20. *Харджиев Н.И.* Поэзия и живопись (ранний Маяковский) // Харджиев Н.И. От Маяковского до Кручёных: избранные работы о русском футуризме: с приложением «Кручёныхиады» и др. материалов / сост. С. Кудрявцев. М.: Гилея, 2006. С. 15–95.

21. *Швец А.В.* Импровизация как тип читательского отклика в поэтических практиках авангарда (на примере творчества группы 41°) // Новый филологический вестник. 2020. № 4. С. 51–65.

22. *Швец А.В.* Стихокартины В. Каменского: перформативный жест и его материальное воплощение // Новый филологический вестник. 2020. Т. 2, № 53. С. 228–238.

Королева Ангелина Максимовна
Россия, Москва, Институт филологии и истории РГГУ,
соискатель ученой степени кандидата филологических наук

МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ И ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХРОНОТОПА В ДРАМЕ Б.Л. ПАСТЕРНАКА «ЭТОТ СВЕТ»

Аннотация. Статья посвящена пространственно-временной организации драмы Б.Л. Пастернака «Этот свет». Мифопоэтический мотив снега, символизирующий забвение смерти, прослежен в хронотопах драматического («Этот свет») и эпического («Доктор Живаго») произведений. В пьесе, с опорой на положение М.М. Бахтина о ценностной окраске хронотопов, раскрыт их идеологический аспект.

Ключевые слова: хронотоп, мифопоэтика, идеология, Б.Л. Пастернак, «Этот свет».

Борис Пастернак работал над военной драмой «Этот свет» весной–летом 1942 г. в эвакуации в Чистополе. Замысел пьесы с предположительным заглавием «В советском городе» был обрисован в заявке, направленной в августе 1941 г. «Во Всероссийский Комитет по делам искусств», где указывалось, что «сюжетная завязка пьесы будет бытовая, с реалистическими персонажами, без святых прописей, с красноречьем самих эстетических положений» [25, т. V, с. 414]. Пастернак обозначил, что «в случае... невыполнения или неудачи» с пьесой деньги могут быть «зачислены по старому договору» по переводу «Ромео и Джульетты» Шекспира [РГАЛИ Ф. 379. Оп. 6. Ед. хр. 28а. Л. 3–4]. Предложение о написании пьесы поступило от новосибирского драматического театра «Красный факел» в феврале 1942 г., сроком сдачи был обозначен июль этого же года.

Писатель с воодушевлением взялся за создание «сложной четырех- или пятиактной трагедии» и, внутренне не принимая современную соцреалистическую драматургию на патриотическую тему, «решил не стеснять себя размерами и соображениями сценичности и писать не заказную пьесу для современного театра, а нечто свое...» [29, с. 388]. Из всей пьесы был написан только пер-

вый акт из четырех картин [27, с. 354]; некоторые картины впоследствии были уничтожены автором. До нас дошел автограф 3-й и 4-й картин первого акта, которые были опубликованы в 1991 г. в составе пятитомного собрания сочинений [24]. Свою работу над пьесой Пастернак описывал в письме О.М. Фрейденберг: «...торопливо пишу, переписываю и уничтожаю современную пьесу в прозе, которую пишу исключительно для себя из чистой любви к искусству» [25, т. IX, с. 304]. По словам автора, драма «задумана в той степени независимо, что если не наступит серьезных перемен в наших литературных и театральных установках, она едва ли может годиться для постановки и напечатания» [26, с. 576].

По воспоминаниям Е.Б. Пастернака, отец тяжело переживал неудачу с пьесой, которая не годилась для современной печати и сцены, где царил «идиотский трафарет в литературе, печати, цензуре» [29, с. 387]. Общественно-политическое содержание драмы настолько нарушало рамки дозволенного, что во время авторского чтения в кругу друзей испугало слушателей «откровенностью сказанного» [25, т. V, с. 571]. Смелость создателя драмы проявилась в том, что персонажи обсуждают темы, которые замалчивались в печати (ссылки и доносы), и с неприятием цитируют расхожие фразы И.В. Сталина. К тому же на советской сцене в то время было немисливо приводить слова из Божественной Литургии и Псалтыри.

Согласно исследованию М.М. Бахтина, «всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов», которые «всегда эмоционально-ценностно окрашены» [2, с. 406, 391]. Художественное пространство и художественное время в прозе и в лирике Пастернака рассматривались в главах монографий Вяч. Вс. Иванова [10, с. 340–364], Н.А. Фатеевой [34, с. 268–281], Л.Л. Горелик [8], В.В. Абашева [1, с. 202–277], Б.М. Гаспарова [5, с. 241–273] и в сборнике «“Любовь пространства...”: Поэтика места в творчестве Бориса Пастернака» [14]. Пространственно-временные отношения в драме «Этот свет» еще не изучались, что обуславливает актуальность выбранной темы. Пьеса находится на периферии читательского и исследовательского внимания, ей посвящено минимальное количество работ [21, 12].

Драматургическое время действия «Этого света» происходит в сентябре–октябре 1941 г. Однако исторический охват эпохи, приводимой в истории жизни персонажей, – это годы, прошедшие с начала XX века. Поэт в одной пьесе охватил взглядом дореволюционный уклад, Октябрьский переворот, Гражданскую войну, нэп, сталинские репрессии и фашистскую оккупацию. В.Н. Топоров образно говорил о «“пространственной” одаренности» некоторых писателей [32, с. 251]; у Пастернака она выразилась в обращении к памяти персонажа как внутреннему пространству для развертывания событий [13, с. 489]. Речь идет о монологе Друзякиной из 3-й картины, который занимает почти четыре страницы и обосновывает именование пьесы драмой для чтения. В нём «на экран припоминания проецируется время и пространство» всей жизни героини и ее родителей [13, с. 489]. В этом монологе сиротская жизнь «выговаривает” себя сама», то есть реализуется основной драматургический принцип изображения жизни, отмеченный В.Е. Хализевым [35, с. 8]. Речь Друзякиной была с небольшими изменениями использована автором в эпилоге «Доктора Живаго» как рассказ дочери Живаго и Лары. Судьба Друзякиной / Безочередовой «несет на себе отпечаток времени... и становится его символом» [30, с. 244].

Пространственно-временную картину мира драмы пронизывает мифопоэтический образ снега. В.В. Полонский определяет термин «мифопоэтика» как «обозначение определенных стратегий (и их последствий) обнажения глубинных повествовательных структур прозаического текста, восходящих к архаико-традиционным формам» [28, с. 8]. Ранее этот сквозной мотив творчества Пастернака затрагивался литературоведами в лирике [20] и в прозе [22, 8, с. 104–124]. Иннокентий Дудоров в монологе 4-й картины, начинающемся словами: «Как это в Гамлете? Один я наконец-то...», под падающим снегом обращается к Господу со словами благодарности и чувством близкого прощания с жизнью: «Прощай моя жизнь, прощай, мое недавнее, мое вчерашнее...» [25, т. V, с. 117]. Он смотрит на землю с тальми снежинками и предчувствует: «Не сегодня завтра она уйдет под снег. И я, и я. В этом году и я» [25, т. V, с. 107]. На сцене вдалеке глухо доносятся

ся отзвуки похоронного марша – хоронят молодую учительницу. Эти звуки расширяют театральное пространство. В романе «Доктор Живаго» образ вьюги и метели, возникающей с первых страниц, проходит через весь роман. [11, с. 197–199, здесь с. 197]. В ночь после похорон матери Юра Живаго видит, как за окном «с неба оборот за оборотом бесконечными мотками падала на землю белая ткань, обвивая её погребальными пеленами» [25, т. IV, с. 7]. Символическая ассоциация белого цвета со смертью описана А. Голаном [7, с. 171–172]. И в драме, и в романе, используя наблюдения Топорова, мифопоэтический мотив снега служит одним из видов «гуманизации пространства, насыщения его антропоцентричными элементами, “заражения” его духовностью» [32, с. 273].

Рассмотрение мифопоэтического мотива снега в трагедии было бы неполным без осмысления его ближайшего литературного генезиса. Пастернак, выросший на культуре Серебряного века, отмечал влияние лирики А.А. Блока на свое творческое становление [25, т. V, с. 398]. В сборнике «Земля в снегу», в цикле «Снежная маска» и в поэме «Двенадцать» Блока тема снежной стихии выходит на первый план. Эти произведения рассматривались в работах В.М. Жирмунского [9], З.Г. Минц [18, 19], Д.М. Магомедовой [16, 17].

Мифопоэтический мотив снега в драме Пастернака ближе всего к образности третьей книги Блока «Земля в снегу» (1908 г.). В её начале поэт говорит о пути, в конце которого «расстилается одна вечная и бескрайная равнина – изначальная родина, может быть, сама Россия» [3, с. 218]. В стихотворении «О несказанном» затрагивается тема новых времен и новых пространств:

Небо – в зареве лиловом,
Свет лиловый на снегах.
Словно мы – в пространстве новом,
Словно – в новых временах [3, с. 71].

По наблюдению Д.М. Магомедовой, стихотворение обращено «к “брату”, который вместе с лирическим героем переживает преобразование земной реальности, открывает “вечное” в пре-

дельно конкретном времени и пространстве» [16, с. 124]. Такое мироощущение было близко Пастернаку, чей герой Дудоров в вышерассмотренном монологе охвачен сходным переживанием чувства вечности, которое остро ощущается в конкретное мгновение жизни.

Основной задачей героя «Снежной маски» З.Г. Минц называет «познание “снежного мира”, приобщение к нему...» [18, с. 123]. Мифопоэтический мотив снега в драме Пастернака стирает границы между жизнью человека и жизнью природы; падающий снег становится частью внутреннего мира героя. Осмысляя свою жизнь, Дудоров чувствует, что «всегда в эти торжественные минуты никого кругом. Только снег, снег. Как я всегда любил его» [25, т. V, с. 118].

Мифопоэтический мотив снега в 4-й картине драмы родственен образности блоковских строк из «Земли в снегу»: «вьюга память похоронит [3, с. 167], «белой смерти предала» [3, с. 169], «В снегах забвенья догореть, / И на прибрежном снежном поле / Под звонкой вьюгой умереть» [3, с. 154]. Такое пристальное рассмотрение поэтики сборника Блока и драмы Пастернака позволяет выявить один из литературных источников мифопоэтического мотива снега у Пастернака.

Анализируя идеологический аспект хронотопа следует указать, что Б.А. Успенский под идеологическим (оценочным) уровнем художественного произведения обозначает «общую систему идейного мировосприятия» [33, с. 22]. В работе акцент будет сделан на общественно-политических взглядах автора. Ключевой аспект временной организации драмы выражается в том, что в сознании героев перемежаются времена Гражданской войны и настоящее наступление фашистов к городу. Персонажи пьесы раз за разом сравнивают ощущение исторических перемен революции с начавшейся войной с фашизмом. Следы от снарядов и пули на полу напоминают героям время Октябрьского переворота. Наступивший хаос и смятение от того, что «представители власти и армия покинули область» [25, т. V, с. 116], в душе персонажей «возвращает» ощущение безвластия и самозванства гражданской войны, когда территории попеременно захватывались белыми и красными.

Художественное время разыгрываемых на сцене событий – переломный исторический момент в истории России. Эта «упойтельно страшна[я] минута» [25, т. V, с. 114] ощущается всеми персонажами, и она «сбрасывает» всю ложь советской действительности и возвращает святую цель спасения Отечества. Возможно, именно в этот момент героини-интеллигенты Гордон и Дудоров осознают себя частью российской истории и истории русского народа, которая несоизмеримо длиннее периода советской власти. Не случайно одной из тем своей пьесы автор обозначил преимущество культуры [26, с. 574.] Дудоров прямо говорит: «Я русский человек, мне приходят последние денечки, а в сумме это Достоевский» [25, т. V, с. 113]. Он в христианском порыве призывает друга Гордона встать на колени и целовать землю со словами: «Пусть этому были примеры и мы кого-то повторяем» [25, т. V, с. 115]. Земля в этом проникновенном монологе символизирует Россию, которая в тяжелое время испытаний стала превыше всего – «земля нашего удивительного рожденья и детства, только Россия, только наша непосильная гордость, только место нашей революции, давшей миру новую Голгофу и нового бога» [25, т. V, с. 117].

В трудный момент истории перед лицом опасности ложь советского уклада ощущается особенно сильно, так как «никто не заслоняет правды» [25, т. V, с. 116]. В эти минуты герои прямо высказывают свое отношение к «мерзостям, которые совершались ... именем» народа [25, т. V, с. 114]. Резко звучат слова Дудорова о наступлении немцев: «Это конец, а не избранье почетного президиума на общегородском собрании, это факт, это что-то до ужаса настоящее, этому не надо говорить, что оно любимое и что жить стало лучше, жить стало веселее, это действительность...» [25, т. V, с. 114–115]. Пастернак не боялся поднимать тему всеобщего доноительства: «Хоть бы вся Россия доносила, сын на отца, отец на сына, мерзость остается мерзостью и вина виной» [25, т. V, с. 117]. В 1955 г., работая над окончательной редакцией второй книги «Доктора Живаго», автор изменил свое отношение к такого рода высказываниям: «политически непривычные резкости <...> не заслуживают упоминания даже полемиического. <...>

Не надо в разговорах действующих лиц вдаваться в отрицательный открытый разбор современных догматов, а игнорировать их, пренебрегать ими» [25, т. IV, с. 652].

«Политически непривычные резкости» пьесы навели В.М. Борисова на мысль о том, что автор уничтожил некоторые написанные картины под давлением друзей, ужаснувшихся враждебными выступлениями против царящей идеологии [4, с. 417]. Б.М. Гаспаров, наоборот, считает, что писатель мог уничтожить рукописи из-за творческой неудовлетворённости. [5, с. 53]. В этой дискуссии стоит обратить внимание на то, что в двух сохранившихся картинах содержится немало резких высказываний, которые могли навлечь на автора серьезные обвинения. В бумагах с набросками к «Доктору Живаго» читаются высказывания, по авторской характеристике, выражающие «чувство отталкивания от установившихся порядков» [25, т. V, с. 396]: «Большевики взяли верх над остальными благодаря бесчестности своих принципов, приспособляющихся к меняющимся обстоятельствам. <...> Записать... формулировки Л<енин>ских противоречий (наряду с подлостями)...» [25, т. IV, с. 616–617]. Несколько из созданных частей пьесы были уничтожены автором до первой половины 1950-х гг., так как во время написания эпилога «Доктора Живаго» в бумагах Пастернака остались лишь 3-я и 4-я картины (см. записи «Для эпилога романа») [25, т. V, с. 570].

Об организации театрального пространства двух утраченных картин можно узнать из письма поэта к первой жене Е.В. Пастернак, где упоминается место действия: «Первая картина – на площади перед вокзалом, вторая в комнате портнихи, из беспризорных, близ вокзала...» [25, т. IX, с. 312]. В третьей картине автор использует тот же прием, что и М. Горький в «На дне», помещая своих героев в бомбоубежище. Только здесь, как и в ночлежке, могут встретиться те люди, которые никогда не соберутся вместе в мирной жизни. В подвале, превращенном в бомбоубежище, сходятся и не могут понять друг друга «старые» и «новые» люди. Герои старого мира: вернувшийся из ссылки бывший священник Вельяминов и профессор Дудоров. Другие герои – советские, их жизнь связана с новой Россией: дочь дворника Груня

Фридрих и политзаключённый Фуфлыгин. Пастернак пояснял поэтику заглавия «Этот свет»: она раскрывается «в противоположность “тому”» [25, т. IX, с. 312]. Ощущение близости к «тому» свету пронизывает диалоги персонажей пьесы. По своей откровенности речи героев близки к жанру разговора в царстве мертвых, трансформированному в лирике XX в.

Таким образом, мифопоэтический мотив снега в хронотопе драмы имеет древнюю фольклорную и литературную традицию и символизирует забвение смерти. Идеологический аспект пространственно-временной картины мира более сложен для анализа. Как представляется, осмысление персонажами двадцатипятилетия, прошедшего после Октябрьской революции, (ср. стихотворение Пастернака «1917–1942») начинается с воспоминаний героев о перевороте. Время, реконструированное в драме, посредством этих припоминаний охватывает четверть века. Такая «временная одаренность» позволяет выявить ценностную окраску идеологических аспектов хронотопа.

Литература и источники

1. *Абашев В.В.* Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь: Изд-во Пермского университета, 2000. – 404 с.
2. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
3. *Блок А.А.* Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 2. М.: Наука, 1997. – 894 с.
4. *Борисов В.М.* «Река, распахнутая настезь»: к творческой истории романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // Пастернак Б.Л. Доктор Живаго. М.: Книжная палата, 1989. С. 409–429.
5. *Гаспаров Б.М.* Борис Пастернак: по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт). М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 272 с.
6. *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. – 304 с.
7. *Голан А.* Миф и символ. М.: Русслит, 1993. – 375 с.
8. *Горелик Л.Л.* «Миф о творчестве» в прозе и стихах Бориса Пастернака. М.: РГГУ, 2011. – 372 с.

9. *Жирмунский В.М.* Поэзия Александра Блока. СПб.: Картонный домик, 1922. – 103 с.

10. *Иванов Вяч.Вс.* Пастернак. Воспоминания. Исследования. Статьи. М.: Азбуковник, 2015. – 696 с.

11. *Иванова Н.Б.* Искушение // С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Бориса Пастернака. М.: Советский писатель, 1990. С. 190–211.

12. *Королева А.М.* «Я пишу не заказную пьесу, а нечто свое», – драма Б.Л. Пастернака «Этот свет» как веха на пути к «Доктору Живаго» // Новый филологический вестник, 2021. № 1 (в печати).

13. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.

14. «Любовь пространства...»: Поэтика места в творчестве Бориса Пастернака / Отв. ред. В.В. Абашев. М.: Языки славянской культуры, 2008. – 424 с.

15. *Магомедова Д.М.* Соотношение лирического и повествовательного сюжета в творчестве Пастернака // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. 1990. Т. 49. № 5. С. 414–419.

16. *Магомедова Д.М.* Автобиографический миф в творчестве Александра Блока. М.: Мартин, 1997. – 224 с.

17. *Магомедова Д.М.* Мотивы «бесовства» в литературе и публицистике первых лет революции // Перелом 1917 года: революционный контекст русской литературы: Исследования и материалы. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 36–55.

18. *Мицц З.Г.* Поэтика Александра Блока. СПб.: Искусство–СПБ, 1999. – 727 с.

19. *Мицц З.Г., Юлова А.П.* Из комментария к циклу Блока «Снежная маска» // Ученые записки Тартуского университета. Типология литературных взаимодействий. Вып. 620. Тарту: Тартуский государственный университет, 1983. С. 99–108.

20. *Маслова А.Г., Фалеева А.С.* Мифопоэтика снега в лирике Бориса Пастернака // Вестник гуманитарного образования, 2018, № 4(12). С. 68–73.

21. *Мухина А.А.* Зоя Космодемьянская – Груня Фридрих – Христина Орлецова: трансформация советского мифа в драме и романе Бориса Пастернака // Stephanos. 2019. № 5. С. 130–137.

22. *Нагина К.А.* Траектории «Метельного» текста (толстовское присутствие в творчестве Б. Пастернака) // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2011. № 1. С. 31–40.

23. *Пави П.* Словарь театра: / Пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. – 504 с.

24. *Пастернак Б.Л.* Собрание сочинений. В 5 т. М.: Худож. лит., 1989–1992.

25. *Пастернак Б.Л.* Полное собрание сочинений: в 11 т. М.: СЛОВО/SLOVO, 2003–2005.

26. *Пастернак Е.Б.* Борис Пастернак. Биография. М.: Цитадель, 1997. – 728 с.

27. *Пастернак Е.Б., Пастернак Е.В.* Жизнь Бориса Пастернака. Документальное повествование. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2004. – 528 с.

28. *Полонский В.В.* Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М.: Наука, 2008. – 285 с.

29. *Сергеева-Клятис А.Ю.* Пастернак в жизни / авт.-сост. А. Сергеева-Клятис. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2015. – 557 с.

30. *Солдаткина Я.В.* Мифопоэтика русской эпической прозы 1930–1950-х годов: генезис и основные художественные тенденции. М.: Эконинформ, 2009. – 356 с.

31. *Тамарченко Н.Д.* «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М.: Изд-во Кулагиной, 2011. – 400 с.

32. *Топоров В.Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 227–284.

33. *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. СПб: Азбука, 2000. – 352 с.

34. *Фатеева Н.А.* Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 656 с.

35. *Хализев В.Е.* Драматическое произведение и некоторые проблемы его изучения // Анализ драматического произведения: Межвузовский сборник под ред. В.М. Марковича. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1988. С. 6–27.

36. РГАЛИ Ф. 379. Оп. 6. Ед. хр. 28а.

Кислицына Елена Александровна
Россия, Москва, Институт филологии МПГУ
специалист Центра русского языка и культуры имени А.Ф. Лосева

**ПРИНЦИПЫ ВОСПИТАНИЯ ЛИЧНОСТИ
В КНИГЕ А.Ф. ЛОСЕВА «ДЕРЗАНИЕ ДУХА»:
МЕТОДИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ**

Аннотация. Статья посвящена принципам самообразования у А.Ф. Лосева, как они изложены в книге ученого «Дерзание духа».

Ключевые слова: А.Ф. Лосев, самообразование, педагогика, методика.

Современная методика часто опирается на опыт выдающихся педагогов прошлых столетий. В нем она обретает свой стержень, черпает основание для своих представлений о том, как увлечь, вдохновить, научить. Обращение к прошлому помогает понять, что остается важным всегда. Освоение предыдущего опыта требует от личности душевных и интеллектуальных усилий. Опыт учит и помогает учить.

Это «вечное обучение» и стремление делиться своими знаниями прекрасно выражено в жизненном кредо выдающегося философа и антиковеда А.Ф. Лосева, который был профессором МГПИ (ныне МПГУ) с 1944 года по 1988 год. В одном из юношеских писем он четко определил направление своей будущей деятельности: «Работать над самим собой, учиться и учить – вот мой идеал».

Об Алексее Федоровиче Лосеве в настоящее время в основном знают как о философе-идеалисте, создавшем знаменитую «Диалектику мифа», восьмитомную «Историю античной эстетики» и много других выдающихся трудов. Однако, взглядыываясь в личность и работы Алексея Лосева, изучая его энергичную манеру излагать и утверждать свои мысли, мы обнаруживаем не только уединенного философа, но прирожденного педагога, наследника Платоновской школы, который видел свою задачу в том, чтобы воспитать в молодом человеке способность самостоятельно думать. Склонность к педагогике Лосев почувствовал уже в начале преподавательской деятельности. Он писал, что «для важного де-

ла воспитания и перевоспитания человека... не для видимых благ, не для материальной культуры я хочу работать» [4, с. 49].

Гимназисту, которому не сразу далась учеба, было важнее всего ясно понимать предмет. «Постоянным методическим правилом» Лосева было: «Пока я не сумел выразить сложнейшую философскую систему в одной фразе, до тех пор я считаю свое изучение данной системы недостаточным» [2, с. 34]. Лосев стремится к максимальной ясности и краткости изложения мысли, к обобщению. Это свойство останется на всю жизнь.

Настоящие свои лекции Лосев читает в 1919 году в Нижегородском университете: «Я тогда выступал с публичным курсом лекций “Творческий путь Рихарда Вагнера”. Читал на любимую тему – я ведь несостоявшийся музыкант, – и поэтому чувствовал себя на седьмом небе. И, пожалуй, мой энтузиазм, это видимое удовольствие, которое сам испытывал, передавалось залу. Меня там чествовали, как заезжего тенорка. Именно тогда почувствовал, что могу заниматься лекционной пропагандой знаний, – слышу аудиторию и владею ею» [2, с. 41]. Молодой преподаватель стремится не просто выступить перед аудиторией, но почувствовать и увлечь ее, показать важность знаний.

Молодой лектор свободно и глубоко владел материалом. Его лекции в Консерватории, проходящие «в музыкальном сопровождении», превращались в синтез слова и музыки. Алексею Лосеву удавалось создавать пространство активного диалога на уроках, выстроить доверительную коммуникацию учителя и ученика. Лосев не любил «читать лекции как лекции» [2, с. 42]. Для него важнее «разговаривать с человеком», а выступления проводить в форме беседы. В разговоре педагог выводит мысли своего ученика наружу и как «повитуха» Платона отсекает ложное, выявляя истину.

Почему Лосев пришел к такой форме? Лосев, еще будучи студентом, понял, каким нужно быть педагогом. В нем уже тогда созрело убеждение, что «рассудочно-научное изложение курса в чистом виде только утомляет и отбивает охоту к предмету у слушателей». В своих воспоминаниях Алексей Лосев с сожалением говорит о преподавателях – «накопителях фактов» [2, с. 41], кото-

рые «не осмыслили, а пересказывали», не были способны к публичному слову, «мучились сами, мучили других» [2, с. 44].

Лосев вырабатывает свои основные принципы преподавания. Это «обобщение» [2, с. 43] и «популярность изложения материала, разговорность» [2, с. 43]. Далее на примере анализа статьи-беседы из книги «Дерзание духа» увидим, как реализуются эти принципы в воспитании личности. Эти принципы распространяются на все труды Лосева, про что сам философ-педагог иронично вспоминал: «Редакторы охотятся за разговорностью и стараются вычеркивать мои лекционные словечки и выражения. “Что же вы в научный труд вставляете такие фразы, будто запросто обращаетесь к приятелю?!” – так порой возмущаются они. Но ведь популярно не значит ненаучно» [2, с. 43].

Своеобразным итогом педагогического опыта мыслителя-педагога становится книга А.Ф. Лосева «Дерзание духа», обращенная к молодому поколению. Это сборник интервью Алексея Федоровича для журнала «Студенческий меридиан» и «вымышленных бесед» [3, с. 142] со студентом Чаликовым, который жаждет научиться мыслить. Книга состоит из вступительной статьи «Сокровище мыслящих», трех частей «Учиться диалектике», «О пользе философии», «Мировоззрение и жизнь» и завершающей статьи Ю.А. Ростовцева «Марафонец».

Книга открывается небольшой вступительной статьей «Сокровище мыслящих», в которой Лосев делится «итогами пройденного пути». Лосев убеждает своих читателей, что «живой ум, живая мысль» ободряет человека, делает его здоровым, а ум «мудрым и простым одновременно» [1, с. 5]. Мыслитель-педагог отмечает, как сонные и унылые лица студентов после его слов «становились живее», появлялась «знающая улыбка». Лосев прекрасно на своем опыте понял, что такое «переход от незнания к знанию», и старался показать это «тайное и явное услаждение» своим собеседникам. Лосев словно дает рецепт, следование которому приведет к долголетию и радости мыслить.

Попробуем на примере анализа первой статьи-беседы «Как же научиться думать?» рассмотреть принципы Лосева-педагога. Здесь разворачивается сцена встречи студента и мыслителя-

педагога. Так как часть с представлением гостя опущена, а Лосев на приветствие Чаликова ответил лишь: «А, – сказал я, – садись. Что это ты ко мне забрел? Какими ветрами?» [1, с. 9], можно предположить, что знакомство их состоялось ранее. Следует отметить, что во время преподавания Лосева его часто навещали студенты, магистранты, аспиранты, которые задавали свои насущные вопросы, а философ в свою очередь с радостью принимал и помогал. Поэтому образ Чаликова стоит понимать как обобщенный образ всех учеников Лосева.

Лосев не дает прямого ответа на вопрос «как научиться мыслить?», но начинает беседу простым вопросом: «Слушай, Чаликов. Ты умеешь плавать?» [1, с. 10]. Мудрый педагог через знакомое, простое и любимое «включает» внимание своего ученика. Чаликов не просто радуется, что плавать – любимое дело и что он – «настоящий пловец», но начинает делиться своим опытом, мыслями. И он выражает мысль, что «для того, чтобы научиться хорошо плавать, надо постепенно приучиться к воде» [1, с. 10]. На эту мысль Лосев дает важную формулу для тех, кто хочет научиться мыслить, – «бросайся в море мысли, в бездонный океан мысли», уточняя, что сначала «поближе к берегу держись, а потом и подальше заплывай», где под «морем мысли» Лосев имеет в виду историю философии.

Обращение к истории философии у Лосева не приравнивается к чтению учебников. И чтобы показать, что такое «море мысли» и как к нему подступиться, он задает своему собеседнику еще один вопрос: «Ты знаешь, что такое окружающий нас мир?» [1, с. 11]. Собеседнику не удастся «сказать об этом толково» [1, с. 12], и тогда Лосев обращает взор Чаликова на размышления Фалеса, Анаксимандра, Ксенофана, Анаксимена. Чаликов не принимает определения «мира» философов, называя это «вымыслом, поэзией». Педагог озвучивает вывод: «...ты уже бросился в воду и уже пытаешься плавать самостоятельно, без опоры ногами о речное дно» [1, с. 13], – ученик начал мыслить критически. Затем мыслитель-педагог знакомит с другими философами, такими как Джордано Бруно и Кант, и спрашивает своего ученика-собеседника, что здесь ему «особенно понравилось» [1, с. 14]. Тогда на основе

того, что завлекло внимание ученика, Лосев выстраивает диалог, где собеседники пытаются найти полное согласие с идеями и максимально прояснить для себя сложные вопросы. Мыслитель-педагог – это проводник между истиной и учеником. Он дает понять своему ученику, что ему нужно, как муравью, ползущему по поверхности шара и не находящему границы для своего движения, оторваться от этого шара и оказаться в новом для себя пространстве, чтобы судить о своем прошлом положении – подняться над самим собой. Мыслитель-педагог приводит ученика к мысли, что нужно с вниманием относиться к развитию науки и не «считать уж такими последними глупцами древних философов» [1, с. 16], держаться «исторических горизонтов» [1, с. 26]. Ученик Лосева не мыслит по «плохим или допотопным» [1, с. 18] учебникам, но смотрит «на пространство иначе» [1, с. 19], широко понимая предмет, отбрасывая предрассудки.

Затем, подводя маленький итог встречи, собеседники переходят к самому мышлению. Лосев не читает своему гостю лекцию по психологии, но закладывает основы диалектического мышления – «преодоление всех возможных противоречий и противоположностей всегда должно быть ответом на вопрос “почему?”», «мыслить – всегда значит отвечать на вопрос “почему?”» [1, с. 25].

На беспокойство Чаликова, что «древних нужно изучать заново» [1, с. 19], «это будет очень долгое занятие» [1, с. 19] и разрешив проблему, появится «еще новая проблема, и так далее, без конца» [1, с. 27], Лосев напутствует: «Но ведь так же оно и должно быть, если море действительно безбрежное. Плавание по нему не страшно, если сохраняется ориентировка на берег, а если не на берег, то на картину небесного свода, на положение звезд и вообще на все, чем пользуются моряки» [1, с. 27]. Лосев предлагает студенту объединить все материалы по избранной теме, «чтобы получился ее единый принцип, чтобы выявились ее специфические проблемы» [1, с. 28] и потом изложить получившиеся ответы, по установленной проблеме при встрече через месяца два-три. А эта встреча обязательно произойдет и поможет открыть ученику ответы на другие волнующие вопросы.

Итак, Алексей Лосев в своей педагогической деятельности придерживается таких принципов, как «обобщенность», которая позволяет его собеседникам-ученикам увидеть предмет целостно, широко, и как «популярность изложения материала, разговорность», что дает возможность ощутить «знающую улыбку», открыться знанию через беседу. Лосев прекрасно видит своего собеседника-ученика и пробуждает его постановкой неожиданных вопросов.

В свою очередь ученик отбрасывает скуку и смело бросается в море мысли, обращается к своему опыту, начинает мыслить критически, системно – самостоятельно «копошиться» [1, с. 28] в науке. Так, через разговор помогая увидеть ученикам предмет диалектично, со всех сторон, Лосев-педагог закладывает принципы самообразования, становления личности.

Литература и источники

1. *Лосев А.Ф.* Дерзание духа. М.: Политиздат, 1988. – 366 с.
2. *Лосев А.* Страсть к диалектике: Литературные размышления философа. М.: Советский писатель, 1990. – 320 с.
3. *Тахо-Годи Е.А.* А.Ф. Лосев: между публицистикой и социальной эпистемологией // Вопросы философии. 2018. № 10. С. 140–149.
4. *Тахо-Годи А.А.* Лосев. М.: Молодая гвардия, 2007. – 534 с.

Шахова Вероника Евгеньевна
Россия, Северодвинск, Северный (Арктический)
федеральный университет имени М.В. Ломоносова (филиал),
гуманитарный институт,
бакалавр

КОГНИТИВНОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ХРОНОТОПА СЕВЕРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ О РУССКИХ РОБИЗОНАХ

Аннотация. Когнитивное моделирование способствует выявлению структуры художественного хронотопа и позволяет подойти к раскрытию его смыслового наполнения. Цель предпринятой работы – продемонстрировать возможности хронотопического анализа при работе с ранее неизученным произведением Сергея Ивановича Турбина (1821–1884) «Русский Робинзон» (1879). Результат: построение когнитивной модели хронотопа Севера на материале романа С.И. Турбина.

Ключевые слова: хронотоп, когнитивное моделирование, хронотопический анализ текста, хронотоп Севера, Робинзон, С.И. Турбин.

Моделирование как общенаучный метод теоретического познания прочно вошел в филологические науки, а понятие модели является общеупотребительным. Об этом еще рассуждал советский литературовед М.Б. Храпченко в своей работе, посвященной моделированию действительности [15]. Данную тему развивали и другие известные ученые, например, Ю.М. Лотман [5] и Н.К. Гей [3] в трудах о структуре художественного произведения.

Методу когнитивного моделирования уделяют много внимания и современные филологи. С начала 2000-х годов появилось немало монографий и диссертаций, посвященных проблеме когнитивного моделирования при анализе художественного текста (например, книги Л.О. Бутаковой [2] и Е.А. Огневой [9], лингвистические диссертации Е.А. Нильсен [7], С.Р. Маковой [6] и других исследователей).

В нашей работе под моделированием мы будем понимать воспроизведение характеристик одного объекта на другом объекте (т.е. модели), созданном специально для его изучения.

Систематизация собранной информации по вопросу, в частности, изучение публикаций К.Р. Новожиловой [8], Е.В. Лозинской [4], В.А. Рабоша и А.В. Солдатова [10] и других дали возможность сконструировать определение когнитивной модели применительно к литературоведческому материалу.

По нашему мнению, когнитивная модель – это результат анализа, интерпретации, систематизации и имитации формы и содержания художественного произведения. Следовательно, когнитивная модель хронотопа – это графическое исполнение словесно-описательных образов с пространственно-временным значением.

Когнитивное моделирование хронотопа литературного произведения представляет собой логически обоснованный процесс расщепления художественного мира текста на определенное количество уровней. Выделение и интерпретация этих уровней осуществляется прежде всего через инструментарий хронотопического анализа текста.

Освоение специальных работ таких ученых-литературоведов, как М.М. Бахтин [1], В.Н. Топоров [13], А.Б. Темирболат [12] и др., посвященных методологии изучения художественных пространства и времени, позволило установить следующие принципы хронотопического анализа: 1) внимание к историческому контексту произведения; 2) оценка функционала изображенного хронотопа; 3) разбор символов-хронотопов; 4) выделение устойчивых доминант структуры хронотопа.

С опорой на имеющиеся исследования В.В. Савельевой [11] могут быть определены следующие этапы хронотопического анализа. Предварительный этап – чтение и первичное восприятие: выполнение разметки художественного текста; выделение различных частей речи с пространственно-временным значением. Этап сбора информации – анализ: работа с семантикой различных лексических групп. Этап осмысления – интерпретация: 1) определение видов образов времени и пространства (вкусовые, визуальные, тактильные, звуковые, обонятельные, кинестетические, когнитивные и т.д.); 2) выявление основных приемов передачи пространственно-временных образов. Этап построения модели хронотопа в виде

схемы, таблицы, рисунка. Этап обобщения наблюдений – заключение: конкретизация художественного смысла.

Книга Сергея Ивановича Турбина «Русский Робинзон» впервые была опубликована в 1879 году. В самом начале сочинения автор описывает специфику северных территорий Российской Империи. Писатель рассказывает о процессе заселения Вологодской губернии и сообщает о преобладании зырян перед русскими в этих местах. Читатель узнает о составе народонаселения Усть-Сысольского уезда, об особенностях быта, питания, сооружения жилищ и бань, способах заработка усть-сысольцев. Фактологическое изложение сменяется индивидуально-авторским нарративом, задающим образ Севера: «Въ сентябре въ Усть-сысольскомъ крае бывають уже довольно порядочные морозы утренники <...> а весна обманчива, за ранними оттепелями часто снова наступают морозы...» [14, с. VII]. С образом Севера, величием северной природы резко контрастирует образ человека: «...при ослѣпительномъ блескѣ солнца, отражающемся въ весеннемъ снѣгѣ миллионами брилліантовъ, рѣзко поражаютъ челоуѣческія фигуры, жалкія до крайности съ утомленными лицами...» [14, с. VII].

Географическое и социально-историческое вступление сменяется литературно-художественным повествованием основной части. Приключения главного героя на необитаемом острове в Белом море предваряются эпизодами из жизни мальчика дома, в родном селе Тайболово. Таким образом, писатель объединяет фактическое пространство с концептуальным, творчески преобразованным; вымышленный персонаж искусственно оказывается вписан в действительность.

Герой произведения Вася Федоров после гибели матери вынужден вместе с отцом отправиться на Серговский солеварный завод. По истечении трех лет отец Васи умирает, а мальчик отправляется в паломничество со слепым стариком Кондратием. Их маршрут (реальный географический хронотоп) в тексте прописан эскизно, на уровне топонимов: Тайболово – Вологда – Москва – Воронеж – Киев – Почаев – Москва – Архангельск – Соловецкие острова. На обратном пути в Архангельск их настигает буря, раз-

бывает судно. Выживает только Вася: его выбрасывает на берег неизвестной земли.

Первый этап хронотопического анализа показал, насколько северная природа отстоит от человека, попавшего в неосвоенное, а значит, враждебное для него место. Мы видим достаточное количество прилагательных, наречий и глаголов, которые составляют характеристику местности, окружающей героя: «...солнце свѣтило такъ весело, такъ привѣтливо <...> море совершенно улеглось и стояло какъ зеркало <...> надъ моремъ носились чайки, эти ловкія птицы...» [14, с. 45]. Вася-Робинзон в это время думал лишь о своем безвыходном положении, о неминуемой гибели: «...невольнo припоминались мальчику рассказы слышанные въ Соловахъ отъ обѣтнхъ рабочихъ, о голодѣ, какой имъ приходилось терпѣть, попадая на дикіе и безлюдные острова...» [14, с. 42]; веселое и приветливое солнце совсем не радовало Васю, а лишь усиливало его отчаяние своей завидной беззаботностью.

Начало пребывания героя на острове описано автором благополучно (Вася рыбачит, сушит улов, находит птичьи гнезда, собирает пух и перья для изготовления постели), но по мере понимания подростком всех возможных опасностей и трудностей, которые ему уготованы в этом месте, возрастает страх, тревога и эмоциональное напряжение в повествовании. Это раскрывается посредством глаголов с когнитивной семантикой: «...зачѣмъ же я сижу здѣсь словно привязанный, подумаль Вася <...> отчего не походить дальше <...> Вася подумаль о пристанищѣ <...> Вася решился возлѣ теплаго ручья устроить юрту...» [14, с. 45, 53, 100] и др.

В процессе работы с текстом установлен состав хронотопа Севера. Он включает в себя еще три самостоятельных хронотопа – острова, сна, жилища мальчика, которые находятся в подчинении по отношению к хронотопу Севера. Следовательно, хронотоп в произведении выстраивается по матрешечному принципу (хронотоп в хронотопе).

Хронотоп острова. Пространство необитаемого острова характеризуется открытостью лишь условно; отсутствие видимых границ не гарантирует возможность вернуться домой. К тому же открытое пространство острова в продолжительное холодное

время опасно для героя: «...мигнуть глазомъ очень трудно: рѣсницы ледѣють, лицо, а еще пуще руки, словно обвариваетъ кипяткомъ...» [14, с. 91]. Мальчик физически страдает на острове от холода и страха. Описание мучений русского Робинзона диаметрально противоположны условиям пребывания Робинзона Крузо в одноименном романе. Турбин усиливает мотив ада внутри хронотопа Севера.

Хронотоп сна. Онейрическое пространство раскрывает перед читателем душевные переживания героя. После утомительного процесса солеварения мальчик засыпает и видит сон: свое село, себя с отцовским ружьем, своих питомцев, крутящихся под ногами, и все то, что с ним приключилось. Приближается зима, и мальчик осознает, какие испытания его ожидают. Мороз и холод, как первый признак ада (как известно, у Данте последний круг ада – лед), составляют основу при создании северного хронотопа в произведении. Безграничность каменистого и ледяного пространства дополняют его характеристику. Рядом море, такое же безграничное («...взобравшись на самую высокую гору, мальчикъ увидаль слѣва безграничное море, справа тоже, впереди опять горы...» [14, с. 69]) и пугающее («...въ морѣ носились льдины, сталкивались, разбивались одна объ другую или объ камни съ ужаснымъ трескомъ и визжаніемъ...» [14, с. 89]). Живая и неживая природа создают одну и ту же картину смерти: «...кругомъ мертвая тишина и безжизненность...» [14, с. 66].

Хронотоп жилища. Закрытое пространство в сочинении репрезентировано через описание избушки, которую нашел Вася на острове. Казалось бы, защищенное пространство, в котором сосредоточена семантика Дома, изображено в повести промерзшей клеткой-тюрьмой, из которой не выбраться: «...стѣны промерзали, съ нихъ текло и въ избушкѣ стоялъ густой туманъ, въ которомъ ночникъ едва былъ видѣнь..., и, несмотря на усиленную топку печи, даже на палатяхъ нельзя было сидѣть...» [14, с. 90].

Картину смерти дополняет находка, которую Вася обнаружил в старой промысловой избушке: «...на лавке лежалъ человѣкъ, точнѣе, человѣческой остовъ, скорѣе высохшій, чѣмъ предавшійся тлѣнію...» [14, с. 81]. Такое «вещественное наполнение» за-

крытого пространства устремляет временной вектор в будущее: «...видь остова живо напомнил мальчику его будущую участь...» [14, с. 81].

Следуя алгоритму хронотопического анализа текста, отразим на схеме образный состав хронотопа Севера (рис. 1).

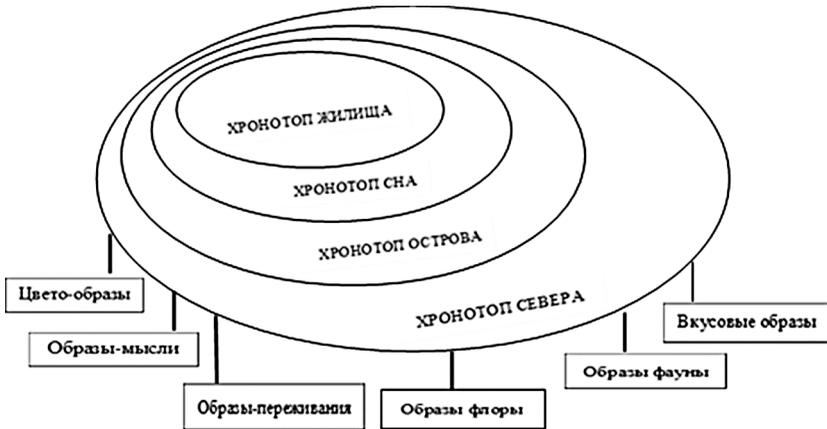


Рис. 1. Модель хронотопа Севера в романе С.И. Турбина «Русский Робинзон»

Описание хронотопа Севера выстраивается за счет следующих образов: образы флоры – «...кругом камень и почти полное отсутствие зелени...» [14, с. 46]; образы фауны – «...рыба семга теснилась и толпилась во всю реку...» [14, с. 46]; цвето-образы – «...общий цвет тундры или красноватый от железных руд... или беловатый... от моха...» [14, с. 47]; вкусовые образы – «...спеченные на углях остатки трески показались Васе таким превосходным кушаньем...» [14, с. 42]; образы-мысли – «...Вася стал придумывать, как и чем ему защититься от предстоящего неминуемого холода...» [14, с. 54]; образы-переживания – «...пойдут морозы... пропадешь, непременно пропадешь...» [14, с. 54].

Временная составляющая северного хронотопа заключается в описаниях деятельности мальчика на острове: он отсчитывает дни недели («въ воскресные и праздничные дни Вася старался не работать, а читаль или пѣль наизусть извѣстные ему молитвы. По средамъ, пятницамъ и во время постовъ не ѣль скоромнаго и до-

вольствовался только рыбою» [14, с. 87]), автор прописывает, сколько дней занял у героя обход острова (10 дней), как ребенок готовился к смене сезонов, как наблюдал за постепенно исчезающим солнцем. Время повествования изображается линейно.

В конце произведения движение времени ускоряется. По возвращении в родное село Тайболово «...зажилъ Вася отлично: все у него есть <...> прошло еще три года, а сынокъ первенецъ бродить по полу собственными средствам...» [14, с. 160].

Таким образом, применение метода когнитивного моделирования позволило установить, что хронотоп Севера в произведении С.И. Турбина «Русский Робинзон» выстраивается по принципу интериоризации – от хронотопа Севера к хронотопу жилища героя. Характер северного хронотопа складывается при помощи пространственно-временных образов. Время повествования линейно и развивается поступательно до финала, где ускоряется и приобретает пунктирный характер. Репрезентация хронотопа Севера в романе происходит на реальном географическом уровне; художественное пространство соотносится с существующими на карте мира точками – Россия, Белое море, Архангельская область, Вологодская область. Остров в Белом море – неосвоенное, а значит, враждебное человеку пространство. Мотивы, составляющие хронотоп русского Севера: мотив смерти, мотив холода, мотив боли. Семантически хронотоп Севера коррелирует с образом ада.

Литература и источники

1. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
2. *Бутакова Л.О.* Авторское сознание в поэзии и прозе: когнитивное моделирование. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2001. – 281 с.
3. *Гей Н.К.* Время и пространство в структуре произведения // Контекст–1974: литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1975. С. 213–228.
4. *Лозинская Е.В.* Когнитивное литературоведение // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. Реферативный журнал. № 3. 2019. С. 26–35.
5. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 14–285.

6. *Макурова С.Р.* Когнитивный механизм импликации и грамматические способы его реализации в художественном тексте: дис. ... д-ра филол. наук. Майкоп, 2016. – 418 с.

7. *Нильсен Е.А.* Лингвокогнитивные модели эволюции темпоральных номинаций (на материале английского языка): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2015. – 41 с.

8. *Новожилова К.Р.* Когнитивная интерпретация художественного текста // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. 2009. Вып. 1. Ч. I. С. 49–58.

9. *Огнева Е.А.* Когнитивное моделирование концептосферы художественного текста. М.: Эдитус, 2013. – 280 с. [Электронный ресурс] URL: <http://kniga.seluk.ru/k-filologiya/85308-1-kognitivnoe-modelirovanie-konceptosferi-hudozhestvennogo-teksta-udk-81-13-8123-bbk-o-38-nauchniy-redaktor-ale.php> (Дата обращения 28.10.2020).

10. *Рабош В.А., Солдатов А.В.* Структура мироздания в художественной и научной картинах мира // Известия Российского Государственного педагогического университета имени А.И. Герцена. Философия. 2014. № 171. С. 30–41.

11. *Савельева В.В.* Художественный текст и художественный мир: соотношенность и организация: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Алматы: Фонд «XXI век», 2002. – 48 с.

12. *Темирболат А.Б.* Категории хронотопа и темпорального ритма в литературе. Алматы: Ценные бумаги, 2009. – 504 с.

13. *Топоров В.Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 227–284.

14. *Турбин С.И.* Русский Робинзон: Рассказ для детей С. Турбина. СПб.: тип. д-ра М.А. Хана, 1883. – 160 с.

15. *Храпченко М.Б.* Литература и моделирование действительности // Контекст-1973: литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1974. С. 11–34.

КОНФЛИКТ ГЕРОЯ С ПРОСТРАНСТВОМ И ВРЕМЕНЕМ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРИНЫ ПАЛЕЙ

Аннотация. В статье проанализированы подходы к изображению враждебного человеку пространства и времени в творчестве Марины Палей. Рассмотрены предлагаемые автором пути выхода из конфликта человека с действительностью.

Ключевые слова: Марина Палей, пространство и время, объективная действительность, враждебное пространство.

Марина Палей – один из наиболее экзистенциальных писателей нашего времени. Финалист нескольких литературных премий, прозаик и поэт, в своём творчестве она стремится дойти до сути существования человека, вскрыть проблемы взаимоотношений человека и общества, человека и его внутреннего мира. Неоднократно автор касается вопроса существования человека в данных ему пространстве и времени.

В творчестве Марины Палей пространство, в котором обитает человек, часто ему враждебно, чуждо и непригодно для жизни. Враждебному пространству Петербурга писатель противопоставляет пространство Ингерманландии, которая выступает как прекрасное, райское место, тесно связанное со временем детства и юности.

Пространство Петербурга – это мир коммуналок, заводов, место, которое душит человека и высасывает из него жизнь. Например, в петербургской повести «Евгеша и Аннушка» так описан город: «Тот берег Обводного канала, бесприютный, голый, убогий, кажется, только и создан для кабалы нищего труда. Переходя через мост на тот берег, я старалась убить в себе чувства. Кажется, одна минута пребывания на том берегу придавливает тяжестью десяти лет, и стремительно дряхлеющему труженику уже не вернуться прежним» [6, с. 138]. В «тараканьей коммуналке» человек теряет самого себя, становится «выпотрошенным»: «А у меня

на площади пятнадцать метров квадратных, в тараканьей коммуналке, сосуществуют: девяностолетний, с отвислой челюстью, дед, который мочится в баночку, харкает на пол, стонет, не переставая, и ежечасно устраивает скандал моей выпотрошенной матери; там же, сквозь щели трущобы глядит на свет Божий мой маленький сын» [6, с. 162–163].

Рассказчица повествует о своих соседках Евгеше и Аннушке. Историческое время поворачивается таким образом, чтобы «даже тень тени не оставили эти старухи» [6, с. 182]. Но рассказчица находит способ обмануть время: она сохраняет двух старух в своей памяти: «Они и сейчас сидят в моей кухне» [6, с. 182]. Время как бы застывает для них, и они будут жить всегда.

В петербургском романе «Дань саламандре» время и пространство, в которых живёт человек, враждебны ему: «Моим главным ужасом была непролазная грязь этой необъятной берлоги, в ушах сипело: “сепсис, сепсис, сепсис, сепсис...”» [3]. Даже сама погода доводит до отчаяния: «Стоял конец ноября – отвратительное, бесприютное, самое безнадежное петербургское время» [4]. Автор изображает больной город, используя для описания названия «хронических, старчески-неопрятных болезней»: «Экзематозный асфальт, диатезные стены зданий, псориазные монументы» [4]. Этот город легко уничтожает все достижения человека, обесценивая его старания и делая борьбу бесполезной: «Чередование грязи – то сухой, как иссохшая падаль, то чавкающей, предвещающей окончательный распад – грязи, разъедающей обувь, которую добываешь, конечно же, слезами, потом, унижением, бесценными часами своей единственной земной жизни» [4].

Герой Марины Палей постоянно находится в конфликте с объективной действительностью, теми пространством и временем, в которых он живёт. Всеми силами герой стремится вырваться из этого капкана. Писатель предлагает несколько выходов из враждебного пространства.

Во-первых, этой высасывающей из человека жизнь действительности противопоставлено пространство Ингерманландии, пространство чистого, снежного леса (в противовес петербургской грязи, разъедающей обувь): «Красота их живет везде, в каж-

дой их точке» [3]. Ингерманландия всегда описывается как прекрасное сказочное место: «Она вернулась – в свой рай, в свой скит, / в свой сон, где колокол сладко звенит, / её не тревожьте: пускай себе спит» [5]. Это место, где «в синем сиянье повисли сахарные облака» [6, с.178]. В повести «Евгеша и Аннушка» Аннушка умирает летом, и хоронят её в прекрасную погоду, которая означает освобождение из неприветливой комнатухи в коммуналке, освобождение от тягот земной жизни и, наконец, переход в то вечное пространство, где человеку хорошо: «...да и время года подгадала она наилучшее – белые ночи, сладостный июль, маковку лета, податливую, ласковую, родственную всему живому земле, а вовсе не стужу и грозный петербургский мрак» [6, с. 179].

Ингерманландия – единственное физически существующее место, где человеку может быть хорошо: «Глядя на маленький пруд, трогательно-грустный, даже угрюмый от полусомкнутых темных ресниц, я думаю, почему мне так уютно здесь, только здесь, в этом крошечном ингерманландском царстве – и думаю я об этом с честным старанием: ясное предчувствие того, что мне будет беспринято в любой другой точке планеты, не оставляет меня – равно как и не оставляет меня ясное знание, что именно это со мной и случится» [4].

Образ Ингерманландии тесно связан с детскими воспоминаниями, с любовью и светом, самыми чистыми и искренними чувствами, которые может испытывать человек.

Предлагается и второй выход из враждебного пространства и времени – это выход в метафизическое пространство, в мир фантазий, в выдуманную жизнь.

Так, в романе «Дань саламандре» рассказчица создает некое собственное зазеркалье. Заброшенную лестницу чёрного хода, что примыкает к её комнате в коммуналке, рассказчица преобразует в сказочное пространство, страну чудес, которую собирается подарить своей возлюбленной. Тайная лестница связана и с актом творчества, именно здесь во сне рассказчице приходят стихи («стиховложения»), которые она затем записывает. Таким образом, это тайное место – то самое пространство, где человек может быть счастлив, где возможны жизнь и творчество.

Фактически в романе «Дань саламандре» рассказчица проживает выдуманную жизнь, которая тем не менее оказывается более настоящей, чем объективная действительность. И даже когда выдуманная жизнь сталкивается с реальностью и иллюзия разбивается, даже тогда рассказчица упорствует и считает выдуманную жизнь более реальной, поскольку настоящая та жизнь, где настоящими были чувства.

В романе «Дань саламандре» возникает ещё одно пространство – пространство снов. Во сне рассказчица каждый раз проживают другую полноценную жизнь, которая для неё более ценна и интересна, чем её реальная.

Зыбким и враждебным человеку является пространство в пьесе «Погружение».

Пьеса «Погружение» – это трагикомедия с элементами карнавальской, площадной эстетики. Идея пьесы заключается в конфликте человека и объективной действительности.

Пространство, в котором живёт человек, не предназначено для жизни. Например, дочь Ревекки погибла из-за чужого безразличия и халатности: жилконтора отказалась укреплять балкон, тот обвалился, и девушка погибла. («А у них балкон этот, мне соседи сказали, давно на ладан дышал. Дом такой весь, знаешь, со времен царя Гороха... Соседи сказали, Ревекка, буквально, несколько лет подряд, пороги в жилконторе обивала: укрепите!.. пожалуйста, укрепите!.. А те ей: вы лучше нервы себе укрепите») [2, с. 243].

Единственная возможность вырваться из этого кошмара – переселиться в другую страну. Для этого персонажи пьесы записываются на курс по изучению английского языка «Погружение». Собравшиеся ученики и учительница придумывают себе биографии и «легенду» (все они будто приехали на англоязычную конференцию), т.е. полностью погружаются в изучение языка. Фирма, предоставляющая эту услугу, в качестве места действия выбирает бывшее здание комбината ритуальных услуг, заброшенное помещение, заполненное надгробными памятниками.

Комбинат ритуальных услуг – место неоднозначное. Оно напрямую связано со смертью, но для персонажей пьесы является единственной возможностью начать новую жизнь, а также стано-

вится временным домом, местом, которое защищает от войны и метели, от враждебного пространства. То есть суть этого места выворачивается наизнанку. Идёт постоянное противопоставление жизни и смерти, тепла и холода. В пространстве комбината – тепло. Но метель, холод и война, являющиеся атрибутами объективной действительности, постоянно пытаются проникнуть внутрь.

Также немаловажно заметить, что место воображаемой конференции было предложено называть Сен-Женевьев-де-Буа, а это, как известно, кладбище. Один из героев иронично замечает: «Нигде так не отдохнешь, как на русском кладбище» [2, с. 188].

Таким образом, всё действие – попытка пробиться к новой жизни – происходит в воображаемых и реальных декорациях кладбища.

В третьем действии объективная действительность догоняет персонажей, ритуальное помещение превращается в западню, в могильник, в место, где многих настигает смерть. Таким образом, это пространство возвращается к своей сути.

Место и время действия автор описывает как «в течение трех недель конца II тысячелетия или начала III, нет разницы – в пространстве, изолированном от мира».

Необходимо отметить связь «пространства, изолированного от мира» с ритуалом инициации. В ходе ритуала инициации испытуемого изгоняют из племени, лишают дома и тепла, например, изгоняют в лес, где испытуемый сталкивается с холодом. Ритуал инициации провоцирует внутреннее изменение человека, формирует существо сознательное, способное стыдиться, т.е. нравственное [1].

Герои пьесы «Погружение» так же исключены из общества, из племени. Их заточение на комбинате ритуальных услуг можно сравнить с изгнанием испытуемого в лес. Более того, во время ритуала испытуемый ритуально умирает и возрождается уже человеком, членом общества, обладающим нравственными качествами. В связи с этим примечательно, что спасаются – улетают на вертолёте – как раз персонажи безнравственные.

Какой же выход из конфликта человека и пространства предлагается?

В финале пьесы Роджер – персонаж, являющийся шутком или скоморохом, т.е. тем, кто обнажает правду, – сравнивает жизнь с омутом и говорит о том, что спасение из этой действительности заключено в погружении:

Р о д ж е р. А я знаю. Если ты, попавшись в воронку, станешь рыпаться, дергаться, бултыхаться, то гробанешься на все сто процентов. Она тебя, дурня, сломает еще раньше, чем захлебнешься. И силы последние зря потратишь. А надо расслабиться, руки вдоль тела и спокойно идти на дно. Как только достигнешь дна ямы, то есть крайней, предельной точки, воронка сама же тебя и вытолкнет. Выплюнет, точней говоря. Понимаешь? Сама.

Б а р т. А... если не выплюнет?

Р о д ж е р. А тебе-то сейчас не один уже хрен, если честно? По-моему, только б свалить! Хоть куда-нибудь! Из этой плоскости!.. Из этой ловушки!.. (Нащупывая что-то во внутреннем кармане тулупа.) Ты ширялся когда-нибудь? [2, с. 290].

Принимая наркотики, Роджер разрывает ткань бытия, и в страшной фантазмагории смешиваются объективная и субъективная реальность, действительное и неизбежное, реальное и фантастическое. В погружении Роджера и Барта также можно увидеть отголоски ритуала инициации, той части, где испытуемый как бы умирал.

Роджер бросается головой в стену. Слышен треск, будто рвется бумага. А это и есть бумага. Торжествующе, с маниакальной улыбкой помешанного, Роджер сдирает огромные грубые клочья, обнажая то, что скрывается “за”. Мы видим плотную, словно заснеженную метелью, стену из человеческих тел. Это белые солдаты. Рядовые, облаченные в белые маскхалаты, в белые, скрывающие лица, маски, – абсолютно одинаковые белые солдаты, – с неразличимостью перехода от одного к другому, с четкими автоматами наперевес. Все три стены замкнутого пространства, уже обнаженные Роджером, состоят сплошь из белых солдат. Их ряды стоят ровно, предельно плотно, можно сказать, монолитно от пола до потолка, как в жутком по мощности хоре [2, с. 292–291].

Далее происходит настоящая фантазмагория. Мы уже не знаем, где реальность, где фантазия: «А в это время из подвала начинают вылезать существа, словно бы иллюстрирующие осовремененный сон Татьяны. Один – в рогах с собачьей мордой. Другой – с петушьей головой, здесь ведьма с козьей бородой, тут остов чопорный и гордый, там карла с хвостиком, а вот полужуравль и полукот» [2, с. 292]. Все эти странные существа танцуют. «Роджер растворяется в этой толпе. Лай, хохот, пенье, свист и хлоп, людская молвь и конский топ. Предельная ирреальность происходящего не оставляет надежды: это не сон» [2, с. 292].

Таким образом, Роджер полностью погружается. Выплюнет его воронка или нет, мы не знаем. Но, во всяком случае, Роджеру удалось покинуть «эту плоскость», но вопрос о том, попал ли он в дружественное или враждебное пространство – остаётся открытым.

Конфликт героя с данными ему временем и пространством показан в повести «Под небом Африки моей». Жизнь для Мазанивы Мвунги «страшная морилка». Он – налоговый инспектор, путешествующий по родной Танзании. Но где бы он ни находился, он всегда устремлен воспоминаниями в прошлое, в то время, где он жил в другой стране и учился в Российском институте изящной словесности. Пространство и время юности героя выглядят настоящими, живыми, яркими, наполненными эмоциями и впечатлениями, а нынешняя жизнь названа «страшной морилкой». Герой повести «Под небом Африки моей» устремлён в прошлое, поскольку только там было что-то настоящее, живое, что волновало и занимало его. Именно там он чувствовал себя живым, а из романа «Дань саламандре» мы уже знаем, что настоящая жизнь только та, где чувства настоящие, и неважно, выдуманная это жизнь или нет.

Таким образом, в творчестве Марины Палей человек находится в конфликте со своим нынешним временем и пространством, которые враждебны по отношению к нему, жизнь в которых видится ему душной и невыносимой. И человек стремится вырваться в некое идеальное время/пространство. Это может быть пространство чистой природы, сон, фантазия, наркотическое опьянение, выдуманная жизнь или мифологизируемое прошлое.

Литература и источники

1. *Агранович С.З., Стефанский Е.Е.* Миф в слове: продолжение жизни (Очерки по мифолингвистике). Монография. Самара: Самар. гуманитар. акад, 2003. – 168 с.

2. *Палей М.* Галёрка: фильмы и пьесы. М.: Эксмо, 2014. – 384 с.

3. *Палей М.* Дань саламандре. Петербургский роман (начало) // Урал. 2010. № 7. URL: <https://magazines.gorky.media/ural/2010/7/dan-salamandre.html> (дата обращения: 30.10.2020).

4. *Палей М.* Дань саламандре. Петербургский роман (окончание) // Урал. 2010. № 8. URL: <https://magazines.gorky.media/ural/2010/8/dan-salamandre-2.html> (дата обращения: 30.10.2020).

5. *Палей М.* Ингерманландия. Стихотворные циклы // Урал. 2013. № 12. URL: <https://magazines.gorky.media/ural/2013/12/ingermanlandiya.html> (дата обращения: 31.10.2020).

6. *Палей М.* Книга посвящений: повести. М.: Эксмо, 2013. – 352 с.

*Захарова Елизавета Михайловна, к.ф.н.
Россия, Москва, ИМЛИ РАН,
научный сотрудник*

ВРЕМЯ КАК ИНСТРУМЕНТ ФИЛОСОФСКОЙ КРИТИКИ (Ю.Н. ГОВОРУХА-ОТРОК, И.И. ВИНОГРАДОВ, И.Б. РОДНЯНСКАЯ, М.Н. ЭПШТЕЙН)¹

Аннотация. В статье рассматривается категория времени как базовый инструмент философского направления литературной критики. Обосновывается подход, учитывающий свойства синтетического явления критики, подверженной влиянию разнообразных дискурсов, где одним из главных является литературное творчество. Проанализированы формы временной организации критических суждений Ю.Н. Говорухи-Отрока, И.И. Виноградова, И.Б. Роднянской, М.Н. Эпштейна.

Ключевые слова: философская критика, поэтика, время, литературно-критический текст, семантическое единство.

Философское направление в литературной критике

Тезис о взаимном проникновении литературы и философии стал среди исследователей общим местом. Литературоведы утверждают, что словесность, составляющая основу письменных культур, всегда выступает в качестве необходимой ступени на пути в философию. Аксиомой стала мысль о том, что «философия и литература находятся в одном культурном пространстве, а не только в одном контексте», ибо «говорят о человеческом бытии» [6, с. 12], вследствие чего каждый крупный писатель – это одновременно и большой философ. Важно, что обратное утверждение тоже верно: «Почти все русские философы были блестящими литераторами» [6, с. 768]; «философ, не умеющий писать, не существует» [2, с. 6]. Данная статья, имея в виду специфику материала исследования, опирается на подход, обозначенный с учетом свойств литературной критики как синтетического явления, под-

¹ Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01432-П).

верженного влиянию разнообразных дискурсов, где одним из главных является литературное творчество.

Философское направление в литературной критике, или философская критика, относительно новая в литературоведении проблема. В одной из немногочисленных работ, посвященных данному явлению, можно встретить перечисление основных признаков: «выявление общефилософского потенциала произведения», «соотнесение с философскими системами», восприятие философской установки как «системообразующей»; «исследование “духа писателя”», поиск «”центральной” (философской, религиозной) идеи в творчестве художника» [7, с. 38–39].

Современные исследователи предлагают рассматривать философскую критику в качестве отдельного направления с 1896 года, «когда это словосочетание в качестве терминологического определения было использовано Вл. Соловьевым в статье “Поэзия Полонского”, и была обозначена ее “прямая задача” – разобрать и показать, что именно из полноты всемирного смысла захватило душу художника и было выражено им в художественных образах» [9, с. 12–13]. Выявление общих черт в поэтике литературно-критических сочинений, опубликованных представителями философского направления разных поколений, Ю.Н. Говорухой-Отроком, И.И. Виноградовым, И.Б. Роднянской и М.Н. Эпштейном, дает возможность обозначить близость авторов в семантико-методологическом отношении.

Время как инструмент философской критики

В исследовательских трудах по теории критики содержится мнение о том, что данный вид литературного творчества представляет собой творящую смыслы эстетическую деятельность. А потому закономерно при анализе конкретных литературно-критических суждений говорить о находящихся в них невымысленных сюжетах. Однако одна из общепризнанных категорий в литературоведении остается менее изученной в теории литературной критики.

Среди немногочисленных взглядов, останавливающихся на истолковании понятия «время», наиболее обоснованной пред-

ставляется позиция Ю.В. Зверевой, защитившей диссертацию, посвященную философской критике 90-х годов XIX века. В указанной работе дается следующее определение времени литературно-критического текста философского направления: «Для философской критики предметом художественного изображения является человек с точки зрения его родовой, вневременной (субстанциальной) сущности, и время также характеризуется стремлением к обобщенности, универсальности», когда «рамки конкретной исторической эпохи <...> раздвигаются до обобщенного, универсального» [5, с. 115–116].

Материалом исследования в указанной работе Зверевой послужили литературно-критические сочинения Ю.Н. Говорухи-Отрока как одного из основателей религиозно-философской ветви. В работе временная организация текстов критика характеризуется следующим образом: «В цикле критических статей постоянно соотносятся современность и религиозное представление о времени, которое в концепции критика универсально, потому что охватывает прошлое, настоящее и будущее»; «обращение к образам и стихам Евангелия помогает <...> аргументировать свое понимание природы человека. Для критика предмет изображения в литературе – вечное, субстанциональное начало человеческой души, поэтому параллели с Евангелием подчеркивают именно вневременной, общечеловеческий аспект рассматриваемых произведений» [5, с. 125–126].

И.И. Виноградов

Возрождение философского направления в литературной критике XX века началось благодаря появлению работ И.И. Виноградова, И.Б. Роднянской, М.Н. Эпштейна. В разных источниках названные авторы именуются критиками-философами [1]. В отношении характеристики литературной критики Виноградова наиболее показательной является работа Н. Биуль-Зедгенидзе. Автор диссертационного исследования подразделяет творческий путь критика на два периода. Для настоящей работы интерес прежде всего представляет второй из выделенных этапов, названный философским, где путь к поискам смысла бытия пролегал через рус-

скую классику. Здесь на первый план выступил следующий ряд проблем: «эпоха “безвременья” и философия “существования”, “критические” общественные ситуации – и позиция свободной, суверенной личности в экстраординарных условиях» [3, с. 205].

Философия в качестве предустановленного и заданного комплекса этических и эстетических представлений не становилась намеренно обозначенной целью. И поэтому наличие строгой системы взглядов автора реконструируется исключительно в результате последовательного освоения совокупности критических текстов.

Связующим компонентом является авторское мировоззрение, которое выступает гарантом целостности дискретных на первый взгляд текстов, а литературный критик предстает в роли духовного биографа русских писателей-классиков, ибо в фокусе его внимания находится «духовное становление писателя» [8, с. 118].

В настоящей статье фокус внимания направлен на три книги представителя философской критики более позднего периода, Виноградова: «Как хлеб и вода. Искусство в нашей жизни» (1963), «Искусство. Истина. Реализм» (1975), «По живому следу. Духовные искания русской классики» (1987).

Неотъемлемой частью поэтики каждой из статей является дата первой публикации. И в связи с этим нельзя не обратить внимания на существенность для критики актуализации некоторых тем в определенный момент времени. Критик анализирует творчество авторов-классиков, однако при исследовании вопроса о том, чем вызвано обращение к определенной теме, становится очевидным, что написание текстов о писателях-классиках было определено текущими событиями. На время как непосредственный момент диалога автора с читателем о современных или классических произведениях накладывается духовный, а значит, исторически и биографически обусловленный опыт самого критика: «Сугубая актуальность для наших дней той духовной проблематики, что была рождена ситуацией религиозного кризиса <...> не нуждается в доказательствах, и вот почему логика духовных исканий русских писателей от М. Лермонтова до М. Булгакова и раскрывает перед нами свое живое содержание с наибольшей

полнотой именно тогда, когда именно так, в его живой к нам обращенности, мы их творчество и берем <...>» [4, с. 2].

Несмотря на то что тексты, вошедшие в состав каждой из книг, написаны и опубликованы в разные периоды, временную принадлежность вернее всего рассматривать относительно публикации книги в целом. Интерес представляет движение каждого текста во времени: трансформации, добавления, исправления под воздействием исторических и сугубо личных обстоятельств жизни автора стали неотъемлемой чертой поэтики всех работ Виноградова. Связана данная особенность прежде всего с тем, что редакции отделялись друг от друга теми переменами, которые происходили в мировоззрении Виноградова, для которого собственная даже опубликованная статья не переставала быть единым живым текстом, в который не только допустимо, но и необходимо при малейших внутренних или внешних изменениях в соответствии с «сегодняшним взглядом на вещи» [4, с. 12] вносить правки.

И.Б. Роднянская

Основополагающий принцип книги И.Б. Роднянской «Художник в поисках истины» с точки зрения сюжетно-композиционной организации есть авторское решение при работе с художественными текстами выявлять в них «зерно вечное». Свои задачи в литературной критике сама Роднянская формулирует так: «Главный нерв написанного все-таки можно выявить: художественная “идеология” произведения; как через пластическую фактуру вещи дает о себе знать духовная мотивация художника» [10, Т. 2, с. 497].

Своеобразие литературно-критического подхода Роднянской в свою очередь также определяется скрытым наличием сугубо философских взглядов и представлений. Автор, по собственному признанию, наследующий принципы метода В.Г. Белинского и профессионально занимающийся историей западной философской мысли, в собственных трудах синтезирует обе линии.

Сверхзадачу своей дебютной книги литературно-критических статей Роднянская формулирует следующим образом: «Первая моя книга – “Художник в поисках истины” <...> довольно яв-

ственно была сгруппирована вокруг темы: писатель и высшее бытие, в пределе, если угодно, – писатель и Бог» [11, с. 3–4]. Благодаря содержащимся в предисловии авторским комментариям становятся яснее как творческая судьба отдельных текстов, так и замысел в целом: «Эта книга сложилась преимущественно из статей, писавшихся и публиковавшихся в течение одного десятилетия – с середины семидесятых по середину восьмидесятых годов» [11, с. 3]. Дискретности же текстов, разнородных и в жанровом отношении, и тематически, и методологически, препятствуют два обстоятельства: запечатление в написанном «единой позиции», а также общего «характера времени их сочинения» [11, с. 3].

Для Роднянской характерны следующие метакритические высказывания: «...нахождение сразу внутри и вне [произведения] – оно и есть, по моему разумению, двухтактовая задача интерпретатора; решая ее, он и становится “ведающим” данное художественное создание» [10, Т. 1, с. 10].

Важно обратить внимание на предисловие самой Роднянской к сборнику своих работ, «наблюдений за текущей отечественной поэзией и прозой»: «...мною как литературным критиком руководила непреходящая потребность соотносить свои наблюдения с классическими именами XIX и XX столетий (без какового включения в “большое время” анализ текущего потерял бы для меня смысл), а также – с философско-идеологическими мотивами и филологическими идеями, находившимися в обороте заодно с современной мне литературной продукцией» [10, Т. 1, с. 10].

На материале литературно-критических работ Роднянской можно сделать вывод о том, что, несмотря на тенденцию актуализировать в сознании читателя факты общественной и литературной жизни прошлого, высказываниям свойствен вневременной характер. Размышления критика, принадлежащего к философскому направлению, с точки зрения времени, обретают обобщенно-универсальное звучание. Данное свойство критики Роднянской определяется целеполаганием – выявить духовное состояние персонажей, лирического героя и самого писателя. На формальном уровне временная многослойность образуется благодаря высокой степени цитации произведений мировой и отечественной классики.

М.Н. Эпштейн

Книга М.Н. Эпштейна «Парадоксы новизны» продолжает развитие феномена структурно-семантических единств и также является вкладом в развитие тенденции к возвращению философского направления литературной критики. Сопоставление литературно-критических систем И.И. Виноградова, И.Б. Роднянской и М.Н. Эпштейна обнаруживает, что последний из названных авторов в полной мере приближается к собственно философской критике, стремясь к отдельному и самостоятельному направлению. И не последнюю роль в этом аспекте играет тот факт, что не только характеристики исследователей, но и самопрезентация Эпштейна в творческой деятельности прежде всего связаны с философской сферой.

Философский аспект в конкретных статьях рассматриваемой книги воплощается специфическим образом. Автору свойственно сопровождать рассуждения по проблемам анализируемых художественных произведений афоризмами или обобщающими тематическими отступлениями. Но нельзя не обратить внимания на эпизоды, где автор пользуется иным способом введения философского компонента в критическое суждение, а именно посредством обобщений, базирующихся на анализе художественного текста. Так, например, в работе «Князь Мышкин и Акакий Башмачкин» в качестве объединяющей персонажей черты выбрана «страсть к переписыванию». От установления данного факта авторская мысль устремляется не только к «архетипу писца, глубоко укорененного в мировой культуре», но и к онтологическим в своей основе смыслам: «Полюбить буквы, отдаться всецело их совершенному начертанию, занять пристрастия среди них – не значит ли это полюбить «малых сих», то есть последовать тому завету нисходящей, милосердной любви, который близок средневековому пониманию? Полюбить не смысл, который может быть сколько угодно важен, велик, поучителен, но самое букву как наименьшую, наислабейшую из вещей» [13, с. 71].

Форма временной организации критических суждений

Работы представителей философского направления критики отличаются наличием двух временных пластов. Критик, обращаясь к современности, опирается в суждениях на универсальные, вневременные категории, что выражается, прежде всего, в использовании библейских образов. Такой подход помогает обозначению вневременного характера рассматриваемых явлений и проблем в их связи с евангельскими и ветхозаветными событиями [5]. Сказанное позволяет судить о взаимозависимости мировоззрения автора критических статей, в частности, его понимания задач искусства, и временной организации литературно-критических работ. Такой подход позволяет не вполне согласиться с исследователями, утверждающими, что доминирующей чертой критических работ является сиюминутность, преобладание момента и современности над иными временными пластами («основное время в критической статье – время общения критика с читателем, время “беседы”» [12, с. 170]). А кроме того, не согласиться еще и с тем, что основное время любого литературно-критического текста – «сейчас» и позиция, с которой критик смотрит на словесность, определяется исключительно «современностью».

Литература и источники

1. *Балла О.* На окраинах, в центре и на границе // Независимая газета [Электронный ресурс]. URL: http://www.ng.ru/koncept/2006-12-14/11_okrainy.html (Дата обращения: 14.02.2021).

2. *Бессонов Б.Н.* Философия и литература: общее и особенное // Философия и литература: линии взаимодействия: сб. науч. ст. Вып. 1. / отв. ред. И.А. Бирич. М.: Изд-во МПГУ, 2009. – 232 с.

3. *Биуль-Зедгинидзе Н.* Литературная критика журнала «Новый мир» А.Т. Твардовского (1958–1970 гг.). М.: Культурно-просветительский центр «Первопечатник», 1996. – 439 с.

4. *Виноградов И.И.* Духовные искания русской литературы. М.: Русский путь, 2005. – 672 с.

5. *Зверева Ю.В.* Философская критика 90-х годов XIX века: На материале статей Ю.Н. Говорухи-Отрока и А.Л. Волынского: дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2006. – 171 с.

6. *Кантор В.К.* Изображая, понимать, или *Sententia sensa*: философия в литературном тексте. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. – 832 с.
7. *Крылов В.Н.* Русская литературная критика: проблемы теории, истории и методики изучения. М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. – 240 с.
8. *Менцель Б.* Гражданская война слов. Российская литературная критика периода перестройки. СПб.: Академический проект, 2006. – 400 с.
9. *Обласова Т.В.* Религиозно-философское направление в литературной критике рубежа XIX–XX веков. Тюмень: АОУ ТОГИРРО, 2012. – 125 с.
10. *Роднянская И.Б.* Движение литературы: в 2 т. М.: Языки славянских культур, 2006.
11. *Роднянская И.Б.* Литературное семилетие (1987–1994): статьи. М.: Книжный сад, 1995. – 328 с.
12. *Штейнгольд А.М.* Анатомия литературной критики. Природа. Структура, Поэтика. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. – 200 с.
13. *Эпштейн М.Н.* Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. М.: Сов. писатель, 1988. – 416 с.

Space and time in Russian philosophy and culture : A collection of articles by young scientists. – Moscow : MAKS Press, 2021. – 140 p.
ISBN 978-5-317-06603-1

The collection includes articles prepared by young scientists, students and undergraduates, who participated in the conferences “Space and Time in Russian Literature and Philosophy” in 2018–2020. These conferences were regularly organized within the framework of the Project “Russian Literature and Philosophy: Ways of interaction” (Russian Science Foundation, project No. 17-18-01432-II) by the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences in cooperation with “A. F. Losev House” – Research Library and Memorial Museum” and “A.F. Losev Center of the Russian Language and Culture” (Institute of Philology, Moscow State Pedagogical University).

Key words: Russian literature, Russian philosophy, philosophical criticism, poetics, chronotope, space, time.

Научное издание
ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ
В РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ И КУЛЬТУРЕ
Сборник трудов молодых ученых

Подготовка оригинал-макета:
Издательство «МАКС Пресс»
Главный редактор: *Е. М. Бугачева*
Верстка: *Н.С. Давыдова*
Обложка: *М. А. Еронина*

Подписано в печать 15.04.2021 г.
Формат 60х90 1/16. Усл. печ. л. 8,75.
Тираж 100 экз. Изд. № 058.
Издательство ООО «МАКС Пресс»
Лицензия ИД N 00510 от 01.12.99 г.
119992, ГСП-2, Москва, Ленинские горы,
МГУ им. М.В. Ломоносова, 2-й учебный корпус, 527 к.
Тел. 8(495)939-3890/91. Тел./Факс 8(495)939-3891.

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»
115201, г. Москва, ул. Котляковская, д.3, стр. 13.

