

ВЕСТНИК ТЮМЕНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

Гуманитарные исследования.

Humanitates

TYUMEN STATE
UNIVERSITY

HERALD

Humanities research.

Humanitates

Журнал основан в 1998 г.
Выходит 4 раза в год

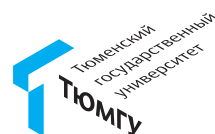
Том 9. № 3 (35)

2023

Vol. 9. No. 3 (35)

Founded in 1998
A quarterly journal

Издание включено в Перечень рецензируемых научных изданий,
в которых должны быть опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученых степеней кандидата и доктора наук



Главный редактор

И. М. Чубаров, Тюмень, Россия

Редакционная коллегия

Г. И. Баязитова, Тюмень, Россия
В. М. Костомаров, Тюмень, Россия
Вяч. С. Кулешов, Тюмень, Россия
А. В. Кононова, Тюмень, Россия
Н. В. Кузнецова, Тюмень, Россия
А. А. Медведев, Тюмень, Россия
Е. В. Михалькова, Тюмень, Россия
Е. В. Новокрещенных, Тюмень, Россия
Н. С. Чижов, Тюмень, Россия

Ответственный секретарь

И. Н. Пупышева, Тюмень, Россия

Редакционный совет

А. А. Арустамова, Пермь, Россия
Н. Н. Белозёрова, Тюмень, Россия
Т. В. Викторова, Страсбург, Франция
Д. Франческа Вирдис, Кальяри, Италия
Т. Вюни, Пассау, Германия
С. Гартон, Астон, Великобритания
Н. В. Дрожжащих, Тюмень, Россия
А. Г. Еманов, Тюмень, Россия
О. В. Зырянов, Екатеринбург, Россия
Р. Кинг, Сан-Диего, США
С. А. Комаров, Тюмень, Россия
А. В. Кононова, Тюмень, Россия
Н. В. Лабунец, Тюмень, Россия
П. Марийо, Тулуза, Франция
А. К. Нефёдкин, Белгород, Россия
Н. П. Парфентьев, Челябинск, Россия
С. С. Пашин, Тюмень, Россия
М. Саббатини, Пиза, Италия
Т. Н. Хомутова, Челябинск, Россия
Э. Хиановска-Ключевска, Краков, Польша
Р. Чая, Торунь, Польша
Е. Н. Эртнер, Тюмень, Россия

ISSN 2411-197X (Print)

ISSN 2500-0896 (Online)

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-72166 выдано 29 декабря 2017 г. (ранее: ПИ № ФС77-60411 от 29 декабря 2014 г.) Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)

Учредитель

ФГАОУ ВО «Тюменский государственный университет»

Издатель/редакция/типография

ТюмГУ-Press
625003, г. Тюмень, ул. Володарского, 6
+7 (3452) 59-75-34, 59-74-81

Прием статей

vestnik-humanities-r@utmn.ru
Публикация статей для авторов бесплатна

Журнал распространяется

В открытом доступе <http://www.e-library.ru>
<http://vestnik.utmn.ru>
По подписке Каталог Российской прессы (индекс ПА252)

Editor-in-chief

I. M. Chubarov, Tyumen, Russia

Editorial board

G. I. Bayazitova, Tyumen, Russia
V. M. Kostomarov, Tyumen, Russia
Vyach. S. Kuleshov, Tyumen, Russia
A. V. Kononova, Tyumen, Russia
N. V. Kuznetsova, Tyumen, Russia
A. A. Medvedev, Tyumen, Russia
E. V. Mikhalkova, Tyumen, Russia
E. V. Novokreshchenykh, Tyumen, Russia
N. S. Chizhov, Tyumen, Russia

Executive Secretary

I. N. Pupyshcheva, Tyumen, Russia

Editorial council

A. A. Arustamova, Perm, Russia
N. N. Belozerova, Tyumen, Russia
T. V. Victorova, Strasbourg, France
D. F. Virdis, Cagliari, Italy
T. Wunsch, Passau, Germany
S. Garton, Aston, UK
N. V. Drozhashchikh, Tyumen, Russia
A. G. Yemanov, Tyumen, Russia
O. V. Zyryanov, Yekaterinburg, Russia
R. King, San Diego, USA
S. A. Komarov, Tyumen, Russia
A. V. Kononova, Tyumen, Russia
N. V. Labunets, Tyumen, Russia
P. Marillaud, Toulouse, France
A. K. Nefedkin, Belgorod, Russia
N. P. Parfentiev, Chelyabinsk, Russia
S. S. Pashin, Tyumen, Russia
M. Sabbatini, Pisa, Italy
T. N. Khomutova, Chelyabinsk, Russia
E. Chrzanowska-Kluczevska, Krakow, Poland
R. Czaja, Toruń, Poland
E. N. Ertner, Tyumen, Russia

ISSN 2411-197X (Print)
ISSN 2500-0896 (Online)

Founded by

Published, edited and printed by

For article submission

The journal is distributed

University of Tyumen

UTMN-Press
6 Volodarskogo St., Tyumen, 625003, Russia
+7 (3452) 59-75-34, 59-74-81

vestnik-humanities-r@utmn.ru
No publication charges

Accessed at <http://www.e-library.ru>
<http://vestnik.utmn.ru>
Subscription to Russian Post catalogue (No. ПА252)

Содержание / Contents

Литературоведение

- 6 Эдвард Хоппер и Эрнест Хемингуэй: к проблеме творческих связей
Мейстер Г.
- 25 Casus Гоготишвили: критические замечания
к концепции предикативного символизма
Каяниди Л. Г.
- 40 Многозначность образа внутреннего ребенка в романе
Й. Макьюэна «Дитя во времени»
Седова Е. С.

История

- 60 Законодательная база уголовного процесса в России в 1750–1760-е гг.
Петрова М. С.
- 77 Практики публичных дискуссий периода перестройки
(на примере обсуждения фильма «ЧП районного масштаба»)
Моисеенко А. Д.

Contents

Literature Studies


- 6 Edward Hopper and Ernest Hemingway: Problem of Creative Connections
Meister, G.
- 25 Casus Gogotishvili: critical remarks on the concept of predicative symbolism
Kaianidi, L. G.
- 40 The ambiguity of the inner child image in Ian McEwan's novel *The Child in Time*
Sedova, E. S.

History

- 60 The legislative framework of the investigative process in Russia in the 1750–1760s
Petrova, M. S.
- 77 Practices of public debates during perestroika (discussing the film *Emergency of the District Scale*)
Moiseenko, A. D.

Эдвард Хоппер и Эрнест Хемингуэй: к проблеме творческих связей

Герман Мейстер 

Волгоградский государственный социально-педагогический университет, Волгоград, Россия
Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия
Московский городской педагогический университет, Москва, Россия
Контакт для переписки: german.meyster@gmail.com 

Аннотация. В настоящей статье выявляются связи между творчеством представителей реалистического искусства США первой половины XX в. — художника кисти Эдварда Хоппера (1882–1967) и художника слова Эрнеста Хемингуэя (1899–1961). Ранее данная проблема рассматривалась обзорно. Вместе с тем Хоппер и Хемингуэй — «ключевые» фигуры эпохи, которая их сформировала: оба художника являлись экспатриантами, впитали опыт «европейских» эстетических тенденций, были свидетелями двух мировых войн, благодаря чему центральными в их творчестве стали понятия философии экзистенциализма. Будучи self-made men, Хоппер и Хемингуэй прошли схожий путь становления, получили признание в 1920-х гг., когда сформировалась их художественная манера, верность которой они сохранили, несмотря на засилье в искусстве различных течений. При всей разнице в «темпераменте» мастеров их произведения многое связывает на уровне формы (обращение к реалистическому методу, влияние импрессионистских и модернистских тенденций, стремление к простоте, внимание к свету и тьме) и содержания (обращение к темам войны, «потерянности», деиндивидуализации личности, одиночества, пустоты). Изобразительная и тематическая близость некоторых работ Хоппера и Хемингуэя настолько высока, что возникает гипотеза о непосредственном взаимовлиянии художников.

Ключевые слова: Эдвард Хоппер, Эрнест Хемингуэй, американская живопись, американская литература, художественные связи, художественные влияния, типологические связи, искусство США, искусство XX в., интермедиаальная компаративистика

Благодарности: Автор благодарит Ю. Н. Сысоеву, доцента кафедры литературы и методики ее преподавания Волгоградского государственного социально-педагогического университета, за помощь в написании работы.

Цитирование: Мейстер Г. 2023. Эдвард Хоппер и Эрнест Хемингуэй: к проблеме творческих связей // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. Том 9. № 3 (35). С. 6–24. <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2023-9-3-6-24>

Поступила 9.03.2023; одобрена 21.09.2023; принята 30.09.2023

Edward Hopper and Ernest Hemingway: Problem of Creative Connections

German Meister✉

Volgograd State Socio-Pedagogical University, Volgograd, Russia
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia
Moscow City Teachers' Training University, Moscow, Russia
Corresponding author: german.meyster@gmail.com✉

Abstract. This paper focuses on revealing connections between the creative work of two representatives of the US realism of the early 20th c.: the painter Edward Hopper (1882–1967) and the literary artist Ernest Hemingway (1899–1961). This problem has received studied, only if superficially. Yet Hopper and Hemingway were “key” personalities of the epoch which built them: both of the artists were expatriates, absorbed experience of “European” aesthetic trends, witnessed two world wars; that led to the existentialism concepts becoming central ideas in their creative work. Being self-made men, Hopper and Hemingway went through a similar path of personal growth, were recognized in the 1920s when their artistic style developed; the artists were devoted to it despite domination of different movements in art. Regardless of difference between the artists’ “temperament”, the form of their works is mostly similar in the application of realistic method, influence of impressionist and modernist trends, the desire for simplicity, as well as the focus on light and darkness. The pictorial and thematic affinity of Hopper's and Hemingway's several works is so great that a direct mutual influence between the artists seems very likely.

Keywords: Edward Hopper, Ernest Hemingway, American painting, American literature, artistic connections, artistic influences, typological connections, American art, 20th century art, comparative studies, intermediality studies

Acknowledgements: The author of the article is grateful to Julia N. Sysoeva, Cand. Sci. (Philol.), Associate Professor (Institute of Russian Language and Literature, Volgograd State Socio-Pedagogical University) for proofreading the article and for her valuable suggestions.

Citation: Meister G. (2023). Edward Hopper and Ernest Hemingway: Problem of Creative Connections. *Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanities*, 9(3), 6–24. <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2023-9-3-6-24>

Received Mar. 9, 2023; Reviewed Sept. 21, 2023; Accepted Sept. 30, 2023

Введение

В истории американской литературы XX в. особое место занимает межвоенный период первой половины столетия — «золотой век», время, когда свои лучшие произведения создали Ш. Андерсон, У. Фолкнер, Э. Хемингуэй и др. Вместе с тем необходимо помнить: «Значительность, сила и глубина американской литературы часто заслоняют от исследователей... неуклонно следующую за литературой американскую живопись» [Матусовская, 1986, с. 147]. «Ревущие» 1920-е и «бурные» 1930-е гг. ознаменовались также расцветом живописи: формировались новые течения и направления, на авансцену вышли Р. Кент, Дж. О'Киф, Э. Хоппер и др. В литературе и живописи особое место в межвоенный период занимал реализм, к которому принадлежали две важнейшие фигуры искусства этого периода и в целом XX в. — Эдвард Хоппер (1882–1967) и Эрнест Хемингуэй (1899–1961). О связях между их творчеством говорили неоднократно, но в академических трудах мы обнаруживаем лишь постановку данной проблемы [Tusan, 2018]. Целью настоящей работы является целостное рассмотрение обозначенной проблемы — выявление связей между творчеством художника кисти Э. Хоппера и художника слова Э. Хемингуэя с опорой главным образом на теорию типологических схождений [Дюришин, 1979] и интермедиальных отношений [Schroter, 2011].

Прежде обратимся к биографии и творческому пути художников. Оба мастера были погружены в один исторический и культурный контекст. Их взросление пришлось на стык эпох, когда викторианская чопорность сменялась эдвардианским свободомыслием. Хоппер был воспитан в строгих баптистских традициях [Levin, 1995, с. 12], хотя его отрочество прошло в «веселые» девятые годы. Взросление Хемингуэя пришлось на эдвардианскую эпоху, хотя родители воспитывали его согласно викторианской морали [Чертанов, 2010, с. 16]. Становление в переломный период привело к формированию в творчестве художников синтеза художественной традиции и новации.

Хоппер и Хемингуэй — *self-made men*. Художники начали свою карьеру с деятельности, лишь опосредованно связанной с их дальнейшим творчеством: Хоппер занимался иллюстрированием, Хемингуэй — журналистикой. Это был значимый этап в творческом становлении мастеров, при том что работа иллюстратора тяготила Хоппера [Levin, 1980, с. 29], а Хемингуэя, как он сам писал, постепенно губил «проклятый» газетный штамп [Hemingway, 2011, с. 331]. Творческие успехи позволили художникам посвятить себя искусству.

Хоппер как живописец достиг известности к 1920-м гг. [Goodrich, 1964, с. 57], после чего к непризнаваемому художнику постепенно пришел успех. Стоик-одиночка, он смог сохранить творческую индивидуальность, несмотря на засилье в искусстве различных «измов». Такие картины художника, как «Дом у железной дороги» (House by the Railroad, 1925), «Нью-йоркский кинотеатр» (New York Movie, 1939), «Полуночники» (Nighthawks, 1942), составляют значимую часть не только культурного наследия США, но и в целом искусства XX в. 1920-е гг. стали важным периодом и для Хемингуэя: он дебютировал как литератор и почти сразу получил признание [Анастасьев, 1981, с. 3]. В этот период Хемингуэй опубликовал сборники рассказов «В наше время» (In Our Time, 1925) и «Мужчины без женщин» (Men Without Women, 1927), романы «И восходит солнце» (The Sun Also Rises, 1926) и «Прощай, оружие!» (A Farewell to Arms, 1929) — свои важнейшие произведения. В двадцатые годы сформировались те принципы поэтики, которые будут присущи писателю на всём протяжении творческого пути и сделают его важнейшим представителем реалистического искусства XX в.

Отдельно следует сказать о том, как соотносятся характеры мастеров, их образ жизни. «Хемингуэй и Хоппер были независимыми, серьезными художниками, которые одинаково подходили к своему творчеству...» — отмечает Л. Мамунес [Mamunes, 2011, с. 55]. Хоппер отличался молчаливостью и сдержанностью, считал себя стойком [Levin, 1995, с. 327]. Сказанное можно с некоторыми оговорками отнести и к Хемингуэю: его уединение могло смениться шумным весельем. Многие отмечали обаяние Хемингуэя, но скоро разочаровывались в нем. В Хоппере, который был замкнут и угрюм, разочаровывались сразу. Ему не был свойствен «напускной „мачизм“», который замечали у «папы Хэма» [Чертанов, 2010, с. 391]. Здесь обнаруживается принципиальное отличие между двумя фигурами — их «темперамент»: Хоппер был скорее флегматиком, Хемингуэй — холериком. Жизнь Хоппера была тихой, размеренной, «без резких поворотов и потрясений» [Renner, 1990, с. 10]. Подобный образ жизни не привлекал Хемингуэя (писатель так часто попадал в опасные ситуации, что думал застраховать свою жизнь [Чертанов, 2010, с. 203]). При этом можно отметить схожий характер творческой работы художников. Для Хоппера [Renner, 1990, с. 11] и Хемингуэя [Анастасьев, 1981, с. 38] была важна самодисциплина. Хоппер говорил, что идею, которая у него появлялась, он долго вынашивал, не начинал писать, пока всё не продумает [Wagstaff и др., 2004, с. 98]. Работа над полотном «Нью-йоркский кинотеатр» демонстрирует важность, которую художник придавал подготовке: он сделал пятьдесят три эскиза к картине [Levin, 2001, с. 261]. Хемингуэй был также строг к своему тексту, стремился создать из него «драгоценность»: «Я пишу с большим трудом, без усталости сокращая и переделывая», — утверждал писатель [Хемингуэй, 2000, с. 268]. Так, финал романа «Прощай, оружие!» он переписывал по меньшей мере семнадцать раз [Meyers, 1985, с. 215].

Оба художника были экспатриантами. Хоппер путешествовал по Европе в конце 1900-х гг., Хемингуэй жил во Франции в 1920-х гг. и путешествовал по миру на протяжении всей жизни. «Главным» местом пребывания для мастеров стал Париж. Хоппер во французской столице был «маменькиным сынком», он не стал частью парижской богемы, в одиночестве посещал музеи [Souter, 2007, с. 32]. После 1910 г. художник не по-

кидал Америки (решил «только в ней искать темы своего творчества» [Мартыненко, 1989, с. 22]), но часто путешествовал по США. Хемингуэю, наоборот, «не сиделось» в Париже, он был частью столичной богемы. В отличие от Хоппера, он часто менял место пребывания, утверждал, что готов умереть за свою «великую и славную» родину, «но жить здесь — чёрта с два!» [цит. по: Чертанов, 2010, с. 73]. Вероятно, поэтому героями Хемингуэя нередко являются люди, действующие вне своего дома или желающие покинуть его.

Перейдем к выявлению связей между творчеством рассматриваемых художников на изобразительном и тематическом уровнях.

Творческие связи Хоппера и Хемингуэя

Изобразительный уровень

Первое, что обращает на себя внимание при параллельном изучении произведений авторов, — простота, лаконизм. Путь Хоппера — «неуклонное движение к простоте, к чистоте» [Магусовская, 1986, с. 118]. На его «кристаллизованных» полотнах мало оттенков, как и в почерке Хемингуэя, который также стремился к лаконизму, мог практически не использовать фигур речи. Оба художника владели «эллиптическим стилем» [Tusan, 2018, с. 65–66]. Хоппер «вычитал» всё лишнее в своих работах, достигал того предела минимализма, который возможен в рамках реалистического искусства, иногда доходя до предела («Солнце в пустой комнате» (Sun in an Empty Room, 1963)). Деконтекстуализация на его полотнах заставляет зрителя остановиться, поразмышлять о событиях, происходивших до и произошедших после. В творчестве Хемингуэя «телеграфный» стиль и фрагментарная поэтика (*broken narratives*) непосредственно связаны с выработанным писателем принципом *айсберга*: «можно опускать что угодно... если ты знаешь, что опускаешь» (IV, 209)¹. Хоппер и Хемингуэй показывают «кусочек жизни» (Э. Золя) — фиксируют фрагментарный характер современности. Лаконичность работ авторов, возникшая во многом под влиянием Ш. Андерсона (контактно-генетические связи), не лишает их глубины, именно поэтому в произведениях художников «имеет значение каждое слово или образ» [Tusan, 2018, с. 66]. Так, простота Хоппера — это «простота формулы, которая способна в двух-трех знаках и цифрах зашифровать целый мир» [Магусовская, 1986, с. 118]. В тексте Хемингуэя можно отметить насыщенность слов смыслами, их эмоциональную напряженность.

Интерес представляет рассмотрение творчества мастеров в контексте художественной традиции, с точки зрения типологических схождений. Хоппер, о стиле которого до сих пор идут споры, известен главным образом как реалист, последний «настоящий» представитель этого направления в живописи, писавший при этом в уникальной творческой манере [Souter, 2007, с. 156]. Реализм Хемингуэя, явившийся «неким откровением» [Затонский, 1988, с. 133], принадлежит к вершинам литературы XX в.,

¹ Здесь и далее в скобках через запятую указан том (римскими цифрами) и номер страницы (арабскими цифрами) следующего издания: Хемингуэй Э. 1981–1982. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Художественная литература.

наследуя лучшим традициям американской литературы. Внимание к реалистическому искусству особенно важно подчеркнуть в контексте настоящего исследования, ведь «именно реализм... составляет основу для наиболее результативного и перспективного взаимодействия различных видов художественного творчества» [Иезуитов, 1982, с. 4]. Отношения авторов с «модными» течениями были сложны: оба в них не совсем вписывались, хотя воздействие актуальных тенденций на художников очевидно, что обусловлено прежде всего «французским» опытом. В частности, можно говорить о значительном влиянии импрессионизма в работах раннего Хоппера: «Лувр и Сена» (*Le Louvre et la Seine*, 1907), «Голубой вечер» (*Soir Bleu*, 1914), «Поезд и купальщицы» (*Train and Bathers*, 1920). Очевидна близость этих произведений импрессионизму: «легкость», отказ от контура, «поэтика впечатлений», интерес к городу, внимание к свету и цвету. Со временем «французские» тенденции в творчестве Хоппера будут ослабевать, хотя в конце жизни он скажет: «Думаю, что я всё ещё импрессионист» [цит. по: Levin, 1980, с. 27]. Искусствовед Е. Матусовская справедливо заметила, что для Хоппера знакомство с модернизмом так же важно, как для Хемингуэя, иначе он «не был бы художником нашего [двадцатого. — Г. М.] столетия» [Матусовская, 1986, с. 146].

Большее влияние модернизм оказал на творчество Хемингуэя. В Париже начинающий писатель познакомился с Г. Стайн, Дж. Джойсом, Э. Паундом, после чего он начал экспериментировать с формой, называл себя «пионером новой эпохи» [Хемингуэй, 2000, с. 268]. При этом У. Фолкнер упрекал его в отсутствии эксперимента [Фолкнер, 1965, с. 179], а Г. Стайн говорила, что он выглядит современным, но пахнет музеем [Анастасьев, 1981, с. 45]. На Хемингуэя повлиял импрессионизм, что заметно в ранних произведениях писателя («У нас в Мичигане» (*Up In Michigan*, 1921–1922)), «Непобежденный» (*The Undefeated*, 1925)), в создаваемых им пейзажах, передаче ощущений героев, внимании к свету и цвету. Отдельно следует сказать о влиянии на писателя творчества П. Сезанна, представителя постимпрессионизма. Хемингуэй причислял французского художника к «самым великим» (I, 360), многому учился у него, «хотел сделать словом то, что Сезанн делал кистью» [Чертанов, 2010, с. 128]. Хоппер называл картины Сезанна «несодержательными» [Souter, 2007, с. 31], хотя многие произведения американского художника, очевидно, «обязаны» знаменитому постимпрессионисту (см. работы, сделанные в Оганките и на Монхигане), он отвергал эту связь [Souter, 2007, с. 75]. Матусовская отмечает, что «Сезанн, оттолкнувшись от импрессионизма, прошел тот же путь, который предстоит преодолеть и ему [Хопперу. — Г. М.], тот путь, который... заставит стремиться к упорядоченности, к отбору, к строгости построения картины, к выявлению структуры мира» [Матусовская, 1986, с. 12].

В целом Хоппер и Хемингуэй пытались сохранить «сложный, шаткий баланс между реализмом и модернизмом» [Fluck, 2009, с. 331] в условиях их сосуществования. Данное замечание важно, учитывая, что наиболее мощные творческие влияния обнаруживаются «при переходе от одного типа художественного сознания к другому» [Гринцер, 2013, с. 16].

Оба автора желали проникнуть в «угодья соседних Муз» (Вяч. Иванов). Художник Хоппер был «ненасытным читателем» [Souter, 2007, с. 153], литературные произведе-

дения оказали на него большое влияние (не случаен интерес к иллюстрированию; см. об этом [Levin, 2018]). Среди избранных писателей Хоппера, для которого надежные друзья были скорее на страницах книг, чем в жизни [Souter, 2007, с. 16], — Мольер, Гёте, Верлен, Пруст, Т. Манн, Ш. Андерсон и др. [Levin, 1980, с. 8]. Писатель Хемингуэй активно интересовался изобразительным искусством, признавался, что учился у художников «не меньше, чем у писателей» [Чертанов, 2010, с. 464] и даже сам хотел стать художником [Callaghan, 1963, с. 107]. Среди предшественников, у которых он больше всего почерпнул, — ряд живописцев: Босх, Брейгель, Гойя, Джотто, Сезанн, Ван Гог, Гоген и мн. др. [Чертанов, 2010, с. 464]. Вероятно, поэтому тексты Хемингуэя, наследовавшего традициям Э. Паунда, тяготеют к поэтике зрительного образа, «живописности» (первый тип интермедальности по А. А. Ханзен-Лёве), что было в целом свойственно для литературного процесса начала века.

Тематический уровень

Хоппер и Хемингуэй были погружены в исторический контекст первой половины XX в., чем обусловлено наличие темы *войны* в их творчестве. Для Хемингуэя эта тема является одной из стержневых (см. «теория раны»): писатель обращается к ней на протяжении всего творчества — от ранних рассказов (сборник «В наше время») до поздних романов («За рекой, в тени деревьев» (*Across the River and into the Trees*, 1950), «Острова в океане» (*Islands in the Stream*, опублик. 1970)), где война предстает главным образом как «непрекращающееся наглое, смертоубийственное, грязное преступление» (II, 9). При этом произведения Хемингуэя наполнены героическим пафосом, который в работах Хоппера практически отсутствует.

Реже тема войны встречается на полотнах Хоппера. Причина этому видится в том, что острая «гражданственность» не свойственна ему как художнику. Но, несмотря на «молчаливый стоический антиисторизм», характерный для героев как Хоппера (прежде всего), так и Хемингуэя [Панеш и др., 2015, с. 107], события мировых войн косвенно находят отражение в работах мастеров. Показательна в этом отношении картина «Донные волны» (*Ground Swell*, 1939; рис. 1).

На картине изображены молодые люди, плавающие на кэтботе и сосредоточенные на буй-колоколе, который, вероятно, издает звуки — предупреждает об опасности. Буй является единственным темным местом на полотне, наполненном светом, он «вторгается» в идиллическую сцену. Важно, что художник работал над этой картиной в период начала Второй мировой войны [Nemerov, 2008, с. 56]. Учитывая исторический контекст, можно сказать, что данный «сюжет» метафоричен. Искусствовед А. Немеров сравнивает колокол с радиоприемником, а команду кэтбота — с американцами, которые сгрудились вокруг него в ожидании новостей о войне [Nemerov, 2008, с. 60]. Колокол предупреждает о скрытой опасности, надвигающейся в ясный и спокойный день. Схожую метафору Хемингуэй положил в основу своего военного романа «По ком звонит колокол» (*For Whom the Bell Tolls*, 1940). Название произведения восходит к проповеди Дж. Донна, отрывок из которой стал эпиграфом к роману. Идея, содержащаяся в эпиграфе, состоит в том, что человек не может быть оторван от человечества, его испытаний: «каждый человек есть

часть Материка», «смерть каждого Человека умаляет и меня, ибо я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе» (Ш, 87). Колокол здесь символизирует известие о катаклизме, который неизбежно коснется каждого. Эта мысль была близка Хемингуэю, свидетелю мировых войн. Хоппер словно визуализирует метафору, которую Хемингуэй положит в основу романа. При этом важно помнить, что художник кисти «гневно отрицал любые политические намерения» [Schmied, 1999, с. 14]. Рассказывая, как его жена плакала, когда узнала о падении Парижа, Хоппер отметил: «Живопись, кажется, является достаточно хорошим убежищем от всего этого...» [Hopper, 1940]. Показательно, что в 1941 г. война перестала быть «европейской» проблемой — произошло нападение на Пёрл-Харбор. Это событие как будто «напомнило» изоляционисту Хопперу, что «каждый человек есть часть Материка».



Рис. 1. Э. Хоппер. Донные волны (1939, Национальная галерея искусства, Вашингтон)

Fig. 1. E. Hopper. *Ground Swell* (1939, National Gallery of Art, Washington)

Тема войны непосредственно связана с темой «потерянности»: война порождает «потерянное поколение», представители которого столкнулись с проблемами адаптации, разочаровывались в социальных идеалах, искали духовную опору и поэтому нуждались в поддержке. К таковым относятся Гарольд Кребс («Дома» (Soldier's Home, 1925)), Джейк Барнс («И восходит солнце»), Фредерик Генри («Прощай, оружие!»). Хоппер

изобразил ситуацию, в которой находились представители «потерянного поколения», в иллюстрации к роману «Жертвование» (*Sacrifice*) С. Ф. Уитмена — «Солдат входит в гостиную» (*Soldier Entering a Parlor*, 1921; рис. 2).



Рис. 2. Э. Хоппер. Солдат входит в гостиную (1921, Музей Уитни, Нью-Йорк)

Fig. 2. E. Hopper. *Soldier Entering a Parlor* (1921, Whitney Museum, New York)

Здесь отчужденность человека, вернувшегося с войны (в первоисточнике — из плена), показана буквально — с помощью вертикальной линии в центре, которая символизирует преграду между тем, кто пришел с войны, и тем, кто о ней только слышал. Подобные «стены» непонимания показывает и Хемингуэй (в рассказах «Дома» и «Ожидание» (*A Day's Wait*, 1933)).

«Потерянность» может пониматься и в более широком значении. Под влиянием Хемингуэя о ней начали говорить применительно к тем, кто оказался «посторонним», не будучи на войне [Толмачёв, 2003, с. 279]. Так, герои рассказов «Чемпион» (*The Battler*, 1925), «Убийцы» (*Killers*, 1927), «Там, где чисто, светло» (*A Clean, Well-Lighted Place*, 1933) потеряны и без военной «раны». Именно в широком значении «потерянность» представлена у Хоппера, о чем свидетельствует неопределенность положения персонажей его картин, их взгляд «в пустоту», замкнутость; они смотрят внутрь себя, стремятся обрести «сущность» («Воскресенье» (*Sunday*, 1926), «Нью-Йоркский кинотеатр», «Контора в маленьком городе» (*Office in a Small City*, 1953)). Добавим, что творчество Хоппера и Хемингуэя можно рассматривать в контексте

философии экзистенциализма (общественно-типологическое схождение; см. о Хоппере — [Ulamoleka, 2014], о Хемингуэе — [Clendenning, 1962, с. 489]): персонажи их произведений — «отчужденные» одиночки, заброшенные в «абсурдный» мир, иррациональности которого они стоически противостоят. Герои Хемингуэя часто находятся в «пограничных ситуациях»: например, фиеста в романе «И восходит солнце», коррида, которая ставит героя в экзистенциальную ситуацию — наедине со смертью. Хоппер почти всегда показывает персонажей в «пограничных ситуациях» («Летний интерьер» (Summer Interior, 1909), «Вечерний ветер» (Evening Wind, 1921)).

«Потерянные» лишились своей индивидуальности, поэтому тема *деиндивидуализации личности* нашла отражение в литературе и живописи эпохи. Персонажи Хоппера деперсонифицированы, имеют «обобщенные» черты лица. Иногда их «одинаковость» подчеркивается включением двойников («Чоп суэй» (Chop Suey, 1929), «Полуночники»). В некоторых работах художника скрыто лицо фигуры: она полностью лишена личности («Девушка за швейной машиной» (Girl at Sewing Machine, 1921), «Одиннадцать утра» (Eleven A. M., 1926), «Комната в Бруклине» (Room in Brooklyn, 1932)). Персонажи на картинах живописца подобны неподвижным механическим копиям людей. Вместе с тем желание интерпретаторов «оживить» фигуры отрицательно воспринималось художником [Кооб, 2004, с. 66]. Герои Хемингуэя часто также деиндивидуализированы: нередко это лишённые портретов «она», «он» и т. д. Они также находятся в состоянии внутреннего напряжения, иногда будучи внешне равнодушными или даже радостными. Матусовская отмечает:

«Тот же путь, который проделал литературный портрет от Норриса и Драйзера к Хемингуэю, портрет живописный прошел от Икинса к Генри и к Эдварду Хопперу... <...> Хоппер лишает персонажей своих картин всех „излишеств“ с тем же безжалостным стремлением к лаконизму, с каким обходился почти без всех внешних примет Хемингуэй...» [Матусовская, 1986, с. 130].

«Потерянность» связана с темой *одиночества*, одной из основных в творчестве Хоппера и Хемингуэя, а также сквозной в искусстве XX в. Глубокое одиночество было известно обоим мастерам. В. Шкловский заметил, что путь, который прошел Хемингуэй, привел его к славе и одиночеству [Шкловский, 1966, с. 428]. Сам американский прозаик говорил: «Жизнь писателя, когда он на высоте, протекает в одиночестве» [Hemingway, 1962, с. 14]. Хоппер «переводил одиночество в краски» [Лэнг, 2020, с. 13], сам был воплощением одиночества [Кооб, 2004, с. 63], хотя утверждал, что данной теме уделяют слишком большое внимание [Лэнг, 2020, с. 23–24]. Сложно найти картину Хоппера, в которой не была бы представлена эта тема. Даже здания на его полотнах кажутся одинокими («Дом у железной дороги», «Закат в Кейп-Коде» (Cape Cod Sunset, 1934)). Хоппер часто изображал только одного человека или несколько человек, которые замкнуты в своем уединении: «Вечер на Кейп-Коде» (Cape Cod Evening, 1939), «Контора ночью» (Office at Night, 1940), «Солнечный свет в кафетерии» (Sunlight in a Cafeteria, 1958) и мн. др. (в целом, персонажи обоих мастеров часто «больны» скопофобией: «Вечер на Кейп-Коде», «Отель у железной дороги» Хоппера и «Что-то кончилось»

(The End of Something, 1925), «Белые слоны» (Hills Like White Elephants, 1927) Хемингуэя). Изолированность героев Хоппера подчеркивает их одинокое нахождение в местах, обычно являющихся людными: на улице («Круглый театр» (The Circle Theatre, 1936)), в кафе («Автомат» (Automat, 1927)), театре («Антракт» (Intermission, 1963)). Художник с бескомпромиссной суровостью показывает изнанку большого города. Его Нью-Йорк — это не шумные улицы Манхэттена или живописные виды Гудзона, а пустынные улицы и номера гостиниц. В произведениях Хоппера, связанных с темой одиночества, можно увидеть романтический оттенок: кажется, художник романтизирует «самодостаточную» уединенность городской жизни («Летнее время» (Summertime, 1943), «Солнечный свет на втором этаже» (Second Story Sunlight, 1960), «Женщина на солнце» (A Woman in the Sun, 1961)). Парадокс состоит в том, что изолированность — это скорее «органичное» состояние для героев Хоппера, в то время как от него принято «спасаться». Герой же Хемингуэя, ощущая одиночество даже в толпе («Прощай, оружие!»), не видит спасения в изоляции, ему близка мудрость Гарри Моргана: «Всё равно человек один не может ни черта» (II, 398).

Одиночество персонажей подчеркивает *пустота*. Она может символизировать *nada* (исп. 'ничто'), противостоящее бытию (у Хоппера — «Полуночники», у Хемингуэя — «Там, где чисто, светло»). В произведениях Хемингуэя показана прежде всего внутренняя пустота персонажей (Джейк Барнс, Фредерик Генри и др.). Так, главный герой романа «И восходит солнце», Джейк Барнс, всячески стремится заполнить внутренний вакуум развлечениями, он бежит от самого себя. Своеобразным моментом истины («страшной минутой просветления» (В. Каверин)) для него становится столкновение с самим собой в пустой комнате, когда слезы текут по его «пустому» лицу. Хоппер, «поэт пустых пространств», наиболее точно изобразил вакуум современной городской жизни («Вечерний ветер», «Автомат», «Окно отеля» (Hotel Window, 1955)), но персонажи его полотен не обманывают себя, а остаются с «пустотой» один на один. В этом «зазоре» обнаруживается принципиально разный способ поведения персонажей обоих художников в состоянии душевной подавленности.

Примеры творческих связей

Рассмотрим обозначенные нами связи между Хоппером и Хемингуэем на примерах. Примечательно, что отдельные работы художников настолько связаны между собой образительно и тематически, что возникает гипотеза об их непосредственном взаимовлиянии.

Кошка под дождем

Обратимся к рассказу Хемингуэя «Кошка под дождем» (Cat in the Rain, 1925) из сборника «В наше время», чтение которого подобно изучению картин Хоппера: их объединяет недосказанность и «некое напряжение» [Ward, 1985, с. 52]. В этом произведении связь между двумя мастерами кажется неразрывной. «В отеле было всего двое американцев» (I, 82), — уже в первом предложении рассказа можно говорить о связи с творчеством Хоппера.

Во-первых, пространство произведения ограничивается территорией гостиницы. Герои в работах художников не знают дома, их пристанища — кафе, отели, вокзалы.

Пространство гостиницы представлено в таких рассказах Хемингуэя, как «Столица мира» (*The Capital of the World*, 1936), «Американский боец» (*War Is Reflected Vividly In Madrid*, 1937), «Комната на стороне сада» (*A Room on the Garden Side*, 1956), и на таких картинах Хоппера, как «Комната в отеле», «Вестибюль отеля» (*Hotel Lobby*, 1943), «Комнаты для туристов» (*Rooms for Tourists*, 1945), «Окно отеля», «Восточный отель» (*Western Motel*, 1957), «Солнечный свет на втором этаже». На этих полотнах изображены одинокие фигуры, погруженные, как и герои Хемингуэя, в себя. Они, подобно Джорджу, герою рассматриваемого рассказа, пытаются «скрыться» в книгах («Комната в отеле», «Вестибюль отеля») или, как американка, смотрят в неопределенную даль («Окно отеля», «Полдень»), т. е. «в себя», что усиливает их одиночество и отчужденность. Обращает на себя внимание схожесть ракурса картин Хоппера с «ракурсом» путешественника, что «сродни постоянному стремлению идти, ехать, уезжать, передвигаться, которое свойственно героям Хемингуэя» [Матусовская, 1986, с. 142]. В. Шкловский отмечает, что герои «Кошки...» «сидят в прозрачной клетке, отъединяющей их от мира» [Шкловский, 1966, с. 428]. В подобную «клетку» помещены и персонажи Хоппера («Ночные окна» (*Night Windows*, 1928), «Полуночники», «Контора в маленьком городе»).

Во-вторых, связь обнаруживается в том, что повествователь акцентирует внимание на одиночестве героев: «было всего двое американцев». Далее усиливается ощущение одиночества: «Они не знали никого из тех, с кем встречались на лестнице...» (I, 82). Хемингуэй также деперсонифицирует героев: известно только имя мужа главной героини, которую автор не называет по имени, остальные герои описываются через свои социальные роли. Хемингуэй, подобно Хопперу, показывает «тотальное» одиночество: «одинок» даже отель, он словно окружен пустым пространством («На площади у памятника не осталось ни одного автомобиля. Напротив, в дверях кафе, стоял официант и глядел на опустевшую площадь» (I, 82)).

Во втором абзаце повествователь создает примечательный образ: «Американка стояла у окна и смотрела в сад» (I, 82). В рассказе пространство делится на два мира — внутри (номер отеля) и снаружи (вне отеля). Границей между ними является окно. Часто на полотнах Хоппера показан вид из или на окно, которое также является границей между «мирами» («Ночные окна», «Утро в городе» (*Morning In a City*, 1944), «Утро в Кейп-Коде» (*Cape Cod Morning*, 1950), «Женщина на солнце»). Женщина у окна (реже — мужчина) — образ, который встречается в работах художника на всём протяжении его творческого пути: от рисунков «парижского» периода (впервые — 1907 г.) до картин последних лет («Женщина на солнце»; ср. *Rückenfigur*). В произведениях обоих художников окно как символ многозначно. Оно может служить границей между светом (внутри) и тьмой (за окном), пространством очага, дома и тьмой, *nada* (см. картину «Полуночники» Хоппера и рассказ «Там, где чисто, светло» Хемингуэя). Но окно может быть и границей между реальностью (внутри) и недостижимым миром, к которому устремлены герои (за окном), — романтический символ (например, на полотне «Утро в Кейп-Коде» или в рассказе «Кошка под дождем»).

Необходимо указать на связь анализируемого произведения с темой войны. Здесь, как и на картинах Хоппера, можно увидеть лишь ее «отголоски». Очевидно, что события неясного прошлого определили жизнь главных героев. Возможно, таким событием является война. Джордж, судя по всему, — представитель «потерянного поколения», он лишен дома и вынужден скитаться вместе с женой. Пространства главных героев в рассказе не пересекаются, между ними возникла стена непонимания. Американка не удовлетворена семейной жизнью, но муж не готов услышать супругу, советует ей замолчать¹. На некоторых полотнах Хоппера также показан семейный кризис — представлены пары, в которых мужчина и женщина существуют сами по себе, они переживают переломный момент и не готовы к коммуникации: «Комната в Нью-Йорке» (Room in New York, 1932), «Летний вечер», «Солнце в городе» (Summer in the City, 1950), «Отель у железной дороги» (Hotel by a Railroad, 1952), «Экскурс в философию» (Excursion into Philosophy, 1959) — все эти работы могут служить иллюстрацией к «Кошке под дождем». При параллельном рассмотрении этих произведений кажется уместным говорить о *трансмедиальной интермедиальности* (Й. Шрётер), когда один нарратив воплощается в различных видах искусства: Хоппер, словно заимствуя сюжет рассказа, осмысливает его средствами живописи.

Полуночники

В контексте настоящего исследования особый интерес представляет картина «Полуночники» (*Nighthawks* (дословно — «Ночные ястребы»), 1942), «главная» работа Хоппера, ставшая культовым произведением (рис. 3).

Судя по всему, на создание этого полотна повлиял, помимо прочего, рассказ Хемингуэя «Убийцы» (1925). Об этом свидетельствуют несколько фактов. Во-первых, Хоппер был знаком с рассказом. Он произвел на него столь сильное впечатление, что художник решил написать главному редактору «Скрибнера», где было опубликовано произведение и где Хоппер работал иллюстратором:

«Для меня стало глотком свежего воздуха случайно наткнуться на столь достойный труд в американском журнале после бесконечной сладенькой водицы, в которой мы барахтаемся и которая олицетворяет собой добрую часть нашей современной литературы. В этой истории нет ни малейшей уступки вкусам толпы, ни подделки действительности, ни фальшивой развязки» [цит. по: Оттанже, 2020, с. 63].

Во-вторых, художник при работе над картиной мог опираться на иллюстрацию к этому рассказу, на которой изображены буфетчик у галлонов кофе и двое киллеров в котелках (см. [Hemingway, 1927, с. 229]). Описание убийц у Хемингуэя и изображение двух мужчин у Хоппера также во многом совпадают: «Они были почти одного роста, лицом непохожи, но одеты одинаково, оба в слишком узких пальто. Они сидели, наклоняясь вперед, положив локти на стойку» (I, 179). Важно также, что сленговое «hawk» — 'топ, кто охотится на людей' [Levin, 1995, с. 350].

¹ Хемингуэй затрагивал тему семейного кризиса в произведениях «Вне сезона» (Out of Season, 1923), «Трехдневная непогода» (The Three-Day Blow, 1925), «Белые слоны», «Канарейка в подарок» (A Canary for One, 1927) и др.



Рис. 3. Э. Хоппер. Полуночники (1942, Чикагский институт искусств)

Fig. 3. E. Hopper. *Nighthawks* (1942, Art Institute of Chicago)

Но связь с названным произведением просматривается и на более глубоком уровне. «Убийцы» — «такой же фрагмент жизни, как и картина Хоппера, рассказ столь же сухой по тону и экономный по средствам, так же зависящий от того, что упускает автор» [Theisen, 2006, с. 9]. Персонажи обоих произведений апатичны, они не контактируют друг с другом, единственное, что их объединяет, — состояние отчужденности и напряженного безысходного ожидания.

Изображение городского одиночества (Хоппер: «Неосознанно, вероятно, я рисовал одиночество большого города» [цит. по: Levin, 1995, с. 349]), а также разделение пространства на зловещую тьму снаружи и «чистое, хорошо освещенное место» внутри в «Полуночниках» вызывают в памяти «лучший короткий рассказ из когда-либо написанных» (Дж. Джойс) [цит. по: Meyers, 1985, с. 259] — «Там, где чисто, светло». Хемингуэй, подобно Хопперу, показывает здесь способность передать настроение места и часа. Кафе, где «чисто, светло», — пристанище, в котором одиночки чувствуют себя комфортно среди хаоса ночи, оно заменяет им дом, а алкоголь помогает заполнить душевную пустоту. Герой Хемингуэя — из тех, «кому ночью нужен свет», «ничего, кроме света, не надо» (I, 268), они нуждаются в спасательном для них свете и страшатся ночи, символизирующей *nada*.

В «Полуночниках» художник создает драматическую игру света и тени. «Тот же резкий контраст между тьмой и светом... должно быть, привлекал Хемингуэя...» — пишет исследовательница Г. Тузан [Tusan, 2018, с. 66]. В творчестве обоих мастеров заметно внимание к свету и тьме. Оппозиция *свет* — *тьма* представлена в таких работах Хоппера, как «Угол» (A Corner, 1919), «Ночные тени», «Ночь в парке» (Night in the Park, 1921), «Вечерний ветер» и др. «Всё, что я хотел писать, — это солнечный свет на стене

дома», — отмечал художник [цит. по: Levin, 1995, с. 139]. Так, в работе над картиной «Летний вечер» (Summer Evening, 1947) его «интересовали не изображенные фигуры, а падающий свет и ночь вокруг» [цит. по: Levin, 1995, с. 401]. Интерес к свету в живописи Хоппера связан в том числе с влиянием импрессионизма. При этом на его картинах мы видим рассеянный по всему полотну чистый и ослепительный свет, который не согревает, но «оголяет» человека, его одиночество, а иногда словно обладает «темной», потусторонней силой («Лунный интерьер» (Moonlight Interior, 1921–1923), «Угольный городок в Пенсильвании» (Pennsylvania Coal Town, 1947), «Люди на солнце» (People in the Sun, 1963)). Примечательно в связи с этим, что в творчестве Хемингуэя яркость красок выступает «оборотной стороной „ничто“» [Толмачёв, 2003, с. 283] внутреннего мира героев. То же относится к «Полуночникам»: с одной стороны, кафе — убежище, которое «противостоит» пространству за окном, с другой — «мертвенно-жёлтая тюрьма» [Лэнг, 2020, с. 29].

Отметим, что оппозиция *свет — тьма* в рассказе «Там, где чисто, светло» имеет экзистенциальный характер. Пространство здесь подобно макрокосму экзистенциальной вселенной, а яркий электрический свет, который в произведениях художников усиливает настроение драматизма и подчеркивает одиночество человека, является экзистенциальным знаком. Персонажи в рассказе также деиндивидуализированы — ни один из них не имеет имени, что может говорить об их «заброшенности».

Сказанное позволяет говорить не только о связях типологического характера между Хоппером и Хемингуэем, но и о контактных интермедиальных связях, при которых «язык одного вида искусства включается в художественную систему другого вида искусства» [Седых, 2008, с. 211].

Заключение

Изучив и проанализировав связи между творчеством художника Хоппера и писателя Хемингуэя, мы можем сделать следующие выводы.

Во-первых, связь между творчеством двух мастеров обусловлена их погруженностью в единый исторический контекст, общностью жизненного и культурного опыта, то есть носит прежде всего типологический характер (общественно-типологические, литературно-типологические и психолого-типологические схождения). Помимо этого, можно говорить о контактных интермедиальных и даже контактно-генетических связях между творчеством двух мастеров. Сказанное свидетельствует о «полиглотизме» (Ю. Лотман) американской культуры первой половины XX в.

Во-вторых, на изобразительном уровне художников связывают: работа в рамках реалистического метода, влияние импрессионистских и модернистских тенденций, стремление к простоте (использование «эллиптического стиля»), внимание к свету и тьме и др.

В-третьих, авторов объединяет обращение к темам войны (от ее «отголосков» до детального изображения), «потерянности» (от связи с послевоенным временем до «универсальной» категории), деиндивидуализации личности, одиночества (от его романтического восприятия до отрицания) и пустоты (внешней и внутренней) — влияние экзистенциальной философии.

Хоппер и Хемингуэй смогли «ясно отразить смутные исторические времена, в которые они жили» [Tusan, 2018, с. 66]: Хоппер в своих работах уловил душевное состояние американской нации первой половины столетия, Хемингуэй показал душевное состояние «потерянного поколения» и вместе с тем всей нации. Это сделало их выдающимися художниками XX в.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- Анастасьев Н. 1981. Творчество Эрнеста Хемингуэя: книга для учащихся. М.: Просвещение. 112 с.
- Гринцер П. А. 2013. Избранные произведения: в 2 т. Сравнительное литературоведение и санскритская поэтика. М.: РГГУ. Т. 2. 578 с.
- Дюришин Д. 1979. Теория сравнительного изучения литературы. М.: Прогресс. 317 с.
- Затонский Д. 1988. Художественные ориентиры XX века. М.: Советский писатель. 416 с.
- Иезуитов А. Н. (отв. ред.). 1982. Литература и живопись. Ленинград: Наука. 288 с.
- Лэнг О. 2020. Одинокий город. Упражнения в искусстве одиночества. М.: Ад Маргинем Пресс: Музей современного искусства «Гараж», 2020. 352 с.
- Мартыненко Н. В. 1989. Живопись США XX века: пути развития. Киев: Наукова думка. 204 с.
- Матусовская Е. М. 1986. Американская реалистическая живопись: очерки. М.: Искусство. 191 с.
- Оттанже Д. 2020. Эдвард Хоппер: мечтатель без иллюзий. М.: Манн, Иванов и Фербер. 126 с.
- Панеш У. М., Сиюхов С. Н., Казанова И. И. 2015. Э. Хемингуэй и А. Евтых: типологические связи // Вестник АГУ. Серия 2. № 3. С. 105–111.
- Седых Э. В. 2008. К проблеме интермедиальности // Вестник СПбГУ. Серия 9. № 3. С. 210–214.
- Толмачёв В. М. 2003. Литература США между двумя мировыми войнами и творчество Э. Хемингуэя // Зарубежная литература XX в.: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / под ред. В. М. Толмачёва. М.: Изд. центр «Академия». С. 249–290.
- Фолкнер У. 1965. Постарайтесь превзойти себя // Вопросы литературы. № 11. С. 179–188.
- Хемингуэй Э. 2000. Кредо человека // Иностранная литература. № 2. С. 268–272.
- Чертанов М. 2010. Хемингуэй. М.: Молодая гвардия. 529 с.
- Шкловский В. 1966. Повести о прозе: размышления и разборы: в 2 т. М.: Художественная литература. Т. 2. 463 с.
- Clendenning J. 1962. Hemingway's gods, dead and alive // Texas Studies in Literature and Language. Vol. 3. No. 4. Pp. 489–502.
- Fluck W. 2009. The Hopper paradox // Romance with America? Essays on Culture, Literature and American Studies / L. Bieger, J. Voelz (eds.). Heidelberg: Winter. Pp. 319–337.
- Goodrich L. 1964. Edward Hopper. NYC: Whitney Museum of American Art. 72 pp.
- Hemingway E. 1927. The killers // Scribner's Magazine. Vol. 81. Iss. 3. Pp. 227–233.
- Hemingway E. 1962. The Nobel Prize speech // Mark Twain Journal. Vol. 11. No. 4. P. 14.

- Hemingway E. 2011. Letter to Sherwood Anderson, 9 March [1922] // *The Letters of Ernest Hemingway: Vol. 1, 1907–1922* / S. Spanier, R. W. Trogdon (eds.). Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 330–332.
- Hopper E. 1940. Letter to Pène du Bois, Aug. 11, 1940 // *Archives of American Art, Smithsonian Institution*. <https://learninglab.si.edu/resources/view/1084903> (дата обращения: 01.01.2023).
- Koob P. N. 2004. States of being Edward Hopper and Symbolist aesthetics // *American Art*. Vol. 18. No. 3. Pp. 52–77.
- Levin G. 1980. *Edward Hopper: The Art and the Artist*. NYC: W. W. Norton & Co. 299 pp.
- Levin G. 1995. *Edward Hopper: An Intimate Biography*. NYC: Knopf. 678 pp.
- Levin G. 2001. *The Complete Oil Paintings of Edward Hopper*. NYC: Whitney Museum of American Art. 386 pp.
- Levin G. 2018. Edward Hopper, landscape, and literature // *立命館言語文化研究 [Ritsumeikan Studies in Language and Culture]*. Vol. 29. No. 4. Pp. 127–143.
- Mamunes L. 2011. Hemingway // *Edward Hopper Encyclopedia*. Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Company Publishers. P. 55.
- Meyers J. 1985. *Hemingway: A Biography*. NYC: Macmillan. 644 pp.
- Nemerov A. 2008. Ground Swell: Edward Hopper in 1939 // *American Art*. Vol. 22. No. 3. Pp. 50–71. <https://doi.org/10.1086/595807>
- Renner R. G. 1990. *Edward Hopper: Transformation of the Real*. Köln: Benedikt Taschen. 96 pp.
- Schmied W. 1999. *Edward Hopper: Portraits of America*. Munich; London; NYC: Prestel. 128 pp.
- Schroter J. 2011. Discourses and models of intermediary // *Comparative Literature and Culture*. Vol. 13 (3). <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/3> (дата обращения: 11.07.2023).
- Souter G. 2007. *Edward Hopper: Light and Dark*. NYC: Parkstone Press. 255 pp.
- Theisen G. 2006. *Staying Up Much Too Late: Edward Hopper's Nighthawks and the Dark Side of the American Psyche*. NYC: Thomas Dunne Book. 256 pp.
- Tucan G. 2018. Exploring fragmented worlds: Hemingway and Hopper // *Linguaculture*. Vol. 9. No. 2. Pp. 65–80.
- Ulamoleka A.-C. E. 2014. *A Reconsideration of the Interpretation and Analysis Typically Applied to Edward Hopper's Art During the 1940s*. Plymouth University. <https://pearl.plymouth.ac.uk/handle/10026.1/3166> (дата обращения: 01.10.2023).
- Wagstaff S., Anfam D., O'Doherty B. 2004. *Edward Hopper*. London: Tate. 256 pp.
- Ward J. A. 1985. Anderson and Hemingway // *American Silences. The Realism of James Agee, W. Evans, and E. Hopper*. Baton Rouge. Pp. 35–77.

References

- Anastasyev, N. (1981). *Ernest Hemingway's Creative Work: Book for Students*. Prosveshchenie. [In Russian]
- Grintser, P. A. (2013). *Selected Works in 2 vols.* (Vol. 2). RSUH. [In Russian]
- Durisin, D. (1979). *Theory of Comparative Literature Study*. Progress. [In Russian]

- Zatonsky, D. (1988). *Artistic Reference Points of the 20th c.* Sovetskiy pisatel. [In Russian]
- Iyezuitov, A. N. (Ed.). (1982). *Literature and Art.* Nauka. [In Russian]
- Laing, O. (2020). *The Lonely City: Adventures in the Art of Being Alone.* Ad Marginem Press, Garage Museum of Contemporary Art. [In Russian]
- Martynenko, N. V. (1989). *Painting of the USA of the 20th c: Ways of Development.* Naukova dumka. [In Russian]
- Matusovskaya, E. M. (1986). *American Representationalism: Essays.* Iskusstvo. [In Russian]
- Ottinger, D. (2020). *Edward Hopper. Dreamer without Illusions.* Mann, Ivanov i Ferber. [In Russian]
- Panesh, U. M., Siyukhov, S. N., & Kazanova, I. I. (2015). E. Hemingway and A. Evtykh: typological connections. *Bulletin of ASU. Series 2*, (3), 105–111. [In Russian]
- Sedykh, E. V. (2008). To the Problem of Intermediality. *Bulletin of St. Petersburg University. Series 9*, (3), 210–214. [In Russian]
- Tolmachyov, V. M. (2003). The US Literature between Two World Wars and E. Hemingway's Creative Work. In V. M. Tolmachev (Ed.), *Foreign Literature of the 20th c.: Textbook for students of higher education institutions* (pp. 249–290). Akademiya. [In Russian]
- Faulkner, W. (1965). Try to be better than yourself. *Voprosy literatury*, (11), 179–188. [In Russian]
- Hemingway, E. (2000). A Man's Credo. *Inostrannaya literatura*, (2), 268–272. [In Russian]
- Chertanov, M. (2010). *Hemingway.* Molodaya gvardiya. [In Russian]
- Shklovsky, V. (1966). *The Tale of Prose. Reflections and Conversations in 2 vols.* (Vol. 2). Khudozhestvennaya literatura. [In Russian]
- Clendenning, J. (1962). Hemingway's Gods, Dead and Alive. *Texas Studies in Literature and Language*, 3(4), 489–502.
- Fluck, W. (2009). The Hopper Paradox. In L. Bieger & J. Voelz (Eds.), *Romance with America? Essays on Culture, Literature and American Studies* (pp. 319–337). Winter.
- Goodrich, L. (1964). *Edward Hopper.* Whitney Museum of American Art.
- Hemingway, E. (1927). The Killers. *Scribner's Magazine*, 81(3), 227–233.
- Hemingway, E. (1962). The Nobel Prize Speech. *Mark Twain Journal*, 11(4), 14.
- Hemingway, E. (2011). Letter to Sherwood Anderson, 9 March [1922]. In S. Spanier & R. W. Trogdon (Eds.), *The Letters of Ernest Hemingway* (Vol. 1, 1907–1922, pp. 330–332). Cambridge University Press.
- Hopper, E. (1940). *Letter to Guy Pène du Bois, Aug. 11, 1940.* Archives of American Art, Smithsonian Institution. Retrieved Jan. 1, 2023, from <https://learninglab.si.edu/resources/view/1084903>
- Koob, P. N. (2004). States of Being Edward Hopper and Symbolist Aesthetics. *American Art*, 18(3), 52–77.
- Levin, G. (1980). *Edward Hopper: The Art and the Artist.* W. W. Norton & Co.
- Levin, G. (1995). *Edward Hopper: An Intimate Biography.* Alfred A. Knopf.
- Levin, G. (2001). *The Complete Oil Paintings of Edward Hopper.* Whitney Museum of American Art.
- Levin, G. (2018). Edward Hopper, Landscape, and Literature. 立命館言語文化研究 [Ritsumeikan Studies in Language and Culture], 29(4), 127–143.

- Mamunes, L. (2011). Hemingway. In *Edward Hopper Encyclopedia* (p. 55). McFarland & Company Publishers.
- Meyers, J. (1985). *Hemingway: A Biography*. Macmillan.
- Nemerov, A. (2008). Ground Swell. *American Art*, 22(3), 50–71. <https://doi.org/10.1086/595807>
- Renner, R. G. (1990). *Edward Hopper: Transformation of the Real*. Benedikt Taschen.
- Schmied, W. (1999). *Edward Hopper: Portraits of America*. Prestel.
- Schroter, J. (2011). Discourses and Models of Intermediary. *Comparative Literature and Culture*, 13(3). Retrieved Jul. 11, 2023, from <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/3>
- Souter, G. (2007). *Edward Hopper: Light and Dark*. Parkstone Press.
- Theisen, G. (2006). *Staying Up Much Too Late: Edward Hopper's Nighthawks and the Dark Side of the American Psyche*. Thomas Dunne Book.
- Tucan, G. (2018). Exploring Fragmented Worlds: Hemingway and Hopper. *Linguaculture*, 9(2), 65–80. <https://doi.org/10.47743/lincu-2018-2-0124>
- Ulamoleka, A.-C. E. (2014). *A Reconsideration of the Interpretation and Analysis Typically Applied to Edward Hopper's Art During the 1940s*. Plymouth University. Retrieved Oct. 1, 2023, from <https://pearl.plymouth.ac.uk/handle/10026.1/3166>
- Wagstaff, S., Anfam, D., & O'Doherty, B. (2004). *Edward Hopper*. Tate.
- Ward, J. A. (1985). Anderson and Hemingway. In *American Silences. The Realism of James Agee, W. Evans, and E. Hopper* (pp. 35–77). Baton Rouge.

Информация об авторе

Герман Мейстер, студент, Волгоградский государственный социально-педагогический университет, Волгоград, Россия; студент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; студент, Московский городской педагогический университет, Москва, Россия
 german.meyster@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-9214-1879>

Information about the author

German Meister, Undergraduate Student, Volgograd State Socio-Pedagogical University, Volgograd, Russia; Master Student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; Master Student, Moscow City Teachers' Training University, Moscow, Russia
 german.meyster@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-9214-1879>

Casus Гоготишвили: критические замечания к концепции предикативного символизма

Леонид Геннадьевич Каяниди✉

Смоленский государственный университет, Смоленск, Россия
Контакт для переписки: leonideas@bk.ru✉

Аннотация. Лингвофилософские концепции Л. А. Гоготишвили в последние годы стали предметом пристального научного интереса. Им посвящены исследования С. В. Федотовой, А. А. Гравина, Е. К. Созиной. Эти концепции получают панегирические оценки, в то время как они имеют, на наш взгляд, ряд очевидных смысловых и исторических нестыковок. Материалом нашего исследования стали две статьи Гоготишвили, посвященные непосредственно творчеству Вячеслава Иванова («Между именем и предикатом (символизм Вяч. Иванова на фоне имяславия)» и «Антиномический принцип в поэзии Вяч. Иванова»). Для критического осмысления концепции Гоготишвили мы использовали диалектико-феноменологический, герменевтический и сравнительно-исторический методы. Мы критически рассматриваем противопоставление символизма Иванова и имяславия, которое Гоготишвили обосновывает на одном-единственном упоминании имяславия в творчестве Иванова, и показываем, что Иванов не интересовался специально лингвофилософской проблематикой. Затем мы исследуем проблему существования трансцендентного референта символа у Иванова. Оно отрицается Гоготишвили. Однако анализ мистико-эстетической теории Иванова показывает, что поэт понимал символический референт как объективную сущность, непосредственно являющуюся в символе-имени. Ивановский символ нельзя понимать как безобъектный предикат, отрешенный от трансцендентной сущности смысла. Символ Иванова онтологичен и максимально близок к символу-лику Флоренского. Гоготишвили утверждает, что референтом символа у Иванова выступает трансцендентно-имманентное «состояние сознания». Мы показываем, что это напрямую противоречит эстетике Иванова, имеющей выраженные платонические черты и родственной учению Платона об умной красоте.

Ключевые слова: философия имени, предикат, символизм, имяславие, эстетика, Вячеслав Иванов, Флоренский, Плотин

Цитирование: Каяниди Л. Г. 2023. Casus Гоготшвили: критические замечания к концепции предикативного символизма // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. Том 9. № 3 (35). С. 25–39. <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2023-9-3-25-39>

Поступила 14.06.2023; одобрена 10.09.2023; принята 30.09.2023

Casus Gogotishvili: critical remarks on the concept of predicative symbolism

Leonid G. Kaianidi✉

Smolensk State University, Smolensk, Russia
Corresponding author: leonideas@bk.ru✉

Abstract. L.A. Gogotishvili’s linguophilosophical concepts have become the subject of intense scientific interest in recent years. The research of S. V. Fedotova, A. A. Gravin, E.K. Sozina is devoted to them. These concepts receive panegyric assessments, while they have, in our opinion, a number of obvious semantic and historical inconsistencies. The material of our research was two articles by Gogotishvili devoted directly to the work of Vyacheslav Ivanov (“Between the name and the predicate (symbolism of V. Ivanov against the background of the imiaslavie)” and “The Antinomic principle in the poetry of V. Ivanov”). To critically comprehend Gogotishvili’s concept, we used dialectical-phenomenological, hermeneutic and comparative-historical methods. We critically examine the juxtaposition of Ivanov’s symbolism and imiaslavie, which Gogotishvili justifies on a single mention of imiaslavie in Ivanov’s work, and show that Ivanov was not specifically interested in linguistic and philosophical issues. Then we investigate the problem of the existence of a transcendent referent of the symbol in Ivanov. It is denied by Gogotishvili. However, the analysis of Ivanov’s mystical-aesthetic theory shows that the poet understood the symbolic referent as an objective entity that directly appears in the symbol-name. The Ivanov symbol cannot be understood as an objectless predicate, meaning detached from the transcendent essence. Ivanov’s understanding of the symbol is ontological and as close as possible to Florensky’s concept of the symbol as a face. Gogotishvili claims that the referent of the symbol in Ivanov is a transcendent-immanent “state of consciousness”. We show that this

directly contradicts Ivanov's aesthetics, which has pronounced platonic features and is akin to Plotinus' teaching about intelligent beauty.

Keywords: Philosophy of the name, predicate, symbolism, imiaslavie, aesthetics, Vyacheslav Ivanov, Florensky, Plotinus

Citation: Kaianidi, L. G. (2023). Casus Gogotishvili: critical remarks on the concept of predicative symbolism. *Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates*, 9(3), 25–39. <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2023-9-3-25-39>

Received Jun. 14, 2023; Reviewed Sept. 10, 2023; Accepted Sept. 30, 2023

Введение

Яркой и поистине беспрецедентной страницей современных исследований творчества поэта-символиста и мыслителя Серебряного века Вячеслава Иванова стал ряд работ, посвященных учению Л. А. Гоготишвили о предикативном символизме, который якобы (употребим сразу эту пейоративную частицу, чтобы обозначить наше несогласие с подобного рода концепцией) развивался Вячеславом Ивановым [Гравин, 2022; Созина, 2023; Федотова, 2018, 2019, 2022а, 2022б]. С. В. Федотова утверждает, что «теория» Гоготишвили отличается «неопровержимостью выводов, колеблющихся устоявшиеся мнения», и сетует, что «открытых опровержений ее теории не найти» [Федотова, 2018, с. 28].

В настоящей статье нам бы хотелось сформулировать ряд критических замечаний к концепции предикативного символизма, которые восполнили бы отмеченную Федотовой лакуну в осмыслении творческого наследия Гоготишвили и несколько снизили бы панегирически-апологетический градус интерпретации этого наследия.

В фокусе нашего рассмотрения будет главным образом первая работа Гоготишвили об Иванове «Между именем и предикатом (символизм Вяч. Иванова на фоне имяславия)» (1999), поскольку она содержит наиболее обстоятельное изложение концепции предикативного символизма, включающее в себя исторический, лингвистический и философский аспекты. Однако для прояснения некоторых положений концепции Гоготишвили мы обращались также к статье «Антиномический принцип в поэзии Вяч. Иванова» (2002).

Результаты и обсуждение

Казус интерпретации

Свои размышления о специфике символизма Иванова Гоготишвили начинает с анализа его статьи «О новейших теоретических исканиях в области поэтического слова» (1922). Эта полемическая работа, целью которой было размежевание с филологическими идеями Андрея Белого и формалистов, оказывается в центре внимания Гоготишвили, поскольку в ней содержится единственное (!) эксплицированное упоминание у Ива-

нова об имяславии. Иванов трактует здесь о различии между мистико-символическим (Тютчев) и классически-реалистическим (Пушкин) мирозерцанием, но Гоготишвили, опираясь на то, что Пушкин назван «имяславцем», делает из этого словоупотребления фундаментальные выводы: 1) имяславие для Иванова противопоставлено символизму, так как Тютчев — образец поэта-символиста; 2) именование для Иванова не является тотальным, как для имяславцев, ибо «имеется некая межа, после которой „именование прекращается“ и, надо понимать, начинается что-то в языковом отношении иное»¹ [Гоготишвили, 2006, с. 9].

На наш взгляд, Гоготишвили превратно трактует пассаж Иванова. У него речь идет не о процессе именования, его границах и его особенностях, а о характере мирозерцания Пушкина, границах его опытного восприятия. Пушкин — классик, чуждающийся мистики. Дело не в том, что есть некая межа, за которой именование прекращается, а в том, что Пушкину чуждо выражение в слове (*мертвый язык*) потусторонней, мистической реальности (*тайн вечности и гроба*). Гоготишвили выделяет курсивом слова об именовании, которое подходит к заповедной черте, но это касается не процесса именования как такового, а словесного творчества Пушкина. Никаких особенных, не-языковых форм номинации у символиста Тютчева Ивановым не мыслится: Тютчев использует то же слово, только в особой форме, метафорической и эвфемистической.

Процесс именования для Иванова не завершается перед заповедной чертой, у которой останавливается «имяславец» Пушкин: «Древние знали эту область непостижимого и неизреченного; но сущие в ней силы, сношения с коими было необходимо поддерживать, они всё же именовали, разумеется, не их подлинными несказанными именами, а эвфемистическими (в угоду им) метафорами. Тютчев поступает не иначе» [Иванов, 1987, с. 637]. Он «с меньшей, чем Пушкин, осторожностью о неизреченном безмолвствовал, там же, где не находил в мировой данности субстрата для мифотворческих высказываний, умел с несравненным искусством ознаменовать, в пределах возможного и изрекаемого, определительные черты своего постижения сущностей» [Иванов, 1987, с. 637].

Итак, желая обозначить проблему противопоставления символизма и имяславия, Гоготишвили совершает недопустимую ошибку: она сужает и искажает контекст ивановской мысли. Иванов не проводит никаких принципиальных границ именования, да и вообще не ведет речь об именовании. Нет области сущего, которая не могла бы быть принципиально обозначена в слове. Разница между символистом Тютчевым и «имяславцем» Пушкиным в содержании поэтического высказывания: Пушкин в силу своего

¹ Такой вывод делается из ивановской цитаты: «Пушкин не удивляется, метко схватывает сущности и право их именуется, они же сами непосредственно являют, в ответ на правое их именование, свою связь и смысл до некоей заповедной черты, когда именование прекращается, потому что за нею — область немoty, где сущности говорят уже не живым, а „мертвым языком о тайнах вечности и гроба“» [Иванов, 1987, с. 637].

светлого аполиннизма уклоняется от дионисийской области мистики¹, Тютчев же погружен в мистическое переживание.

На наш взгляд, в основе искаженной интерпретации Гоготишвили лежит желание поместить высказывание Иванова, лишенное какого-либо лингвофилософского смысла, в контекст философии языка².

Проблема существования трансцендентного референта символа в свете эстетической теории Иванова (и Флоренского)

Сущностью лингвофилософской позиции Иванова Гоготишвили считает «прекращение именованного» в трансцендентной области. «Именование трансформируется в сфере неизрекаемого в некий *иной по лингвосемантической природе процесс, в не имя*» [Гоготишвили, 2006, с. 10]. Трансцендентная сущность у Иванова, стало быть, неименуема, по крайней мере в пределах художественной коммуникации. Это может значить одно из двух: либо эта сущность не существует, является субъективной конструкцией, фикцией, либо она имеет апофатический характер и может получать только «отрицательные» определения, через предикаты, которые обозначают то, чем она не является. Гоготишвили совершенно уникальным образом лавирует между двумя этими полюсами. С одной стороны, противопоставляя ивановский символизм имяславия, которое, по мнению Гоготишвили, утверждает тотальность именованного и наличие имени даже у Первосущности, Гоготишвили деонтологизирует³ символизм, сближая его с конвенциональными концепциями. С другой стороны, Гоготишвили специально оговаривает, что понимает область, в которой именование у Иванова прекращается, как стоящую ниже апофатической сферы.

Тезис Гоготишвили о неименном характере трансцендентной сущности у Иванова представляется нам ложным. Иванов даже речи не заводит о прекращении именованного в области сверхчувственной; именование перманентно, оно охватывает не только область имманентного, но и трансцендентного, при этом, правда, меняет свою форму на иносказательную, эвфемистическую и метафорическую.

¹ «Пушкин, служитель светлого Аполлона, останавливается на пороге сумрачного царства и не только не пронизывает его своим солнечным логизмом, (как Андрей Белый утверждает ошибочно), но остерегается называть неназываемое и тем вводит в мир единственно открытого человеку разумения то иррациональное и запретное, что составляет „тайну вечности и гроба“» [Иванов, 1987, с. 637].

² Д. С. Бирюков также критикует концепцию имяславия, представленную Гоготишвили, но по другому поводу — за искажение паламитского понимания соотношения имени (энергии) и сущности. Он показывает, что для имяславского богословия как раз было характерно представление об ограниченности сферы именованного: энергия сущности именуема, а сущность сама по себе апофатична, непознаваема и неименуема [Бирюков, 2021, с. 149].

³ В силу многозначности термина «онтология» следует оговорить, что мы наполняем его тем содержанием, которое этот термин имел в классической философии: онтология — это объективно существующее бытие, принципиально независимое от человеческого субъекта и определяющее мир феноменов.

В самой статье «О новейших теоретических исканиях в области поэтического слова» Иванов предоставляет аргументы против онтологически обезличивающей концепции символа Гоготишвили. Возражая В. Шкловскому, который видел своеобразие поэтического творчества в опоре на лишенный определенного смысла звук, а не на образ или понятие, Иванов показывает, что музыкально-дионисийская одержимость души («сновидческое переживание динамического ритмо-образа и более устойчивого звукообраза») в процессе творчества диалектически сменяется аполлинийским «поэтическим созерцанием» и «осмыслением образа» [Иванов, 1987, с. 644].

В этом месте Иванов сознательно, с помощью почти дословных цитат отсылает нас к диалектике художественного творчества, развитой им в статье «О границах искусства» (1914). Основные положения этой статьи, которую Гоготишвили не привлекает для осмысления лингвофилософских воззрений Иванова, прямо и недвусмысленно противоречат всем ее предположениям. В названной статье Иванов развивает свою мистико-символическую теорию художественного творчества. Оно складывается из двух категорий: восхождения и нисхождения. Восхождение понимается Ивановым как обретение художником нового духовно-мистического опыта, а нисхождение — как процесс выражения этого трансцендентного опыта. Высшей точкой восхождения является мистическая эпифания, которая представляет собой лицезрение высших реальностей, реальнейшего. Эпифания носит дионисийский характер, она стоит выше человеческой мысли и выражения, но обуславливает мышление и выражение. Рождение идеального образа художественного произведения представляет собой отражение интуитивно опознанной трансцендентной сущности в памяти художника. Это отражение называется аполлинийским видением. В художественном произведении происходит синтез дионисийского и аполлинийского начал, его Иванов обозначает как «согласие Мировой Души на приятие интуитивной истины, опосредствованной творчеством художника» [Иванов, 1974, с. 406].

Очевидно, что реальнейшее, обретаемое в сфере неизреченного, просто не может быть сущностью, лишенной референта, даже будучи представленной только в рамках художественной коммуникации. Этот референт апофатичен, трансцендентен, дионисичен, но он потенциально способен к объективации. И объективация эта совершается в процессе нисхождения и представляет собой отражение реальнейшего в инобытийной среде, в случае создания художественного произведения — в памяти художника.

Ивановские символично-эстетические категории вполне переводимы на лингвофилософский язык. И дионисийскую эпифанию, и аполлинийское созерцание можно рассматривать как референциальные акты, посредством которых осуществляется художественно-эстетическая коммуникация. Разница между ними состоит в том, что дионисийская эпифания есть референциальный акт, в результате которого происходит обретение объективно сущего денотата (реальнейшего), а аполлинийское видение есть такой референциальный акт, который движется от денотата к сигнификату и завершается обретением символа, именующего реальнейшее, выражающего его непосредственно, а не окольными путями, через антиномические синтаксические конструкции.

Философия художественного творчества Иванова находится в рамках платонической традиции и обнаруживает сходство с эстетикой Плотина¹. Целостный эйдос красоты у Иванова, подобно эйдосу прекрасного у Плотина, представляет собой единство внутреннего и внешнего эйдоса. Мистическая эпифания есть обретение в процессе духовного восхождения внутреннего эйдоса, который является трансцендентной, апофатической формой имени. Это имя наделено референциальным потенциалом, который в процессе нисхождения объективируется и предстает как аполлинийская идея, внешний эйдос. Художественное произведение соединяет внутреннее и внешнее в единое целое².

Итак, гипотеза Гоготишвили об особом деонтологизированном, а потому и лишенном имени статусе символического референта разбивается об эстетическую теорию Иванова, которая понимает символический референт как объективную сущность, которая непосредственно открывается инобытию, а значит, имеет имя, которое, напомним, понимается в имяславии как бытие сущности для иного [Лосев, 1994, с. 270].

Дополнительным доводом в пользу онтологического понимания ивановского символа может служить учение о символе П. Флоренского, развитое в трактате «Иконостас» (1922). Оно явным образом опирается на эстетические понятия, введенные Ивановым в статье «О границах искусства»³: дионисийское восхождение и аполлинийское нисхождение [Флоренский, 2017, с. 18]. Причем символические образы, обретаемые в результате восхождения и выражаемые в ходе нисхождения, трактуются как лики вещей, а лик Флоренский понимал платонически, как «проявленность именно онтологии» [Флоренский, 2017, с. 21]. В контексте ориентированной на Иванова эстетики Флоренского очень важно определение символа, которое дано в «Иконостасе»: «Если символ, как целесообразный, достигает своей цели, то он реально неотделим от цели — от высшей реальности, им являемой; если же он реальности не являет, то, значит, — цели не достигает, и, следовательно, в нем вообще нельзя усматривать целесообразной организации, формы, и, значит, как лишенный таковой, он не есть символ, не есть орудие духа, а лишь чувственный материал» [Флоренский, 2017, с. 29]. Очевидно, что Гоготишвили отрывает символ от высшей реальности, так как отрицает, что символ являет эту реальность. Тем самым уничтожается сама категория символа. Это значит, что понимание символа у Гоготишвили выходит за рамки самого этого понятия, как оно было дано в русской религиозной философии⁴.

¹ Эстетические положения Иванова американский славист Виктор Террас называл «reformulations (and often mere repetitions) of the Neoplatonic philosophy of art based on the eighth chapter of Plotinus's fifth Ennead» [Terras, 1982, с. 395]. Перевод и анализ трактата «Об умной красоте» («Эннеада» V.8) см.: [Лосев, 2000, с. 569–602].

² См. также наши наблюдения о сходстве образного строя стихотворения Иванова «Творчество», которое является эстетическим манифестом теургической поэзии, с символикой Плотина: [Каяниди, 2020, с. 134].

³ О сходстве символа у Иванова и Флоренского см.: [Авель, 2016; Бужор, 2016].

⁴ Онтологический статус теургического символа у Соловьёва и всех младосимволистов, в том числе Иванова, рассматривается здесь: [Барабаш, 2010].

Имя и предикат, символ и миф

Надо отдать должное: Гоготишвили необыкновенно последовательна в своей «гипотетической интерпретации» [Гоготишвили, 2006, с. 53] предикативного символизма Иванова. Отвергнув взаимосвязь ивановского символа с трансцендентным референтом, она лишает онтологического статуса также символ как таковой. По мнению Гоготишвили, ивановский символ не объективирует свой референт, в отличие от имени, которое отсылает к объективно существующему референту¹.

Гоготишвили считает сущностью ивановской коммуникативной стратегии безобъектную референцию. В мифологических суждениях символ помещается в позицию субъекта, но не выполняет референцию, а является «совокупностью плавающих, снятых с объективированных „гнезд“ предикатов» [Гоготишвили, 2006, с. 29]. Другими словами, у ивановского символа нет объективно существующего денотата, поэтому-то этот денотат не может обрести имя. Пожалуй, это узловой момент в концепции Гоготишвили: символ не имя, не сущность для иного, а предикат, т. е. отрешенный от сущности, «снятый» смысл². Это понимание приветствуется Федотовой, которая считает, что ивановский символ «не имя, прямо идентифицирующее трансцендентную „вещь“», а ознаменование сущности, которое она, вслед за Гоготишвили, понимает как «указание на» [Федотова, 2022б, с. 305]. Надо сказать, что термин «ознаменование» берется из эстетической теории Иванова, но его феноменологическое понимание («указание на») вступает в прямое противоречие с определением, которое дает сам Иванов, понимающий под ознаменованием «их [т. е. вещей. — Л. К.] простое выявление в форме и звуке», «эмморфозу»³ [Иванов, 1974, с. 182]. Думаю, что разница между статически-созерцательным «указанием на» и диалектически-реалистическим «выявлением» и «эмморфозой» вполне очевидна⁴.

¹ Федотова называет идею отсутствия у ивановского символа объективного денотата «базовым тезисом Гоготишвили» [Федотова, 2022б, с. 305].

² С этим пониманием символа у Иванова соглашается также Е. К. Созина, хотя в собственных интерпретациях символики Иванова, на наш взгляд, она приближается к онтологическому ее пониманию [Созина, 2023].

³ Слово «эмморфоза» является окказионализмом Иванова, связанным с прилагательным ἔμμορφος, «имеющий телесный образ». Эмморфозу можно перевести как «воплощение».

⁴ В статье «Антиномический принцип в поэзии Вяч. Иванова» Гоготишвили сделает еще более выпуклым свое «беспредметное» понимание ивановского символа, назначение которого она определит как «поиск способов для того, чтобы знаменовать символический референт вопреки возможности обрести его лик (облик, образ)» [Гоготишвили, 2002, с. 215]. Этой деонтологизированной формулировке прямо противоречит самохарактеристика Иванова, данная в переписке с Е. Д. Шором: «Изначальная интуиция Иванова — это созерцание сверхчувственной реальности... Всё творчество Иванова — это попытка выявить всё пережитое перед взором всех с помощью поэтических образов и раскрыть всё духовно зримое в явлениях „низшей реальности“. Так его представление видимого мира приобретает значение символическое, а его созерцание невидимого облекается в мистические образы» [Сегал, Сегал (Рудник), 2008, с. 403].

Понимание ивановского символа как предиката приводит Гоготишвили к утверждению, что, например, ивановский Дионис — это не античный бог, а некая неизменная, а только ознаменованная этим именем сущность — некое религиозное состояние [Гоготишвили, 2006, с. 60]. Своеобразие референции у Иванова состоит в том, что он использует «неименующий символ» (например, Дионис, Меламп, Прометей и т. д.) как «чужое» имя, при этом «Иванов тем самым, действительно, ослабляя в этом „чужом“ имени его объективирующую и референцирующую силу, но, как следствие, он неизбежно активизировал при этом символическую силу потенциальных предикатов этого „чужого“ имени» [Гоготишвили, 2006, с. 29].

Чтобы прояснить это рассуждение Гоготишвили, возьмем в качестве примера мифологическое суждение Иванова, которым если и не исчерпывается его мировоззрение, то выражается нечто в высшей степени существенное: Дионис-Загрей есть страдающий Христос (точнее говоря, его античный прообраз). Субъектом этого синтетического суждения является Дионис-Загрей. По Гоготишвили, Иванов подразумевает под ним не античного хтонического бога, сыновнюю ипостась Зевса-Аида, а некую сущность, знаменующую состояние эллинской религиозной души. Дионис-Загрей — это «неименующий символ», на уровне денотата не отсылающий нас к мифологическому существу. Но при этом Иванов использует «снятые» предикаты этого имени: сыновняя ипостась, жертвенная смерть, воскресение.

Эта мысль Гоготишвили отчасти верна. Объектом творческого и научного интереса Иванова был Дионис как универсальное религиозное антиномическое начало. Специфика Диониса заключается в его становящемся характере, который Иванов определяет символом «как» в отличие от «что». Что же такое это «как»? Иванов понимал его диалектически, как становление. Понимание «как» как состояния верно лишь отчасти. Становление — это действительно состояние сущности. Но этим становление не исчерпывается. Определение становления как состояния слишком статично. Становление диалектически определяется как синтез бытия и небытия. Дионис не есть ни то, ни это (небытие), но одновременно он и это и то (бытие). Природный символ Диониса у Иванова — вспыхивающий и гаснущий свет: факелы менад в ночи, звездное небо. Определить сущность Диониса можно только как антиномию, как самопротиворечивое суждение. Дионисийская референция самопротиворечива, музыкальна, текуче-сущностна. И Гоготишвили схватывает одну сторону этой антиномичности: постоянное обновление дионисийской сущности делает ее лишенной границ и различий, а значит, неопределимой, непознаваемой, лишенной референта. Поэтому с Гоготишвили можно согласиться в том, что любое имя, какое бы ни использовал Иванов для ознаменования сущности Диониса, условно, не объективирует полностью его денотат. Но дело тут не в том, что между символом и денотатом теряется предметно-референциальная связь, а в том, что этот денотат обладает спецификой, которая не может быть удовлетворительно выражена с помощью формальной логики, на которой построена лингвистическая теория референции. Антиномическая сущность Диониса требует диалектической логики. Называя Диониса Дионисом, Иванов действительно подразумевает Диониса. Это именуемый символ. Вот только он неполон, потому что ограничен определенной стадией развития

религиозного сознания. То, что Иванов подразумевает под Дионисом, выражается во всей совокупности имен, которые приписываются Дионису: Христос, Митра, Геракл, Прометей, Эдип, пламенный, бык, барс, плющ, кипарис и т. д.

Итак, концепция символа как неименующего ознаменования денотата и пучка отрешенных от референта предикатов, на наш взгляд, инспирирована спецификой ивановского дионисийства, которое, однако, Гоготишвили интерпретирует превратно, понимая становление как безликое, лишенное имени состояние сущности¹, в то время как у Иванова Дионис есть уникальный и, видимо, единственный денотат, наделенный бесконечным множеством имен-предикатов².

Все составляющие референциального акта у Иванова налицо. Отрицать наличие у ивановского символа реального, а не безобъектного референта можно, только если смотреть на их связь формально-логически. Дионис действительно не есть нечто одно и не есть нечто иное. Это и создает впечатление, что у него нет референта. Ивановский символ не отсылает к одному смыслу или даже к противоположному, а как бы расплывается, мультиплицируется, предстает как пучок предикатов, иногда трудносопоставимых. Но в том-то и специфика ивановской мысли, что она диалектична. Дионис — это становление, а значит, вечная смена предикатов. Для ивановского дионисийства характерно смысловое нанизывание, при котором ни один прежний предикат не отрицается (закон гётевской метаморфозы³), а сохраняется, видоизменяясь, в результате взаимодействия с новым предикатом, который синтетически присоединяется к тому или иному субъекту-символу. Дионис — это и Икарый, и Меламп, и Пенфей и т. д. Дионис есть всё в аспекте своего зарождения и становления. А поскольку Дионис есть центральный символ ивановского символизма, можно сказать, что ивановский символ тоже стремится к этой семантической всеохватности Диониса. Совокупность значений символа не есть «снятое», отрешенное от реального денотата множество, а скорее разные аспекты единого денотата, поставленные в диалектическую и историческую связь. Знаменитую формулу Иванова «Мир — обличье страждущего бога» можно прочесть как «Вся совокупность предикатов (мир) есть ряд имен, обозначающих единый сложный, многогранный денотат — страдающего бога».

Подобно тому как Гоготишвили лишает онтологического статуса у Иванова трансцендентный референт, а затем и символ, точно так же деонтологизируется ивановский предикат, который понимается как глагольное сказуемое, с помощью которого создается

¹ В споре Белого и Иванова о природе Диониса Гоготишвили фактически встает на сторону Белого, солидаризуясь с идеей безликости и безымянности ивановского Диониса (а значит, и символического референта) [Белый, 1993, с. 343–345; Гоготишвили, 2002, с. 217].

² Еще одной причиной искажения платонически-диалектической эстетики Иванова можно считать приписывание ему чуждой методологии, феноменологической и даже неокантианской, и гетерономное ее применение по отношению к эстетике Иванова [Федотова, 2022а, с. 322]. О том, что Иванов проявлял слабый интерес к феноменологии, можно судить по исследованию Г. В. Обатнина [Обатнин, 2018].

³ О значении этого закона для Иванова см.: [Сегал, Сегал (Рудник), 2008, с. 397].

мифологическое суждение. По мнению Гоготишвили, предикат у Иванова тоже безобъектен, лишен референта.

Есть ли, по мнению Гоготишвили, у Иванова хоть что-то, что отсылает к реально существующей предметности? Гоготишвили отвечает на этот вопрос своеобразно. В одном месте она говорит, что «способностью к полноценной референции обладают, с его точки зрения, не изолированные символы и не символы в позиции субъекта суждения, а только символические фигуры речи в их целом, в пределе — мифы» [Гоготишвили, 2006, с. 32]. В другом месте читаем: «и миф в целом, реально осуществляющий символическую референцию, тем не менее также не объективирует при этом, по Иванову... своего референта» [Гоготишвили, 2006, с. 20]. Итак, «символические фигуры» осуществляют референцию, но при этом объективации, т. е. отсылки к реальной сущности, в рамках коммуникативного акта (в данном случае художественного высказывания) всё равно не происходит.

Зачем Иванову понадобилась столь прихотливая интеллектуально-эстетическая техника, Гоготишвили нигде не раскрывает. Кажется, смысл ее формулируется только Федотовой — «пробудить в читателях механизмы мифологической памяти, которые мыслятся принципиально не поддающимися языковой объективации (а значит, и именования), но которые дают возможность „вспомнить“ архетипические состояния сознания» [Федотова, 2022б, с. 310]; совсем коротко — «в языковой инсценировке катартической интенции сознания» [Федотова, 2019, с. 29].

Трансцендентно-имманентная природа символа и референция

«Символические референты», т. е. реальнейшие сущности, являемые с помощью символов, относятся Гоготишвили к необъектному уровню реальности и трактуются не как трансцендентные, а как трансцендентно-имманентные сущности. Природа символического референта у Иванова, по Гоготишвили, состоит в том, что он является не объективно данной (трансцендентной) предметностью, а состоянием сознания, имманентно данным трансцендентным, и только им¹.

Для подтверждения этого своего тезиса Гоготишвили ссылается на статью Иванова «Форма зиждущая и форма созижденная». Основание для своей позиции Гоготишвили находит в следующем пассаже: «искусство не есть механическое соединение какого-то ЧТО с каким-то КАК, а целостное двойное КАК, — т. е. как художник выражает и как он видит мир. Изображая свое видение, художник вовсе не претендует на его реальную объективность» [Иванов, 1979, с. 675].

Если не читать статью Иванова дальше, то может сложиться впечатление, будто зиждущая форма (как художник видит мир) есть плод имманентизации творческим сознанием объективно сущей идеи, т. е. то самое состояние сознания, о котором ведет речь Гоготишвили. Но это совершенно превратная трактовка. Прочитаем далее: «Мы в искусстве отличаем форму созижденную, т. е. само законченное художественное произведение — *forma formata* — и форму зиждущую, существующую до вещи (*ante*

¹ См. также: [Федотова, 2022б, с. 309].

rem) как действенный прообраз творения в мысли творца, как канон или эфирная модель будущего произведения, его *Eἶδωλον*, который можно назвать *forma formans*, потому что она, форма эта, и есть созидающая идея целого и всех его отдельных частей» [Иванов, 1979, с. 678].

Иванов рассуждает здесь диалектически, вполне в духе платонизма. Созиженная форма — это сам опус, завершённое художественное произведение. Зиждущая форма — идея целого и всех частей, умозрительная модель и действенный прообраз. Она никак не может быть понимаема как состояние сознания. Она существует «в мысли творца», но от этого она не лишается своего объективно-сущностного характера.

Понятие «зиждущая форма» сочетает в себе признаки как дионисийской эпифании, созерцания трансцендентной сущности, так и аполлинийского созерцания, отражения реальнейшего в сознании художника. Созиженная же форма есть единство дионисийской эпифании и аполлинийского созерцания.

Мысль Иванова, пропитанная платоническими и схоластическими интуициями и фразеологией, прямо и недвусмысленно противится таким характеристикам, которые накладывает на нее Гоготишвили: «им мыслился по отношению к „зиждущей“ форме всё тот же особый (необъективирующий и неименующий) символический способ референции» [Гоготишвили, 2006, с. 58]. Напротив, зиждущая форма, вопреки убеждению Гоготишвили, является объективированной, ее природа эйдетична и энергийна и поэтому никак не может быть сведена к психологическим характеристикам вроде «состояния сознания», как бы углубленно-феноменологически ни трактовать это понятие.

Выводы

На наш взгляд, применение реконструктивной методологии приводит Гоготишвили к абберациям и искажениям ивановской эстетической мысли. Мы не находим в текстах Иванова размышлений о проблеме референции, о запрете на объективацию референта, о предикативной природе символа. Всё это — суждения, весьма броские и неординарные, но представляющие собой результат длительной мыслительной надстройки над исходными ивановскими формулировками, которые сами по себе к лингвофилософским конструкциям имеют весьма отдаленное отношение.

Верификация основных положений концепции «предикативного символизма» обнаружила, что, сами по себе будучи весьма остроумными феноменологическими конструкциями, они не релевантны объекту описания — эстетике Вячеслава Иванова. Так, референт ивановского символа является объективной трансцендентной сущностью, реальнейшим, а не трансцендентно-имманентным состоянием сознания; сам символ имеет именную природу и представляет собой непосредственно данное означивание, т. е. воплощение, реальнейшего.

Гоготишвили терпеливо и многословно созидает модель символа Иванова как некой необъективированной, развещественной метареальности, в которой пребывают деформированные отсветы сущностей (их «снятые» предикаты), задача которых — вызвать «воспоминание» о трансцендентном. Если бы не открытый антиплатонизм Гоготишви-

ли, можно было бы сказать, что при создании концепции предикативного символизма ей руководил архетип платоновской пещеры, а так приходится констатировать, что ближе всего ее модель оказывается к птичьему царству Аристофана, Тучекукуевску, обитатели которого напоминают те самые «снятые» предикаты божественного и человеческого бытия.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- Авель, иеромонах. 2016. Имяславие Флоренского: исихазм или символизм? // Вестник РХГА. Т. 16. Вып. 4. С. 160–168.
- Барабаш Р. И. 2010. Импульс имяславия в творчестве русских младосимволистов // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. № 2. С. 14–23.
- Белый А. 1993. Символизм как миропонимание. М.: Республика. 528 с.
- Бирюков Д. С. 2021. Пушкин как имяславец: к вопросу о контексте этой темы у Вячеслава Иванова // Византия, Европа, Россия: социальные практики и взаимосвязь духовных традиций. Вып. 1. СПб.: РХГА. С. 146–152.
- Бужор Е. С. 2016. Философия символа Вячеслава Иванова и Павла Флоренского // Вестник РУДН. Серия: Философия. № 4. С. 70–77.
- Гоготишвили Л. А. 2002. Антиномический принцип в поэзии Вяч. Иванова // *Europa Orientalis*. XXI (2002): 1. С. 213–249.
- Гоготишвили Л. А. 2006. Между именем и предикатом (символизм Вяч. Иванова на фоне имяславия) // *Непрямое говорение*. М.: Языки славянской культуры. С. 8–68.
- Гравин А. А. 2022. Символизм Вячеслава Иванова и Андрея Белого в свете предикативной концепции Людмилы Гоготишвили // *Соловьёвские исследования*. Вып. 4 (76). С. 133–147.
- Иванов В. И. 1974. Собрание сочинений. Т. II. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien. 852 с.
- Иванов В. И. 1979. Собрание сочинений. Т. III. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien. 896 с.
- Иванов В. И. 1987. Собрание сочинений. Т. IV. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien. 801 с.
- Каяниди Л. Г. 2020. Вяч. Иванов и А. К. Толстой: предсимволистский подтекст стихотворения «Творчество» // *Предсимволизм — лики и отражения*. М.: ИМЛИ РАН. С. 126–140.
- Лосев А. Ф. 1994. Миф — число — сущность. М.: Мысль. 919 с.
- Лосев А. Ф. 2000. История античной эстетики. Поздний эллинизм. Харьков: Фолио; М.: АСТ. 960 с.
- Обатнин Г. В. 2018. Запись Вяч. Иванова о системе Э. Гуссерля // *Вячеслав Иванов: исследования и материалы*. Вып. 3. М.: ИМЛИ РАН. С. 431–445.
- Сегал Д., Сегал (Рудник) Н. 2008. «Ну, а по существу я ваш неоплатный должник». Фрагменты переписки В. И. Иванова с Е. Д. Шором // *Символ*. № 53–54. С. 338–403.
- Созина Е. К. 2023. Концепция символа Л. А. Гоготишвили и поэзия Вяч. Иванова: толкование и применение // *Вестник культурологии*. [В печати].
- Федотова С. В. 2018. Загадка символизма Вяч. Иванова в интерпретации Л. Гоготишвили // *Значение — смысл — символ: теология, философия и эстетика на рубеже веков*. М.: РГГУ. С. 27–30.

- Федотова С. В. 2019. Лингвофилософские новации русского символизма в интерпретации Л. А. Гоготшвили (Вяч. Иванов и А. Ф. Лосев) // *Studia Litterarum*. Т. 4. № 2. С. 252–273.
- Федотова С. В. 2022а. Русский символизм в новейших лингвофилософских исследованиях // *Философия и культура информационного общества: десятая междунар. науч.-практ. конф.* СПб.: ГУАП. С. 320–322.
- Федотова С. В. 2022б. Символизм Вячеслава Иванова в контексте полемики Л. Гоготшвили с Ю. Степановым // *Europa Orientalis*. 41. С. 297–313.
- Флоренский П. 2017. История и философия искусства. М.: Академический проект. 623 с.
- Terras V. 1982. The aesthetic categories of Ascent and Descent in the poetry of Vyacheslav Ivanov // *Russian Poetics: Proceedings of the International Colloquium at UCLA*. September, 22–26. 1975. Columbus. Pp. 393–408.

References

- Avel' (2016). Imiaslavie of Florensky: hesychasm or symbolism. *Vestnik RHGA*. 16 (4), 160–168. [In Russian]
- Barabash, R.I. (2010). Impulse of imiaslavie in the works of Russian young symbolists. *Vestnik RUDN. Serija: Literaturovedenie, zhurnalistika*, 2, 14–23. [In Russian]
- Belyj, A. (1993). Symbolism as a worldview. Moscow: Respublika, 528 p. [In Russian]
- Birjukov, D.S. (2021) Pushkin as a imiaslavets: on the question of the context of this topic in Vyacheslav Ivanov. *Vizantija, Evropa, Rossija: social'nye praktiki i vzaimosvjaz' duhovnyh tradicij*. 1. Saint-Peterburg: RHGA, 146–152. [In Russian]
- Buzhor, E.S. (2016) The philosophy of the symbol by Vyacheslav Ivanov and Pavel Florensky. *Vestnik RUDN. Serija: Filosofija*. 4, 70–77. [In Russian]
- Gogotshvili, L.A. (2002) The antinomic principle in the poetry of Ivanov. *Europa Orientalis*, XXI (1), 213–249. [In Russian]
- Gogotshvili, L.A. (2006) Between the name and the predicate (symbolism of Ivanov against the background of imiaslavie). Gogotshvili L.A. *Neprjamoe govorenje*. Moscow: Jazyki slavjanskoj kul'tury, 8–68. [In Russian]
- Gravin, A.A. (2022) The symbolism of Vyacheslav Ivanov and Andrei Bely in the light of the predicative concept of Lyudmila Gogotshvili. *Solov'evskie issledovanija*, 4 (76), 133–147.
- Ivanov, V.I. (1971) Selected works. 2. Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien. 872 p. [In Russian]
- Ivanov, V.I. (1979) Selected works. 3. Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1979. 896 p. [In Russian]
- Ivanov, V.I. (1987) Selected works. 4. Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1987. 801 p. [In Russian]
- Kaianidi, L.G. (2020) V. Ivanov and A.K. Tolstoy: the pre-symbolist subtext of the poem «Creativity». *Predsimvolizm – liki i otrazhenija*. Moscow: IMLI RAN, 126–140. [In Russian]
- Losev, A.F. (1994) Myth – number – essence. Moscow: Mysl'. 919 p. [In Russian]
- Losev, A.F. (2000) The history of ancient aesthetics. Late Hellenism. Kharkov: Folio; Moscow: AST. 960 p. [In Russian]
- Obatnin, G.V. (2018) Ivanov's note on the system of E. Husserl. *Vjacheslav Ivanov: issledovanija i materialy*. 3. Moscow: IMLI RAN, 431–445. [In Russian]

- Segal D., Segal (Rudnik) N. (2008) Well, in essence, I am your unpaid debtor. Fragments of correspondence between V. I. Ivanov and E. D. Shor. *Simvol*. 2008, 53–54, 338–403. [In Russian]
- Sozina, E.K. (2023) The concept of the symbol of L. A. Gogotishvili and the poetry of Ivanov: interpretation and application. *Vestnik kul'turologii*, 2023. [In print] [In Russian]
- Fedotova, S.V. (2018) The riddle of symbolism of V. Ivanov in the interpretation of L. Gogotishvili. *Znachenie – smysl – simvol: Teologija, filosofija i jestetika na rubezhe vekov*. Moscow: RGGU, 27-30. [In Russian]
- Fedotova, S.V. (2019) Linguo-philosophical innovations of Russian Symbolism in the Interpretation of L.A. Gogotishvili (Viach. Ivanov and A.F. Losev). *Studia Litterarum*, 4 (2), 252–273. [In Russian]
- Fedotova, S.V. (2022a) Russian Symbolism in the latest linguistic and philosophical studies. *Desjataja mezhdunarodnaja nauchno-prakticheskaja konferencija: Filosofija i kul'tura informacionnogo obshhestva*. Saint-Petersburg: GUAP, 320–322. [In Russian]
- Fedotova, S.V. (2022b) Symbolism of Vyacheslav Ivanov in the context of L. Gogotishvili's Polemic with Yu. Stepanov. *Europa Orientalis*, 41, 297–313. [In Russian]
- Florenskij, P. (2017) History and philosophy of art. Moscow: Akademicheskij proekt. 623 p. [In Russian]
- Terras, V. (1975) The Aesthetic Categories of Ascent and Descent in the Poetry of Vyacheslav Ivanov. *Russian Poetics: Proceedings of the International Colloquium at UCLA*. September, 22–26. Columbus, 393–408. [In English]

Информация об авторе


Леонид Геннадьевич Каяниди, кандидат филологических наук, доцент, кафедра литературы и журналистики, Смоленский государственный университет, Смоленск, Россия
leonideas@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4937-1908>.

Information about the author

Leonid G. Kaianidi, Cand. Sci. (Phylol.), Associate Professor, Department of literature and journalism, Smolensk State University, Smolensk, Russia
leonideas@bk.ru, ORCID 0000-0002-4937-1908.

Многозначность образа внутреннего ребенка в романе Й. Макьюэна «Дитя во времени»

Елена Сергеевна Седова 

Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет,
Челябинск, Россия
Контакт для переписки: helens82@mail.ru 

Аннотация. Статья посвящена анализу многозначного образа-символа, вынесенного Й. Макьюэном в заглавие своего романа, — «Дитя во времени». Важным представляется раскрыть психологическую составляющую этого образа (возвращение героев к детству, порой травмированному; поиск внутреннего ребенка, принятие его), философское его осмысление в потоке Времени, а также общечеловеческий смысл.

В статье проводится компаративный анализ проблемы взаимоотношений взрослого со своим внутренним ребенком, привлекаются тексты А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц» и Й. Макьюэна «Мечтатель», что дает расширенное представление о затрагиваемых авторами в своих произведениях темах. В статье анализируется система образов романа, символика (велосипеды, паб «Колокол», дождь, ребенок и т. д.), тесным образом связанные с философским (тема Времени, жизни и смерти, рождения) и психологическим (поиск внутреннего ребенка) смыслом романа.

Всё это позволяет прийти к выводу о том, что дитя во времени — это украденный ребенок Льюисов Кейт; писатель Стивен Льюис, являющийся своеобразным альтер эго автора; Чарлз Дарк, который впадает в детство и не может примирить в себе взрослого и ребенка; эпизодический персонаж девочки-попрошайки. За всеми этими героями скрывается трагическая фигура автора, который отчасти пишет о себе и своем внутреннем ребенке, что является посланием будущим поколениям.

Ключевые слова: Йен Макьюэн, «Дитя во времени», внутренний ребенок, травмированное детство, символика, психологизм, проблема времени, временная расщелина, смерть, рождение

Цитирование: Седова Е. С. 2023. Многозначность образа внутреннего ребенка в романе Й. Макьюэна «Дитя во времени» // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. Том 9. № 3 (35). С. 40–59. <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2023-9-3-40-59>

Поступила 8.02.2023; одобрена 31.05.2023; принята 30.09.2023

The ambiguity of the inner child image in Ian McEwan's novel *The Child in Time*

Elena S. Sedova ✉

South Ural State Humanitarian Pedagogical University, Chelyabinsk, Russia
Corresponding author: helens82@mail.ru ✉

Abstract. The article is devoted to the analysis of the polysemantic image of child in time, which becomes a symbol in McEwan's novel. It seems important to reveal the psychological core of this image (characters' return to their childhood, sometimes traumatized; the search for the inner child, acceptance of him), its philosophical comprehension in curls through time as well as the universal human meaning of the child in time.

The article includes a comparative analysis of the problem of the relationship between an adult and his child inside/within, using the texts by A. de Saint-Exupery «The Little Prince» and I. McEwan «The Daydreamer», which gives an expanded idea of the topics covered by the authors in their works.

We analyze the system of characters in the novel, symbols (bicycles, the pub «The Bell», rain, a child, etc.), which is closely related to the philosophical (the theme of Time, life and death, birth) and psychological (search for a child inside/within) meaning of the novel.

Finally, we come to the conclusion that the child in time is the stolen child of the Lewis' Kate; the writer Stephen Lewis, who is a kind of alter ego of the author; Charles Darke, who falls into childhood and cannot reconcile the adult and the child in himself; the episodic character of the beggar girl. Behind all these characters we can see the tragic figure of the author, who writes partly about himself and his inner child, which is a message to future generations.

Keywords: Ian McEwan, «The Child in Time», child inside, traumatized childhood, symbolism, psychology, the problem of time, gap in time, death, birth

Citation: Sedova E. S. (2023). The ambiguity of the inner child image in Ian McEwan's novel *The Child in Time*. *Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates*, 9(3), 40–59. <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2023-9-3-40-59>

Received Feb. 8, 2023; Reviewed May 31, 2023; Accepted Sept. 30, 2023

Введение

Роман современного английского писателя Йена Макьюэна «Дитя во времени» («*The Child in Time*», 1987) не перестает вызывать читательский и исследовательский интерес [Childs, 2005; Джумайло, 2011; Веденкова, 2012а, б; Jahanroshan, 2015 и др.]. В своем произведении автор обсуждает сложные и актуальные во все времена проблемы психологического, морально-этического, философского, социального планов. Как отмечает Айда Эдемариам, «это роман о детстве, но также и о взрослении и принятии ответственности. Это изучение семьи, неожиданных способов любви и того, как всё это показано в вихре/потоке времени, и о поточности самого времени» [Edemariam, 2015]. Критик и журналист подчеркивает значимость Времени в жизненном процессе.

Название романа Й. Макьюэна многозначно и является своего рода обобщением: все наши проблемы, комплексы, страхи и прочее родом из детства; в каждом есть внутренний ребенок, но как выстроить отношения с ним, решает каждый сам. Как пишет в своих книгах буддистский монах Тит Нат Хан, этот ребенок страдает и жаждет любви. Исцеление своего внутреннего ребенка является сложной духовной практикой, направленной на принятие его и бесконечную любовь. Данное суждение созвучно другому — из сказки-притчи А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц» («*Le petit prince*»): «все взрослые сначала были детьми, только мало кто из них об этом помнит» [Сент-Экзюпери, 2022, с. 7].

Сюжет романа Й. Макьюэна содержит отправную точку, которая определяет всё дальнейшее повествование, — это поиск Стивеном Льюисом своей дочери Кейт, которую украли несколько лет назад в супермаркете. Однако этот поиск потерянного ребенка превращается во внутренние поиски самого себя. Макьюэновский роман рассказывает не столько о поисках Кейт, сколько о ребенке внутри взрослого. Название произведения — это своего рода обобщение: образ дитя во времени в контексте произведения английского писателя — это синтез прошлого, настоящего и будущего. Заголовок романа имеет, как отмечает Е. С. Веденкова, философско-антропологическую коннотацию, которая реализуется через два мотива: мотив беззащитности человека перед временем и мотив «реинтеграции ребенка во взрослом» (термин М. Брэбери) [Веденкова, 2012б, с. 13].

Цель данной статьи — проанализировать многозначность данного образа и выделить, кого из героев можно назвать «дитя во времени». Более того, роман отчасти автобиографический, а потому важным является привлечение документально-биографического материала для данного исследования.

Обсуждение и результаты

Потерянный ребенок Льюисов Кейт как «отправной/стартовый» образ всего романа

Центральным образом ребенка во времени является трехлетняя Кейт, украденная дочь Стивена и Джулии. Она представлена в тексте через воспоминания героя, его ощущения и общее настроение потери, которым пропитана вся книга. Стивен постоянно думает о том, как бы Время изменило их дочь, какой бы она была сейчас, во что бы играла, как бы у нее выпал первый зуб и т. д. Кейт словно фантом, появляющийся на улице в обликах маленькой попрошайки или школьницы Рут Элспет, а также других детей, которых встречает Стивен. Ассоциации с дочерью возникают у него в сознании постоянно. Он даже покупает ей подарки на день рождения, понимая при этом абсурдность своего поступка, но пытаясь тем самым попрощаться с Кейт, признать факт потери. Как отмечает П. Чайлдс, «Стивен — это взрослый, потерявший в себе ребенка и пытающийся вернуть его» [цит. по: Jahanroshan, 2015, с. 71] (здесь и далее перевод наш. — Е. С.). В этом контексте купленные игрушки предназначены не столько для пропавшей дочери, сколько для него самого [Jahanroshan, 2015, с. 69]. Стивен и есть дитя во времени, своеобразное альтер эго писателя, попытка осмыслить и переосмыслить себя в настоящем через анализ прошлого, через боль. Весь роман — это история о нем. Именно он оказался, говоря метафорически, во временной расщелине между далеким прошлым (детство, родители), недавним прошлым (потеря собственной семьи — Кейт и Джулии) и настоящим.

Стивен в поисках своего внутреннего ребенка

Ключ к разгадке внутреннего ребенка Стивена (и не только его) — написанный им роман «Лимонад». Первоначальный замысел состоял в том, чтобы рассказать о хиппи, о девушке, которую приговорили к заключению в турецкой тюрьме, о «мистической претенциозности, сексе под наркотиками, об амебной дизентерии» [Макьюэн, 2018, с. 44] и прочем. У главного героя должно было быть прошлое, чтобы затем показать, как он изменился. Углубляясь в детство своего персонажа, Стивен начал писать о каникулах, вспоминая своих кузин и то время, когда ему шел одиннадцатый год. Так и возник роман «Лимонад», а не «Гашиш». В нем «мальчики носили короткие брюки и короткие стрижки, а девочки вплетали в косы цветные ленты, в котором вместо безумного секса было лишь необлеченное в слова томление и застенчиво переплетенные пальцы, вместо кричаще-ярких автобусов фирмы „Фольксваген“ — велосипеды с ивовыми корзинками для еды...» [Макьюэн, 2018, с. 44]. Итак, Макьюэн показывает, что возвращение в детство неизбежно.

В своем произведении Стивен описывает беззаботное детство, поэтому книга так понравилась ее издателю Чарлзу Дарку (и неслучайно к ней он обращался на протяжении всей своей жизни). Рассуждения Чарлза о романе — глубоко психологический пассаж о внутреннем ребенке. Схожие мысли находим в предисловиях к сказке-притче А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц», которую автор посвятил своему другу Леону Верту, и роману Й. Макьюэна «Мечтатель» («The Daydreamer», 1994), где писатель, изображая тихого, скромного, привязанного к матери мальчика Питера, пишет

о самом себе и своем внутреннем ребенке. В тексте читаем: «В Питере из „Мечтателя“ есть что-то от меня. Я был замкнутым ребенком, который никогда не подавал голос в компаниях. Я предпочитал близких друзей»¹ [Begley, 2002]. Сравним некоторые фрагменты из упомянутых текстов Экзюпери и Макьюэна и обозначим общие моменты, демонстрирующие проблемы внутреннего ребенка, отличия взрослых от детей, а также авторское послание — для кого эта книга.

В таблице 1 представлены рассуждения о внутреннем ребенке, который живет в каждом взрослом.

Таблица 1. Рассуждения о внутреннем ребенке

Table 1. Thoughts about the inner child

Ч. Дарк о книге С. Льюиса «Лимонад» (Й. Макьюэн, роман «Дитя во времени»)	А. де Сент-Экзюпери. Предисловие к роману «Маленький принц»	Й. Макьюэн. Предисловие к роману «Мечтатель»
<p>«Эта книга не для детей, она для одного-единственного ребенка, и этот ребенок — вы. „Лимонад“ — это ваше послание тому, кем вы были раньше и кто никогда не переставал существовать (здесь и далее курсив наш. — Е. С.). И у этого послания горький привкус. Вот почему эта книга так волнует. <...> Вы писали, обращаясь прямо к ним [детям]. Хотели вы того или нет, но вы дотянулись до них через пропасть, отделяющую ребенка от взрослого, и дали им первый, призрачный намек на то, что они смертны. Читая вашу книгу, они расстанутся с представлениями о том, что на всю жизнь они останутся детьми» [Макьюэн, 2018, с. 51].</p>	<p>«Прошу детей простить меня за то, что я посвятил эту книжку взрослому. Скажу в оправдание: этот взрослый — мой самый лучший друг. И еще: он понимает всё на свете, даже детские книжки. И наконец, он живет во Франции, а там сейчас голодно и холодно. И он очень нуждается в утешении. Если же всё это меня не оправдывает, я посвящу свою книжку тому мальчику, каким был когда-то мой взрослый друг. Ведь все взрослые сначала были детьми, только мало кто из них об этом помнит. Итак, я исправляю посвящение...» [Сент-Экзюпери, 2022, с. 7].</p>	<p>«Закончив очередную главу „Мечтателя“, я читал ее вслух моим детям. <...> Этот приятный, почти ритуальный культурный обмен сказывался на самом письме: я стал внимательнее относиться к звучанию взрослого голоса, произносящего каждую фразу. <i>Этот взрослый был не просто мною. У себя в кабинете я читал отрывки воображаемому ребенку (не обязательно своему) от лица воображаемого взрослого. И языку, и уху — я хотел угостить им одинаково.</i> <...> Еще в начале работы над „Мечтателем“ и чтения его вслух я подумал, что, может быть, стоит забыть о нашей могучей традиции детской литературы и написать книгу для взрослых о ребенке языком, который будет понятен детям» [Макьюэн, 2012].</p>

¹ Возникает параллель с эссе Макьюэна «Mother Tongue», в котором он вспоминает: «... это правда, что я мог говорить спокойно только один на один. Я никогда не играл в спектаклях, я никогда не отвечал в классе, я редко высказывался, когда был в группе мальчиков. Близость была тем, что развязало мне язык, и я всегда искал единственного настоящего лучшего друга» [McEwan, 2001].

В данных фрагментах речь идет о внутреннем ребенке, который живет в каждом взрослом. Книга, которую пишут Стивен, Экзюпери и Макьюэн, есть попытка сохранить в себе этого ребенка. Действительно ли эти книги написаны для детей? Ответ очевиден: они для каждого из нас вне зависимости от возраста. Пользуясь цитатой из «Мечтателя» Макьюэна, можно утверждать, что «эта книга может тихо поселиться в уголке детской библиотеки, а может и умереть в забвении, но пока, я всё же надеюсь, она способна доставить какое-то удовольствие разным людям» [Макьюэн, 2012]. И всё же, несмотря на то что книга (вымышленная, как «Лимонад», или реальная) адресована большому кругу разновозрастных читателей, каждый автор пишет для себя, углубляясь в анализ своего внутреннего ребенка.

Другие цитаты из данных произведений показывают разное восприятие взрослых и детей (таблица 2).

Таблица 2. Взрослый vs внутренний ребенок: взаимоотношения

Table 2. Adult vs inner child: relationships

Ч. Дарк о книге С. Льюиса «Лимонад» (И. Макьюэн, роман «Дитя во времени»)	А. де Сент-Экзюпери. Предисловие к роману «Маленький принц»	Й. Макьюэн. Предисловие к роману «Мечтатель»
<p>«Вы рассказали им нечто потрясающее и впечатляющее о взрослых, о тех, кто перестал быть детьми. Кто живет в иссохшем, бессильном, скучном мире и принимает его за должное. Из вашей книги они понимают, что всё это ждет их, столь же неизбежное, как Рождество. Это печальная книга, но правдивая. Это книга для детей, которые смотрят на мир глазами взрослого» [Макьюэн, 2018, с. 51].</p>	<p>«Взрослые никогда ничего не понимают сами, а для детей очень утомительно без конца им всё объяснять и растолковывать» [Сент-Экзюпери, 2022, с. 10].</p> <p>«На своем веку я много встречал разных серьезных людей. Я долго жил среди взрослых. Я видел их совсем близко. И от этого, признаться, не стал думать о них лучше» [Сент-Экзюпери, 2022, с. 10].</p> <p>«...И я уже не говорил с ними ни об удавах, ни о джунглях, ни о звездах. Я примерялся к их понятиям. Я говорил с ними об игре в бридж и гольф, о политике и о галстуках. И взрослые были очень довольны, что познакомились с таким здравомыслящим человеком» [Сент-Экзюпери, 2022, с. 11].</p>	<p>«Я полагал, что потребности ребенка знаю инстинктивно: интересная история — это прежде всего симпатичный герой; злодей — да, но не каждый раз, они чересчур упрощают; ясное начало, неожиданные повороты в середине и удовлетворительная развязка, не всегда счастливая. К взрослому я испытывал не совсем смутную симпатию. <...> Но в самом ли деле любят взрослые детскую литературу?» [Макьюэн, 2012].</p>

Итак, разница между взрослыми и детьми состоит в разном взгляде на одни и те же предметы. Со временем исчезает способность видеть слона в удаве — в этом состоит трагедия взрослых, которых поглотила рутина скучного мира. В романе Макьюэна «Дитя во времени» ребенком, который смотрит на мир глазами взрослого, являются и Стивен, и Чарлз. Однако последний показан человеком, который впадает в детство, погружается в созданную им утопию. Высоко на дереве Чарлз устраивает домик по своему вкусу, где есть всё необходимое для него. Встреча Стивена и Чарлза в лесу, подъем по вбитым в дерево гвоздям наверх в укрытие является показательной для обоих героев сценой: это словно встреча летчика и Маленького Принца. Взрослый Стивен боится упасть с высоты, бесстрашный Чарлз ловко взбирается вверх, давая указания своему другу, как это сделать безопасно. Чарлз устраивает эмоциональную встряску своему другу, который понимает, что кое-что он в детстве упустил (подъем по дереву). Стивен постепенно ловит себя на мысли, что именно сейчас, в настоящем, он проживает всё происходящее с ним. В отличие от энергичного Чарлза, в нем говорит взрослый, а не ребенок: «С меня хватит... снимите меня, остановите этот кошмар» [Макьюэн, 2018, с. 187]. Стивен четко разграничивает в себе взрослого (голос разума) и ребенка (потакание прихоти Чарлза). Возникает параллель с героем Экзюпери (альтер эго автора), который признается: «И я боюсь стать таким, как взрослые, которым ничто не интересно, кроме цифр. Еще и потому я купил ящик с красками и цветные карандаши. Не так это просто — в моем возрасте вновь приниматься за рисование, если за всю свою жизнь только и нарисовал что удава снаружи и изнутри, да и то в шесть лет! <...> Но я, к сожалению, не умею увидеть барашка сквозь стенки ящика. Может быть, я немного похож на взрослых. Наверно, я старею» [Сент-Экзюпери, 2022, с. 21]. Спасением от рутины является творчество, воображение. Об этом пишет Макьюэн в «Мечтателе»: «Я надеялся, что предмет ее [книги] — само *воображение* — имеет прямое касательство к каждому, кто берет в руки книгу» [Макьюэн, 2012].

Итак, все эти фрагменты объединяет мысль о боязни стать взрослым и принадлежать к их миру, однако герои (кроме Чарлза) признают факт, что детство закончилось, поэтому единственно возможное обращение/возвращение к нему — через воображение, но и его со временем взрослые утрачивают.

Таким образом, каждый автор обращается к написанию книги (взросло-детской? детско-взрослой?), чтобы соприкоснуться со своим внутренним ребенком, убедиться в том, что он есть. Возникает вопрос: почему книга Стивена оказалась так близка Чарлзу Дарку? Ответ очевиден: потому что он был лишен той беззаботности мальчишек в коротких штанишках, о которых пишет Стивен, и атмосферу жизни которых он пытается искусственно смоделировать в лесу (он даже сам изготавливает лимонад). Однако «детство не навсегда» [Макьюэн, 2018, с. 51]. Повзрослев, Стивен и Чарлз по-разному воспринимают этот период и состояние. Как отмечает Ш. Джаханрошан, «и Чарлз, и Стивен имеют дело со своим внутренним ребенком. Оба пытаются исполнить свои детские мечты. Но Стивен осуществляет свои мечты, осознавая свою зрелость, и не погружается полностью в детство, поэтому устанавливает баланс

между своим ребенком и взрослым и исцеляет себя, в то время как Чарлз, осуществляя свои мечты, идет навстречу своему внутреннему ребенку и регрессирует в детство, что в конечном итоге обрекает его на смерть» [Jahanroshan, 2015, с. 72]. Более того, Чарлз живет настоящим, моментом, как и многие дети. Как отмечает А. В. Шушнина, «Чарльз Дарк восхищается тем, что для ребенка нет ни будущего, ни прошлого, дети живут только в настоящем времени. Неслучайно, что и сам герой также изображен лишь в настоящем времени, он отказывается от своего прошлого и лишается будущего — Чарльз умирает, замерзнув под своим деревом с шалашом. Детство невозможно вернуть» [Шушнина, 2013, с. 232].

Временной дисбаланс характерен для обоих героев. Они находятся под влиянием разных временных пластов, Время управляет их жизнями. Нельзя не согласиться с точкой зрения Д. К. Карслиевой, которая считает, что в данном романе Макьюэна «время — это магическая сущность, которая сталкивает прошлое и настоящее, вызывая пробелы в повседневной реальности» [Карслиева, 2015, с. 161].

Неслучайно в разговоре с женой Чарлза Тельмой о времени как философской категории Стивен вспоминает поэтические строчки из Т. С. Элиота:

«Настоящее и прошедшее,
Вероятно, наступят в будущем.
Как будущее наступало в прошедшем» [Макьюэн, 2018, с. 200].

Трактовка этих строк — в якорях далекого прошлого и настоящего. Так, настоящее в жизни Стивена — это внезапная вспышка страсти, близость с Джулией после расставания, связанного с потерей дочери. Прошедшее — это история о велосипедах, вопрошающий внутренний ребенок Стивена. То, что, вероятно, наступит в будущем, — рождение ребенка, знание Стивена о своем рождении (родители дадут ему право на жизнь. Строка «Как будущее наступало в прошедшем» связана со встречей еще не родившегося сына с матерью, которую он видит сквозь окно паба «Колокол»).

Почему именно с Тельмой герой делится своими соображениями? Ответ очевиден: она, по верному замечанию Е. С. Веденковой, «олицетворяет в романе естественнонаучное знание» [Веденкова, 2012а, с. 201]. Тельма трактует происходящее с героем с точки зрения современных естественнонаучных концепций о времени. Е. С. Веденкова констатирует, что Тельма «упоминает квантовую теорию, научно доказавшую такие парадоксы времени, как отсутствие времени в черных дырах и течение времени вспять в мире микрочастиц. Тогда получается, что произошедшее со Стивеном имеет научно допустимое объяснение, а именно: в мире, который всё больше понимается как квантовый, в котором отсутствуют причинно-следственные связи, а вероятности порождают множественность параллельных миров, то, что случилось со Стивеном, вполне допустимо» [Веденкова, 2012а, с. 201].

В воспоминаниях Стивена из детства есть образы-символы, которые его не отпускают и которые он, взрослый, пытается расшифровать, — это велосипеды и паб «Колокол». С ними будут связаны и другие символы.

Образы-символы в романе и в сознании Стивена как ориентир в поиске своего внутреннего ребенка

Впервые велосипеды появляются в воспоминании Стивена эпизодически, что вызывает у него много вопросов. Они с родителями ехали на велосипедах к морю: Стивен сидел на багажнике велосипеда отца и смотрел на его массивную спину. В памяти героя сохранилось чувство «боязливого ожидания», он не совсем четко представлял и узнавал это место. Однако не море, а велосипеды отпечатались в его сознании. Позже Стивен узнает от матери, что это были старые велосипеды, которыми Льюисы не пользовались с тех пор, как уехали за границу. Когда у его отца выдался отпуск, они поехали к морю в Олд-Ромни, Кент, и забрали свои велосипеды у родственника. Все дни их пребывания там лил дождь, и вот наконец они выбрали время для семейной прогулки. Отец Стивена отказывается признать это воспоминание, утверждая, что у них не было велосипедов, и он никогда не был в Олд-Ромни. Он вычеркивает это событие из своего прошлого (и особенно образ велосипедов!), не желая помнить о нем в силу определенных причин.

Для матери Стивена, напротив, воспоминания о велосипедах и их покупке (еще до свадьбы и рождения сына) дороги: это был их «первый вклад в основание той маленькой империи, которую они собирались построить» [Макьюэн, 2018, с. 294]. Важно отметить, что эта покупка была сделана перед очередным отъездом Дугласа в Германию, где он служил. Сейчас, когда он вновь приехал в Англию на выходные, Клэр собиралась ему сообщить важную новость, но он казался другим — задумчивым, раздраженным и далеким. Поездка на велосипедах была вызовом непогоде, совместным времяпрепровождением, от которого многого ожидала Клэр, но которое наводило скуку на ее возлюбленного. Увидев оживление Дугласа, она «выпала свой секрет, пока они крутили педали, пробираясь по переполненной Хай-стрит» [Макьюэн, 2018, с. 295]: у них будет ребенок.

В данном контексте велосипеды являются не просто средством передвижения, а наполняются философским смыслом, символизируя движение самой жизни и ее изменение в данную минуту. Для Клэр это движение будет связано с безостановочным потоком мыслей, сомнений, предположений, ожиданий. Для Дугласа это шок. Автор сообщает, что герой устал от Клэр, «сожалеет о случившемся, у него есть другая женщина в Германии. Что бы там ни было, он не хочет иметь от нее ребенка. <...> ... он думал про аборт, и его молчаливость объяснялась тем, что он не знал, как подступить к этому трудному вопросу» [Макьюэн, 2018, с. 297]. Фоном, на котором показаны данные события, является дождь: герои несутся сквозь людской поток, лес, холмы, борясь со встречным ветром (символ перемен) и дождем. Велосипеды — словно немые свидетели разворачивающейся в душе каждого персонажа драмы, которая происходит в молчании, усиливающим внутреннее напряжение. Дождь в данном контексте прочитывается, с одной стороны, как символ уныния (страх перед рождением ребенка и мысли об избавлении от него) и разочарования (мысли Клэр о потере любви), а с другой, напротив, как обновление, очищение, прозрение (когда героиня видит в окне папа лицо своего будущего ребенка, некий фантом, явившийся к ней с мольбой дать ему право на жизнь). Дождь

периодически будет сопровождать всех героев Макьюэна на протяжении всего романа. Дождь приводит молодых Клэр и Дугласа в паб «Колокол».

Паб трижды появляется в сознании Стивена: через видение — галлюцинацию — провал во времени, в рассказе матери об этом месте, в посещении «Колокола» по дороге к дому Джулии. Важно отметить, что паб как реальный, ментальный и психологический образ возникает на перекрестке настоящего, прошлого, а затем и будущего времен. Это точка отсчета жизни Стивена-ребенка и Стивена-взрослого, остановка, дарующая герою озарение (внутреннее прозрение). Рассмотрим это более подробно.

1. Паб в видении, галлюцинации, провале во времени Стивена Льюиса.

По дороге к дому Джулии с героем происходит невероятное: он проваливается во времени и оказывается там, где ему не нужно быть, однако он чувствует значимость этого момента: «он знал, что ему предлагалось не просто это место, но особый день, этот день» [Макьюэн, 2018, с. 94]. Стивена охватывает «чувство щемящей тоски, беспричинное ощущение его значимости» [Макьюэн, 2018, с. 95]. Он ощущает себя странно в этот момент и в этом месте: «пронзительность... этого особенного места происходила откуда-то из-за пределов его собственного существования» [Макьюэн, 2018, с. 95]; «день, в котором он сейчас двигался, был не тем днем, в котором он проснулся... Он находился не в своем времени, но держал себя в руках» [Макьюэн, 2018, с. 96]. Он чувствует, что «вторгся сюда незаконно. Это место одновременно было связано с ним и отвергало его, здесь подспудно совершалось какое-то событие, на исход которого он мог повлиять неблагоприятно» [Макьюэн, 2018, с. 96]. И далее: «казалось, душа зависла между существованием и небытием в ожидании решения, от которого зависит, помянут ее или погонят прочь» [Макьюэн, 2018, с. 98]. Стивен словно во сне, но он четко понимает, что попал не в свое время. Как констатирует Д. Хэд, «Макьюэн использует здесь постэйнштейновскую концепцию пластичности времени и пространства, что позволяет его герою вмешаться в прошлое и обезопасить собственное будущее» [цит. по: Groes, 2009, с. 235].

Стивен видит новые велосипеды, двух посетителей паба — мужчину и женщину, между которыми происходит спор, который, как можно догадаться по их беспокойной мимике и жестам (женщина тербит рукав платья, поправляет заколку, их руки с мужчиной разъединились), не разрешился.

Кульминационным моментом является взгляд Стивена на женщину, в которой он узнает свою мать, однако «ничто в ее лице не указывало на то, что она осознает его присутствие... она просто глядела сквозь него на деревья за дорогой» [Макьюэн, 2018, с. 99].

Чувства, охватившие Стивена после пережитого, — это «горькое уныние и щемящая тоска» [Макьюэн, 2018, с. 100], он остро ощущает свой разрыв во времени, падение в пустоту: «В сознании его сложилась единственная мысль: ему некуда идти, ему не воплотиться ни в одном мгновении, его не ждут, для него нет ни места назначения, ни времени прибытия» [Макьюэн, 2018, с. 100]. Стивен действительно дитя во времени — в данный момент решается его судьба: появится он на свет или нет. Бездомность,

тотальное одиночество, печаль — так можно охарактеризовать его «подвешенное» состояние.

2. *Паб в воспоминаниях матери героя* воспроизводится очень подробно: она заново проживает эту ситуацию из прошлого, слово это случилось недавно. Миссис Льюис рассказывает, что чувствовала тошноту и боль, у нее тряслись руки, она нервничала, прокручивая в голове возможные реплики Дугласа относительно ее новости, думая таким образом за него, отчего становилось еще хуже. Логика рассуждений Дугласа ясна, он четко излагает свои мысли: он рад, что у них будет ребенок, «свидетельство их любви, подтверждение того, что они поступили правильно» [Макьюэн, 2018, с. 300] (рациональное обоснование беременности Клэр) → он уверен в счастливом будущем (внушение надежды) → есть проблема: нехватка жилья в Англии и другие социальные препоны на пути к их счастью (попытка повернуть разговор в другое русло: сейчас не время для ребенка) → готов обсудить ситуацию (дипломатическое решение). Вся эта схема логических умозаключений героя демонстрирует его сомнения и неуверенность. В данный момент решается судьба их ребенка, который наблюдает за ними со стороны и остро ощущает свою ненужность и бездомность.

Кульминационным моментом является встреча Клэр со своим будущим ребенком: она видит его лицо, «оно вроде как парило над землей. И заглядывало внутрь. Выражение у него было умоляющее, и оно было белым, белым, как аспирин. Оно смотрело прямо на меня» [Макьюэн, 2018, с. 302]. Именно эта встреча с дитя во времени развеяло все ее сомнения — она полюбила его. Ребенок перестал быть для нее абстракцией или предметом разговора с Дугласом, он осознался ею как «самостоятельное „я“, упрасивающее дать ему существование, и он же находился у нее внутри» [Макьюэн, 2018, с. 302]. Духовное озарение (эпифания) преобразило Клэр, наполнило ее душу любовью, дало четкое понимание происходящих событий — паники Дугласа, боязни ответственности, его попытки всё просчитать и продумать наперед. Мужчина оказался слаб, как и она, разрушая себя до этого паническими мыслями об аборте и пр. Клэр осознает, что она мать и вся ответственность за будущее дитя лежит на ней, она должна решить, что делать дальше: она выйдет замуж за этого мужчину и родит ребенка. Важный жест в этой сцене, который не ускользает от внимательного читателя: Клэр кладет свою ладонь на руку Дугласа. Разъединившиеся в видении Стивена, руки его родителей в воспоминании матери вновь воссоединились, свидетельствуя о заключении союза. Данный эпизод во многом объясняет тесную связь Стивена с матерью, а не отцом, его привязанность к ней, а затем и к Джулии, с которой он строит семью.

3. *Паб как реальная остановка на пути героя к дому Джулии.* Путь к дому Джулии пролегает через всё тот же паб «Колокол», который стоит на перекрестке времен. Увиденное Стивеном сейчас, спустя 9 месяцев после провала во времени, не кажется ему галлюцинацией. Это реальное место, но, как мы понимаем, мифологизированное писателем. Важно отметить: Стивен доезжает до ближайшей станции на грузовом электровозе (это была его детская мечта, которая сейчас сбылась), его подвозит некий Эдвард, который знает местонахождение «Колокола» и уверен, что Стивена здесь очень ждут спустя 9 месяцев. После высадки с поезда всё кругом зазвенело и замигало,

поднялся шлагбаум (что предвещает радостные события), «грязнул концерт». Стивен оказался на «призрачной дороге», покрытой снегом. Он первый ступает на нее: совершается своего рода инициация, рождение заново героя, который наконец прозрел и обрел целостность: «Только теперь Стивен понял, что всё случившееся с ним было не просто воспроизведением того, что когда-то происходило с его родителями, оно стало продолжением, своего рода подражанием... <...> ... все горести, все напрасные ожидания были включены в значимый поток времени, в богатейшее откровение из всех возможных» [Макьюэн, 2018, с. 364].

Именно здесь, на этой дороге, преодолевается временная расщелина: паб «Колокол» становится символом соединения далекого прошлого, настоящего и будущего, причем будущее отражено в прошлом как знак — беременная Клэр, беременная Джулия. Обе женщины думали об аборте, но Время расставило всё на свои места: «Я стала думать об этом как даре свыше» [Макьюэн, 2018, с. 368], — говорит Джулия. «Возможно, есть какой-то глубокий смысл в ходе времени, и никогда не знаешь наверняка, что вовремя, а что нет» [Макьюэн, 2018, с. 368], — заключает она. Ребенок для Клэр и Дугласа, как и новое дитя для Стивена и Джулии, стал связующим звеном, скрепляющим отношения, рождением семьи, а для Стивена и Джулии — еще и совместным преодолением боли от потери Кейт, попыткой начать вместе жить заново. Им понадобилось три года, чтобы осмыслить всё произошедшее: «... они наконец вместе заплакали над невосполнимой утратой, над своим потерянным ребенком, который никогда не станет для них старше, чьи характерные взгляды и жесты не сотрет время. Они доверили друг другу свое горе, и тяжесть потери стала легче, боль смягчилась. <...> ... пусть им ничем не восполнить потерю дочери, но они станут любить ее в своем новом ребенке и никогда не расстанутся с надеждой увидеть ее вновь» [Макьюэн, 2018, с. 371]. Данный пассаж важен для понимания смысла происходящего в жизни героев: они проживают этот момент во всей его полноте вместе здесь и сейчас, в настоящем. Это не то настоящее, которое представлено фоном разворачивающихся в романе событий, или искусственно созданное Стивеном настоящее, чтобы доказать самому себе, что он живой (уроки арабского, занятия теннисом). Это встряска, которую ему устраивает Время. Воссоединившись с Джулией, он обретает самого себя. Внутренний ребенок Стивена вернулся домой к заботе и уюту, а взрослый мистер Льюис принимает роды у жены. В конце романа мы видим акт рождения («Стивену было явлено откровение, неземное присутствие» [Макьюэн, 2018, с. 378]), и при этом совершенно неважен пол родившегося ребенка — это дитя примирения и воссоединения любящих людей, разделенных временем, но им же и соединенных. Важное наблюдение: этот ребенок был зачат и рожден в той же кровати, что и Кейт. Предмет быта становится философско-психологическим символом, вбирающим в себя всю жизнь: начала и конца брака Стивена и Джулии, появления на свет детей, безопасного места, где «скрывается» от болезни Стивен, проводя целые дни за чтением; в кровать к родителям прибегала и Кейт.

Таким образом, временная расщелина, в которой оказался дитя во времени Стивен, постепенно преодолевается. С этим связан мотив возвращения героя к самому себе и его встреча со своим внутренним ребенком, обретение семьи. Как отмечает О. А. Джумайло,

«„рождение“ погрузившегося в глубокую депрессию героя из романа „Дитя во времени“ связано с поразительным феноменологическим удваиванием: герой оказывается способен слышать мысли своей матери, которая приняла решение уберечь от аборта его, еще не родившегося. И только тогда он обретает способность принять саму жизнь в непоправимости ее боли и радости надежд на будущее (в романе это потеря ребенка и вторые роды жены). Одна из катастрофических сцен рисует героя, которого извлекают из потерпевшей аварии машины. Ситуация сознательно уподобляется рождению ребенка» [Джумайло, 2011, с. 280].

Повторяющиеся эпизоды в романе как этапы осмысления Стивеном самого себя

Есть в романе и повторяющиеся эпизоды, которые знаменуют собой новые этапы осмысления героем какой-либо ситуации и самого себя. Так, Стивен дважды встречает девочку-попрошайку. Впервые он заметил ее на улице, увидев в ней черты Кейт. Стивен подал ей купюру, на что в ответ услышал ругательства. Позже он вновь встретит эту нищую, но девочка будет мертва: ее лицо изменилось, «насмешливое оживление покинуло ее черты. Кожа, изрытая оспинами и покрытая коркой, одутловато свисала с щек» [Макьюэн, 2018, с. 331]. Такой итог закономерен: бродяжке суждено умереть на улице. Более того, этот образ смерти предвосхищает следующий за ним — мертвое тело Чарлза, замерзшего на снегу, как и эта попрошайка (разница в том, что девочка умерла от голода и прочих лишений, а Чарлз — желая сделать больно Тельме). Можно предположить, что девочка-попрошайка тоже в какой-то степени дитя во времени, но Время ее не пощадило.

Стивен дважды возвращается в дом Джулии: первый раз — их супружеская близость (временное иллюзорное счастье), а затем расставание; второй раз — озарение и обретение счастливого настоящего: у них родился ребенок.

Стивен дважды посещает загородный дом Дарков, являясь свидетелем нового рождения Чарлза (который впал в детство), а затем и его смерти.

Стивен дважды ездит в родительский дом и разговаривает с матерью о велосипедах: сначала он узнает краткие сведения о поездке к морю в Олд-Ромни (тогда он был маленьким), а затем — подробности из жизни молодых родителей (Стивен-фантом). Пробуждение внутреннего ребенка Стивена происходит, когда он вспоминает не только поездку к морю на велосипедах, но и самолет, на котором он улетает от родителей в Англию, начиная таким образом самостоятельную жизнь и прощаясь с детством. Ему тогда было 12 лет¹. Спустя 30 лет, навещая родителей, эпизод с самолетом невольно возникает в его памяти. Прощаясь, они, как тогда, всё так же машут ему вслед: «Казалось, они хотели лично убедиться в том, что он не передумает, не повернет назад и не вернет-

¹ Цифра 12 является здесь символической. Вспоминается Чарлз, который потерял мать в 12 лет, и ему пришлось стать взрослым. Он женился на женщине старше его на 12 лет. Питер из романа «Мечтатель», которому в начале произведения 10 лет, а в конце 12. И наконец, параллель с биографией самого Макьюэна, который вспоминает, как его отправили в школу-интернат в Англию, и «этот опыт позволил ему заново обрести себя» [Zalewski, 2009].

ся домой» [Макьюэн, 2018, с. 155]. Для родителей Стивен всё тот же ребенок, но уже повзрослевший.

В биографии своего героя, его воспоминаниях Й. Макьюэн частично отразил себя, поэтому вполне справедливым считается тезис о том, что герой — это альтер эго автора. Есть некоторые точки соприкосновения двух писателей — вымышленного (Льюис) и реального (Макьюэн). Так, например, в интервью для «The Paris Review» Макьюэн сказал, что у его родителей были сложные отношения, но они никогда не признавали этого факта. Трудно было писать о них, когда они еще были живы. Его отец был военным, мать до этого своего второго замужества работала в магазине, а потом стала домохозяйкой. В их доме всегда был идеальный порядок (параллель с Льюисами). Однако, вспоминает Макьюэн, у отца были недостатки: он любил выпить, внушал страх своей жене и сыну, по характеру он был очень тяжелый человек: «У него не было особого таланта к общению с маленькими детьми. Он был человеком, который любил паб и сервантскую столовую. И моя мать, и я его побаивались. <...> Пьянство моего отца иногда было проблемой. И многое осталось невысказанным. Он не был особенно острым или красноречивым в отношении эмоций. Но он был очень ласков со мной. Когда я сдал экзамены, он был очень горд — я был первым в семье, кто получил высшее образование» [Begley, 2002]. Из этих воспоминаний можно сделать вывод о привязанности Йена (как, собственно, и Стивена) к матери¹, страхе перед отцом, некой эмоциональной подавленности. Отец не умел проявлять свои чувства, быть эмоциональным с ребенком, но гордился им, когда тот вырос и доказал, на что способен. По свидетельству автора, в романе «Дитя во времени» родители показаны идеализированно, однако их упоминание в тексте, тревожная сцена в «Колоколе», поездки Стивена в родительский дом показывают стремление Макьюэна осмыслить и переосмыслить прошлое, и образ дитя во времени в том числе. (Таким дитя во времени является старший брат Макьюэна Дэвид Шарп, которого он обрел лишь в 2007 г. Мать отказалась от этого ребенка, отдав его чужим людям.)

Дитя во времени Чарлз Дарк

Другой образ ребенка во времени представлен писателем во всей полноте в Чарлзе Дарке, близком друге Стивена и его издателя. Детство Чарлза связано с травмой. Когда Чарлзу было 12 лет, у него умерла мать. Любила она его или нет — неизвестно, но, скорее всего, он недолюбленный ребенок, т. к. ему не хватало ласки, заботы, внимания и материнского участия в его судьбе. Женитьба на Тельме, старше его на 12 лет, — это попытка обретения матери, поиск лона, к которому он может прильнуть. Наверное, поэтому не является случайной эта разница в 12 лет: Тельма мудрее Чарлза, она всегда заботится о нем, он был для нее ребенком (собственных детей у них не было).

Не было любви в жизни Чарлза и стороны отца. Тельма рассказывала, что Дарк-старший был важным мистером из Сити, по характеру — тираном, по темпераменту —

¹ Йен Макьюэн всегда защищал мать, сочувствовал ей, поэтому начал писать, чтобы даровать ей свободу: «I was going to set my mother free» [McEwan, 2001].

скуднейшим человеком. Сохранилась фотография, где Чарли стоит рядом со своим родителем: «уменьшенная копия своего отца: тот же костюм и галстук, та же самодовольная осанка и взрослое выражение на лице» [Макьюэн, 2018, с. 349]. Наверное, диккенсоновский мистер Домби лелеял в своих мечтах аналогичный портрет с сыном, у которого, кроме одинаковой с ним одежды, было и одно имя — Поль. Изображение на фотографии дает основание предполагать, что у маленького Чарли была жизнь по правилам (возможно, строгим и жестким), которые он затем отразил в своем «Руководстве по детскому воспитанию», написанном по приказу премьер-министра. Вполне возможно, что в премьер-министре, который осуществлял надзор и контроль за всем (и жизнью Чарлза в частности, о чем свидетельствуют его преследования), герой (а с ним и автор) отчасти видит своего деспотичного отца. Интересное наблюдение: у премьер-министра был сексуальный интерес к герою (Чарлз подыгрывал ему, желая продвинуться по карьерной лестнице). Чарлз, как отмечает Тельма, имел странные сексуальные и эмоциональные пристрастия, истоки которых, скорее всего, кроются в детстве, но истинные причины неизвестны. Всё это вновь возвращает нас к тезису о травмированном детстве и отсутствии любви в жизни Чарлза Дарка.

Став взрослым, Дарк делает успешную карьеру, многого добивается. При этом «ему не хватало чувства детской безмятежности, беспомощности, зависимости и вместе с тем свободы, которая из этого чувства проистекает: свободы от денег, решений, планов, обязательств. <... > Детство представлялось ему полосой жизни, где нет времени, он говорил о нем, словно о мистическом состоянии. Он тосковал по детству...» [Макьюэн, 2018, с. 346]. В данном фрагменте ясно сформулирована мысль автора о том, что, даже будучи взрослым, герой ощущает свое тотальное одиночество, он тоскует по детству, которого не было. Всё это подчеркивает двойственность персонажа и его желаний: с одной стороны, его тщеславные планы (занять должность премьер-министра), а с другой — возвращение в детство (быть маленьким мальчиком, «которому не надо ни о чем заботиться, не нужно переживать и нет никакого дела до внешнего мира» [Макьюэн, 2018, с. 346]). Прямо противоположные желания образуют в сознании героя мечту, к которой он стремится всем своим существом. Можно предположить, что внутренний ребенок Чарлза пытается доказать взрослым свою состоятельность, демонстрируя карьерные, финансовые и прочие успехи и достижения. Чарлз раздираем внутренним противоречием: он тоскует по утраченному детству, его внутренний ребенок рвется наружу, но он вынужден играть различные социальные роли, которые ему навязала взрослая жизнь.

Важно отметить, что мечта Чарлза (возвращение в детство, что по сути является его стремлением повернуть Время вспять) имеет разные формы ее воплощения.

Во-первых, *мечта сродни сексуальному желанию*: «Он думал о ней, он желал ее, как многие люди желают интимной близости» [Макьюэн, 2018, с. 346]. Ее реализация — это удовлетворение собственных сексуальных пристрастий: «Он надевал короткие штанишки и позволял себя шлепать проституткам, которые переодевались гвернантками» [Макьюэн, 2018, с. 346]. Такое распределение ролей (капризный виноватый ребенок, гвернантки) и желание быть наказанным за провинность родом из детства. Каким

ребенком рос Чарлз Дарк — послушным или нет, — неизвестно, но, вероятнее всего, наказания имели место в его детстве (о чем свидетельствуют положения уже упоминаемого «Руководства по детскому воспитанию»). Здесь возникает смелая и, возможно, неоднозначная параллель с травмированным детством Патрика Мелроуза из цикла романов Э. Сент-Обина: мальчика на протяжении нескольких лет насиловал собственный отец. Другая параллель — семья Макьюэнов, в которой не исключено, что было насилие. Данное предположение в отношении маленького Дарка спорно, но основания для этого есть. Таким образом, мечта Чарлза воплощена в роли виноватого капризного ребенка, который жаждет наказаний.

Во-вторых, *мечта героя реализована через эскейп в утопическое пространство* — бегство из Лондона в загородный коттедж в Саффолке. Тоска по мечте определяла всю внутреннюю жизнь Чарлза, и он постепенно сходит с ума, впадая в детство. Он просит Тельму позволить ему стать маленьким мальчиком, считая, что он упустил свое время. Анализируя это желание мужа, Тельма предполагала, «то ли это след его прошлого, от которого необходимо избавиться или добиться его полного воплощения, то ли это компенсация за что-то упущенное им в детстве» [Макьюэн, 2018, с. 348]. Реализация мечты — вернуть упущенное время, детство, которого не было, — это короткие штанишки, домик на высоком дереве, игры, познание окружающего мира (Чарлз знал названия всех растений в лесу). Этот тот мир, который описал в своем романе «Лимонад» Стивен Льюис. К этой книге Чарлз обращается на протяжении всей своей жизни. Переехав в Саффолк, герой наконец обрел то, что утратил много лет назад — заботу матери, которой теперь стала для него Тельма. Он был счастливым и беззаботным, «нетребовательным к удовлетворению своих нужд, он обнаружил, что ему нравится одиночество. <...> Когда он возвращался со своих прогулок, то бывал очень веселым и ласковым» [Макьюэн, 2018, с. 349].

Однако внезапно Чарлз выключается из этой игры, реальность неумолимо вторгается в его идиллическое существование: внешний мир напоминает о себе письмами премьер-министра с приглашениями на Даунинг-стрит, намеками на повышение (получение звания пэра, должность в правительстве). В этом видится тонкий расчет со стороны премьер-министра, который искушает Чарлза, играя на его тщеславии. Так он стремится и контролировать жизнь Дарка, подчинить ее себе. В душе Чарлза вновь возникает разлад: он не спал по ночам, «разрываясь от беспокойства, а днем по-прежнему пропадал в лесу, пытаясь сохранить свою невинность. Но это давалось ему труднее. Он сидел в своем доме на дереве в коротких штанишках и гадал, стоит ли ему принять титул „лорд Итон“ или уже кто-то носит это имя» [Макьюэн, 2018, с. 350]. По словам Тельмы, «это была трагедия, но с немалой долей абсурда» [Макьюэн, 2018, с. 350]; трагедия человека, который бросил вызов Времени, но не в силах противостоять ему. Сумасшествие не приводит его к озарению и постижению истины, не делает мудрецом, как это происходит с Дон Кихотом, а превращает в жертву и заложника противоречивых по своей природе желаний. Ребенок в коротких штанишках, который сидит в домике на дереве, вступает в конфликт с тщеславным взрослым. Й. Макьюэн выделяет четкие оппозиции, определяющие этот душевный разлад героя: взрослая жизнь, обязанности

и обязательства, ответственность, статусы, влияние, власть, авторитет — невинность и безопасность. Неслучайно Чарлз убегает именно в лес — герой подсознательно ищет гармоничное пространство. Его домик на дереве — это созданное им настоящее, это тот мир, в котором он чувствует себя безопасно. Важная деталь: домик находится достаточно высоко от земли. Эта дистанцированность от земного свидетельствует о его погруженности в самого себя, однако в себе он разобраться не может и ищет помощи у «матери». Тельма, когда-то предложившая ему покинуть Лондон, предполагает (и обсуждает это с мужем), что теперь Чарлзу лучше будет вернуться в политику, иначе он будет страдать, как ребенок, от того, что не получил желаемое. Итогом этого стала их ссора: «Чарлз обвинил меня в том, что я гоню его в холодный мир и запрещаю быть тем, кем хочется. <...> Он хотел причинить мне боль, причинив боль самому себе, — беспощадная логика. Чарлз ушел в лес и сел на землю. Он сам выгнал себя на холод. Как способ самоубийства — это слишком капризно и по-детски» [Макьюэн, 2018, с. 351]. Как справедливо отмечает Ю. А. Шанина, своим самоубийством Дарк «реализует обычную фантазию ребенка, которому кажется, что его недостаточно любят, и который пытается представить, как будут страдать взрослые, если он умрет» [Шанина, 2014, с. 82].

Итак, Й. Макьюэн показывает трагедию человека, не сумевшего примирить/подружить внутреннего ребенка и взрослого. В основе всей жизни Чарлза (как и Стивена) был дисбаланс, отсюда быстрая смена социальных ролей/амплуа (предприниматель, издатель, политик и т. д.), которые являются своего рода маскировкой собственной слабости. Даже «Руководство по детскому воспитанию», тайным (не явным!) автором которого он является, — это иллюстрация травмированного детства, попытка угодить премьер-министру (как, впрочем, и всем), желание спрятать внутреннего ребенка за личиной серьезного, энергичного и успешного взрослого. Всё это вновь возвращает наши рассуждения к исходному тезису о том, что Чарлз Дарк — это дитя во времени, у которого не было детства, но которое он так жаждет вернуть, поворачивая Время вспять. Настоящее для него — это реконструированное возможное беззаботное прошлое, детство, которое гораздо правдивее сейчас, чем тогда.

Заключение

Таким образом, дитя во времени — это многозначный образ-символ, вынесенный автором в заглавие своего романа. Это философское и психологическое обобщение и рассуждение Макьюэна о каждом человеке. По справедливому замечанию П. Чайлдса, «в произведениях Макьюэна детство — это сон, от которого каждый должен проснуться, чтобы столкнуться с миром взрослых, где его прежние действия чреватые непредвиденными последствиями. Детство — это тоже область, которую взрослые стремятся контролировать, но к которой они также стремятся вернуться» [Childs, 2005, с. 173].

Типологические связи между произведениями Й. Макьюэна «Дитя во времени» и «Мечтатель», сказкой-притчей А. де Сент-Экзюпери актуализируют тему внутреннего ребенка, который живет в каждом взрослом. Названные произведения — это, безусловно, рефлексия каждого художника слова о своем внутреннем ребенке, довери-

тельный диалог с ним: попытка увидеть слона в удаве, будучи взрослым («Маленький принц»), или возможность дать волю своему воображению и погрузиться в мечты, порой сюрреалистические («Мечтатель»).

В романе «Дитя во времени» Макьюэн делает образ дитя во времени многозначным: это украденный ребенок Льюисов Кейт; своеобразное альтер эго автора Стивен Льюис; Чарлз Дарк, раздираемый внутренним противоречием и не сумевший примирить внутреннего ребенка и взрослого; эпизодический персонаж девочки-попрошайки, которую не пощадило Время. Однако за всеми этими героями скрывается трагическая фигура автора, детство которого вполне можно назвать травмированным. Й. Макьюэн пишет роман о внутреннем ребенке, который никогда не переставал существовать (параллель с А. де Сент-Экзюпери), оставляя послание следующим поколениям.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- Веденкова Е. С. 2012а. «Между научным и мистическим»: опыты времени в романе И. Макьюэна «Дитя во времени». Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. № 6 (110). С. 199–205.
- Веденкова Е. С. 2012б. Темпоральный дискурс в романе И. Макьюэна «Дитя во времени»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж. 24 с. <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01005052862?page=1&rotate=0&theme=white> (дата обращения: 22.02.2022).
- Джумайло О. А. 2011. Английский исповедально-философский роман 1980–2000: монография. Ростов-на-Дону: Изд-во Южного фед. ун-та. 320 с. <https://www.iprbookshop.ru/epd-reader?publicationId=46919> (дата обращения: 11.01.2023).
- Карслиева Д. К. 2015. Время как глобальная культурная проблема в романе Йена Макьюэна «Дитя во времени». Известия Волгоградского государственного педагогического университета. № 8 (103). С. 158–162.
- Макьюэн Й. 2018. Дитя во времени. М.: Эксмо. 384 с.
- Макьюэн И. 2012. Мечтатель. М.: Эксмо; СПб.: Домино. 144 с. <https://knizhnik.org/ien-makjuen/mechtatel/1> (дата обращения: 11.01.2023).
- Сент-Экзюпери А. де. 2022. Маленький принц. Южный почтовый. Ночной полет. Планета людей. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус. 416 с.
- Шанина Ю. А. 2014. Архетип ребенка в английской литературе второй половины XX века // Культура и текст. № 1 (16). С. 68–88.
- Шушнина А. В. 2013. Художественное пространство и время в романе Йена Макьюэна «Дитя во времени» // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. Т. 155. № 2. С. 230–234.
- Begley A. 2002. Interview with Ian McEwan // The Paris Review. Iss. 162. <https://www.theparisreview.org/interviews/393/the-art-of-fiction-no-173-ian-mcewan> (дата обращения: 30.09.2023).
- Childs P. 2005. Contemporary Novelists. British Fiction since 1970. Houndsmill: Palgrave Macmillan Publisher. 294 pp.
- Edemariam A. 2015. The Child in Time made me see the horror in the everyday // The Guardian. August 5. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/aug/05/ian-mcewan-the-child-in-time-book> (дата обращения: 30.09.2023).

- Groes S. (ed.). 2009. Ian McEwan Contemporary Critical Perspectives. Bloomsbury Publishing. Series Contemporary Critical Perspectives. 178 pp. https://www.academia.edu/33665013/Ian_McEwan_Contemporary_Critical_Perspectives_Sebastian_Groes_Edited_by (дата обращения: 30.09.2023).
- Jahanroshan Sh. 2015. The appearance of Child within in Ian McEwan's *The Child in Time* // International Letters of Social and Humanistic Sciences. Vol. 65. Pp. 68–73. <https://doi.org/10.18052/www.scipress.com/ILSHS.65.68>
- McEwan I. 2001. Mother Tongue. <http://www.ianmcewan.com/resources/articles/mother-tongue.html> (дата обращения: 30.09.2023).
- Zalewski D. 2009. February 15. Ian McEwan's art of unease // *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2009/02/23/the-background-hum> (дата обращения: 30.09.2023).

References

- Vedenkova, E. S. (2012a). "Between scientific and mystic": experiences of time in novel *The Child in Time* by McEwan. *Tambov University Review. Series: Humanities*, (6), 199–205. [In Russian].
- Vedenkova, E. S. (2012b). Temporary discourse in I. McEwan's *The Child in Time* [Dissertation abstract]. Retrieved Feb. 22, 2023, from <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01005052862?page=1&rotate=0&theme=white> [In Russian].
- Dzhumailo, O. A. (2011). *English confessional-philosophical novel 1980–2000*. South Federal University Press. [In Russian].
- Karslieva, D. K. (2015). Time as the global cultural problem in the novel by Ian McEwan *The Child in Time*. *Izvestia of the Volgograd State Pedagogical University*, (8), 158–162. [In Russian].
- McEwan, I. (2018). *The Child in Time* (D. Ivanova, Trans.). Eksmo. [In Russian].
- McEwan, I. (2012). *The Daydreamer* (S. Shervinskiy, Trans.). Retrieved Jan, 11, 2023, from <https://knizhnik.org/ien-makjuen/mechtatel/1> [In Russian].
- Saint-Exupéry, A. de (2022). *The Little Prince. Southern Mail. Night Flight. The Planet of People* (N. Gal, D. Kuzmin, & M. Vaksmaher, Trans.). Azbuka, Azbuka-Attikus. [In Russian].
- Shanina, J. A. (2014). The child archetype in British novel in the second half of the twentieth century. *Culture and Text*, (1), 68–88. [In Russian].
- Shushnina, A. V. (2013). Fictional Space and Time in Ian McEwan's *The Child in Time*. *Uchenye Zapiski Kazanskogo Universiteta. Seriya Gumanitarnye Nauki* (Proceedings of Kazan University. Humanities Series), 155(2), 230–234. [In Russian].
- Begley, A. (2002, Summer). Interview with Ian McEwan. *The Paris Review*, (162). Retrieved Sept. 30, 2023, from <https://www.theparisreview.org/interviews/393/the-art-of-fiction-no-173-ian-mcewan>
- Childs, P. (2005). *Contemporary Novelists. British Fiction since 1970*. Palgrave Macmillan Publisher.
- Edemariam, A. (2015, August 5). *The Child in Time* made me see the horror in the everyday. *The Guardian*. Retrieved Sept. 30, 2023, from <https://www.theguardian.com/commentis-free/2015/aug/05/ian-mcewan-the-child-in-time-book>

Groes, S. (Ed.). (2009). *Ian McEwan Contemporary Critical Perspectives*. Bloomsbury Publishing. Retrieved Sept. 30, 2023, from https://www.academia.edu/33665013/Ian_McEwan_Contemporary_Critical_Perspectives_Sebastian_Groes_Edited_by

Jahanroshan, Sh. (2015). The appearance of Child within in Ian McEwan's *The Child in Time*. *International Letters of Social and Humanistic Sciences*, 65, 68–73. <https://doi.org/10.18052/www.scipress.com/ILSHS.65.68>

McEwan, I. (2001). *Mother Tongue*. Retrieved Sept. 30, 2023, from <http://www.ianmcewan.com/resources/articles/mother-tongue.html>

Zalewski, D. (2009, February 15). Ian McEwan's art of unease. *The New Yorker*. Retrieved Sept. 30, 2023, from <https://www.newyorker.com/magazin/2009/02/23/the-background-hum>

Информация об авторе

Елена Сергеевна Седова, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики обучения литературе, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Челябинск, Россия

helens82@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7490-2205>


Information about the author

Elena Sergeyevna Sedova, Cand. Sci. (Philol.), Associate Professor, Department of Literature and Teaching Methods, South Ural State Humanitarian Pedagogical University, Chelyabinsk, Russia

helens82@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7490-2205>

Законодательная база уголовного процесса в России в 1750–1760-е гг.

Мария Святославовна Петрова 

Высшая школа экономики, Москва, Россия
Контакт для переписки: mspetrova@hse.ru 

Аннотация. Исследование проведено в междисциплинарном поле и посвящено истории права России XVIII в. Вопрос законодательного регулирования судебно-следственного процесса во второй половине XVIII в. широко освещен исследователями с точки зрения изучения нормотворчества, но лакуной остается реализация реформ на практике. В первую очередь это касается эффективности реформ суда и следствия времен Екатерины II: исследователи уделяют большое внимание второй половине правления императрицы, справедливо отмечая важность губернской реформы. Тем не менее малоисследованным остается ранний период правления — первые указы, положившие начало реформам. Также наименее разработанным направлением остается изучение материалов правоприменительной практики в их прямой связи с законодательством. В настоящей статье представлены результаты изучения ранее не опубликованных архивных материалов общеуголовных дел, которые велись в судебно-следственных органах Москвы в 1750–1760-е гг. Целью исследования стала реконструкция основных этапов следствия в соответствии с соотношением включаемых в судебном процессе в дело нормативно-правовых актов и их реализацией на практике в имущественных преступлениях без применения насилия. Главным методом исследования стала теория практик, изолирующая информацию источников от современных интерпретаций и позволяющая провести диахронный анализ. Анализ материалов позволил выявить, какие нормативно-правовые акты использовались в практике, как происходило постепенное изменение процесса и как он трансформировался согласно нововведениям екатерининского времени.


Ключевые слова: история права, Екатерина II, междисциплинарные исследования, история России, XVIII в., история реформ, история преступления и наказания

Цитирование: Петрова М. С. 2023. Законодательная база уголовного процесса в России в 1750–1760-е гг. // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. Том 9. № 3 (35). С. 60–76. <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2023-9-3-60-76>

Поступила 30.01.2023; одобрена 03.08.2023; принята 30.09.2023

The legislative framework of the investigative process in Russia in the 1750–1760s

Mariia S. Petrova 

Higher School of Economics, Moscow, Russia
Corresponding author: mspetrova@hse.ru 

Annotation. This is an interdisciplinary study of the history of the Russian law in the 18th c. The legislative framework of the investigative process in his period has been studied from the historical perspective of legislative works, but the reform's implementation in practice remains a lacuna. First, this concerns the effectiveness of the reforms of the court and investigation during the reign of Catherine the Great — researchers pay great attention to the second half of the reign of the Empress, rightly noting the importance of the Provincial reform. Nevertheless, the early period of her reign remains little explored namely, the first decrees that initiated the reforms. Additionally, the least developed is the study of law enforcement materials in their direct connection with legislation. This article presents previously unpublished archival materials of criminal cases from the judicial and investigative bodies of Moscow in the 1750–1760s. This article aims to reconstruct the main stages of the investigation in accordance with the normative legal acts included in the judicial process and their implementation in practice in property crimes without the use of violence. This has required using the theory of practices for providing efficient way for interpretations and allowing for diachronic analysis. The analysis of the materials helped to identify which normative legal acts were used in practice, how the process gradually changed, and how it was transformed according to the innovations of Catherine the Great's time.

Keywords: history of law, Catherine the Great, interdisciplinary research, history of Russia, 18th century, history of reforms, history of crime and punishment

Citation: Petrova M. S. (2023). The legislative framework of the investigative process in Russia in the 1750–1760s. *Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates*, 9(3), 60–76. <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2023-9-3-60-76>

Received Jan. 30, 2023; Reviewed Aug. 3, 2023; Accepted Sept. 30, 2023

Введение

Изучение истории эволюции нормативно-правовой базы судебно-следственного процесса в России 1750–1770-х гг. берет начало в публицистических сочинениях второй половины XVIII в., в которых в описательной форме был поставлен ряд вопросов, позднее ставших центральными в историографии. Они касались двух проблем: моратория на смертную казнь, введенного Елизаветой Петровной, и трансформации уголовного права и процесса в период правления Екатерины II. В последнем случае исследовательский интерес был сконцентрирован вокруг двух источников: «Наказ Комиссии для сочинения проекта нового Уложения» (далее — «Наказ...») 1767 г. и «Учреждения для управления губерниями» 1775 г., при этом значительно меньшее внимание уделялось ранним указам императрицы.

В историографии сложилась традиция, что исследователи в первую очередь работают с законодательным материалом, не синтезируя его с источниками низовой практики процесса, которые изучаются вне контекста реализации законодательных актов. В до-революционной историографии данное разделение было очень четким, в то время как абсолютное большинство исследований базировались на законодательстве [Иконников, 1890; Витт, 1909; Екатерина II, 1907], тексты судебно-следственных дел (в основном политических или же представлявших важные прецеденты¹ в праве) публиковались исключительно для ознакомления [Семевский, 1991; Есипов, 1861]. В советской историографии упор делался на парадигму социологической школы в классовом контексте марксизма-ленинизма: идея полного закрепощения зависимого населения, насильственное отношение «буржуазии» к стоящим ниже социальным слоям и прочие идеи классового подхода не требовали глубокого погружения в применение тех или иных законодательных актов [Солодкин, 1966; Чельцов-Бebutov, 1948]. Постепенно, начиная с 80-х гг. XX в., начинается работа с архивным материалом: в первую очередь это законодательство [Омельченко, 2004; Серов, 2009]; затем, к началу XXI в., исследователи, занимающиеся историей повседневности [Курукин, Никулина, 2008; Каменский, 2006], начинают обращать внимание на синтез нормативно-правового материала и низовой практики, но даже наиболее фундаментальные работы не охватывают широкие ниши —

¹ Нет однозначной точки зрения, какова была роль прецедентов в системе права Российской империи. Историки права преимущественно придерживаются континентальной правовой системы, тем не менее работа с делопроизводственными источниками и материалами в Полном собрании законов Российской империи показывает, что прецеденты фиксировались и могли работать в судебной практике.

они посвящены отдельным особым преступлениям и уникальным делам [Анисимов, 1999; Смилянская, 2003; Бабкова, 2012]. При этом незатронутой остается наиболее распространенная практика — общеуголовные дела по имущественным преступлениям, где специфика следствия проявляется именно в общности многочисленных «рядовых» дел. Анализ законодательного материала синхронно с судебно-следственными документами по общеуголовным делам остается направлением, лишь фрагментарно представленным в историографии [Акельев, Бабкова, 2012].

В 1763 г., в первый год правления Екатерины II, 10 февраля был издан именной указ «О порядке производства уголовных дел по воровству, разбою и пристанодержательству» (далее — «О порядке производства...»), который положил начало коренным изменениям в системе уголовного права Российской империи. Его ключевые положения отразили основные направления дальнейшей политики Екатерины II в сфере реформирования суда и следствия.

Цель данного исследования — реконструкция основных этапов судебно-следственного процесса в России в 50–60-е гг. XVIII в., основанная на изучении законодательства (регламентирующего главные аспекты процесса), соотнесенного с материалами низовой практики — делопроизводственным материалом судебно-следственных инстанций. Направление работы также концентрируется на анализе введения в практику постепенных изменений, происходивших в указанные периоды.

Работа произведена в соответствии с фокусом на ранее неопубликованных делопроизводственных материалах, хранящихся в Российском государственном архиве древних актов (РГАДА) в фондах Сысского приказа (ф. 372) и Московской розыскной экспедиции (ф. 373).

В рамках исследования была произведена выборка делопроизводственных документов по расследованию имущественных преступлений разной степени тяжести за 1750-е и 1760-е гг. Первое десятилетие охватывает деятельность Сысского приказа (период правления Елизаветы Петровны), второе — Московской розыскной экспедиции (период правления Екатерины II). В юрисдикции указанных органов находилось расследование тяжких и особо тяжких деяний в Москве и Московской губернии. В силу реформирования иерархии органов и изменений спектра прав на проведение следственных мероприятий, их положение в системе административных органов менялось, но основная роль главного судебно-следственного органа на данной территории сохранялась.

Основная гипотеза исследования: указ «О пристанодержательстве...» положил начало коренному изменению процесса, что было отражено в том числе и в составлении экстрактов со статьями, где он выступал наряду со статьями Соборного уложения, корректируя их.

Методы

Проведенная работа имеет междисциплинарную методологическую основу. В первую очередь, исследование базируется на синтезе подходов юридической и исторической наук — в историографии подробные исследования уголовного законодательства XVIII в. преимущественно принадлежали к «государственной» школе юриспруденции.

В современной правовой науке наиболее предпочтительным для изучения данной проблематики представляется концептуальный анализ Харта, в рамках которого отдельно выделяется связь между самим законом и его требованием к поведению граждан [Hart, 1994; Rodriguez-Blanco, 2005], что позволяет отвести особое место при изучении законодательства анализу делопроизводственных материалов низовой практики, который отталкивается от фундаментальных принципов источниковедения [Румянцева, 2015].

Также важным методом для проведения исследования стала теория практик. Применение данной методологии продиктовано необходимостью диахронного анализа повседневной деятельности административных органов в XVIII в. Именно теория практик позволяет ставить под вопрос стандартные интерпретации целого ряда феноменов, которые присутствуют в исследовании.

Практики интерпретации — это принятие неявных правил или коллективных норм, которые появляются за счет исторически меняющихся конфигураций повседневных практик [Волков, Хархордин, 2008, с. 43]. Несмотря на то, что основным источником становления принципов следствия являются нормативно-правовые акты, издаваемые государством, необходимо также проследить, как именно они интерпретируются и применяются на практике — в какой мере реализовывается новая конфигурация. Одной из важнейших функций становится «феноменологическая чистка» исследования — отказ от стандартных дефиниций (например, использование слов «пытка», «розыск», «пристрастный расспрос»), требующее абстрагирования и тщательной работы с терминологическим аппаратом эпохи. При работе с историей России XVIII в. эта задача решается при помощи обращения к «Словарю Академии Российской». В первую очередь стоит обратиться к трактовке слова «розыск», которое, вопреки современному пониманию (которое находится в сфере уголовного права и близко к определению «оперативно-розыскной деятельности»), имеет одно из значений «розыскивать... 2. пытку спрашивать» [Словарь Академии Российской, 1789–1794]. Данная интерпретация позволяет раскрыть терминологический аппарат с иной стороны: функция «розыска» у судебно-следственного органа (которая, согласно законодательству, отделяет его от полиции и воеводских канцелярий) становится более очевидной. Неотъемлемой частью его становится именно пытка, в то время как стоит отдельно отметить и тот факт, что современная дефиниция слова «пытка» как любого действия, подразумевающего физическое воздействие, в XVIII в. находится в другой плоскости: «пытка» — это отдельное следственное действие, специально регламентированное законом. При этом другие методы изыскания истины (пристрастный расспрос), также подразумевающие физическое взаимодействие на подследственного, пыткой как таковой вовсе не считались. Также важную роль играет и вопрос «практического знания», который в особенности выделяется в социологии [Волков, Хархордин, 2008, с. 62], а в разрезе исторической науки сталкивается с препятствиями метафизического порядка, на решение которых и направлен синтез методов.

Основным источником становления принципов следствия являются нормативно-правовые акты, издаваемые государством, но необходимо проследить, как именно они интерпретируются и применяются на практике — в какой мере реализовывается новая конфигурация.

Результаты

Весь комплекс судебно-следственных мероприятий по расследованию уголовных дел, существовавший в России XVIII в., в историографии характеризуется как «процесс розыскного типа». Основной характеристикой розыскного процесса рассматриваемого периода является верховенство судьбы, как участника процесса, который представлял интересы «общества или государства», а наиболее важной составной частью розыскного процесса являлось применение пытки, что обосновывает его название [Смирнов, 2000, с. 120–121].

Формы инициирования процесса в XVII и XVIII вв. были различными: в XVII в. прева-лировала частная (т. е. челобитные, личная явка) [Коллманн, 2016, с. 161], в XVIII в. происходит перевес в сторону публичной, о чем свидетельствуют указы Петра I от 1697 и 1700 гг. [Серов, 2009, с. 85]. В 1697 г. Пётр I издал указ, получивший в Полном собрании законов Российской империи (далее — ПСЗРИ) название «Об отмене в судебных делах очных ставок, о бытии вместо оных распросу и розыску, о свидетелях, об отводе оных, о присяге, о наказании лжесвидетелей и о пошлинных деньгах» [ПСЗРИ, 1-е собр., т. III, № 1572]. Данный нормативно-правовой акт упразднял состязательность сторон и оформлял новую систему ведения следствия. По мнению законодателя, предшествующая практика приводила к малой эффективности ведения следствия:

«... в которых делах всяких чинов у людей бывают в приказах суды и очные ставки, отста-вить для того, что в судах и в очных ставках от истцов и ответчиков бывает многая неправда и лукавство... а иные истцы и ответчики, для таких же своих коварств и неправды, нани-мают за себя в суды и в очные ставки свою братию...» [ПСЗРИ, 1-е собр., т. III, № 1572].

Основные принципы выстраивания процесса были заложены законодательством эпохи Петра I, в первую очередь указом «О форме суда» [Серов, 2009, с. 200–208], а следствие реализовывалось в надворных судах. Во второй четверти XVIII в. Надворные суды были упразднены, также в системе права стала необходимой дальнейшая коррек-тировка основных принципов законодательства. Важнейшим рубежом стал мораторий на смертную казнь 1754 г., который положил начало первым коренным преобразованиям суда и следствия. После его введения процесс получил тот порядок, реформирование которого начала Екатерина II.

Судебно-следственный процесс во второй половине XVIII в., согласно законодатель-ству и изученным материалам низовой практики, имел четкую структуру, состоящую из нескольких блоков: первичное следствие: инициация дела (при личной явке истца или при приводе полицейскими командами подследственного в судебно-следственный орган) и допрос, по результатам которого (при признании ответчика) может назначаться суд, или, в случае наличия «разноречий» (отсутствия признания, неоднозначных пока-заний, оговоров других) следствие переходит к дальнейшим следственным действиям.

Работа с противоречивыми показаниями происходила в следующих направлениях:

- 1) проведение очных ставок и повальных обысков;
- 2) применение телесных методов изыскания истины (пытка и пристрастный рас-спрос).

В хронологических рамках исследования переломным этапом становится ранний период правления Екатерины II — «О порядке производства...», первый указ, изменивший ход ведения следствия по общеуголовным делам. Главным изменением стало введение увещания, а также осуждение пытки как следственного метода. Важным его результатом в практическом применении стали изменения в ходе ведения следствия, а также в применении основных нормативно-правовых актов.

Как показало исследование, наибольший процент в экстрактах составили статьи Соборного уложения 1649 г. В первую очередь стоит сказать, что многие из них к 1755 и 1764 гг. не имели прямого действия и применялись с корректировкой на действительное законодательство. Например, ряд статей устанавливал применение смертной казни, которая находилась под мораторием. Ниже приведена таблица сравнительного включения статей из Соборного уложения в общеуголовных делах в 1755 и 1764 гг. (таблица 1).

Таблица 1. Включение статей Соборного уложения, %
Table 1. Inclusion of the articles of the Cathedral Code, %

Статья	1755 г.	1764 г.
9	50,00	59,20
12	2,94	12,96
30	2,94	9,26
40	2,94	11,11
44	0,00	14,81
50	14,71	25,93
54	2,94	9,26
58	32,35	25,93
100	8,82	18,52

Источник: [РГАДА, ф. 373, оп. 1, ч. 1, д. 7, 9, 13, 15, 19, 42, 47, 51, 52, 56, 67, 70, 83, 84, 86, 89, 114, 127, 139, 160, 161, 185, 186, 198, 200, 201, 205, 216, 218, 219, 220, 223, 224, 227, 231, 233, 236, 238, 240, 243, 245, 247, 250, 258, 260, 270, 290, 293, 297, 299, 311, 314]

Source: [RSAAA, n.d., f. 373, op. 1, ch. 1, d. 7, 9, 13, 15, 19, 42, 47, 51, 52, 56, 67, 70, 83, 84, 86, 89, 114, 127, 139, 160, 161, 185, 186, 198, 200, 201, 205, 216, 218, 219, 220, 223, 224, 227, 231, 233, 236, 238, 240, 243, 245, 247, 250, 258, 260, 270, 290, 293, 297, 299, 311, 314]

В большинстве дел, возбужденных по факту имущественного преступления, в котором не было применено насилие, в экстракт включалась 9 статья 21 главы Соборного уложения:

«А приведут татя, а доведут на него одну татьбу, и того татя пытать и в и(ы)ных татьбах и в убийстве, да будет с пытки в и(ы)ных татьбах и в убийстве не повинится, а скажет, что он крал впервые, а убийства не учинил, и того татя за первую татьбу бить кнутом и отрезать ему левое ухо, и посадити его в тюрьму на два года, а животы его отдать исцом в выть, и ис тюрьмы выймав его, посылать в кандалах работать на всякия изделия, где государь укажет...» [Соборное уложение..., 1961, с. 265].

Для следствия второй половины XVIII в. этот указ не был применим полностью. Главным образом, он регулировал следующие аспекты:

- 1) необходимость дознания на предмет иных преступлений;
- 2) форма наказания: из указанного в статье применялось только битье кнутом, но иные указы, постановляющие наказание, в дела не включались.

Исключением для следствия становились дела, возбужденные по факту кражи лошадей. Первичной задачей процесса был поиск украденной лошади, и при возвращении ее владельцу в кратчайшие сроки дело часто не имело экстрактов из статей вовсе [РГАДА, ф. 373, оп. 1, д. 13].

В законодательной практике за более чем 100 лет не было издано иных указов, которые регулировали следствие на том же базовом уровне, как статья 9 Соборного уложения.

Второй наиболее часто встречающейся в экстрактах статьей Соборного уложения стала статья 58 главы 21 [Соборное уложение ..., 1961, с. 276]. Исходя из ее текста, любые разногласия в показаниях подследственного являются основанием для применения пытки.

При этом также применимой была и статья 50 той же главы. Согласно ей, пытка может быть проведена даже в случае, если разногласий нет как таковых, но подследственный не признает обвинение, которое было выдвинуто ему при поимке/задержании/приводе [Соборное уложение ..., 1961, с. 276].

Три перечисленные выше статьи регулировали основные аспекты процесса. Статьи 9 и 58 применялись в примерно одинаковом количестве дел как в 1755 г., так и в 1764 г., в то время как применение статьи 50 участилось более чем на 10%.

В таблицу 1 включены наиболее применявшиеся статьи, а также те, в которых разница включения между двумя периодами составила около (или более) 10%.

Выше был проанализирован указ Екатерины II от 10 февраля 1763 г., который стал повсеместно применимым в общеуголовном следствии. Характерной его чертой стало осуждение пытки и значительное сужение области ее применения. Тем не менее, если производить сравнение между двумя периодами, именно в 1764 г. применение данного следственного мероприятия возросло более чем на 10%. Изучение данного феномена требует максимально тщательного рассмотрения оригиналов протоколов с целью установить, как именно фиксировались следственные мероприятия, а также составить детализацию действий органов полиции.

Несмотря на применение побочных указов, основой следствия оставалось именно Соборное уложение, и следственные мероприятия были продиктованы во многом статьями этого нормативно-правового акта. Если сравнивать количество приводимых законодательных актов в 1755 г. и в 1764 г., наблюдается значительный рост общего количества статей и экстрактов, которые следствие включало в дело.

Исходя из приведенной в таблице 1 информации, наиболее применимыми стали статьи 40, 44, 50, 54 и 100. Все они регулируют назначение или применение пытки в деле. Статьи 44 и 100 посвящены деталям применения: в статье 44 указаны действия

в случае признания ответчиком во время пытки, что его оговорили; статья 100 регулирует «сговор» (то есть признание своей невиновности) ответчиком во время пытки. Статьи 40, 50 и 54 представляют собой условия назначения пытки, содержание которых стоит рассмотреть отдельно.

Статья 40, применение которой выросло чуть менее, чем на 10%, гласит, что пытка может быть реализована «без обыску» в случае, если под следствием находятся двое и более участников преступной группировки, которые дают показания на человека, ранее не находившегося под следствием по указанному делу.

В статье 50, применение которой выросло на 11%, указано, что пытку можно было применить в случае, если приведенный с поличным ответчик не приводил достаточно доказательств своей невиновности. Примерно те же положения указывались и в статье 54 (ее применение возросло на 7%).

Таким образом, при помощи включения указанных статей следствие значительно расширяло область применения пытки. Во всех делах за 1764 г., где приводились расширенные экстракты, содержащие приведенные статьи, они сопровождалась выписками из указа 10 февраля 1763 г. Появление пункта о пытке как о «нежелательной мере» обязывало следствие давать более подробное основание ее назначения.

Несмотря на включение ссылок на указанные статьи, их действие не было прямым. Говоря о сторонах, которые регулировались большинством ссылок из экстрактов, в первую очередь вопрос касается пытки. Согласно статьям Соборного уложения, пытка может (и должна) применяться практически в каждом деле в случае, если подсудимый не полностью признает свою вину, или же имеется подозрение на его участие в других преступных деяниях.

Несмотря на изменение в регулировании следственных мероприятий, подразумевающих телесные методы изыскания истины, произошедших в 1763 г., более четкое разделение между пристрастным расспросом и пыткой прослеживается в делах за 1755 г. Это продиктовано одним важным обстоятельством: существовавшее разделение полномочий между полицией и Сыскным приказом как органом первичного дознания и органом, занимавшимся непосредственно розыском, давало полиции полномочия проводить в том числе и пристрастный расспрос, а также, при передаче дела, включать информацию о проведении в опись.

Данную меру регулировала статья 8 Новоуказных статей «О татевных, разбойных и убийственных делах» 1669 г. (далее — Новоуказная статья 8):

«8. А приведут татя, а доведут на него одну татьбу, а он в той татьбе в распросе без пытки повинится: и его спрашивать накрепко и в иных татьбах с пристрастием, а не пытать...» [ПСЗРИ, 1-е собр., т. I, № 431].

Согласно этой статье, пытка, предусмотренная статьями Соборного уложения, заменялась на пристрастный расспрос. При этом указ содержал только информацию об условиях ее назначения, а не регламентацию проведения. Ниже приводится таблица 2, в которой соотнесен процент включения статьи в экстракты и применения в делах за 1755 и 1764 гг.

Таблица 2. Основание и применение пристрастного расспроса, %

Таблица 2. Foundation and application of the biased interrogation, %

Год	Включение статей в экстракты	Применение
1755	26,47	26,47
1764	12,96	33,33

Источник: [РГАДА, ф. 373, оп. 1, ч. 1, д. 7, 9, 13, 15, 19, 42, 47, 51, 52, 56, 67, 70, 83, 84, 86, 89, 114, 127, 139, 160, 161, 185, 186, 198, 200, 201, 205, 216, 218, 219, 220, 223, 224, 227, 231, 233, 236, 238, 240, 243, 245, 247, 250, 258, 260, 270, 290, 293, 297, 299, 311, 314]

Source: [RSAAA, n.d., f. 373, op. 1, ch. 1, d. 7, 9, 13, 15, 19, 42, 47, 51, 52, 56, 67, 70, 83, 84, 86, 89, 114, 127, 139, 160, 161, 185, 186, 198, 200, 201, 205, 216, 218, 219, 220, 223, 224, 227, 231, 233, 236, 238, 240, 243, 245, 247, 250, 258, 260, 270, 290, 293, 297, 299, 311, 314]

Исходя из данных таблицы 2, в 1755 г. процент применения и основания в экстрактах совпадает, в то время как в 1764 г. разница между двумя параметрами превышена более чем на 20%. Главной причиной можно назвать тот факт, что в 1755 г. пристрастный расспрос преимущественно проводился полицией, после чего вместе с экстрактом передавался в Сыскной приказ, где приводились все основания следственных действий, в то время как в 1764 г. подавляющее число применения принадлежало Московской розыскной экспедиции.

В таблицах отображена динамика применения пристрастного расспроса в 1755 и 1764 гг. (в выборку включены только дела, переданные из полиции).

Исходя из приведенных данных, общее применение данной меры осталось на том же уровне, на котором находилось в 1755 г. Тем не менее сыграло роль изменение ротации органов: в 1764 г. применение пристрастного расспроса в Московской розыскной экспедиции превышало применение этой меры в полиции более чем в два раза. Данная динамика свидетельствует о большей централизации применения следственных действий в рамках главного судебно-следственного органа и постепенной разгрузке полиции.

Переходя от статистических данных к анализу применения самой следственной меры на практике, стоит отметить, что, в отличие от пытки, пристрастный расспрос не имел законодательного регулирования как следственный метод. Как в 1755 г., так и в 1764 г. его применение фиксировалось в делах исключительно формально: «и в чем по делу надлежит сущей справедливости роспрашиван с пристрастием под плетми» [РГАДА, ф. 373, оп. 1, д. 258, л. 135].

Наиболее развернутая запись производилась следующим образом:

«1755 году генваря 24 дня в журнале Московской полицы записано: По оному делу приказали объявленного ч[е]л[о]в[е]ка Дмитрия Запешного сечь кошками и притом спрашивать, где он объявленное приносное серебро и прочее взял и не украл ли у кого и что» [РГАДА, ф. 372, оп. 1, д. 3288, л. 4].

Ни в одном из дел не встречаются подробности проведения: количество ударов, основание выбора орудия применения (это могли быть плети, розги, батоги или кошки) или другая информация. Регламентацию проведения расспроса с пристрастием можно найти фрагментарно всего в двух нормативно-правовых актах. Первым из них является указ Петра I от 1712 г. «Краткое изображение процессов и судебных тяжб». В указанном законодательном акте присутствует глава «О распросе с пристрастием и о пытке», но данной мере посвящена только одна статья, уточняющая значение определения, но не вносящая информации о применении на практике:

«Сей распрос [пристрастный] такой есть, когда судья того, на котораго есть подозрение, и оный добровольно повинится не хочет, пред пыткою спрашивает, испытуя от него правды и признания в деле» [Маньков, Чистяков, 1986, гл. 6, п. 1].

Единственная формулировка, которая применяется относительно регламентации, — «пред пыткою спрашивает».

Вторым актом становится закрепленный в ПСЗРИ судебный прецедент, зафиксированный Сенатом от 19 мая 1750 г. «О чинении пристрастных допросов под батожем и кошками в следствиях по корчемным делам» [ПСЗРИ, 1-е собр., т. XIII, № 9746]. Большая часть текста посвящена сути частного дела (мошенничество при продаже вина) и не затрагивает процессуальной стороны. Но в нескольких частях указа сказано, что пристрастный распрос проводится при помощи батогов, плетей или кошек.

Иных нормативно-правовых актов, регулирующих основы применения распроса с пристрастием и применявшихся на практике, не выявлено.

Пытка, напротив, имела широкую базу законодательного регулирования. Она имела подробный перечень условий назначения, а также и в иных нормативно-правовых актах оговаривался точный регламент ее применения.

Актуальным для середины XVIII в. нормативно-правовым актом, включавшимся в дела, где применялась пытка, стал указ от 23 октября 1673 г. «О пытках воров, в случае заперательства, кнутом¹ и сжением их на огонь»:

«Которые воры присланы будут из городов, а в городах они и в воровствах своих винулись, а на Москве в Розбойном приказе, станут речи свои городовья лживить: тех воров в Розбойном приказе по указу Великаго Государя, пытать трижды и огнем жечь, а в первой пытке дать им восемьдесят ударов без спуска, а в другия сто двадцать, а в третьи сто пятьдесят. А приводных людей, которые приведены будут с поличным, или по челобитью истцов, а доведутся они по указу Великаго государя пытать трожды: и тем приводным людем, в первой пытке дать им пятьдесят ударов без спуска, и другая восемьдесят ударов, а в третия сто ударов» [ПСЗРИ, 1-е собр., т. I, № 561].

В судебно-следственных делах, включенных в выборку настоящего исследования, ссылка на этот указ является основной из сопроводительных в экстрактах к применению пытки.

¹ В самом тексте акта слово «кнут» не применяется. Нет указаний, что название указа является аутентичным, данная формулировка может принадлежать исключительно составителям ПСЗРИ.

В первую очередь стоит отметить, что в тексте нормативно-правового акта не содержится информации о том, каким инструментом должна производиться пытка (кнутом, плети, батоги и проч.). В историографии господствует мнение (подкрепленное делопроизводственной документацией первой половины XVIII в.), что для пытки применялся в основном кнут. Тем не менее сомнительным остается предписание именно этого инструмента указом, так как подобное количество ударов, нанесенных кнутом, не оставило бы подследственных в живых [Анисимов, 1999, с. 287].

При изучении дел, включенных в выборку настоящего исследования, можно выделить несколько важных аспектов применения пытки.

В 1755 г. во всех делах, где фиксировалось применение пытки, число ударов варьируется от 13 до 30, и указано, что инструментом является именно кнут. Выбор количества ударов зависел от возраста, пола и физического состояния подследственного. Пытка производилась в три этапа, между ними соблюдался временной промежуток около месяца (требовавшийся для восстановления физического состояния подследственного). В различных случаях количество ударов могло варьироваться (в сторону увеличения с каждой последующей пыткой); во время третьей пытки, как правило, к кнуту добавлялось «жжение огнем».

После включения в дело экстракта, содержавшего текст из указа от 23 октября 1673 г., производилось назначение пытки. В делах четко фиксировалось и само применение (количество ударов, этап пытки), и показания, данные подследственным по делу.

В 1755 г. применение пытки составило 11,76% среди изученных дел, в то время как в 1764 г. оно выросло до 24,07%. Переходя к применению пытки при Екатерине II, стоит в первую очередь отметить, что в 1764 г. кнут был заменен плетью. Законодательного основания в нормативно-правовых актах екатерининского законодательства не найдено, но пытка плетью стала «новшеством» Московской розыскной экспедиции¹. Что характерно, при переходе на применение плетей вместо кнута количество ударов равнялось тому, какое указывалось в нормативно-правовом акте 1673 г.

Обсуждение

В настоящий момент исследование продолжается, наиболее приоритетными для дальнейшего изучения являются направления, проливающие свет на ряд вопросов, которые не освещены в предшествующей историографии и могут иметь принципиально важное значение для понимания процессов преобразования следствия. В первую очередь, не проясненной остается роль «Наказа...». Внимание исследователей к данному памятнику законодательства было приковано еще с начала XIX в., но его реализация на практике не изучена. «Наказ...» не был самостоятельным нормативно-правовым актом, который регулировал процесс, также в исследованных делах за 1768 г. и в последующей практике ни в одном из экстрактов ссылок на него не присутствует [Петрова, 2017, с. 95–96]. Тем не менее результаты изучения судебно-следственных мероприятий за 1768 г., не включенных в настоящую статью, позволяют сделать вывод о том, что при-

¹ По сравнению с 1755 г. и деятельностью Сысного приказа.

менение пытки было значительно сокращено по сравнению с предыдущим периодом. Причины этого остаются перспективными для исследования.

Отдельным направлением анализа становится практика взаимодействия административных органов, в первую очередь Московской розыскной экспедиции (ранее — Сыскного приказа) и Московской полицмейстерской канцелярии. Одним из катализаторов реформирования суда и следствия в первые годы правления Екатерины II является изменение иерархии административных органов, согласно «Манифесту о Сенате» от 15 декабря 1763 г. Именно этим указом Сыскной приказ был упразднен и заменен на Московскую розыскную экспедицию, главным отличием которой стало измененное положение в системе государственных органов. Роль этой смены места в иерархии также требует дальнейшего изучения.

Заключение

Проведенное исследование уголовного процесса середины XVIII в. на примере компаративного исследования общеуголовных дел по имущественным преступлениям за 1755 и 1764 гг., соотнесенное с законодательными источниками, позволяет сделать несколько выводов.

Первичное следствие в XVIII в. подвергалось наибольшим структурным трансформациям. Важнейшей чертой уголовного процесса второй половины 1750-х гг. является высокая роль полицейского дознания: Московская полицмейстерская канцелярия вела большую часть следствия. В компетенцию полицейских органов входил не только допрос, но и дальнейшие действия в случае получения неоднозначных показаний (в первую очередь инструментом дознания становился пристрастный расспрос). Количество дел, которые впоследствии велись в главном судебном-следственном органе Москвы и были инициированы полицией, в оба периода составляют большой процент. В 1755 г. в иерархии административных органов Сыскной приказ и Московская полицмейстерская канцелярия находились на одном уровне, а их компетенции были разделены только указом, учреждавшим Сыскной приказ, — в его ведении отныне находился исключительно «розыск», в то время как круг обязанностей относительно первичного следствия не был четко определен. В этот период полиция проводила всё первичное следствие, в то время как Сыскной приказ, в случае передачи дела из полицмейстерской канцелярии, преимущественно реализовывал только пытку и суд. Для передачи дела из полиции в Сыскной приказ требовалось довести дело до «розыска», т. е. обосновать применение пытки.

Указом от 10 февраля 1763 г. в общеуголовное судопроизводство была введена обязательность увещания, которое необходимо было проводить после получения «разноречий» в показаниях. Проведение данного следственного мероприятия становилось прерогативой главного судебного-следственного органа. Полиция после получения неоднозначных показаний на первичном допросе более не имела права вести самостоятельно следствие, применяя очные ставки и расспрос с пристрастием, а была обязана передать дело в Московскую розыскную экспедицию. Таким образом, действие указа позволило

изменить ход первичного следствия, более четко обозначив компетенцию Московской розыскной экспедиции и сняв с полиции часть обязательств по дознанию. Изменение иерархии административных органов (которое в числе прочего было введено «Манифестом о Сенате» от 10 декабря 1763 г.) позволило трансформировать ход первичного следствия в общеуголовных делах.

Законодательные основы процесса в оба периода преимущественно принадлежали к Соборному уложению 1649 г. Несмотря на совпадение наиболее применимых статей в оба периода, к 1764 г. наблюдается значительный рост включения статей, обосновывающих пытку. В 1764 г. в каждом из дел, которые велись в Московской розыскной экспедиции, присутствовали ссылки на именной указ Екатерины II от 10 февраля 1764 г., так как следствие базировалось именно на принципах, заложенных этим документом. Несмотря на структурные изменения процесса (изменение компетенций полиции и главного судебно-следственного органа), следственные мероприятия: допрос, очная ставка, повальный обыск, пытка, расспрос с пристрастием — оставались применимы по тем же образцам, что и в 1755 г. Введение в следствие процедуры увещевания позволило сократить количество дел, в которых для разрешения «разноречий» применялся пристрастный расспрос. Применение пытки сохранялось, несмотря на ее осуждение со стороны императрицы, выраженное в тексте именного указа от 10 февраля 1763 г., при этом пытка по-прежнему оставалась обособлена как розыск, в то время как расспрос с пристрастием сохранял автономность от него и продолжал применяться в стенах полиции, но в меньшем числе случаев. Важной причиной, которая послужила регулярному изданию норм, регулирующих судебно-следственный процесс во второй половине XVIII в., стала направленность правительства на три принципиальных аспекта уголовного процесса: устранение пробелов в праве, кодификацию законодательства и ориентированность на принципы эпохи Просвещения.

Проведенное исследование позволяет заключить, что преобразования суда и следствия, проведенные Екатериной II в первые годы ее правления, положили начало кардинальным изменениям в уголовном процессе XVIII в.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- Акельев Е. В., Бабкова Г. О. 2012. «Дабы розыски и пытки могли чинитца порядочно, как указы повелевают»: эволюция теории и практики «розыскного» процесса в России первой половины XVIII в. // *Cahiers du Monde Russe*. № 53/1. С. 15–39. <https://doi.org/10.4000/monderusse.9362>
- Анисимов Е. В. 1999. Дыба и кнут: политический сыск и русское общество в XVIII веке. М.: Новое литературное обозрение. 720 с.
- Бабкова Г. О. 2012. «Безгласные граждане»: малолетние преступники в судебной системе России 1750–1760-х годов: препринт WP19/2012/04. М.: Изд. дом Высшей школы экономики. 32 с.
- Витт В. 1909. Екатерина II, как криминалистка. Уголовно-правовая доктрина Наказа в ее отношении к западно-европейской теории и к русской действительности. СПб.: Тип. товарищества «Общественная польза». 122 с.

- Волков В. В., Хархордин О. В. 2008. Теория практик. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге. 298 с.
- Екатерина II. 1907. Наказ императрицы Екатерины II, данный Комиссии о сочинении проекта Нового уложения / под ред. [и с предисл.] Н. Д. Чечулина. СПб.: Тип. Императорской Академии Наук. 175 с.
- Есипов Г. Е. 1861. Раскольничьи дела XVIII столетия, извлеченные из дел Преображенского приказа и Тайной Розыскных дел канцелярии. СПб.: Тип. товарищества «Общественная польза». Т. 1–2. 664 с.
- Иконников В. С. 1890. Страница из истории Екатерининского наказа [об отмене пытки в России]. Киев: Тип. В. И. Завадского. 28 с.
- Каменский А. Б. 2006. Повседневность русских городских обывателей: ист. анекдоты из провинц. жизни XVIII в. М.: РГГУ. 403 с.
- Коллманн Н. Ш. 2016. Преступление и наказание в России раннего Нового времени. М.: Новое литературное обозрение. 616 с.
- Курукин И. В., Никулина Е. А. 2008. Повседневная жизнь Тайной канцелярии. М.: Молодая гвардия. 639 с.
- Маньков А. Г. (ред. тома), Чистяков О. И. (общ. ред.). 1986. Российское законодательство X–XX вв. Т. 4: Законодательство периода становления абсолютизма. М.: Юридическая литература. 511 с.
- Омельченко О. А. 2004. Власть и закон в России XVIII века. Исследования и очерки. М.: МГИУ. 604 с.
- Петрова М. С. 2017. Практика розыскного процесса в России в 60-е годы XVIII века: выпускная квалификационная работа. М. 102 с.
- Полное собрание законов Российской империи. 1-е собр. Т. III. № 1572.
- Полное собрание законов Российской империи. 1-е собр. Т. I. № 431.
- Полное собрание законов Российской империи. 1-е собр. Т. I. № 561.
- Полное собрание законов Российской империи. 1-е собр. Т. XIII. № 9746.
- Российский государственный архив древних актов. Ф. 373. Оп. 1. Ч. 1. Д. 7, 9, 13, 15, 19, 42, 47, 51, 52, 56, 67, 70, 83, 84, 86, 89, 114, 127, 139, 160, 161, 185, 186, 198, 200, 201, 205, 216, 218, 219, 220, 223, 224, 227, 231, 233, 236, 238, 240, 243, 245, 247, 250, 258, 260, 270, 290, 293, 297, 299, 311, 314.
- Российский государственный архив древних актов. Ф. 372. Оп. 1. Д. 3288.
- Российский государственный архив древних актов. Ф. 373. Оп. 1. Д. 13.
- Российский государственный архив древних актов. Ф. 373. Оп. 1. Д. 258.
- Румянцева М. Ф. (отв. ред.). 2015. Источниковедение: учебное пособие. М.: Изд. дом Высшей школы экономики. 685 с.
- Семевский М. И. 1991. Слово и дело! 1700–1725. М.: Московский кадровый центр. 328 с.
- Серов Д. О. 2009. Судебная реформа Петра I: историко-правовое исследование. М.: Зерцало-М. 488 с.
- Словарь Академии Российской. 1789–1794. СПб.: Императорская Академия Наук.
- Смилянская Е. Б. 2003. Волшебники. Богохульники. Еретика: народная религиозность и «духовные преступления» в России XVIII в. М.: Индрик. 462 с.
- Смирнов А. В. 2000. Модели уголовного процесса. СПб.: Наука: Изд-во Альфа. 237 с.

- Соборное уложение 1649 года. 1961. М.: Изд-во Московского ун-та.
- Солодкин И. И. 1966. Русское уголовное право в конце XVIII — первой трети XIX веков: дис. ... д. ю. н. Ленинград. 169 с.
- Чельцов-Бebutov М. А. 1948. Уголовный процесс. М.: Юриздат. 846 с.
- Hart H. L. A. 1994. *The Concept of Law*. 2nd edition. Oxford: Clarendon Press. 325 pp. <https://discoversocialsciences.com/wp-content/uploads/2018/08/The-Concept-of-Law-Second-Edition.-H.L.A.-Hart.pdf>
- Rodriguez-Blanco V. 2005. *Method in law: revision and description // Science or Jurisprudence?* / S. Coyle, G. Pavlakos (eds.). Oxford: Hart Publications. Pp. 63–88.

References

- Akeliev, E. V., & Babkova, G. O. (2012). "So that criminal investigations and torture be properly conducted, as prescribed by law." Evolution in the theory and practice of criminal investigations in Russia during the first half of the eighteenth century. *Cahiers du Monde Russe*, 53(1), 15–39. <https://doi.org/10.4000/monderusse.9362> [In Russian]
- Anisimov, E. V. (1999). *Rack and Whip: Political Detention and Russian Society in the 18th c.* Novoe Literaturnoe Obozrenie. [In Russian].
- Babkova, G. O. (2012). "Headless citizens": juvenile criminals in the judicial system of Russia 1750–1760s [Preprint WP19/2012/04]. Izd. dom Higher School of Economics. [In Russian].
- Witt, V. (1909). *Catherine II as a Criminalist. The Criminal-Legal Doctrine of the Nazakaz in its Relation to the West-European Theory and to the Russian Reality*. Obshchestvennaya polza. [In Russian].
- Volkov, V. V., & Kharkhordin, O. B. (2008). *Practice Theory*. Izd-vo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge. [In Russian].
- Catherine II. (1907). *The order of Empress Catherine II, given to the Commission on composing the draft of the New Code* (N. D. Chechulin, Ed., Foreword). Tipografiya Imperatorskoy Akademii Nauk. [In Russian].
- Esipov, G. E. (1861). *Raskolniki cases of the 18th c., extracted from the files of the Preobrazhensky Priказ and the Secret Investigative Chancellery*. Vols. 1–2. Obshchestvennaya polza. [In Russian].
- Ikonnikov, V. S. (1890). *Page from the history of Catherine's punishment [on the abolition of torture in Russia]*. Tip. V. I. Zavadskogo. [In Russian].
- Kamensky, A. B. (2006). *Everyday life of Russian city dwellers: anecdotes from provincial life of the 18th c.* Russian State University of Grodno. [In Russian].
- Kollmann, N. S. (2016). *Crime and Punishment in Early Modern Russia*. Novoe literaturnoe obozrenie. [In Russian].
- Kurukin, I. V., & Nikulina, E. A. (2008). *Daily Life of the Secret Chancellery*. Molodaya Gvardiya. [In Russian].
- Mankov, A. G., & Chistyakov, O. I. (Eds.) (1986). *Russian Legislation in 10th–20th c. Vol. 4: Legislation of the Period of Absolutism Formation*. Yuridicheskaya Literatura. [In Russian].
- Omelchenko, O. A. (2004). *Power and Law in Russia of the 18th c. Studies and Essays*. MGIU. [In Russian].

- Petrova, M. S. (2017). *The Practice of the Search Process in Russia in the 60s of the 18th c.* [Graduate qualification work]. [In Russian].
- Full Collection of Laws of the Russian Empire.* (n.d.). (Vol. 3, no. 1572). [In Russian].
- Full Collection of Laws of the Russian Empire.* (n.d.). (Vol. 1, no. 431). [In Russian]
- Full Collection of Laws of the Russian Empire.* (n.d.). (Vol. 1, no. 561). [In Russian]
- Full Collection of Laws of the Russian Empire.* (n.d.). (Vol. 13, no. 9746). [In Russian]
- Russian State Archive of Ancient Acts. (n.d.). (F. 373, op. 1, ch. 1, d. 7, 9, 13, 15, 19, 42, 47, 51, 52, 56, 67, 70, 83, 84, 86, 89, 114, 127, 139, 160, 161, 185, 186, 198, 200, 201, 205, 216, 218, 219, 220, 223, 224, 227, 231, 233, 236, 238, 240, 243, 245, 247, 250, 258, 260, 270, 290, 293, 297, 299, 311, 314). [In Russian]
- Russian State Archive of Ancient Acts. (n.d.). (F. 372. Оп. 1. Д. 3288. [In Russian]
- Russian State Archive of Ancient Acts. (n.d.). (F. 373, op. 1, d. 13). [In Russian]
- Russian State Archive of Ancient Acts. (n.d.). (F. 373, op. 1, d. 258). [In Russian]
- Rumyantseva, M. F. (Ed.). (2015). *Source Study: Textbook.* Higher School of Economics. [In Russian].
- Semevsky, M. I. (1991). *Word and Deed! 1700-1725.* Moskovskiy kadrovyy tsentr. [In Russian].
- Serov, D. O. (2009). *Judicial Reform of Peter I: Historical and Legal Study.* Zertsalo-M. [In Russian].
- Dictionary of the Russian Academy.* (1789–1794). Imperskaya Akademiya Nauk. [In Russian].
- Smilyanskaya, E. B. (2003). *Magicians. Blasphemers. Heretics: Popular Religiosity and "Spiritual Crimes" in Russia in the 18th c.* [In Russian].
- Smirnov, A. V. (2000). *Models of Criminal Process.* Nauka: Alfa. [In Russian].
- Sobornoe ulozhenie 1649.* (1961). Izd-vo Moskovskogo un-ta. [In Russian].
- Solodkin, I. I. (1966). *Russian criminal law in the late 18th–early 19th c.* [Dissertation]. [In Russian].
- Cheltsov-Bebutov, M. A. (1948). *Criminal Process.* Yurizdat. [In Russian].
- Hart, H. L. A. (1994). *The Concept of Law* (2nd ed.). Clarendon Press. <https://discoversocialsciences.com/wp-content/uploads/2018/08/The-Concept-of-Law-Second-Edition.-H.L.A.-Hart.pdf>
- Rodriguez-Blanco, V. (2005). Method in law: revision and description." In S. Coyle, & G. Pavlakos (Eds.), *Science or Jurisprudence?* (pp. 63–88). Hart Publications.

Информация об авторе

Мария Святославовна Петрова, аспирант Школы исторических наук, старший преподаватель факультета гуманитарных наук Высшей школы экономики, Москва, Россия
mspetrova@hse.ru

Information about the author

Mariia S. Petrova, Postgraduate Student, Doctoral School of History, Senior Lecturer, Faculty of Humanities, Higher School of Economics, Moscow, Russia
mspetrova@hse.ru

Практики публичных дискуссий периода перестройки (на примере обсуждения фильма «ЧП районного масштаба»)

Арсений Дмитриевич Моисеенко✉

Европейский университет в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург, Россия
Контакт для переписки: amoiseenko@eu.spb.ru✉

Аннотация. Перестройка стала временем расширения тематического спектра общественных дискуссий. Помимо рассуждений о трудностях повседневной реальности актуализировались подходы к деконструкции советской бюрократической и идеологической систем. В рамках статьи на примере художественного фильма «ЧП районного масштаба» анализируется перестроечная критика бюрократии, а также контексты запретов кинофильма, его продвижения и обсуждения в публичном пространстве. Основной мотив дискуссий о картине был сопряжен с влиянием идеологического дискурса эпохи (в виде дихотомии «сторонников» и «противников» обновления системы) на положение кинокритики. Такая особенность формирования идей создавала два прямо противоположных взгляда как на художественные и стилистические особенности картины, так и на «сенсационные» эпизоды произведения. Кроме того, положение фильма, при котором лента запрещалась в отдельных городах или даже целых регионах, влияло на формирование перестроечных правил комментирования художественных текстов.

Ключевые слова: перестройка, гласность, кинематограф, кинокритика, литература, публичные дискуссии, «ЧП районного масштаба»

Цитирование: Моисеенко А. Д. 2023. Практики публичных дискуссий периода перестройки (на примере обсуждения фильма «ЧП районного масштаба») // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. Том 9. № 3 (35). С. 77–89. <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2023-9-3-77-89>

Поступила 14.07.2023; одобрена 10.09.2023; принята 30.09.2023

Practices of public debates during perestroika (discussing the film *Emergency of the District Scale*)

Arseniy D. Moiseenko✉

European University at Saint-Petersburg, Saint-Petersburg, Russia
Corresponding author: amoiseenko@eu.spb.ru✉

Abstract. Perestroika became a time when the thematic spectrum of public discussions expanded. In addition to discussions about everyday life, the ideas of deconstructing the Soviet bureaucratic and ideological system became relevant. This dialogue has had an impact on specific institutions. This article analyzes an example of criticism of the Komsomol organization in the film *Emergency of the District Scale* (*ChP raionnogo mashtaba*). The main part of the study is devoted to the analysis of this movie's discussions. The assessment was influenced by local bans that prevented the film from being released. The article describes various mechanisms of influence on cinematography institutions throughout the country. The question of how the context of prohibitions affected the condition of film criticism is also considered. *Emergency* was in a position where the fight against the abuses of local authorities became more significant than an authentic criticism of the art features of the motion picture. This formed two opposing forces. Representatives of the first considered themselves true fighters for the perestroika. Their opponents tried to refuse such a formulation of the question and tried to deconstruct the stylistics. In addition, an important aspect of perestroika cinema was the legal appearance of erotic scenes, which were also shown in *Emergency*. The article presents details of how this context was inoculated with the ideological debate around the film, as well as some of the arguments of different groups. The ironic mode also became a significant aspect of the discussion about the movie. This way of reflection was the only means of going beyond the boundaries of the dichotomy “for glasnost [publicity] and perestroika” or “against”, which was the basis of public debate.

Keywords: perestroika, glasnost, cinematography, film criticism, literature, public debates, *Emergency of the District Scale*

Citation: Moiseenko, A. D. (2023). Practices of public debates during perestroika (the case of the film “emergency of the district scale”). *Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates*, 9(3), 77–89. <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2023-9-3-77-89>

Received Jul. 14, 2023; Reviewed Sept. 10, 2023; Accepted Sept. 30, 2023

Введение

«В один из январских дней 1985 года... я проснулся... знаменитым. Уснул малоизвестным поэтом, а проснулся знаменитым прозаиком» [Поляков, 2020, с. 211]. Так в 2001 г. Ю. Поляков комментировал публикацию повести «ЧП районного масштаба» в журнале «Юность». Конъюнктура времени довольно быстро оставила отпечаток на восприятии произведения: «Повесть написана в 1981 году, долго не могла увидеть свет... [произошло это] при таких обстоятельствах... подоспело постановление о партийном руководстве комсомолом¹, понадобилось художественное произведение, иллюстрирующее недостатки в комсомоле, о которых было сказано в этом постановлении 84-го года, стали искать и обнаружили эту повесть» [РГАФД, ф. 176, оп. 10, д. 136 тр. 1].

В результате за повесть Ю. Поляков получил премию Ленинского комсомола в 1986 г. и был избран кандидатом в члены ЦК ВЛКСМ. Критические замечания в прессе значительно потеплели, что способствовало распространению тезиса о том, что повесть «нужная» в контексте времени [Весьма спорный ракурс, 1985, с. 2]. Читатели из разных уголков страны благодарили автора за «правдивость» в описании реалий жизни молодежи [Кому дописывать повесть, 1986, с. 95–96]. Публичные дискуссии вокруг повести постепенно испытывали влияние времени и концептуализировались в терминах борьбы с «формализмом» и «администрированием» в комсомольских рядах [Как быть с Шумилиным, 1986, с. 4]. Таким образом, «ЧП районного масштаба» стало не только произведением, подхваченным волной перемен времени, но и источником идей для последующей социальной и бюрократической критики действительности.

Популярность этого текста также отразилась и на внелитературных реинтерпретациях сюжета. Например, по написанной А. Мариным пьесе на основании «ЧП» в 1987 г. был поставлен телеспектакль «Кресло» в Московском театре-студии под руководством О. Табакова. Основа спектакля выводилась из публичной дискуссии вокруг повести и была обращена к катастрофическому кризису в комсомоле, для преодоления которого и предназначена масштабная перестройка [Вислов, 1990, с. 64]. Однако даже критика периода отмечала некоторую недостаточность в «резкости» тонов, избранных для характеристики героев и реалий их жизни [Аргус, 1987, с. 3].

Результаты исследования и их обсуждение

Полнометражный фильм как раз изменил положение вещей, в котором «резкость» повести и ее театрального воплощения уступала «сенсационности» киноверсии. К сожалению, анализ как ее художественных особенностей, так и дискуссий вокруг ленты в историографии представлен в основном в крайне фрагментарном, обзорном формате [Horton, Brashinsky, 1992, с. 58–60; Lawton, 2002, с. 262–264; Graham, 2020, с. 339–

¹ Имеется в виду июльское постановление 1984 г. ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении партийного руководства комсомолом и повышении его роли в коммунистическом воспитании молодежи».

340]. Поэтому в настоящем тексте поставлена задача заполнить эту лакуну посредством описания некоторых тенденций обсуждения фильма.

Любопытно, что «Ленфильм» заключил договор с Ю. Поляковым о написании сценария для картины под рабочим названием «Райком» еще в августе 1984 г., т. е. за полгода до публикации повести в «Юности» [ЦГАЛИ СПб, ф. Р-257, оп. 37, д. 464, л. 2–3]. Литературные версии сценария отличались от основного содержания повести, однако это были малозначительные детали [см.: ЦГАЛИ СПб, ф. Р-257, оп. 37, д. 484, 485]. Но в процессе разработки режиссерской версии сценария (режиссером-постановщиком был С. Снежкин) было привнесено значительное изменение, именуемое в картине эпизодом «идеологического стриптиза» [см.: ЦГАЛИ СПб, ф. Р-257, оп. 35, д. 416]. То есть вместо открытого финала, в котором главный герой (Шумилин) остается в положении выбора, он на собрании произносит критическую речь о существующей системе управления в комсомоле, за что полностью реабилитируется начальством и даже получает повышение. Несомненно, такой сюжетный поворот стал формой сатирического выражения мнения о перестроечной действительности, в которой даже самая острая критика была неспособна исправить реальное положение вещей. Художественный совет «Ленфильма» выражал сомнения по поводу нового сценарного хода, поскольку «сюжетный виток затягивает действие и объясняет зрителям то, что понятно без всяких разъяснений» [ЦГАЛИ СПб, ф. Р-257, оп. 37, д. 464, л. 35]. Кроме того, камнем преткновения становились сцены эротического содержания, которые в заключении совета именовались «данью новоявленной моде». Высказывание о сомнительности таких сцен делалось и представителями Госкино СССР, но осталось незамеченным. В итоге авторам была предоставлена значительная свобода в процессе создания картины, направленной на «оздоровление атмосферы в комсомольско-молодежных рядах [и] в нашей жизни» [ЦГАЛИ СПб, ф. Р-257, оп. 37, д. 464, л. 38].

В такой реальности фильм был принят и на студии, и в Госкино. Картина, задуманная изначально как произведение, которое поспособствует «очищению» советской управленческой машины, покрылась налетом «сенсационности». Действительно, большая «резкость» по сравнению с литературным текстом была предопределена тем фактом, что герой — Шумилин превратился из спорной, рефлексирющей о положении вещей фигуры в «закостенелого бюрократа», который думает только о продвижении по карьерной лестнице и диктате своих условий не только на работе, но и дома. Острая, порой на грани допустимого критика реальности в совокупности с перестроечной тенденцией показа эротических сцен предопределили значительную публичность в обсуждении картины (о рефлексии зрителей на тему эротических сцен см.: [Гляйснер, 2014, с. 80–107; Танис, 2019, с. 26–33]).

Одним из симптомов этого конфликта стала прокатная судьба ленты. Несмотря на то что картину допустили на первый советский кинорынок и она была там приобретена многими кинофикаторами, фильм исчезал с экранов многих городов и оставался недоступным зрителям. В первую очередь такая ситуация была вызвана решениями управленцев на местах. Соответственно, для деятелей кинематографии (и не только) обсуждение этой проблемы было облечено в термины политической дискуссии, по-

скольку такие локальные «акции» непосредственно противоречили перестроечным идеологическим концептам. Например, в Омске, Красноярске, Киеве и некоторых других городах купить фильм отказались из-за того, что сделать это им «не рекомендовали» местные власти, а в Томске в процесс реализации картины и вовсе вмешался партийный обком [Мурзина, 1989, с. 6]. По сведениям В. Трегубовича, в Ростове кинопрокатчики получили отказ от местного горкома партии; в Витебске Министерство культуры Белоруссии приказало не покупать картину; в УССР и вовсе запретили фильм; в Ставрополе сначала приобрели права на показ, но после попросили вернуть средства («Ладога» не удовлетворила это требование) [ЧП Всесоюзного масштаба, 1989, с. 18].

Такие локальные запреты стали поводом для организации Союзом кинематографистов СССР пресс-конференции для обсуждения положения дел вокруг фильма¹. Основная часть этого мероприятия была посвящена проработке вопроса о причинах сложившегося положения вещей. Общий посыл интерпретации причины такого бойкота заключался в том, что «с кадрами не всё в порядке». Все участники обсуждения были солидарны, что картина носит «правдивый»/«реалистичный» характер, и это способствовало неприятию ее художественных форм на уровне идеологических управленцев. А. Герман и вовсе выразил мнение, что эти цензоры — «пересаженные административные работники и герои Снежкина». К этим рассуждениям Г. Симанович добавил «боязнь прокатчиков оказаться в немилости или же их собственную гражданскую беспринципность» [Симанович, 1989, с. 4].

Фактически ситуация запрета оказалась не только в плоскости терминов и концепций «революционного обновления», но и в рамках понятийного аппарата проблем, сформировавшихся из «тяжкого наследия» ошибочного, застойного прошлого: псевдоидеологические рычаги, командно-бюрократическое администрирование, умалчивание актуальных проблем и т. д. Такой подход к интерпретации ситуации подкреплялся ссылками на опыт недавнего прошлого: с подобными «областными троекуровыми», например, сталкивался прокат фильмов «Калина красная» и «Гараж» [Евтушенко, 1989, с. 11].

Таким образом, для деятелей кинематографии не менее актуальным становился вопрос о том, как выйти из положения. Мнения на этот счет были разные. Е. Евтушенко обратился к комсомольским лидерам и отметил, что если организация желает обновиться и органично встроиться в палитру перестроечных красок, то ей необходимо «объединиться в идейном порыве» с картиной Снежкина и Полякова. Другие участники были солидарны с таким доводом. Но незадача была в том, что ЦК ВЛКСМ принимал более чем активное участие не только в продвижении фильма, но и в съемочном процессе. Например, некоторые высокопоставленные комсомольские лидеры помогали коллективу в решении конфликтов с ленинградским начальством [ЦГАЛИ СПб, ф. Р-257, оп. 37, д. 464, л. 30–31], а также организация выделила дополнительные тридцать тысяч на съемку эпизода «репетиция приветствия» [Уходящая натура, 1990, с. 8].

¹ Краткую версию обсуждения см. в: [ЧП Всесоюзного масштаба, 1989, с. 18–19]; полная версия: [РГАФД, ф. 176, оп. 10, д. 13, тр. 1]; кроме того, в телепередаче «Кинопанорама» за 1989 г. был показан большой сюжет о пресс-конференции.

Помимо исправления искажений прошлого в комсомольских рядах предлагались и иные пути решения проблемы. Так, Э. Рязанов указал, что, поскольку «мы сейчас переживаем эпоху Великой Болтовни», Союз кинематографистов может посодействовать подаче исков в суд от имени творческого объединения на структуры кинопроката [ЧП Всесоюзного масштаба, 1989, с. 19]. Альтернатива судебному и бюрократическому бумаготворчеству виделась в предании огласке этой ситуации в средствах массовой информации, чтобы люди в регионах знали о таком фильме и об антагонистическом отношении к нему в рядах политических кадров [Симанович, 1989, с. 4].

Также ситуация была вписана в идеологические конструкции времени, что позволяло связывать «препоны» проката с попытками отобрать завоевания гласности и перестройки. Но помимо идеологии речь шла и о прагматике, которая напрямую отражалась не только на «Ладоге», но и на поле экспериментов команды реформаторов. Только масштаб не был всеобъемлющим, а преломлялся в области киноиндустрии. Как отмечал А. Герман: «Мы затронули экономические „кубики“... они посыпались и выросли в еще более страшную охранительную систему, с которой бороться стало в тысячу раз труднее. ... Что получается по новой экономической модели? Никаких постановочных при отсутствии зрителя» [РГАФД, ф. 176, оп. 10, д. 13, тр. 1].

Действительно, многие критики впоследствии вторили этому доводу: если не исправить положение, то кинематограф перестанет быть остросоциальным. Напротив, переоплотится в хорошо забытые, старые формы «серости и беспроблемности». Таким образом, ситуация с прокатом «ЧП» стала, с одной стороны, маркером времени; а с другой, способствовала формированию мнений / сомнений / полемики, связанных с глобальными вопросами о развитии кинотворчества в СССР.

Как показала практика последующих лет, общественная кампания в прессе не стала механизмом борьбы с прокатными злоупотреблениями на местах. В этих условиях разговор о стилистических особенностях и художественных приемах картины лишался своей объемности. Высказывались порой неожиданные соображения о том, как следует подходить к разбору «ЧП». Например, главный редактор журнала «Искусство кино» выступил фактически с программным заявлением, согласно которому, несмотря на большое количество претензий к картине «по художественному счету», диалог о них невозможен, «пока существует хоть какая-то возможность административного, бюрократического вмешательства и каких-то запретительных акций по отношению к ней» [ЧП Всесоюзного масштаба, 1989, с. 18–19].

Такой подход ставил художественную критику в «неестественное положение». Киноведческий анализ, обращенный к деконструкции (не)удач, оказывался в пространстве идеологической дискуссии. Можно отметить немногие критически настроенные тексты эпохи. Например, в статье М. Гуревича в журнале «Советский экран», отмечая абсурдность ситуации с запретом на показ фильма во многих кинотеатрах страны, автор подчеркивал, что ему «не кажется верным оберегать „гонимый“ фильм от критики: это тоже своего рода конъюнктура» [Гуревич, 1989, с. 5]. Гуревич настаивал, что за ширмой «исправительного и обличительного пафоса» картина напроць лишена драматизма, художественной выразительности и реалистичности описания. Рассуждая

о сцене гуляний комсомольцев в бане, Гуревич заметил, что логика построения кадров и диалогов выглядит совсем неестественной, поскольку за гиперболизацией бессмысленности идеологической риторики совсем непонятными остаются реальные люди, их характеры и «бытовой язык». Шумилин, Чесноков, Бутенин и другие герои повествования — просто «фантомы перед нами, а не люди, „абличительные“ схемы взамен прежних благодетельных» [Гуревич, 1989, с. 5].

Схожей позиции придерживался и А. Егоров в рецензии на страницах журнала «Искусство кино». Отмечая жанровую особенность картины, он указывал, что «ЧП» не единственное в своем роде произведение. Скорее имеет смысл рассуждать об особом жанре перестроечного кино, в котором попытка вывернуть мир наизнанку задвигается на второй план, а на авансцене оказывается психологический анализ прошлого посредством вживания в порочность эпохи застоя. Такой жанр в корне отличался от сенсационных открытий о работе репрессивной машины в 1930–1950-е гг. Герои не совершали явных злодеяний, но их мир находился в плоскости «бдительности и архипреданности». Но, как заключал Егоров, помимо клишированных форм, характерных для перестроечного искусства в целом, «ЧП районного масштаба» наполнено исключительно желанием авторов добиться успеха картины любой ценой. Даже ценой обхода заявленной изначально аналитичности произведения [Егоров, 1990, с. 59].

Но такие позиции оказывались крайне уязвимыми в контексте эпохи из-за того, что вопрос отношения к картине и ее художественной составляющей приобрел устойчивый политический окрас. Так, например, в августе 1989 г. был выпущен неординарный номер журнала «Советский экран». За его выпуск полностью были ответственны ленинградские кинокритики и эксперты, главной целью которых было политическое высказывание, направленное на борьбу с ореолом Нины Андреевой, нависшим над городом¹ [Павлов, 1989, с. 2]. Одна из статей выпуска была посвящена разбору фильма «ЧП районного масштаба» и стала своеобразным ответом на критику стилистических и художественных недочетов картины в статье М. Гуревича. Но ее сюжет был посвящен скорее не разбору замечаний кинокритика, а общему посылу обсуждений вокруг фильма. Вторя главному редактору «Искусства кино», автор статьи, А. Валагин, отмечал, что «Ленинградская „команда“ „СЭ“... понимает также (а М. Гуревич, видимо, нет), что критиковать произведение искусства, практически лишенное встречи со зрителями, подвергаемое на местах настоящей травле... значит по меньшей мере помогать тем, кто пытается задушить гласность в кино» [Валагин, 1989, с. 11].

Фактически такой способ анализа «крамольной» в районных масштабах картины стал логическим следствием бинарного деления общества. В кинематографическом срезе такая дифференциация непосредственно отражалась на процессе дискуссии о значениях и смыслах, закладываемых в картине. На страницах советских изданий, которые посвящены обсуждению «ЧП», можно неоднократно встретить формулу: «фильм не лишен недостатков, но...». Сторонники такого подхода отождествляли себя с борцами за гласность, за обновление сгнившей системы, за невозможность отката назад и против

¹ О политическом значении дела Н. Андреевой см.: [Атнашев, 2018, с. 204–222].

какой-либо цензуры. Тем не менее противники такого взгляда фактически исключались из равноправного и легитимного диалога. Нередко авторы критических пассажей о недостатках ленты отождествлялись с маркерами «ревнители идеологической чистоты» или «ревнители критического объективизма». Борьба с цензурой обернулась в новую запутанную систему ограничений на производство смыслов.

Помимо бинарной идеологической дифференциации, вызванной контекстом проката картины в масштабах страны, пожалуй, не меньший ореол «сенсационности» фильму придали эротические сцены. Они же ставились под сомнение и художественным советом «Ленфильма» и Госкино СССР, однако в окончательном варианте фильма так и не были вырезаны. Присутствие таких эпизодов было важной тенденцией своего времени в области кинематографии (о «ЧП» в этом контексте см.: [Isakava, 2012, с. 232–242]), поскольку зрители могли видеть их не только в новых советских картинах (например, «Маленькая Вера», «Меня зовут Арлекино» и др.), но и в зарубежных произведениях (как официально закупленных, так и нелегально демонстрировавшихся в видеосалонах). Этот контекст стал своеобразным маркером для определения позиции применительно к киноискусству. Например, ранее в фельетоне «Умрем без секса» корреспондент журнала «Советский экран» Н. Ртищева интерпретировала новую реальность как «секс-справочник для незнающих», призванный «одурманить зрителя». Это, по ее мнению, порождало парадоксальную ситуацию: невозможность показывать правду без откровенных сцен накладывалась на уменьшение художественной и смысловой составляющей картин, направленных на высвечивание истины [Ртищева, 1989, с. 8].

О популярности темы также свидетельствовала редакция «Литературной газеты», опубликовавшая призыв к читателям присылать свои комментарии к фильму «ЧП районного масштаба». В этом тексте заострилось внимание на том, чтобы они не «замыкались на теме „кино и эротика“», поскольку довольно многое уже было сказано по этому поводу [От отдела искусств «ЛГ», 1989, с. 8]. Безусловно, как и в ситуации с другими картинами, внушительная часть представлений существовала в системе координат «уместности» таких сцен и их «грубости» / «бессмысленности»¹. Тем не менее нельзя не отметить, что разговор о сексе в «ЧП» не всегда помещался в рамки бинарной логики «за» и «против». Принципиальную значимость приобрел иронический подход, отбрасывающий на задний план рассуждения об этической стороне вопроса (об иронической стилистике позднесоветской публичной коммуникации см.: [Юрчак, 2014, с. 461–552]). Примером подобного взгляда стала статья М. Туганова в «Литературной газете» под названием «Уже не ЧП?». Автор высказывал ряд смелых и саркастических утверждений, расценить которые однозначно весьма проблематично. Так, например, комментируя сцену встречи Шумилина с любовницей, Туганов отмечает «целеустремленность комсомольца, ритмичность и решимость его движений» и переносит эти характеристики совсем в иную плоскость: «Нам бы так стоять у маркетов и станков, так мы бы обогнали Америку по комбайнам еще более впечатляюще» [Туганов, 1989, с. 8].

¹ Взгляд «за», например, см.: [Тарасенкова, 1989, с. 8]. Противоположное мнение, например, см.: [Щербакова, 1989, с. 8]. Обе позиции представлены: [Уходящая натура, 1990, с. 8].

Логическим продолжением саркастического опуса стало рассуждение автора о наполнении современного кинематографа эротическими сценами. Туганов задается вопросом, что это — «случайное совпадение, кампания (месячник) или столбовая дорога завоевания нашего и ихнего (загнивающего) кинозрителя?» [Туганов, 1989, с. 8]. Предполагая второй сценарий, он настаивал, что советский кинематограф обязан поддерживать почин, невзирая на «брюзжание обывателей» и всевозможные трудности и препоны на пути, «даже если в масштабе страны придется менять конструкции кухонных столов, гладильных досок, электроорганов и других неформальных мест возможного приложения взаимных симпатий. Ведь кино для нас всегда было не только развлечением, но и примером. ... А пока целесообразно придерживаться количественного пути, т. е. постепенного увеличения числа „стандартных“ эпизодов. А уж когда наша промышленность освоит высокопрочный ассортимент, переходить к более усложненным техническим решениям» [Туганов, 1989, с. 8].

Заключение

Картину «ЧП районного масштаба» определенно можно считать «зеркалом» своего времени. Обличительный пафос фильма смешивался с привнесением новых художественных и стилистических особенностей перестроечного киноискусства. Фильм Полякова и Снежкина — особый текст, вызвавший широкий общественный резонанс. В дискуссионном процессе отражались и одновременно конструировались основные паттерны эпохи обновления, ее дискурсивные формы и смысловые точки.

Авторы картины стремились продемонстрировать, что с советским обществом что-то не так именно в моральном отношении. Комсомольцы, будущее партии, давно не верят в то, чем занимаются: бессмысленные речи, ритуальные практики приема в свои ряды, бесконечные собрания, всё это — тяготы для молодых людей. Единственное, что им не чуждо, — материальные блага, которые можно извлечь из своего положения; комсомольские гуляния, в основе которых вкусная еда, приятный алкоголь и хаотичное групповое разложение. Одним из таких субъектов стал герой произведения — первый секретарь районного комитета комсомола Н. Шумилин. Так увидели картину многие зрители эпохи, так же представлял ее автор сценария — Ю. Поляков. Тезис об аутентичности образов стал основополагающим при обсуждении картины. Будто даже у многих критиков и не возникало предположений, что такое отражение реальности может подвергаться сомнению.

Вопросы собирания значений вокруг фильма также отягощались политической конъюнктурой: на местах часто встречалось непонимание ленты со стороны партийных и комсомольских функционеров, которые были вовлечены в производство локальной цензуры. Такая ситуация губительно отражалась на критическом осмыслении художественных особенностей кино. Во-первых, для многих зрителей это было дополнительным маркером, доказывающим реальность образов, собранных в ленте. Во-вторых, некоторые критики видели своим моральным долгом замалчивать недостатки произведения ввиду несправедливостей проката. Так, сторонники «критического объективиз-

ма» оказались в явном меньшинстве. Более того, их приравнивали к представителям консервации значений, борцам против достижений гласности и перестройки. И всё же негативные оценки произведения появлялись. Чаще упор делался на излишнем (порой неуместном) обличительстве, реже на попытках авторов snискать успех любой ценой. Подвергались также сомнению восторженные пассажи об абсолютной аутентичности показанного на экране в сравнении с застойным прошлым.

Вопрос об эротической составляющей картины оказался вписан в два контекста эпохи: (не)аутентичности отражения и (не)уместности подобных сцен. В рамках этих составляющих дискуссия дихотомически разделилась на сторонников «клубнички» и моральных антагонистов такого подхода. Подобная дифференциация оказалась во многом схожей с критикой предыдущих перестроечных картин, содержащих подобные сцены. Однако пример с ироническим подтекстом публикации М. Туганова представляется весьма неоднозначным. Автор избегал прямого оценивания ситуации, оставляя зазор для интерпретации своего мнения. Более того, прием смелого смешения контекстов позволял автору в шутливой форме продемонстрировать несостоятельность дискуссии в целом, разрушить ее базовые основы. И всё же подобные высказывания скорее представляются исключениями, подтверждающими общее правило: реальность состояния публичных дискуссий, несмотря на объявленную гласность и демократизацию, была подчинена правилам строгих дихотомий, выход за которые либо был невозможен, либо осуществлялся абсурдным смешением представлений, конструирующим иронический модус.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- Атнашев Т. 2018. Переключая режимы публичности: как Нина Андреева содействовала превращению гласности в свободу слова // Новое литературное обозрение. № 3 (151). С. 204–222.
- Аргус М. 1987. Какого масштаба ЧП? Из театрального дневника // Московский комсомолец. № 89. С. 3.
- Валагин А. 1989. Прекрасен наш Союз? Заметки о фильме «ЧП районного масштаба» // Советский экран. № 12. С. 11.
- Весьма спорный ракурс (круглый стол). 1985 // Московский комсомолец. № 26. С. 2.
- Вислов С. 1990. Одиссея капитана Табакова, или Театр-студия в контексте меняющегося времени // Театр. № 7. С. 59–70.
- Гляйснер Ф. 2014. «Будто голая я, а не героиня вашего фильма»: скандалы «порноноваторства» времен перестройки // Новое литературное обозрение. № 5 (128). С. 80–107.
- Гуревич М. 1989. Страсти по секретарю райкома // Советский экран. № 10. С. 5.
- Евтушенко Е. 1989. Фильм — катастрофа? // Московские новости. № 13. С. 11.
- Егоров А. 1990. Параллельный монтаж // Искусство кино. № 2. С. 52–59.
- Как быть с Шумилиным? Диалог о ЧП и его масштабе. 1986 // Московский комсомолец. № 217. С. 4.
- Кому дописывать повесть? 1986 // Юность. № 1. С. 95–96.

- Мурзина М. 1989. ЧП для зрителя // Известия. № 64. С. 6.
- От отдела искусств «ЛГ». 1989 // Литературная газета. № 34. С. 8.
- Павлов Ю. 1989. Не могу поступаться принципами // Советский экран. № 12. С. 2.
- Поляков Ю. 2020. Как я был колебателем основ // ЧП районного масштаба. М.: АСТ.
- Российский государственный архив фонодокументов. Ф. 176. Оп. 10. Д. 13. Тр. 1.
- Ртищева Н. 1989. Умрем без секса! // Литературная газета. № 33. С. 8.
- Симанович Г. 1989. Какого масштаба ЧП? // Советская культура. № 27. С. 4.
- Танис К. А. 2019. Кино и зритель в эпоху перестройки: изменение горизонта зрительских ожиданий в 1980–1990-е гг. // Вестник Пермского университета. № 3 (46). С. 26–33.
- Тарасенкова А. 1989. ЧП не районного масштаба // Литературная газета. № 34. С. 8.
- Туганов М. 1989. Уже не ЧП? // Литературная газета. № 34. С. 8.
- Уходящая натура. Разбор читательской почты В. Матизеном и Ю. Поляковым. 1990 // Литературная газета. № 12. С. 8.
- Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. Ф. Р-257. Оп. 37. Д. 464.
- Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. Ф. Р-257. Оп. 37. Д. 484.
- Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. Ф. Р-257. Оп. 37. Д. 485.
- Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. Ф. Р-257. Оп. 35. Д. 416.
- ЧП Всесоюзного масштаба. 1989 // Советский экран. № 8. С. 18–19.
- Щербакова С. 1989. Такой же как мы // Литературная газета. № 52. С. 8.
- Юрчак А. 2014. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение. 664 с.
- Graham W. A. 2020. Aesthetics, Innovation, and the Politics of Film-Production at Lenfil'm, 1961–1991: PhD diss. London. 436 pp.
- Horton A., Brashinsky M. 1992. The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. 287 pp.
- Isakava V. 2012. Cinema of Crisis: Russian Chernukha, Its Cultural Context and Cross-Cultural Connections: PhD diss. Edmonton. 333 pp.
- Lawton A. 2002. Before the Fall: Soviet Cinema in the Gorbachev Years. Philadelphia: Xlibris Corp. 424 pp.

References

- Argus, M. (1987) What is the scale of the emergency? From a theater diary. *Moskovsky Komsomolets*, (89), 3. [In Russian].
- Atnashev, T. (2018). Switching Modes of Publicity: How Nina Andreeva Helped Turn Glasnost into Freedom of Speech. *Novoe literaturnoe obozrenie*, (3), 204–222. [In Russian].
- Valagin, A. (1989). How beautiful is our Union? Notes about the film *Emergency of the District Scale*. *Soviet screen*, (12), 11. [In Russian].

- A very controversial perspective (Round table). (1985). *Moskovsky Komsomolets*, (26), 2. [In Russian].
- Vislov, S. (1990). The Odyssey of Captain Tabakov, or the Theater-Studio in the Context of Changing Times. *Theatre*, (7), 59–70. [In Russian].
- Gleissner, F. (2014). “It’s like I’m naked, and not the heroine of your film”: Scandals of “porn innovation” during perestroika. *New Literary Review*, (5), 80–107. [In Russian].
- Gurevich M. (1989). Passion for the secretary of the district committee. *Sovetskiy ekran*, (10), 5. [In Russian].
- Evtushenko, E. (1989). Is the movie a disaster? *Moskovskie novosti*, (13), 11. [In Russian].
- Egorov, A. (1990). Parallel assembling. *Iskusstvo kino*, (2), 52–59. [In Russian].
- What about Shumilin? Dialogue about the emergency and its scale. (1986). *Moskovskiy Komsomolets*, (217), 4. [In Russian].
- Who should write the story? (1986). *Yunost*, (1), 95–96. [In Russian].
- Murzina, M. (1989). State of emergency for the viewer. *Izvestia*, (64), 6. [In Russian].
- From the art department of the “LG”. (1989). *Literaturnaya Gazeta*, (34), 8. [In Russian].
- Pavlov, Yu. (1989). I can’t compromise my principles. *Sovetskiy ekran*, (12), 2. [In Russian].
- Polyakov, Yu. (2020). How I was a fundamentals shaker. In Yu. Polyakov, *Emergency of the District Scale*. AST Publishing House. [In Russian].
- Russian State Archive of Audio Documents. (n.d.). F. 176, op. 10, d. 13, tr. 1. [In Russian].
- Rtishcheva, N. (1989). We’ll die without sex! *Literaturnaya Gazeta*, (33), 8. [In Russian].
- Simanovich, G. (1989). What is the scale of the emergency? *Sovetskaya kultura*, (27), 4. [In Russian].
- Tanis, K. A. (2019). Cinema and the Spectator in the Era of Perestroika: Changing the Horizon of Spectator Expectations in the 1980s–1990s. *Bulletin of the Perm University*, (3), 26–33. [In Russian].
- Taraskova, A. (1989). The incident is not regional. *Literaturnaya Gazeta*, (34), 8. [In Russian].
- Tuganov, M. (1989). No longer an emergency? *Literaturnaya Gazeta*, (34), 8. [In Russian].
- Departing nature. Analysis of readers’ mail by V. Matizen and Yu. Polyakov. (1990). *Literaturnaya Gazeta*, (12), 8. [In Russian].
- Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg. (n.d.). F. R-257, op. 37, d. 464. [In Russian].
- Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg. (n.d.). F. R-257, op. 37, d. 484. [In Russian].
- Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg. (n.d.). F. R-257, op. 37, d. 485. [In Russian].
- Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg. (n.d.). F. R-257, op. 35, d. 416. [In Russian].
- Emergency of the All-Union scale. (1989). *Sovetskiy ekran*, (8), 18–19. [In Russian].
- Shcherbakova, S. (1989). Just like us. *Literaturnaya Gazeta*, (52), 8. [In Russian].
- Yurchak, A. (2014). *It Was Forever Until It Was No More. The Last Soviet Generation*. Novoe literaturnoe obozrenie. [In Russian].

Практики публичных дискуссий периода перестройки...

Graham, W. A. (2020). *Aesthetics, Innovation, and the Politics of Film-Production at Lenfilm, 1961–1991* [PhD dissertation].

Horton, A., & Brashinsky, M. (1992). *The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition*. Princeton University Press.

Isakava, V. (2012). *Cinema of Crisis: Russian Chernukha, Its Cultural Context and Cross-Cultural Connections* [PhD dissertation].

Lawton, A. (2002). *Before the Fall: Soviet Cinema in the Gorbachev Years*. Xlibris Corp.

Информация об авторе

Арсений Дмитриевич Моисеенко, аспирант, факультет истории, Европейский университет в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург, Россия
amoiseenko@eu.spb.ru

Information about the author

Arseniy D. Moiseenko, Postgraduate Student, Department of History, European University at Saint-Petersburg, St. Petersburg, Russia
amoiseenko@eu.spb.ru

Научное издание



ВЕСТНИК ТЮМЕНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

Гуманитарные исследования. Humanitates

2023. Том 9. № 3 (35)

Редактор	<i>М. О. Сафонова, Д. В. Лангавая</i>
Перевод	<i>М. О. Сафонова, Т. А. Протасов</i>
Компьютерная верстка	<i>И. А. Штоль</i>
Дизайн обложки	<i>Г. Ф. Бикмулина</i>
Печать	<i>А. В. Баширов</i>

Подписано в печать 15.11.2023
Формат 70 × 108/16. Бумага Xerox Perfect Print
Обложка Stromcard LI. Гарнитура Arno Pro
Печать цифровая. 7,88 усл. печ. л., 6,3 уч.-изд. л.
Тираж 500 экз. Заказ № 441