

LATVIJAS UNIVERSITĀTES
RAKSTI
705. SĒJUMS

LITERATŪRZINĀTNE,
FOLKLORISTIKA,
MĀKSLA

SCIENTIFIC PAPERS
UNIVERSITY OF LATVIA
VOLUME 705

LITERATURE,
FOLKLORE, ARTS

SCIENTIFIC PAPERS
UNIVERSITY OF LATVIA
VOLUME 705

LITERATURE,
FOLKLORE, ARTS

LATVIJAS UNIVERSITĀTES
RAKSTI

705. SĒJUMS

LITERATŪRZINĀTNE,
FOLKLORISTIKA,
MĀKSLA

UDK 82.0:821+398+7(082)

Li 848

Galvenā redaktore *Dr. philol.*, prof. **Ausma Cimdiņa**

Atbildīgā redaktore *Dr. philol.*, doc. **Darja Ņevska**

Redkolēģija

Dr. habil. philol., prof. **Juris Kastiņš** – LU Pedagoģijas un psiholoģijas fakultāte

Dr. habil. philol., prof. **Sigma Ankrava** – LU Moderno valodu fakultāte

Dr. habil. philol., prof. **Janīna Kursīte** – LU Filoloģijas fakultāte

Dr. philol., prof. **Ilze Rūmniece** – LU Filoloģijas fakultāte

Dr. philol., prof. **Ludmila Sproģe** – LU Filoloģijas fakultāte

Dr. habil. art. Dr. philol., prof. **Silvija Radzobe** – LU Filoloģijas fakultāte

Dr. art., asoc. prof. **Valdis Muktupāvels** – LU Filoloģijas fakultāte

Dr. philol., prof. **Viktors Freibergs** – LU Moderno valodu fakultāte

Dr. habil. philol. **Irina Belobrovsceva** – Tallinas Universitāte (Igaunija)

Dr. philol., prof. **Ļubova Kiseļeva** – Tartu Universitāte (Igaunija)

Dr. philol. **Pāvels Štols** – Prāgas Universitāte (Čehija)

Prof. **Kārlis Račevskis** – Ohaio Universitāte (ASV)

Prof. **Lalita Muižniece** – Rietummičiganas Universitāte, Kalamazū (ASV)

Dr. philol. **Jurate Spindīte** – Lietuviešu literatūras un mākslas institūts (Lietuva)

Dr. philol. **Nijole Laurinkiene** – Lietuviešu literatūras un mākslas institūts (Lietuva)

Krievu tekstu literārā redaktore **Raisa Pavlova**

Latviešu tekstu literārā redaktore **Anitra Pārupe**

Angļu tekstu literārais redaktors **Imants Mežaraups**

Maketu veidojis **Jānis Misiņš**

Visi krājumā ievietotie raksti ir recenzēti.

Pārpublicēšanas gadījumā nepieciešama Latvijas Universitātes atļauja.

Citējot atsauce uz izdevumu obligāta.

© Latvijas Universitāte, 2006

ISBN 9984-802-12-4

ISSN1407-2157

Contents

Федор Федоров

Бахтин и теория романа

Bakhtin and Theory of the Novel

Bahtins un romāna teorija 8

Елена Целма

Идеи М. Бахтина в контексте современного гуманитарного знания

Mikhail Bakhtin in Context of Contemporary Humanitarian Knowledge

M. Bahtins mūsdienu humanitāro zināšanu kontekstā 22

Александр Федута

История литературы как история “большого диалога”

History of Literature as History of “Overall Dialogue”

Literatūras vēsture kā „lielā dialoga” vēsture 26

Татьяна Тополевская

“Вода” в пространственно-временном контексте

русских народных лирических песен

“Water” in the Context of Space and Time in the Russian Folk Lyric Songs

“Ūdens” krievu lirisko tautasdziesmu laika un telpas kontekstā 33

Сергей Дауговиш

О “жанровой памяти” Достоевского (перечитывая М.М. Бахтина)

On F. Dostoevsky’s “Memory of Genre” (re-reading M. Bakhtin)

Par F. Dostojevskā “žanra atmiņu” (pārlasot M. Bahtinu). 41

Наталья Шром

Бахтин vs. Бретон: диалог с Достоевским в новейшей литературе

M. Bakhtin vs. A. Breton: a Dialogue with Dostoevsky in the Modern Literature

M. Bahtins vs. A. Bretons: dialogos ar Dostojevski jaunākajā literatūrā 46

Людмила Спроге

Вербализация портрета в русском символизме и акмеизме

The Verbalisation of Portrait in Russian Symbolism and Acmeism

Portreta verbalizācija krievusimbolismā un akmeismā 53

Сергей Доценко

Мотив “прозрения” в мемуарной книге А. Ремизова

“Подстриженными глазами”

Motif of “Revelation” in Remizov’s Book of Memoirs “Podstrizhennymi Glazami”

„Apgaismības” motīvs A. Remizova memuāru grāmatā “Podstrizhennymi glazami” . . . 61

Аннелоре Энгель-Брауншмидт

Поклонение золотому тельцу: Одесский роман немецкого писателя

Р. Штраца и немцы в дилогии И. Ильфа и Е. Петрова

Worship to the Golden Calf Odessian Novel by a German Writer

R. Stratz and the Germans in the Novels by Ilf and Petrov

Zelta teļa pielūgšana: Vācu rakstnieka R. Štratca Odesas romāns un

vācieši I. Ilfa un J. Petrova diļoģijā 67

Дарья Невская

- Проблема диалогичности “создающего” и “созданного” текстов
(Граф Амори “Финал. Окончание произведения “Яма” А. И. Куприна) ”**
*The Problem of Dialog of “Creating” and a “Created” Text of Pulp
Novel Count Amory – “The End of the Novel by A. Kouprin “The Hole”*
„Radošā” un „radītā” tekstu dialoga problēma
(Grāfs Amorī „Fināls. A Kuprina „Bedres” nobeigums”) 76

Татьяна Барышникова

- Пространство и время в поэме Марины Цветаевой “Перекоп”**
Space and Time of M. Tsvetayeva’s Poem “Perekop”
Telpa un laiks M. Cvetajevas poēmā “Perekops” 86

Анна Станкевич

- Два Петровича: карнавальные мотивы в прозе
В. Маканина последнего десятилетия**
Two Petroviches: Carnival Motifs in V. Makanin’s Prose of the Recent Decade
Divi Petroviči: karnevāla motīvi V. Maķaņina pēdējās desmitgades prozā 92

Iveta Narodovska

- Gundegas Repšes romāna „Sarkans” hronotops**
The Chronotope in the Novel by Gundega Repše “Sarkans” (The Red) 99

Наталья Кононова

- Диалогические отношения в лирике Давида Самойлова**
Dialogical Attitude in Davida Samoilows Lyrics
Dialogiskās attiecības Davida Samoilova lirīkā 104

Austra Gaigala (Latvija)

- Jura Kunnosa jaunrades process**
Creative Work of Juris Kunnoss 110

Bārbala Stroda

- Sieviete fantāzijas žanra literatūrā: varoņa paradigmas maiņa**
Woman in Fantasy Genre Literature: Changes in Hero Paradigm 119

Предисловие

Юбилей как социокультурный феномен давно нуждается в более концептуальном подходе к самой проблематике этого явления.

Для подведения итогов, для неспешного и внимательного исследования необходима дистанция во времени, то есть, тот период, в течение которого набор фактов превращается в систему, элементарный комментарий – в литературоведческий сюжет, интерпретации – в глубинную концепцию. Рассматривая вехи и даты в развитии литературы, культуры, науки, литературоведы и лингвисты отделения Славянских языков и литератур с 1998 года провели ряд международных конференций и научных семинаров. Жанр “юбилейных филологических чтений” отнюдь не сводился к эпизодам прагматичной памяти “по случаю”, – тогда научное заседание потеряло бы смысл, – или к заведомым панегирикам, обязательным для юбиляра. Результатом наших однодневных семинаров стали расширенные конференции, которые пользуются популярностью у филологов и культурологов Латвии, Эстонии, Литвы, Белоруссии, России, Германии.

Важным событием научной жизни филологического факультета была и международная конференция “М.М. Бахтин: 110”, материалы которой публикуются в настоящем издании.

Бахтин – имя, способное объединить к сотворчеству представителей разных сфер гуманитарной науки. Насколько это получилось, предоставим судить читателю, перед которым 16 научно-исследовательских сюжетов, подготовленных для дальнейших дискуссий, обсуждений и осмысления, без чего невозможны итоговые, глобальные концепции, воспринимаемые нами как знаки времени.

Людмила Спроге

Бахтин и теория романа Bakhtin and Theory of the Novel Bahtins un romāna teorija

Федор Федоров

Daugavpils Universitāte, Humanitārā fakultāte
e-mail: fedorov@gmail.com

Реализм – это дематричная, деканоническая культура и это литературная культура, прозаическая культура, романная культура. Главное слово о романе сказано Бахтиным. Романное пространство – это пространство, попадающее под знак незавершенности, и тем самым противостоящее жанровым пространствам как неподвижным, законсервированным. Но суждения Бахтина о романе во многом тождественны его суждениям о реализме, гротеске, полифонии, хронотопе, карнавале и т.д. Бахтин в своих сочинениях, являющихся не столько литературоведческими, сколько историософскими, создает мощное, охватившее всю европейскую историю карнавальное пространство, суть которого в постоянном изменении, в постоянных метаморфозах; и это карнавальное пространство с его полилогом противостоит официальному пространству мифологического единогласия.

Ключевые слова: роман, реализм, монолог, полилог, гротеск, полифония, хронотоп.

О Бахтине после переиздания в 1963 году его монографии о Достоевском и публикации в 1965 книги о Рабле было сказано и написано так много и во всех концах света, что очередной разговор представляется ритуальным действием. За сорок лет Бахтин из ученого, известного лишь небольшому интеллектуальному кругу, превратился во всемирный гуманитарный миф, а от мифов, по моему убеждению, время от времени необходимо отдыхать, и не только потому, что изучение требует некоторого отстранения, но и потому, что любое явление, даже миф можно заболтать. “Заболтанный гений” – это так же трагично, как “прозванный гений”.

Роман как литературная структура является предметом бесчисленных штудий и дискуссий, длящихся почти два века. Смута в понимании романа началась с Гегеля, который, определив роман как *жанр*, ввел его в родовое пространство *эпоса* и тем самым поставил знак равенства между “Илиадой”, “Пармским монастырем” и “Дворянским гнездом”¹. Соображения Гегеля необъяснимы, хотя бы потому, что он совершенно справедливо доминантной парадигмой эпоса объявил объективность, т.е. общеколлективную точку зрения; роман же субъективен, поскольку декларирует авторскую позицию, и никакой иной позиции декларировать не может. О романе

яростно дискутировали в 1950–1960-е годы ушедшего века. В.Д. Днепров объявил роман не жанром, а четвертым родом литературы². Молодой В.В. Кожинев раздел в “Теории литературы” называет “Роман – эпос нового времени”, но пишет о романе как о жанре³, в монографии же “Происхождение романа” роман квалифицирован только как жанр⁴. А.В. Чичерин придумал “гермафродитскую” структуру: роман-эпопея, назвав в качестве образца “Войну и мир”, и этот термин получил распространение⁵. “Война и мир” вообще провоцирует романно-эпические построения. Называя Льва Толстого, “без сомнения, наиболее могущественным романистом новейшего времени”, Томас Манн в статье “Искусство романа” (1939) пишет: “*Это один из тех случаев, которые вводят нас в искушение опрокинуть соотношение между романом и эпосом, утверждаемое школьной эстетикой, и не роман рассматривать как продукт распада эпоса, а эпос – как примитивный прообраз романа*”⁶. До сих пор все эти нерешенные сугубо теоретические проблемы заявляют о себе в неразберихе историко-литературных классификаций. Может показаться, что дискуссии с готической окраской относительно того, есть ли роман жанр или своего рода “игра в бисер”. Но все дело в том, что термины имеют устоявшееся коннотационное поле, и поэтому термины весьма существенно влияют на интерпретацию произведений.

Как это ни странно, но двухвековые дискуссии порождены сакральным отношением к классификации Аристотеля, отношением к ней как религиозному постулату. Между тем, строя свою поэтику, Аристотель исходил из литературной реальности, сложившейся к IV веку до н.э. А этот век, несмотря на эллинистический рационализм, – век мифологии. Мифологическое же мышление – это мышление твердыми формами, матрицами, канонами, штампами. Мифология предполагает одно, определенное, “готовое” (слово Бахтина) миропредставление, заключенное в прецеденте, являющемся производным общеколлективного сознания. В основе мифологического сознания находится традиция, которая законсервирована в прецедентальной матрице; и посредством этой матрицы общеколлективное миропредставление передается из поколения в поколение. От искусства, как и от всех сфер социальной жизни, требуется тиражирование матриц; верность матрице определяет степень ценности любого созданного текста. Приверженность матрицам – это приверженность прецедентам, субстанциям, архетипам. Матрица – свидетельство единомыслия, а для мифологического мира единомыслие – величайшее благо; понимание коллектива как единого человека – это инструмент выживания коллектива. Роды и жанры – это и есть определенное содержание, существующее в определенной твердой форме. Не историческая реальность, не сознание художника, а жанр определяет и философию, и структуру создаваемого художником текста. И когда Окуджав пел: “*Каждый пишет, как он дышит*”, – это был голос антиматричного, антимифологического сознания; это – формула XIX-XX вв.

Матричное, или жанровое, мышление было подорвано романтизмом. Романтическая оппозиционная парадигма *конечное – бесконечное*, в которой бесконечное, т.е. неуловимое, невоплощенное и невоплощаемое, являлось нормой, сохраняет идеологическую матричность, но существенно при этом одно обстоятельство – романтизм как культура существует в трех вариантах: ранний романтизм, “национальный” романтизм и поздний романтизм; и каждый из этих вариантов, сохраняя безусловность бесконечного, это бесконечное связывает с различными явлениями.

Ранний романтизм предлагает некое духовное синтетическое пространство, тождественное мировому синтетическому пространству, и демиургом этого пространства является *богочеловек* (или, по Ницше, человекобог); в “национальном” же романтизме государство является домом нации, и демиургом государства – нация, или – по аналогии с богочеловеком – *богонация* и т.д. Таким образом, внутри универсальной матрицы бесконечного возникают своего рода ее разновидности, которые вступают друг с другом в оппозиционные, или, по Бахтину, диалогические отношения. Юлия Кристева в знаменитой статье 1967 года, посвященной анализу учения Бахтина, говорит о предпочтительности бахтинского термина *диалогизм*⁷. В общем говоря, романтизм декларирует двоение матриц, но это на идеологическом уровне. Свидетельством приверженности матричности являются и выдвигаемые романтизмом культурные символы, но они не охватывают все пространство романтической культуры.

Столь же двойственна была структурная позиция романтизма. Романтизм, в сущности, отверг жанры как твердые структуры; тем не менее, некие контуры жанров оставались, но их границы определялись содержанием; например, один из основных лирических жанров – элегия жанром значился как стихотворение грустного содержания. Литературная баллада, ставшая знаком фольклорной ориентации, не реконструировала в полной мере структурные принципы средневековой баллады и т.д. Широкое распространение получило *астрофическое* стихотворение. С другой стороны, романтизм сохранил жесткий иерархизм в системе видов искусства, возведя на семантический верх музыку и опустив в семантический низ скульптуру.

Крушение жанрового мышления произошло в постромантическом пространстве – в культуре реализма. Реализм сделал невозможными твердые формы, т.е. жанры. Утверждение реализма связано с фундаментальными изменениями в системе искусств и в системе словесности. В центр системы искусств выдвигается словесность; одновременно происходит изменение статуса поэзии и прозы. Из двух вариантов художественной речи изначально господствовала поэзия, т.е. формализованная, структурированная речь. Структурированность поэзии утверждала ее как структуру, предназначенную не для воспроизведения реальности, а для построения *второй* реальности – реальности *нормы*. Проза с первых своих шагов была периферийна. Она не была предназначена для построения прецедента, она не обслуживала мифологические культуры, она была вольной структурой. Поэтому она и не выработала твердые формы, подобно поэзии; она, я сказал бы, принципиально оставалась бесформенной, хотя в эстетических системах полностью бесформенной, т.е. адекватной естественной речи, она быть не могла; и способом ее эстетизации явилась риторика. Некоторые намеки на “жанровость” имели лишь наиболее ранние прозаические формы, такие, как притча, анекдот, новелла, но они далеки были от той высокой и точной структурированности, которая была свойственна поэзии.

Ведущее положение обретает то искусство, та художественная структура, которая сама по себе становится образом миропредставления историко-культурной эпохи. Поэзия является непригодной структурой для изображения той картины мира, в которой доминирует историческая реальность, поэзия непригодна для выполнения описательно-аналитической функции, если угодно, непригодна для *отражения*. И тогда в словесности происходит дворцовый переворот. Власть в свои руки наконец-то берет проза. Проза с ее *как бы* неструктурированностью, с ее ориентацией на

естественную “неформализованность” более адекватна позитивистской эпохе, чем поэзия. Проза – образ, художественный знак утилитарно-позитивистского мифа.

Романтик Баратынский стал свидетелем нашествия прозы – и отверг прозу. В блистательном стихотворении 1837 году он пишет о трех этапах жизни идеи, “мысли” и одновременно о трех этапах ее воплощения, о трех языковых этапах, и все это сравнивает с тремя этапами жизни женщины. [В цитируемом стихотворении подчеркнуто мною. – Ф.Ф.]

*Сначала мысль, воплощена
В поэму сжатую поэта,
Как дева юная, темна
Для невнимательного света;
Потом, осмелившись, она
Со всех сторон своих видна,
Как искушенная жена
В свободной прозе романиста;
Болтунья старая, затем,
Она, подъявля крик нахальный,
Плодит в полемике журнальной
Давно уж ведомое всем⁸.*

Только что родившаяся идея, “мысль” переживает свой вдохновенный, свой энтузиастический период, и ее образом является “дева юная”, и язык этой юной мысли, как и юной девы, – это вдохновенный, нормативный язык поэзии. Потом идея, “мысль” достигает зрелости и вместе с зрелостью утрачивает обаяние новости, юности, и ее образом становится “искушенная” жена, речистая и увертливая, и ее языком становится проза, “роман”. Наконец, идея, “мысль” вступает в финальный, старческий период, она становится массовым, “публичным” достоянием, она, так сказать, пошла по рукам, и ее образом является “болтунья старая”; и ее языком становится журнальная статья. Помимо только что сказанного провозглашены Баратынским три культурных типа: романтизм (культура “девы юной”), позитивизм (культура “искушенной жены”), позитивизм, впавший в маразм (культура “болтуньи старой”).

Итак, в прозе на первый план выходит роман. Реализм – это литературная культура, это прозаическая культура, наконец, это романная культура. Роман – древняя литературная форма; его прародина – эллинистическая античность. Ренессанс – это новеллистический шабаш; новелла – это упоение *новостью* наступившего нового времени, в котором человек почувствовал свободу от христианской догматики. Но ренессанс одновременно вынуждает роман; ренессанс, играющий и творящий, выдвигает разнообразные романские структуры. Но принципиальное значение имело формирование двух романских структур: сначала структуры “Декамерона” (середина XIV века), потом структуры “Дон Кихота” (начало XVII века).

“Декамерон” – это сборник новелл, объединенных в единое целое рамочной конструкцией. “Декамерон” в европейской культуре утверждает новеллу как художественную структуру, как жанр, предназначенный для демонстрации *новости*, коей является рождение ренессансного сознания, ренессансного человека, который из скованного человека становится демиургом, победителем на поле жизненной

битвы. Сто новелл – это сто вариаций новости, сто раз прозвучавший крик о новости. В этом смысле “Декамерон” – самая энтузиастическая ренессансная книга. Каждая новелла замкнута – с завязкой и развязкой. Но рамка, объединяющая новеллы в единый текст, ставит эти сто новелл под знак относительности, вариативности, разомкнутости. Роман “декамероновского” типа – более свободен, более подвижен, более демократичен, но и более структурирован, чем “Дон Кихот”. “Декамерон” – это и самая ранняя форма нового европейского романа, но одновременно и альтернативная “Дон Кихоту”. “Декамероновская” модель оппонировала модели “Дон Кихота” до “Русских ночей” Одоевского, до завершения романтической культуры.

В “Дон Кихоте” много сегментов декамероновской структуры, в частности, вставные новеллы, более того, история подвигов Дон Кихота укладывается в серию относительно самостоятельных фрагментов новеллистического типа. Но главное, романский коллектив утверждается как модель всеобщей жизни, как образ человеческой жизни в ее естественном бытовании и саморазвитии, построенной в адискретной, в адекватной жизни форме.

Реализм – это деканоническая, дематричная культура, и она выдвигает роман “дон-кихотовского” типа как основную языковую форму, наделяет роман статусом основного языка общения в реалистическом культурном пространстве.

И именно поэтому применительно к реалистическому искусству термин *жанр* является не имеющим под собой никаких оснований. Жанры практически исчезли в лирике, и в обиход вошло внежанровое, нейтральное определение *стихотворение*. Когда говорят, что роман – это жанр, то это просто бессмыслица, и никто не определил и не может определить конкретные твердые формы романа, потому что – в отличие от сонета – этих твердых форм не существует. Как не существуют они и в повести. Ю.Н.Тынянов полушутливо, полусерьезно заметил: повесть – произведение, которое меньше романа и больше рассказа “*расплывчатое определение малой формы*”⁹. А умные европейцы таким термином вообще не пользуются. Именно поэтому Бахтин в качестве минимальной структурной единицы романа провозглашает слово, и Юлия Кристева, поддерживая этот статус слова, поясняет: “*Бахтин тем самым включает текст в жизнь истории и общества...*”¹⁰.

Роман, как известно, был магистральной научной проблемой Бахтина. Об этом он говорил и на защите диссертации во вступительной речи. “*Дело в том, что Рабле первоначально <...> не был для меня самоцелью. Я работаю в течение очень многих лет над теорией, историей романа. И вот здесь, в этой работе, я встретился с явлением, что <...> роман никак не укладывается в прокрустово ложе и не только теоретического, но и практического литературоведения*”¹¹. [В 1938 г. Бахтин сдал в издательство “Советский писатель” рукопись монографии “Роман воспитания и его значение в истории реализма”, которая три года пролежала без движения и погибла в годы войны, во время пожара в издательстве].

О романе написаны тьмы и тьмы сочинений, но главное слово о романе сказал Бахтин; более того, Бахтин создал философию романа, безупречную по целостности и убедительности. В скобках скажу, что, говоря о романе, Бахтин пользуется термином “жанр”. Например, статья “Эпос и роман (О методологии исследования романа)” начинается констатацией: “*Изучение романа как жанра отличается особыми трудностями*”. Но тут же следует и другая констатация: “*...исследователям не удается указать ни одного определенного и твердого*

признака романа без такой оговорки, которая признак этот, как жанровый, не аннулировала бы полностью”¹². Слово “жанр” применительно к роману у Бахтина надо рассматривать как дань традиции и как эквивалент понятия “словесная структура”.

По справедливой мысли Бахтина, и это главный его тезис, роман в основе своей имеет “зону максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности”¹³ (курсив мой. – Ф.Ф.), и этим роман противостоит всем жанровым структурам, и, прежде всего эпосе, в которой предметом изображения является абсолютное прошлое, законсервированное прошлое, отделенное от современности эпической дистанцией. Что это значит? Это значит, что роман – это описание непрерывно движущейся, меняющейся реальности, описание непрерывно движущегося сознания, что одновременно является описанием движущегося сознания автора, т.е. самоописанием. В 1830-е годы романисты реалистической ориентации независимо друг от друга, в разных странах стали говорить о романе, как зеркале перед жизнью, историей. Стендаль в “Красном и черном” (1830) написал: “Роман – это зеркало, с которым идешь по большой дороге. То оно отражает лазурь небосвода, то грязные лужи и ухабы”¹⁴. Здесь содержалось первое приближение к истине. Зона контакта с реальностью определяет непрерывную изменчивость романа как структуры, что делает невозможным построение его структурных констант. Роман, в отличие от “готовых” жанров, – это предельно протеистическая структура. И для того, чтобы понять, что роман не матрица, т.е. не жанр, достаточно вспомнить романы Толстого, поразительно отличающиеся друг от друга по своей структуре: “Война и мир”, “Анна Каренина”, “Воскресение”, “Хаджи-Мурат”.

На смену матричному, жанровому мышлению мифологической культуры приходит дематричное, дежанровое мышление. Не матрица отныне посредством автора порождает текст, а автор творит текст по своей индивидуальной прихоти и одновременно творит себя. Две другие особенности романа вытекают из главного тезиса.

Во-первых, говоря о структуре романа, Бахтин говорит о “коренном изменении временных координат литературного образа”¹⁵. Образ (и человек, и предмет, и событие, и мир в целом) в дороманном мире был “безнадежно готов”, он выходил из текста таким же, каким входил в него. Не то в романе: “Через контакт с настоящим предмет вовлекается в незавершенный процесс становления мира, и на него накладывается печать незавершенности”¹⁶. Во-вторых, “стилистическая трехмерность романа, связанная с многоязычным сознанием, реализующемся в нем”¹⁷; “роман сложился и вырос <...> в условиях обостренной активизации внешнего и внутреннего многоязычия, это его родная структура”¹⁸. “Всякий роман в большей или меньшей мере есть диалогизированная система образов “языков”, стилей, конкретных и неотделимых от языка сознаний”¹⁹.

Итак, романное пространство – это пространство, находящееся под знаком абсолютной незавершенности, процессуальности, тем самым противостоящее жанровым пространствам как “готовым”, неподвижным, застывшим, раз и навсегда законсервированным пространствам; романное пространство – это амбивалентное пространство. С другой же стороны, это не монологическое пространство, а пространство тотального диалога, полилога, пространство, в котором каждый сегмент включен в бесчисленные многоуровневые отношения с другими сегментами; и в этом смысле романное пространство есть полифоническое пространство.

То, о чем я говорил, есть не что иное, как логика развития официально-интеллектуальной культуры, и реализм в этом плане есть не что иное, как один из трех типов демифологической культуры, сложившейся в Европе в постромантическую эпоху. Но возникает вопрос, почему Бахтин, прервав изучение романа в разных его модификациях, обращается к Рабле, к “Гаргантюа и Пантагрюэль”, роману во многих отношениях *единственному*, и посему первоначальное название его монографии и его диссертации (а это один и тот же на 1946 год текст) было “Рабле в истории *реализма*”. Совершенно очевидно, что реализм у Бахтина – это не реализм как тип культуры XIX века. Реализм у Бахтина – это текст, ориентированный на *реальность* (курсив мой. – Ф.Ф), в противоположность текстам, ориентированным на *идеологию*.

На первый взгляд это выглядит парадоксом, но Бахтин, обратившись к Рабле, из сферы исторического уходит в сферу внеисторизма; Рабле понадобился как идеальная модель для провозглашения окончательных, абсолютных постулатов.

Это, во-первых, а во-вторых, Бахтин, не покидая сферы литературоведения, уходит в сферу *историософии*. Суть историософии Бахтина – утверждение “*неофициального, внецерковного и внесоциального аспекта мира, человека и человеческих отношений*” (карнавал как “*второй мир и вторая жизнь*”, “*праздничная жизнь*”; а “*празднество*” – есть “*первичная форма человеческой культуры*”²⁰).

Прочитую Бахтина: “*Официальные праздники средневековья – и церковные и феодально-государственные – никуда не уводили из существующего миропорядка и не создавали никакой второй жизни. Напротив, они освящали, санкционировали существующий строй и закрепляли его.*

В противоположность официальному празднику карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов. Это был подлинный праздник времени, праздник становления, смен и обновлений. Он был враждебен всякому увековечению, завершению и концу. Он смотрел в незавершимое будущее.

Особо важное значение имела отмена во время карнавала всех иерархических отношений. На официальных праздниках иерархические различия подчеркнуто демонстрировались: на них полагалось являться во всех регалиях своего звания, чина, заслуг и занимать место, соответствующее своему рангу. Праздник освящал неравенство. В противоположность этому на карнавале все считались равными. Здесь – на карнавальном пространстве – господствовала особая форма вольного фамильярного контакта между людьми, разделенными в обычной, то есть внекарнальной, жизни непреодолимыми барьерами сословного, имущественного, служебного, семейного и возрастного положения. На фоне исключительной иерархичности феодально-средневекового строя и крайней сословной и корпоративной разобщенности людей в условиях обычной жизни этот вольный фамильярный контакт между всеми людьми ощущался очень остро и составлял существенную часть общего карнавального мироощущения. Человек как бы перерождался для новых, чисто человеческих отношений. Отчуждение временно исчезало. Человек возвращался к себе самому и ощущал себя человеком среди людей”²¹.

Последний тезис я хотел бы подчеркнуть как ключевой тезис: карнавал как “возвращение человека к себе самому” и “ощущение” его как “человека среди людей”.

Все, что написано и сказано Бахтиным, несмотря на определенную фрагментарность, которая, хотя и продиктована трагическими обстоятельствами жизни, является своего рода замыслом, представляет собой единый и совершенно законченный текст, историсофский по своему семантическому ядру. И смысл этого ядра – утверждение *незавершенности* и *незавершаемости* всего сущего. Бахтинский терминологический арсенал – это разнонаименования (или: разноуровневые наименования) незавершаемости: реализм, мениппея, роман, хронотоп, гротеск, диалог, полифония, слово, карнавализация – это все, что в основе своей имеет историзм и амбивалентность, и это все, что относится к художественной сфере, но это все относится к карнавалу, как истинной, родовой, “первичной” форме жизни, демонстрирующей человека и человечество в их первосущностном проявлении, и именно потому карнавал есть празднество – празднество первичности и незавершенности, точнее: первичной незавершенности. Итак, терминологический словарь Бахтина.

Гротеск, один из основных терминов, *“характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления. Отношение к времени, к становлению – необходимая конститутивная (определяющая) черта гротескного образа. Другая, связанная с этим необходимая черта его – амбивалентность: в нем в той или иной форме даны (или намечены) оба полюса изменения – и старое и новое, и умирающее и рождающееся, и начало и конец метаморфозы”*²². Если гротеск – это “двутелость”, то **диалог**, еще один важнейший термин Бахтина, – это “двуязычие, двуголосие, и двуголосие не процессуально-историческое, а одновременное, “интерференция двух голосов в одном голосе”²³. “Личность утрачивает свою грубую внешнюю субстанциальность, свою вещную однозначность, из бытия становится событием”²⁴.

И **слово** у Бахтина – это “двуголосое”, “внутренне-полемическое”, диалогическое слово²⁵. “Внутренняя диалогичность” пронизывает изнутри самое конципирование словом своего предмета и его экспрессию, преобразуя семантику и синтаксическую структуру слова. Диалогическая взаимоориентация становится здесь как бы событием самого слова, изнутри оживляющим и драматизирующим слово во всех его моментах”²⁶.

Полифония – “множественность самостоятельных и неслиянных” “равноправных сознаний с их мирами сочетается <...>, сохраняя свою неслиянность в единство некоторого события”. <...> “Слово героя о себе самом и о мире так же полномерно, как обычное авторское слово; оно не подчинено объектному образу героя как одна из его характеристик, но и не служит рупором авторского голоса. Ему принадлежит исключительная самостоятельность в структуре произведения, оно звучит как бы рядом с авторским словом и особым образом сочетается с ним и с полноценными же голосами других героев”²⁷. “Сочетание неслиянных голосов является самоцелью и последней данностью. Всякая попытка представить этот мир как завершенный в обычном монологическом смысле этого слова, как подчиненный одной идее и одному голосу, неизбежно должна потерпеть

крушение. Автор противопоставляет самосознанию каждого героя в отдельности не свое сознание о нем, объемлющее и замыкающее его извне, но множественность других сознаний, раскрывающихся в напряженном взаимодействии с ним и друг с другом”²⁸.

Хронотоп – “слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп”. Но, быть может, самое существенное в свете общей позиции Бахтина указание на то, что “ведущим началом в хронотопе является время”²⁹.

Все сущее, согласно Бахтину, представляет собой двуединство. “Двуедина” пародия, двуедина ирония, двуедин человек и т.д.

В пародии автор “говорит чужим словом, но <...> вводит в это слово интенцию, которая прямо противоположна чужой интенции. Второй голос, поселившийся в чужом слове, враждебно сталкивается здесь с его исконным хозяином и заставляет его служить прямо противоположным целям. Слово становится ареною борьбы двух интенций”³⁰.

Мениппея, к которой Бахтин возводит современные художественные явления, – это “карнавализованный жанр, необыкновенно гибкий и изменчивый, как Протей, способный проникать и в другие жанры, имел огромное <...> значение в развитии европейских литератур”, явился “одним из главных носителей и проводников карнавального мироощущения в литературе вплоть до наших дней”³¹. “Органическое сочетание философского диалога, высокой символики, авантюрной фантастики и труппобного натурализма – замечательная особенность мениппеи, сохраняющаяся и на всех последующих этапах развития диалогической линии романной прозы вплоть до Достоевского”. <...> “Сновидения, мечты, безумие разрушают эпическую и трагическую целостность человека и его судьбы: в нем раскрываются возможности иного человека и иной жизни, он утрчивает свою завершенность и однозначность, он перестает совпадать с самим собой”³². Мениппея – это “многостильность и многотонность”, это “внутренняя диалогичность в подходе к человеческой жизни и человеческой мысли”³³.

От мениппеи прямая дорога к **карнавализации**, которая есть не что иное, как “транспортровка карнавала на язык литературы”³⁴. “Карнавализация – это не внешняя и неподвижная схема, которая накладывается на готовое содержание, а необычайно гибкая форма художественного видения, своего рода эвристический принцип, позволяющий открывать новое и до сих пор невиданное. Релятивизуя все внешне устойчивое, сложившееся и готовое, карнавализация с ее пафосом смен и обновления позволила Достоевскому проникнуть в глубинные пласты человека и человеческих отношений”³⁵.

Отсюда и концепция карнавального **смеха** как амбивалентного: “он веселый, ликующий и – одновременно – насмешливый, высмеивающий, он и отрицает и утверждает, и хоронит и возрождает”; он “направлен и на самих смеющихся. Народ не исключает себя из становящегося целого мира. Он тоже незавершен, тоже, умирая, рождается и обновляется. В этом – одно из существенных отличий народно-праздничного смеха от чисто сатирического смеха нового времени”³⁶.

Подлинная апология смеха содержится в записях 1970–1971 годов. *“Односторонне серьезны только догматические и авторитарные культуры”. <...> “Серьезность нагромождает безвыходные ситуации, смех подымается над ними, освобождает от них. Смех не связывает человека, он освобождает его”. “Смех и свобода. Смех и равенство. Смех сближает и фамильяризует. Нельзя насаждать смех, празднества”*³⁷.

Говоря о **романе**, Бахтин всегда говорит о нем как о жанре, но, в отличие от всех жанров, как о “становящемся”: *“Это единственный становящийся жанр среди давно готовых и частично уже мертвых жанров”*³⁸. *“Романист тяготеет ко всему, что не готово”*³⁹. В противоположность “готовому” человеку эпопеи **человек** романа “не готов”: *“Нет форм, которые могли бы до конца воплотить все его человеческие возможности и требования...”*⁴⁰.

Терминологический аппарат Бахтина глубоко и точно, при этом вдохновенно проанализирован Юлией Кристевой в статье “Бахтин, слово, диалог и роман” (1967)⁴¹, а также в статье “Разрушение поэтики” (1970)⁴².

И реализм для Бахтина – это не реализм как художественная версия европейского позитивизма XIX века, а культура карнавала, поэтому и Рабле – величайший реалист, поэтому и начальное название монографии о Рабле и было, как и название диссертации, “Рабле в истории реализма”.

Насколько все это имело для Бахтина первостепенное значение, свидетельствует защита диссертации. Чрезвычайно важен контекст защиты: все сказано, все написано – и ничего не опубликовано; книга о романе погибла, диссертацию-монографию прочитало несколько человек. И Бахтин для изложения своей концепции использует предоставленную ему публичную трибуну; Бахтин на этой трибуне – человек невероятного умственного темперамента, одержимый, проповедник, Аввакум.

Один из самых поразительных документов бахтинского текста – это Стенограмма защиты Бахтиным 15 ноября 1946 г. диссертации “Рабле в истории реализма”, кстати говоря, она была сдана в Ученый Совет ИМЛИ весной 1940 г.

Позволю себе процитировать два фрагмента. Первый – это фрагмент вступительной речи Бахтина: *“Раблеистская литература, в сущности, поясняет нам только обертоны Рабле, основные тоны и, прежде всего, мелодия Рабле никак в этой раблеистской литературе не освещалась, это мелодия гротескных образов, это мелодия принципиально незавершенная, это своеобразный образ тела Рабле, это двутелость, тело дано как незавершенное, из него выпирает другое тело. Два тела – одно умирает, другое рождается. Это мир совершенно своеобразный. Раблеисты освещают только поверхностную сторону, только то, что укладывается в прокрустово ложе, но не в понятия исторические, философские, которые ориентированы на гротескный тип”*⁴³.

*“Конечно, я отлично понимаю, что в моей работе <...> много такого, что представляется даже, может, парадоксальным, в частности, моя концепция гротескного тела, двутелости, те далеко идущие выводы о том, что первоначально древнейшим образом человеческого тела это была двутелость, своеобразно раскрытое мною у Рабле сочетание похвалы и брани в одном слове. Слово, стиль работы определенный раскрывает неготовый, становящийся мир. К черту его и да здравствует... Это своеобразная похвала и брань, площадная брань и площадная похвала <...>”*⁴⁴.

“Язык Рабле – это, одновременно, и наш язык, и язык средневековой площади. За этой средневековой площадью я слышу темный язык римской сатурналии. От римской сатурналии до средневековой площади и площади Возрождения и Рабле тянется единая традиция особой формы неготового, незавершенного бытия. Эта традиция реализуется прежде всего в громадной, грандиозной средневековой, анонимной, полународной и народной традиции, так называемой народно-праздничной традиции, которая современному человеку известна только в форме карнавала, – наиболее изученной форме. Но карнавал – это только наиболее дошедший до нас кусочек грандиозного, очень сложного и интересного мира – народно-праздничной формы. Эти народно-праздничные формы, гротескные образы, они живы и по сегодня. <...> достаточно выйти на улицу, чтобы в уличной площадной речи услышать на каждом шагу эти гротескные формы”⁴⁵.

Второй фрагмент – выступление в процессе обсуждения диссертации некоей тов. Теряевой, явившейся, по сути дела, главным оппонентом – противником Бахтина: *“Тема диссертации, или, название этой темы, делает нас очень требовательными. И если ставится вопрос о реализме, о том основном течении, которое мы поддерживаем, которое поддерживали наши лучшие литературоведы, как Герцен, Белинский, Добролюбов, Чернышевский, Ленин и Сталин, мне кажется, нужно было бы поговорить о том, что же отразилось в этой диссертации из этих воззрений наших лучших людей. Мне кажется, что я имею некоторое основание сказать, что я не нашла в этой диссертации того, что говорили наши лучшие люди о реализме.*

Наконец, если мы посмотрим на эту работу в свете постановления ЦК ВКП(б) о политическом подходе к литературе, о политике как руководящем принципе в построении литературных исследований, если мы подойдем к этой работе в свете доклада тов. Жданова по журналам “Звезда” и “Ленинград” и последней речи тов. Жданова 6 ноября, то никакого отражения этих указаний в этой работе мы не найдем”⁴⁶.

Тов. Теряева, судя по всему, поняла главное: несовместимость диссертации Бахтина с тоталитарной системой воззрений. Защита длилась 7 часов. Совет единогласно проголосовал за присуждение Бахтину степени кандидата филологических наук, но отверг предложение официальных оппонентов – А.К. Джавелегова, А.А. Смирнова и И.М. Нусинова – о присуждении докторской степени. ВАК утвердил решение Совета через 5 с половиной лет – 2 июня 1952 года, т.е. процесс защиты длился 12 лет. Книга о Рабле, а защищалась именно книга, законченная в начале 1940 году, вышла в свет в 1965, через 25 лет. Как сказал Булгаков, “рукописи не горят”.

Итак, Бахтин всеми своими сочинениями создает мощное, охватившее всю европейскую историю смеховое карнавальное пространство, пространство, суть которого заключена в единстве полярностей, определенном историзмом и амбивалентностью, в его “нетвердости”, “неготовости”, в его постоянной изменчивости и постоянной метаморфозе. И это карнавальное пространство альтернативно “окаменевшему” официально-государственному пространству, включая современное ему тоталитарное мироустройство единомыслия. И это карнавальное пространство порождает культуру, прежде всего литературу, в которой начальной стадией является мениппея и, которую в современности представляет роман, и которая в целом может быть названа “реализмом”. И человек

этого мира и этой культуры – “становящийся”, не “готовый” человек. Пафос историософии Бахтина – антимонологический, антимифологический пафос. Отвергая мифологическое единогласие, Бахтин сближается с А.Ф. Лосевым 1920-х годов, который идею “абсолютной мифологии” спроецировал на германскую и советскую действительность. Абсолютная мифология – это мифология, которая “существует как единственно возможная картина мира, и ни один принцип ее не подвергается никакому ущербу”. <...> “Абсолютная мифология есть абсолютное бытие, выявившее себя в абсолютном мифе, бытие, достигшее степени мифа, причем ни этому бытию, ни мифу не может быть положено, никогда и никем, никаких препятствий и границ”⁴⁷.

Но весь парадокс бахтинского учения о тотальной карнавализации заключается в том, что, исповедуя ее как жизнь, не сводимую к монологу, к мифу, антимонологическую, антимифологическую по своему существу, Бахтин создает не что иное, как *мифологию карнавала* и *мифологию карнавализации*. Тождественность бахтинских терминов в этом плане означает одно: поглощение карнавальная формулой всех разнородных явлений бытия и культуры. Строя мифологию карнавальная жизни и карнавальная культуры, Бахтин, как и любой мифолог, пересекает границы науки и вступает в пространство историософии.

И последнее: ярчайший текст Бахтина – это его беседы с В.Д. Дувакиным; шесть бесед, состоявшихся в феврале – марте 1973 г., в сущности, карнавализационный текст, сотворенный общими усилиями Бахтина и Дувакина. Под занавес Дувакин просит Бахтина прочитать стихи, и Бахтин читает Фета, Вяч. Иванова, “Фауста” (по-немецки), Бодлера (по-французски), наконец, “Воспоминание” Пушкина и фрагменты из “Медного всадника”, и “Медного всадника” читает так (цитирую самый конец чтения):

*Мой герой
Живет в Коломне; где-то служит,
Дичится знатных и не тужит
Ни о почющей родне.*

Сначала оговаривается – вместо “родне” говорит “Рабле” – потом поправляется и смеется: “*Ни о забытой старине*”⁴⁸.

Лучшей концовки бесед нельзя было придумать. “Фрейдистская” оговорка Бахтина за два года до смерти свидетельствует, сколь первосушен в его жизни, в его сознании был Рабле, миф карнавальная бытия и карнавальная культуры. Оговорка больного и уставшего человека означала одно: “На том стою!”

СНОСКИ

¹ Гегель Г.В.Ф. (1971). *Эстетика: в 4 томах*. Москва: Искусство, т.3, с. 491-492.

² Днепров В. (1980). *Идеи времени и формы времени*. Ленинград: Сов. писатель; Днепров В. (1961). *Проблемы реализма*. Ленинград: Сов. писатель.

³ Кожин В.В. (1964). Роман – эпос нового времени. *Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы*. Москва: Наука, с. 97-172.

⁴ Кожин В. (1963). *Происхождение романа*. Москва: Сов. писатель.

⁵ Чичерин А. (1958) *Возникновение романа-эпопеи*. Москва: Сов. писатель.

⁶ Манн Т. (1961). *Искусство романа. Собрание сочинений в 10-ти томах*. Москва: Художественная литература, т.10, с. 279.

- ⁷ Кристева Ю. (2001). Бахтин, слово, диалог и роман. *М.М.Бахтин: Pro et contra.* Санкт-Петербург: изд-во РХГИ, т.1, с. 213-243.
- ⁸ Баратынский Е.А. (1989). *Полное собрание стихотворений.* Ленинград: Сов. Писатель. с.190.,
- ⁹ Тынянов Ю.А. (1977). *Поэтика. История литературы. Кино.* Москва: Наука, с. 150
- ¹⁰ Кристева Ю. (2001). Бахтин, слово, диалог и роман. *М.М.Бахтин: Pro et contr.* Санкт-Петербург: изд-во РХГИ, т.1, с. 214.
- ¹¹ *М.М.Бахтин: Pro et contra.* (2001). Санкт-Петербург: изд-во РХГИ, т.1, с. 326.
- ¹² Бахтин М.М. (1975). *Вопросы литературы и эстетики.* Москва: Художественная литература, с. 447, 452.
- ¹³ Там же, с. 455.
- ¹⁴ Стендаль (1959). *Собрание сочинений в 15-ти томах.* Москва: Правда, т. 1, с. 451.
- ¹⁵ Бахтин М.М. (1975). *Вопросы литературы и эстетики.* Москва: Художественная литература. с. 455.
- ¹⁶ Там же, с. 473.
- ¹⁷ Там же, с. 455.
- ¹⁸ Там же, с. 456.
- ¹⁹ Там же, с. 416.
- ²⁰ Бахтин М.М. (1965). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.* Москва: Художественная литература, с. 8, 11.
- ²¹ Там же, с. 12-13.
- ²² Там же, с. 30.
- ²³ Бахтин М.М. (1994). *Проблемы творчества / поэтики Достоевского.* Киев: "Next", с. 169-170.
- ²⁴ Там же, с. 179.
- ²⁵ Там же, с. 95.
- ²⁶ Бахтин М.М. (1975). *Вопросы литературы и эстетики.* Москва: Художественная литература, с. 97.
- ²⁷ Бахтин М.М. (1994). *Проблемы творчества / поэтики Достоевского.* Киев: "Next", с. 208, 209.
- ²⁸ Там же, с. 179.
- ²⁹ Бахтин М.М. (1975). *Вопросы литературы и эстетики.* Москва: Художественная литература, с. 235.
- ³⁰ Бахтин М.М. (1994). *Проблемы творчества / поэтики Достоевского.* Киев: "Next", с. 92.
- ³¹ Там же, с. 322.
- ³² Там же, с. 324, 325.
- ³³ Там же, с. 327, 329.
- ³⁴ Там же, с. 331.
- ³⁵ Там же, с. 381.
- ³⁶ Бахтин М.М. (1965). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.* Москва: Художественная литература, с. 15.
- ³⁷ Бахтин М.М. (1979). *Эстетика словесного творчества.* Москва: Искусство, с. 338, 339.
- ³⁸ Бахтин М.М. (1975). *Вопросы литературы и эстетики.* Москва: Художественная литература, с. 448.
- ³⁹ Там же, с. 470.
- ⁴⁰ Там же, с. 480.
- ⁴¹ Кристева Ю. (2001). Бахтин, слово, диалог и роман. *М.М.Бахтин: Pro et contr.* Санкт-Петербург: изд-во РХГИ, т. 1, с.213-243.
- ⁴² Кристева Ю. (2004). *Избранные труды: Разрушение поэтики.* М: РОСПЭН, с. 5-30.
- ⁴³ М.М. Бахтин (2001). *Pro et contr.* Санкт-Петербург: изд-во РХГИ, т.1, с. 328.
- ⁴⁴ Там же, с. 330.
- ⁴⁵ Там же, с. 327.
- ⁴⁶ Там же, с. 350.
- ⁴⁷ Лосев А.Ф. (1991). *Философия. Мифология. Культура.* Москва: Политиздат, с.172, 173.
- ⁴⁸ *Беседы В.Д. Дувакина с М.М Бахтиным.* (1996). Москва: Прогресс, с. 271.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баратынский Е.А. (1989). *Полное собрание стихотворений*. Ленинград: Сов. писатель. 464 с.
2. Бахтин М.М. (1975). *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература. 504 с.
3. Бахтин М.М. (1994). *Проблемы творчества/поэтики Достоевского*. Киев: "Next". 511 с.
4. Бахтин М.М. (1965). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература. 528 с.
5. Бахтин М.М. (1979). *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство. 424 с.
6. *Беседы В.Д. Дувакина с М.М.Бахтиным*. (1996). Москва: Прогресс. 344 с.
7. Гегель Г.В.Ф. (1971). *Эстетика: в 4-х томах*. Т. 3. Москва: Искусство. 623 с.
8. Днепров В. (1980). *Идеи времени и формы времени*. Ленинград: Сов. писатель. 600 с.
9. Днепров В. (1961). *Проблемы реализма*. Ленинград: Сов. писатель. 372 с.
10. Кожин В. (1962). *Происхождение романа*. Москва: Сов. писатель. 440 с.
11. Кожин В. (1964). Роман – эпос нового времени. *Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы*. Москва: Наука.
12. Кристева Ю. (2001). Бахтин, слово, диалог и роман. *М.М. Бахтин: Pro et contra*. Т.1. Санкт-Петербург: изд-во РХГИ.
13. Кристева Ю. (2004). *Избранные труды: Разрушение поэтики*. Москва: РОСПЭН. 654 с.
14. Лосев А.Ф. (1991). *Философия. Мифология. Культура*. Москва: Политиздат. 525 с.
15. Манн Т. (1961). Искусство романа. *Собрание сочинений в 10-ти томах*. Т.10 Москва: Художественная литература.
16. *Бахтин М.М.: Pro et contra*. (2001). Т.1. Санкт-Петербург: изд-во РХГИ. 522 с.
17. Стендаль (1959). *Собрание сочинений в 15-ти томах*. Т.1. Москва: Правда. 640 с.
18. Тынянов Ю.А. (1977). *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Наука. 575 с.
- Чичерин А. (1958) *Возникновение романа-эпопеи*. Москва: Сов. писатель. 376 с.

Summary

Realism is a dematric, decanonical culture, it is also the culture of literature, prose, and novel. M.Bakhtin is a major theorist of the novel. The space of the novel is the space situated under the sign of absolute infinity, hence it is opposed to the spatial models of other genres that are rigid and fixed. Bakhtin's statements concerning the novel are akin to his statements on realism, grotesque, polyphony, chronotope, carnival, etc. In his writing that is more historiosophic than literary scientific, Bakhtin produces a powerful carnival-like space that has entailed the whole of European history; its essence is in constant change and metamorphoses. This carnival-like space, with its polylogue, is opposed to the official space of mythological monoglossia.

Key words: *novel, realism, polylogue, monoglossia, grotesque, polyphony, chronotope.*

Kopsavilkums

Reālisms ir dematriska un dekanonizēta kultūra, tā ir literāra kultūra, prozas un romāna kultūra. Būtiskākās atziņas par romānu ir formulējis M. Bahtins. Romāna telpa – tā ir telpa, kas atrodas zem absolūtas nepabeigtības zīmes, ar ko tā pretstatāma citām žanriskajām telpām kā nekustīgām, iekonservētām telpām. Taču Bahtina spriedumi par romānu lielā mērā ir analogiski viņa spriedumiem par reālismu, grotesku, polifoniju, hronotopu, karnevālu utt. Bahtins savos sacerējumos, kura ir drīzāk historiosofiski nekā literatūrzinātniski, rada varenu karnevālisku telpu, kura ir aptvērusi visu Eiropas vēsturi un kuras būtība ir nemītīgajai mainīgumā un metamorfozēs. Šī karnevāliskā telpa ar tai raksturīgo polilogu ir pretstatīta oficiālajai mitoloģiskās vienbalsības telpai.

Atslēgvārdi: romāns, reālisms, monologs, polilogs, groteska, polifonija, hronotops.

Идеи М. Бахтина в контексте современного гуманитарного знания

Mikhail Bakhtin in Context of Contemporary Humanitarian Knowledge

M. Bahtins mūsdienu humanitāro zināšanu kontekstā

Елена Целма

Latvijas Universitāte,

Vēstures un filozofijas fakultāte, Brīvības iela 32

Автор статьи “Идеи М. Бахтина в контексте современного гуманитарного знания” пытается осмыслить, почему, несмотря на усиление интереса к М. Бахтину, как на Западе, так и в России, полноценный диалог с ним пока не состоялся. По мнению автора, в гуманитарных науках идеи М. Бахтина чаще всего используют для обоснования собственных идей. С этим связано обильное цитирование его текстов. Однако к Бахтину можно приблизиться, лишь осознав доминанту его творчества, несмотря на то, что у него нет законченного круга идей. Автор выдвигает в качестве центральной темы всех работ М. Бахтина проблему диалога и показывает, что монологизм мышления, как на Западе, так и в России не способствует постижению сложного мира творчества М. Бахтина. Автор основывает свои выводы на изучении публикаций, посвященных М. Бахтину.

Ключевые слова: диалог, полифония, монологизм, другой, интертекстуальность.

В 1995 году известный российский литературовед С. Бочаров написал статью о М. Бахтине в связи со 100-летием со дня его рождения, где показал трагедию непонятого мыслителя, который в двадцатипятилетнем возрасте написал работу об авторе и герое, а большая часть его работ до 1963 года лежала в чулане дома в Саранске. Но и в 1995 году, по мнению С. Бочарова, М. Бахтин еще не был востребован в России, хотя постоянно цитировался.

С. Бочаров, на мой взгляд, правильно отмечает, что у М. Бахтина нет школы, так как у него нет законченного круга идей. Он лишь дал “*обширный проблемный мир, материк проблем*”.¹ М. Бахтин полифоничен и в высшей степени проблемен и “*его главные книги “торчат” как проблемы, не приведенные к наглядному единству*”.²

И действительно трудно определить четко ту сферу гуманитарного знания, которую представляет М. Бахтин. Его можно назвать литературоведом, культурологом, языковедом, философом (феноменологом, персоналистом, философом жизни). Но, видимо, нужно искать доминанту всех исследований М. Бахтина.

В этом плане интересно рассмотреть творчество М. Бахтина в контексте культуры русского Серебряного века, культуры, не замкнутой в себе, а тесно связанной с западной культурой. Достаточно сказать, что Бахтин хорошо знал не только классическую немецкую философию, но и философские течения 20-го века (феноменологию, структурализм). Но это уже тема другого исследования.

Вернемся к проблеме доминанты творчества М. Бахтина. Представляется, что центром всех его работ является идея диалога (я и мир). Отношение человеческого сознания к миру не ограничивается знанием о мире, но включает понимание другого. Именно в этом процессе рождаются смыслы, и эти смыслы бесконечны. Речь идет об открытости диалога, многоголосии истины, так как бесконечны возможности контекста. Однако это не дурная бесконечность. Бахтин постоянно подчеркивает ответственность понимающего сознания. Поэтому вряд ли плодотворны попытки связать его с культурой постмодернизма.

Попытаемся оценить, как главный дискурс М. Бахтина входит в современную гуманитарную мысль. Прежде всего, конечно, в этом плане интерес представляет Россия. Бахтина цитируют в связи с самой разной проблематикой (мне даже пришлось слышать доклад на тему “М. Бахтин и военное дело”). Однако основная идея – идея диалога остается невостребованной. Более того, одна из самых интересных его работ “К философии поступка” до сих пор, на мой взгляд, не освоена гуманитарными науками. О главной причине этого явления говорит исследователь М. Бахтина В. Махлин. Он подчеркивает доминанту монологизма в русской культуре: *“Можно понять или почувствовать, почему трудности, связанные с наследием М. Бахтина, внутренне обострены на его родине... Не будет преувеличением сказать, что у нас под революционными масками и западными терминами ... утвердились в советское время не столько новые, сколько старые формы сознания..., превращенные формы устойчивой русской идеологии”*.³ Этот феномен в определенной степени характерен и для сегодняшнего культурного сознания России. Именно монологизм сознания мешает продуктивности диалога с Бахтиным в России.

На первый взгляд, ситуация на Западе иная. Одной из тех, кто начал исследование Бахтина на Западе в 60–70 годы, была Ю. Кристева. Но её, как и Ц. Тодорова, Бахтин интересует, прежде всего, в связи с идеями структурализма, который в 70-е годы становится ведущим течением гуманитарной мысли, особенно во Франции. Ю. Кристева в статье “Разрушение поэтики” (1970 г.) проявляет особый интерес к Бахтину-лингвисту и структуралисту. Однако она отмечает дискурс многоголосия в работе о Достоевском, хотя и полагает, что эту идею Бахтин только наметил, так как он исследует эту проблему в условиях отсутствия теории субъекта. У Кристевой есть очень интересная мысль о том, что именно этот дискурс предвосхитил новую литературу на Западе.⁴

Однако, когда структурализм на Западе потерял свою актуальность, можно смело говорить о том, что проблема диалога у Бахтина не становится центральной в исследованиях западных ученых. Так, известный американский исследователь Гэри Сол Морсон в статье “Бахтин и наше настоящее”⁵ подчеркивает связь Бахтина с постмодернизмом. А другой американский исследователь Кен Хиршкоп (Ken Hirschkop) в монографии “М. Бахтин. Эстетика для демократии” (*An Aesthetic for Democracy*)⁶ находит в работах М. Бахтина обоснование демократических идей. Очевидно, что оба эти автора не столько пытаются понять тексты М. Бахтина, сколько навязать ему свои идеи.

В конце 20-го – начале 21-го века наблюдается усиление интереса к М. Бахтину (многочисленные публикации и конференции в Италии, Франции, Израиле, Германии, Польше, Литве, Испании, Японии и т. д.).

Можно выделить некоторые общие тенденции:

1. Анализ идет в русле теории литературы (Рабле, Достоевский) и философии языка. При этом преобладает цитирование для доказательства идей исследователя.
2. Очевидны попытки модернизации теории М. Бахтина, которая связывается с идеями глобализации, постмодернизма и т. п. Думаю, что одной из причин этого является отсутствие переводов одной из основных философских работ М. Бахтина “К философии поступка”. Но главное, наверное, все же связано с тем, что, хотя идея диалога в западной философии зазвучала в начале 20-го века в работах М. Бубера, Ортеги-и-Гасета, Ф. Розенцвейга, а позднее в работах П. Рикёра, Э. Левинаса и др., монологизм продолжает господствовать и в западной культуре. Интересно, что в сборнике статей “М. Бахтин: Pro et contra” лишь польский ученый Богуслав Жилко выделяет диалог у Бахтина как целостный метод гуманитарного знания.

К сожалению, в Латвии совсем не чувствуется интерес к творчеству Бахтина. Ни одна его работа не переведена полностью на латышский язык. Может быть, конференция в Латвийском университете, по материалам которой был создан этот сборник, станет началом диалога с М. Бахтиным.

СНОСКИ

¹ Бочаров, С. (2002). Событие бытия. О М. М. Бахтине. Сб. *М. Бахтин: Pro et Contra*. Т.2. Санкт-Петербург: Изд. русского христианского гуманитарного института, с. 284.

² Там же, с. 286.

³ Махлин, В. (2002). В зеркале неабсолютного сочувствия. Сб. *М. Бахтин. Pro et Contra*. Т.2. Санкт-Петербург: Изд. русского христианского гуманитарного института, с. 312–313.

⁴ Кристева, Ю. (2002). Разрушение поэтики. Сб. *М. Бахтин. Pro et Contra*. Т.2. Санкт-Петербург: Изд. русского христианского гуманитарного института, с. 32.

⁵ Морсон, Гэри Сол. (2002). М. Бахтин и наше настоящее. Сб. *М. Бахтин. Pro et Contra*. Т.2. Санкт-Петербург: Изд. русского христианского гуманитарного института.

⁶ Ken Hirschop. (2002). *M. Bakhtin. An Aesthetic for Democracy*. Oxford: University Press.

Summary

The author of the article Mikhail Bakhtin in the Context of Contemporary Humanitarian Knowledge tried to comprehend why valuable dialogue with Bakhtin is still absent, regardless of increasing interest towards Bakhtin's ideas. In the author's point of view, ideas of Bakhtin frequently were used for justification of personal ideas of scientists. That is why Bakhtin's texts are so frequently cited. On the contrary, it is possible to get closer to Bakhtin only through understanding of the dominant of Bakhtin's works. The author sets up the problem of dialogue as a central problem in Bakhtin's works, as well as demonstrates that monologism of thinking in the West, as well as in Russia, does not allow to comprehend the complicated world of Bakhtin's works. Author bases the conclusions on the research of the publications about Bakhtin.

Key words: *dialogue, polyphony, monologue, Other, intertextuality*

Kopsavilkums

Raksta autore mēģina izziņāt, kāpēc, neskatoties uz to, ka Rietumos un Krievijā interese par Bahtina idejām palielinās, pilnvērtīga dialoga ar viņu pagaidām nav. Pēc autores domām, Bahtina idejas humanitārās zinātnēs bieži izmanto, lai pamatotu savas idejas. Ar to varētu izskaidrot viņa tekstu bezgalīgo citēšanu. Tomēr tuvoties Bahtinam varētu, tikai izprotot viņa darbu dominanti, lai gan viņam nav pabeigto ideju loka. Autore izvirza dialoga problēmu kā centrālo Bahtina darbos kopumā un parāda, ka domāšanas monoloģisms kā Rietumos, tā arī Krievijā neveicina Bahtina sarežģītās pasaules apgūšanu. Autores secinājumu pamatā ir Bahtinam veltīto publikāciju izpēte.

Atslēgvārdi: dialogs, polifonija, monoloģisms, cits, intertekstualitāte.

История литературы как история “большого диалога” History of Literature as History of “Overall Dialogue” Literatūras vēsture kā „lielā dialoga” vēsture

Александр Федута

220117, Baltkrievijas Republika, Minska, Belecka iela 40 – 119

e-mail: Feodor1964@yandex.ru

Концепция литературного произведения как объекта “большого диалога”, выдвинутая в произведениях Бахтина, заставляет принципиально по-иному относиться к истории литературы. После трудов Бахтина история литературного процесса должна строиться как история отношений автора и читателя, написанная с учетом изменений этих отношений в зависимости от специфики литературного направления, литературного рода, жанра и индивидуальной манеры автора, а также культурной квалификации читателя.

Ключевые слова: Бахтин, “большой диалог”, история литературы, рецептивная установка.

М.М. Бахтин, развивая в своих трудах мысли о “высказывании” и “внутреннем слове”, впервые сформулированные еще в XIX веке В.Гумбольдтом и А.А. Потебней, способствовал осмыслению процесса восприятия текста как процесса соприкосновения неантагонистически противостоящих друг другу сознаний – автора и реципиента (читателя). Для него они равноправные “эстетические субъекты”. *“В художественном творчестве имеются два эмпирически наличных момента: внешнее материальное произведение и психический процесс творчества и восприятия”* (Бахтин, 2003, с. 308). Процесс творчества и процесс восприятия также, используя образ Бахтина, можно интерпретировать как *“диалог неслиянных сознаний”* (Бахтин, 2002, с. 119). Как отмечает Ю. Кристева, *“для Бахтина, отпрыска революционной России, поглощенной социальными проблемами, диалог – это не только язык, присваиваемый субъектом, это еще и письмо, в котором прочитывается голос другого”* (Кристева, 2004, с. 170).

Это положение бахтинской теории сегодня практически никем не оспаривается. Эстетическое событие художественного произведения анализируется исследователями в совокупности авторской интенции к восприятию созданного автором текста и читательской рецепции данного текста, независимо от того, насколько они совпадают. Читатель рассматривается исследователями не только как объект эстетического воздействия текста, но и как субъект, равноправно участвующий в формировании авторской позиции и художественного мира произведения в целом. Признается, что *“читатель и автор – творцы формы”* (Бахтин, 2003, с. 72).

Так происходит, когда мы говорим об истории отдельного произведения. Вместе с тем, история литературы как наука до сих пор ограничивается изучением либо историей собственно авторов (авторских стилей, школ, литературных направлений), либо историей текстов (историей их создания, историей жанров, историей отдельных разноуровневых элементов текста).

Проблема роли реципиента в художественном творчестве волновала не одного Бахтина. В 1920-е годы, одновременно с началом философской и литературоведческой деятельности Бахтина, А.И. Белецкий провозгласил одной из очередных задач науки о литературе написание истории читателя как одной из составляющих истории литературы: *“Каким иным путем, как не путем изучения читателя и его истории, мы сможем получить объективный ответ на издавна мучающий историков литературы вопрос о выборе материала, подлежащего историко-литературному изучению?”* (Белецкий, 1964, с. 27).

Подобный подход был оправдан не только с точки зрения науки (читатель как равноправный субъект литературного процесса до тех пор не рассматривался), но и с точки зрения политики (“восстание масс”, за которое ратовали теоретики и практики революционного движения, уничтожило авторитетность отдельной личности, в том числе автора, приведя ей на смену авторитетность коллектива, массы, социума). История читателя, читательского восприятия, индивидуальной и коллективной рецепции в условиях, когда она была сформулирована Белецким как первоочередная научная задача, должна была бы неизбежно нести на себе отпечаток вульгарно-социологического подхода (что и можно наблюдать на отдельных примерах). В лучшем случае она превращалась в историю литературного быта – вернее, историю бытования литературы и литературных форм (*Эйхенбаум, 1929, с. 49 – 58*) либо в историю литературных репутаций (И.Н. Розанов). В худшем – автор предстал в качестве заложника своего социального положения (В.Ф. Переверзев), из-за чего оказывается *“полностью исключено представление о литературной коммуникации и понятие цепочки “автор – произведение – читатель”* (Поляков, 1982, с. 23 – 24).

Бахтин, формулируя свои идеи “диалога” практически одновременно с Белецким, исходит из принципиально иной этической предпосылки. Он не намерен низвергнуть автора, лишить его точку зрения авторитетности. Реципиент появляется в этико-литературоведческой концепции Бахтина не *вместо автора, а вместе с автором*. Ибо диалог возможен лишь между двумя различными сознаниями, признающими друг за другом равное право на существование.

Признавая этическую правоту Бахтина, мы неизбежно вынуждены задаться вопросом: если сознание читателя равноправно по отношению к сознанию автора, что есть история литературы в свете теории “большого диалога”? Ведь реципиент является в этом случае де-факто *соавтором* литературного процесса.

Попытаемся рассмотреть возможные варианты ответа на данный вопрос.

- История литературы есть история генезиса, создания, функционирования и восприятия конкретных литературных произведений.
- История литературы есть история генезиса, функционирования и восприятия литературных жанров.
- История литературы есть история функционирования отдельных литературных образов и мотивов.

- История литературы есть история жизни и творчества отдельных авторов, становления и сокрушения их литературных репутаций.
- История литературы есть история общественной рецепции литературного факта.
- История литературы есть история зарождения, формирования и смены культурных генераций, отраженная в литературных формах и текстах.
- История литературы есть история развития различных типов авторского и читательского сознания и их отражения в тексте.

Нет сомнений в том, что ни одна из перечисленных нами выше формулировок не покрывает собой заявленный тезис – “История литературы есть история “большого диалога”, но все они – и это очевидно – в совокупности входят в него и раскрывают его различные аспекты.

Не меньшей проблемой является и монографическое описание конкретного литературного факта, каким оно должно было бы быть, если бы мы имели дело с неким подобием такой истории литературы. Попытаемся изложить, например, конспект такого описания повести Н.М. Карамзина “Бедная Лиза”.

Мы убеждены в том, что оно должно в себя включать предысторию повести, то есть, читательскую биографию Карамзина, читательскую историю жанра повести в русской литературе до публикации “Бедной Лизы”, историю текста “Бедной Лизы”, историю публикации текста “Бедной Лизы”.

Следующий раздел описания – история читательского восприятия “Бедной Лизы”. Она включит в себя анализ современных читательских откликов (как профессиональных критиков, так и непрофессиональных читателей), анализ роли “Бедной Лизы” и читательской полемики вокруг нее в дальнейшей авторской эволюции Карамзина; наконец, роли “Бедной Лизы” в дальнейшем развитии жанра повести в русской литературе¹.

Далее, мы сталкиваемся с проблемой функционирования “Бедной Лизы” в культурном сознании последующих поколений. Анализ этого аспекта будет включать в себя как анализ читательского восприятия непрофессиональных читателей, так и анализ влияния повести Карамзина на творчество других писателей (Пушкина, Толстого, Достоевского, Чехова и т.д.). По мере же развития иных видов искусства (например, театра, кинематографа и т.д.), несомненно, придется вести речь и об интерпретации “Бедной Лизы” в свойственной им жанрово-образной системе. Нам придется учитывать также историю изданий текста, его инсценировок, экранизаций, иллюстрирования и т.д.

Собственно говоря, если мы ограничиваемся всем этим списком, мы имеем дело с обычным историко-функциональным исследованием. Историко-функциональное направление, как известно, занимается проблемами интерпретации текста, живущего собственной, отдельной от его творца жизнью. Примеры подобных исследований достаточно хорошо известны, они обладают как своими недостатками, так и несомненными достоинствами.

Проблема заключается в том, что историко-функциональное направление в литературоведении чаще всего не учитывает как раз то, о чем и писал Бахтин. Бахтин же писал именно о диалоге равноправных сознаний автора и реципиента. При этом он отмечает существование *“разных концепций слушателей, на которых ориентировано высказывание”* (Бахтин, 1996, с. 230). То есть, в сознании разных

авторов – либо одного и того же автора в разные периоды его творчества – может существовать различное представление о своем реципиенте ².

Значит, речь должна идти именно о сознаниях – вернее, об истории рецептивных установок, существовавших в конкретную историческую эпоху в сознании конкретных авторов³. Проще говоря, о том, как автор воспринимал своего читателя и конструировал его сознание в процессе работы над текстом, о степени адекватности декодирования авторского текста читателем в процессе восприятия текста, о том, как читатель воспринимает автора до чтения, в процессе чтения, и как меняется это взаимное восприятие после того, как читатель заканчивает чтение текста, а его точка зрения в той или иной форме доводится до сведения автора. Реконструкция рецептивной установки обоих участников “большого диалога” одновременно означает выявление этической основы поисков ими общего эстетического языка.

Встает вопрос, на какой основе должна производиться реконструкция рецептивной установки. Если очевидно, что реконструкция рецептивной установки автора происходит на ограниченной текстовой основе (условно говоря, с определенной степенью точности можно создать корпус “полного собрания сочинений”), то “читатель” в данном случае существует лишь как коллективный реципиент, как “публика”. И ответить на вопрос, каким именно образом можно определить базу, достаточную для выявления рецептивной установки “публики”, достаточно трудно. Скажем, в первой трети XIX века, в “публику”, несомненно, входят П.А. Плетнев и А.А. Дельвиг, Ф.В. Булгарин и Н.А. Полевой, М.С. Щепкин и А.А. Иванов, А.О. Смирнова-Россет и А.Н. Вульф, П.А. Катенин и В.К. Кюхельбекер, С.П. Шевырев и С.Т. Аксаков, православный митрополит Филарет (Дроздов) и католический митрополит Станислав Богущ-Сестренцевич, А.С. Шишков и Н.М. Карамзин, М.М. Сперанский и Николай I. Все эти читатели в той или иной форме зафиксировали свое отношение к различным текстам, авторам, литературным направлениям и явлениям. По каким критериям следует производить отбор тех читателей, мнение которых является для конкретного автора значимым? *“Совершенно необходима классификация литературных явлений каждой данной эпохи по читательским группам, предъявлявшим спрос на определенные явления; но одного этого мало: необходимо разобраться также и в самих читательских группах – не только с точки зрения их социального значения, но и с точки зрения взаимоотношений этих групп и писателя”* (Белецкий, 1964, с. 30).

Как определить, дошла ли точка зрения конкретного реципиента либо читательской группы до автора и повлияла ли она на него? Например, известно, что частное (отраженное не в публичном тексте, не в рецензии либо статье, а в частном письме) мнение И.И. Дмитриева о “Руслане и Людмиле” до Пушкина дошло. А, скажем, дошли ли до Булгарина “частные мнения” о “Иване Выжигине” провинциального помещика А.В. Чихачева, зафиксированное в его дневниках, или мелкого петербургского чиновника Т. Крикуновского, сформулированное в его письме П.П. Свиньину? И какой степенью авторитетности должно обладать мнение реципиента в глазах автора, чтобы оно отразилось в тексте того или иного произведения?

При этом, разумеется, высказывание автора вовсе не обладает презумпцией абсолютной достоверности, в том числе и его оценка роли воображаемого (концептированного, идеального и т.д.) либо реального читателя в его собственном творчестве. Известно, например, насколько отрицательно М. Ю. Лермонтов

относился к мнениям Барона Брамбеуса, однако именно поэтому очевидно, что О.И. Сенковский присутствует в его сознании (как и в сознании Н.В. Гоголя) как “минус читатель”, как пример негативный – однако присутствует. Так Булгарин присутствовал в сознании Пушкина, Тредиаковский – в сознании Сумарокова, а критики РАППа – в сознании Булгакова.

Очевидно, что в различные эстетические эпохи взаимоотношения автора и читателя строятся по-разному. Бахтин справедливо утверждает: *“Человеческое сознание и жизнь по природе своей всегда были и будут диалогичными, хотя конкретное содержание этой диалогичности может очень резко меняться”* (Бахтин, 2002, с. 303). Вместе с тем, авторская интенция к восприятию далеко не всегда предполагает готовность автора к признанию “чужого” мнения равноправным мнению собственному. *“Диалог, спор, борьба предполагают взаимное языковое понимание”* (Бахтин, 1996, с. 223), однако очевидно, что понимание вовсе не постоянно и не непрерывно. Произведение может выступать в равной степени как *“реплика диалога или монологическое высказывание”* (Бахтин, 1996, с. 228). *“Чем условнее и традиционнее стиль, тем менее он учитывает конкретного, живого, современного слушателя, тем более он монологичен. <...> В переломные моменты всегда усиливается диалогическая стихия речи, обостряется ощущение слушателя-современника, врага и друга, усиливается борьба со всякой условностью, с условным монологизмом”* (Бахтин, 1996, с. 228).

Фактически Бахтин намечает возможность создания истории литературы как истории движения от авторского монолога к диалогу “автор – читатель” – и, что также не исключено, истории обратного движения: отказа от диалогической установки на равноправие реципиента и возрождения абсолютного авторского авторитета. Его концепция, хотя она и осталась лишь наброском, эскизом, значительно глубже концепций многих его современников, включая и тех, для кого роль читателя в литературном творчестве была очевидной.

Несомненно, реализация замысла написания “истории большого диалога” “по Бахтину” потребовала бы комплексного изучения не только всех аспектов истории литературного труда и литературного быта, но и рассмотрения глубинных связей литературного процесса с современной ему общественной жизнью, философией; изучения широкого культурного контекста творчества отдельных писателей, литературных направлений и школ. Однако именно такой подход позволил бы избежать излишнего идеологизирования истории литературы, оценить причины несовпадения литературных репутаций в современной читательской среде и в читательской аудитории будущего. История литературы как история борьбы за читателя и противостояния читательских группировок, лидерами которых, носителями эстетического языка которых являются различные авторы, все еще остается насущной задачей современной науки.

Следует также учитывать, что именно применительно к русской литературе проблема написания “истории большого диалога” становится наиболее актуальной: *“для русской культуры характерна “литературоцентричность”, особое положение в ней занимают именно художественные тексты и их авторы”* (Гудков, 2003, с. 226). “История большого диалога” в данном случае превращается в полноценную картину истории русской духовности и общественной борьбы.

СНОСКИ

¹ Мы сознательно взяли в качестве примера произведение, чье гигантское влияние ограничивается исключительно русской литературой. Несомненно, поставь мы на место “Бедной Лизы”, скажем, “Анну Каренину” или “Преступление и наказание”, несущие на себе отпечаток воздействия карамзинской повести, – и нам пришлось бы умножать рассматриваемые аспекты за счет иных национальных культур (например, японской или американской), на которые оказывали влияние романы Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского.

² См.: А. Федута; А. Федута, И. Егоров.

³ См.: М. Строганов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М.М. (2003). Автор и герой в эстетической деятельности. *Собрание сочинений в 7 томах*. Т.1. Москва: Русские словари; Языки славянской культуры.
2. Бахтин, М.М. (2002). <Дополнения и изменения к “Достоевскому”> *Собрание сочинений в 7 томах*. Т.6. Москва: Русские словари; Языки славянской культуры.
3. Бахтин, М.М. (1996). Из архивных записей к “Проблеме речевых жанров”. *Собрание сочинений в 7 томах*. Т.5. Москва: Русские словари.
4. Бахтин, М.М. (2003). К вопросам методологии эстетики словесного творчества. *Собрание сочинений в 7 томах*. Т.1. Москва: Русские словари; Языки славянской культуры.
5. Бахтин, М.М. (2002). Проблемы творчества Достоевского. *Собрание сочинений в 7 томах*. Т.2. Москва: Русские словари.
6. Белецкий, А.И. (1964). Об одной из очередных задач историко-литературной науки (Изучение истории читателя). *Избранные труды по теории литературы*. Москва: Учпедгиз.
7. Гудков, Д.Б. (2003). *Теория и практика межкультурной коммуникации*. Москва.
8. Кристева, Ю. (2004). Слово, диалог и роман. *Избранные труды: Разрушение поэтики*. Москва: РОССПЭН.
9. Поляков, М.Я. (1982). В.Ф. Переверзев и проблемы поэтики. *Переверзев В.Ф. Гоголь. Достоевский: Исследования*. Москва: Советский писатель.
10. Строганов, М. (2002). *Эстетические отношения искусства и действительности: Словарь-справочник*. Тверь: ТГУ.
11. Федута, А.И. (1999). Николай Карамзин: Эволюция отношений с читателем. *Славянскія літаратуры ў сусветным кантэксте: Матэрыялы III Міжнароднай навуковай канферэнцыі. 18 – 20 лістапада 1997 г.* У 2 частках. Ч.1. Мінск: БДУ.
12. Федута, А., Егоров, И. (1999) *Читатель в творческом сознании А.С. Пушкина*. Минск: Лимариус.
13. Эйхенбаум, Б.М. (1929). *Литературный быт. Мой современник*. Ленинград: Издательство писателей в Ленинграде.

Summary

The conception of a literary work as an object of “overall dialogue”, advanced in Bakhtin’s works, compels to treat the history of literature differently. After the works of Bakhtin the history of literary process should be constructed as the history of the relationships between the author and the reader, taking into account the alteration in those relationships depending on the specifics of literary direction, genre, and individual manner of the author, as well as the cultural qualification of the reader.

Key words: Bakhtin, “overall dialogue”, history of literature, reception.

Kopsvilkums

Literārā daiļdarba kā „lielā dialoga” objekta koncepcija, kuru savos darbos izvirza M. Bahtins, paver iespēju citam literatūras vēstures traktējumam. Pēc M. Bahtina koncepcijas, literārā procesa vēsture ir aplūkojama kā autora un lasītāja savstarpējo attieksmju vēsture, kura veidota ņemot vērā šo savstarpējo attieksmju izmaiņu, ko, savukārt, nosaka literārā virziena, veida, žanra un individuālā autora stila īpatnības, kā arī lasītāja kultūras kompetence.

Atslēgvārdi: M. Bahtins, „lielais dialogs”, literatūras vēsture, receptīvais uzstādījums.

“Вода” в пространственно-временном контексте русских народных лирических песен

“Water” in the Context of Space and Time in the Russian Folk Lyric Songs

“Ūdens” krievu lirisko tautasdziesmu laika un telpas kontekstā

Татьяна Тополевская

Latvijas Universitāte, Filoloģijas fakultāte, Slāvu valodu un literatūru nodaļa

В статье рассматривается образ воды как один из наиболее частотных символических образов русской народной лирической песни. Многочисленные номинации образа являются своеобразным маркером песни, систематизируются в связи с различными “состояниями” воды (текучая, стоячая, горизонтальная, вертикальная и т.п.), способами ее поэтического изображения, в том числе и музыкального.

Ключевые слова: вода, пространство, время, зачин, горизонталь, вертикаль, текучая, стоячая.

Среди многочисленных символических образов русских народных лирических песен особенно интересным представляется образ “воды” как своеобразного маркера ее хронотопной организации.

Прежде всего, хочется отметить, что этот образ чрезвычайно частотен. Примерно в каждой четвертой песне он встречается в той или иной номинации. Все они могут быть разделены на 4 группы.

В *первую* мы включаем номинации воды, соответствующие ее горизонтальному состоянию. Это:

- вода как таковая во всем своем номинативном многообразии (вóды, вёдра воды, водица, ключевая вода, родниковая и т.п.),
- река (реченька, реки, рёчушка),
- река с ее названиями (Волга, Волга-магушка, Камышенка-река, Самара-река, Дунай-река),
- ручей (ручeёк, ручьи),
- море (моря, морюшко),
- озеро,
- болото.

Во *вторую* группу включаются номинации, представляющие воду в вертикальном положении:

- дождь (дожди, дождичек и т.п.),
- снег (снега́, снежок),
- град,
- роса – как промежуточный образ между первой и второй группами.

Третья группа включает в себя обозначения изофункциональных воде образов:

- слезы (слезоньки),
- кровь (кровушка),
- вино.

И, наконец, в *четвертую* группу входят слова и словосочетания, которые упоминают воду косвенным образом:

- лодочка,
- кораблик,
- крутой бережок,
- мыть,
- умываться,
- ловить рыбу,
- плакать (рыдать, лить слезы).

Конечно же, частотность использования в лирических песнях водных пространств не случайна.

Водная стихия – универсальный мифологический образ. Его значение и широкое использование во многих фольклорных жанрах, таких например, как сказка и былина, хорошо известны (достаточно в этой связи вспомнить работы Афанасьева и Вл. Проппа). Однако в жанре русских народных песен он исследован в гораздо меньшей степени. Это и определило мое обращение к данной теме.

“Вода” во всем своем номинативном многообразии может пронизывать все композиционное пространство текста лирической песни. Однако бо́льшая часть “водных” образов сосредотачивается, как правило, в первой (символической) части и, особенно часто, – в ее зачине.

Самым распространенным образом здесь оказывается “вода текучая” (река, ручей, вода ключевая и родниковая). Именно такая вода, противопоставленная застойной, непроточной, в соответствии с древними мифологическими представлениями славян, обладает особой живительной силой:

- очистительной,
- дарующей здоровье,
- освобождающей от бед, тягостных мыслей,
- возвращающей молодость (т.е., способной повернуть время вспять).

Вообще же вода среди всех элементов мироздания обладает наибольшей пластичностью и способностью абсорбции. Поглощая любую информацию, она удерживает ее в себе и становится, таким образом, своеобразным закреплением, подтверждением и усилением сказанного. В этот момент она и превращается в так называемую “наговоренную” воду, известную нам по многочисленным фольклорным источникам. При этом вода текучая, смывая, как бы уносит с собой информацию отрицательную, вода стоячая, напротив, надолго сохраняет в себе

информацию положительную. Неслучайно этот локус, активно используемый в зачинах лирической песни, определяет пространство, в котором оказываются ее главные герои. Чаще всего это места: “Возле речушки”, “По-над речкой”, “За реченькой” и т.п.

Именно здесь происходят свидания, расставания, здесь льются слезы, произносятся клятвы, звучат сетования, высказываются обиды.

К реке, как некой могущественной силе, обожествленной стихии, обращаются с просьбами, жалуются на горькую долю, просят совета. Таким образом формируются зачины-обращения, в которых речные пространства персонифицируются: “*Ой ты, Волга-матушка*”, “*Ах ты, Днепр мой, батюшка*“, “*Прощай, батюшка Иртыш*” и др.

Названия рек мало что изменяют в символично-тематическом плане песен, они лишь в какой-то мере сужают и конкретизируют место действия:

На реке на речке, На быстрой на Волге или

На том бережку Дуная, Дуная

Перевоз Дуня держала, держала...

Наиболее частотным в лирических песнях оказывается упоминание именно *того, другого берега*, т.е. заречного пространства. Река в этой связи всегда символизирует границу, отделяющую “свое” пространство от “чужого”. (Приграничная зона – это берег реки, который также очень часто оказывается местом действия в песнях). Однако в отличие от прочих жанров русского фольклора, в песнях этот мир очень редко воспринимается героиней как враждебный:

Отдают меня младу

Что за Волгу за реку

В чужую деревню

В несветну семью

(Русские народные песни, 1988, с. 230).

Гораздо чаще он представляется героине в самых радужных красках, ибо именно в нем находится ее возлюбленный и именно с ним связано ее представление о счастье.

Как за речкою, как за быстрою

Живет удалой молодец.

(Русские народные песни, 1988, с. 106).

Однако этот мир оказывается запретным для героини, а река – непреодолимым препятствием:

Не велят Маше за реченьку ходить,

Не велят Маше молодчика любить

(Русские народные песни, 1988, с. 162).

Поэтому река в лирических песнях, как правило, – символ неизбежной разлуки:

Промеж нас прошла

быстрая река,

Быстрая река – разлука моя

(Русские народные песни, 1957, с. 244).

Вообще река – очень емкий и многозначный образ. Отметим, например, что в отличие от воды стоячей (морской, озерной), она маркирует не только пространство, но и время. Вода текучая – есть уже временной определитель, ибо символизирует собой и течение времени, и вечность, и забвение. Река в таких случаях не просто пространственно-временная граница, это незримая граница между миром реальным и ирреальным, между явью и навью, и ее заречный мир нередко воспринимается как загробный, тот свет. Неслучайно в сказках река часто оказывается последним и решающим препятствием на пути главных героев, возвращающихся из мира мертвых в мир живых. В отличие от всех прочих водных пространств, она воспринималась как препятствие магическое. Поэтому так частотен в сказках мотив *переправы*. В преодолении водного пространства заключается своеобразное испытание героев – выявление их истинной сущности и нравственных качеств.

То же самое мы обнаруживаем в лирических песнях. Река-разлука так же испытывает героев на верность, преданность друг другу, способность преодолеть все возможные и невозможные препятствия, т. е. найти *переправу*.

Но дело в том, что переправа в песнях почти никогда не изображается как реальная. Она существует только в воображении героини, воспринимается ею как безусловно желательная, но, по сути, – невозможная. Отсюда – частотное использование в песнях такой тематики сослагательного наклонения:

*Как бы мне, рябине
К дубу перебраться
Я б тогда не стала
Гнуться и качаться.*

Как мы помним, в этой популярной песне (изначально литературного происхождения, но прошедшей процесс фольклоризации), переправа через реку и, следовательно, их (рябины и дуба) соединение оказывается невозможным. И героиня, как это ни печально, с этой ситуацией смиряется.

*Но нельзя рябине
К дубу перебраться
Знать судьба такая –
Век одной качаться.*

В других случаях подобная ситуация и отношение к ней героев звучат более определенно и реалистично:

*Через эту речку, через эту быструю
Переходу через ее нет.
Шел казак по жердочке,
Шел казак по тоненькой,
Жердочка тонка, речка глубока*

(Русские народные песни, 1988, с. 122).

Море как пример стоячего водного пространства также достаточно частотно в зачинах лирических песен. В большинстве случаев его семантика тождественна речной: оно прежде всего выполняет разделительную функцию и используется в песнях с тематическими мотивами разлуки-расставания:

*Мил уехал за море,
Наверно, он забыл меня.*

Но в отличие от рек, море гораздо чаще воспринимается как именно иное, чуждое и недостижимое для героини пространство. Переправа через него еще более нереальна, чем через реку. Показательно в этой связи сопоставление морского и земного топосов. Так, в одной из песен они маркируются традиционными образами сокола и лебеди:

*По чистому полюшку летает сокол
По синему моречку плавает лебедь.*

И далее, поле и море сопоставляются как пространства реальное и идеальное. Море – это мир несбыточных мечтаний героини, ее грез о любви и счастье. Но они несбыточны, так как:

*По синему морюшку дороженьки нет,
По чистому полюшку – дороженька есть.
Реальный мир гораздо страшней:
По этой дороженьке молодцы идут,
Мне, прекрасной вдовушке, горюшко несут
(Русские народные песни, 1988, с. 162).*

Функциональная значимость образа “моря” как “стоячей” водной стихии, по сути, этим и ограничивается. Маркируя пространство, оно, в отличие от рек, почти никогда не является временным определителем.

Дождь, как один из вариантов текучей, причем вертикально текучей воды, проявляет себя уже в зачинах лирических песен достаточно частотно и разнообразно.

Прежде всего, он может участвовать в создании традиционного символического образа горя-несчастья в виде засыхающего сада, цветов, травы:

*Позасохла да вся позавяла
В нашем поле травка без дождя”.
В концовке второй реалистической части песни –
“Все девушки замуж повышли,
А мне, девушке, счастьяца нет
(Фридрих, 1972, с. 178).*

Упоминание дождя в зачине песни почти всегда и сразу определяет ее трагическое содержание и минорный мотив:

*На улице дождь, дождь
Люлюшеньки, люли, на широкой – частый!
Отдали сестру замуж не близко – далеко
Люлюшеньки, люли, не близко – далеко!
(Фридрих, 1972, с. 211).*

И далее следует неспешное перечисление всех видов несчастий, которые испытывает героиня на “чужой стороне” – в семье ее мужа.

В первой символической части песни дождь может быть определен как стихия, разделяющая и препятствующая счастью лирических героев:

*Цветики, цветики, цветы мои!
Что ж вы невесело цветы цвели?
На эти цветочки пал маленький дождь,*

*На всю на осеннюю темную ночь
 Не дал со миленьким дружком постоять,
 Милóму в глаза-те, дружску, попенять!*
 (Русские народные песни, 1988, с. 60).

По сравнению с другими водными стихиями, выполняющими ту же, разделительную, функцию, дождь оказывается более значимым. Его сила – могущественнее всех прочих, поскольку он соединяет небо и землю и, таким образом, актуализирует стихии воздуха и земли, многократно увеличивает свои возможности.

Образ сильного или проливного дождя, как отмечал В.И.Хазан, “*весьма значим в мифопоэтическом плане, поскольку, помимо прочего, может быть рассмотрен в виде вертикального водного пространства, воплощающего разнородные смысловые функции, начиная от идеи христианского омовения земли, дождевой купели, кончая апокалиптической темой потопы*” (Хазан, 1990, с. 84).

Интересно в этой связи то, что в народных песнях дождь очень редко выступает в роли положительной – благотворной и живительной силы. И если такое случается, он, как правило, соединяется с другими видами водной стихии, например:

*Веселится, подружки,
 К нам весна скоро придет:
 Весна придет, солнце взойдет,
 Сгонит снега, весь мороз,
 Приударит частый дождь,
 Расцветут в саду цветочки,
 Все раскинутся кусточки.
 Между этих-то кусточков
 Быстра речка протекала.
 Я на эту быстру речку
 Гулять с милым выхожу,
 Печаль-горе выношу,
 Быстрой речке говорю:
 Речка быстра, вода чиста,
 Ты возьми горе с собой!*
 (Русские народные песни, 1957, с. 169).

Итак, в первой символической части песни дождь является и приметой весны, как благодного времени года, и условием цветения сада – как символа счастья (в отличие, как мы помним, от сада засыхающего – символа горя). В сочетании с речным пространством он выполняет и очистительную функцию, т.е. функцию катарсиса. Смывая с человека горестные мысли, унося их с собой, эти воды освобождают и преображают героев.

Одновременное использование нескольких видов водных пространств, которое мы видели в данном примере, – достаточно типично для русской народной лирики. Особенно часто они сочетаются со *слезами*, как одним из своеобразных эквивалентов вертикально текучей воды. Конечно же, это вода *особая*. Ее отличительная черта – возможность быстрого и весьма недвусмысленного изображения психологического состояния героев песни в тот или иной период событийного времени.

При этом слезы могут сопоставляться с росой, дождем, ручьем, рекой, морем и прочими водными образами. Формы таких сопоставлений могут быть самыми разными:

1) простое сравнение:

*Она плачет, как река льется
Возрыдает, что ключи кипят*

(Русские народные песни, 1988, с. 114).

2) сравнение метафорическое:

*Из ясных ее очей
Протекает слез ручей*

(Русские народные песни, 1957, с. 177).

3) отрицательное сравнение:

*У душечки у красной девицы
Не дождичком белое личико смочило,
Смочило белое личико слезами*

(Львов-Прач, 1955, с. 211).

4) многочастное или распространенное сравнение:

*Мать плачет – как река льется
родна сестра плачет – как ручей течет
молода жена плачет – что роса падет:
Красно солнышко взойдет – росу высушит*

(Русские народные песни, 1957, с. 121).

Последовательное называние трех разных видов водной стихии в этом примере обнаруживает их пространственно-временное различие и тем самым делает очень удобным для определения степени горя – матери – сестры – молодой жены.

5) кроме того, сопоставления могут использовать форму психологического параллелизма:

*Все лужочки заливались свежеею водою,
Я-то, девушка, заливалася горячими слезами*

(Русские народные песни, 1988, с. 81).

В некоторых случаях, помимо своей основной функции – отражения эмоционального состояния героев, “слезы” могут нести на себе дополнительную смысловую нагрузку, выступая в роли своеобразного временного маркера, например:

*Каждый час да минуточку
горячие слезы лью
Слезушками наполнила полны реки и моря*

(Фридрих, 1972, с. 182).

Соединение нескольких водных пространств весьма выразительно: образы наполненных слезами рек и морей убедительно демонстрируют глубину и продолжительность страданий героини песни.

Завершая на этом свой обзор некоторых видов водных пространств (из множества существующих), я хочу обратить внимание еще на один аспект данного вопроса.

Дело в том, что использование в тексте песен всех номинаций водного пространства происходит, как правило, в сочетании с традиционными для фольклора постоянными эпитетами: море *синее*, реки *быстрые*, водица *студеная* и т.п.

Однако в отличие от прочих фольклорных жанров (скажем, сказки или былины), в песне предпочтительнее не инверсионная, а прямая форма их соединения. При этом слова-номинации водных пространств занимают последние позиции в стихах песенного текста. В результате они оказываются наиболее выразительными, причем способы их акцентуации могут быть самыми разными, в том числе, что особенно важно, – и музыкально-ритмическими. То есть, помимо клаузуальных акцентов, рифмических (в более позднее время) на эти слова падают и акценты мелодические: ударные слоги слов выделяются с помощью увеличения их длительности, силы звука и, наконец, благодаря внутрислоговым распевам – самой характерной особенности русских народных протяжных песен. При этом могут акцентироваться не только ударные, но и все другие слоги в словах. Каждый из них распевается на множестве музыкальных звуков разной высоты и длительности. Таким образом происходит значительное увеличение количества времени, необходимого для пропевания этих слов-словосочетаний и, следовательно, текста всей песни в целом.

В заключение можно сказать, что слова с водной семантикой, активно участвуя в организации времени и пространства русской народной лирической песни (и особенно песни протяжной), в достаточной степени являются и ее жанровыми определителями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Львов-Прач. (1955). Собрание народных русских песен с их голосами. Москва.
2. Русские народные песни. (1988). Ленинград.
3. Русские народные песни. (1957). Москва.
4. Фридрих И.Д. (1972). Русский фольклор в Латвии. Рига.
5. Хазан В.И. (1990). Мифопоэтика водных пространств в лирике С. Есенина. *Пространство и время в литературе и искусстве*. Даугавпилс.

Summary

The article is devoted to one of the most frequent symbolic images of the Russian folk lyric songs – “water” – as a particular marker of their chronotopical structure. Numerous expressions of water are systematised and analysed according to various types of water in the text of a song (running, stagnant, horizontal, vertical water and so on) as well as to the ways of poetical describing of it – the musical aspect is also included – which determine the importance of the image in the context.

Key words: *water, time, space, beginning, vertical, horizontal, running, stagnant.*

Kopsavilkums

Rakstā ir aplūkots viens no krievu liriskajās tautasdziesmās visbiežāk sastopamajiem simboliskajiem tēliem – “ūdens” – kā savdabīgs tautasdziesmu hronotopiskās organizācijas marķieris. Daudzveidīgās tēla nominācijas sistematizētas saistībā ar dažādiem ūdens “stāvokļiem” dziesmas tekstā (tekošs, stāvošs, horizontāls, vertikāls u. tml.), dažādiem (tostarp muzikāliem) tā attēlojuma veidiem.

Atslēgvārdi: ūdens, telpa, laiks, dziesmas sākums, horizontāle, vertikāle, tekošs, stāvošs.

**О “жанровой памяти” Достоевского
(перечитывая М.М. Бахтина)
On F. Dostoevsky’s “Memory of Genre”
(re-reading M. Bakhtin)
Par F. Dostojevskā “žanra atmiņu”
(pārlasot M. Bahtinu)**

Сергей Дауговиш

Latvijas Universitāte, Filoloģijas fakultāte, Slāvu valodu un literatūru nodaļa
e-mail: language@fastnet.lv

В статье обсуждается проблема жанровых трансформаций, характерных для новаторской поэтики Достоевского. “Литература жанров” пародируется писателем всякий раз, когда он направляет читательское внимание на жанровые нормы, овладение которыми, становясь “сюжетом персонажей”, высвобождает “метасюжет литературы” как акта письма.

Ключевые слова: поэтика, пародия, жанровый язык, творческая память Достоевского.

Не вполне разъяснённый Бахтиным парадокс о несходстве “субъективной памяти Достоевского” и “объективной памяти самого жанра” (Бахтин, 1972, с. 205) увлекательно эвристичен.

Связывая изучение “жанровых источников” писателя с обнаружением “сущности каждого жанра” “только в разнообразных вариациях” реального развития литературы (Бахтин, 1972, с. 241), автор “Проблем поэтики Достоевского” следует идее “органичности логики”, позволяющей каждому новому произведению участвовать в обогащении и совершенствовании “языка жанра” (Бахтин, с. 269).

В том, что сказано у Бахтина о “природе” “жанровых явлений”, нет прямого ответа на вопрос о причинах “возрождения”, “обновления” и способности жанра “жить настоящим”, *п о м н я своё прошлое* (Бахтин, с. 178-179). Но в том, как – категориально и терминологически – выстроены рассуждения исследователя о диахронических изменениях жанрового языка, можно обнаружить чёткий абрис искомой модели имманентных литературе преобразований.

По Бахтину губительная для жанра “абстрактная логика” преодолевается “творчеством”, “видением”, пародийной обоюдозначностью противоречащих друг другу принципов текстоорождения.

Во внутреннем (субъективном) сюжете книги о Достоевском системный параллелизм сразу нескольких понятийных рядов ясно указывает на самовоспроизводимость именно **динамики** жанровых трансформаций.

По крайней мере, четыре группы трансформационных цепочек составляют основу истолкования Бахтиным неизменно подвижной природы “жанрового языка” (Дауговши, 2003, с. 165) как репрезентанта “творческой памяти” Достоевского:

литература – фольклор – литература
современное – вечное – современное
свобода – традиция – свобода
человечное – официальное – человеческое
релятивное – догматичное – релятивное
смеховое – серьёзное – смеховое
разнообразие – однообразие – разнообразие
смешение – чистота – смешение
монтажность – монолитность – монтажность
многостильность – одностильность – многостильность .

Исследование всего репертуара видовых дефиниций, которые Достоевский давал собственным сочинениям, показало, что писатель был неизменно склонен к “протеистическому” жанровому мышлению. Он “неоднократно менял жанровые определения” не только в процессе работы, “не только по прошествии многих лет после написания и публикации или переиздания переработанных текстов”, но и “вскоре после отсылки готовой рукописи издателю или же после публикации/републикации текста” (Аврамец, 2000, с. 214).

Наши подготовительные материалы к частотному словарю писем Достоевского 1838 – 1849 годов¹, также недвусмысленно свидетельствуют о том, что почти все контексты употребления жанровых имён здесь нейтральны, свободны от авторского пиетета в отношении императивов традиции и нормы.

Именованное того или иного жанра совершается “легкомысленно”: как правило, посредством обиходных речевых автоматизмов (у Достоевского это – “роман”, “повесть”, “фельетон”, “статья”, “стихи/стихотворение”). И лишь спорадически (когда даёт о себе знать романтическое воодушевление адресата) имя жанра становится эмотивным маркером конкретной авторской индивидуальности, нашедшей адекватное выражение в созданных ею текстах. Например: “*Расин не был гений; мог <ли> он создать драму! [...] А “Phedre”?*”; “*Мои письма chef-d’oeuvre лепристики*”; “*повесть*” [Тургенева] “- это он сам”; “*Твои лирические стихотворения*” “*прелестны*” [...] “*Какая живая повесть о тебе, милый!*” (Достоевский, 1985, т. 28 -1, с. 67, 70, 101, 115).

Креативная “серьёзность” жанровой компетенции уже в “Бедных людях” всецело передоверена сознанию героев, мотивируется их собственными “чаяниями”, “амбициями” и “переживаниями”. Потому-то этот авангардный **роман в письмах**, “нарочито отступающий” от “литературного вкуса времени” “по крайней мере на поколение” назад (Белкнап, 1996, с. 23), под свежим чиновничьим пером Макара Девушкина получает значение “**романа писем**”, **с** **письмами** и **о** **письмах**; наконец, – “**романа**” **о письме** (= слоге, сочинении, процессе текстосложения).

Гиперпародийность подхода Достоевского к **литературе жанров** явно обнаруживает себя двумя непосредственно предваряющими сюжетную кульминацию (“*Сентября 9.*”) “письмами бедных людей”.

На вполне традиционные сентиментально-романтические **воспоминания** увлеченной письмом Вареньки её адресат неожиданно отвечает сразу тремя примерами “*собственного слога*”: **очерком** в духе “*городской*” повести Гоголя, **физиологией** à la Григорович (“Петербургские шарманщики” – с невольной понравившейся Макару “подсказкой” Достоевского – “*звякнувшей монеткой*”)ii и, наконец, – **иносказанием**, подразумевающим “*вольномыслие*” сочинителя, осмелившегося изобрести “*сапожную*” метафору людской разобщённости (Достоевский, 1972, т. 1, с. 83-84, 85-89).

В не совсем свободной от литературно-ролевой игры переписке молодого Достоевского с братом Михаилом – “*роман*” – самое частотное (46) [ср.: “*повесть*” (21), “*статья*” (13), “*стихотворение*” (11), “*драма*” (10)], но при этом не столько авторское, сколько **эдиционно-деловое** (необходимое для успешного сбыта “*готовой вещи*”) жанровое наименование.

(Ср. варианты однородных контекстов: “*тиснуть на последние крохи роман*”; “*пустить весь роман по целковому*”; “*роман раскупается*”; “*выкупить романом*”; “*продать роман за бесценюк*”; “*пристроить/устроить роман*”; “*обязался поставить часть романа*”; “*возьму после окончания романа 1000 руб. серебром*”; “*квартира, роман, Ревель*”; “*после романа приступлю к изданию моих 3-х романов*”; “*написал романа всего на 315 р.*”; “*даром времени не терял, выдумал два романа*” и т.п.) (Достоевский, 1985, т. 28 – 1, с. 84, 109, 110, 135, 140, 141, 150, 157).

Текст “Белых ночей”, изначально представший перед публикой в жанровой упаковке “*сентиментального романа*”, вероятно, был читаем и теми, “*которые покупают романы*” (Достоевский, 1985, т. 28-1, с. 109).

Однако для творческой памяти самого писателя узнаваемость и удобопонятность конструктивных признаков “чувствительного” жанра стали лишь одним из условий художественного эксперимента, заключавшегося в рекомбинаторной игре с материалом, некогда уже послужившим радикальному обновлению, как читательских вкусов, так и эстетических критериев литературности.

Следуя инверсивной логике перекодировки жанровых имён (**романическая** история vs. исторический **роман**), автор “Белых ночей” пародирует эту карамзинскую новацию, переносит её действие на героев квазисентиментального нарратива. И если в поэтике Карамзина “*история женщины есть всегда роман*”, то у Достоевского основу романического сюжета составляет “*смешная*” история существа “*среднего рода*” (Достоевский, 1972, т. 2, с. 112).

“Бытовой” и вполне обыкновенный **роман** (= история) Настеньки, приостановленный житейскими обстоятельствами на год и пять дней, не имеет отношения ко “сну”, в котором проходят четыре “белые ночи”, целиком посвящённые поэтичному, но в **матримониальном** смысле бессюжетному общению с Мечтателем. И поскольку весь текст выдержан в андрогинной модальности (“он” в умышленном эпиграфе из Тургенева = “она”), постольку привычная интрига, оправданная “ожиданием соответствия” поступков героя и героини “логике жанра”, замещается драматичным, эпически разветвленным и перенасыщенным литературными аллюзиями **диалогом жанровых языков**.

Васимметричной жанровой коллизии “Преступления и наказания” “спор” сугубо книжного “романа” и устной “истории” естественно и как бы самопроизвольно разрешается в пользу последней.

Косвенно на это указывает и частотность соответствующих жанровых имен. Всего **шести** сниженным (особенно – “онемеченным”) *романным* контекстам (*Concordance*, 1994, vol. 2, p. 967) противопоставляются **тридцать** исполненных реального, действительного интереса *историй* (в значении *происшествий, встреч, случаев, неприятностей / приключений* и иных проявлений *живого процесса жизни*) (*Concordance*, 1994, vol. 1, p. 420-421). Об “историях” говорят, сообщают, знают, слышат, сплетничают; они происходят, случаются; их начинают, разносят, рассказывают, кончают.

Текст завершающего “роман” абзаца явно следует органичной всему повествованию логике жанрового языка: “*Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новою, доселе совершенно неведомою действительностью. Это могло бы составить тему нового рассказа, – но теперешний рассказ наш окончен*” (Достоевский, 1973, т. 6, с. 422).

Жанровая память Достоевского – это не просто “*обогащаемый каждым новым произведением*” “язык” известного “жанра”, но именно жанровый **язык**, на котором литература говорит о самой себе как о самодостаточном и потому всегда современном “*деле литературы*”, стороннее “*определение и взвешивание пользы*” которого есть непозволительное “*предписывание*” искусству “*законов*”, “*целей и симпатий*” (Достоевский, 1978, т. 18, с. 91, 95, 102).

Достоевский приходит в литературу, когда она обнаруживает стремление к “*самозамкнутости*” в “*чистой речевой способности*”. Акт письма, “*порываясь как им-либо определением ‘жанров’ как форм, прилаженных к порядку представлений*”, обретает бытийность и становится “*проявлением языка*”, “*утверждающего лишь своё непреклонное существование*” (Фуко, 1977, с. 390).

Бахтин, безусловно, прав, когда говорит о несовпадении субъективной памяти писателя с объективной памятью жанра. Но суть дела в том, что автор “Бедных людей” **уже знал** и до конца своих дней **творчески помнил** об этом побуждающем к литературным экспериментам отличии.

СНОСКИ

¹ Предварительное (2004 г.) описание материалов для жанрового словаря Достоевского сделано Натальей Сунцовой – студенткой Отделения славянских языков и литератур Латвийского университета.

ⁱⁱ И уже в следующем письме “достойный друг” Вареньки демонстрирует смелый перенос подаренного Достоевским приёма с “монетки” на “пуговку”: “отскочила, запрыгала [...] зазвенела” (Достоевский, 1972, т. 1, с. 92).

ЛИТЕРАТУРА

1. Аврамец, И. (2000). Жанровая дефиниция произведений Достоевского. *SignSystem Studies*, 28. Тарту: Изд-во Тартуского университета.
2. Бахтин, М. (1972). *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: Художественная литература.
3. Белкнап, Р. (1996). О традиции эпистолярного романа в “Романе в девяти письмах”. *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 13. С.-Петербург: Наука.
4. Дауговиш, С.Н. (2003). О жанровой природе “Скверного анекдота” (Заметки). *PRO MEMORIA. Памяти академика Георгия Михайловича Фрилендера (1915-1995)*. С.-Петербург: Наука.
5. Достоевский, Ф.М. (1972-1990). *Полное собрание сочинений в 30-ти томах*. Ленинград: Наука.
6. Фуко, Мишель. (1977). *Слова и вещи*. Москва: Прогресс.
7. Concordance. (1994). *A Concordance to Dostoevsky's Crime and Punishment*. Vol. 1-3. Sapporo: Slavic Research Center, Hokkaido University.

Summary

This article examines the transformative nature of literary genres in Dostoevsky's innovative poetics. Conventional “literature of genres” becomes an evident parody whenever the author directs the reader's attention to the “genre standards” as an object of creative ambitions of the hero. In that way the “first-order plot of acting characters” is releasing resources for “second-order plot of literature” as an act of script.

Key words: *poetics, parody, language of genre, Dostoevsky's creative memory.*

Kopsavilkums

Rakstā ir aplūkota žanru transformācijas problēma, kas raksturīga Dostojevskā novatoriskajai poētikai. Rakstnieks parodē „žanru literatūru” ikreiz, kad viņš vērš lasītāja uzmanību uz žanra normām, kuru apgūšana, kļūstot par „personāžu sižetu”, atbrīvo „literatūras metasīžetu” kā rakstības aktu.

Atslēgvārdi: poētika, parodija, žanra valoda, Dostojevskā radošā atmiņa.

Бахтин vs. Бретон: диалог с Достоевским в новейшей литературе

M. Bakhtin vs. A. Breton: a Dialogue with Dostoevsky in the Modern Literature

M. Bahtins vs. A. Bretons: dialogs ar Dostojevski jaunākajā literatūrā

Наталья Шром

Latvijas Universitāte, Filoloģijas fakultāte, Slāvu valodu un literatūru nodaļa
e-mail: fiction@one.lv

Исследование посвящено формам рецепции творчества Ф. М. Достоевского и личности самого писателя в новейшей литературе. Выявленный и концептуально систематизированный корпус постмодернистских текстов, где присутствует слово Достоевского, позволяет говорить о существовании в современном культурном сознании двух взаимоисключающих образов писателя-классика (“положительный Достоевский” – “отрицательный Достоевский”). Вариации явно доминирующего образа “отрицательный Достоевский” создаются при помощи устойчивых мотивов “Достоевский – страдалец”, “Достоевский – извращенец-педофил” и “Достоевский – больной эпилептик, склонный/склоняющийся к суициду”. Проецирование на “постдостоевский текст” двух концепций диалога – А. Бретона и М. Бахтина – позволило сделать вывод о “несостоявшемся диалоге” новейшей литературы с Достоевским.

Ключевые слова: диалог, “истинный диалог”, “состоявшийся/несостоявшийся диалог”, чужое слово, постмодернизм.

В XX веке независимо друг от друга были сформированы две концепции диалога. Автором одной из них – концепции “истинного диалога” – выступил мэтр сюрреализма Андре Бретон, с точки зрения которого *“поэтический сюрреализм старался восстановить диалог в своей абсолютной истинности”*. Поясняя, что такое “истинный диалог”, Бретон писал: *“Этот диалог освобождает собеседников от обязанности быть вежливыми”, т.е. “каждый из них продолжает свой разговор с самим собой”* (Breton, 1924; русский перевод: Бретон, 1986). Образцом “истинного диалога” по-сюрреалистски были многочисленные игры. Одна из таких игр (“Маленькие бумажки”) была предложена студентам-славистам Латвийского университета. Тема игры была определена следующим образом: “Диалог с Достоевским по-сюрреалистски”. Участники игры сели по кругу, каждый из них написал на бумажке ответ на вопрос: “Кто он?”, согнул бумажку и передал ее соседу

слева. Получив от соседа справа бумажку, каждый ответил на следующий вопрос: “Кто она?”, затем последовали вопросы: “Где?”, “Когда?”, “Что делали?”, “Что и как говорили?” и, наконец, “Чем все закончилось?”.

Текст игры выглядит следующим образом:

Кто он? – Сам писатель, Достоевский; Родион Раскольников, князь Мышкин, изможденный (худощавый) молодой (20-летний) человек; с бородкой и грустными глазами; заблудившийся потерявшийся человек, романтик.

Кто она? – Бедная Сонечка Мармеладова, девушка из бедной семьи, гибнущая женщина, эмоциональная дура или Старуха-процентщица, ростовщица.

Где? – На берегу Невы, в желтом сухом темном Петербурге, на улице, в подвале старого дома, в узкой комнате похожей на гроб.

Когда? – Жарким, пыльным, желтым летом середины XIX века, в темное время суток, вечером, под вечер, ночью (осенней ночью), ночью под светом желтой луны, в полночь, в полнолуние, ранним утром до рассвета.

Что делали? – Встретились, потому что желали этого, молчали, начали говорить, рассказывали истории, разговаривали и обдумывали дальнейшие действия, мрачно философствовали, изливали душу, брали в долг на учебу, играли в карты, точили топор, курили траву, копали яму, смотрели и ждали, скрывались.

Что и как говорили? – Он восторженно воскликнул, что он убийца, она не ответила, соблазнилась и поддалась ему, она вздохнула и печально вымолвила: – Ну, ты и слюняй, пошел вон попрошайка. Я не люблю вас, я не надеялся, я не помню, я не могу вас понять, я не решаюсь ответить на столь неприличный вопрос, мне страшно, скоро все кончится, это конец (вариант – все это чушь)

Чем все закончилось? – Глубоким осознанием личности, трагедией, психологическим срывом, убийством, в общем, все умерли (два раза) (варианты – уснули, вместе увидели чудо, Великой Октябрьской революцией).

Результат игры: вполне профессиональная аудитория при подходе к творчеству Достоевского с позиции “истинного диалога”, то есть, не пытаясь услышать своего собеседника (как сокурсника, так и Достоевского), продуцирует устойчивые и клишированные образы и мотивы, которые (как мы покажем дальше) доминируют в новейшей литературе.

Другая концепция диалога, диалогичности гуманитарного мышления в любом его проявлении – фундаментальная в научном наследии М.М. Бахтина – сформировалась в процессе исследования ученым поэтики Ф. М. Достоевского. При этом Бахтин четко разграничил два вида личностной активности, два типа диалога – “несостоявшийся”, или “активность в отношении мертвой вещи, безгласного материала, который можно лепить и формировать как угодно”, и “состоявшийся”, или “активность в отношении чужого живого и полноправного сознания. Это активность вопрошающая, провоцирующая, отвечающая, соглашающаяся, возражающая и т.п., т.е. диалогическая активность” (Бахтин, 1979, с. 310).

Уже в 1960-е годы, планируя переработку своей книги о Достоевском, Бахтин увязал перспективы развития литературы с идеями Достоевского и со своими идеями о Достоевском: “После моей книги о Достоевском (но независимо от нее) идеи полифонии, диалога, незавершенности и т.п. получили очень широкое

развитие. Это объясняется растущим влиянием Достоевского” (Бахтин, 1979, с. 309) и “Мы полагаем также, что, несмотря на огромное влияние Достоевского на современную литературу, радикально новые художественные принципы, введенные Достоевским, до сих пор еще далеко не освоены писателями. Мы убеждены, эта эра Достоевского, как художника, еще впереди” (Бахтин, 1992, с. 70). Посмотрим, подтверждает ли опыт новейшей литературы прогнозы Бахтина.

К настоящему времени в рамках постмодернистской эстетики и поэтики сложился солидный по объему **постдостоевский текст** Он, очевидно, распадается на четыре составляющие:

- Тексты с Достоевским-персонажем: “Бесконечный тупик” Дмитрия Галковского, “План” Валерии Нарбиковой, “Книга о счастье в стихах и диалогах” Дмитрия Александровича Пригова, “За стеклом” Сергея Носова, “Лето в Бадене” Леонида Цыпкина; “Осень в Петербурге” Джозефа Кутзее. Сюда примыкает огромное количество он-лайн-текстов (один только Интернет-журнал “Самиздат” предлагает около 40 текстов) – это рассказ-анекдот Вадима Черновецкого “Достоевский”, рассказ Антона Антонова “Достоевский”, мениппея Василия Марача “Корабль мудрецов”.
- Тексты, в которых в качестве чужого слова преобладает оригинальный корпус романа “Преступление и наказание”: “Достоевский как русская народная сказка” Андрея Левкина, маленькая трагедия “Раскольников и Мармеладов”, текст в тексте романа Виктора Пелевина “Чапаев и Пустота”; “Новая московская философия” Вячеслава Пьецуха, рассказ “Раскольников и старушенция” Александра Каневского, большая часть анекдотов о Достоевском и его героях.
- Тексты, в которых в качестве чужого слова преобладает оригинальный корпус романа “Идиот”: пьеса Владимира Сорокина “Достоевский-трип”, сценарий-римейк Ивана Охлобыстина “Даун хаус”, апгрейд Федора Михайлова “Идиот”.
- Тексты, в которых цитаты из произведений Достоевского не являются преобладающим чужим словом. Слова Достоевского рассыпаны по всему тексту постмодернистской культуры, достаточно назвать такие культовые произведения мэтров русского постмодернизма, как “Москва-Петушки” Вен. Ерофеева, “Пушкинский дом” Андрея Битова, “Душа патриота, или различные послания к Ферфичкину” Евгения Попова, “Жизнь с идиотом” Виктора Ерофеева.

Анализ указанных произведений позволяет утверждать, что идея Бахтина об амбивалентной природе мышления Достоевского обернулась не полифоническим звучанием идей писателя-классика, а всего лишь механической раздвоенностью его образа, присутствием в современном культурном сознании двух взаимоисключающих Достоевских.

Положительный Достоевский, т.е. писатель-гуманист, моралист и христианин, “общечеловеческий печальник” – это герой наивных стихов из подростковых дневников:

*Я поняла, что это автор мой.
Он думает, как я, как я он мыслит,
И излагает то, что мне родней,
Он, прямо, мою душу как-то чистит...*

*Ах, Фёдор Михалыч, ах, Фёдор Михалыч
Вы душу мою “вынимая” опять,
Мне спать не даёте, мне пить не даёте,
Я плачу – мне Неточкой в жизни не стать!...*

(Марика).

В несовершенном мире именно Достоевский воплощает идеал гармонии и красоты:

*Все полно противоречий, все идет не так как надо
И казалось бесы пляшут, ад спуская за собой.
И с душою, что в смятенье, нет ни отдыха ни слада,
Но она упрямо верит – мир спасется красотой*

(Селадын).

Образ “Достоевского – абстрактного гуманиста” из непрофессиональной новейшей литературы иронически обыгран в соц-арте, где Достоевский, как и любой другой писатель-классик фигурирует как безымянное имя (имя, существующее вне основного корпуса текстов в виде расхожих цитат). Таков “Достоевский” в “Книге о счастье в стихах и диалогах” Д. А. Пригова, которая начинается с иронического “Преуведомления” о том, что “эта книга родилась из любви к диалогам...”:

Диалог № 2

Сталин: На свете счастья нет!

Пригов: А Достоевский говорил...

Сталин: Что Достоевский говорил?

Пригов: Про кровинку ребенка

Сталин: А что есть Достоевский?

Пригов: Что есть Достоевский?

Сталин: Он есть одиннадцать букв

Пригов: Одиннадцать букв

Сталин: А что будет. Если отнять одну букву?

Пригов: Что будет?

Сталин: Будет Остоевский!

(так, отнимая букву за буквой, Сталин не оставляет ничего)

Пригов: Ничего не будет!

Сталин: И никаких кровинок!

(Пригов, 2003, с. 141–142).

В литературе профессиональной (в том числе, и в литературоведческой беллетристике) преобладает **отрицательный Достоевский**. Реальная биография писателя послужила материалом для актуальных ныне патографий, авторы которых воплощают в жизнь намерение Владимира Набокова: “*Не скрою, мне страстно хочется Достоевского развенчать*” (Набоков, 1996, с. 176). В новейших патографиях Достоевский представлен несколькими образами, среди которых к самым распространенным относятся образы **Достоевского – страдальца** (с преобладающим мотивом удовольствия от страдания), **Достоевского – извращенца-педофила** и **Достоевского – большого эпилептика, склонного / склоняющегося к суициду**.

Достоевский-страдалец – это герой литературных анекдотов в духе Хармса: *“Достоевский очень любил страдать. Бывало, встанет пораньше, укусит себя за палец и сидит, ноет, пока Григорович не сбежится”* (Черновецкий). Мазохистский комплекс по отношению к себе дополняется садистскими наклонностями по отношению к другим, поскольку в патографиях идея христианского сострадания к бедным и униженным трансформируется в комплекс **извращенца-педофила**. В своем романе “Осень в Петербурге”, являющемся парафразом знаменитого письма Страхова Л.Н. Толстому от 28 ноября 1883 года, Джозеф Кутзее заимствует у Достоевского его героев – Ставрогина и Матрешу, превращает их соответственно в Достоевского и Матрену, демонстрируя тем самым весьма распространенный – “западный” – взгляд на Достоевского, равнозначный попытке понять и описать загадочную русскую душу.

Такой Достоевский как воплощение русскости не является прерогативой западных авторов. Текст Андрея Левкина с показательным названием “Достоевский как русская народная сказка” развивает идею генетической русскости писателя. С точки зрения Левкина, сюжеты Достоевского оказываются инвариантными, народными для русской культуры и литературы, они не единожды “сказываются” в русской литературе: Мармеладов и его несчастная дочь Сонечка отзываются в Менделееве и его не менее несчастной дочери Софье и зяте Шурике. Страстный монолог педофила, нимфолопта Свидригайлова перерастает в не менее страстный монолог Гумберта Гумберта. Описание девочки-утопленницы из сна Свидригайлова: *“девочка, в белом тюлевом платье, со сложенными и прижатыми на груди, точно выточенными из мрамора, руками. Но распущенные волосы ее, волосы светлой блондинки, были мокры; венюк из роз обвивал ее голову”* превращается в портрет набоковской Лолиты: *“Она переменива, она капризна, она полна терпкой грации резвого подростка. Она нестерпимо привлекательна с головы до ног – начиная с готового банта и заколок в волосах и кончая небольшим ирамом на нижней части стройной икры, как раз над уровнем белого шерстяного носка”* (Левкин, 2000).

Литературный образ **Достоевского – больного эпилептика** (в мениппее Василия Марача “Корабль мудрецов”, в пьесе С. Носова “За стеклом”, в произведениях Д. Галковского “Бесконечный тупик” и В. Нарбиковой “План”) существует как часть оппозиции “больной Достоевский – здоровый Толстой”, или *“Достоевский – дух, и Толстой – плоть”* (Галковский, 1998, с. 137). Валерия Нарбикова “спланировала” “классический треугольник”, образуемый Додостоевским, Тоестьлстым и Иррой (материализация иррациональной любви к писателям). Ирра любит Додостоевского, и живет с ним в ночное время в комнате, но замуж она вышла за Тоестьлстого и живет с ним днем на кухне: *“Ты зачем спишь с Тоестьлстым?” – “Ну, это же днем”. – “... ты будешь спать с ним в другом городе “на кухне”, а со мной в другом городе “в комнате”. Рядом с солнцем есть черная дыра”. – “Что, рядом с нашим солнцем?” – “Как ты хорошо сказала: “с нашим”. Спи, рядом с нашим, конечно”*. Ночной Додостоевский – писатель первого плана, дневной Тоестьлстой – второго плана: *“Первый план – это не норма. Его нормальное состояние именно в его ненормальности ...в первом плане не сидят, не говорят, не едят, ...не спят, а что? Получалось, что все, связанное с первым планом, – это не жизнь, а что? ...иногда просто нужно нормально жить, и тогда возникает второй план, то есть кухня, То есть лстой”* (Нарбикова, 1989). Итак, Толстой – это норма, логика, жизнь. Достоевский – это ненормальность,

иррациональность, смерть. Ненормальность – норма Достоевского. Этот парадокс выражен и Д. Галковским: *“Саму личность этого писателя совсем не понимают. “Больной”, “изломанный”, “нервный” – одним словом, “припадочный”*. Но Достоевский это здоровье нации. Это здоровая и правильная фантазмагория, очень плотно и полно дополняющая реальность. Поэтому Достоевский это самый розовощекий русский писатель, самый нормальный. *“Обыватель” (Галковский, 1998, с. 214)*. Метафору *“Достоевский – ночное солнце”* развивает Макс Фрай в *“Книге для таких, как я”*. Достоевский – это *“хорошая порция пороков или страданий...”*, *“...в свои семнадцать лет я подолгу наслаждался в меру изысканным самобичеванием над полным собранием сочинений чудовищного солнышка русской литературы Федормихалыча” (Фрай, 2003, с. 17)*.

Тема **Достоевский и суицид** поддерживается литературоведением, в частности, работой Николая Наседкина *“Самоубийство Достоевского”*. Это патография, или *“новый творческий портрет, рассмотренный через призму суицидальной темы. А тема самоубийства не то, что красной нитью — красным канатом прошла через всё творчество и жизнь Фёдора Михайловича” (Наседкин, 2002, с. 50)*. Рассказ Антона Антонова *“Достоевский”* начинается с признания героини Любы: *“Не могу читать я этого Достоевского! – говорила мне Люба. – Не могу, хоть убей! Такую тоску он нагоняет, что с ума можно сойти”*. Заканчивается рассказ самоубийством героини, которая объясняет этот шаг следующим образом: *“Нет шансов быть счастливой. Нет шансов выжить. Не нужно мне было читать Достоевского” (Антонов)*. В пьесе Владимира Сорокина *“Dostoevsky-trip”* мотив *“Достоевский и суицид”* реализуется в системе общекультурной метафоры *“литература-наркотик”*, причем роман Достоевского *“Идиот”* оказывается самым сильным из существующих наркотиков, его употребление приводит героев пьесы к передозировке и смерти (Сорокин, 1998, с. 695).

Таким образом, явное доминирование в новейшей литературе образа *“отрицательного Достоевского”*, складывающегося из набора устойчивых представлений и мотивов, позволяет сделать вывод о том, что в новейшем творческом сознании, рецептирующем феномен Достоевского, преобладает диалог бретоновского образца, или, по Бахтину, *“несостоявшийся диалог”*. Объемность **постдостоевского текста** не является свидетельством наступления *“эры Достоевского”* в современной литературе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонов, А. *Достоевский*. Доступен: http://zhurnal.lib.ru/a/antonow_a_r/dostoevskij.shtml
2. Бахтин, М. (1979). *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство. 423 с.
3. Бахтин, М. (1992). Письма М. М. Бахтина М. И. Когану. *Диалог. Карнавал. Хронотон. Журнал научных разысканий о биографии, теоретическом наследии и эпохе М.М. Бахтина*. Витебск. 1992, № 2. 144 с.
4. Галковский, Д. (1998). *Бесконечный тупик*. Москва: Самиздат. 708 с.
5. Левкин, А. (2000). *Достоевский как русская народная сказка*. Доступен: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/levkin1.html>
6. Марика. *Достоевский*. Доступен: <http://www.geocities.com/Athens/Ithaca/3880/marica.html>
7. Набоков, В. (1996). Лекции по русской литературе. *Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев*. Москва: Независимая газета. 440 с.
8. Нарбикова, В. (1989). *План. Третья модернизация*. Доступен: <http://emc2.is.lv/tm/index.html>.

9. Наседкин, Н. (2002). *Самоубийство Достоевского. Тема суицизма в жизни и творчестве писателя*. Москва: Алгоритм. 448 с.
10. Пригов, Д. (2003). Книга о счастье в стихах и диалогах. В кн.: *Пригов, Д. Книга книг*. Москва: Зебра Е, ЭКСМО. 640 с.
11. Селадин, А. *Ходит-бродит Достоевский*. Доступен: http://zhurnal.lib.ru/s/seladinx_a_w/767.shtml
12. Сорокин, В. (1998). *Dostoevsky-trip. Сорокин, В. Собрание сочинений в 2-х томах. Т.2*. Москва: Ad Marginem.
13. Фрай, М. (2003). *Книга для таких, как я. С.-Петербург*: Амфора. 453 с.
14. Черновецкий, В. *Литературные анекдоты*. Доступен: http://zhurnal.lib.ru/c/chernoweckij_w_m/literaturnyeanekdoty.shtml
15. Breton, A. (1924). *Manifeste du surrealisme* [русский перевод: Бретон, А. (1986)]. *Манифест сюрреализма. Называть вещи своими именами*. Москва: Прогресс. Доступен: <http://www.surrealism.ru/gr.html>.

Summary

The research is devoted to the forms of perception of Dostoevsky's creative works and of the writer's personality in Modern Literature. The discovered and conceptually systematized body of the postmodern texts, where the name of Dostoevsky appears, allows speaking about the existence in the modern cultural conscience of two alternative images (positive and negative) of the classical writer. The variations of the obviously prevailing image – “negative Dostoevsky” – are created with the help of stable motives: “Dostoevsky – a martyr”, “Dostoevsky – a pervert-pedophile” and “Dostoevsky – an ill epileptic, inclined / inclining to suicide”. The projection to the “postDostoevsky's text” of two conceptions of a dialogue – of A. Breton and M. Bakhtin – allowed making conclusions about the “dialogue failure” between Modern Literature and Dostoevsky.

Key words: *dialogue, “real dialogue”, “dialogue occurrence”, “dialogue failure”, borrowed word, postmodernism.*

Kopsavilkums

Pētījums veltīts F. Dostojevskā daiļrades un paša rakstnieka personības receptijas formām jaunākajā literatūrā. Postmoderno tekstu konceptuāli sistematizētais kopums ar vārda Dostojevskis klātbūtni ļauj runāt par divu pretēju rakstnieka klasiķa tēlu (pozitīvais/negatīvais Dostojevskis) eksistenci mūsdienu kultūras apzināšanā. Dominējošā „negatīvā Dostojevskā” tēla variācijas tiek veidotas ar tādu stabilu motīvu palīdzību kā „Dostojevskis – cietējs”, „Dostojevskis – izvirtulis pedofils”, „Dostojevskis – epileptiķis, ar noslieci uz suicīdu”. Divu dialoga koncepciju (A. Bretona un M. Bahtina) projicējot uz „postdostojevskā tekstu” ir izdarīts secinājums par jaunākās literatūras un F. Dostojevskā „nenotikušo dialogu”.

Atslēgvārdi: *dialogs, “īstens dialogs”, “notikušais / nenotikušais dialogs”, svešs vārds, postmodernisms.*

**Вербализация портрета в русском
символизме и акмеизме**

**The Verbalisation of Portrait in Russian
Symbolism and Acmeism**

**Portreta verbalizācija krievu
simbolismā un akmeismā**

Людмила Спроге

Latvijas Universitāte, Filoloģijas fakultāte, Slāvu valodu un literatūru nodaļa
e-mail: ludmila_sproge@algs.lv

Понятия “синтетизм” и “предметность” описываются М.М. Бахтиным в его лекциях о русских символистах. В статье рассматривается экспансия жанров живописи в литературные жанры. В манифестах русских символистов и акмеистов “портрет” соответствует понятиям “объемности” и “визуальности” поэтического слова. Таким образом, две поэтические школы русского модернизма актуализировали портретную образность, каждая, по-своему развивая вербальные признаки этого жанра.

Ключевые слова: портрет, экфрасис, символизм, акмеизм, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Боттичелли, Беато Анджелико, Данте.

Экспансия жанровых форм живописи в жанры литературы – явление обычное в истории культуры. Достаточно назвать всемирно известный “Портрет Дориана Грея”, одно из актуальнейших произведений, которое сыграло решающую роль в формировании эстетических принципов “нового искусства” в России на рубеже XIX–XX вв.

Портрет в поэзии русского модернизма, как правило, обладает интегральным свойством: особым сочетанием в единое целое художественных событий из разных сфер искусства. Эта особенность выявляется через “синтетичность” в бахтинском понимании¹. Проблема *синтеза* рассматривалась символистами как одна из актуальных задач искусства; достаточно упомянуть статьи Вяч. Иванова “Мысли о символизме”, “Чурлянис и проблема синтеза искусств”, “По звездам”.

Согласно блоковской метафоре, знак культурной эпохи – это “ветер из миров искусств”. Одним из импульсов вербализации портрета, несомненно, были полотна мастеров итальянского Возрождения. Иконографические сюжеты “Magnificat”

Боттичелли, “Джоконда” Леонардо да Винчи у Вяч. Иванова служат истоком и теологической программы, и, в то же время, *портретом* мастера. Так, например, “Magnificat” представлена как последняя картина художника, вбирающая в себя весь “сюжет” жизни и творчества Боттичелли:

*Как бледная рука, приемля рок мечей,
И жребий жертвенный, и вышней воли цепи,
Чертит: “С е а з , р а б а ” – и горных велелений
Не зрит Венчанная, склонив печаль очей, –
Так ты живописал бессмертных боль лучей*

*И долу взор стремил, и средь безводной степи
Пленяли сени чар и призрачный ручей
Твой дух мятущийся, о Сандро Филиппети!*

*И Смерть ты лобызал, и рвал цветущий Тлен!
С улыбкой страстною Весна сходила в доли:
Желаний вечность – взор, уста – истомный плен...
Но снились явственней забвенные глаголы,
Оливы горние, и Свет, и в ночи явлен,
И поцелуй, – и тень Савонаролы...*

(Иванов, 1995, кн. 1, с.130–131).

“Портретность” как предметно-изобразительный признак маркируется в текстах на разных видовых уровнях: как жанр литературной критики (например, очерки-портреты Валерия Брюсова “Александр Блок”, Андрея Белого “Валерий Брюсов”, Александра Блока “Бальмонт”, Максимилиана Волошина “Леонид Андреев и Федор Сологуб” и др.); как жанр стихотворения (к примеру, Дмитрия Мережковского “Леонардо да Винчи”, “Микель-Анджело”, Николая Гумилева “Анна Комнена”, “Портрет мужчины. Картина в Лувре работы неизвестного”, Михаила Кузмина “Мой портрет”, Сергея Городецкого “Лик Смугляны” и т.п.) или цикла стихотворений-портретов, как, например, у Брюсова “К портрету Лейбница”, “К портрету М.Ю.Лермонтова”, “К портрету К.Д.Бальмонта” из цикла “Близким” книги “Tertia Vigilia”; как блоковские “Послания” из “Разных стихотворений” третьего тома; как “Дни и лица” Кузмина из книги “Нездешние вечера” и многие другие. Среди перечисленного можно было бы упомянуть также и прозаические жанры с ярко выраженными портретными контурами.

В эстетических декларациях символистов и акмеистов язык описания “новой поэтики” неизменно включал эмблематику портретных сигнатур. Так, у Дмитрия Мережковского, в частности, в книге “О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы” и тем более в “Вечных спутниках, портретные признаки возмещают смысловую неадаптированность к новым артефактам. В манифестах Н. Гумилева “Наследие символизма и акмеизм” и С. Городецкого “Некоторые течения в современной русской поэзии” портретность соответствует “объемности”, “визуальности” поэтического слова; не случайно акмеистический “Адам” репрезентируется как “истинный художник”.

В этой связи показательными представляются стихотворные тексты-портреты, в которых манифестируются аксиологические аспекты той или иной поэтической

школы. В данном случае любопытными представляются разные поэтические портреты, как бы объединенные в общую галерею темой итальянских художников. Маркированностью собственно портретных черт отличаются тексты Мережковского “Леонардо да Винчи”, где рисунок “страшного лика” мастера, отмеченного “мудростью змеиной”, корреспондирует с иконическими подробностями творений художника-демиурга:

*И у тебя во мгле иконы
С улыбкой Сфинкса смотрят вдаль
Полуязыческие жены, –
И не безгрешна их печаль*

(Мережковский, 2000, с. 155).

Загадочный штрих портрета семантизирован глубинным проникновением в “двойственную” природу “богоподобного человека”, о чем более концептуально будет рассказано в одноименном романе Мережковского “предтечей” которого явилось стихотворение-портрет:

*Пророк, иль демон, иль кудесник,
Загадку вечную храня,
О, Леонардо, ты – предвестник
Еще неведомого дня*

(Мережковский, 2000, с. 155).

Более “нюансированный” портрет художника представлен в стихотворении Мережковского “Микеланджело”, в котором черты лица, поза и жест освещены с большей подробностью и выразительностью. Характерно, что первоначально в тексте представлены портреты: Челлини, “Бокаччио с приветливым лицом”, Макиавелли, “нежная Петрарки голова”, “неразгаданный да Винчи, на древнего волхва похожий”. На этом “портретном фоне” экфрасическая доминанта у Мережковского выявляется в полной мере, и вербальный “портрет” Микеланджело эмблематичен: для символиста – это демоническая природа творческой личности (Ср. у К. Бальмонта “Художник – Дьявол”):

*<...> головой
Поник на грудь, подавленный мечтами,
И опытный в добре, как и во зле,
Взирал на мир усталыми глазами:*

*Напечатлела дума на челе
Такую скорбь и отвращенье к жизни,
Каких с тех пор не видел на земле*

*Я никогда, и к собственной отчизне
Презренье было горькое в устах,
Подобное печальной укоризне.*

*И я заметил в жилистых руках,
В уродливых морщинах, в повороте
Шiroких плеч, в нахмуренных бровях –*

*Твое упорство вечное в работе,
Твой гнев, создатель Страшного Суда,
Твой беспощадный дух, Буонарроти.*

*И вот стоишь, не побежденный роком,
Ты предо мной, склоняя гордый лик,
В отчаяньи спокойном и глубоком,
Как демон, – безобразен и велик*

(Мережковский, 2000, с. 482–484).

Черты портрета, по которым узнается тот или иной “вечный образ” средневековой или ренессансной Италии, характерны также для брусковского и блоковского облика Данте: “угрюмость”, “опаленность” лика и, как доминирующий атрибут, сходство с гордой, “царственной” птицей:

*– Так иногда с утеса глянут птицы, –
То был суровый, опаленный лик,
Не мертвый лик, но просветленно-страстный,
Без возраста – не мальчик, не старик*

(Брюсов, 1975, т. 1, с. 156).

*Тень Данта с профилем орлиным
О Новой Жизни мне поет*

(Блок, 1997, т. 3, с. 68).

Особой семантической маркированностью в поэтической практике символистов и акмеистов пользуется серия текстов-портретов, объединенных одним именем – Фра Беато Анджелико. Начинается этот портретный ряд со стихотворения К.Бальмонта “Фра Анджелико” из книги символов “Будем как Солнце” (1903), где в “портретном клише” отсутствуют визуальные контуры. Портрет вербализирован: “детская душа” Фра Анджелико, овладевая грешным миром, преобразует его в нечто предельно приближенное к “небесному пределу”; посредством этого преобразования мир становится “бестелесным”, “воздушным, как вздох” и неразделенным, слившимся с голубой бездной небес. Бальмонтом создается импрессионистическая картина мира с подчеркнутой прогрессией цветового фона – аллюзии на красочную палитру художника-монаха:

*Вечно примиренные с Судьбой,
Чуждые навек заботам хмурным,
Были бы мы озером лазурным,
В бездне безмятежно-голубой,
В царстве золотистом и безбурном*

(Бальмонт, 1989, с. 223).

Бесконфликтность мира, гармонизация судьбы и творчества без известного клейма “проклятия”, корреспондируют с цветописью молодого А. Белого в сборнике “Золото в лазури”. Несколько позднее, в 10-ые годы, создавая поэтические панорамы итальянских городов, А. Блок акцентирует цветовые мотивы и сновидческую ауру художественного мира Фра Беато Анджелико, нюансируя аллитерацией отнюдь не визуальную сферу изображаемого (Ср. со сквозной аллитерацией в стихотворении “Флоренция”): “Беато снился синий сон!” (Блок, 1997, с. 77). Или: “Сон золотистый

и старинный...” Или взрывное “р” в начале текста “Умри, Флоренция” и далее в стихотворении “Фьезоле”:

*Когда впервые взор Беато
Флоренцию приметил с гор?*

(Блок, 1997, с. 77).

В известной полемике двух “синдиков” “Цеха поэтов”, отраженной в первом номере “Гиперборей” (1912), флорентийский монах-живописец, чье имя дало заглавие стихотворениям Н. Гумилева и С. Городецкого, совершенно лишен черт портретности. Н. Гумилев создает “картинную галерею” Фра Анжелико, среди которой упомянуты “портреты” Девы Марии с Сыном, связанных святых, нестрашного палача. В тексте Городецкого “галерея” живописи уподоблена набору карикатур, неприемлемых Адамом-акмеистом:

*Ты только посмотри на ту фигуру,
Что в Deposizione della Croce
Разводит ручками! Ужель натуру
Ты видывал тупее и короче?
Иль в Страшный Суд взглядишь. В картине этой
Постыдней, чем во всех других, Беато, –
Коль рай – не сценка пошлого балета,
А Вельзевул – не дурень смешноватый*

(Гиперборей, 1912, с. 14).

Для Н.Гумилева в “Фра Анжелико” важен “символ веры”:

*Есть Бог, есть мир – они живут вовек,
А жизнь людей мгновенна и убога,
Но все в себе вмещает человек,
Который любит мир и верит в Бога*

(Гиперборей, 1912, с. 12).

Мир и творческий дар такого художника (без “декадентского демонизма”) становится эстетическим *sfondo* акмеиста с “ясностью” и “чистотой” поэтического видения:

*А краски, краски! Яркие и чисты,
<...>
И есть еще преданье: серафим
Слетал к нему, одевая ризой красной,
И кисти брал и состязался с ним
В его искусстве дивном... но напрасно*

(Гиперборей, 1912, с. 12).

К моменту выхода “Гиперборей” портрет в живописи уже становится предметом актуальной статьи М.Волошина “Искусство и искуc” (1911), в которой поэт-художник дает не только свое видение этого жанра, но и описывает визуальные знаки портретов своих современников.²

“Художественный сезон зимы 1910 – 1911 гг. выдвинул целый ряд интересных портретов. 5 портретов Сомова, 7 портретов Серова, портреты Головина, (...)

Кустодиева и др. Это очень мало для итогов одного художественного сезона при общей бедности современной портретной живописи.

Органические пороки импрессионизма больше всего сказались в свое время на портретной живописи. Человеческое лицо импрессионистами понималось не изнутри, не с точки зрения личности, а трактовалось как “натюрморт”: оно было предложено для сложных цветовых задач. Портреты Ван-Гога и Сезана больше говорили о личных трагедиях художников, чем о людях, ими нарисованных. Этим удовлетвориться было нельзя, и душа тосковала по остроте характеристик Фуке, Клуэ и Гольбейна. **Надо, чтобы портрет жил в себе отдельно, самостоятельную жизнью, чтобы художник, вложивший в него пафос своего понимания, исчез и не стоял бы между зрителем и лицом, живущим на полотне.** (...) Два художника приближаются к такому пониманию лица: Сомов и Головин.

Портреты Сомова, действительно, живут собственной, внутренней жизнью. Законченность их – внешняя безукоризненность техники, создающая иллюзию как бы “из ничего”, достигает того, что пуловина, связывающая изображенное лицо с художником, рывается” (Волошин, 1988, с. 282–284).

Исчезновение знаков портрета или перенесение принципов портретности на иной объект лишь тиражирует способы кодирования. Так, чаще проецируются в лирических текстах “лик”, “личина” (например, у Ф. Сологуба)³, “лицо”, в оксюморонном соотношении статики и динамики, вечного и мгновенного, атрибутированного пространственными и временными знаками:

*Там, в ночной завывающей стуже,
В поле звезд отыскал я кольцо.
Вот лицо возникает из кружесв,
Возникает из кружесв лицо.
<...>*

*И над миром свивая покровы,
Вся окутана звездами вьюг,
Уплываешь ты в сумрак снеговой,
Мой от века загадочный друг*

(Блок, 1997, т. 2, с. 65).

“Портретность” как признак текста особой архитектурной заданности наиболее частотно проявляется в жанре послания, особенно послания, маркированного “портретной рамкой”, как, например, серия брюсовских посланий “К портрету Лейбница”, “К портрету М.Ю.Лермонтова”, “К портрету К.Д.Бальмонта”⁴. Формула заглавий указывает на дополнительные штрихи к уже готовому целостному и общеизвестному портрету. Здесь добавочным маркирующим признаком будет неожиданное сочетание контрастных значений, невизуальных компонентов, размывающих портретную знаковую – “сходство”⁵, “похожесть” жеста, позы и т. п.

Таким образом, две поэтические школы достаточно часто семантизируют портретную образность, тем самым, актуализируя развитие своего метаязыка как необходимого условия существования и динамики поэтик – символистской и акмеистической.

СНОСКИ

- ¹ В лекциях о Вяч. Иванове поэтика “книги стихов” символистов и близких им по типу творчества поэтов осмысливается М.М.Бахтиным в русле синтетического направления. В меньшей степени, этому уделено внимание в лекциях М.Бахтина об А.Белом и о Ф.Сологубе. Говоря об образной специфике поэзии Вяч. Иванова, М.Бахтин особо выделяет “предметность”: “Итак, раз предметная сторона образа играет первенствующую роль, раз звуки остаются за границей восприятия, тема в поэзии Вяч. Иванова приобретает руководящее, определяющее значение” (*Бахтин, 1973, с. 378*).
- ² Более подробно об экфрасисе и о литературе русского модернизма см. (*Рубинс, 2003*).
- ³ Согласно сологубовской концепции, визуальное, как правило, семантизируется через вербальное или музыкальное. В его очерке “Елисавета” (ср. с одноименным стихотворением) ряд синонимичных значений “портрета” и его “создателя” отчасти конкретизируются: “Неглубокое и несущественное, что называют характером, составляет содержание и выражение почти всех портретов. Это – Личины, Маски. И под ними прячется, конечно, Он, – становящийся Богом Дьявол, вечно отрицающий и стремящийся к иному, а потому великий Мечтатель, Художник, Поэт и Скульптор. Вечно отрицающий, всегда – не Я. <...> Личина, маска. Но это все еще не все. Есть Лицо.
Есть портреты пластические, Личины, – их много, – и есть портреты музыкальные, Лица, и они наперечет. <...> Изображения уже не пластические, – редкие, торжественные, музыкальные. Личина упала. Становящийся рассеялся эфирным дымом. Иные отошли, поникли, умерли, – и открыто Лицо. Вечный Лик. Радостное самоутверждение. И наперекор царящим в жизни Личинам, это – Я. Только Я. <...> В высокие создания искусства есть такие же Лики. Называть ли? Джиоконда. Дрезденская Мадонна... Еще несколько Лиц. И для меня еще одно, обаятельное, – одесское изображение Елисаветы.
Полуобращенное лицо, – не грешное и не невинное, – очень молодое, насквозь озаренное радостною молодостью, но не радостное и не печальное, – тихий взор синих глаз, – прирак улыбки, – нежная рука, протянувшаяся к цветам, вознесшимся над дивно-чужданной вазой, протянувшаяся сорвать алую розу для игры бесцельной, нежной и жестокой.
Прирак улыбки, – но прирак столь властительный, что по первому взгляду он кажется озарившим все полотно, – и на дивном Лице непередаваемое выражение надмирного восторга. И кажется, прирак безумной улыбки ввергает в дивное кружение, уносит и кружит. И вдруг нет ни улыбки, ни лица, ни удивительной гармонии красок, – и только музыка. И только тихий взор нежно-синих глаз, созидающий Мир как жестокую и нежную игру. Бесцельную игру, Святую.
<...> Портрет Императрицы Елисаветы Алексеевны долго стоял на выставке в Таврическом дворце вместе с несколькими другими, очень хорошими портретами, написанными им же <Монье – Л.С.>. Но для меня и эти портреты, и вся выставка казались далекими, когда я смотрел на дивный... для Меня... лик Елисаветы” (*Сологуб, 1905, с. 27–29*).
- ⁴ Интересно сопоставить несколько посланий разных авторов к одному адресату, например, к художнице графине С.И. Толстой. Е. Васильева (Черубина де Габриа), М. Волошин и Н. Гумилев ставят в своих текстах, соответственно, разные задачи: мифологизация образа художницы – история новоявленной Афродиты, “пришедшей на миг”; профессиональная проба изобразить Лицо, для чего необходим некий план рисунка, о котором рассказывает Волошин; приемы иного мифа – о Деве-воине – представлены Н. Гумилевым (“Поединок”).
- ⁵ О подвиде портрета – “автопортрете” у футуриста В. Хлебникова см. (*Лоцилов, 1998, с. 155–183*).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бальмонт, К. (1989). *Стихотворения*. Москва.
2. Бахтин, М.М. (1973). *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство.
3. Блок, А. (1997). *Полное собрание сочинений и писем в 20-ти томах*. Москва.
4. Брюсов, В. (1975). *Собрание сочинений в 7-ми томах*. Москва.
5. Волошин, М. (1988). *Лики творчества*. Москва.
6. Гиперборей. (1912). *Гиперборей. Ежемесячник стихов и критики. Вып. I*. Санкт-Петербург.

7. Иванов, Вяч. (1995). *Стихотворения. Поэмы. Трагедии. В 2-х кн.* Санкт-Петербург.
8. Лощилов, И. (1998). Автопортрет Велимира Хлебникова 1909 года: к вопросу о границах личности поэта. *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. VI. Проблемы границы в культуре.* Тарту.
9. Мережковский, Д.С. (2000). *Стихотворения и поэмы.* Санкт-Петербург: Академический проект.
10. Рубинс, М. (2003). *Пластическая радость красоты. Акмеизм и Парнас.* Санкт-Петербург: Академический проект.
11. Сологуб, Ф. (1905). *Елисавета.* Весы. № 11.

Summary

In the given article a "portrait" as a genre in symbolist's and acmeist's lyrics is analyzed. A "portrait" is given as a literary critic's genre (portrait – essay), as a poetry genre and as a lyric cycle. In "Silver Age" declarations "portrait" corresponds to "volume" and "visuality". "Portrait" is an aesthetic symbol of a literary school.

For the lyrics of D. Merezhkovski, K. Balmont, A. Block, N. Gumilev, S. Gorodetski etc. verse cycle of "portraits" is more appropriate: "Leonardo da Vinci", "Michelangelo", "Fra Beato Angelico", "Mikhail Lermontov", "Leibniz" and other constant symbols.

These names show additional knowledge of traditional portrait. Here the dominant sign is the unexpected combination of contrasts, non-visual components.

So, two lyric schools (Symbolism and Acmeism) actualized the portrait genre. Each of these schools developed their own signs of this genre.

Key words: *portrait, ekphrasis, symbolism, acmeism, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Botticelli, Beato Angelico, Dante.*

Kopsavilkums

M. Bahtins krievu simbolistiem vēltītajās lekcijās apraksta „sintētisma” un „priekšmetīguma” jēdzienus. Rakstā aplūkota glezniecības žanru ekspansija literārajos žanros. Krievu simbolistu un akmeistu manifestos „portrets” atbilst poētiskā vārda „apjoma” un „vizuāluma” jēdzieniem. Tādējādi divas krievu modernisma poētiskās skolas aktualizē portreta tēlainību, katra savā veidā attīstot šī žanra verbālās pazīmes.

Atslēgvārdi: *portrets, ekfrāze, simbolisms, akmeisms, Leonardo da Vinči, Mikelandželo, Botičelli, Beato Andželiko, Dante.*

Мотив “прозрения” в мемуарной книге А. Ремизова “Подстриженными глазами”

Motif of “Revelation” in Remizov’s Book of Memoirs “Podstrizhennymi Glazami”

Apgaismības motīvs A. Remizova memuāru grāmatā “Podstrizhennymi glazami”

Сергей Доценко

Tallinas Universitāte, Slāvu filoloģijas nodaļa, Krievu literatūras katedra
e-mail: dotsenkosergei@hotmail.com

В статье рассматривается эпизод из мемуарной книги писателя А. Ремизова “Подстриженными глазами” (встреча с Фейей-юродивым), который вводит тему “прозрения” как способа осознания себя через призму “юродства”. В своеобразном “юродстве” Ремизова надо видеть глубоко осознанный писателем тип поведения, как в жизни, так и в литературном творчестве. Без его анализа трудно объяснить многие факты и интенции биографии и творчества Ремизова, а особенно – его автобиографический миф о самом себе.

Ключевые слова: русская литература, мемуары, поэтика, автобиографический миф, А.М. Ремизов.

М.М. Бахтин в статье “К методологии гуманитарных наук” (1974) утверждал: *“Влияние внетекстовой действительности на формирование художественного видения и художественной мысли писателя (и других творцов культуры). Особенно важное значение имеют внетекстовые влияния на ранних этапах развития человека. Эти влияния облечены в слово (или другие знаки), и эти слова – слова других людей <...>. Роль встреч, видений, “прозрений”, “откровений” и т.п. Отражение этого процесса в романах воспитания или становления, в автобиографиях, в дневниках, в исповедях и т.п. См., между прочим: Алексей Ремизов “Подстриженными глазами. Книга узлов и закрут памяти” (Бахтин, 1979, с. 365).*

Мемуарная книга А. Ремизова, которую упомянул М. Бахтин, посвящена детским и отроческим годам жизни писателя (1877–1897), или, как определил ее сам Ремизов в письме А.Ф. Рязановской (1 марта 1949 г.): *“с колыбели до университета”* (Ремизов, 1986, с. 288). И главная ее тема – тема осознания своего места в мире. Причем процесс этого осознания связан с мотивом “прозрения”. Парадоксальность самого заглавия книги может быть объяснена биографическим (бытовым) фактом: писатель с детства плохо видел, минус 11 диоптрий (см. главу

“Слепец” книги “Подстриженными глазами”), а в конце жизни почти полностью ослеп. Но сам Ремизов склонен был истолковывать смысл этого выражения символически: *“Подстриженные глаза” это значит: спускающаяся на глаза пелена Майи прорезана, мир “кувырком”, Эвклидовы аксиомы нарушены. Из трех измерений переход к четвертому измерению, в мир сновидений. Эти глаза подняли меня в звездный мир; они открыли мне дорогу в подземную глубь черной завязи жизни”* (Кодрянская, 1977, с. 378). В конечном счете, дефект зрения физического, т.е. “внешнего”, компенсируется у Ремизова развитием зрения особого, “внутреннего”. Иначе говоря, чтобы *прозреть* – писателю вначале необходимо было *ослепнуть*. Для понимания этой темы особенно важным оказывается эпизод, который становится для Ремизова во многом загадочно-пророческим. Это – встреча с городским юродивым Федей. *“Мы возвращались после уроков гурьбой. Навстречу Федя – издали он завидел нас и руками что-то показывал. А когда мы с ним поравнялись и я очутился лицом к лицу и полез было в карман, не найду ли “завалищего”, чего дать ему, я невольно почувствовал – уже не третьи, как обычно, а десятые его глаза, из самой глубины, смотрят на меня. И вдруг, как порезанный, вздрогнув – и все его кастрюли разом грохнули, – он отшатнулся и, наклонив голову, плюнул мне в лицо – прямо в глаза. Я только заметил, что стоим мы друг против друга одни – все разбежались. С восторгом заметил он свое “Каульбарс-Кайямас!” и, круто повернувшись, пошел. А уж собрался народ, видели! И шептались. Я утерся рукавом, платка никак не мог отыскать, и тоже пошел. <...> Пока я дошел до дому, не только на Старой Басманной, Садовой, Землянке, а и вся Таганка, все знали и повторялось: “Федя юродивый найденковского племянника оплевал!”* (Ремизов, 2000, с. 151–152).

Второй раз этот же случай Ремизов вспоминает в книге “Учитель музыки”, при этом уточняя некоторые детали: *“В ту осень мне в памяти встреча, много раз я вспоминал о ней и не мог разгадать. На Земляном валу, по Басманной, и в Лефортове ходил юродивый, – святой человек. Звали его “Пластырь”: очень помогал во всех бедах и напастях. Ходил он с палкой, как слепой, хотя на глаза не жаловался, а говорили про него, что от него ничего не скроешь, насквозь человека видит. Его и побаивались и ухаживали. С детьми он был всегда ласков. Собаки его не трогали, и дети не боялись. Но и самые озорные при нем не вызывали. <...> Мы гурьбой возвращались из училища по Старой Басманной. И у церкви Никиты Мученика мы его заметили. Я различил его по особенному свету, ни у кого я такого не видел, серебро в голубом. Мы приостановились, ждали, что он нам что-нибудь скажет, отчего бывало всегда весело, и еще какое-то любопытство всегда тянуло посмотреть на него поближе: он не похож был ни на кого, – ни на каких фабричных, ни на каких купцов, ни на каких учителей, – не молодой, не старый, и стар, и молод, лицо его просвечивало – и это поражало, а разбитая кастрюлька, которая моталась у него на груди, вызывает жалость. Поравнявшись с нами, он споткнулся, и я почувствовал: на меня смотрит – и я не узнал его – густой, серый дым, вскипая, искрами лился из его глаз. И вдруг, запрокинув голову, под жалкий звяк кастрюльки, он судорожно нагнулся, и плюнул мне в лицо и еще и еще, – и что-то кричал, угрожая. Потом, ворча, сторонясь, прошел. Я стоял один, все разбежались. Я никак не мог понять, что такое я сделал, или какое черное пятно разглядел он у моего сердца?”* (Ремизов, 1983, с. 197–198).

Весь этот непонятный (и для самого Ремизова, а тем более – для читателя) эпизод не поддается, по мнению А. Синявского, рациональному анализу и

однозначному истолкованию: плевков юродивого Феде может пониматься и как “знак несмыслимого позора и стыда” (Синявский, 1987, с. 37), и в то же время – совершенно иначе: “Ремизов и уничтожен, и преображен плевком ясновидящего Феде <...>” (Синявский, 1987, с. 38).

Чтобы хоть отчасти расшифровать этот загадочный эпизод, требуется сделать допущение: перед нами типичный случай поведения юродивого – странного, чудного, парадоксального. И расшифровывать его нужно, учитывая парадоксальность поведения юродивого – логическую парадоксальность его символических жестов. Зрелище юродства, как показал А.М. Панченко, разыгрывается на глазах у грешной толпы, обычно неверно истолковывающей поведение юродивого (Панченко, 1984, с. 102–113). И именно точка зрения толпы на этот жест юродивого косвенно представлена и в реакции самого Ремизова, и в реакции окружающих (ср. такие характерные реплики: “видели”, “шептались”, “все знали”). Именно с точки зрения толпы плевков юродивого (святого человека) может быть понят как знак позора и унижения. Этот взгляд на ситуацию Ремизов, в частности, прочитал в глазах мастера сахарного завода Копейкина: “<...> Суровый приговор за всех: один святой человек оплевал, – другой святой человек не благословил, стыд и позор!” (Ремизов, 2000, с. 161).

Другой “святой человек” – это Иоанн Кронштадтский, благословения которого Ремизов не получил по недоразумению. Но святость Иоанна Кронштадтского и святость юродивого Феде – суть разные в своем проявлении. Иоанн Кронштадтский олицетворяет официальную, законную, традиционную святость, в то время как Феде-юродивый – неофициальную, так сказать, “внезаконную”. И если случай с Иоанном Кронштадтским, не благословившим мальчика Алексея Ремизова, может восприниматься вполне однозначно (как знак недостойности, греха и позора), то с плевком Феде дело обстоит сложнее. Как известно, парадоксально-загадочные жесты юродивого могут и должны пониматься и прямо противоположным образом – как, например, жест Василия Блаженного, который камнем разбил чудотворный образ Божией матери (см.: Панченко, 1984, с. 104). Поэтому плевков юродивого Феде может быть истолкован не как знак позора и унижения, а как знак особой отмеченности, своего рода признания и “благословения”. Отмеченная и подчеркнутая “отверженность” Ремизова приобретает тогда совершенно другой смысл: ведь “унизил” и “отверг” его самый “униженный”, самый “отверженный”. Жест юродивого Феде можно понимать и так: Ремизов тоже суждено быть отверженным, изгоем. И тогда весь этот случай приобретает смысл признания и явления окружающим юродства самого Ремизова. И если “законный” святой (Иоанн Кронштадтский) не заметил и не благословил, то “внезаконный” святой (Феде-юродивый) заметил и благословил (пусть и таким странным, парадоксальным образом).

Нужно заметить и другое. Ремизов, дважды вспомнив этот эпизод с Федей-юродивым, тоже пытается его понять, объяснить и для себя, и для читателя. В автобиографической книге “Учитель музыки” в качестве объяснения он предлагает свой сон, столь же (если не более) загадочный, почти не поддающийся дешифровке. Как представляется, такое странное, загадочное объяснение загадочного автобиографического факта сродни поведению юродивого, который общается с миром посредством парадоксальных загадок. Именно так поступает в данном случае и своего рода юродивый Ремизов. То, что Ремизов был хорошо знаком с парадоксальными жестами исторических юродивых, не вызывает сомнений.

В связи с плевком Феди-юродивого нужно вспомнить также и парадоксальность, амбивалентность русских пословиц вроде: *“Хоть плюй в глаза – и то Божья роса!”*; *“Ему хоть плюй в глаза, а он говорит: “Божья роса!”* (см.: Даль, 1956, т. I, с. 123). Таким образом, плевок Феди-юродивого может быть понят как “возвышение” Ремизова – через “унижение” (что, собственно, и составляет один из главных императивов в поведении юродивого). Еще один подтекст, проливающий свет на случай с Федей-юродивым, приводит сам Ремизов. Это IX глава Евангелия от Иоанна, где рассказывается, как пишет Ремизов, *“об исцелении слепорожденного, как Христос, плюнув на землю, брением помазал слепому глаза и велел промыть – и слепой, промыв глаза, прозрел. Я чутко прислушивался к разговорам. Но как и чем это меня касалось? Разве я слепорожденный? И тогда, ведь я так и спать лег не умывшись! И где эта купель Силоам или что заменило бы купель: какое ключевое слово или какая “роковая” встреча?”* (Ремизов, 2000, с. 153). Упомянутый Ремизовым евангельский текст рассказывает о чуде, совершенном Христом: *“<...> Он плюнул на землю, сделал брение¹ из плюновения и помазал брением глаза слепому. И сказал ему: пойдя, умойся в купальне Силоам, что значит: “посланный”. Он пошел и умылся, и пришел зрячим”* (Иоанн IX, 6–7). По аналогии с евангельской притчей плевков юродивого Феди должен восприниматься Ремизовым как то же, что совершил Христос брением из плевка: заставил прозреть, но не столько в физическом смысле, сколько в символическом. Так и Ремизов, благодаря “брению” Феди-юродивого, прозрел и увидел свою истинную сущность и свою судьбу – судьбу юродивого. Таковым он и виделся многим своим современникам.

Писатель Ф. Степун, пытаясь воссоздать образ А. Ремизова, вспоминал: *“Странная внешность <...> если изорвать его поношенный тиджачишко в рубище – Ремизов превратится в юродивого под монастырской стеной”* (Степун, 1956, с. 298). Впечатление Степуна не было исключительным – Б. Зайцев также отметил эту черту образа Ремизова: *“Может быть, и юродство народное времен тезки, Алексея Тишайшего, отозвалось, но органически: этого не подделаешь. Допускаю, что сам он знал эту свою черту и несколько ее в себе “выращивал”* (Зайцев, 1989, с. 508).

По свидетельству самого Ремизова, с образом юродивого ассоциировался он и для В. Короленко: *“Короленко сравнивал меня – видел он в Нижнем на ярмарке: в руках на прутике нанизаны петли, гвоздики, железки, идет, погремущей позвякивает и сам чему-то радуется. Горький нетерпеливо: “Библией мух бьете!”* (Ремизов, 2003, т. 10 с. 281).

Чудачества, розыгрыши, “безобразия” Ремизова, его необычные внешность и поведение, – все эти случаи, запечатленные на страницах мемуаров, неизбежно вызвали представление о нем как о юродивом².

Как представляется, в “юродстве” Ремизова надо видеть не субъективные впечатления мемуаристов, а глубоко осознанный писателем тип поведения, как в жизни, так и в литературном творчестве³. Без его анализа трудно объяснить многие факты и интенции биографии и литературного творчества Ремизова, а тем более – его автобиографический миф о самом себе.

СНОСКИ

- ¹ Старославянское «брение» – «глина, грязь»; бренный – «взятый от земли, от праху; скудельный, непрочный, слабый» (см.: *Даль*, 1956, т. I, с. 127).
- ² См.: Кодрянская 1959, с. 15–16, с. 44, с. 102–103; Анненков, 1991, с. 219–220; Белый, 1990, с. 65; Пяст, 1997, с. 35–37; Берберова, 1972, с. 307; Чулков, 1930, с. 161; Одоевцева, 1988, с. 208–209; Федин, 1968, с. 120; Дейч, 1985, с. 276–280; Гофман, 1993, с. 373; Шаховская, 1991, с. 132; Резникова, 1980, с. 138–139; Никитин, 1994, с. 228; Бунич–Ремизов, 1994, с. 268; Газданов, 1971, с. 571–574.
- ³ Критик И. Ильин о юродстве Ремизова писал как об очевидном явлении: «В ряду замечательных русских «юродивых» А.М. Ремизов есть явление особое, небывалое. Он юродивый в пределах культуры – умный, образованный, даровитый художник, со своим значительным, но юродивым видением, с самобытным, но юродивым литературным словом» (Ильин, 1991, с. 100). Более подробно о феномене юродства в биографии и творчестве А. Ремизова см.: Доценко, 2000, с. 114–137.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненков, Ю. (1991). *Дневник моих встреч: Цикл трагедий*. [Л.], с. 199–216.
2. Бахтин, М. (1979). *Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство.
3. Белый, А. (1990). *Между двух революций*. Москва.
4. Берберова, Н. (1972). *Курсив мой: Автобиография*. München: Fink Verlag.
5. Гофман, М. (1993). *Петербургские воспоминания. – Воспоминания о серебряном веке*. Москва: Республика, с. 367–378.
6. Даль, В.И. (1956). *Толковый словарь живого великорусского языка*. Москва. Т. I–IV.
7. Дейч, А. (1985). *День нынешний и день минувший: Литературные впечатления и встречи*. Москва, с. 275–280.
8. Добужинский, М. (1987). *Воспоминания*. Москва: Наука, с. 229–232, с. 276–278.
9. Доценко С.Н. (2000). *Проблемы поэтики А.М. Ремизова: Автобиографизм как конструктивный принцип творчества*. Tallinn: TPÜ Kirjastus.
10. Жития (1995). *Жития византийских святых*. СПб.: Terra Fantastica.
11. Зайцев, Б. 1989. *Голубая звезда. Повести и рассказы. Из воспоминаний*. Москва
12. Ильин, И.А. (1991). О тьме и просветлении. Книга художественной критики: *Бунин. Ремизов. Шмелев*. Москва: Скифы, с. 81–134.
13. Кодрянская, Н. (1959). *Алексей Ремизов*. Париж.
14. Кодрянская, Н. (1977). *Ремизов в своих письмах*. Париж.
15. Никитин, В. (1994). “Кукушкина”: (Памяти А.М. Ремизова). – Ремизов А. *Павлиньим пером*. СПб.: Logos, с. 214–221.
16. Одоевцева, И. (1988). *На берегах Невы*. Москва.
17. Панченко, А. (1984). Смех как зрелище. – Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко, Н.В. *Смех в Древней Руси*. Ленинград: Наука, с. 72–153.
18. Пяст, В. (1997). *Встречи*. Москва: Новое литературное обозрение.
19. Ремизов, А. (1983). *Учитель музыки: Каторжная июллия*. Paris: La Presse Libre.
20. Ремизов, А. (1986). *Letters from Alexei Remizov – Russian Literature Triquarterly*. Vol.19. р. 267–300.
21. Ремизов, А. (2000). *Собрание сочинений. Подстриженными глазами. Иверень. Т. 8*. Москва: Русская книга.
22. Ремизов, А. (2003). *Собрание сочинений. Петербургский буерак. Т. 10*. М: Русская книга.
23. Резникова, Н. (1980). *Огненная память: Воспоминания о Алексее Ремизове*. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties.
24. Синявский, А. (1987). Литературная маска Алексея Ремизова. – *Aleksej Remizov: Approaches to a Protean Writer*. Ed. G.Slobin. Columbus (Ohio), с. 25–39.
25. Степун, Ф. (1956). *Бывшее и несбывшееся*. Нью-Йорк.
26. Тыркова-Вильямс, А.В. (1993). Тени минувшего: Встречи с писателями. – *Воспоминания о серебряном веке*. Москва: Республика, с. 322–342.
27. Федин, К. (1968). *Горький среди нас: Картины литературной жизни*. Москва.
28. Чулков, Г. (1930). *Годы странствий*. Москва: Федерация.
29. Шаховская, З. (1991). *В поисках Набокова. Отражения*. Москва: Книга, с. 121–133.
30. Яновский, В. (1993). *Поля Елисейские: Книга памяти*. СПб.: Пушкинский фонд.

Summary

The article uncovers an episode from the book of memoirs “Podstrizhennymi glazami” by writer A. Remizov (meeting Fedja the “God’s fool”). This episode reveals the subject of discernment as a way of self-perception through the prism of being a “God’s fool”. In Remizov’s specific conception of being a “God’s fool” must be seen the deliberate way of behaviour created by the author, both in everyday life and in literary work. Without analysing this specific conception it is almost impossible to explain numerous facts and intensions in Remizov’s biography and literary works. That especially concerns the autobiographical myth about himself.

Key words: *Russian literature, memoirs, poetics, autobiographical myth, Remizov.*

Kopsavilkums

Rakstā aplūkota epizode no krievu rakstnieka A. Remizova memuāru grāmatas “Podstrizhennymi glazami” – tikšanās ar Fedju-plānprātiņu. “Plānprātība” A. Remizova darbā uzlūkojama par dziļi apzinātu rakstnieka uzvedības tipu kā dzīvē, tā arī daiļradē. Tas ir veids, kā izprast sevi un nākt pie „apgaismības”. Šīs parādības analīze ir svarīgs starpposms daudzu A. Remizova dzīves un daiļrades faktu un intencu skaidrojumā. Īpaši liela nozīme tai ir A. Remizova autobiogrāfiskā mīta izpratnē.

Atslēgvārdi: krievu literatūra, memuāri, poētika, autobiogrāfiskais mīts, A. Remizovs.

**Поклонение золотому тельцу: Одесский роман
немецкого писателя Р. Штратца и немцы
в дилогии И. Ильфа и Е. Петрова**

**Worship to the Golden Calf
Odessian Novel by a German Writer R. Stratz
and the Germans
in the Novels by If and Petrov**

**Zelta teļa pielūgšana: vācu rakstnieka
R. Štratca Odesas romāns un
vācieši I. Ifa un J. Petrova diļoģijā**

Аннелоре Энгель-Брауншмидт
Vācija, Kīles Universitāte
e-mail: a.engel@slav.uni-kiel.de

Смысловой контекст знаменитой дилогии И. Ильфа и Е. Петрова станет более проясненным, если его сопоставить с рядом “одесских” текстов. В этой связи интерес представляет “одесский роман” немецкого писателя Рудольфа Штратца (1864–1936) как произведение, обустраивающее “иной”, “иноязычный” литературный фон “Двенадцати стульев” и “Золотого тельца”. Фиксируемая переключка “немецкого” и “русского” текстов возможна в плане представлений М.М.Бахтина о “чужом слове”.¹

Ключевые слова: Р. Штратц, И. Ильф, Е. Петров, сатира, городской тоpos, чужое слово.

Сто лет назад, в 1904 году, Р. Штратц опубликовал роман, в который включил эпизод, происходивший на одном из одесских кладбищ. Там он упоминает и надгробный камень своих предков. Штратц передаёт сцены из прошлого своей семьи² и связывает их с изображением среды и быта жителей старой Одессы, в основном, в национальном и социальном отношениях. Роман Штратца “Поддай мне руку” (*Gib mir die Hand*) изобилует описаниями пёстрой дореволюционной жизни портового города, его крупных коммерсантов (*Großkaufleute*) и портовых рабочих. До тридцатых годов роман переиздавался несколько раз, то есть приблизительно до того времени, когда в Советском Союзе Илья Ильф и Евгений Петров опубликовали свою дилогию. Тогда многонациональная жизнь в Одессе, жизнь коммерсантов в городе, жизнь немецких колонистов в Одесской области ушли в прошлое. В отличие

от дилогии Ильфа и Петрова, роман Штратца до сих пор не привлёк внимания исследователей. Любопытно рассмотреть, как немец воспринимает Одессу и как, четверть века спустя, советские одесситы вспоминают немецкое наследие города.

Для немецкого читателя, современника Р. Штратца, его история экзотична. Писатель рассказывает, что его предок Себастиан в 1807 году переселился на берег Чёрного моря из южного Шварцвальда (*Markgraefles Land*). Он был одним из первых переселенцев “на Александровском проспекте на краю татарской степи”, построил “Европейский базар” и стал потомственным почётным гражданином³ Одессы. Писатель Рудольф Штратц родился в 1864 году в Гейдельберге, служил в гессенской гвардии, подал в отставку, чтобы изучить историю в Гейдельберском университете, а в 1890 году стал профессиональным писателем в Берлине⁴. Он считается автором тривиальных романов и пьес, пользовался широкой популярностью около 1900 года⁵, но постепенно был забыт. О его источниках для описания Одессы ничего не известно. Можно предположить, что он черпал свою информацию из исторических книг, из записок или рассказов предков. Посетил ли он Одессу сам, видел ли он описанное собственными глазами, – мы тоже не знаем.

В романе устами стариков передаются воспоминания о главных событиях русской истории XIX века, как, например, о Крымской войне или об отмене крепостного права, а также о социальных последствиях этих событий: обеднение ремесленников из-за отсутствия дворянских заказчиков, приток крестьян в город, развитие пролетариата. Время, о котором рассказывает роман (конец XIX века), характеризуется резким контрастом между богатыми коммерсантами и рабочими, между спекулянтами и честными людьми, между русскими, поляками, греками, евреями с одной стороны, и немцами (одесситами и колонистами, а также прибывшими из Германии), с другой. Если Штратц идеализирует немцев, то Ильф и Петров представляют их в карикатурном виде.

Фабула романа “Поддай мне руку” довольно проста. Интрига основана на любовном треугольнике, но она имеет своей целью продемонстрировать немецкое превосходство почти над всеми другими нациями. Лиза Зандбауэр, двадцатипятилетняя красавица, живёт в несчастном браке с неверным мужем, тщеславным красавцем, потомком старинного французского дворянского рода и купцом первой гильдии в Одессе. Его все знают и уважают, но он бросает знаменитую фирму “Зандбауэр и сын” на произвол судьбы, из-за спекуляции переживает банкротство и кончает жизнь самоубийством. Лиза, которая два года назад лишилась дочери, постепенно освобождается от лицемерия и лжи своей жизни. Катализатором её освобождения является Роберт Ролофф, балтийский немец, бывший гуляка, который вследствие собственной воли и дисциплины сумел подняться из ‘грязи’ и стал советником старого Зандбауэра. Лизу он встречает в городе, хотя сам живёт вне города, на природе. В конце романа Лиза готова уйти от мужа, но остаётся ему верна, пока он жив.

Комфортабельная городская жизнь открылась перед ней во всей своей пустоте после знакомства с Ролоффом. Это он показывает Лизе путь к правде и независимости, предлагает ей руку, и для Лизы начинается новая жизнь.

Текст Штратца и дилогия Ильфа и Петрова – это в первую очередь городские тексты. Мы находим в них основные топосы, которые встречаются и в других одесских текстах до и после Исаака Бабеля (самого знаменитого певца Одессы), –

быстрый рост города, его процветающую торговлю и сказочное богатство⁶, свободу жизни и мышления раскованность, соответствующую бесконечности моря и степи. В Одессе встречаются Европа и Азия, для города характерны полиэтничность и многоязыкие, что вместе взятое приводит к вопросу: русский ли это город или какой-то заграничный остров?⁷ В сочинениях Штратца и Ильфа и Петрова нас интересует, прежде всего, немецкий пласт. Если весь роман Штратца построен на различиях между немецким и ненемецким элементами, то у Ильфа и Петрова немецкий пласт иногда проявляется в топосах и мотивах, но особой конструктивной роли не играет. Ко времени Ильфа и Петрова уже мало что осталось от большой одесской немецкой общины⁸, имевшей огромное значение для культурной жизни города⁹.

Торговля, которой занимаются герои романа, дает Штратцу повод для описания встреч с представителями разных общественных слоев и типов. Городские коммерсанты вступают в деловые, а иногда и в личные отношения с крымскими меннонитами-колонистами, у которых хлеб бывает без примеси¹⁰ и поэтому никогда не продается со скидкой. По словам автора, колонисты отличаются от городских немцев скромностью своей одежды, немногословием, честностью. В сущности, они осмотрительны и жизнеспособны – качества, которые лучше всего воплощает в романе восьмидесятилетний степной овцевод Каспар Фуртваг. Его предки, говорит рассказчик, переселились в Россию в 1815 году. Он утверждает, что все немецкие коммерсанты в Одессе – честные люди, даже те, кто обеднели, как Лизин отец, бывший часовщик¹¹ и конструктор оркестрионов, или её полунемецкий зять. Они не делают дурного. Как утверждает автор, немцы-колонисты сохранили свой язык и облик. В то время немецкое городское население утратило уже чистоту крови, смешавшись с людьми других национальностей и вероисповеданий. *“Es kam vor, dass das gleiche Grab den Schwarzwaelder Protestanten, den Moskauer Orthodoxen, den roemischen Katholiken aus Genue oder Warschau vereinete”* (Stratz, 1904, S. 121).

Исключением среди трудолюбивого и честного немецкого населения Одессы является гуляка Николай Зандбауэр. Он ленив, любит роскошь, о чём свидетельствует кабинет, который обставлен *“нышно и в кавказском стиле”* (Штратц, 1904, с. 39). Николай способен на всё, чтобы сохранить высокий уровень жизни и своё место в обществе. Его характер автор объясняет тем, что в его жилах, по материнской линии, течёт французская дворянская кровь. Слабому и ветреному Николаю противопоставляется твёрдый характер немца Ролоффа. Он пользуется полным доверием старого Зандбауэра. На смертном одре старик завещает ему управление торговой фирмой – факт, который приводит к конфликту с молодым Зандбауэром.

У Николая общее не только с французами, но и с русскими¹². Его свояк Коля, сын московской мещанки (в его портрете подчеркнуты широкие скулы и широкий нос), любит *“широкую натуру”* Николая, то, что Коля считает смелостью, по ходу развития романа, оказывается безрассудностью и фальшью. *“Широта”* – самый распространённый в романе признак всего русского. Это касается менталитета *“das Weite, das Unfassbare”*, багажа русских путешественников *“Kopfkissen, Essskoerbe, Leintuecher und all das sonstige Zubehoer”* (Stratz, 1904, S. 11), аппетита, *“wie alles in Russland”* (Stratz, 1904, S. 120) русского кладбища, равно как и безразличия русских к валяющимся на улице мёртвым нищим или к погромам евреев. Мы встречаем православных странников, бородатых крестьян, смиренных слуг, но вместе с тем умных и хитрых купцов, которые могут быть неграмотными, но знают своё дело и идут прямо к цели *“auf kernrussische Art”*, то есть, *“ohne ein Blatt vor den*

Mund zu nehmen”, (Stratz, 1904, S. 301). Если русская даль может ещё куда-нибудь раздвинуться, то, по мнению автора, в Азию. В связи с представлением о “востоке” в романе упоминаются такие черты ‘русского’ характера, как “*пассивное сопротивление*”, преданность и нерешительность (Штратц, 1904, с. 6, 35, 338).

Если среди русских купцов еще встречаются и неграмотные, то немецкие диктуют свою деловую корреспонденцию на разных языках. На улицах и в конторах Одессы слышатся русский, польский, греческий, итальянский¹³, американский вариант английского (*yankee-english*), румынский, французский язык “*элегантного мипа*” и старый алеманский диалект “*das rauhe, seit Jahrhunderten bewahrte Schwarzwälder Alemannisch einer Gruppe deutscher Kolonisten aus der Steppe, die Weizen in Odessa verkauft hatten, und das Franzoesisch der eleganten Welt*” (Stratz, 1904, S. 104). Резко отрицательно охарактеризованы в романе только корабельный маклер грек Ираклий Яннопулос и его жена-полька¹⁴.

Само собой разумеется, что в Одессе встречается и идиш “*Juedisch-Deutsch*” или “*Hebraeisch-Deutsch*”. Автор сам будто бы наслаждается этим языком, он передаёт на нём немало диалектов (Stratz, 1904, S. 211–212, 216, 220–221, 308–310, 370–371). Роллоф и честный еврейский бухгалтер Сруль Фрейдкинд могли бы спасти фирму Зандбауэра от банкротства, но молодой шеф не даёт им возможности это делать. Еврейские типы у Штратца разные. Описываются бедные еврейские массы в лохмотьях, но рядом выведены индивидуальные еврейские типы – такие как хлебный маклер первого ранга Вольф Шрайерман¹⁵, есть верующие иудеи, как Сруль Фрейдкинд, который тоскует по Галиции, по еврейскому местечку, по Талмуду и предпочёл бы быть раввином, а не бухгалтером, есть и неверующие¹⁶.

Несколько раз говорится о погромах¹⁷. Евреям никто (кроме Ролоффа) не помогает, все (даже Лиза) уже привыкли к погромам, так как они повторяются в Одессе как “*стихийные бедствия*” (Stratz, 1904, S. 27).

У Штратца все мысли вертятся вокруг “золотого тельца”, вокруг власти денег. “*Так есть, так и будет всегда в Одессе*”, – рассуждает автор, и добавляет, балансируя между восторгом и отвращением: “*Было что-то грандиозное в этом ревностном массовом рабстве перед деньгами*” (*Es war etwas Grosses in dieser inbruenstigen Massenknechtschaft vor dem Gelde* (Stratz, 1904, S. 194). Редко, но всё же отчётливо, появляются в романе предвестия того, что может воспрепятствовать этому поклонению. Старое поколение (как Зандбауэр-отец или овцевод Фуртванг) уже чувствует приближающиеся перемены. Появился новый тип американского спекулянта, протестуют рабочие, и с ними идёт студент под красным знаменем ((Stratz, 1904, S. 189). Приближается время, когда некий Остап Бендер будет жалеть о том, что в Советском Союзе нет возможности тратить бешеные деньги: “*Не дают делать капитальных вложений!* – возмутился Остап” (И. Ильф и Е. Петров, 1959, с. 625).

В романе “Двенадцать стульев” немецкий элемент появляется уже в самом начале. Когда Ипполит Матвеевич просыпается и говорит ‘Бонжур!’, это указывает на то, что он проснулся “в добром расположении”. “*Сказанное при пробуждении ‘гут морген’ обычно значило, что печень пошаливает, что пятьдесят два года – не шутка и что погода нынче сырая*” (И. Ильф и Е. Петров, 1959, ч. 1, с 19). Любопытна перемена имени Воробьянинова. Бендер переименовывает его в Конрода Карловича Михельсона, не сенатора из высшего общества, а беспартийного члена

профсоюза. Эта ‘онемеченность’ указывает на разрыв с прошлым, с дворянством и на начало новой жизни.

Немецкий уклад жизни, как тема развивается при свидании Воробьянинова-Михельсона со старой любовницей Еленой Боур. Она мечтает о Париже – столице любви – и погружается в воспоминания. Но присутствующий Остап хочет есть и объясняет, что они приехали не из Парижа, как полагает Елена Станиславовна: “*Мы с коллегой прибыли из Берлина*”, – добавляя, что в Берлине “*очень странный обычай: там едят так поздно, что нельзя понять, что это – ранний ужин или поздний обед*” (И. Ильф и Е. Петров, 1959, с. 117–118). Остап Бендер знает достаточно по-французски и по-немецки¹⁸, чтобы заставить Воробьянинова ради получения денег играть роль бывшего депутата Государственной Думы, то есть нищего. Он учит его просить жалким голосом по-немецки: “*Гебен Зи мир битте..*” (И. Ильф и Е. Петров, 1959, ч. 3, с. 289). Напомним и другой момент, связанный с сумасшедшим отцом Фёдором. В конце жизни голодающему отцу Фёдору, сопернику Остапа в погоне за стульями, умеренность лютеранского образа жизни ближе, чем отношение к еде в любом другом вероисповедании. На вершине кавказской горы он стал проповедовать птицам, и “*почему-то склонял их к лютеранству*” (И. Ильф и Е. Петров, 1959, ч. 3, с. 304).

Когда в главе о междупланетном шахматном конгрессе говорится об одноглазом человеке, читающем “*роман Шпильгагена в пантелеевском издании*” (И. Ильф и Е. Петров, 1959, ч. 3, с. 266), то это указывает на такой же устарелый вкус, как картина Арнольда Беклина “Остров Мёртвых”, гравюра с которой, как известно из русских мемуаров, весела в гостиных каждого врача, в деловых кабинетах, а также у портных¹⁹. Немецкие имена звучат в романе Ильфа и Петрова и в связи с издательской деятельностью, как, например, имя Генриха Юлия (в действительности Юлий Генрих) Циммермана “*издателя нот и музыкальной литературы*” (И. Ильф и Е. Петров, 1959, с. 482), владельца “*первоклассных магазинов*”, эмигранта после 1917 года²⁰. Ещё ярче они проявляются в связи с тогда ещё новым и скоро уже запрещённым психоанализом. Заглавие знаменитого ежегодника “*Jahrbuch für Psychoanalyse*” передаётся русскими буквами и не совсем правильно, как “*Ярбух фюр психоаналитик*”²¹. Среди самых разнообразных обитателей сумасшедшего дома первое место занимает бухгалтер Берлага в роли вице-короля Индии. Как правило, Ильф и Петров “*совмещают классические и современные мотивы*”²². Довольно тупой тип – немецкий профессор-востоковед, пассажир литерного поезда, ехавший по приглашению ВОКСА, то есть Всесоюзного общества культурной связи с заграницей. Он внимательно и “*весьма терпеливо*” выслушивает глупый рассказ проводника “*о существовании странного животного с двумя кочками на спине*” (И. Ильф и Е. Петров, 1959, с. 574).

Карикатурно обрисован “*выписанный из Германии за большие деньги немецкий специалист, инженер Генрих Мария Заузе*”. Он выведен как человек, не имеющий представления о том, что происходит в Советском Союзе, упорный и послушный до глупости Генрих “*работать не боится и давно уже ищет широкого поля для применения своих знаний в области механизации лесного хозяйства*”. Но, как мы помним, “*Геркулесу*” он не нужен. Чтобы заниматься чем-нибудь, Генрих в течение недели “*успел*” (что соответствует его фамилии от немецкого “*sausen*”, свистеть, налетать) (Щеглов, 1995, с. 575) “*осмотреть три музея, побывать на балете ‘Спящая красавица’ и просидеть часов десять на торжественном заседании,*

устроенном в его честь”. Через десять дней он к работе ещё не приступал и в письме к своей невесте удивляется, что ему платят за “ничегонеделание”. Через месяц он пугается своего безделья и намерен жаловаться “патрону”. Коллегам это совершенно непонятно: “*Ей-богу. Сидит человек за столом, ни черта не делает, получает тьму денег и ещё жалуется*” (И. Ильф и Е. Петров, 1959, ч. 2, с. 502–506).

Кроме упоминания “запаха немецкой жевательной резинки” (И. Ильф и Е. Петров, ч. 1, с. 352) и старой пишущей машинки ‘Адлер’, “в которой не хватало буквы е” в дилогии Ильфа и Петрова немецкий элемент не встречается больше. Замена буквы ‘е’ буквой ‘э’ даёт возможность имитировать произношение без палатализации, как оно распространено между немцами, хотя Остап, в соответствии с мифом о собственном происхождении, утверждает, что купили машинку “с турецким акцентом” (И. Ильф и Е. Петров, 1959, ч. 2, с. 471).

Как правило, в романах Ильфа и Петрова имеется по одному герою, репрезентирующему “в сгущённом виде каждую из известных крупных сфер и течений советской жизни”²³. В качестве персонажа может выступать также этническая группа. Таким образом, на московской конференции о разделе страны никто из тридцати сыновей лейтенанта Шмидта не готов пойти в университетские центры или большие города, не говоря уже о республике немцев Поволжья. “А что, разве это такая плохая республика, - невинно спрашивал Балаганов. – Это, кажется, хорошее место. Немцы как культурные люди не могут не протянуть руки помощи. – Знаем, знаем! – кричали разволнованные дети. – У немцев возьмёшь! – Видимо, не один из собравшихся сидел у недоверчивых немцев-колонистов в тюремном плену”²⁴. Эта фраза, особенно – понятие республики, отсутствует в советском издании 1959 году. В дальнейшем мы узнаём, что несчастному Паниковскому не повезло: “Злая звезда Паниковского оказала своё влияние на исход дела. Ему досталась бесплодная и мстительная республика немцев Поволжья. Он присоединился к конвенции вне себя от злости”. Ещё один факт – случай растраты, – также касается Поволжья. Великий комбинатор, с делом Корейко в руках и выражаясь в манере дореволюционного присяжного поверенного, обличает Александра Ивановича и подсчитывает его грехи. Среди них была и “торговля казенными медикаментами во время голода и тифа”, а также работа Корейко “по снабжению, которая привела к исчезновению железнодорожного маршрута с продовольствием, шедшего в голодающее Поволжье” (И. Ильф и Е. Петров, 1959, ч. 2, с. 533).

Было бы интересно сравнить еврейскую тему у Штратца и Ильфа и Петрова. Юрий Щеглов утверждает: “Особый слой образует переключки с литературой, воспроизводящий стиль речи”. (Щеглов, 1995, с. 73). Но это уже другая тема. Своей кульминации она достигает в рассказе Остапа Бендера о Вечном Жиде. Это продолжение и тем самым странное окончание старой легенды об Агасфере, потому что Жид у Бендера больше не будет странствовать по земле: его убили люди атамана Петлюры.

Жизненная непосредственность, которую Ильф и Петров передают сценам в дилогии, имеет “более или менее явственный оттенок вторичности, отражённости”, пишет Ю.К. Щеглов (Щеглов, 1995, с. 71). Такой “густой литературности” (Щеглов, 1995, с. 70) нет у Штратца, нет и такой виртуозности, балансирующей “между позитивной и субверсивной гранями своего искусства” (Щеглов, 1995, с. 73).

Если Ильф и Петров владеют нарративными техниками романа XIX века и романа эпохи модернизма, то, в отличие от них, Штратц, как писатель старого поколения, пользуется ими, чтобы продолжить классическую традицию. Роман Штратца ‘вторичен’ не в том смысле, что автор взял половину ‘действительности’ из литературы, накапливая цитаты, литературные и культурные аллюзии, как Ильф и Петров, а в том, что он, по всей вероятности, никогда собственными глазами не видел описанную им ‘действительность’.

Сатира Ильфа и Петрова понятна в политическом контексте своего времени, сюжеты строятся на тезисах официальной пропаганды конца двадцатых годов²⁵, немцы в дилогии являются не врагами, а смешными типами. Аллюзии на немецкий образ жизни, на характерные черты немцев повышают комизм дилогии. Роман Штратца, который появился в 1904 году, т.е. до Первой мировой войны, следует требованиям немецкого национализма в России, развивавшегося после отмены ряда привилегий колонистов в 1870-е годы. С другой стороны, идеализация немцев в романе стопроцентно соответствовала наступающему периоду фашизма в Германии. Читатели могли прочесть роман Штратца, увлекшись любовной интригой, и воспринять пропаганду превосходной немецкой – с точки зрения автора – способности к осваиванию большой территории и к организации экономической жизни. Шутя или всерьёз, литература чаще всего передаёт стереотипы от поколения к поколению, но иногда и обличает их.

СНОСКИ

- ¹ См. записи 1970-1971 гг. М.М. Бахтина в его книге: *Бахтин, М.М. (1979). Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, с. 346-350.
- ² В книге Эльвиры Плесской-Зебольд семья Штратц не числится. См.: Э.Г. Плесская-Зебольд (1999). *Одесские немцы 1803–1920*. Одесса.
- ³ “Почётное гражданство” было утверждено в России особым Манифестом 10 апреля 1832 года. См. Плесская-Зебольд, с.28, сн. II.
- ⁴ *Unsere Zeitgenossen/ Wer ist's? VII. Ausgabe, hrsg. und rev. von Hermann A. L. Dege-ner. Leipzig (1914). S.1667f. Available: <http://home/t-online.de/home/hansjoachcimr/perso4b.htm>(10.04.2003).*
- ⁵ Kummer, Friedrich. (1909). *Deutsche Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts dargestellt nach Generationen*. Dresden. S. 691–694.
- ⁶ Ср. Исторические исследования: Guido Hausmann (1998). *Universitaet und staedtische Gesellschaft in Odessa, 1865–1917. Soziale und nationale Selbstorganisation an der Peripherie des Zarenreiches*. Stuttgart (= Quellen und Studien zur Geschichte des oestlichen Europa, Bd. 49), Kap. 2: Die Stadt Odessa als sozialer Raum. S. 42–63.
- ⁷ Koschmal, Walter (1997). *Kulturbeschreibung aus der Peripherie: Babel's Odessa-Poetik*. In: *Wiener Slawistischer Almanach. Sonderbd. 44*. S. 311–336, hier: S. 312–314.
- ⁸ См. Smojlov, F. A. (1998). *Die Bevölkerung Odessas am Ende des 19. Jahrhunderts: nationaler, sozialer und kultureller Aspekt*. In: *Odessa. Kapitel aus der Kulturgeschichte*. Hrsg. Von Walter Koschmal. Regensburg (=Schriftenreihe des Osteuropas-Instituts Regensburg-Passau. Bd. 15, S. 85–95, hier: S. 93.
- ⁹ См. Ševčuk, N. A. (1998). *Die deutsche evangelisch-lutherische Gemeinde Odessas im 19. Jahrhundert*. In: *Odessa. Kapital aus der Kulturgeschichte*. Hrsg. Von Walter Koschmal. Regensburg (=Schriftenreihe des Osteuropa-Instituts Regensburg-Passau. Bd. 15, S. 71–85. Плесская-Зебольд, с.237–423.
- ¹⁰ Ср. Старый путеводитель по Волге: “Хорошее качество хлеба порождает спрос на него из Нижнего и Петербурга для вывоза за границу”. Григорий Москвич (1902). *Иллюстрированный практический путеводитель по Волге*. Одесса, с. 295.
- ¹¹ Часовщики принадлежали к тем ранним переселенцам, которые имели свои собственные цехи. Скоро уже потомки немецких ремесленников стали могучими одесскими купцами. См. N. A Ševčuk, 73f.

- ¹² О постепенной интеграции немцев в общественную жизнь Одессы см. N. A Ševčuk, с. 85.
- ¹³ Что отвечает статистике. См. Smojlov F. A., с.93.
- ¹⁴ О быстрой перемене местом и корыстолюбии греков говорит Smojlov F. A. Ук. соч., с. 93.
- ¹⁵ Роль евреев в экономической жизни города быстро росла в начале XX в. См. Smojlov F. A.. Ук. соч. С. 92; Hausmann. Ук. соч., с. 440–461.
- ¹⁶ Идиш более или менее сохранился в деревенских областях. О принадлежности евреев к разным слоям городского общества см. Thorsten Steinhoff: Jiddischer Schriftsteller und jiddisches Leben in Odessa. Traditionen, Bruch- und ein Neuanfang? In: *Odessa. Kapitel aus der Kulturgeschichte*. (1998). Hrsg. Vor Walter Koschmal. Regensburg (= Schriftenreihe des Osteuropas-Institut Regensburg- Passau; Bd. 15), S. 132-145, hier: S. 134-36.
- ¹⁷ Неизвестно, знал ли Штратц о погроме 1903 года. Страшный погром в 1905 году ещё только предстоял.
- ¹⁸ Ср. урок героя излагающего, как будто из учебника, основы глагола “писать”: “Шрейбен, ириб, геирибен. Писать. Понимаете? Я пишу, ты пишешь, он пишет, она, оно пишет[...]” (Золотой теленок. Т. 2, с. 506). Автор Илья Ильф владеет немецким языком настолько, что пользуется приёмом языковой игры: “Эс регнет”, пишет он в 1927 году и комментирует: “Хорошо ещё, что не <эс инеет>” Илья Ильф (2000). Записные книжки 1925-1937. Первое полное издание. Состав. и комментарий А. И. Ильф. Москва, с. 19.
- ¹⁹ См. Щеглов Ю. К. (1995). Комментарии. В кн.: *И. Ильф, Е. Петров: Двенадцать стульев*. Роман. Ю.К. Щеглов: Комментарий к роману “Двенадцать стульев”. Москва, с. 495-496.
- ²⁰ См. Щеглов Ю. К. (1991). Романы И. Ильфа и Е. Петрова. Спутник читателя. Золотой телёнок. Том 2. Wien (= Wiener Slawistischer Almanach; Sonderband 26/2), с. 577.
- ²¹ Ниже он упоминается как “Ярбух фюр психоаналитик унд психапатологик”. А дальше, “профессор Блейтер” и его книга “Аутистическое мышление” (с. 484) не установлены.
- ²² Хотя его имя ритмически похоже на имя любимого многими русскими поэтами Райнер Мария Рильке. Есть ещё ‘говорящие’ имена немецкого происхождения, как, например, мифический доктор математики Бернгард Гернграсс (выскачка) и геркулесовец Бомзе (от немецкого “bumsen”, бухать).
- ²³ Щеглов Ю. К. Комментарий к “Двенадцать стульев”, с. 58–59.
- ²⁴ Илья Ильф, Евгений Петров (1933). Золотой телёнок. Второе издание. Москва, С. 28–29. Ещё до первой публикации цензоры сократили роман; правка продолжалась от издания к изданию ещё десять лет. См. *Илья Ильф, Евгений Петров (2000). Двенадцать стульев*. Первый полный вариант романа с комментариями М. Одесского и Д. Фельдмана. Москва, с. 4.
- ²⁵ См. Предисловие Одесского и Фельдмана к полному варианту романа “Двенадцать стульев”, с. 11–14.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ильф Илья, Петров Евгений (1959). *Двенадцать стульев. Золотой теленок*. Москва.
2. Ильф Илья (2000). *Записные книжки 1925–1937*. Первое полное издание. Составление и комментарий А. И. Ильф. Москва.
3. Щеглов Ю. К. (1995). Комментарии к роману. В кн: *И.Ильф, Е. Петров. Двенадцать стульев*. Москва.
4. Ильф, Евгений Петров (1933). Золотой телёнок. Второе издание. Москва.
5. Ильф, Евгений Петров (2000). *Двенадцать стульев*. Первый полный вариант романа с комментариями М. Одесского и Д. Фельдмана. Москва.
6. Stratz, Rudolf (1904). *Gib mir die Hand*.

Summary

The meaning of the context of the famous novels by Ilf and Petrov will be significantly clarified if it is confronted with the “Odessian” texts. Thereupon, the “Odessian novel” by the German writer Rudolf Stratz could be interesting as a work presenting “other” literary background of the novels “The Twelve Chairs” and “The Golden Calf”. The ideas of Bakhtin about “alien utterance” could be used in revelation of interchange between German and Russian texts.

Key words: R. Stratz, I. Ilf, E. Petrov, satire, city topos, alien utterance.

Kopsvilkums

I. Ilfa un J. Petrova slavenās diloģijas jēdzieniskais konteksts kļūst skaidrāks, ja „Divpadsmit krēslu” un „Zelta teļa” tekstus sastata ar virkni citu „Odesas” tekstu. Šajā ziņā īpaši nozīmīgs ir vācu rakstnieka Rūdolfā Šratca (1864–1936) „Odesas romāns”. Tas ir darbs, kas nosaka „citu” – „citvalodas” diloģijas literāro fonu. „Vācu” un „krievu” tekstu savstarpējā sasaiste rakstā aplūkota, balstoties uz M. Bahtina priekšstatiem par „svešu vārdu”.

Atslēgvārdi: R. Šratcs, I. Ilfs, J. Petrovs, satīra, pilsētas toposs, svešs vārds.

**Проблема диалогичности “создающего” и “созданного”
текстов (Граф Амори. “Финал. Окончание
произведения “Яма” А. И. Куприна”)**

**The Problem of Dialog of “Creating” and a “Created” Text
of Pulp Novel Count Amory – “The End of the Novel by
A. Kouprin “The Hole”**

**„Radošā” un „radītā” teksta dialoga problēma
(Grāfs Amori. „Fināls. A. Kuprina „Bedres” nobeigums”)**

Дарья Невская

Latvijas Universitāte, Filoloģijas fakultāte, Slāvu valodu un literatūru nodaļa
e-mail: nevaska@inbox.lv

В 1913–1914 годах в творческий диалог вступили два художественных текста: повесть “Яма” А.И. Куприна и “Финал. Окончание произведения “Яма” Ипполита Рапгофа (Графа Амори). Если в повести “Яма” А.И. Куприн использовал стилистику бульварного романа, то беллетрист Граф Амори, автор бульварных романов, ввел образ писателя Куприна в свой роман, который, в свою очередь, являлся окончанием “Ямы” А.И. Куприна. В этом случае, мы можем говорить о “творческом хронотопе” (М.М. Бахтин), в котором происходит диалог между жизнью и литературным произведением.

Ключевые слова: мир, создающий текст; мир, созданный текстом; творческий хронотоп; А.И. Куприн, Ипполит Рапгоф (Граф Амори).

Прежде чем говорить о диалогичности “создающего” и “созданного” текстов художественной литературы, следует определиться с понятиями. В работе “Форма времени и хронотопа в романе” М.М. Бахтин предлагает различать “*изображенный в тексте мир*” (“созданный”) и мир, “*создающий текст*”, включающий в себя *создающих текст авторов, исполнителей текста, слушателей-читателей, воссоздающих и “в этом воссоздании обновляющих текст”* (Бахтин, 2000, с. 188). Добавлю к этому перечню и филологов-исследователей, эксплицирующих этот текст. М.М. Бахтин утверждает, что “*между изображающим реальным миром и миром, изображенным в произведении, проходит резкая и принципиальная граница*” (Бахтин, 2000, с. 188). Однако сразу же предостерегает от понимания “*этой принципиальной границы как абсолютной и непреходимой*”. “*При всей неслиянности изображенного и изображающего мира (...) они неразрывно связаны*

друг с другом и находятся в постоянном взаимодействии, между ними происходит непрерывный обмен, подобный непрерывному обмену веществ между живым организмом и окружающей его средой: пока организм жив, он не сливается с этой средой, но если его оторвать от нее, то он умрет. Произведение и изображенный в нем мир входят в реальный мир и обогащают его, и реальный мир входит в произведение и в изображенный в нем мир, как в процессе его создания, так и в процессе его последующей жизни в постоянном обновлении произведения в творческом восприятии слушателей-читателей. Этот процесс хронотопичен (...). Можно даже говорить об особом творческом хронотопе, в котором происходит этот обмен произведения с жизнью и совершается особая жизнь произведения” (Бахтин, 2000, с. 188–189).

Этот “обмен” можно еще рассматривать и как “диалог”, в который вступают “создающий” и “созданный” тексты. Примером такого “диалога” может служить история взаимоотношений повести А.И. Куприна “Яма” и романа И.П. Рапгофа (Графа Амори) “Финал. Окончание романа “Яма” А.И. Куприна”.

Предыстория

Первая часть повести “Яма” А.И. Куприна вышла в сборнике “Земля” в 1909 году. Материалом для “Ямы” (как и для многих других его произведений) должны были служить жизненные истории и реальные люди, жившие в Киеве, Одессе, Житомире и Петербурге. Впоследствии писателю пришлось даже опровергать мнение, будто в “Яме” даны портреты “живых киевлян”. В интервью киевской газете (“Киевские вести”, 1909, №156, 14 июня) он заявил со всей определенностью: *“Лица, выведенные мною, не являются точной фотографией, снятой с живых людей. Я подметил, правда, много отдельных штрихов для психологии персонажей повести, но это не копия, которую я презираю” (Куприн, 1964, т. 6, с. 453).* Вместе с тем его переезд в Житомир был связан с желанием на месте проверить информацию, которая часто появлялась в петербургской прессе, о раскрытых в этом городе “организованных шайках” притонсодержателей, которые продавали женщин легкого поведения за границу. К.Чуковский вспоминал, что Куприна *“мучила жажда исследовать, понять, изучить, как живут и работают люди всевозможных профессий – инженеры, фабричные, шарманички, циркачи, конокрады, монахи, банкиры, шпики, – он жаждал узнать о них всю подноготную, ибо в изучении русского быта не терпел никакого полужайства, никакой дилетанщины и почувствовал бы себя глубоко несчастным, если бы вдруг обнаружилось, что ему неизвестна какая-нибудь бытовая деталь из жизни, скажем, водолазов или донских казаков” (Куприн, 1964, т. 1, с. 13).* О работе Куприна над “Ямой” К. Чуковский писал: *“Помню, как впоследствии изучал он обительниц “Ямы” в Кузнецком переулке, недалеко от того дома, где жил Достоевский, с таким азартом, с таким любопытством, словно он первооткрыватель какой-то неизвестной страны, словно никто никогда не видал этих ям, словно на свете и не существует ничего интереснее, чем быт всевозможных Александрин и Луиз” (Куприн, 1964, т. 1, с. 15).* Наблюдения, скорее всего, имели место, а значит и намечился обмен между “создающим” и “созданным” текстами, вернее, его первая стадия.

К. И. Чуковский в своей статье “Куприн” обратил внимание и на факт излишней болтливости писателя. Куприн действительно много рассказывал о своих

замыслах друзьям и прессе. Например, 8 ноября 1908 года Куприн сообщил корреспонденту газеты “Биржевые Ведомости” об издании повести “Короли в изгнании” и кратко изложил ее сюжет. А среди эпизодов незаконченной повести “Яма” предварительному разглашению подвергся эпизод посещения публичных домов певицей Ровинской и ее спутниками (Куприн, 1964, т. 6, с. 453). Только после того как в 1913 году Граф Амори включил в свой роман “Финал. Окончание произведения “Яма” некоторые эпизоды, рассказанные Куприным своим друзьям и журналистам, писатель вынужден был признаться: “Только теперь я вижу, как не следует оглашать вперед планов неоконченной работы” (Куприн, 1964, т. 6, с. 457). Среди эпизодов, использованных Графом Амори в своем варианте окончания повести “Яма”, были и эпизод с посещением известной певицей Ровинской публичных домов. В газете “Биржевые ведомости” (4 августа, 1915) Куприн утверждал, что он о похожем случае рассказывал своим петербургским знакомым еще в 1905 году (Ротштейн, 1964, т. 6, с. 453). Однако этот эпизод не был им включен в первую часть повести “Яма” и появился только во второй части, вышедшей в 1914 году, уже после романа Графа Амори. Остановимся подробнее на этом эпизоде романа “Финал” Графа Амори.

Судьба эпизода

Место действия: заведение Треппеля на Ямках. “Вечером у Треппеля, как всегда, царило большое оживление. Масса было народу” (Амори, 1913, с. 80). Главным героем этого эпизода является не актриса Ровинская, которая от пресыщения хочет подышать воздухом грязи и разврата, а некий сероглазый, полный рыжеватый блондин с “одутловатым и заплывшим от пьянства лицом” (Куприн, 1964, т. 6, с. 81). “Его серые глаза спокойно глядели на всю, окружавшую большой стол, веселящуюся компанию, подобострастно прислушивавшуюся к грубым его окрикам” (Куприн, 1964, т. 6, с. 81). Это портрет петербургского литератора Василия Ивановича, который зашел в заведение Треппеля. Литератор – бывший офицер – груб с другими посетителями заведения, бесцеремонен с “дамочками”, быстро озлобляется, но также быстро и отходит. Однако на него никто не обижается, более того, многие посетители “подобострастно прислушиваются к его грубым окрикам”. Одна из дамочек, указывая на литератора, спросила у офицера Кобелева, кто это такой:

- Это? **Знаменитый литератор из Петербурга¹**, – ответил **Кобелев**.
- А чем он знаменит? – спросила толстая брюнетка с глуповатым видом.
- Да вы что ей говорите, – крикнул капитан, сидевший против Кобелева. – Эта шкура разве поймет, что такое литератор. Плюньте на это дело.
- Офицер, а ругается, – сказала дамочка, сидевшая на коленях капитана.
- В чем дело? – крикнул через стол **названный литератором**.
- Да, вот офицер ругается.
- Ругаться не надо. Чем ругаться, так лучше в морду дать, – решил **литератор**.
- Вася, уймись! – крикнул Кобелев.
- Капитан, зажми ему рот, что он меня унижает. Я ведь не пьян, – лепетал **литератор**.

– Душечка, голубчик, вели конфет дать в зеркальной бонбоньерке, пискливо просила брюнетка, сидевшая около литератора.

– Кобелев, вели этой дуре дать бонбоньерку и пусть она идет к черту, надоела, лезет...

– Эх! Вася, Вася, как тебе не стыдно! – сказал Кобелев.

– Молчать! Штафырка такая, плюгавка, а туда-же! Надо дисциплину соблюдать, а то девки надоедают. Понимаешь, штафырка?

– Ты ведь сам в штатском? – огрызнулся Кобелев.

– **Но все знают, что я был офицером и кто я...** (Амори, 1913, с. 82–83).

В этот момент, когда петербургский литератор “отрекомендовал себя”, и у читателя уже сложилось о нем представление, в комнату вошел еще один литератор по фамилии Рубинский, которого Василий Иванович поприветствовал как старого друга:

– Рубинский, нашему **Гюи де Мопассану**, мое почтение, – крикнул литератор. – **Черт этакий, хотел за мной зайти и пропал. Все путаешься, развратник...**

– Вася, а ты все тут, как сел, так и сидишь? **А предполагалось ведь у нас произвести ревизию всем этим заведениям.**

– Мне и тут хорошо: кормят, поят, девок масса. Вы вот как хотите, а я тут спать завалюсь, устал.

С этими словами литератор развалился на круглом диване и ногами слегка толкнул сидевшую рядом с ней блондинку (Амори, 1913, с. 83).

Оба литератора появляются на страницах романа Амори один раз и только в этом эпизоде. Они очень разные, но дружат и даже ходят по подобным заведениям вместе. Предположу, что в образах этих персонажей выведены реальные литераторы: Александр Иванович Куприн и Михаил Петрович Арцыбашев. Амори знал, что Куприн любит наблюдать за спецификой профессиональной деятельности людей. Знал он и то, что писатель и бывший офицер – “проказливый”, пьющий человек, душа любых, часто очень сомнительных компаний. Его любили воры, циркачи, моряки, извозчики. Близкий друг Куприна, журналист и писатель Петр Пильский, подводя итог в своих воспоминаниях о нем, писал: “Я нарочно поворачиваю Куприна его темной стороной. Темной? Да, если судить только внешне, по нескольким фактам. Куприна надо было знать близко и хорошо, чтобы разглядеть в нем не одного человека, а двух. Одного можно было бы назвать “злым татаринком”, другого ласковым, тихим, чуть-чуть хитроватым русским простым человеком. Первый отпугивал, второй заставлял себя любить. Этот второй человек еще очень страдал. Сколько раз Куприн жаловался на свою слабость к бутылке” (Пильский, 1999, с. 296). Ипполит Рапгоф безусловно был осведомлен об этих “двух сторонах” непростой натуры писателя. Эти “две стороны” отразились и в характере Василия Ивановича. Не оставляет сомнения тот факт, что герой эпизода собирався вместе со своим другом, литератором Рубинским, “произвести ревизию всем этим заведениям” чтобы понаблюдать за царившими там нравами, но напился в заведении Треппеля и на ревизию остальных заведений у него не хватило уже сил. В конце эпизода Василий Иванович просыпается, он настроен весьма благодушно,

его окружают лепечущие “дамочки”, и, когда из комнаты с криками выскакивает изнасилованная девочка, Василий Иванович искренне негодует:

- Это подло! – крикнул Василий Иванович. – Мерзавцы!
- Дайте ей платье, – волновалась мадам Терез, – я ее домой отвезу.
- Нет, это шалишь! Не отвезешь! – вмешался Василий Иванович. – Знаем ваш дом, сводня проклятая! Мерзавка! (Амори, 1913, с. 91).

Это неожиданное проявление участия в судьбе оскорбленной женщины вписывается и в систему ценностей Куприна. Петр Пильский упоминает о двух эпизодах из жизни писателя, которые, несомненно, были известны широкой публике. Один из них приходится на время, когда Куприн успешно сдал экзамены в Академию Генерального штаба и ждал зачисления. *“На один или два дня Куприн приехал в Киев. Прогуливаясь по берегу Днепра, он натолкнулся на возмущившую его сцену: полицейский пристав ударил женщину. Ни минуты не думая, Куприн бросился на него и швырнул пристава в воду. Этого было достаточно: в Академию Генерального штаба таких не принимали...”* (Пильский, 1999, с. 301). Другой эпизод, в котором Куприн предстает в образе защитника обиженных женщин, совпал с его репортерской деятельностью в Киеве: *“В редакцию пришла хористка оперы и пожаловалась, что дирижер оркестра ударил ее дирижерской палочкой. В тот же вечер Куприн, перепрыгнув через барьер, отделяющий оркестр от зрительного зала, нанес дирижеру удар по лицу...”* (Пильский, 1999, с. 301). Мы не знаем, ставил ли Граф Амори перед собой задачу, воспроизвести в характере петербургского литератора тот “дикий и многоцветный хаос”, который был присущ характеру Куприна. Однако, несомненно, то, что Амори удалось реконструировать отдельные узнаваемые черты писателя. Более того, он, он окружил своего персонажа не менее узнаваемыми литературными героями из произведений Куприна. Это утверждение касается не только героинь “Ямы”. Стоит обратить внимание на то, что в этом эпизоде Василий Иванович изображен в обществе офицеров, которые ведут себя развязно и нагло. Видимо Амори хотел напомнить читателям о героях повести “Поединок” (1905), которая принесла писателю всероссийскую славу и, вместе с тем, вызвала негодование: Куприна упрекали в том, что он написал “тенденциозный памфлет на военных”. По мнению Петра Пильского *“Поединок для Куприна был совсем не случайным произведением. (...). Сам бывший офицер, Куприн превосходно знал эту среду. Расставшись с военной службой, он унес в своем сердце большое недоброжелательство к нравам и быту пехотных полков. Таким верным врагом он остался надолго”* (Пильский, 1999, с. 258). Скорее всего, не случайным является то, что петербургский литератор помещен в общество офицеров. Для Амори важно было высветить в своем персонаже главным образом “темные” стороны, чтобы развенчать любимца журналистов и читателей. Амори не мог простить Куприну его славы. Он позиционировал себя как последовательный поборник нравственности и поэтому наверняка не мог смириться и с тем, в каком свете Куприн в своем рассказе “Искушение” (1910) представил генерала Скобелева: *“Генерал Скобелев. Крупная, красивая фигура. Отчаянная храбрость и какая-то преувеличенная вера в свою судьбу. Вечная насмешка над смертью. Эффектная бравада под убийственным огнем и вечное стремление к риску, какая-то неудовлетворенная жажда опасности. И вот – смерть на публичной кровати в захватанном номере гостиницы, в присутствии потаскушки”* (Куприн, 1964, т. 5, с. 181).

Видимо опять же не случайно одним из посетителей заведения Треппеля становится офицер по фамилии Кобелев, который появляется в романе “Финал” только в этом эпизоде, также, как и Василий Иванович и писатель Рубинский.

Санитар “безнравственной” литературы

Ипполит Рапгоф уже с 1912 года начал осваивать чужие тексты и чужую частную жизнь, издавая свои продолжения уже опубликованных романов популярных писателей и писательниц. Первой переделке подвергся роман А. А. Вербицкой “Ключи счастья”. Продолжение Амори называлось “Побежденные” (СПб., 1912; 3-е изд., СПб., 1914). Вслед за этим романом вышел роман “Любовные похождения мадам Вербицкой” (СПб., 1913), в котором автором была использована фамилия популярной писательницы и некоторые слухи о ее частной жизни (*Яборова, 1992, т. 2, с. 13*). В 1916 году Амори издал роман “Графиня-артистка”, в котором использовал факты биографии и сплетни из жизни не менее популярной в те годы писательницы, автора бульварных романов Ольги Бебутовой. Все литературные пасквили были написаны до “Финала”, а это значит, что И. Рапгоф в этом романе только нащупывал способы расправы над ненавистными ему проповедниками свободой любви и гедонистического отношения к жизни. Возможно, что Рапгоф боялся открыто вывести Куприна в романе. Значительно более безопасным объектом нападков были писательницы – авторы бульварных любовных романов. Обласканный же публикой и критикой Куприн для Рапгофа был крепким орешком. Самое большое, что мог позволить себе санитар литературы, это намекать на некие слабости большого писателя. Например, в полемическом предисловии ко второму изданию “Финала”, написанному уже после резкого выпада Куприна в адрес литературного плагиатора, Амори выказал свою досаду по поводу отношения к писателю современной критики: *“Но о А. Куприне не принято писать дурно. Если желтая печать начнет травить кого-нибудь, то не знает ни меры, ни грани, за то уже раз примется хвалить и захваливать, то, что бы ни написал или не сделал такой автор, все и великолепно и бесподобно. Будь это детский лепет, в смысле чистого разума и логики, будь это пьяные бредни впавшего в вырождение субъекта – безразлично”* (Амори, 1913, с. 6). Совершенно очевидно, что этот выпад против Куприна уже более явный, чем намеки на писателя в романе.

В числе тех писателей, которых Рапгоф охватил своим вниманием, оказался и автор романа “Санин” Михаил Петрович Арцыбашев. В своем нашумевшем произведении Арцыбашев проводил идею “омертвения морали”, пропагандировал право личности на мгновенное удовлетворение желаний, право на свободную любовь. Конечно, Рапгоф не мог пройти мимо этого “аморального” произведения и написал свой роман-продолжение “Возвращение Санина” (СПб., 1914), принесший ему скандальную известность. Предположу, что тем другим литератором, зашедшим в заведение Треппеля, был именно Арцыбашев. Недаром Василий Иванович именно с ним собирался совершить обход “заведений”, видимо с целью насобирать материала на следующий роман. С точки зрения моралиста Рапгофа, Арцыбашев более страшная фигура, нежели Куприн, и угроза нравственным устоям общества исходит именно из его книги “Санин”. Не случайно Василий Иванович два раза, “по-доброму” называет его “развратником”, а также именуется его “наш Гюи де Мопассан”, явно указывая на прародителя литературы о проститутках. Кстати,

в описании внешности литератора Рубинского можно обнаружить портретное сходство с Арцыбашевым: *“В комнату вошел шатен благообразного вида. Высокий, открытый лоб, окаймленный красиво расположенными волосами, его мечтательные глаза и приятная улыбка производили чарующее впечатление”* (Амори, 1913, с. 83.).

Но первое приятное впечатление вступает в противоречие со словами и поступками литератора Рубинского, который за всеми пристально наблюдает (как и положено писателю), а потом беспристрастно разъясняет посетителям подноготную происходящего в заведении. Например, он спокойно констатирует, что девочку, совсем ребенка повел в номер какой-то старец:

– *Полагаю, что ваша дама не вернется, – заметил Рубинский после маленькой паузы и уселся на диване около офицера.*

– *Я, пожалуй, с вами согласен. Только любопытно, куда ее повели? – заметил адъютант.*

– *Думаю, простите за откровенность, повели на закланье эту агницу, – заметил писатель.*

– *Вы полагаете? Это грустно и, если хотите, жалко девочку.*

– *Вы обратили внимание на старца, сидевшего рядом с самой мадам Треппель? – спросил Рубинский.*

– *О, да, конечно, но неужели?.. (Амори, 1913, с 86–87).*

Эта девочка будет изнасилована и, как мы уже знаем, Василий Иванович вступится за нее.

Ответ Куприна Графу Амори

После выхода в свет скандального продолжения, Куприн признавался, что эта история его подстегнула, и он сам взялся заканчивать “Яму”. В течение всего 1913 года он трудился над произведением. Весной 1914 года в набор были сданы последние главы, но прежде чем они были изданы в сборнике “Земля”, против Куприна и издателя сборника было возбуждено судебное преследование, в виду чрезмерной откровенности и реалистичности последних глав романа. Только через полгода был снят арест с книги и она вышла в свет, однако большого интереса у публики не вызвала. Критика упрекала писателя в отсутствии идейного и композиционного единства и в использовании литературных штампов. Для того чтобы придать *творческому хронтопу*, созданному этими двумя произведениями, завершенность, остановимся подробнее на одном эпизоде из второй части повести А.И. Куприна.

Речь идет об эпизоде посещения певицей Ровинской и ее спутниками заведения Треппеля. Стоит напомнить, что это тот самый эпизод, который Куприн рассказывал своим петербургским знакомым еще в 1905 году (“Биржевые ведомости”, №14943, 4 августа, 1915), и идея которого была использована Рапгофом в главе, посвященной посещению петербургским литератором Василием Ивановичем и литератором Рубинским заведения Треппеля. Куприн решает вернуть “украденный” эпизод. И его героиня, певица Ровинская, *“из модного снобизма”* решает посетить публичные дома. По дороге на Ямскую улицу она просит своего спутника: *“Вы меня повезете сначала в самое роскошное учреждение, потом в среднее, а потом в самое грязное”* (Куприн, 1964, т. 6, с. 133).

Она, как и Василий Иванович с Рубинским, собирается “провести ревизию” заведений. Понятно, что первым и последним заведением, которое она посетила, было “самое роскошное зведение на Ямках” – заведение Треппеля. В этом месте она беседует с проституткой Эльзой – остзейской немкой. С остзейской немкой Эллой беседует и литератор Василий Иванович в романе “Финал”. Больше в этом эпизоде нет ничего, что напоминало бы о романе Рапгофа. По всей вероятности Куприн “вернул” свой эпизод в таком виде, в каком когда-то рассказывал своим петербургским знакомым. Однако наибольший интерес для нас представляет стиль, в котором написаны главы, посвященные певице Ровинской. Эти главы наполнены литературными штампами, присущими бульварному роману: “... *певица Ровинская, большая красивая женщина с длинными, зелеными, египетскими глазами и длинным, красным, чувственным ртом, на котором углы губ хищно опускались книзу*” (Куприн, 1964, т. 6, с. 127).

Эти “зеленые египетские глаза” и “чувственные губы” постоянно повторяются: “*Вдруг, мгновенно, ее прелестные глаза наполнились слезами и засияли таким волшебным зеленым светом, каким сияет летними теплыми сумерками вечерняя звезда. ... Но когда она опять обернулась к своим друзьям, то глаза уже были сухи и на загадочных, порочных и властных губах блестела непринужденная улыбка*” (Куприн, 1964, т. 6, с. 130–131).

“*Она нагнулась к Женьке и поцеловала ее в лоб. И никогда потом Володя Чаплинский, с жутким напряжением следивший за этой сценой, не мог забыть тех теплых и прекрасных лучей, которые в этот момент зажглись в зеленых, длинных египетских глазах артистки*” (Куприн, 1964, т. 6, с. 143).

К.И. Чуковский, в статье, посвященной творчеству Вербицкой, перечислил литературные штампы, которые характерны для бульварного романа. В их числе писатель называет и “вспыхивающие”, “сияющие”, “сверкающие” глаза и “трепещущие”, “вздрагивающие”, “дрожачие” ноздри (Чуковский, с. 7–8). Чуковский отмечал и у Куприна тенденцию соскальзывать в “банальную риторику, шаблон”, “безвкусную мелодраму и банальщину” (Чуковский, 1964, т. 1. с. 21–22). Это замечание Чуковского относится, прежде всего, к повести “Яма”. Обращает на себя внимание тот факт, что именно в продолжение “Ямы” Куприн постоянно сбивался не только на штампы бульварной литературы, но и на штампы, которые появились в важнейших текстах западного и русского топоса о проститутках. А.К. Жолковский в своей статье “Топос проституции в литературе” убедительно доказывает, что в важнейшие тексты топоса проституции с самого начала строились на сознательной интертекстуальности, и что писатели Толстой, Чехов, Куприн, Арцыбашев явно или неявно полемизировали со своими предшественниками: Чернышевским, Достоевским, Гаршиным и, конечно же, с Ги де Мопассаном. Поэтому неудивительно, что повесть Куприна “Яма” “*изобилует прямыми ссылками на некрасовское “Когда из мрака заблужденья”, на “Что делать?” (и на весь топос “спасения”), на “Койку № 29” Мопассана и многие другие тексты*” (Жолковский, 1994, с. 364–365). Несомненно, что и Ипполит Рапгоф ориентировался на те же самые тексты топоса проституции. Поэтому некоторые мотивы в произведениях Рапгофа и Куприна общие: насилие, попытка возвращения проститутки к нормальной жизни, “братские” отношения со спасителем, мотив “самовара”, чаепития и т.д.

Другими словами, топос проституции навязывал писателем определенные нарративные модели, использование которых предполагало полемическое решение (в пределах модели) проблемы проституции. И с этой точки зрения позиция Рапгофа, желающего продолжить повесть Куприна “Яма” представляется совершенно понятной и объяснимой. В предисловии ко второму изданию романа “Финал” Рапгоф ответил тем, кто упрекал его в плагиате: *“Мне положительно непонятно, почему все еще шумят витии русской словесности. Ведь окончание, написанное мною, не исключает возможности самостоятельного завершения повести самим первоначальным автором. У меня сложилась **своя** (здесь и далее – выделено Рапгофом) идея, **свое** разрешение поставленной автором проблемы и я чувствую потребность поделиться **моим** мнением с русским читателем”* (Амори, 1913, с. 4).

Таким образом, творческий диалог/обмен между жизнью и произведением создал основу для “особой жизни” двух произведений, которые, находились между собой в состоянии обмена/диалога. Кроме того, оба произведения включились в диалог/полемику между произведениями, относящимися к топосу проституции.

СНОСКИ

¹ Здесь и далее в тексте выделено мною. – Д. Невская.

ЛИТЕРАТУРА

- 1.Бахтин, М.М. (2000). *Форма времени и хронотопа в романе*. Эпос и роман. Санкт-Петербург: Азбука.
- 2.Граф Амори. (1913). *Финал. Роман из современной жизни. (Окончание произведения “Яма” А. Куприна)*. Санкт-Петербург.
- 3.Жолковский, А.К. (1994). *Топос проституции в литературе*. Бабель/Babel. Москва: Carte Blanche.
- 4.Куприн, А.И. (1964). *Искушение. Собр. соч. в 9-ти томах*. Москва: Правда.
- 5.Куприн, А.И. (1964). *Яма. Собр. соч. в 9-ти томах*. Москва: Правда.
- 6.Пильский, Петр. (1999). *Куприн в России. Литературные края. Балтийский архив 4. Русская культура в Прибалтике*. Рига: Даугава.
- 7.Ротштейн, Э. (1964). *Примечания. Яма. Собр. соч. в 9-ти томах*. Москва: Правда.
- 8.Чуковский, К.И.(1) (1964). *Куприн. Собр. соч. в 9-ти томах*. Москва: Правда.
- 9.Чуковский, К.И. (б. г.) *Вербицкая. Книга о современных писателях*. Санкт-Петербург: Шиповник.
- 10.Яборова, Е.Т. (1992). *Граф Амори. Русские писатели. 1800–1917*. Биографический словарь: Москва: Большая российская энциклопедия.

Summary

Two texts participate in the “creative dialog” (M.Bakhtin): the novel “The Hole” by A.Kouprin and the novel “The End of the Novel by A.Kouprin “The Hole”” by Count Amory (Hyppolite Raphoff). The author of pulp novels Count Amory incorporates the character which is formed after A.Kouprin in his novel “The End of the Novel by A.Kouprin “The Hole””. This is the case of so-called “creative (article) chronotope” which suggests a dialog between life and fiction.

Key words: “creating” text, “created” text, creative chronotope, A.Kouprin, Count Amory (Hyppolite Raphoff).

Kopsavilkums

1913.–1914. gadā radošā dialogā iesaistās divi literāri teksti: A. Kuprina garstāsts „Bedre” (“Яма”) un Ipolīta Rapgofa (Grāfs Amori) romāns „Fināls. A. Kuprina „Bedres” nobeigums”. Garstāstā „Bedre” A. Kuprins izmanto lubenes (bulvāra romāna) stilistiku, bet beletrists Grāfs Amori (bulvāra romānu autors) savā romānā, kas ir garstāsta „Bedre” nobeigums, iekļauj rakstnieka A. Kuprina tēlu. Šajā gadījumā var runāt par “radošo/jaunrades hronotopu” (M. Bahtins), kurā notiek dialogs starp dzīvi un literāru darbu.

Atslēgvārdi: „radāmais” teksts, „radītais” teksts, radošais/jaunrades hronotops, A.Kuprins, Ipolīts Rapgofs (Grāfs Amori).

Пространство и время в поэме Марины Цветаевой “Перекоп”

Space and Time of M.Tsvetayeva’s Poem “Perekop”

Telpa un laiks M. Cvetajevas poēmā “Perekops”

Татьяна Барышникова

Latvijas Universitāte, Filoloģijas fakultāte, Slāvu valodu un slāvu literatūru nodaļa

В статье анализируются особенности пространственно-временной структуры поэмы Марины Цветаевой “Перекоп”, позволяющие поэту создать не хроникальное произведение, имеющее главной целью воспроизведение исторических событий, а собственный миф о происходящем.

Ключевые слова: Марина Цветаева, поэма, пространство, время.

О значимости идей М. М. Бахтина для современного цветаеведения свидетельствует не только появление работ, посвященных сопоставлению эстетических взглядов М. Бахтина и М. Цветаевой (*Соболевская, 2004*), но и рост числа публикаций, в которых рассматриваются как различные проявления диалогизма, так и хронотоп отдельных произведений в творчестве поэта (*Лебедева, 2003; Ничиторов, 2001; Хаимова, 2001*). Исследователи выделяют такие существенные особенности хронотопа цветаевских текстов как семантизация и символизация пространства, незамкнутость художественного времени, универсальная мифологичность и многомерность пространственно-временной структуры. Особенно важной для изучения творчества Цветаевой стала мысль о хронотопичности внутренней формы слова, так как проникновение в этимологию слова, позволяющее постичь сущность явления, скрытую за зримым отображением, является одной из существенных особенностей цветаевской поэтики.

Несмотря на то, что поэма “Перекоп” (1928 – 1929) за последние годы была достаточно подробно изучена, пространственно-временная структура этого произведения так и не стала предметом специального исследования. Возможно, что неоднократные авторские указания на документальность текста повлияли на утвердившееся представление о поэме как произведении хроникальном, имеющем главной целью воспроизведение исторических событий и лишенном многоплановости (*Титова, 2000, с. 79*). Согласно такой трактовке, художественное пространство текста соответствует реальному географическому пространству, а художественное время – времени историческому. Действительно, М. Цветаева сосредотачивает

свое внимание на одном эпизоде Гражданской войны – наступлении Добровольческой армии, происходившем в мае 1920 года на Перекопском перешейке, в рядах которой сражался муж Цветаевой С. Эфрон. Впечатление документальности повествования поддерживается введением топонимических обозначений (Щемиловка, Армянск, Школьная Горка, Первоконстантиново) и точной датировкой изображаемых в поэме событий:

*...В ту ночь
Мая двадцать пятую –
Бита на голову их
Девятая Армия*

(Цветаева, 1994, с.178).

Однако, как показывает более подробный анализ произведения, Цветаева стремилась не отразить фактическую сторону произошедших событий, а создать собственный миф о Перекопе, являющийся частным вариантом мифа о Добровольчестве как о Божьем воинстве, одним из важных средств формирования которого, является введение разного рода реминисценций, с помощью которых актуализируются различные культурно- исторические языки. Установке на мифологизацию исторических событий соответствует также пространственно-временная структура произведения. Географическое пространство и историческое время составляют лишь один из ее уровней. Уже в начале поэмы происходит семантизация пространства: Перекопский перешеек осмысляется как пограничное пространство между старым и новым миром, между прошлым и будущим:

*Перекоп-перевал –
Руси – наковальня*

(Цветаева, 1994, с. 151).

*Там перекапывалась новь,
Окапывалась бывь.*

(Цветаева, 1994, с. 150).

Вместе с тем, Перекоп осмыляется как пространство смерти, чреватое катастрофой, что связано с сюжетообразующим мотивом неизбежной гибели:

*Земля была суха, как соль,
Была суха, как прах.
<...>
Земля была суха – как склад,
Почуявший фитиль.*

*<...>
Как быть должна земля.
<...>
Земля была суха, как стог,
Была суха, как скирд.*

*<...>
Земля была суха, как скит,
Которому гореть*

(Цветаева, 1994, с. 148 – 149).

Развитие сюжета поэмы определяется не столько событийными изменениями, сколько развертыванием внутренней формы слова. Вскрывая слои скрытых значений и добираясь до истинного смысла имен и названий, Марина Цветаева выявляет неразрывную связь между географией места и историей:

*В иные времена
 Дает же Бог местам иным
 Такие имена!
 Курск – действуем, Керчь – пьянствуем,
 Да, но сидим в селе
 Щемилровке.
 ...Дно-станция,
 А то – Гуляй-Поле!
 <...>
 Гуляй - пали, гуляй - пыли:
 Коли – гуляй – пали!
 Галлиполи: чан – до полно –
 Скорбей. Бела – была.
 Галлиполи: голо-поле:
 Душа – голым-гола*

(Цветаева, 1994, с. 150 – 151).

Действие поэмы разворачивается на пересечении двух пространственных сфер: с одной стороны, это пространство Крыма-Тавриды, реальные приметы которого подвергаются символизации, с другой стороны, это “святая Русь Богова”. В начале поэмы появляется противопоставление “Россия – Европа”:

*Бросит сын мой – дряхлой Европе
 (Богатырь – здесь не у дел):
 – Как мой папа – на Перекопе
 Шесть недель – ежиков ел!*

(Цветаева, 1994, с. 149).

В этих строках отражено увлечение Цветаевой идеями евразийства (Смит, 2002), пропагандировавшего идеи особого предназначения России. Несмотря на множество расхождений со сторонниками этого движения, М. Цветаева подчеркивает различия между испорченной цивилизацией, изнеженной Европой и Россией, сохранившей первозданную, иррациональную сущность. Возможно, этим можно объяснить появление несколько необычного определения России: это не только “святая Русь”, но и “страна Дивья...” (Цветаева, 1994, с. 148 – 149). Однако намеченное противопоставление не конкретизируется в дальнейшем, а в ходе развертывания сюжета нейтрализуется также оппозиция “Русь–Таврида”, обозначенная в следующих строках:

*Один между Русью
 Святой и Тавридой.
 Жена мужу снюся –
 Дневальному видно*

(Цветаева, 1994, с. 152).

Русь в поэме – идеальное, сакральное пространство, которое, по справедливому замечанию Мэрилин Смит (*Смит, 2004, с. 309*), трактуется М. Цветаевой не как географическое, а как метафизическое. Поэтому его границы неопределенны: Русь там, где находятся ее хранители, воины Добровольческой армии:

Русь – где мы:

Нынче – Крым.

Русь есть мы

(*Цветаева, 1994, с. 158*).

Условность пространственных координат, возможность двоякой – фактической и символической – интерпретации подчеркивается в авторских примечаниях к тексту поэмы, Так, комментируя строки из главы “Дневальный”:

И Крым, земля ханска,

То влево, то вправо.

<...>

И Русь, страна Дивья,

То вправо, то влево.

Так – вправо, сак – влево

(*Цветаева, 1994, с.152*).

М. Цветаева пишет: “*То есть – фактически – раз он (дневальный – Т.Б.) все время поворачивается – то вправо, то влево от него. Но есть еще и другой смысл: земля ханска и страна Дивья еще не решили*” (*Цветаева, 1994, с. 180*). Соответственно, наступление Добровольческой армии, ее движение к реке Сиваш и прорыв укреплений красноармейцев означает обретение сакрального пространства, возвращение “святой Руси”, “ в вечный град вербный въезд”, тем самым события поэмы утрачивают связь не только с географическим пространством, но и с историческим временем. М. Цветаева не разделяет прошлое, настоящее и будущее, она восстанавливает утраченную связь времен, поэтому в поэме много фрагментов, которые замедляют ход повествования и служат для переключения из одного временного плана в другой. Так, рассказ о приезде Брусилова в одноименной главе прерывается фрагментом, возвращающим читателя к событиям 1917 года; неоднократно автор предпринимает “заскок в будущее” (*М Цветаева*), опережая события и рассказывая о дальнейшей судьбе участников боев за Перекоп. Создавая авторский комментарий к тексту поэмы, М. Цветаева добивается впечатления актуально строящегося текста, творимого на глазах читателя, рассказывающего о событии, бесконечно длящемся и совершающемся всегда и везде, что подчеркивается уже в эпиграфе к поэме: “*А добрая воля везде – одна*” (*Цветаева, 1994, с. 152*).

Многочисленные реминисценции являются не только средством героизации Добровольческой Армии, но и позволяют создать многомерную пространственно - временную структуру. Крым – не только место, где разворачиваются последние события Гражданской войны, но и земля, связанная с античностью, где “*каждый звук копыта: Геродот*” (*Цветаева, 1994, с. 153*), что позволяет соотнести происходящее с событиями Троянской войны:

Илиона тени –

В бой!

(*Цветаева, 1994, с.148 – 149*).

Сравнивая воинов Добровольческой армии с защитниками Трои, Цветаева не только акцентирует мотив неотвратимой гибели, но и включает историческое событие в контекст мировой культуры. Реминисценции из “Слова о полку Игореве” (Смит, 2004. с.305 – 306), напротив, актуализируют контекст национально-исторический, а соотнесение событий Гражданской войны с библейским мифом о Каине и Авеле выявляет глубинную сущность происходящего и переводит их в надвременную и надпространственную плоскость:

*Третий год уже
Авель с Каином
Бьется! Пройдено
Сколько сот
Верст?*

(Цветаева, 1994, с.175).

Таким образом, путем символизации и семантизации пространственных и временных отношений, проникновения в скрытый смысл имен и названий, М. Цветаева разрушает первоначально возникающую у читателя иллюзию соответствия хронотопа поэмы географическому пространству и историческому времени. Она творит собственный “*Перекопский Патерик*” (Цветаева, 1994, с. 171) – миф о Перекопе как сакральном пространстве, где происходит не просто столкновение противоборствующих политических сил, а экзистенциальный поединок Добра и Зла, бесконечно длящийся и повторяющийся везде и всегда.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лебедева, М. (2003). К вопросу о диалогизме и единстве в творчестве М. Цветаевой. *Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция: Сборник докладов*. Москва: Дом-музей Марины Цветаевой
2. Ничипоров, И. (2001). Художественное пространство и время в “Блоковском цикле” М.Цветаевой. *Восьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция: Сборник докладов*. Москва: Дом-музей Марины Цветаевой
3. Смит, А. (2002). Между искусством и политикой. (Рассказ Марины Цветаевой “Китаец” в свете идей евразийского движения в Париже 1910 – 1920-х годов). *Марина Цветаева и Франция*. Москва: Русский путь.
4. Смит, М. (2004). “Перекоп” М.Цветаевой: концепт идентичности в медитативной лирике. *XI цветаевская международная научно-тематическая конференция: Сборник докладов*. Москва: Дом-музей Марины Цветаевой.
5. Соболевская, Е. (2004). Искусство и ответственность: М. Цветаева и М. Бахтин. *XI цветаевская международная научно-тематическая конференция: Сборник докладов*. Москва: Дом-музей Марины Цветаевой.
6. Титова, Е. (2000). “Преображенный быт”. *Опыт историко-литературного комментария десяти поэм М. И. Цветаевой*. Вологда.
7. Хаимова, В. (2001). Лирическая поэма Цветаевой: поэтика пространства и времени. *Восьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция: Сборник докладов*. Москва: Дом-музей Марины Цветаевой.
8. Цветаева, М (1994). *Собрание сочинений в 7-ми томах*. Т.4. Москва: Эллис Лак.

Summary

The present annotation is dedicated to time and space analysis of arts of Marina Tsvetaevas' poem "Perekop". The main goal of the poet was to create her own myth of the present, but not to show historical events. The space-and-time structure of the composition is aimed at achieving the main goal.

Key words: *Marina Tsvetaeva, poems, space-and-time arts.*

Kopsavilkums

Raksts ir veltīts M. Cvetajevas poēmai „Perekops” (1928–1929). M. Cvetajevas poēmas tekstu ievirza nevis notikumu atveidojuma gultnē, bet orientē to uz mītu par Perekopu radīšanu, tādējādi ietekmējot laika un telpas struktūru.

Atslēgvārdi: Marina Cvetajeva, poēma, laika un telpas struktūra.

**Два Петровича: карнавальные мотивы
в прозе В. Маканина
последнего десятилетия**

**Two Petroviches: Carnival Motifs in V.Makanin's
Prose of the Recent Decade**

**Divi Petroviči: karnevāla motīvi V. Makaņina
daiļrades pēdējās desmitgades prozā**

Анна Станкевич

Daugavpils Universitāte, Humanitārā fakultāte
e-mail: annastankevica @ inbox.lv

Тип личности Петра Петровича Алабина, осмысленный в книге В.Маканина “Высокая-высокая луна” (2001-2004), представляет собой своеобразный вариант инвариантной личности Петровича, протагониста романа “Андеграунд” (1998). Художественный мир книги “Высокая-высокая луна” строится как карнавальный, гротескный вариант отдельных сюжетных линий романа “Андеграунд”. При всех отличиях “двух Петровичей” их роднит то, что оба героя создаются как воплощение трагической судьбы русского человека последней трети XX века.

Ключевые слова: Маканин, гротеск, карнавал, травестирирование, неомифологизм, тип личности.

Петрович из “Андеграунда” (1998) и Пётр Петрович Алабин из “Высокой-высокой луны” (2001–2004) по-разному оценены критикой. Тип личности, какую представляет главный герой “Высокой – высокой луны”, вызывает откровенное недоумение. Один из критиков даже назвал состояние разума Маканина, создавшего образ Алабина, – “*олунением*” (*Немзер, 2004*). Между тем, Петрович и Пётр Петрович во многом совпадают. Видимо, нужно вспомнить любимый маканинский приём многократного возвращения к одной теме или одному и тому же персонажу¹.

Петрович – протагонист “Андеграунда” – сам по себе – инвариантная личность, что следует уже из эпиграфа: “*Герой<...> портрет, но не одного человека...*” *М.Лермонтов*” (*Маканин, 1999, с. 7*). Мир Петровича строится на пересечении двух антагонистичных сфер: по существу, он – писатель, человек мира культуры, не мыслящий себя вне контекста высокого искусства. Однако варварские законы социума выталкивают Петровича в “коридорный мир”, в самый низкий, вульгарный быт с попойками, потасовками, любовными интрижками. Но это – единственное

пространство, где оказалось возможным сохранить себя, пусть даже ценой молчания, отказа от творчества. Петрович совершает два убийства, единственная причина которых – желание спасти свою душу от разрушения. Ему приходится пройти испытание отверженностью, одиночеством, бездомностью, психиатрической лечебницей, сыгравшей роль тюрьмы или пыточной.

Главный герой повести “Высокая-высокая луна” Пётр Петрович Алабин, видимо, представляет собой вариант инвариантной личности Петровича из “Андеграунда”. Можно говорить о целом ряде чисто внешних совпадений: оба – люди, выброшенные или добровольно ушедшие в полумаргинальную сферу: Петрович сторожит чужие комнаты в общежитии, старик Алабин живёт в выгороженном углу пристройки чужой дачи. Для большинства окружающих Петрович – “старая гнида” ((Маканин, 1999, с. 79), “пьянь” (Маканин, 1999, с. 250), “гнузь” ((Маканин, 1999, с. 269). Алабин – “чокнутый старик” (Маланин, 2002, с. 4] , “шиз бродячий” (Маканин, 2004, с. 43), “нелепый дед” ((Маканин, 2004, с. 23). Роднит их и почти постоянное пребывание в состоянии напряжённых отношений с женщинами. В романе “Андеграунд” речь идёт о минимум 10 увлечениях Петровича. Любовные приключения для старика Алабина вообще являются смыслом жизни и перечислению не поддаются.

Однако повествование в “Высокой-высокой луне” как бы переключается в другой регистр. Видимо, для Маканина актуальной оказывается эстетика примитива², когда многомерность снимается, и в центр выдвигаются два-три основополагающих начала. Многие сюжеты, положенные в основу рассказов и повестей книги “Высокая-высокая луна”, представляют собой облегченные, едва ли не пародийные, вывернутые наизнанку варианты сюжетных поворотов “Андеграунда”. Так, для художественного мира романа “Андеграунд” трагические взаимоотношения личности и социума в историческом процессе – едва ли не главная проблема. В “Высокой-высокой луне” социальная история присутствует как некий постоянный фон, но Алабин демонстративно аполитичен. “Ему всё равно, влезет ли Ельцин на танк, или Хазбулатов вскарабкается на мавзолей (Маканин, 2003, № 8, с. 31). И если Петровича обманывают и унижают Двориковы, Дулычёвы, Ловяниковы, то Пётр Петрович одерживает моральную победу и над политиками, и над бизнесменами, и просто над молодыми здоровыми мужчинами, увводя у них жён и подруг. Уход в мир андеграунда для Петровича – способ спасения от прессуемого мира, Пётр Петрович же, пусть на короткое время, диктует миру свои условия: во время осады Белого дома, занятый решением своей любовной коллизии, он, походя, фактически, останавливает кровопролитие.

Помещённый мужем очередной возлюбленной в элитарную психиатрическую лечебницу, чтобы выяснить, адекватен ли он, старик Алабин устраивается там с комфортом и даже одерживает очередную любовную победу (“Неадекватен”). Алабин в психбольнице скорее похож на героя знаменитой серии анекдотов о психах, чем на трагическую личность. Он и любвеобильная медсестра Раечка – это своеобразный травестированный, переведённый на язык примитива вариант “андеграундной” пары Петрович и медсестра психбольницы Маруся, которая была для Петровича защитницей, но и одним из палачей. Почти всегда, поддержанный верной подругой луной, Алабин всё совершает легко, с блеском. А это одна из характерных черт эстетики примитива.

Внутренний мир героя “Андеграунда” многомерен, “*Повествование <...> представляет нам бесчисленные индикаторы для конструирования образа персонажа*”, – писал о герое Маканина профессор В.Г.Вестейн (*Вестейн, 2003, с. 237*). Соединение разных полюсов в личности Петровича связано и со многими нереализованными возможностями выхода из “коридорного пространства”. Вспомним, как в один из моментов пребывания в лечебнице от окончательной потери себя героя “Андеграунда” спасает чужой праздник, карнавал. Он случайно оказался среди переживающих уличную пробку свадебных гостей. “*С шарами. С цветными развевающимися лентами <...> и с рожками как на карнавале. Я <...> Маска: псих со справкой. <...> люди пляшут, орут, поют. Рожки. Морды <...> Баба в каске пожарника, чёрт-те что <...>. Этакий шумный языческий дурдом <...>, приняв больничного человека в шлёпанцах за ряженого, пьяный дядя подталкивает меня к середине круга <...>. Но эти-то **площадные, языческие минуты остерегли и выручили меня, когда я вернулся**” (*Маканин, 1999, с. 331*) [выделено мной. – А.С.]. Карнавальное сознание и даёт Петровичу силу выстоять в поединке с врачами-психиатрами, взявшими на себя роль судей и палачей.*

Путь Алабина – и есть развитие этой потенциальной возможности Петровича – создания своего мира как карнавального пространства. Жизнь Петра Петровича и выстраивается как постоянный поиск и обретение радости. Днём – самая заурядная личность, ночью, когда восходит луна, он преображается, ощущает себя молодым, энергичным. Каждый рассказ книги – это история любовного приключения старика Алабина. Любимая Алабиным лунная пора подобна карнавальному времени с его главной чертой – опрокидыванием, когда низ меняется с верхом, правое с левым, лицо с изнанкой, последний становится первым и т.д.³

Как для любого карнавального персонажа, для Алабина любимое состояние – праздник, пир. Описания хорошей, добротной еды и выпивки, разговора с добрыми собутыльниками как залога счастливой и правильной жизни проходят через всю книгу. Но главное в этой пиршественной симфонии – любовь, как её воспринимают Алабин и его подруги – чувственная, телесная Эрос в ренессансном, раблезианском, карнавальном его понимании. Старость Алабина карнавально оборачивается эротической неутомимостью.⁴

Особое место в книге занимает последняя повесть “Коса – пока роса”, которая существенно корректирует картину мира всего сборника: снимается лёгкость и праздничность лунного бытия Алабина. Несколько раз Маканин употребляет слово, обретающее достоинство ключевого, – “гротеск”. Заострённая гротескность и становится доминантой художественного мира последней повести книги.

Одна из основ сюжета этой повести – травестированный, карнавально обыгранный миф о Дон Жуане. Донжуанство Алабина амбивалентно. С одной стороны, он неисправимый бабник, у которого только в ближайшем окружении в посёлке шесть подружек, а его племянник прямо сравнивает дядюшку с Лукой Мудищевым. С другой стороны, как уже говорилось выше, готовность любить Петра Петровича – возвышенна, не случайно, взор его постоянно обращён к небу. “*Мы как дурные звёзды, – рассуждал старый Алабин <...>, ища за верхушками деревьев луну. Мы подвешены в пустоте. Мы живём и подпитываемся любовью. <...> Дышим ею*” (*Маканин, 2004, с., 20*).

Завязка последней любовной истории Алабина выстраивается традиционно: пользуясь отсутствием мужа, старик забирается в спальню к хорошенькой

дачнице Анне и, как это уже много раз с ним бывало, принятый в ночи за другого, добивается успеха. Однако Анна воспринимает произошедшее как оскорбление. Интересно, что в книге женщина с именем Анна уже появлялась и прежде (в рассказе “Неадекватен”), и та, первая Анна, тоже завоеванная в темноте, не стала одной из постоянных подружек старика Алабина. Видимо, Анна (Донна Анна), как это заявлено во многих интерпретациях мифа о Дон Жуане (гофмановский, пушкинский, блоковский), символизирует собой духовное начало, к которому не может пристать грязь суетной и пошлой жизни.

Муж Анны – существо ей абсолютно чужое: *“Красавчик – муж, уезжающий от неё в ночь”* (Маканин, 2004, с. 48). Он тоже Дон Жуан, постоянно оставляющий жену ради другой женщины. Существенно, что мужа двух Анн, как правило, не упоминаются вне своего автомобиля: он *“...врубил мотор. Фары вспыхнули”* (Маканин, 2002, с. 11), *“...машина проехала, стрельнув фарами по окнам”* (Маканин, 2004, с. 34), *“Машина, рванув, так и пела, так и летела, на ночь глядя”* (Маканин, 2004, с. 18) и т.д. Отметим, что Маканин слово “машина” даже выделяет курсивом (Маканин, 2004, с. 24). Вспомним блоковское: *“Пролетает, брызнув в ночь огнями, / Чёрный, тихий как сова, мотор”* (Блок, 1980, с. 173).

Аня (донна Анна) оказывается окружённой масками, которые постоянно меняются функциями⁵. Алабин – одновременно и Дон Жуан – носитель телесного начала, и Командор, мечтающий защитить прекрасную духовную женщину. Интересно, что один из дачников обращается к Алабину достаточно неожиданно: *“Ты Пётр Петрович, наш каменный божок, <...>. Идол! Любимец женщины!”* (Маканин, 2004, с. 43). (Выделено мной. – А.С.) Как бы пунктиром намечена тема карнавального Каменного Гостя, Командора⁶.

На роль карнавального Командора, мстителя претендует ещё один персонаж – старуха Аннета Михеевна, которая преследует Алабина – Дон Жуана. Старик Алабин многократно называет её “обманкой” (с. 45), т.е. маской. В её образе соединены многие традиционные карнавальные личины. Чаще всего Аннета Михеевна пытается притвориться Аней. Эта ситуация повторяется Маканиным с особой настойчивостью: Алабин мечтал встретить Аню у калитки её дома, слышал её голос, но когда подошёл, увидел, что *“...старуха стояла, а Ани не было”* (с. 9). Затем он находит старуху Аннету в Аниной постели. Старуха “карга” (с. 15), “кошёлка” (с. 25), “ведьма” (с. 42), “хрычовка” (с. 47) – так её именует Алабин – не Аня. Даже в имени Аннета, возможно, зашифровано и имя **Аня**, и фраза “**Ани нет**”.

Ещё одна ипостась Аннеты Михеевны – ведьма, оборотень, не случайно, чаще всего она разгуливает *“с ведьминой метлой в костлявых руках”* (с. 20). Но главное – она принимает нескончаемо многообразные личины, которые являются вариантами одного ведьменно-старушечьего инварианта. Поиски Алабиным хоть какой-нибудь бывшей подружки приводят к тому, что в каждом доме вместо возлюбленной он обнаруживает очередную старуху: *“дряхлее старухи и не найти”* (с. 30); *“бабулька, сидящая и увлечённо вяжущая”* (с. 30); *“спящая лет семидесяти, если не старше”* (с. 30) и т.д. Наконец, в последнем доме в постели Алабин находит всё ту же Аннету.

Настоящая сущность, которая прячется за маской старухи Аннеты – Смерть: *“...не сама ли это смерть к тебе уже подоспела? – в таком вот гротескном,*

костлявеньком виде! (с. 15). Примечательно, что Аннета – смерть стремится отобрать Алабина у Ани – жизни. Аня бинтует рану Алабину, позже ему даже кажется, что “...его врачевала Анина тень” (с. 29). Сравним: “Чудовищная старуха в злобе била его <...>. Залезла ему в рану двумя пальцами. И так дёрнула на себя, что старик потерял сознание” (с. 25).

Аннета даже внешне напоминает Смерть – костлявая, “в ночной белой рубахе, с распущенными по плечам седыми космами” (с. 28), похожая на скелет. По роду своих занятий она уборщица: её постоянными атрибутами являются не только метла ведьмы, но и коса Смерти: “Костлявая сильная Аннета Михеевна заваливала траву ряд за рядом. Только и слышно, как ровно посвистывает коса при срезе” (с. 53). А ещё Аннета – похоронщица. Она обряжает покойников, роет могилы, устраивает погребения и привычно отделяет от себя “смертных”. Что ей с её тыщей лет, – что ей Алабин с его одной секундой?” (с. 50). Образ Аннеты-Смерти актуализирован и через мотив плясок Смерти. Это не только сумасшедшая череда мелькающих перед Алабиным старух: “Какая-то непрерывная, не кончающаяся подлянка. Всю ночь напролёт! Старуха за старухой” (с. 35). Добившись близости со стариком Алабиным, Михеевна “...пританцовывала. Ей явно нравилось само движение. Изгибалась в талии. Ногой вправо – ногой влево ... <...> Как в кошмаре! Пусть пляшет” (с. 51). Алабин уступает Аннете, когда приглашает её на чаепитие (травестированный вариант приглашения статуи Командора на ужин). Этот момент старуха отмечает торжествующим возгласом: “Клюнула рыбка!” (с. 26).

Старуха Аннета – самый гротескный из всех персонажей романа. Налицо типологическое подобие описанным Бахтиным смеющимся беременным старухам⁷.

Во время близости “...старуха вдруг резко помолодела. Ну, Аня! ... Ну, двадцать лет!” (с. 40). “Сквозь бабушкину старую, пятнистую кожу просвечивает нечто новое. Нечто нежное и свежее” (с. 37). Перед нами классический пример гротескного единства взаимоисключающего: холод от “вечной не насыщаемой чужими жизнями старухи” (с. 52) и тепло двадцатитрёхлетней Ани. Старое, мертвенное заключает в себе молодое, жизнеспособное. Алабин, переживает последний всплеск высокого чувства: “Увидел светлую лунную ночь. ... В раме окна... Небо... и Аня <...> Они <...> качались в небесах ... На созвездиях – как на качелях? <...> Никогда в жизни ему так близко и так лунно не сияло!” (с. 48). Когда Алабин говорит старухе Аннете о луне, она реагирует как шутовской карнавальным персонажем, низводя высокое до уровня абсолютного телесного низа: “Луна?- <...> Возьми-ка её. Сунь мне под зад. Алабин отпрянул, даже отдёргнулся от неё. Шутиха” (с. 48). Далее следует ряд откровенно площадных определений человеческого низа. Площадная речь (занимающая значительное место в речевой системе “Высокой-высокой луны”) тоже строит особую карнавальную атмосферу.

Алабин умирая, падает с кровати на пол, “провалился в небытие”, а Аннета “даже слегка пришлёпнула по мёртвым губам, как бы стирая его лицо в ноль” (с. 53). Т.е., если вернуться к донжуановскому мотиву, можно сказать, что старуха Аннета выполнила свою миссию убийцы старого Дон Жуана. И, может быть, самое важное: перед гибелью Алабин осознаёт, что старуха Аннета не только его смерть, но Аннета и “прямо-таки его жизнь, которая зачем-то материализовалась” (с. 45).

“Карнавал, как и миф – такое состояние сознания, которое является нейтрализатором между всеми фундаментальными культурными бинарными

оппозициями, прежде всего между жизнью и смертью, правдой и ложью, иллюзией и реальностью” (Черноризская, 2004). Жизнь и смерть Алабина парадоксальным и даже абсурдным образом оказываются одним и тем же: “...вдруг видишь свою собственную жизнь – матёрую и циничную старуху, глумящуюся над тобой же” (с. 49).

Таким образом, один Петрович, проживает жизнь как трагедию молчания и борьбы за своё Я, а другой – как карнавальный поиск радости и любви. “Карнавал никогда не выступает в роли морального ценза. Не то, чтобы он добивался какой-то правды – с него достаточно уже и того, что он избавляет ото лжи. А ложь все-таки аморальна” (Черноризская, 2004). Один из последних вопросов, которые Алабин задаёт себе: “Сестра ли – моя жизнь?” (с. 47) И отвечает: “Жизнь ты моя, сука ты старая” (с. 52). Лунность Алабина, карнавальность его бытия носили и драматический характер постоянной борьбы со смертью, не случайно, умирая, он несколько раз повторяет вопрос: “А жить мне было не больно?” (с. 52).

Таким образом, при всей стилистической непохожести “Высокой-высокой луны” и “Андеграунда” двух Петровичей роднит то, что через их образы происходит “предельно драматическое изживание безыдеальности нашей жизни”, когда “в остатке действительно остаётся только глубина тоски” (Ермолин, 2004).

СНОСКИ

- ¹ Так “Ключарёв-роман” (2001) составлен из 5 отдельных повестей, написанных в разные годы, и в каждой главный герой Ключарёв и равен себе и не равен. При общей доминанте каждый раз добавляется множество деталей, делающих фигуру главного героя вариативной, когда в одну судьбу вмещается много судеб. Ключарёв – это персонаж-символ, персонаж-миф. См.: Анна Станкевича (2004). *Миф в “Ключарёв-романе” В.Маканина*. В: Filologija. Teksto lingvistika ir poetika 2004 (9), Šiaulių universitetoleidukla, с.101-105.
- ² См.: В.Н.Прокофьев (1983). О трёх уровнях культуры Нового и Новейшего времени (К проблеме примитива в изобразительном искусстве) // *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени*. Москва: Наука, с. 18-22.
- ³ См.: Бахтин М.М. (1990). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, с. 217-305.
- ⁴ См.: Станкевич А. (2005). *Миф в книге Владимира Маканина “Высокая-высокая луна”* // *Rossica Lublinesia III. Literatura, Mit, Sacrum*., Kultura. Lublin: Wydawnictwo Uniwersitetu Marii Corie-Sklodowskiej, с. 207-219.
- ⁵ И. Вдовенко принцип “перемены” называет одним из характерных для литературы неомифологизма и постмодернизма: “Перенесение качеств и положений одних персонажей на другие, сближение событий и ситуаций, а также изменение характеристики или сюжета”. См.: Вдовенко И. (1999). Опыт прочтения текста как комментария (мидраш ипостешекспировская драматургия) // *Интерпретация в культуре*. Санкт-Петербург, с.15
- ⁶ Далее в статье повесть “Коса – пока роса” цитируется только с указанием страниц.
- ⁷ См.: М.М. Бахтин. Указ. соч., с. 33.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок А. (1980). *Собрание сочинений в 6-ти томах*. Т. 2. Ленинград: Художественная литература.
2. Вестейн Виллем Г. (2003). Литературный персонаж: от структурализма до когнитивной науки: Славянские чтения III. Даугавпилс-Резекне.
3. Ермолин. Е. (2004). *Это критика*. Вып. 21. Доступно: www.russ.ru/columns/critic/20040108_krit.html
4. Маканин, В. (1999). *Андеграунд, или Герой нашего времени*. Москва: Вагриус.

5. Маканин .В. (2004). *Коса – пока роса*. Новый мир. № 11.
6. Маканин .В. (2001). *Однодневная война*. Новый мир. № 10.
7. Маканин .В. (2002). *Неадекватен. За кого проголосует маленький человек*. Новый мир. №5.
8. Маканин. В. (2003). *Без политики*. Новый мир. № 8.
9. Маканин. В. (2003). *Долгожители*. Новый мир. № 9.
10. Маканин. В. (2003). *Могли ли демократы написать гимн*. Новый мир. № 10.
11. Маканин. В. (2003). *Боржоми*. Новый мир. № 11.
12. Немзер. Ф. (2004). *Полное олунение*. Доступно: www.ruthenia.ru/nemzer/makanin-kosa.html
13. Черноризкая О. (2004). *Литературная игра за пределами карнавала*. Доступно: www.proza.ru/text/2004/02/08-69.html

Summary

The type of Pyotr Petrovich Alabin's personality that is conceptualised in V.Makanin's "High-high Moon" (2001–2004) represents a specific variation of the invariant personality of Petrovich, the protagonist of the novel "Underground" (1998). The artistic world of the book "High-high Moon" is formed as a carnivalesque and grotesque variant of certain plot lines of the novel "Underground". Both Petroviches, notwithstanding their differences, are made similar by the principle of forming both characters as an embodiment of the tragic fate of the Russian person in the final decades of the 20th century.

Key words: *Makanin, grotesque, carnival, travesty, neo-mythologism, personality type.*

Kopsavilkums

Pjotra Petroviča Alabina personības tips V. Makaņina grāmatā "Augsts-augsts mēness" (2001–2004) veidots kā savdabīgs invariantās Petroviča, romāna "Andergraunds" (1998) protagonistista, personības variants. Grāmatas "Augsts-augsts mēness" mākslinieciskā pasaule veidota kā atsevišķu romāna "Andergraunds" sižeta līniju karnevālisks, grotesks variants. Neraugoties uz atšķirībām, "abus Petrovičus" tuvina tas, ka abi varoņi veidoti kā krievu cilvēka traģiskā likteņa iemiesotāji 20. gadsimta pēdējā trešdaļā.

Atslēgvārdi: *Makaņins, groteska, karnevāls, travestēšana, neomitoloģisms, personības tips.*

Gundegas Repšes romāna „Sarkans” hronotops The Chronotope in the Novel by Gundega Repše “Sarkans” (The Red)

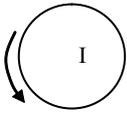
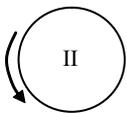
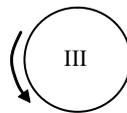
Iveta Narodovska

Latvijas Universitāte, Filoloģijas fakultāte
Visvalža iela 4a, Rīga, LV-1050
e-mail slavi@latnet.lv

Rakstā aplūkots Gundegas Repšes postmodernā romāna „Sarkans” hronotops, kura risinājums ir pakļauts romāna teksta kodēšanas modelim un katras romāna daļas kodētās zīmes simboliskajai nozīmei: ķermenis *Cinobrā*, dvēsele *Karmīnā*, cigarete kā cilvēka īslaičīgās dzīves simbols *Purpurā*. Blakus romāna telpiskajam risinājumam, ko nosaka konkrētā kodētā zīme, tiek analizēta romāna semiotiskajā plaknē aktualizētā laika spirālveidīgā attīstības projekcija – Senie laiki → Viduslaiki (Renesanse) → Jaunie laiki, kas romāna metaforiskajā līmeni saistāma ar pagātņi, tagadni un nākotni.

Atslēgvārdi: hronotops, laiks un telpa, postmodernā literatūra, kods, zīme, simbols.

G. Repšes postmodernā romāna „Sarkans” (1998) hronotops pakļauts romāna teksta **kodēšanas modelim**¹ – kodētā zīme → konotatīvs kods → denotatīvs kods – un katras romāna daļas kodētās zīmes simboliskajai nozīmei (sk. tabulu).

Kodētās zīmes		
ĶERMENIS	DVĒSELE	CIGARETE
		
„CINOBRŠ”	„KARMĪNS”	„PURPURS”
Romāna daļas		

Romāna struktūras pamatā ir trīs rotējoši apli, kas saistīti savā starpā. Tādējādi veidojas savdabīga spirāle, kuru no semiotikas viedokļa var traktēt kā romāna laiktelpas cilpveida attīstības projekciju – **Senie laiki(I) ⇄ Viduslaiki(II) ⇄ Jaunie laiki(III)**. Attiecībā uz romāna metaforisko plakni rodamas zināmas asociācijas ar **cilvēka DNS** – „Sarkans” ir cilvēks, bet „Cinobrs”, „Karmīns” un „Purpurs” ir tā veidojošie elementi.

Atslēga romāna teksta atšifrējumam meklējama katras tā daļas sākumā sniegtajā krāsas (arī nodaļas virsraksta) izcelsmes aprakstā, kas teksta kodēšanas modelī ir nosacīts denotatīvs kods, virs kura tiek būvēts konotatīvs kods - teksts, kurš strukturēts pēc vienas shēmas: signāls kodēta zīme.

Atbilstoši **cinobra minerāla**¹ īpatnībām – fizisks ķermenis ar senu izcelsmi – romāna “Sarkans” I daļas uzmanības centrā nonāk **pirmatnējs cilvēka ķermenis**: “...tur, lejā, no viņiem rāpjas divas. Tumsā un gaišā. Viena ar roždzeltenu ādu kā zelta dzīvība, otra – zilganbāla, caurspīdīga kā kaula nāve. Vienādi gariem, mežonīgiem matiņiem – baltiem un melniem. Svētā un ragana.”² Jau šajā divu atšķirīgo sieviešu aprakstā ietverta cinobra nokrāsas divējādā daba: „dzīvais” – sarkanais un „nedzīvais” – svina pelēkais.

Romāna “Sarkans” I daļas hronotops ir saistīts ar senajiem laikiem: „Cinobrs” ir teiksmā, senatnes stilizācija, senatnes atspoguļojums no mūsdienu skatpunkta. Šo skatījumu pastiprina vēstījums III personā un autora distancētā pozīcija „no malas”, „no attāluma”. „Cinobra” uzmanības centrā ir sena piejūras cilts, tāpēc tā hronotops ietver nelielu ierobežotu teritoriju – jūras krastu, kāpas, mājas, saimniecību, mežu. Aurēlija (viena no galvenajiem Cinobra” tēliem) ir jūras atnesta svešiniece šajā pusē.

Jūra ir tā stihija, kas telpiski paplašina „Cinobrā” attēloto telpu. Aurēlija nāk no karotāju cilts, tāpat arī klejotāju cilts. Viņa ir radusi pie brīvības (zināmas pārvietošanās brīvības), viņas ikdienu neierobežo noteikta teritorija, ar mājas soli saistītie konkrētie darbi un pienākumi. Aurēlija svešajā piejūras zemē jūtas kā gūstekne: „Aurēlija spēja pacelties visā augumā vien pret jūru un klibo Jenu. Tie bija abi viņai rada. Kā gars un miesa. Gars bija jūra... kas bija dzīvība, bet miesa bij Jens – kā kropls cietums, būris un kaps, no kura gars nespēja izrauties brīvībā.”³

Ķermenis/miesa „Cinobrā” (īpaši „Cinobra” beigu daļā, kā I un II romāna daļu vienojošs elements) tiek pretstatīts **garam** – brīvībai, kas Aurēlijai asociējas ar jūru. Jūra paņēma viņas brāli – Markusu, Aurēlija bija glābta – viņas miesa bija glābta, bet ne gars, tas nerod miera. Aurēlija mežā atrod miruša vilka kaulus, viņa liek kaulu pie kaula, kamēr izveido vilka skeletu, viņa dzied, viņas **balsi** „varēja sadzirdēt jūras otrā pusē.. Kad šķita, ka Aurēlija vairs nejaudās un nokritīs bez elpas, tas notika.. kauli apauga ar miesu, ar vilnu, guļošais zvērs neveikli cēlās.. apcirtās un kā viesulis drāzās uz jūru.. ticis uz mēnestilta, vilks pārvērtās jaunā skaistā vīrietī. – Ardievu, Aurēlij, – smējās Markuss un attālinājās, līdz izkusa horizontā. – Nāc, Rimvid, – meitene gribēja teikt, .. taču balss neklausīja, **balss bija mirusi uz visiem laikiem**.”⁴

„Cinobrā” attēlotā ierobežotā telpa akcentē fiziskā ķermeņa šaurību, kas pretstatīta gara brīvībai – nemateriālai, netaustāmai sfērai. Savukārt jūra kā fiziskam ķermenim (cinobram) pretēja substance akcentē miesas un gara neproporcionālumu. Pēdējā epizodē tēlotajā Aurēlijas brāļa Markusa atdzīvināšanā, kas izpaužas kā gara iemiesošanās nedzīvā ķermenī, **balss**, kura bija dzirdama tālu – „jūras pretējā pusē”, vēl vairāk paplašina fiziskajam ķermenim pretstatīto „gara telpu”.

Romāna II daļā G. Repše apcer **cilvēka dvēseles mūžīgās atdzimšanas ciklu**, asociējot to ar **renesanses laikmetu**. Te atrodam neskaitāmas kultūratsauces, reminiscences, asociācijas un alūzijas par renesanses tēmu, kas romānā daļēji saistīta ar mūsdienu Latvijas situāciju. Viena no spilgtākajām renesanses tēmas alūzijām „Karmīnā” ir augstās renesanses pārstāvja, itāļu gleznotāja **Sandro Botičelli gleznas „Primavera” interpretācija**.⁵ Atbilstoši krāsas izcelsmes aprakstam² G. Repše **karmīnu** skaidro kā dvēseles jeb **iekšpusē** krāsu: “*Pēkšņi atceros* (Kamilla – centrālais „Karmīna” tēls. – I. N.), *kā,*

ejot pie acu ārsta, uzgaidāmajā telpā māte man liek sakopot redzespējas un koncentrēties, iedomājoties sarkano krāsu.. – Turi acis ciet un iedomājies karmīnsarkano.”⁶

Skats „no iekšpuses” vai atrašanās „iekšpusē”, tam atbilstošais vēstījums I personā nosaka „Karmīna” hronotopa risinājumu (pretēji „Cinobram”, kur aktuāls ir vēstījums III personā un skatījums „no ārpusē”, „no malas”), kas romānā saistās ar ierobežotu telpu, iesprostojuumu vai ieslodzījumu. Šādu ierobežotu telpu un skatu „no iekšpuses” imitē Kamillas istabas iekārtojums: „..atkal ieraugu savu *sagraizīto seju sīkrūšu stiklā. Ir jānopērk biezie aizkari!.. Es pirkšu karmīnsarkanus. Biežus. Man jākoncentrējas vaļā acīm, ar iztēli vienmēr nepietiek.*”⁷ „Iekšpuses” efektu, gremdēšanos sevī, pastiprina Kamillas „vecā gulta. *Sarkans plīša tuksnesis*”⁸, kurā viņa „nirst kā sarkanās smiltīs”⁹. Kamilla ir apmetusies **Rigondā**, kuras „naba un aka”¹⁰ ir **Laternu parks**. Tieši uz Laternu parku paveras skats no Kamillas istabas. Rigonda, tāpat kā Laternu parks, ir romāna II daļas kodētās zīmes latentas norādes¹¹ – vārds „Rigonda” asociējas ar salu Viļa Lāča romānā „Pazudusi dzimtene” un VEF radio marku. Savukārt radio sasaistē ar Laternu parku rada asociācijas ar Raimonda Paula dziesmu „Laternu stundā”. Dziesmas atslēgvārdi „*dvēsele kā laterna*” norāda uz Botičelli gleznu „Primavera” – uz vienu no gleznā ieturētajām renesanses koncepcijām par to, ka gaismā nāk no dvēseles (jeb gaismu izstaro dvēsele).¹² Laternā „iesprostotā dvēsele” („iesprostotās dvēseles” princips redzams arī romāna epizodē, kurā Kamilla atceras savu bērnību, kad kopā ar tēvu iegājusi vecā baroka baznīcā, kurā ierīkota psihiatriskā slimnīca)¹³ sasauca ar Rigondas kā salas interpretējumu „Karmīnā”. Kamillai ir „*sadilusi piezīmju grāmatiņa – viņas globuss. Salu arhipelāgs šai kartē norāda apgūstamus, vēl svešus, varbūt pat neiespējamus maršrūtus – Cecīlija, Longijs, Toms, Rauna.*”¹⁴ Atbilstoši šai interpretācijai cilvēks simboliski tiek pielīdzināts salai – jūras aptvertai (ieskautai) teritorijai, kas asociatīvi saistās arī ar Johannaes Mario Zimmeļa romānu „Cilvēks nav vientuļa sala” (1981). Hronotopa princips – skats „no iekšpuses”, kas palaikam pārvēršas skatījumā „no iekšpuses uz ārpusi”, lielā mērā nosaka „Karmīna” uzbūvi. Ievērojamu „Karmīna” daļu aizņem vēstules, telefonsarunas, saskarsme ar citiem cilvēkiem, tātad „iekšpuses” komunikācija ar ārpasauli.

„Karmīna” hronotopu veidojošā tagadnes sasaiste ar pagātni izpaužas mūsdienu un renesanses laikmeta kombinējumā, kā arī S. Botičelli gleznas „Primavera” refleksijā. G. Repšes „Karmīnu” var traktēt kā S. Botičelli gleznas apgrieztu spoguļattēlu (Kamilla paņem no pagātnes sev līdzīgu Rigondu „*mātes apaļo spoguļi*” un „*kopētu Botičelli „Floru*” – latente „Karmīna” kodi¹⁵): gleznā attēlotā Merkura atspoguļojums „Karmīnā” ir Kamilla;¹⁶ Botičelli dejojošās trijotnes – Nevainības, Baudas un Dailes apgrieztais spoguļattēls ir Cecīlijas ačgārmais dzīves ritējums;¹⁷ sižets par Hloru, kura bēg no kaisles pārņemtā Zefīra, vēlāk pārvēršoties pavasara dievietē Florā, G. Repšes interpretācijā saistāms ar kaisles virpuli, kas pārņem savā varā Kamillu (epizode, kurā Kamilla tiekas ar Longiju).¹⁸ G. Repšes „Karmīnā” pārcelts arī S. Botičelli Venēras dārza telpiskais risinājums un gleznā attēlotais laiks – mistiskais mirklis starp nakti un dienu, t. i., mijkrēslis. „Karmīnā”, tāpat kā S. Botičelli darbā, nav dienas gaismas avota – saules, vienīgie gaismas avoti ir lukturi, laternas, lampas un sveces. Darbība pārsvarā notiek vēlā vakara stundā vai naktī.¹⁹

Pelni (pīšļi) ir II un III romāna daļas vienojošs elements: Cecīlijas liķis tiek sadedzināts, lai nepieļautu medicīniskus eksperimentus viņas ačgārnā dzīves ritējuma noskaidrošanai.

Atbilstoši **purpura** krāsas aprakstam³ Mila Melka / „*Mild Camel*” **cigarete**²⁰ ir romāna “Sarkans” III daļas centrālais tēls. Viena atsevišķa indivīda dzīve uz sarežģītās

cilvēka ķermeņa veidošanās (“Cinobrs” – 55 lpp.) vai mūžīgās dvēseles atdzimšanas (“Karmīns” – 75 lpp.) fona šķiet īslaicīga, tā sadeg, “*aizjoņo kā sarkanvioleta vētras bura*”²¹ tikpat strauji, cik strauji nodeg viena aizsmēķēta cigarete (“Purpurs” – 7 lpp.). Šo dinamikas un tempa konceptu pastiprina arī romāna semiotiskajā plaknē aktualizētā laiktelpa – jaunie laiki.

„Purpura” hronotopu veido divas dimensijas – kādas meitenes saruna ar pavecu sirnu kungu (pelniem)²², kura norit nosacītā tagadnē, un stāsts par Milu Melku (ko uzzinām no pavecā kunga), kas norisinās pagātnes formā. Mītiskais stāsts par Milu Melku, viņas neparastais izskats, kas vairāk atbilst futūristiskam tēlam, viņas dinamiskais skrējienis, mistiskā pazušana (pārvēršanās ugunsšievietē) it kā pagātnē notiekošo un tagadnē stāstīto lasītāja mītiskajā apziņā liek saistīt ar nākotnes laiku.

Atbilstoši teksta kodam tiek veidots arī „Purpura” telpiskais risinājums. Tā ir plakne – āra kafejnīca, galds, pelnu trauks, plauksta un virs šīs plaknes viss plašais debesjums kā starta pozīcija Milas Melkas ugunīgajam skrējienam – **cigaretēs izsmēķēšanai**, dūmu izkūpēšanai atmosfērā: „*Mila Melka.. jaunava, kas sev aizvilinājusi līdzī ģimenes mātes un tēvus, mācītājus, skolotājus un māksliniekus, ārstus, juristus un deļotājus, amatniekus un zvaigžņu reģus, – tāda ir pelnījusi tikt katapultēta kosmosā.*”²³

G. Repšes postmodernajam romānam „Sarkans” piemīt jaunākajai literatūrai kopumā raksturīgais virtuālums, pagātnes, tagadnes un nākotnes laika koncentrācija vienā punktā. Romāna semiotikas līmenī, aktualizētā laika spirālveidīgā attīstība – senie laiki → viduslaiki (renesanse) → jaunie laiki – metaforas līmenī tiek projicēta uz cilvēka laika telpas uztveri: pagātne, tagadne, nākotne. Romāna pēdējā daļā ieturētais telpiskais risinājums – plakne un neierobežotā, līdz bezgalībai atvērta telpa virs tās asociējas ar atvērto laika telpu. Pagātne vai tagadne cilvēka apziņā vienmēr saistās ar kādiem konkrētiem notikumiem, lietām vai izjūtām, nākotne, kas ir nezināma, nav telpiski tverama.

Atsauces

- ¹ HgS, **minerāls cinobrs**, kristalizējas heksagonālā singonijā. Kristālu veidā (gaiši sarkanā krāsā) sastopams samērā reti, biežāk sastopams graudainā vai smalkgraudainā formā **sarkanā, sarkanpelēkā vai svina pelēkā** krāsā. Svarīgākā dzīvudraba rūda, sastopama galvenokārt nogulumiežos. Cinobram piemīt visaugstākā staru laušanas spēja no visiem minerāliem.
- ² Spilgti sarkana krāsviela, ko iegūst no *košenilēm**. Lieto konditorejas izstrādājumu krāsošanai, sejas un lūpu krāsu, eļļas krāsu un ūdenskrāsu izgatavošanai, kā arī mikroskopijā šūnu kodolu krāsošanai.
- * *Košenile* – krāsviela, ko izgatavo no bruņutīm – košenilēm. Košeniles ir spīdīgas rožainas krāsas bruņutis.. Šo kukaiņu māfītes izžāvē vai saberž pulverī un iegūst krāsvielu. No 150 000 kukaiņu iegūst aptuveni 1 kg krāsvielas.
- ³ Senatnē augsti vērtēta krāsviela ar sarkanvioletu nokrāsu. Purpurs pieskaitāms pie kublkrāsvielām. Tā rodas, **gaisā oksidējoties sekretam**, kas atrodas gliemežos (*Murex brandaris*) Vidusjūras piekrastē. Gliemežu dziedzeru krāsviela ir **bezkrāsaina** leikosavienojuma veidā. Krāsojot šķiedrvielas mērcēja sekreta sulā. Saulē stāvot, samērcētās krāsvielas ieguva nesopdru **sarkani violetu krāsu**.

Endnotes

- ¹ Narodovska, I. Vārds kā kods postmodernā tekstā. *Vārds un tā pētišanas aspekti*. Rakstu krājums 7. Liepāja : LPA, 2003, 365.–370. lpp.
- ² Repše, G. *Sarkans*. Rīga: Preses nams, 1998, 30. lpp.
- ³ *Ibid*, 21. lpp.
- ⁴ *Ibid*, 59. lpp.

- ⁵ Narodovska, I. Gundegas Repšes „Karmīns” (romāns „Sarkans”) kā Sandro Botičelli „Primavera” interpretācija. *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē. Latviešu literatūra.* Rakstu krājums 9. Liepāja : LPA, 2004, 248.–258. lpp.
- ⁶ Repše, G. *Sarkans*. Rīga : Preses nams, 1998, 87. lpp.
- ⁷ Ibid, 92. lpp.
- ⁸ Ibid, 69. lpp.
- ⁹ Ibid, 86. lpp.
- ¹⁰ Ibid, 70. lpp.
- ¹¹ Narodovska, I. Gundegas Repšes „Karmīns” (romāns „Sarkans”) kā Sandro Botičelli „Primavera” interpretācija. *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē. Latviešu literatūra.* Rakstu krājums 9. Liepāja : LPA, 2004, 250. lpp.
- ¹² Ibid.
- ¹³ Repše, G. *Sarkans*. Rīga : Preses nams, 1998, 86. lpp.
- ¹⁴ Ibid, 69. lpp.
- ¹⁵ Narodovska, I. Gundegas Repšes „Karmīns” (romāns „Sarkans”) kā Sandro Botičelli „Primavera” interpretācija. *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē. Latviešu literatūra.* Rakstu krājums 9. Liepāja : LPA, 2004, 249. lpp.
- ¹⁶ Ibid, 251.–252. lpp.
- ¹⁷ Ibid, 252.–253. lpp.
- ¹⁸ Ibid, 253.–255. lpp.
- ¹⁹ Ibid, 250. lpp.
- ²⁰ Narodovska, I. Vārds kā kods postmodernā tekstā. *Vārds un tā pētīšanas aspekti.* Rakstu krājums 7. Liepāja : LPA, 2003, 365.–370. lpp.
- ²¹ Repše, G. *Sarkans*. Rīga : Preses nams, 1998, 144. lpp.
- ²² Narodovska, I. Vārds kā kods postmodernā tekstā. *Vārds un tā pētīšanas aspekti.* Rakstu krājums 7. Liepāja : LPA, 2003, 367.–369. lpp.
- ²³ Repše, G. *Sarkans*. Rīga : Preses nams, 1998, 142. lpp.

Summary

The chronotope of the postmodern novel Sarkans (1998) by Gundega Repše is examined in this article. The solution of this chronotope is subduced to the model of the text's coding and to the symbolic meaning of every part of the novel: the body in the chapter Cinobrs, the soul in the chapter Karmīns, the cigarette as the symbol of a short man's life in the chapter Purpurs. Alongside the novel's spatial solution that is determined by the exact coded symbol (in the chapter Cinobrs – a small bordered territory and the look „from the outside”, in the chapter Karmīns – the look „from the inside” or being „inside”, in the chapter Purpurs – a plane and the room above it, open to infinity), the updated on the semiotic plane folded development of the novel's artistic time is analyzed: Ancient Times – The Middle Ages (Renaissance) – Modern Times, which on the metaphorical level are connected with the past, present and future.

Key words: *hronotops, time and space, literature of postmodernism, sign, symbol.*

**Диалогические отношения в лирике
Давида Самойлова**
**Dialogical Attitude
in Davida Samoilovs Lyrics**
**Dialogiskās attiecības
Davida Samoilova lirikā**

Наталья Кононова

Latvijas Universitāte, Filoloģijas fakultāte,
Slāvu valodu un literatūru nodaļa
e-mail: bondi@inbox.lv

Статья посвящена диалогическим отношениям в лирике Давида Самойлова, связанными с рефлексивным отношением личности к миру и ко всему, что в нем происходит. Также предпринята попытка анализа рефлексизирующего героя, способного видеть себя со стороны, как “другого”, и как “ты”, и как “он”. Рассматриваются также многочисленные случаи обращения поэта к адресованным формам высказывания, в которых также обнаруживается диалогическая природа художественного мышления Давида Самойлова, как и постановка в его лирике проблемы собеседника, читателя. В лирику Давида Самойлова входит не только “я” как “другой”, но и реальный “другой”, по отношению, к которому субъект речи занимает диалогическую позицию, наделяя его статусом “я”, а себя, воспринимая как “другого”. В статье представлены различные виды диалога в лирике поэта. Собственная мысль поэта подается как “чужая”, как мысль другого, оставаясь при этом “своей”.

Ключевые слова: диалог, голоса, спор, полемика, конфликтность, драматизм.

В научных трудах М.М. Бахтина предлагается типология диалогических отношений в лирике. Диалогические отношения устанавливаются между любыми поэтическими высказываниями. Диалогические отношения, по М.М. Бахтину, это отношения между целостными позициями, установленными на основании смыслового сопоставления последних. Продолжением диалогического принципа М.М. Бахтина становится мысль об объективном начале слова. Диалогическое слово – это понятие, разработанное ученым применительно к его теории полифонического романа (к примеру, “Доктор Фаустус” Томаса Манна – как цепь диалогических реплик на различных уровнях). Исходный мотив в творчестве М.М. Бахтина – это мотив независимости личности, ощущающей себя как “нечто внутренне незавершимое”. “Социально-идеологические” языки характеризуются

М.М. Бахтиным как заведомо “условные”, “ограниченные”, “лицемерные”, “лживые”...

Научной реальностью в работах М.М. Бахтина стало понимание личности как “диалогического я”. М.М. Бахтин рассматривает диалогические отношения как выражение личностных особенностей субъектов. В ходе диалога происходит диалогическое постижение модели мира. Таким образом, в научных исследованиях М.М. Бахтина диалог – ключевое понятие, некое взаимодействие между “языками” – авторским и “чужим” словом. В поэзии, если иметь в виду “идеальный предел” поэтических жанров, в силу ее сугубо субъективной природы, доминирующего авторского сознания, подчиняющего себе “чужое” слово, “идея множественности языковых миров” (Бахтин, 1975, с. 99), казалось бы, недоступна. Но совершенно иная картина предстает в живом литературном процессе, где “диалогизированный образ может иметь место (правда, не задавая тона) и во всех поэтических жанрах, даже в лирике” (Бахтин, 1975, с. 91). И таких примеров “отступления от правил” предостаточно в русской поэзии. Б.О. Корман назвал эти явления в лирических системах явлениями “многоголосия”, “многосубъектности”. “В стихотворении, кроме сознания “я”, которому принадлежит лирический монолог, открываются другие “чужие” сознания, отличные от основного по психологическим, культурно-историческим и социальным признакам” (Корман, 1973, с. 39).

О полифонизме, становящимся важнейшим структурно-образующим началом в лирике, которой он как будто противопоставлен, писал и Н.Н. Скатов. В поэзии “идет непрерывный спор не останавливающихся абсолютно ни перед какими преградами точек зрения... Отсюда такая особенность, как диалогичность, проявляющаяся двояко: в борьбе точек зрения внутри единого лирического сознания и во взаимодействии этого сознания с “чужим” (Скатов, 1973, с. 124).

Одно из стихотворений Давида Самойлова, корреспондирующее со стихотворением Ф.И. Тютчева с тем же названием, так и называется “Два голоса”.

<i>Мужайтесь, о други,</i>	<i>Мужайтесь, боритесь,</i>
<i>боритесь прилежно,</i>	<i>о храбрые други,</i>
<i>Хоть бой и неравен,</i>	<i>Как бой ни жесток,</i>
<i>борьба безнадежна!</i>	<i>ни упорна борьба!</i>

(Тютчев, 1988, с. 90).

Это стихотворение Ф.И. Тютчева, как известно, было одним из любимых стихотворений А. Блока, в котором его потрясло эллинское, дохристианово чувство Рока, трагическое. Его он намеревался поставить эпиграфом к своей драме “Роза и Крест”. В самоеловском стихотворении “Два голоса”, как и в произведении Ф.И. Тютчева, диалогичность проявляется внутри единого лирического сознания и во взаимодействии его с “чужим”, то есть иным “я”, интерферирующим трагическое мировосприятие:

<i>Первый</i>	<i>Второй</i>
<i>Когда ты восстанешь</i>	<i>Нет, я не восстану</i>
<i>из мертвых,</i>	<i>из мертвых,</i>
<i>Какие ты скажешь слова?</i>	<i>Душа моя будет мертва</i>

(Самойлов, 1990, с. 487).

*Словно “два голоса” звучат в стихе Давида Самойлова
Желанье и совесть – две чаши Весов.*

*Если нет равновесья,
Желанья бессовестны наши.
А совесть – сплошное увечье*

(Самойлов, 1990, с. 434).

Полифония голосов, также маркирующих диалогичность внутри лирического сознания и его взаимодействия с “чужим”: голосом дерева, дома, дороги звучит в тексте самойловского лирического произведения “Голоса” (Самойлов, 1990, с. 113). Диалогические отношения между “языками” в диалоге-разговоре с воображаемым собеседником воспринимаются “как точки зрения на мир” (Бахтин, 1975, с. 105), связаны с “рефлексивным” отношением личности к самому себе, к миру, и ко всему, что в нем происходит:

*Я все время ждал морозов, Оттепели, ералаши,
Ты же оттепели ждал. Разоренные пути...
Я люблю мороз – он розов, Я люблю морозы наши
Чист и звонок, как металл. Только шубу запаси*

(Самойлов, 1990, с. 344).

В диалогическом построении лирического текста “Учитель и ученик” смысл рождается на соположении-пересечении противоположных точек зрения на один предмет (учителя и ученика), при этом ни одна из них не доминирует: “Благодарю моих учителей за то, что я не многим им обязан... Не верь ученикам, Они испортят дело...” (Самойлов, 1990, с. 246).

Предметом повышенной рефлексии Давида Самойлова становится не только мир, но и он сам, обретая способность видеть себя со стороны, как другого, и как “ты”, и как “он”. В его лирику входит и реальный “другой”, “...по отношению к которому субъект речи займет диалогическую позицию, наделив его статусом “я”, а себя, увидев как “другого”. Таким образом, лирический субъект может распасться на “я”, “ты” и даже “он”, образуя некое дву- или триединство. Такое неодноставное воплощение художественного двойника автора стихотворения, с одной стороны, несомненно, отражает расширение границ лирики как рода, усложнение ее языка, а с другой – нецельность, расщепленность личности, внутреннего мира поэта, когда его собственная мысль подается как “чужая”, как мысль “другого”, оставаясь при этом “своей” (Бройтман, 2001, с. 294).

Диалогизм мышления проявляется в тексте стихотворения “Заповедь” (иронично обыгрывающим заповеди Нового Завета, евангелические ценности) на уровне “первозлемента поэзии – слова”, ибо “слово с отрицательной частицей сохраняет в своем составе и отрицаемое значение, являясь внутренне диалогичным” (Бочаров, 1985, с. 70; с. 89). Травестийная семантика маркирует богоборческие мысли “художественного двойника автора стихотворения”:

*Скажи себе: “Не укради!”
И от соблазна отойди.
Себе промолви: “Не обидь!”
И не обидишь, может быть.
И “Не убий!” - себе скажи,
И нож подальше отложи.
А там уж “Возлюби!” воспой.
А не возлюбишь, бог с тобой..*

*Коль не украл и не убил,
Неважно, что не возлюбил
(Самойлов, 1991, с. 8).*

В стихотворении “Последний проход Беатриче” реализована духовная драма Давида Самойлова – поэта. “Истина, как некая персонифицированная идея, точка зрения на мир, принадлежащая лирическому субъекту, вступает в диалог с лирическим “я”, указывая ему путь к спасению” (Николаева, 2001, с. 38), в данном контексте через освобождение от страстей, охлаждение души, обретение покоя. “Глубочайший трагизм” стихотворения с “сюжетом об уходе из жизни выстраивается на соотношении острой любви к жизни и осознания того, что пора покинуть сцену. Так с новой силой вспыхивает в творчестве Давида Самойлова трагизм тяжких признаний самому себе и подведения жизненных итогов и, конечно, трагизм прощания, свойственный поздней его лирике вообще и финальным стихотворениям книги “Беатриче”, в частности” (Кульюс, 2001, с. 102-103). Лирическому герою “дано – сыграть на голой сцене, без бутафории – финал собственной жизни” (Кульюс, 2001, с. 103):

*... У меня не хватит духа
На монолог - венец старинных драм.
Уже мне влили яду в ухо.
А остальное доиграю сам
(Самойлов, 1990, с. 460).*

Авторский голос полностью сливается с голосом лирического героя, трансформируясь в шемящее глубоко личное переживание приближающегося земного предела. “Последний уход Беатриче” символизирует последний миг чуда жизни. “Не нужно, Беатриче – уходи” (Самойлов, 1990, с. 460).

В стихотворениях Давида Самойлова: “Альфонсасу Малдонису”, “Вл. Соколову”, “М. Козакову” – диалогическая природа художественного мышления поэта проявляется в его обращении к адресованным формам высказывания. “Адресованное слово поэта, как правило, полемично независимо от адресата, но очень часто это полемика с самим собой, где позиция не просто высказывается, а утверждается в споре с полярно противоположной” (Николаева, 2001, с. 40–41).

*М. Козакову
Что полуправда? – Ложь!
Часть правды с ложью.
Ибо эта часть
Нам всем в потемках не дает пропасть –
Характер скажет так с мученьем и тревогой:
“Я дальше не иду! Перед тобою ширь.
И сам по ней ступай. Нужна отвага,
Чтобы дойти до блага. Но смотри:
За правды часть и за частицу блага
Не осуди, а возблагодари!
(Самойлов, 1990, с. 511).*

Утверждаемая позиция перерастает в философское размышление о жизни, пройденном пути, и завершается авторским советом адресату:

Ах, грань тонка! На том горим!
 Часть... честь... “Не это” путается с “этим”.
 Порой фонарик правды
 Не заметим,
 За полуправду возблагодарим.
 А наши покаянья стоят грош,
 И осуждения – не выход.
 Не взыскав выгод,
 Судить себя. В себе.
 Не пропадешь

(Самойлов, 1990, с. 511).

Диалогизм сознания Давида Самойлова-поэта также проявляется в его обращении к себе как к другому, в персонификации лирического “я”, превращения его в собеседника, друга, в “странного пилигрима”, “вечного домоседа”, “сухопутного гостя”, живущего близ моря, в “старика” (“В общем, жизнь состоялась, даже в городе чуждом и странном”, “Полет Селадона”, “В Пяру”).

В лирике Давида Самойлова остро заявлена также проблема читателя, собеседника, неутоленная жажда диалога. Диалог, передающий драматизм, конфликтность художественного, поэтического мира Давида Самойлова, присутствует в его поэзии и как “*взаимодействие, часто спор точек зрения и на внутрстиховом уровне, или межстиховом, когда отдельные стихотворения (или даже поэмы – прим. Н.К.) соотносятся как реплики диалога, порождая новые смыслы*” (Николаева, 2001, с. 35–36). Усиливаются сомнения, поиск истины, нет готовых однозначных ответов. Замечателен и интересен в этом контексте диалог Давида Самойлова с Борисом Слуцким, часто проецирующий на диалог с самим собой (“Пятеро”, “Стих Слуцкого. Он жгуч”, поэма “Юлий Кломпус”). Ведя диалог с Борисом Слуцким, Давид Самойлов, прежде всего, пытается разобраться в себе, в “ином”, “чужом”, “другом” “Я”.

Диалог Давида Самойлова, увы, оборвался 23 февраля 1990 года, на творческом взлете, в Таллинне, в Театре русской драмы, на юбилейном вечере, посвященном Борису Пастернаку. Едва завершив речь, Давид Самойлов скончался. Поэт умер, не дожив трех месяцев до своего семидесятилетия. Но не оборвалось живое общение с художественным миром Давида Самойлова, открытого для бесконечного диалога с нами сегодня.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М.М. (1975). Слово в романе. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература.
2. Бройтман, С.Н. (2001). *Историческая поэтика: Учебное пособие*. Москва: Академия.
3. Бочаров, С.Г. (1985). “Обречен борьбе верховной” (Лирический мир Баратынского). *О художественных мирах*. Москва: Наука.
4. Корман, Б.О. (1973). Чужое сознание в лирике и проблема субъектной организации реалистического произведения. Изв. АН СССР. Сер. Лит. Ин. Яз. Т. 33. Вып. 3. Москва: Наука.
5. Кульяс, С. (2001). “Беатриче” Давида Самойлова: опыт прочтения. *Самойловские чтения в Таллинне*. Таллинн: Таллиннский Педагогический Университет.
6. Николаева, Е.Г. (2001). *Диалогические отношения в лирике Баратынского. Дней связующая нить*. Москва: Московский Государственный Университет культуры и искусства.
7. Самойлов, Д.С. (1990). *Избранные произведения в 2-х томах*. Т.1. Москва: Художественная литература.
8. Самойлов, Д.С. (1991). *Из последних стихов*. Таллинн: Александра.
9. Скатов, Н.Н. (1973). *Еще раз о “двух тайнах русской поэзии”. Некрасов и Тютчев. Некрасов, современники и продолжатели*. Ленинград: «ИРЛИ РАН» /Пушкинский Дом/.
10. Тютчев, Ф.И. (1988). *Два голоса. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников*. Москва: Правда.

Summary

The article is devoted to the dialogical attitude in David Samoilows lyrics, reflecting the attitude of a person to himself, to the world, to events. The main aim of this research is revealing and comparing the dialogue forms.

Key words: *dialogue, voice, argument, polemics, dramatic, conflict.*

Kopsavilkums

Raksts ir veltīts Davida Samoilova lirikā atspoguļotām dialogiskām attiecībām, kas ir saistītas ar refleksiīvām personības attieksmēm pret sevi, pret pasauli un pret to, kas šajā pasaulē notiks.

Atslēgvārdi: dialogi, balss, konflikts, dramatisks, polemika, polifonisms, strīds.

Jura Kunnosa jaunrades process Creative Work of Juris Kunnoss

Austra Gaigala

e-pasts: austragaigala@inbox.lv

Juris Kunnoss (1948–1999) ir latviešu modernās dzejas pārstāvis, kas literatūrā ienāca 20. gadsimta 70. gadu vidū un līdz mūža beigām aktīvi rakstīja un tika publicēts periodikā. Pirmo literāro pieredzi J. Kunnoss guvis agrā bērnībā, taču nopietni dzejošanai pievērsies, sākot strādāt Latvijas Etnogrāfiskajā Brīvdabas muzejā. Jaunrades materiālu guvis tiešās un netiešās pieredzes ceļā – dzejā dominē etnogrāfiskajās ekspedīcijās gūtie impulsi, vēstures zināšanas, atmiņas par Čehoslovākijas okupāciju, kā arī sarunu un sadzīves elementi. Īpaša ir dzejnieka valoda, kurā sintezējas neskaitāmi leksikas slāņi. J. Kunnoss uzskatīja, ka nerada savu dzeju, bet pieraksta augstāku spēku diktēto. Par to liecina arī biežais vārda “tīrxts” izmantojums dzejoļu virsrakstos. Pētījuma avoti: 90. gados publicētās intervijas ar dzejnieku; atmiņas, recenzijas un citi publicētie materiāli par J. Kunnosa dzīvi un dzeju; īpaši šim nolūkam tapušas intervijas ar dzejnieka laikabiedriem; publicētā un nepublicētā J. Kunnosa dzeja.

Atslēgvārdi: Juris Kunnoss, jaunrade, dzeja, pieredze, impulsi.

Jaunrades jēdziens ir ietilpīgs. Plašākajā nozīmē jaunrade ir nepieciešams ikdienišķas pastāvēšanas nosacījums. Taču tai, kā uzsver mākslas psihologs Ļevs Vigotskis, ir dažādas pakāpes: “Protams, jaunrade tās augstākajās pakāpēs līdz šim pieejama tikai nedaudzajiem izredzētajiem, ģeniāliem cilvēkiem.” Sašaurinot jēdziena nozīmi un attiecinot to uz māksliniecisko jaunradi, tiek lietots termins “daiļrade” jeb “daiļradīšana”. To formulēja un latviešu literatūrā pētīt aizsāka literatūrzinātnieks Pēteris Birkerts (1881–1956)¹. Šajā pētījumā minētie jēdzieni tiek lietoti kā sinonīmi.

Par jaunrades procesu uzskatāms viss mākslas darba radīšanas process no radošas personības veidošanās un pieredzes uzkrāšanas līdz mākslas darba kā procesa galarezultāta radīšanai. Psiholoģijas zinātnu doktore Rita Bebre uzsver, ka šim galarezultātam jābūt sabiedriski vērtīgam², taču šo uzskatu iespējams apšaubīt. Pirmkārt, jāprecizē apzīmējuma “sabiedriski vērtīgs” nozīme. Pieņemsim, ka tas nozīmē ne tikai funkcionālu, bet arī estētisku vērtību. Otrkārt, daudzi mākslas darbi līdz sabiedrības acīm nemaz nenonāk vai arī nonāk tikai pēc ilga laika, taču tas nedz mazina darba pašvērtību, nedz arī kā ietekmē tā tapšanas procesu, tas ir, jaunradīšanas norises nemainās atkarībā no tā, vai darbs tiek vai netiek nodots sabiedrības vērtēšanai.

Radošas personības veidošanās

Psihologs Karls Gustavs Jungs ir viens no tiem jaunrades procesa pētniekiem, kas mākslinieka un jo īpaši dzejnieka personību uzskata par būtiskāko šī procesa elementu, jo tieši viņā norisinās radošā sākotne: “Tas, vai dzejnieks zina, ka viņa darbs ir viņā radies, aug un briest, vai arī viņš iedomājas, ka savu izdomu noformē pēc paša ieskatiem, neko nemaina tajā faktā, ka patiesībā darbs izaug no viņa.”³ Runājot par mākslinieka personību, jāņem vērā divi aspekti: pirmkārt, radošai personībai piemītošās psihiskās spējas un t.s. jaunrades spēki (autonomais komplekss, kognitīvās spējas); otrkārt, biogrāfiskie fakti, kas veicinājuši mākslinieka personības veidošanos.

P. Birkerts “Daiļradīšanas psiholoģijā” vairākkārt uzsvēris, ka radošās spējas atklājas jau agrā bērnībā, kaut arī to mērķtiecīga realizācija sākas tikai daudzus gadus vēlāk. Bieži esot arī gadījumi, kad sākumā radošā darbība tiek vērsta citā virzienā vai arī cilvēks darbojas vairākās radošās sfērās vienlaikus, līdz pamazām izkristalizējas īstā vai dominējošā sfēra, kurai tiek veltīta lielākā daļa radošo spēku.

Ziņas par dzejnieka Jura Kunnosa gaitām bērnībā un pusaudža gados ir skopas. Autobiogrāfiju dzejnieks nav rakstījis un arī atmiņās un pārdomās par savu bērnību ar laikabiedriem maz dalījies. 1990. gadā žurnālā “Draugs”, nenorādot informācijas avotu, minēts, ka dzejnieka “vecmāmiņa saglabājusi pantiņus, ko [mazdēls] rakstījis uz sienas kalendāra lapiņām”⁴. Pieminētās lapiņas gan nav atrastas, taču J. Kunnosa personiskajā arhīvā un arī Rakstniecības, teātra un mūzikas muzeja krājumā glabājas daudzi dzejnieka bērnu dienu zīmējumi, kam ar gādīgu pieauguša cilvēka roku klāt pierakstīts arī to tapšanas datums. Zīmējumi ir bagāts informācijas avots. Var secināt, ka, pirmkārt, J. Kunnoss jau agrā bērnībā – piecu sešu gadu vecumā – izrādījis radošās aktivitātes, turklāt vairākās mākslas sfērās vienlaikus, jo zīmējums kā tēlotājas mākslas darbs bieži kombinēts ar rakstītu komentāru vai dzejoli. Otrkārt, viņš jau pirmsskolas vecumā pratis lasīt un rakstīt. Treškārt, J. Kunnoss bijis iepazinies ar atsevišķiem daiļliteratūras paraugiem, kā arī zinājis kopotu rakstu jēdzienu. Šeit, ceturtkārt, atklājas arī bērna novērošanas un atdarināšanas spējas, piemēram, autora portreta klātesamībā kopotajos rakstos ar pievienotu parakstu un “fotogrāfijas” tapšanas datumu. Tas, piektkārt, liecina arī par iztēles spējām. Sestkārt, J. Kunnoss bijis informēts par valdošo politisko situāciju valstī. Tas atspoguļojas dzejoļu rindās par pionieriem, komjauniešiem, partiju. Visticamāk, ka J. Kunnoss bijis iepazinies ar līdzīgas literatūras paraugiem. Zīmējumus jau bērnībā Juris mēdzis kādam veltīt, un visbiežāk adresāts bijis viņa tēvs. Spriežot pēc vēlējumiem, kas rakstīti ar drukātajiem burtiem, viņš ar tēvu sazinājies krievu valodā, tātad jau no bērnības zinājis divas valodas. Visbeidzot, vēlākajos gados dzejnieks savus darbus datējis tikpat rūpīgi kā savā bērnībā kāds no vecākiem.

Biogrāfiskie avoti liecina, ka dzejnieks mācījies Rīgas 2. vidusskolā, no 1966. līdz 1967. gadam studējis Rīgas Politehniskā institūta Celtniecības fakultātes Arhitektūras nodaļā, bet to pametis un līdz ar to arī nonācis dienestā padomju armijā. Vēlāk studējis Latvijas Valsts universitātes Vēstures un filozofijas fakultātes Vēstures nodaļā, taču arī tur studijas nav beidzis.

Ja ņņem vērā bērnu dienu literāros mēģinājumus, dzeju rakstīt J. Kunnoss sācis apmēram 25. gadu vecumā. Lai gan intervijā M. Salējam un K. Vērđiņam 1998. gadā dzejnieks apgalvojis, ka pirmā dzejoļa nosaukums ir “Alexandra Čaka iela” (1975), atsevišķas publikācijas un rokraksti liecina, ka dzejoļi tapuši jau 1973. gadā. Pirmā publikācija lasāma 1977. gada 25. marta laikrakstā “Literatūra un Māksla” (dzejoļi “Nes visu savu pāri bezdibēnim” un “Paraksties ar lietus švīku, paraksties ar vēja...”). Intervijās vairākkārt uzsvērdams

salīdzinoši vēlo dzejrades sākumu, J. Kunnoss pats to arī izskaidro: pirmkārt, agrā jaunībā zināšanas literatūrā esot bijušas pārāk seklas; otrkārt, meitiņām agri piemetusies dzejošanas liga nodziesot pēc apgredzenošanas, savukārt puisiešiem tā uzplaiksnijot vēlāk, un spēcīgu impulsu šiem uzplaiksnījumiem dodot krenķi mīlas lietās.⁵

Literārā recepcija spēcīgi attīstījies armijas laikā, kad J. Kunnoss vēstulēs lasījis Vizmas Belševicas, Imanta Ziedoņa, Olafa Stumbra dzeju. Vēlāk Maija Silmale devusi lasīt Ulda Bērziņa, Leona Brieža, Knuta Skujenieka manuskriptus. Lasītā literatūra vārda māksliniekam var būt gan spēcīgs pārdzīvojums, gan iedvesmas, gan arī apzināts vai neapzināts ietekmes avots. Vispēcīgāk ārēja literāra ietekme izpaužas jaunrades sākumposmā. J. Kunnosa gadījumā vairāki literatūrpētnieki (Laima Līvena, Pēteris Zirnītis, Guntis Berelis u. c.) ir uzsvēruši Ulda Bērziņa un Knuta Skujenieka ietekmes īpatsvaru. Dzejnieka pašatzinumos vairākkārt lasāms, ka reizēm tīšām atdarinājis Ulđi Bērziņu, citreiz rādījis savus darbus gan U. Bērziņam, gan K. Skujeniekam un ieklausījies viņu spriedumos un ieteikumos. J. Kunnoss ir uzsvēris, ka literārā ietekme, apzināta vai neapzināta, sevišķi jaunrades sākumposmā, nav nekāds grēks vai nosodāma parādība. “Savs stils, sava tēma, sava valoda – tas viss veidojas pamaztēm un, man šķiet, vairāk kaut kur dziļi zemāpiņā, nevis loģiski izplānojot un nolemjot,”⁶ viņš stāstījis Guntim Kokaram, bet Jānim Vēverim teicis: “Šad tad čiept nav grēks. Labāk gan padzerties no dažādiem avotiem.”⁷

Apkopojot informāciju, ir iespējams aptuveni apzināt J. Kunnosa “dažādos avotus”. L. Līvena jau 1977. gadā atzīmējusi, ka iespēju robežās dzejnieks centies izlasīt un iegaumēt (!) modernistu darbus, ka no prozaiķiem ļoti lielu ietekmi atstājis Francis Kafka, savukārt nozīmīgākā dzejdarā lomu J. Kunnosa apziņā acīmredzot izpelnījies Veļemirs Hļebņikovs. Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejā Jura Kunnosa kolekcijā atrodama Rakstnieku savienības bibliotēkas uzskaites kartīte, kas dzejniekam izsniegta 1982. gada 19. augustā. Pēdējais ieraksts datēts ar 1993. gada 11. maiju. J. Kunnosu interesējusi, pēc Jāņa Rokpeļņa atziņas, tā laika kulta literatūra: Heijerdāls, Belijs, Pasternaks, Cvetajeva, Mandelštams, Bulgakovs, Voņsesenskis, Platonovs u. c. No pašmāju autoriem kartītē atrodami K. Krūzas, U. Ģērmaņa, V. Kārkliņa, A. Grīna, H. Rudziša vārdi.

Nozīmīgs literāro skolotāju un citādi sirdij tuvo mākslas pasaules personību rādītājs var būt arī cieņu apliecinošie veltījuma dzejoļi. Te atkal jāmin V. Hļebņikovs, K. Skujenieks, O. Vācietis, U. Bērziņš, Š. Bodlērs, V. Strēlerte, M. Silmale, Ronsārs, S. Bekets, L. Langa, A. Ivaska u. c.

Pieredzē gūtie impulsi un to izpausme dzejā

Mākslas darba radīšanas gaitā, pēc A. Maslova teorijas, ir izšķirami trīs posmi: ieceres rašanās, ieceres iznēsāšana un ieceres īstenošana. Iecere ir vispārīgs, tēlainis priekšstats par jaunu mākslas darbu – un, lai tā rastos, nepieciešams impulss – ētisks, estētisks vai tīri fizioloģisks pārdzīvojums – un pieredze, gan emocionāla, gan intelektuāla. Var runāt par tiešo, autobiogrāfisko pieredzi un netiešo, tas ir, informācijas ieguvu no citiem avotiem. Ieceres iznēsāšanas posmā sākotnējais impulss sintezējas ar pieredzē gūtajiem priekšstatiem un rodas jaunas asociācijas. Šajā posmā var notikt arī apzināta darbam nepieciešamās informācijas ieguve un apstrāde.

Juris Kunnoss jaunrades impulsus lielākoties radis paša pieredzē – gan senākā, gan tikko gūtajā. Īpaša ir pieredze, kas gūta etnogrāfa darbā Latvijas Etnogrāfiskajā brīvdabas muzejā. Pirmkārt, dzejnieks pats vairākkārt uzsvēris, ka tieši šis darbs palīdzējis atrasties rakstītspējai: “..tik tiešām toreiz no etnogrāfijas zināju visai maz. Taču bija muzejiskās

reālijas, un, jūtot kaut kādu zināmu smeķi pret Vārdu, jēdzienisku būtņi, es, kas pirms tam biju uzrakstījis varbūt pārdesmit pantiņu, muzejā dabūju tādu vienreizēju paātrinājumu, piesātinājumu, kas ļoti lielā mērā ietekmēja pantiņu rakstīšanu.”⁸ Otrkārt, etnogrāfiskajās ekspedīcijās gūtais materiāls tieši iegulst ne tikai pārskatos un savāktu eksponātu dokumentācijā, bet arī dzejas rindās. Var runāt par vairāku veidu motīvu un impulsu gūšanu un klātbūtni J. Kunnosa dzejā: tās ir redzes gleznas un piedzīvotie notikumi, satikto ļaužu – teicēju stāsti, priekšmetiskā vide, kā arī savdabīgā leksika. Visspilgtāk etnogrāfiskā vide atklājas pirmajos krājumos “Drellis” (1981) un “Pieci septiņi” (1987), bet vēlāk līdzās šai tēmai sevi piltiesīgi piesaka arī citas tēmas – ienāk Rīgas pilsētvide, episkajiem dzejoļiem pievienojas filozofiskie, ienāk lirika... Autors ir komentējis pirmo krājumu noskaņas un tematikas izveidi: “Pirmajās divās brošūriņās es apzināti slēdzu liriku ārā,”⁹ viņš teicis Edvīnam Raupam. Bet J. Vēverim stāstījis, ka etnogrāfisku noskaņu un motīvu piebļīveta dzejoļviela lasītājiem īpaši gājusi pie sirds: no vienas puses, tā bijusi viena no retajām izdevībām padomju laikā pievērsties savas tautas garīgajam mantojumam, no otras – “liela daļa lasītāju to uztvēra kā tādu eksotiku, dzimtenes eksotiku”, līdz ar to tā esot bijusi tāda labdabīga spekulācija.

Īpaša ir J. Kunnosa dzejas valoda – piesātināta vietvārdiem, arhaismiem, senlaicīgi smaržojošiem, brīžiem tik grūti izprotamiem, tāpēc arī krājumu beigās tiek likti autora komentāri. “Apveltīts ar unikālu valodas izjūtu, J. Kunnoss starp latviešu mūsdienu dzejniekiem visveiksmīgāk piejauca un jauca it visus latviešu valodas slāņus, priekšstatus, atklāsmes, klišejas, allaž palikdams uzvarētājs šajā mākslinieciskajā kaujā,”¹⁰ precīzi secinājis J. Rokpelnis. J. Kunnosa pašatzinumi liecina, ka ar dažādu laiku valodas niansēm viņš spēlēja apzināti: “Jā, man ir Ulmaņlaiku vārdiņi, kurus puikas gados esmu saklausījis un tagad apzināti cenšos atdzīvināt. Tur ir arī barbarismi, pašpuiku vārdi.”¹¹ Arī no ikdienas sarunām daudzi vārdi pārceļo dzejā: “Smuks ir vārdiņš, kas man pielipis.”¹²

Aplicinājums tam, ka etnogrāfiskās un valodiskās zināšanas J. Kunnoss nav izmantojis pašmērķīgi, bet tās dabiski cauraukušas viņa dzeju, gūstams arī “Autora komentāros” krājumā “Pieci septiņi”: “Savus dzejoļus izskaidrot – reizumis tā ir nepateicīga lieta, bet derīga kā pirkstu un domu vingrinājums.”¹³

Spēcīgu radošo kairinājumu dzejniekam devusi apkārtējā vide, tostarp ģeogrāfiskā atrašanās vieta. Dzejā bagātīgi ir lietoti toponīmi. Vislielākā uzmanība pievērsta vietvārdiem gan visas Latvijas, gan tikai Rīgas mērogā. Eiropas kultūras pilsētas un bohēmas citadeles pieminētas gan tiek, taču lielākoties citā kontekstā. J. Kunnosa topogrāfiskās dzejas pamatā ir vai nu konkrētas vietas skaistuma un savdabības radīta pacilājoša un radošo fantāziju atraisoša izjūta, vai šajā vietā iešifrēta vēsture, vai arī kāda cita acīm nemanāma subjektīvus pārdzīvojumus ietekmējoša reālija.

Interesanti ir tas, ka J. Kunnoss apdzejo ne tikai jau esošas vietas un ielas, bet arī ierosina darināt jaunus vietvārdus, turklāt vairākos līmeņos pamatojot to nepieciešamību. Šāds piemērs ir 1990. gadā tapušais dzejolis “Kopveža Ozola iela”:

*kopveža Ozola vārdā
Cēsu kaujām par godu
steidzami jānosauc iela Vidzemes priekšpilsētā
piemiņu iemūžinot
lielākais latviešu kara ģēnijs Voldemārs Ozols*

(man piekritīs Dz. Sodums

A. Pīlsums

J. Grodums)¹⁴

Sarunā ar G. Kokaru J. Kunnoss ir izstāstījis šī dzejoļa tapšanas aizkulises, vienlaikus izskaidrojot arī to savas daiļrades īpatnību, ko mēdz dēvēt par daudzslāņainību un sarežģītību: “Šāda biogrāfija ir raibāka par jebkuru dzejoli. Rakstot piedevām rodas dažādas blakus asociācijas, kas reizēm gluži organiski iekļaujas pantos. Tā rodas šī saucamā sarežģītība.”¹⁵

J. Kunnoss ir rakstījis dzejoļus jau pāris minūtes pēc pirmā impulsa saņemšanas, taču dažkārt ir pagājuši pat 20 un 30 gadi. Visuzskatāmākais piemērs ir Čehoslovākijas tēmas dzejoļi. Padomju armijā un Čehoslovākijas okupācijā piedzīvotais visspilgtāk atklāj 1985. un 1986. gadā tapušajā ciklā “Pieci dzejoļi par mazpazīstamu tēmu”, kas reālistiski tieši atspoguļo armijas norises kareivja acīm – blakus tankiem un lauku virtuves katlam dzejnieks ir pamanījis arī čigānu bērņeļus dzirkstošām acīm, strūklaku ar nošķeltu krūti kā amazonei, sardzi, kurai tuvojas kāds pārtis, dienesta biedru sīkos priecīgus (dzejoli “Prāgas pastkarte” u. c.). Pastarpināti, piemēram, okupācijas gadadienas pieminot atceras uz ielas redzētu meiteni, kas ir ļoti līdzīga Čehoslovākijā sastaptajai:

*es esmu neatkabināmais vagonš
tā meitene kas norāva mentam pagonas
kuru es neesmu redzējis pēc dembeļa
neizdibināmi patiesi Tā Kunga ceļi*¹⁶

Viens no iecienītākajiem un apzinātākajiem J. Kunnosa dzejvielas ieguves avotiem bija sarunas ar līdzcilvēkiem, viņu valoda, nostāsti un pat ikdienišķi dzīves atgadījumi. Dzejā tie pārtapuši vai nu pavisam tiešā atstāstā, vai arī vairāk vai mazāk attālinātās asociācijās. Kopš 1995. gada īpaši aktuāls iedvesmas stimulēšanas paņēmieni J. Kunnosam bija Brīvdabas muzeja mākslinieces Andras Otto stāstu klausīšanās un interpretēšana. Viens no spilgtākajiem piemēriem ir dzejolis “Es mēģināju kā naivists...”. No sarunām ar A. Otto J. Kunnosa dzejā ienāk arī Bonijas un Klaida, Alkatraza cietuma un citi motīvi, kā arī atsevišķi tēli – Pūciņš (A. Otto suns), Daiļā Plintniece, ASK meitene, Ponija Cepurīte (šie ir vārdi, kuros dzejnieks mēdzis dēvēt mākslinieci) u. c. “Dzejā ir redzams, ka Juris piefiksējis dziesmu tekstus, kas kādā brīdī ir skanējuši. Visu viņš izmantoja. Pat to, kas man bija mugurā un kā es izskatījos,” secina A. Otto.

“Iemīlējies pašas dzīves faktos” – tā jau 1987. gadā, analizējot dzejoļu krājumu “Pieci septiņi”, atzinusi Inta Čaklā. Šī tēze jau vairākkārt apstiprināta, taču tā īpaši jāuzsver vēlreiz, runājot par sociālo motīvu klātbūtni J. Kunnosa daiļradē. Skarbie sociālie apstākļi dzejā ienāk kā pilntiesīgs materiāls, īpaši pēdējos gados. Tas atspoguļojas, piemēram, 12 dzejoļu ciklā “Dzejoļi sveces gaismā”, kas patiešām atslēgtās elektrības dēļ rakstīti, līdz mazā liesmiņa izdziest, vai arī 1995. gadā publicētajā dzejolī:

*badā top skaidrāka galva
reiboņi tikai palaikam*

..

*badā top ašākas kājas
streipuļo tikai palaikam*¹⁷

Taču pat fizioloģiski tik destruktīvā stāvoklī dzejnieks spēj pacelties pāri ikdienišķajām vajadzībām, lai radītu tikai to vienīgo, kam viņa dzīvē ir nozīme:

*badā badā no balta papīra lapām namu es ceļu
kurā mēs dzīvosim raibi kā taureņi – – –
un pat vēl maigāk*

To, ka bada sajūta nav tikai autora iztēles auglis, apliecina viņa paša teiktais intervijā 1994. gadā: “Kā smejies, “tie dzidrie, skaidrie mirkļi”... Ar tukšu kuņģi. Kad reiboņi galvā ne jau no alkohola un tā streipuļošana ar ne no tā.”¹⁸

Dzejas tapšanas psihoemocionālais un sadzīviskais konteksts

Viens no psiholoģiskiem stāvokļiem, kas saistīts ar jaunrades procesu, ir iedvesma, īpašs brīdis, kad iztēle darbojas ātri un spēcīgi, radot izteismīgus tēlus un ātri piemērojot tiem izteiksmes līdzekļus. Iedvesmas sasniegšanā un ieceres realizēšanā nozīmīgi ir arī radošā darba apstākļi un veids, kādā sacerējums tiek rakstīts. Apkopojot literātu pašatziņumus, par to rakstījusi Janīna Kursīte.¹⁹

Juris Kunnoss, raksturodams iedvesmas brīdi, allaž izteicies, ka viņš nerakstot, bet gan tikai pierakstot dzeju. To apliecina viņa sacītais intervijās Edvīnam Raupam un Jānim Vēverim. Jāsecina, ka šī atklāsme nav tikai mirkļa emocija, bet gan gadu gaitā nostiprinājusies pārliecība, jo arī publicētajos un nepublicētajos dzejoļos tā atspoguļojas vairākkārt: “..nevaru tik ātri pierakstīt visu ko man diktē...”²⁰, “es zinu Dievs mani sargā / ļauj pierakstīt dzejas, kādreiz pārmāca bet tēvišķīgi”²¹, “pildspalva roku vada kā grib”²², “..Tev es pieraxtu dzejolīti / vienu no visiem ko sūta un es piecēšos glīti...”²³ u. c.

Protams, ne no kurienes jau dzejniekam šī informācija, šī perakstāmā dzeja nerodas. Pirmkārt, te pieminama Karla Gustava Junga definētā anticipālā ceļā gūtā enerģija – no kolektīvās bezapziņas apziņas laukā parādās pirmtēlu simboli jeb arhetipi. Otrkārt, jāņem vērā jau minētā dzejnieka izteikta par zemapziņā nogulsņējušos informāciju. Arī intervijā E. Raupam J. Kunnoss dod diezgan skaidru norādi par kādreiz iegūtās informācijas nezūdamību: “Tajā kompjuāterā kaut kādas drumslas jau glabājas. Bet kopā viņas pašas saliekas. Ko es tur varu salikt.”²⁴ Starposmā starp nomodu un miegu, tas ir, tad, kad, nosacīti pieņemot, vienlaikus darbojas gan cilvēka apziņa, gan zemapziņa, radušos dzejoļu motīvs ienāk arī dzejas rindās, piemēram, “*tie pusmiegā pantiņi (nepieraxtītie)...*”

Viens no veidiem, kā apliecināt savu starpnieka lomu labojumu neiespējamību un nevajadzību, ir J. Kunnosa bieži lietotie dzejoļu virsraksti “Tīraxts”, “Tīraxts, protams”, “Tikai pa tīro” u. tml. Lielākoties tie tapuši īsā laika sprīdī, un bieži arī pulksteņlaiks minēts blakus nekad neiztrūkstošajam gadskaitlim un pēdējos gados arī konkrētam datumam. No šiem rādītājiem var spriest, ka dzejoļa pierakstīšanas laiks bieži patiešām bijis piecas, desmit minūtes.

Jāpiemin E. Raupa skeptiskā replika, ka J. Kunnosa stilistika un tīrakssts dažos pantiņos aizvedina prātu pie tā saucamās automātiskās rakstības manieres: “Manuprāt, gatavs dzejoļis un automātisks kaut kā pieraksts nav gluži viens un tas pats.”²⁵ Uz to J. Kunnoss atbild: “Varbūt piekīrtu. Bet šeit drīzāk būs cits gadījums, šis nebūs gluži automātisks pieraksts.”

Taču ir atrodami arī tādi J. Kunnosa dzejoļu rokraksti, piemēram veltījums Brīvdabas muzeja sekretārei Lijai Smilškalnei, kuros blakus autora parakstam iekavās tā arī norādīts: automātiskais raksts. Dzejoļis, spriežot pēc atzīmētā pulksteņlaika, tapis 10 minūšu laikā. Tā kā saruna ar E. Raupu notikusi 1997. gadā, bet piezīmes par automātisko rakstu atrodamas jau pie 1994. gadā tapušajiem dzejoļiem, jāsecina, ka ne jau E. Raups uzvedinājis dzejnieku uz pārdomām par Andrē Bretona definēto automātiskās rakstības metodi, kas balstās uz Freida mācību un nozīmē mēģinājumu rakstot (runājot, zīmējot) izpaust prāta nekontrolētās domas jeb zemapziņas domu gaitu. Acīmredzot J. Kunnoss jau agrāk bija iepazinies ar sirreālisma teorētiskajiem pamatiem. Par to liecina arī 1975. gadā tapušais dzejoļis “Sirreālisma motīvs”.

Papīra un rakstāmrika izvēlē J. Kunnoss nebija prasīgs – dzejoļi tikuši pierakstīti gan uz avīžu malām, gan muzeja veidlapām. A. Otto atceras, ka pilnīgi balts papīrs gan viņam neesot patīcis, taču dzejoļi tapuši arī uz tāda. Taču papīra formāts daudzos gadījumos ir ietekmējis dzejoļa uzbūvi. “Es neesmu skops, bet taupīgs. Un to var labi redzēt manos pantiņos, kur tās pagarās rindiņas ir drīzāk aiz papīra taupības,” norādījis dzejnieks. “Papīrs ir jāpieraksta no sākuma līdz beigām. Kādreiz ir gadījies, ka būtu vēl ko teikt, bet uz otru pusi to papīrlapu ir slinkums pārvērt, un tad es rakstu – “te ir pantiņam beigas”. Tā ir bijis. Tie ir tādi pekstiņi, bet pekstiņi arī ir vajadzīgi.”²⁶ L. Smilškalnei veltītais dzejolis sākas ar vārdiem “*tā ir vienīgā lapiņa dzeltenīgā / kas jāapraxta no A...*” un beidzas ar rindu “*dzīve ir rūgta dzīve ir salda / un te papīrs izbeidzas*”. Tik vien palicis vietas kā datumu sīkiem cipariem apakšā pierakstīt: 1996. 27. IX.

Lai gan J. Kunnosam rakstāmrika izvēle bija maznozīmīga, ir tapis arī dzejolis, kurā iekļauts jaunas pildspalvas motīvs:

*Jauna pildspalva tikpat kā jauna vēl neiejādīta ķēvīte silti brūna
un sprēgā valodiņa kā atvarā rauj
pildspalvai bumbiņa zila vidā starp visādām citādām bumbi-
ņām no lidautiem pabirdinātiem kā sniedzīņš uz skujiņām aizpārpa-
likušu rudini skauj*²⁷

J. Kunnoss pieder pie tiem autoriem, kam nav nepieciešami nedz noteikti apstākļi, nedz noteikts diennakts laiks, lai doma raiti raisītos. Aptaujātie laikabiedri liecina, ka viņš spējis ideāli koncentrēties jebkuros apstākļos. Tomēr dažas konsekvences ir vērojamas. Piemēram, daudzi dzejoļi tapuši agrās rīta stundās, piemēram, ap pulksten sešiem. Aktīva rosība notikusi arī vēlos vakaros un naktīs, taču tas neizslēdz iedvesmas brīžus arī jebkurā citā diennakts laikā, piemēram, darbā esot: “..palikšu mītēties Bergos. / Iespējams, taisni te tiek raidīti smukākie dzejoļi.”²⁸

Ļoti ražīgs laiks bijis arī pilnīgi citādos apstākļos, piemēram, slimnīcā. J. Kunnoss vairākās intervijās atklāti un ar sajūsmu ir stāstījis, ka, atpūšoties “Aleksandra augstumos”, divarpus nedēļu laikā tapušas 1700 rindas. Nepublicētas palikušas ap trim četriem simtiem. “Tas ir baigais rādītājs, jo, kā reiz man bija sacīts, ja no trijiem pantiņiem viens ir foršs, tas nozīmē, ka rezultāts ir ļoti labs.”²⁹ Taču dzejnieks arī uzsver, ka nav pareizi teikt, ka “trakomājā” viņam “rakstoties” labāk, jo tur viņš pavadījis savas dzīves īsāko daļu un šāds uzskatāmi radošs periods bijis tikai viens.

90. gados Juris Kunnoss rakstīja ļoti daudz. Bieži ir periodi, kad rakstīts pat katru dienu un nereti tapuši pat vairāki dzejoli dienā. Iepazīstoties ar J. Kunnosa pēdējo gadu dzejoļu rokrakstiem, atklājas, ka, piemēram, 1998. gada 15. janvārī uzrakstīts viens dzejolis, 16. janvārī – pieci, 17. janvārī – četri, 18. janvārī – atkal pieci, 19. janvārī – divi, 20. janvārī – četri, 21. janvārī – trīs, 24. janvārī – viens, bet 27. janvārī – divi dzejoļi, tātad pusmēneša laikā 27 dzejoļi. Un šis nebūt nav vienīgais daudzrakstīšanas periods.

“Skumjajā laikposmā pēc 1993. gada rakstīšana bieži vien bija zināma iespēja paverties no tā smaguma, kas tīri psiholoģiski uzgūla Jurim pēc vecāku aiziešanas,” savu versiju šajā jautājumā izsaka J. Vēveris. Arī A. Otto uzskata, ka J. Kunnosam bija svarīgi atrast impulsu un uzrakstīt vismaz vienu dzejoli dienā, jo dzejošana pēdējos gados taču bija viņa vienīgā reālā nodarbošanās.

Lai gan J. Kunnosa aiziešana mūžības ceļos 1999. gada 18. jūlijā bija pēkšņa un nejausa, šobrīd šķiet, ka tās nojausmas vējo jau 15. februāra dzejolī:

VĒL KĀDU BRĪDI PAPELDEŠU SEKLUMĀ
TAD ATSTUMŠU NO KRASTA SIELI
UZ MIRKLI ATSKATĪŠOS PAKLUSĒŠU
UN PAMĀŠU AR DRELLĪ AUSTU DVIELI³⁰

Zusammenfassung

In den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts begann Juris Kunnošs zu dichten und seine Gedichte zu veröffentlichen. Dabei hat er auch Zensur – eine der wichtigsten Erscheinungen und Verwaltungsformen des sowjetischen Totalitarismus – kennen gelernt. Die engste Berührung mit der Zensur ist mit einem wichtigen Ereignis im Leben von Juris Kunnošs verbunden, und zwar 1967–1969 diente der werdende Dichter bei der sowjetischen Armee, nahm an der Niederwerfung des „Prager Frühlings“ (Reformbemühungen der tschechoslowakischen Kommunistischen Partei unter Alexander Dubček) in der Tschechoslowakei, an der sowjetischen Invasion im Jahre 1968 teil. Die Erfahrung dieser Zeit kann man im Gedichtezyklus „Pieci dzejoļi par mazpazīstamu tēmu“ („Fünf Gedichte über ein wenig bekanntes Thema“) finden, geschrieben 1985–1986. Die Gedichte widerspiegeln sehr direkt die Niederwerfung des „Prager Frühlings“ und das Armeeleben mit den Augen eines Soldaten. In den Gedichten von Juris Kunnošs sind direktere Zeilen über Politik, Macht und deren unannehmbarbare Handlung als die oben erwähnten nicht zu finden. Es war vorgesehen, den Zyklus im ersten Heft der Zeitschrift „Avots“ im Jahre 1987 zu veröffentlichen, doch laut der Anweisungen seitens der Hauptverwaltung für Literatur wurden im letzten Moment anstatt dieser Gedichte fünf andere unter dem gleichen Titel gedruckt. Es war auch untersagt, den Zyklus in der Sammlung „Pieci septiņi“ („Fünf sieben“) (1987) zu veröffentlichen. Der Zyklus wurde nur in der dritten Sammlung „Slengs pilsētas ielās“ („Slang in den Stadtstraßen“) nach der Wiedererlangung der Unabhängigkeit Lettlands vollständig veröffentlicht.

Atsauces

- ¹ Birkerts, P. *Daiļradīšanas psiholoģija*. I d. R., 1922, 21. lpp.
- ² Bebre, R. Personības īpašību izpaušme primārajā un sekundārajā daiļradē. *Psiholoģijas Pasaule*, Nr. 2, 2005.
- ³ Jungs, K. G. *Dzīve. Māksla. Politika*. R. : Zvaigzne ABC, 2002, 148. lpp.
- ⁴ A.L. Juris Kunnošs. *Draugs*, Nr. 10, 1990, 26. lpp.
- ⁵ Vēveris, J. Juris Kunnošs. Mēri un svari. *Labrīt*, 1994. g. 29. sept.
- ⁶ Kokars, G. Dzejnieks ir opozīcijā pret jebkuru varu. *Neatkarība*, 1991. g. 10.–16. jūl.
- ⁷ Vēveris, J. Juris Kunnošs. Mēri un svari. *Labrīt*, 1994. g. 29. sept.
- ⁸ Turpat.
- ⁹ Raups, E. Garā plāpa ar Kunnošu Juri. *Karogs*, Nr. 10, 1997, 42. lpp.
- ¹⁰ Rokpelnis, J. Juris Kunnošs. *Diena*, 1999. g. 23. jūl.
- ¹¹ Raups, E. Garā plāpa ar Kunnošu Juri. *Karogs*, Nr. 10, 1997, 43. lpp.
- ¹² Turpat.
- ¹³ Kunnošs, J. *Pieci septiņi*. R. : Liesma, 1987, 107. lpp.
- ¹⁴ Kunnošs, J. Kopveža Ozola iela. *Neatkarība*, 1991. g. 10.–16. jūn.
- ¹⁵ Kokars, G. Dzejnieks ir opozīcijā pret jebkuru varu. *Neatkarība*, 1991. g. 10.–16. jūn.
- ¹⁶ Kunnošs J. *Es esmu neatkabināmais vagonis* – 1997. – J. Kunnoša personiskais arhīvs.
- ¹⁷ Kunnošs, J. Badā top skaidrāka galva... *Karogs*, Nr. 10, 1995.
- ¹⁸ Vēveris, J. Juris Kunnošs. Mēri un svari. *Labrīt*, 1994. g. 29. sept.
- ¹⁹ Kursīte, J. *Dzejas vārdnīca*. R. : Zinātne, 2002, 187. lpp.
- ²⁰ Kunnošs, J. *Tik brīnumains uzsnidzis sniegs*. – 1998. – J. Kunnoša personiskais arhīvs.
- ²¹ Kunnošs, J. un Co. *Ar jaunu mirdzumu acīs*. R. : Daugava, 1999, 42. lpp.
- ²² Turpat, 69. lpp.
- ²³ Kunnošs, J. *Nū nav man ko darīt! Paldies! Vismaz logs vaļā...* – 1996. – J. Kunnoša personiskais arhīvs.
- ²⁴ Raups, E. Garā plāpa ar Kunnošu Juri. *Karogs*, Nr. 10, 1997, 43. lpp.
- ²⁵ Turpat, 44. lpp.
- ²⁶ Turpat, 43. lpp.

²⁷ Kunnoss, J. un Co. *Ar jaunu mirdzumu acīs*. R. : Daugava, 1999, 69. lpp.

²⁸ Kunnoss, J. Dzejolis par neatslēgtajām durvīm. *Karogs*, Nr. 10, 1997, 35. lpp.

²⁹ Vēveris, J. Juris Kunnoss. Mēri un svāri. *Labrīt*, 1994. g. 29. sept.

³⁰ Kunnoss, J. "Tavi vārdi Kungs ir Priex". *Karogs*, Nr. 2, 2003, 28. lpp.

Sieviete fantāzijas žanra literatūrā: varoņa paradigmas maiņa

Woman in Fantasy Genre Literature: Changes in Hero Paradigm

Bārbala Stroda

Latvijas Universitāte, Filoloģijas doktora programmas studente,
Konsula iela 15a-1, Rīga, LV-1007, tālr. 9207463, e-pasts Barbala.Stroda@cats.lv

Sabiedrībā pastāv uzskats, ka literārās fantāzijas žanrs raksturojams kā populārās literatūras paveids ar maskulīnu ievirzi, kopš žanra noformēšanās to būtiski ietekmējušas cilvēktiesību un feminisma kustības atbalsis. Raksts ilustrē tendenci, kas pēdējo gadu desmitu laikā būtiski izmainījusi vairākas žanra pamatnostādnes – pirmkārt, sievietes kā aktīva un ne tikai seksuāli iekrāsota vēstījuma tēla izvirzīšanos fantāzijas romānu priekšplānā un, otrkārt, izmaiņas fantāzijas varoņa jēdzienā, kurā episkais, visvarošais varonis nomainīts ar ikdienišķo, šķietami necilo un nevaronīgo tēlu – ne tikai sievieti, bet arī bērnu utt. Raksts ataino abu šo faktoru būtisko ietekmi uz fantāzijas žanra literatūras pamatvērtību – lasītāja identifikāciju.

Atslēgvārdi: feminisms, ilustrācija, literārās fantāzijas žanrs, stereotipi, varoņa jēdziens.

Fantastiskās literatūras žanri nereti tikuši uzskatīti par caurcaurēm maskulīnu naratīva sfēru gan no autoru dzimuma, gan atspoguļoto pasaules uzskatu viedokļa. Patiesi – pētot žanra aizsākumus, nav grūti pamanīt, ka, pirmkārt, absolūtais vairums autoru ir vīrieši un, otrkārt, fantāzijas stāstos un romānos sievietei visbiežāk iedalīta “svešā”, “Cita” loma attēlotajā vīriešu – varoņu, pūķu kāvēju un princešu glābēju pasaulē. Tomēr, kaut gan žanra sākotnēji maskulīnā un nereti stereotipizētā daba vismaz dažos novirzienos nav noliedzama, fantāzijas literatūra ir kalpojusi par auglīgu augsni, kurā uzskatāmi demonstrēta paradigmu maiņa dzimtes jautājumu jomā, tādējādi ilustrējot mainīgo kultūras nostāju dzimtes jautājumos.

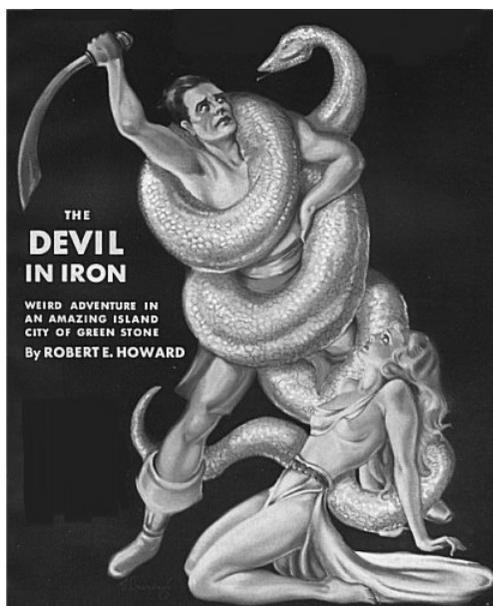
Šai rakstā mēģināšu ieskicēt dažus galvenos pieturpunktus šai paradigmu maiņā, kas īpaši aktualizējās laikposmā pēc 2. pasaules kara, tradicionālajam mītiskā, visvarošā varoņa stereotipam nomainoties ar “citādā”, netipiskā varoņa – arī sievietes un bērna – tēlu. Šo pārmaiņu 1953. gadā aizsāka Dž. R. R. Tolkīns ar slaveno fantāzijas epu “Gredzenu Pavēlnieks”. Tajā pirmo reizi uz skatuves ir uzvests netipiskais varonis. Šai ievirzei turpinoties un galvenokārt pateicoties autoru – sieviešu ieguldījumam, pēdējo piecdesmit gadu laikā fantāzijas literatūra izveidojusies par vienu no interesantākajiem literārajiem manifestiem, kas runā par sievietes lomu un būtību. Taču, lai pilnīgāk izprastu šo pārmaiņu, nepieciešams atgriezties pie fantāzijas romāna pirmsākumiem, kas daļēji meklējami

Amerikas un Lielbritānijas preses fenomena – tā saukto lubu žurnālu formātā.

Lubu žurnāli, kas specializējušies sensacionālās un sentimentālās literatūras jomās, savu uzplaukumu piedzīvo 20. gadsimta 20.–30. gados, būtiski ietekmējot daudzu populārās literatūras virzienu, piemēram, detektīvstāsta, piedzīvojumu romāna, šausmu stāsta un zinātniskās fantastikas tālāko attīstību. Plašu popularitāti iekaroja arī fantāzijas stāstiem velītīte izdevumi – “*Weird Tales*”, “*Amazing Stories*” u. c. Šais stāstos pirmo reizi tika stabilizēti fantāzijas pamatprincipi, biežāk izmantoto tēmu kanons, taču attīstīta arī plaša klišeju, galvenokārt dzimumu stereotipu gamma. Kaut gan autori vienmēr fiksē sievišķo klātbūtni kā glābjamu, iekārojamu, draudīgu vai simbolisku objektu, taču dominē androcentrisks pasaules skatījums, kas vienādo jēdzienus “vīrietis” un “cilvēks”. Šais darbos sievieti attēlota kā seksuāls objekts – gan verbāli, gan vizuāli. Šo stereotipu ironiski komentē poļu rakstnieks un kritiķis A. Sapkovskis, norādot, ka “Konana izgudrotājs un viņa sekotāji aizbēga uz sapni bailēs no sievietēm”¹. Sižeta līnijas koncentrējas uz vīrišķo vēstītāju, “septiņas pēdas gariem varoņiem, kas ar zobenu izlauž sev ceļu cauri ienaidnieku pūļiem uz pussagruvuša tempļa alebstra kāpnēm, uz brīvā pleca balansējot visai trūcīgi tērtu skaistulīti”². Žurnālu vāka ilustrācijās neatņemama sastāvdaļa ir puskaila vai kaila daiļava, tradicionālā kompozīcija ietver varoņa un briesmoņa konfliktu, kamēr sievieti ir noslēpusies, saļimusi, sasieta vai citā veidā demonstrē savu pasivitāti, turklāt trūcīgais ietērs skaidri signalizē par glābjamās jaunavas galveno vērtību – seksualitāti. (Sk. 1. un 2. att.)



1. attēls



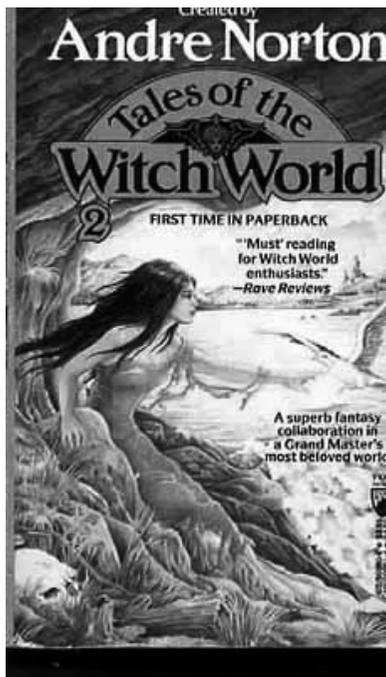
2. attēls

Fantāzijas varonis – karotājs, burvis, valdnieks, meklējuma dalībnieks – parasti ir vīrietis, turpretim sievietei uzticēta līgavas, sievas, mīlākās, pacietīgās mājās gaidītājas, balvas, iekāres un varas pierādīšanas objekta loma. Šā laika fantastisko stāstījumu tādējādi var

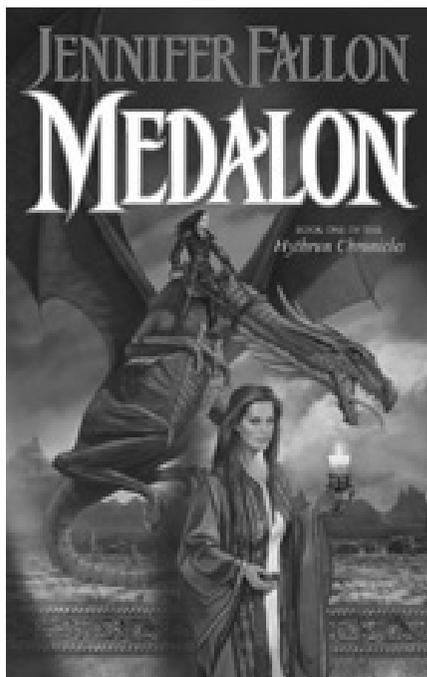
interpretēt no seksualitātes viedokļa, kur attiecības starp vīrieti un sievieti reprezentē attiecības starp zināšanām, kultūru, prātu, garīgo, no vienas, un dabu, noslēpumu, zemapziņu, materiālo, no otras puses.³ Sievietes ir spiestas darboties vīriešu iztēles struktūrās atbilstoši tam, ko no viņām sagaida vīrieši resp. būt par zināmu pieņemumu subjektu, kam piemīt specifiska sociāla loma. Tiek uzsvērti tādi stereotipi kā fiziskais vājums, emocionāla nestabilitāte, seksa objekta un dzemdējamās mašīnas funkcijas, mājas vide kā svēts patvēruma no ār pasaules, patvēruma, kuru sargā mīloša un uzticama sieviete. Sievietes seksualitāte kā draudīgs spēks atspoguļojas “seksa priesterieņu” un sievieškārtas monsturu tēlos, ko šī perioda autori sevišķi iecienījuši. Fantāzijā uzsvērts arī no folkloras mantotais dzimumu dalījums attiecībā uz maģiskajām spējām: sieviete burve parasti tiek dēvēta par raganu un nostādīta uz zemākas pakāpes nekā šīs pašas profesijas vīrietis burvis. Vienīgais veids, kā šajā laikā sievietei gūt ievēribu fantāzijas romānā, ir vīriešu pasaules atdarināšana – autori nereti uzved uz skatuves sievieti vikingu, sievieti amazoni u. tml.

Taču pēc 2. pasaules kara, cilvēktiesību aizstāvju ietekmē mainoties viedokļiem par to, kā dzimums ietekmē dažādus pasaules redzējumus un sociālās lomas, izmaiņas ienāk arī fantāzijas literatūrā. Tās autori atsakās pieņemt un ekspluatēt tikai vienu noteiktu modeli, bet sāk izpētīt “versijas par iespējamo un neiespējamo”. Šai žanra attīstības fāzē redzama abu dzimumu kopīgo pamatu meklēšana, mēģinājumi traktēt sievieti un vīrieti kā savstarpēji papildinošas “pusēs”, kas kopā veido cilvēka jēdzienu. Šai laikā jautājums par sievietes lomu, sievietes tēlu, kā arī maskulīnā un feminīnā attiecībām fantāzijā pārāug tradicionālos stereotipus, kuros sieviete ir romantiska meklējuma objekts un trūcīgi tērpta būtne vāku ilustrācijā. Tādi tēli kā amazone, karotāja zaudē automātisko “vienlīdzīga tikai starp citām sievietēm” auru. Fantāzijas autori izmanto dažādas stratēģijas, lai apvērstu tradicionālos priekšstatus par dzimšu sadalījumu. Viens no populārākajiem veidiem, kā apvērst stereotipus, ir radīt paralēlo pasauli, kuras sabiedrībā dzimumu lomas ir inversija attiecībā pret zināmo realitāti – sieviešu valdītu pasauli, pašuzturošu matriarhātu vai arī sabiedrību, kurā bioloģiskajam dzimumam nav nekādas nozīmes attiecībā uz sociālajām lomām. Viens no labākajiem piemēriem šai ziņā ir Andrē Nortones romānu cikls ar zīmīgu nosakumu “Raganu pasaule”, kurā maģiskas spējas piemīt galvenokārt sievietēm, kurām attiecīgi pieder arī vara pār iztēloto pasauli. Kopumā sievietes sāk pārņemt arī centrālā tēla, ne tikai antagonistiskā “svešā” lomu. Pazīstamais fantāzijas paņēmieni “ietērpt pazīstamo fantastiskā maskā” ļāva gan radīt sabiedrības, kur vīriešu un sieviešu lomas ir mainītas vietām, gan piešķirt sievietei (un bieži no pirmās personas skatpunkta) galvenā varoņa lomu, ļaujot tai iziet cauri tieši tādām pašām grūtībām un pārbaudījumu stadijām kā vīrietim – un sekmīgi. Šai laikā sāk dominēt nevis vīriešu pasaules kopēšana un līdztiesības meklēšana, bet pirmām kārtām sievietes pašizpratne. To atspoguļo arī vāku ilustrācijas, kurās sieviete izvirzīta priekšplānā, turklāt bieži vien apģērbta un bez vīrieša sabiedrības. (Sk. 3. un 4. att.)

Kaut gan daudzos darbos šai laikā sieviete tiek traktēta kā morāli pārāka (sevišķi zīmīgs ir neiztrūkstošais dievietes tēls), tomēr tā joprojām ir atkarīga no vīrieša. Varoņfantāzijā sievietēm – burvēm un karotājām raksturi nereti ir tikpat spēcīgi kā vīriešiem (piemēram, elfu valdniece Galadriela un karotāja Eovina Dž. R. R. Tolkīna darbā “Gredzenu Pavēlnieks”), taču bieži sastopams arī trauslās, glābjamās princeses tēls. Visvairākstereotipizēta ir šausmu fantāzija, kur joprojām dominē divas sieviešu pamatkategorijas – padevīgā jeb pasīvā sieviete (pie šās kategorijas piederušos krietnākos tēlus varonis – vīrietis pastāvīgi glābj no briesmām) un nepadevīgā jeb aktīvā (sieviešu kārtas demoni, vampīri utt.). Progresīvas tendences uzrāda komiskajā fantāzijā parodētie dzimumu stereotipi,



3. attēls



4. attēls

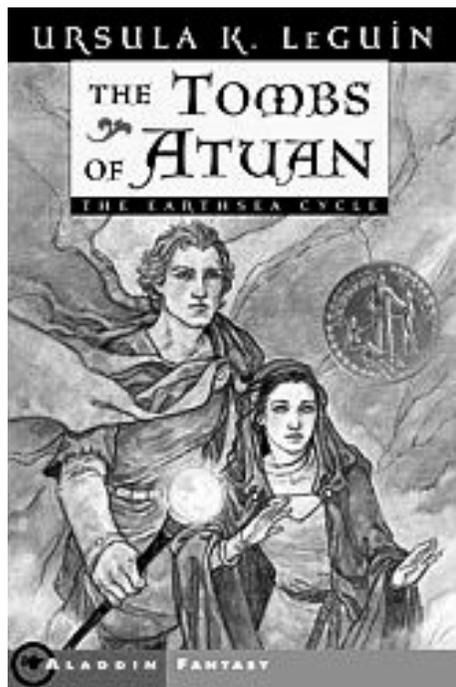
piemēram, Terija Pračeta grāmatu sērijā “Diskpasaule” darbojas raganu trio, kas pārstāv trīs arhetipiskās sievietes aspektus – jaunavu, māti un veceni, no kuriem neviens neatbilst tradicionālajiem pieņēmumiem. Jau minēto stereotipu par maģisko spēju iedalījumu Pračets apspēlē, kontrasta pozīcijās nostādīdams tradicionālo burvju akadēmiskās izglītības iestādi Neredzamo Universitāti (civilizētā, kontrolētā maģija, debesu virziens) un Klinšu kalnu Raganu sabatu (nekontrolētā dabas maģija, zemes virziens). Tiklīdz kontrasts ir iedibināts, autors šim sadalījumam dod triecienu, uzvedot uz skatuves apdāvinātās meitenes burves Eskarinas tēlu un liekot Universitātei mainīt senos kodeksus. Protams, komiskajā fantāzijā netrūkst arī parodiju par matriarhātu, kurā ironiski apspēlētas sieviešu dominantes priekšrocības un trūkumi no vīrieša skatpunkta.

Femīnā atbildes reakcija pret žanra maskulinizāciju visspilgtāk izpaudās tā sauktās feministiskās fantāzijas vilnī, kas iekaroja fantāzijas rakstniecību 60.–70. gadu mijā. Šī revolūcija sākās ar feministiskās fantāzijas pamatlicējas Ursulas Le Gvinas darbu “Jūrzemes triloģija”, kurā autore pirmo reizi ir atteikusies no tradicionālās vīrišķās shēmas un pilnībā apvērsusi žanra arhetipiskās konvencijas. Šai darbā tradicionālie pret-nostatījumi – miesa pret dvēseli, dievība pret cilvēku, vīrietis pret sievieti – tiek izšķīdināti “identitātes paradoksā”, kurā sākums un gals, tumsa un gaisma, nāve un dzīvība ir viens atbilstoši grāmatas galvenam filozofiskam avotam, – Austrumu garīgumam ar tā vienotajiem in un jaņ principiem.⁴ Kaut gan triloģijas galvenais varonis ir vīrietis – mags Geds, sākot ar cikla otro grāmatu “Atuanas kapenes”, pārsvaru nenovēršami gūst otrā plāna tēls Tenara. Pēc tam sarakstītajā ceturtajā grāmatā “Tehanu” šis pārsvars ir pilnīgs. Trešā grāmata “Vistālākais krasts” it kā noslēdz triloģiju – Geds, vecs un noguris, dodas projām no Jūrzemes uz šķietamu neatgriešanos, jo ir upurējis savu spēku, lai aizsāktu

jaunu ēru, kurā piepildītos pravietojumi un tronī nosēstos jauns ķēniņš. Taču 18 gadus vēlāk autore publicē ceturto grāmatu – “Tehanu” ar apakšvirsrakstu “Pēdējā grāmata par Jūrzemi”, un tajā protagonistis vairs nav Geds, bet otrās grāmatas varone Tenara. Tāpat kā “Vistālākais krasts”, “Tehanu” vēsta par laikmeta beigām un jauna laikmeta sākumu, kas izteikts sakropļotās meitenes Terru – pirmās Jūrzemes sievietes – maga tēlu, tāpat kā daudzās fantāzijas grāmatās, pastāv hierarhiskas maģijas pakāpes – uzskata, ka sievietes var dziedināt un apvārdot, bet tikai vīrieši magi spēj mainīt lietu patieso būtību un zināt lietu īstos vārdus. Taču šī atšķirība, pēc Tenaras, domām, ir absurda: “Man liekas, mēs paši radām lielāko daļu atšķirību un pēc tam žēlojames par tām. Es nesaprotu, kāpēc maģijas mākslai, kāpēc spēkam jādarbojas dažādi vīrietī – burvī un sievietē – burvē. Ja nu vienīgi pats spēks ir citāds.”⁵ “Tehanu” ir feministiskās apokalipses vīzija: pasauli mainošais spēks nāk no ārpusaules un lauž loģiski paredzamā robežas, cietušo nostādot uzvarētāja lomā, sievieti – pasaules centrā. Tādējādi “Tehanu” vienlaikus ilustrē jaunā laikmeta sākumu, kuru iezīmē nevis esošā sabrukums, bet sievietes varas sākums.

Ursulai le Gvinai sekoja vesela autoru plejāde – Meriona Zimmere Bredlija, Patrīcija Makkillipa, Mersedese Lakija u. c. savos darbos analizē sievietes lomu vīrišķīgajā Konanu Barbaru un karaļu Artūru pasaulē, aizstāvot sievietes brīvību un individualitāti mīlas attiecībās un demonstrējot sievieti kā kompleksu, patstāvīgu tēlu, nevis vīrieša atspulgu vai piedevu. Daļa šo darbu interpretējami kā utopiski pasaules redzējumi, Le Gvinas vārdiem, “domu eksperimenti”, kuru nolūks “nav paredzēt nākotni, bet aprakstīt tagadni”⁶ un kuros uzskatāmi atspoguļojas tas, kā, pēc autoru domām, trūkst pašreizējai sabiedrībai. Fantāzijas pasaulei radot nepieciešamo distanci starp lasītāju un izlasīto, daudzi pašsaprotami sadzīves fenomeni tiek padarīti “nepazīstami” un tādējādi autors liek lasītājam apšaubīt to nepārsūdzamību. Tādējādi ar iztēlotās realitātes palīdzību tiek ilustrēti daudzi teorētiski modeļi, piemēram, apstrīdot tendenci piedēvēt kādus cilvēciskās dabas aspektus tikai vīrietim vai tikai sievietei. Dzimtes sociālās manifestācijas ir tik daudzveidīgas, ka to atšķirību uzskaitīšana un ievērošana kļūst bezjēdzīga: vairs nav tipiskā vīrieša vai tipiskās sievietes, ir tikai cilvēks ar noteiktu dzimumu, bet bezgaldaudziem uzvedības un sociālo lomu variantiem. Tas attiecas arī uz vīrieša tēlu, kuram arī atļauts atbrīvoties no visuvarošā tēviņa stereotipa. Raksturīgi, ka šā laika fantāzijas darbu vāku ilustrācijas vairs nepauž sievietes vai vīrieša pārsvaru, bet akcentē grāmatā atainotās vērtības, kuras nav saistītas ar dzimumu un ir pat aseksuālas. (Sk. 5. un 6. att.)

Šeit apskatītās pārmaiņas sievietes traktējumā ļauj runāt arī par pēdējo gadu izteikto varoņa paradigmas maiņu fantāzijas literatūrā. Saskaņā ar strukturālisma teoriju mītiskajā stāstījumā, kāds ir arī fantāzijas romāns, galvenais ir vidutāja jeb mediators princips: varonis funkcionē kā vienojošais elements starp kontrastīvajiem principiem – kārtību un haosu, civilizāciju un mežonību utt.⁷ Varoņa definīcija, protams, ir atkarīga no sabiedrības, kas producē varoņtēlu. Maskulīnajos fantāzijas romānos, kur varonis tiek raksturots idealizētas viduslaiku sabiedrības modeļa ietvaros un katram sabiedrības loceklim ir zināms statuss un sociālā loma, varonis tiek identificēts ar bruņinieka tēlu kā drosmes, uzticības, pašizliedzības un vājo aizstāvības iemiesojumu. Taču pēdējo gadu desmitu laikā par mediatoru fantāzija visbiežāk izvēlas netipiskā varoņa tēlu, kas var būt sieviete, bērns, hobits utt., un kas demonstrē vai nu fiziska vai garīga rakstura, arī dzimuma diktētus ierobežojumus. Netipiskajam varonim salīdzinājumā ar klasisko varoni ir daudz priekšrocību, jo tas pārlicina lasītāju par varonības iespējamību jebkurā cilvēkā, pirmkārt, atmetot vīrišķo – bruņinieka stereotipu, otrkārt, samazinot piedzīvojumu paredzamību un padarot uzvaru divkārt godājamu.



5. attēls



6. attēls

Nereti sastopam tradicionālo un netradicionālo varoņu tipus plecu pie pleca, kā tas parādās Dž. R. R. Tolkīna darba “Gredzenu Pavēlnieks” viduslaiku hierarhiskajā pasaules modelī, kur vienlaikus risinās triju dažādu varoņu tipu individuālie, taču savstarpēji saistītie likteņi. Burvis Gendalfs iederas visnenākā mītiskā varoņa – episkā, pārdabiskā, nemaldīgā briesmoņu uzvarētāja, ne-gluži-cilvēka lomā. Viduslaiku tipa heroismu demonstrē Aragorna tipa bruņinieki, kuri ar savu drosmi un cildeno upuri ļauj turpināties nomaļu mietpilsoniskajai dzīvītei. Valsts sociālās struktūras galvgalī atrodas karalis, svarīgs faktors sociālās hierarhijas saglabāšanā ir asinsradniecība pa vīriešu līniju – to aplicina varoņa nosaukšana vārdā un tēvvārdā (Aragorns Aratorna dēls), kā arī uzsvērtās genealoģiskās līnijas. Taču varoņa statusu nosaka nevis dzimums, izcelsme vai sociālās lomas, bet personība. To ilustrē Frodo – klasisks “negaidītā varoņa” tips, kas raksturīgs tiklab pasakai, kā postmodernajai literatūrai – ikdienišķs, vājš, šaubpilns, nedaudz komisks. Nelielais augums, trauslums un pavisam cilvēciskās šaubas par savām spējām ir tipiskas iezīmes nevis varonim, bet gan bērnam. Frodo nespēj ar ieroču spēku aizstāvēt pat sevi, kur nu vēl glābt pasauli. Lasītājs līdz pēdējam brīdim nezina, vai Frodo spēs izpildīt uzticēto uzdevumu, to nezina arī pats varonis. Frodo kritika uzskata par Tolkīna ieviestu mediatora figūru starp heroisko varoņtēlu un mūsdienu lasītāja ironisko pasaules skatījumu.⁸ Frodo ir vājš un dažbrīd vieglprātīgs, viņš nealkst slavas un vairāk par visu vēlas, lai uzdevumu uzņemtos kāds cits. No otras puses, Frodo romāna gaitā ir spiests pieaugt un pieņemt klasiskā varoņa īpašības. Pamazām zaudējot visas “vecāku figūras” – Gendalfu, Aragornu, draugu atbalstu, beigu konfliktu hobits izcīna pilnīgi viens, un tādējādi no bērna transformējas pieaugušajā.

Galvenās pārmaiņas varoņa jēdzienā pēdējos gados, kad cīņu par savām tiesībām tiklab realitātē, kā literatūrā uzsākušas daudzas “svešo” kategorijas, definējamas nevis paveikto darbu, bet iekšējās motivācijas mērogā. Pirmkārt, varoņa pamatiezīme ir drosme – un vairs nav nozīmes, vai tā ir klasiskā varoņa drosme doties nezināmā pazemes alā vai pasaules glābšanas mēģinājumā vai pusmūža sievietes drosme paraudzīties acīs savam pašas mirstīgumam. Otrkārt, tīri vizuālo nozīmi zaudē antagonistiskais spēks, kas provocē varonīgumu – ar vienādām tiesībām tas var būt Tumsas valdnieks, kaimiņienes nešpetnā mēle vai ļauna slimība. Treškārt, nozīmi ir zaudējis varoņa dzimums, vēl vairāk, autoru simpātijas redzami nosveras par labu sievietei. Autori ataino, kā sieviete iziet tos pašus (vai arī ne tādus pašus) pārejas ritus kā vīrietis, no bērna kļūstot par jaunavu/sievieti, zaudējot jaunavību, kļūstot par sievu un māti, iegūstot un/vai zaudējot neatkarību, piedzīvojot vecumu, menopauzi un nāvi. Sieviete sastopas gan ar tradicionālo, gan netricionālo antagonistu: ne tikai ar briesmoņiem, bet arī ar aizspriedumiem un nonievājumu tās dzimumam. Beidzot, sieviete, sastopoties ar dilemmu – bēgt vai cīnīties, cīnās un uzvar vai zaudē tieši tāpat kā vīrietis, turklāt uzvara tiek gūta pat vēl sekmīgāk, jo sievietes ziņā ir ne tikai pasaules glābšana, bet arī to vīriešu glābšana, kas glābj pasauli, kā arī ģimene, bērni un citas “konservatīvas” vērtības.

Kā redzam, sievietes tēls fantāzijas literatūrā ir būtiski attīstījies salīdzinājumā ar pasaku varonēm kā pasīviem upuriem, kuru galvenais pienākums ir uzkopt māju (atcerēsīmies kaut vai Sniegbaltīti). Mūsdienu fantāzijas sievietei māja ne tikai jākopj, bet arī jāaizstāv, ne tikai jagaida princis, bet tas jāiekaro – jaunavu briesmās (*damsel in distress*) aizstāj briesmīgā jaunava (*damsel causing distress*), varoņa daiļo pielikumu aizstāj pilnvērtīgas varones. “Vīrieškārtas varonis redz pasauli no ārpusē, no brīvības un varas pozīcijām, sieviete to redz no iekšpusē, tāpēc viņas pasaulei jābūt daudz saskanīgākai un labāk attīstītai,” uzskata D. Vagonere.⁹ Varoņa auru vīrietim piešķir atteikšanās no ierastām sociālajām lomām, lai cīnītos ar antagonistu (Aragorns pamet savus klaidoņa ceļus, Frodo – mietpilsonisko dzīvi Šīrā), taču sievietei, lai tiktu saukta par varoni, jāuzņemas netipiskās, bieži vien vīrišķās lomas, taču saglabājot arī sievišķīgo. Tātad mūsdienu fantāzijas sieviete un vīrietis varonīgumu demonstrē ne tik daudz saskaņā ar noteiktām lomām un atbilstību tām, kā ar uzdrīkstēšanos pārkāpt tradīcijas un kļūt par patību, individualitāti.

Vairums netipisko varoņtēlu uzsver to, ka fiziskie faktori (spēka trūkums, augums vai dzimums) nav noteicošie varoņa definīcijā. Tādējādi, pirmkārt, tiek panākta lasītāja identifikācija (jo tikai reālais atļausies asociēt sevi ar perfektu varoni) un, otrkārt, saglabāta ticība brīnumam. Tipiskajam varonim ir ļoti maz izaugsmes iespēju, taču netipiskais varonis ļauj lasītājam vērot rakstura attīstību un uzdot sev jautājumu: vai meklējums beigsies ar sakāvi vai uzvaru? Beidzot, netipiskais varonis sniedz ikvienam cerību, ka reiz, ja būs nepieciešams, tas spēs uzstāties varoņa lomā un glābt pasauli, nebūdam visos aspektos perfekts.

Atsauces

- ¹ Сапковский, А. Нет золота в серых горах. Москва : Аст, 2002, с. 220.
- ² Turpat.
- ³ Kūle, M., Kūlis, R. *Filosofija*. Rīga : Zvaigzne ABC, 1998, 444. lpp.
- ⁴ Matthews, R. *Fantasy. The Liberation of Imagination*. New York : Twayne Publishers, 1997, p. 138.
- ⁵ Le Gvina, U. *Tehanu*. R., Hekate, 1997, 112. lpp.
- ⁶ Le Guin, U. K. *The Language of the Night*. Collins Publishers, 1979, p. 163.
- ⁷ Abrahamsen, R. M. *Stages of Imagination: Exploring Theme and Vision in Tolkien's Middle-Earth*. Available: <http://valarguild.org/>, May 15, 2003.
- ⁸ Matthews, R. *Fantasy. The Liberation of Imagination*. New York : Twayne Publishers, 1997, p. 59.
- ⁹ Waggoner, D. *The Hills of Faraway: A Guide to Fantasy*. New York : Atheneum, 1978, p. 49.

Summary

The article is devoted to explorations into the changing paradigm of the hero image in fantasy genre literature of the 20th century, paying special attention to changes in female roles and functions. Being initially a genre of masculine entertainment, over the final decades fantasy literature has developed into one of the most interesting literary manifestos of gender relations, largely due to the vast impact of women writers, starting with Ursula le Guin. Closely connected to this change is also the fact that after World War II the typical mythical hero of the genre gradually gave way to the nontypical hero – woman, child, hobbit, etc. - this paradigm change also radically changed the common narrative norms of the genre.

Key words: *feminism, hero, illustration, literary fantasy genre, stereotypes.*

LU Raksti. 705. sēj. LITERATŪRZINĀTNE, FOLKLORISTIKA, MĀKSLA, 2006

LU Akadēmiskais apgāds
Baznīcas ielā 5, Rīgā, LV-1010
Tālr. 7034535