

ISSN 2309-9917



STEPHANOS

2015
№5 (13) || сентябрь

STEPHANOS

2015
№5 (13) || September

Stephanos
Сетевое издание
Рецензируемый мультиязычный научный журнал
Электронный проект
филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Главный редактор:
докт. филол. наук профессор М.Л. Ремнёва

Редколлегия:
докт. филол. наук профессор Е.Л. Бархударова
докт. филол. наук старший научный сотрудник А.В. Злочевская
докт. филол. наук старший научный сотрудник В.В. Сорокина
докт. филол. наук профессор А.Г. Шешкен
канд. филол. наук доцент А.В. Уржа
канд. филол. наук научный сотрудник Е.А. Певак (отв. секретарь)

Программное обеспечение и техническая поддержка проекта:
старший научный сотрудник А.М. Егоров

Редакционный совет

Александра Вранеш докт. филологии, проф., декан филологического факультета *Белградский университет* (Сербия); **Екатерина Федоровна Журавлева** проф., председатель Всегреческой ассоциации преподавателей русского языка и литературы *Западно-Македонский университет Греции* (Греция); **Мария Леонидовна Каленчук** доктор филологических наук, проф., зав. отделом фонетики, зам. директора по научной работе *Институт русского языка им. В.В. Виноградова (РАН)* (Россия); **Максим Каранфиловский** докт. филологии, проф. Почетный проф. МГУ им. М.В.Ломоносова *Университет им. Свв. Кирилла и Мефодия в Скопье* (Македония); **Леонид Петрович Крысин** докт. филол. наук, проф., зав. отделом современного русского языка *Институт русского языка им. В.В. Виноградова, РАН* (Россия); **Весна Мойсова-Чепишевская** докт. филологии, проф., зав. кафедрой македонской и южнославянских литератур филологического факультета им. Блаже Конеского *Университет им. Свв. Кирилла и Мефодия в Скопье* (Македония); **Джей Паджет** докт. филол. наук, проф. *Университет Калифорнии Санта Круз* (США); **Елена Стерьёпулу** проф. *Национальный Афинский Университет им. Каподистрии* (Греция)

Свидетельство о регистрации ЭЛ № ФС 77–53145 от 14.03.2013
© 2013–2014. Филологический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова

Stephanos
Network Edition
Peer reviewed multilingual Scientific Journal
Electronic Project
of Lomonosov Moscow State University Philological Faculty

Editor-in-chief:
Doctor of Philology Professor M.L. Remneva

Editorial Board:
Doctor of Philology Professor E.L. Barkhudarova
Doctor of Philology Senior Researcher A.V. Zlochevskaya
Doctor of Philology Senior Researcher V.V. Sorokina
Doctor of Philology Professor A.G. Sheshken
Candidate of Philological Sciences Docent A.V. Urzha
Candidate of Philological Sciences Research Associate E.A. Pevak
(Executive Secretary)

Software and Technical Support for the Project:
Senior Researcher A.M. Yegorov

Advisory Council
Maria Kalenchuk PhD, Prof., Head of the Department of Phonetics, Deputy of the Director for Science *V.V. Vinogradov Russian Language Institute, RAS (Russia)*; **Maxim Karanfilovsky** PhD, Prof. *University Sts. Cyril and Methodius University in Skopje* Honorary Prof. of Lomonosov Moscow State University (Macedonia); **Leonid Krysin** PhD, Prof., Head of the Department of the Contemporary Russian Language *V.V. Vinogradov Russian Language Institute, RAS (Russia)*; **Vesna Mojsova-Chepisevska** PhD, Prof., Head of the Chair of the Macedonian and South Slavic Literatures Philological Faculty «Blaj Koneski» *University Sts. Cyril and Methodius in Skopje (Macedonia)*; **Jaye Padgett** PhD, Prof., Linguistics Stevenson Faculty Services *University of California Santa Cruz (USA)*; **Helen Stergiopoulou** PhD School of Philosophy, Faculty of Slavic Studies *National and Capodistrian University of Athens (Greece)*; **Alexandra Vranesh** PhD, Prof., Dean of the Faculty of Philology *University of Belgrade (Serbia)*; **Ekaterina Zhuravleva** PhD, Prof., Chairman of the Panhellenic Association of Teachers of Russian Language and Literature *University of Western Macedonia Greece (Greece)*

Registration certificate EL № FS 77–53145 from 14.03.2013
© 2013–2014. Philological Faculty, Lomonosov Moscow State University

Содержание

Статьи

<i>Ruzhizki I.V., Ruzhizkaja E.A.</i> Sprachliche Persönlichkeit von Fedka der Zuchthäusler: Individuelles und Kollektives	10
<i>Лоевская М.М.</i> Воспоминания как документ эпохи.....	21
<i>Anastasyeva I.L.</i> Readings of Russian novels in the context of intercultural exchange.....	34
<i>Старикова Н.Н.</i> Литература независимой Словении: «транзитивные» 1990-е гг.	43
<i>Розинская О.В.</i> От «Санина» к «Дьяволу»: путь творческой эволюции М.П. Арцыбашева.....	55
<i>Москвин Г.В.</i> «Зачем я так упорно добиваюсь любви?..» (Суть любовной интриги Печорина в «Княжне Мери». К вопросу о духовном основании сюжета).....	61

Материалы и сообщения

Материалы межвузовской конференции «Театральность кино» (27 марта 2015 г. МГУ имени М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра общей теории словесности)	
<i>Рыбина П.Ю.</i> О конференции	68
«Зачем мы обсуждаем театральность кино?» Четыре реплики	69
<i>Кольцова Н.З., Монисова И.В.</i> Театральность и язык тоталитарной культуры (в интерпретации кинематографистов 1980-х гг.)	73
<i>Калинина Е.А.</i> Кино как молчание, театр как слово в фильмах Ф. Гарреля «Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...» и «Les baisers de secours»	95
<i>Гордиенко Е.И.</i> «Взгляд в камеру»: эффект очуждения / присутствия? ..	103
<i>Байрамкулова Л.К.</i> Театрализация и карнавализация «кинореальности» в фильме Жана-Даниэля Вергеа «Битва за “Эрнани”»	110
<i>Высочанская А.М.</i> Притча как один из источников театрализации киноязыка (на примере фильмов М. Захарова и Г. Горина)	130
<i>Рыбина П.Ю.</i> Функция театральной репетиции в кино: парадокс «пустого пространства» (на материале фильмов Л. Малля и М. де Оливейры)	138
<i>Агапова Н.Б.</i> Театр движущихся картин в фильмах Питера Гринуэя «Книги Просперо» и Дерека Джармэна «Буря»	150
<i>Долженко Т.Е.</i> «Эйфория» И. Вырыпаева как опыт исследования пространства трагедии в контексте кино	161

Миллер О.В. К истории изучения поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон»: полемические заметки 171

Егорова Ю.В. Об изменении названий блюд: от Е. Молоховец к «здоровой пище» 177

События. Имена. Судьбы

Приложение II. Студенческий конкурс литературного перевода с болгарского на русский язык. Переводы призеров конкурса в юбилейном 2015 году 185

Библиографии

Библиография произведений
Н.В. Гоголя и литературы о нем на русском языке 195

Заметки. Впечатления

Моисеева В.Г. АЗ: музей и человек..... 279

Критика. Библиография

Злочевская А.В. Культура Украины в фокусе интересов чешского слависта 285

Бархударова Е.Л., Панков Ф.И. По-русски – с хорошим произношением: Практический курс русской звучащей речи. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Русский язык. Курсы, 2015. 192 с. 291

Content

Papers

<i>Ruzhitskiy I.V., Ruzhitskaya E.A.</i> The Personal Identity of Fedka-the-convict: Individual and Collective	10
<i>Loevskaya M.M.</i> Memories as a Document of an Epoch	21
<i>Anastasyeva I.L.</i> Readings of Russian Novels in the Context of Intercultural Exchange	34
<i>Starikova N.N.</i> Literature of Independent Slovenia: «Transitive» 1990s.....	43
<i>Rozinskaya O.V.</i> From «Sanin» to «Djaval». The Way of Artsybashev's Evolution.....	55
<i>Moskvin G.V.</i> «Why it is that I so persistently seek to win the love?..» Sense of the Love Intrigue in the Story «Knyazhna Meri». Spiritual Base of the Plot.....	61

Communications and Materials

Materials of Inter-University Conference «Theatricality in Cinema» (March 27, 2015, Lomonosov Moscow State University, Philological Faculty, Department for Discourse and Communication Studies)	
<i>Rybina P.</i> About the Conference	68
«Why are We Discussing Theatricality in Cinema?» Four Replica	69
<i>Koltsova N.Z., Monisova I.V.</i> Theatricality and Language of Culture under Totalitarianism (in Interpreting the Filmmakers of the 1980s.)	73
<i>Kalinina E.</i> Cinema as Silence, Theatre as a Word in Philippe Garrel's films <i>Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...</i> and <i>Les baisers de secours</i>	95
<i>Gordienko E.</i> Look into a Camera: Is this an Alienation / Presence Effect of?.....	103
<i>Bayramkulova L.K.</i> Theatricality and Carnivalization of Cinema-Reality in the Film by Jean-Daniel Verega <i>Battle for 'Ernani'</i>	110
<i>Vysochanskaya A.</i> Parable as a Source of Theatricality of a Film (on the Example of M. Zakharov and G. Gorin's Films).....	130
<i>Rybina P.</i> Theatre Rehearsal on Screen: Paradox of «the Empty Space» (L. Malle's <i>Vanya on 42nd Street</i> and M. de Oliveira's <i>O meu caso</i>)	138
<i>Agapova N.B.</i> Theatre of Moving Pictures in Films by Peter Greenaway's <i>Prospero's Books</i> and Derek Jarman, <i>The Tempest</i>	150
<i>Dolzhenko T.</i> «Euphoriya» I. Vyrypaev's as the Experience of the Tragedy's Space in the Context of Cinema.....	161
<i>Miller O.V.</i> Studying M. Lermontov's Poem «Demon»: Polemic Notes	171

<i>Egorova Yu.V.</i> About Change the Names of Dishes: from E. Molokhovets to «Healthy Food»	177
---	-----

Events. Names. Destiny

Application II. Student Competition of Literary Translation from Bulgarian into Russian. Winners of the competition in the Jubilee 2015	185
--	-----

Bibliography

The Bibliography of N.V. Gogol's Works and Literature about Him in Russian. 2010–2011	195
--	-----

Notes. Impressions

<i>Moiseeva V.G.</i> AZ: Museum and Human	279
---	-----

Критика. Библиография

<i>Zlochevskaya A.V.</i> Culture of Ukraine in the Focus of Interests of the Czech Slavist.....	285
Barkhudarova E.L., Pankov F.I. In Russian – with Good Pronunciation: Prac- tical Course of Oral Speech. 2 nd ed., revised and enlarged. Moscow: Russian language. Courses, 2015. 192 p.	291

Статъи

I.V. Ruzhizki, E.A. Ruzhizkaja

Sprachliche Persönlichkeit von Fedka der Zuchthäusler: Individuelles und Kollektives

Zusammenfassung: Der Artikel ist der Rekonstruktionsmöglichkeit einer sprachlichen Persönlichkeit durch die Analyse der Besonderheiten der Rede der konkreten handelnden Person – Fedka der Zuchthäusler aus dem Roman F.M. Dostojewskis «Die Dämonen» – gewidmet. Es sind die Schlussfolgerungen bezüglich der individuellen und kollektiven kennzeichnenden Züge der genannten sprachlichen Persönlichkeit gemacht, die Parallelen zwischen dieser künstlerischen Gestalt und anderen handelnden Personen Dostojewskis festgestellt und auch einige seiner konstanten Komponenten bestimmt.

Stichwörter: die individuelle und kollektive sprachliche Persönlichkeit, Dostojewski, die Konstanz der Gestalt der handelnden Person

Abstract: The article considers the possibilities of linguistic identity reconstruction through the analysis of the concrete character – Fedka-the-convict from Dostoyevsky's novel «Besy» – speech features. The conclusions regarding the individual and collective peculiarities in the structure of this linguistic identity are made. The parallels between this character and other Dostoevsky's characters are drawn, some of its constant components are determined.

Key words: individual and collective personal identity, Dostoyevsky, the constancy of the character

J.N. Karaulow hat drei Möglichkeiten der Rekonstruktion der sprachlichen Persönlichkeit (weiter – SP) gezeigt: 1) die Untersuchung der Rede einer handelnden Person des literarischen Werkes; 2) die Durchführung des assoziativen Experimentes; 3) die Beobachtung der mündlichen und schriftlichen Rede des Sprachträgers während des langen Zeitraums (s. [Карaulов 2006]). Die Liste der Rekonstruktionsmethoden einer SP war im Verlauf der weiteren Entwicklung der linguistischen Personologie wesentlich erweitert: die Erstellung des Vielparameter-Wörterbuchs der Schriftstellersprache (s. [Ружицкий 2015]); die Untersuchung der Texte eines

bestimmten Genres von ir gendwelcher SP (zum Beispiel, die persönliche Briefe, öffentliche Vorlesungen usw.); die Forschung, wie sich SP in der Situation der Ausführung einer bestimmten Aufgabe (z.B., das Schreiben eines Essays zum angegebenen Thema) zeigt u.a. Im vorliegenden Artikel wird die erste Möglichkeit – die Analyse der Sprechbesonderheiten der konkreten handelnden Person aus dem Roman von F.M. Dostojewski «Die Dämonen» – Fedka der Zuchthäusler – verwendet.

Die Tatsache, dass Dostojewski viele durchgehende Gestalten hat, ist weit bekannt: das sind die handelnden Personen-dämonische Bösewichte (W alkowski, Swidrigajlow, Stawrogin, Iwan Karamasow), und die Lehrer-Prediger (Makar Iwanowitsch Dolgoruki und Nikolaj Semenowitsch, Greis Sossima), und die handelnden Personen-Clowns (Lebjadkin, F.P. Karamasow, Ferdyschtschenko, Jeschewikin, Foma Opiskin) u.a. Fedka der Zuchthäusler steht in der Reihe dieser parallelen Gestalten etwas abgesondert, obwohl eine Verbindung von ihm und dem Helden der «Aufzeichnungen aus einem Totenhaus» natürlich existiert; einige Besonderheiten der Rede von Fedka der Zuchthäusler , betreffend hauptsächlich des verbrecherischen Jargons, sind aus dem «Sibirischen Heft» Dostojewskis genommen. In der SP von Fedka der Zuchthäusler gibt es auch das, was sie mit anderen Dostojewskis Gestalten, zum Beispiel, Smerdjakow und F.P. Karamasow verbindet. Es fällt auch die Gleichheit des Namens **Fjodor** auf: Karamasow – **Fjodor Pawlowitsch**, Dostojewski, der den Helden die Namen sehr selten zufällig gibt (besonders wenn er jemanden mit dem eigenen Namen nennt) ist selbst **Fjodor**. Und Fedka, der vom Autor geschaffen wurde, ist dazu noch **Fedorowitsch**, d.h. Fjodors Sohn.

Es ist interessant, dass Fedka der Zuchthäusler , der nur ein Nebenperson zu sein scheint, prägt sich sehr gut ein, obwohl er im Roman nur in drei kleinen Dialogen erscheint: in zwei mit Stawrogin und in einem mit Pjotr Werchowenski. Der Forschung des Rätsels solcher Einprägung dieser Gestalt ist der Artikel eben gewidmet. Die Hypothese, die wir vorbringen, besteht darin, was die SP von Fedka der Zuchthäusler über viele Züge einer kollektiven SP verfügt, dass zu ihrer Erkennbarkeit beiträgt, und so zu ihrer Einprägsamkeit.

Die Analyse der SP von Fedka der Zuchthäusler wurde unter der Berücksichtigung der folgenden Parameter durchgeführt: (1) Wortschatz der handelnden Person, die Verteilung der Wortformen nach der Frequenz; (2) Analyse der verwendeten Lexik nach ihrer stilistischen Markierung (für die Vereinfachung der Materialvorstellung wurden die saloppe Lexik und Jar gonismen, sowie die regionalen, umgangssprachlichen und falsch gesagten Wörter zu einer Gruppe (2.1), die Lexik, die für Bauern, Handwerker, Bürger nicht charakteristisch ist, – die Wörter des hohen Stils, die bildungssprachliche und altslawische Lexik u.a. – zu anderer Gruppe (2.2) zusammengefasst); hier wird auch die Verwendung der Wörter mit den Suffixen der subjektiven Einschätzung fixiert; (3) verschiedene feste Wortverbindungen: Sprichwörter, sprichwörtliche Redensarten, Sentenzen, Verweisungen auf die Präzedenztexten u.a.; (4) syntaktische Besonderheiten; (5) andere Beobachtungen, zum Beispiel, bezüglich der Verwendung des Wortes in der symbolischen Bedeutung.

DIALOG 1

(1) Bemerkenswert ist sehr hohe Frequenz des Gebrauchs des Personalpronomens **я** – 15-mal (+ 4-mal **мне** und 3-mal **меня**, und noch des Possessivpronomen **мою** – 1-mal) mit dem häufigsten Gebrauch der Präposition **в** – 20-mal (die Konjunktion **и** wird 17-mal gebraucht, die Negationspartikel **не** – 15-mal, die Präpositionen **по** und **на** – je 10-mal). Fedka stellt sich Stawrogin in diesem Dialog vor, es ist für ihn wichtig, so über sich selbst zu erzählen, damit sein Gesprächspartner dafür Interesse bekommt.

Von autosemantischen Wörtern kommt am häufigsten die Anrede **сударь** (9)¹ vor, und das ist höchst beachtenswert: die Anrede **господин** kommt auch vor, aber nur 2-mal, die Anrede **барин** fehlt sogar. Außerdem ist der häufige Gebrauch der etymologisch mit **сударь** verbundener Wortendung **-с** zu bemerken: *было-с, идти-с, каторге-с, краях-с, ли-с, пообещали-с, приготовлю-с, словах-с, что-с. Сударь* – das ist eine achtungsvolle Anrede, aber zu einem Gleichberechtigten; im dritten Dialog mit Pjotr Werchowenski gibt es solche Anrede überhaupt nicht, obwohl in Anbetracht des Status des Gesprächspartners, des Sohnes seines ehemaligen Herren, der ihn zwar in den Karten verspielt hatte, eine achtungsvolle Anrede anwesend sein sollte.

Die relativ hohe Häufigkeit der Wortformen mit der Wurzel **-здеш-** (*здешнем, здешний, здешних, здешнюю*) ist offenbar mit Fedkas Wunsch zu betonen, dass Stawrogin hier schon fremd wurde und etwas nicht verstehen konnte, zu erklären.

(2.1) Für die Volkssprachestilisierung benutzt Dostojewski ziemlich oft die Veränderung der Standardform des Wortes: der Sprechende «passt» für ihn nicht ganz klare lexikalische Einheit an eine ähnliche und bekannte an. Bei Fedka ist es, zum Beispiel, **астролом** und **аглицкий**.

Aus anderen Wörtern, die für das Volk kennzeichnend sind, werden im ersten Dialog folgende verwendet: *али, (в) брюхе, вон* (in Bed. 'вот'), *доселе, дяденька, запрошлое* (2), *звания* (in Bed. 'слово, название'), *знамиш, избидеть, коли, набросьте* (in Bed. 'добавьте, дайте денег'), *натрескался, наслышаны* (2), *облагонадеживают* (in Bed. 'обещают'), *одежи, окромя* (3), *очинно* (3), *папаша, погодил, позаимствоваться, потому* (6) (in Bed. 'поэтому'), *придутся (три целковых), Расее* (2), *растрес, руководствовать* (in Bed. 'показывать дорогу'), *скучаю (паспортом), справлять, участь, хошь, эхма, (не) являйся* (in Bed. 'приходи').

In den phraseologischen Einheiten wird außerdem die Schimpfwörter verwendet: *дурак* (2), *дурака, подлец, подлеца, черт*.

Die häufige Nutzung der Wörter mit den Suffixen der subjektiven Einschätzung (*мещанишники, доходишки, дяденька, зонтичек, кушачок, чайк*) nähert die Rede von Fedka der Zuchthausler der Rede der handelnden Personen-Clowns, in erster Linie seines Namensvetters – Fjodor Pawlowitsch Karamasow. Der Gebrauch der Diminutivsuffixe für die Erzeugung des komischen Effektes ist für die russische sprachliche Kultur überhaupt charakteristisch – wie die Erscheinungsform einiger

¹ In Klammern wird die Frequenz der Wortformen im analysierten Dialog angegeben.

Neigung zu den Narrenposen und zur Clownerie. Die Funktionen dieser Morpheme sind vielfältig – die Missachtung, die Unterschätzung, die Erhöhung der Kommunikationsintimität u.a., aber im Falle ihrer hohen Frequenz in der Rede der konkreten SP wird die Schleierbildung des wahrhaften Sinnes zur Hauptintention, wie auch die Bildung einer Art von Maske, die auch mit Hilfe anderer sprachlichen Mittel, zum Beispiel, der Vermischung verschiedener Stile verwirklicht wird.

(2.2) Die für die Volkssprache nicht charakteristische Wörter sind folgende: *бесчеловечие, ведает, заполонил (душу), (вашей) милости (5), милостивый, доверенности, единственно, ночь, (не) питают (доверенности), планиды, подвержен, позвольте, пред (4), родительницу, сем (на сем мосту), сие, скончались, соблаговолили, стопами, таким образом*. Abgesondert werden die Wörter, die zur Sphäre der religiösen Begriffe gehören, ausgezeichnet: *Бога, божии, божию*, zweimal in dieser Bedeutung **Истинный** (*пред Истинным*), wie auch *душу, колокола, крестили, молит (Бога), церковные*.

(3) Zu den phraseologischen Einheiten, die in diesem Dialog gebraucht werden, gehören *вдоль по каторге* ('auf die lebenslängliche Zwangsarbeit') und *переменить участь* ('in der Haft befindend, ein Verbrechen begehen oder sich zur Flucht wenden, um wieder vors Gericht zu kommen und nach dem neuen Verbrechen auf eine andere Stelle zu geraten, nur nicht auf die alte, belästigende, nicht ins vorige Gefängnis'). Beide Ausdrücke waren von Dostojewski aus der Sprache der Zuchthäusler genommen und wurden noch in «Aufzeichnungen aus einem Totenhaus» verwendet.

Es kommen auch solche Sprechklischees, wie *милостивый господин, старушка Божия, к земле растет (о старушке); я пред вами, сударь, как пред Истинным; по гроб жизни*, sowie die verschiedenen sprichwörtlichen Redensarten, Scherzworte, rhythmische Phrasen vor: *сдал книги и колокола и церковные дела, да вот день да ночь – сутки прочь; либо сена клок, либо вилы в бок; натрескался пирога, как Мартын мыла; лучшие, думаю, я уж сапогу поклонюсь, а не лаптю; здешний город – это все равно, что черт в корзине нес, да растрес*. Etwas unklar für das Verstehen bleibt Fedkas Phrase *по нем поминки справляя, два десятка камней собакам раскидал*, die im Wörterbuch der Dostojewskis Sprache auf folgende Weise kommentiert wird: «<...> мы, возможно, имеем дело с аллюзией на библейское *собирать камни и разбрасывать камни*; *два десятка камней собакам раскидал*, таким образом, употреблено в зн. 'отдать, истратить'» [СЯД 2012: 156]. Die Wortverbindung *раскидать камни* ist nach unserer Ansicht wahrscheinlich mit den Gedenkbräuchen verbunden.

(4) In der Fedkas Rede werden in seinem ersten Dialog mit Stawrogin ziemlich viele Fälle des Verstoßes gegen die Normen der lexikalischen und grammatischen Kombinierbarkeit beobachtet, was sowohl für die Volksrede wie auch für das ganze Dostojewskis Schaffen charakteristisch ist: *зонтиком позаимствоваться, природная родительница, паспортом облагодетельствуют, доверенности не питают, об вас многим наслышаны, паспортом скучаю* (Jarg. 'нуждаюсь в паспорте'), *душу заполонил (volkspoet. 'подчинил'), помимо их*

не посмею вас беспокоить ('без их ведома...'), в том предмете, что ('так как, поскольку'), кроме них могу ('без них могу'), стороной вышло ('случайно получилось'). Es wird auch die Übertretung der syntaktischen Normen in der Struktur von ganzen Sätzen bemerkt:

<...> Петр Степанович паспортом по всей Расее, чтобы примерно купеческим, облагоднадеживают <...>; Дяденька тоже наш на прошлой неделе в остроге здешнем по фальшивым деньгам скончались <...>; Так вот не будет ли вашей милости от щедрот <...>; У того коли сказано про человека: подлец, так уж кроме подлеца он про него ничего и не ведает; А уж это, признаться, стороной вышло, больше по глупости капитана Лебядкина, потому они никак чтоб удержать в себе не умеют; <...> все под зонтиком сироту обогрели, на одном этом по гроб жизни благодарны будем [Достоевский 1972–1990, 10: 205–206].

Die Bewußtheit des Verstoßes dieser Normen – von Fedka und auch vom Autor – ist eine Diskussionsfrage, jedoch die Tatsache, dass es im dritten Dialog fast keine «Fehler» gibt, zeugt eher von ihrer beabsichtigten Verwendung.

(5) Im ersten Dialog wird die symbolische Bedeutung des Wortes **зонтик**, das außerordentlich wichtig für das Verstehen des psychologischen Inhalts des Romanes «Die Dämonen», teilweise erläutert. Diese symbolische Bedeutung kann man auf folgende Weise formulieren: 'Ich befinde mich unter deiner Protektion, du bist für meine Taten verantwortlich' (*Счастливого пути, сударь, все под зонтиком сироту обогрели, на одном этом по гроб жизни благодарны будем*). Der Regenschirm, unter dem sich Fedka verbirgt, tritt gerade am Anfang seines ersten Gesprächs mit Stawrogin auf. Insgesamt wird **зонтик (зонтичек)** in «Die Dämonen» 22-mal (in allen anderen Werken – 31-mal) gebraucht. Im Dialog von Stawrogin und Lebjadkin bekommt **зонтик** schon einen anderen Sinn:

[Стawрогин] <...> постоите на крыльце. Возьмите **зонтик**. | – **Зонтик** ваш... Стоит ли для меня-с? – пересластил капитан. | – **Зонтика** всякий стоит. | Разом определяете *minimum* прав человеческих... | Но он уже лепетал машинально; он слишком был подавлен известиями и сбился с последнего толку. И, однако же, почти тотчас же, как вышел на крыльцо и распустил над собой **зонтик**, стала наклеиваться в легкомысленной и плутоватой голове его опять всегдашняя успокоительная мысль, что с ним хитрят и ему лгут, а коли так, то не ему бояться, а его бояться [Достоевский 1972–1990, 10: 214].

Зонтик verbindet den Mörder (Fedka der Zuchthäusler), den Ermordungsbesteller (unmittelbarer Besteller ist Pjotr Werchowenski, aber «die letzte Instanz» ist Stawrogin; hier wird die Parallele der Gestalten Fedka – Stawrogin und Smerdjakow – Iwan Karamasow leicht verfolgt) und ihr Opfer (Lebjadkins).

Man kann nicht unbeachtet lassen, dass die Rede von Fedka der Zuchthäusler im ersten Dialog tief ironisch ist, mit der Ironie ist sogar die aufrichtige Schmeichelei gedeckt:

Крестили Федором Федоровичем; доселе природную родительницу нашу имеем в здешних краях-с, старушку Божию, к земле растет, за нас ежедневно день и ночь Бога молит, чтобы таким образом своего старушечьего времени даром на печи не терять; Воды в реке сколько хошь, в брюхе карасей развел; <...> Петр

Степанович меня, примером, в терпении казацком испытывают <...>; А я, может, по вторникам да по средам только дурак, а в четверг и умнее его; <...> я пред вами, сударь, как пред Истинным, – вот уже четвертую ночь вашей милости на сем мосту поджидаю, в том предмете, что и кроме них могу тихими стопами свой собственный путь найти. Лучше, думаю, я уж сапогу поклонюсь, а не лаптю; Эхма, за компанию по крайности набросьте, веселее было идти-с; Я, сударь, в вас уверен, а не то чтоб очинно в себе; Петр Степаныч – астролом и все Божии планиды узнал, а и он критике подвержен; Чтобы по приказанию, то этого не было-с ничьего, а я единственно человеколюбие ваше знамши, всему свету известное [Достоевский 1972–1990, 10: 205–206].

Obwohl Fedka sich dem neuen Herrn, Stawrogin, anbietet, benimmt er sich aber mit ihm wie ein Gleicher, sogar ironisierend.

Die Ironie ist bemerkbar, auch wenn Fedka die Pluralformen in Bezug auf irgendwelche konkrete Person (meistens auf Pjotr Werchowenski) gebraucht. Das ist eigentlich in den Regeln der Anrede des Dieners zu Herrn bestimmt: *они пообещали, говорили, не умеют, они чрезвычайно скупой, они и не понимают, не веруют-с* usw., aber wir sehen die Pluralformen, wenn Fedka auch über sich selbst spricht: *А что одежды промокло, так мы уж, из обиды одной, молчим; <...> что по нашей судьбе (по нашему обороту – in Bed. ‘по нашим обстоятельствам’) нам, чтобы без благодетельного вспомоществования, совершенно никак нельзя-с, об вас многим наслышаны* usw.

DIALOG 2

(1) Häuf g sind im zweiten Dialog: *вспомоществования* (5), *эх* (5), *да* (4), *никак нельзя-с* (3), *сударь* (3), *виде-с* (2), *вынуть* (2), *говорят* (2), *господь* (2), *могу* (2), *полторы* (2), *последнего* (2), *раз* (2), *рублев* (2), *сиятельство* (2), *судьбе* (2). Die Anrede *сударь* ist geblieben, am Ende des Dialogs wurde sie aber durch die ironisch klingende *ваши сиятельство* ersetzt. Zweifellos zieht die hohe Gebrauchshäufigkeit des Wortes *вспомоществование* mit allgemeiner Bedeutung ‘die materielle Hilfe, die Unterstützung’ die Aufmerksamkeit auf sich, in Fedkas Rede aber hat das Wort versteckte Bedeutung ‘Geraubtes’ oder ‘Zahlung für den Mord’:

По сиротству моему произошло это дело [ограбление церкви], так как в нашей судьбе совсем нельзя без **вспомоществования** [Достоевский 1972–1990, 10: 221].

Die Gebrauchshäufigkeit der Wortendung *-с* wird hier für den Text solcher kleinen Umfang fast maximal – 18-mal: *веруют-с, виде-с* (2), *зашел-с, Лебядкина-с, ли-с, нельзя-с* (3), *нет-с, посещать-с, прибирали-с, себя-с, слышал-с, советуют-с, стоит-с, Филиппова-с, человек-с*.

(2.1) Aus der Lexik der Volkssprache kommen in diesem Dialog *али, аль, вон* (in Bed. ‘вот’), *вынуть* (Jarg. ‘украсть’), *задаром, (двенадцать, сотни полторы) рублев* (2), *дивишься, доподлинно, маненечко, облегчил* (Jarg. ‘убил’), *(по нашему) обороту, окромя, очинна, пообождав, прибирали* (Jarg. ‘крали’), *пु-скаться* (in Bed. ‘идти на что-л.’), *спервоначалу, слышамши, узнамши* vor.

Es wird nur ein Wort mit dem Deminutivsuffix x – (*три*) **рублика** benutzt, aber schon am Ende des Dialogs, wenn Fedka wieder zu verhöhnen beginnt. Zuvor war

er fast ernst, nahm die Maske teilweise ab: das Gespräch ist wichtig, entscheidend für ihn, das ist die Beendung des Geschäftes, Erhalten des Geldes (*вспомоществования*).

(2.2) Bildungssprachliche Lexik kommt prozentual im zweiten Dialog öfter als im ersten vor: *благодетельного, возлагать (надежду), взаимный (спор вышел), вспомоществования (5), единая (душа), жестокосердный, изволили, иной раз, истинную, наблюдать (своими глазами), объявляли (in Bed. 'рассказывали'), остепенил (себя), персти, приобрел (двенадцать рублей), соблаговолите, собственно, (из) уст, чрезвычайно*. Die Wörter aus dem Bereich der religiösen Begriffe: *благодать, богу, веруют, верьте (богу), господь (2), грехи, душа, дьяконов, махальницу, небесная, небесного, подбородник, помолиться, согрешил, творца, угодника, хлопотницу, чересседельник*.

(3) Der einzige Präzedenztext, auf den es die Verweisungen in Fedkas Rede gibt, ist Die Heilige Schrift: *в творца небесного, нас из персти земной создавшего, ни на грош не веруют-с*. Im zweiten Dialog werden das Sprechklischee *мертвецки пьян* und feste Vergleichung *смотрит как баран на воду* (und schon hier benutzt Fedka die Singularform statt Plural Pjotr Werchowenski gegenüber) gebraucht. Es ist offenbar, dass die Zahl der phraseologischen Einheiten hier viel weniger als im ersten Dialog ist. Im Gegenteil strebt Fedka verstanden zu werden, er hat schon keine Absicht, etwas von Stawrogin zu verbergen.

(4) Die Verletzung der lexikalischen und grammatikalischen Kombiniertkeitsnormen wird in folgenden nicht zahlreichen Fällen beobachtet: *верьте богу, взаимный спор вышел, где сейчас изволили посещать-с, жестокосердый насчет вспомоществования*.

DIALOG 3

(1) Unter den häufigen Wortformen in Fedkas Rede im Dialog mit Pjotr Werchowenski ist die Wiederholung der Konjunktion **и** – 22-mal – besonders bemerkenswert. Durch diese Wiederholung wird der Text rhythmisiert und ähnelt der evangelischen Erzählung nach seinem Klang. Diese Funktion der Konjunktion **и** verschärft sich dank den häufigen **как** (11) und **что** (10). Fedka beginnt den ehemaligen Herrn zu lehren und ihn für Unglauben und Atheismus zu tadeln.

Die hohe Frequenz von *ты* (20), *тебя* (5), *тебе* (2), *тобою* (2), *тобой*, *твое* ist durch das bewusste Fedkas Unterstreichen nicht nur der gleichen Lage, sondern der Überlegenheit an Pjotr Werchowenski zu erklären. Am Anfang des Dialoges redet Fedka höflich genug – per «du», aber mit dem Vatersnamen: – *Ты постой, Петр Степанович, постой <...> ты первым долгом здесь должен понимать <...>*. Solche Anrede (du + Vor- und Vatersname) ist in Russland unter den Gleichen üblich, die Pluralform kommt bei der Erwähnung von Stawrogin als eine Entgegensetzung zu Werchowenski und bei der Anrede zu sich selbst auf: *<...> господин Ставрогин тебя давеча по щекам отхлестали, что уже и нам известно*. Die Wortendung *-с* und die Anrede **сударь** kommt hier nicht einmal vor (im Roman «Die Brüder Karamasow» ändert genauso Smerdjakows Anrede

zu Iwan Karamasow, nachdem Smerdjakow sich nach dem Mord (*непестынув*) schon als Lakai nicht mehr fühlt). Ziemlich oft wird das Wort **Herr** verwendet, aber hauptsächlich in Bezug auf Stawrogin und Kirillow, Pjotr Werchowenski nennt Fedka nur **natürlicher Herr**, d.h. der ehemalige Gutsherr / Herr.

Wie auch in anderen Dialogen werden die Pronomen **я, мой** in verschiedenen Formen ziemlich oft gebraucht: *я* (6), *меня* (4), *мне* (3), *мною, мое, мой, мою, моя*. Es ist auch die hohe Gebrauchsfrequenz des Pronomens **самый** zu beachten: *самого* (2), *самому* (2), *самый* (2), *самую, самым*.

Die Gebrauchshäufigkeit vom Lexem **Бог** mit seinen Ableitungen und Synonymen ist noch höher, als im ersten Dialog: *бога* (2), *Истинного* (2), *творца* (2), *божиим*.

(2.1) Im dritten Dialog werden in Fedkas Rede die folgenden Umgangssprachlichkeiten verwendet: *али, бывши, верно (говору), зачал, зеньчуг, нашивал (на руках), неучтивство, (с) первоначалу, порешил* (in Bed. 'убил'), *почем (ты знаешь), сулил, сулишь, сумлеваюсь, сызнова, теперича, убивец, шлешь (меня в Петербург)*. Der saloppen Umgangssprache ist auch die Transformation des nicht russischen Familiennamens **Эркель** eigen: *прапорищика Эркелева <...> привел*. Besonders bemerkenswert ist die Verwendung des Jargonausdrucks **дерзнул** ('ударил') – *Ты меня дерзнул*.

Außerdem wird die Schimpf lexik verwendet, obwohl die Anzahl der Fälle nicht sehr groß ist:

<...> у господина Кириллова, Алексея Нилыча, у которого всегда сапоги чистить можешь, потому он пред тобой образованный ум, а ты всего только – тьфу!; Ты, любезнейший, врешь, и смешно мне тебя даже видеть, какой ты есть легковёрный ум; Но ты, как бестолковый идол, в глухоте и немоте упорствуешь <...>; Господин Ставрогин пред тобою как на лестнице состоит, а ты на них снизу как глупая собачонка твякаешь, тогда как они на тебя сверху и плюнуть-то за большую честь почитают [Достоевский 1972–1990, 10: 428–430].

(2.2) Zur Lexik, die für die Volkssprache nicht charakteristisch ist, gehören *велено, (на благородном) визите, всенародно, воздыханием, легковерие, легковёрный, любезнейший, насущного (пристанища), отроком, осенила, перстом, почитаю, почитают, пред* (5), *предо, преображения, преобразилась, пристанища, распоряжением, сего, сей, сирота, философом*. Als Philosoph bezeichnet Fedka Kirillow, Pjotr Werchowenski entgegensetzend, den er im ersten Dialog ironisch **астролом** genannt hat. Im dritten Dialog, besonders im Vergleich zu dem ersten, gibt es ziemlich viel religiöse Lexik: *атеист, апокалипсиса, бога* (2), *богородицы, Божиим, веровать, Всевышнего, горнилом, заступница, идол, идолопоклонник, Истинного* (2), *коленопреклонением, мать, молитвой, лестнице, пеленой (осенила), перл, пресвятой, подножию, (с) сияния (перл похитил), соблазнитель, Создателя, (о) сотворении мира, (всякой) твари (преображение), чудо*.

(3) Die feste Wortverbindungen kommen in Fedkas Rede im dritten Dialog selten vor: *неповинная кровь, с места сего не сходя*. Interessant ist die Ver-

weisung auf die christlichen Legende wie auf einen Präzedenztext (die genaue Quelle der christlichen Legende über das Phelonium der Gottesmutter, die Fedka nacherzählte, ist unbekannt, der Autor verwendet wahrscheinlich die Legende aus den «Russischen Volksmärchen» von A.N. Afanasjew):

<...> в древние времена некоторый купец, точь-в-точь с таким же слезным воздыханием и молитвой, у Пресвятой Богородицы с сияния перл похитил, и потом всенародно с коленопреклонением всю сумму к самому подножию возвратил, и Матерь Заступница пред всеми людьми его пеленой осенила <...> [Достоевский 1972–1990, 10: 428].

(4) In diesem Dialog gibt es nur wenige Fälle der nicht standardmässigen Kombinierbarkeit und syntaktischen Konstruktionen: *сумлеваюсь в уме, чего стал достоин уже тем одним пунктом, первым долгом здесь должен понимать, и из этого ты выходишь первый убивец, перестал по разврату своему веровать, природный мой господин; Я как есть ни одной каплей не участвовал, не то что полторы тысячи <...>; <...> ты на благородном визите у господина Кириллова.* Die Rede von Fedka der Zuchthäusler ist im dritten Dialog eigentlich richtig, fast bildungssprachlich, die Syntax ist etwas linkisch, es ist möglich, dass es wegen des Strebens, wie ein gebildeter Mensch zu sprechen, verursacht ist:

<...> на одной линии с татаринном или мордвой состоишь; Алексей Нилыч, будучи философом, тебе истинного Бога, Творца Создателя, многократно объяснял и о сотворении мира, равно и будущих судеб и преображения всякой твари и всякого зверя из книги Апокалипсиса; <...> может, и моя слеза пред горнилом Всевышнего в ту самую минуту преобразилась, за некую обиду мою, так как есть точь-в-точь самый сей сирота, не имея насущного даже пристанища; <...> так что по этому предмету даже в ту пору чудо вышло, и в государственные книги все точь-в-точь через начальство велено записать; Это ты никогда не смеешь меня чтобы допрашивать; Господин Ставрогин как есть в удивлении пред тобою стоит и ниже пожеланием своим участвовал, не только распоряжением каким али деньгами [Достоевский 1972–1990, 10: 428–430].

Die durchgeführte Analyse gesprochener Rede von Fedka der Zuchthäusler im Roman F.M. Dostojewskis «Die Dämonen» hat zugelassen, die folgenden Schlussfolgerungen und die Annahmen zu machen.

1. Die umgangssprachliche Lexik und Schimpfexik, das Argot, die nicht normative lexikalische und grammatische Kombinierbarkeit, der Gebrauch der Pluralform bei der Anrede oder der Erwähnung des Menschen für den Ausdruck der achtungsvollen Beziehungen, die Nutzung der sprichwörtlichen Redensarten, der Scherzworte, die Erwähnung der Volksbräuche u.a. spiegeln in der Rede von Fedka der Zuchthäuslers die typischen Züge der SP eines Bauers, Handwerkers u. dgl. wider. Andererseits kann die Sättigung Fedkas Diskurses mit lexikalischen, phraseologischen und syntaktischen Bibelbesonderheiten sehr ungewohnt scheinen; besonders unter Berücksichtigung, dass Fedka gleichzeitig ein grausamer Mörder, ein Lakei und ein Mensch aus dem Volk ist. Der Mord ist für Fedka kein Problem. Und ohne Qualen, ohne irgendwelche Reflexion in diesem Zusammenhang. Der Leser

weiß wenigstens nichts davon. Für ihn existiert kein anderer Mensch – weder sein Leben, noch seine Meinungen, seine Gegenreaktion im Dialog, Fedka fragt nicht und gibt selbst keine Antworten, die Fragen des Gesprächspartners sind für ihn eigentlich nicht sehr wichtig.

Es gibt fast keine Wiederholungen der Wörter eines Dialoges in anderem, die Ausnahme bilden nur einige Hilfsörter, einschließlich umgangssprachliche *али* (*аль*), *окромя*, sowie solche, wie *Бог* (auch wurzelverwandte Wörter und Synonyme – *божий*, *Творец*, *Истинный*), *человек* und einige andere. Außerdem kommen in zweiten und dritten Dialog zwei biblische Anspielungen.

Es gibt viele Gründe zu vermuten, dass solcher SP-Typ, wie bei Fedka der Zuchthäusler in der russischen Literatur gerade von Dostojewski zum ersten Mal gezeigt wurde, jedoch ferner bekam er konstante Züge.

2. Fedkas Fähigkeit zum bewussten und motivierten Übergang je nach der Situation, den Themen des Verkehrs und den Adressaten von einem Stil auf anderem, zur Ironie und gleichzeitig zur Schmeichelei, sowie zum Spiel, sagt darüber, dass die Persönlichkeit von Fedka der Zuchthäuslers kaum ordinär zu nennen ist. Die Auswahl der allgemeinen Tonart des Gespräches und der sprachlichen Mittel sind von den Intentionen des Sprechenden bedingt. Die Intention des ersten Dialoges kann man als «Geheimworte» bestimmen. Im zweiten Dialog wird die Maske tatsächlich abgenommen, Fedka muss ein Geschäft schließen: die Zahl der umgangssprachlichen Wörter wird weniger, die Rede wird mehr deutlich. Im dritten Dialog geschieht der Wechsel des Herrn, Fedka stellt sich nicht auf gleichem Niveau mit Pjotr Werchowenski, aber noch höher, ihn des Unglaubens beschuldigend.

Als die durchgehende Linie in allen drei Dialogen tritt das Streben, den Gesprächspartner unterzuordnen. In solcher Rede kommen keine Pausen vor: sie wird mit den mehrdeutigen Wörter-Symbole, den verschiedenen generalisierten Aussprüchen, den Verweisungen auf die Präzedenztexte, den häufigen Erwähnungen des Gottes, gleichzeitig mit der Clownerie ausgefüllt. Und in dieser Hinsicht sind die typologischen Züge solcher SP viel breiter, genau solche Besonderheiten sind, zum Beispiel, SP vieler Politiker oder Anwälte eigen: die Wahrheit (oder die Abwesenheit der Wahrheit) hinter der sprachlichen Maske zu verbergen und gleichzeitig den Gesprächspartner zu verwalten.

ЛИТЕРАТУРА

Достоевский Ф.М. Бесы // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990; Т. 10. Л.: Наука, 1974. 519 с.

Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. 5-е изд., стереотип. М.: Ком-Книга, 2006. 264 с.

Ружицкий И.В. Язык Достоевского: идиоглоссарий, тезаурус, эйдос: Монография. М.: ЛЕКСПУС, 2015. 543 с.

СЯД – Словарь языка Достоевского: Идиоглоссарий (А–В; Г–З; И–М) / Под ред. Ю.Н. Караулова. М.: Азбуковник, 2008; 2010; 2012.

Сведения об авторах:
Элина Александровна Ружицкая,
канд. филол. наук
ст. преподаватель
кафедра иностранных языков
Московский инженерно-физический институт «МИФИ»

Elina A. Ruzhitskaya,
PhD
Senior Lecturer
Department of Foreign Languages
Moscow Engineering Physics Institute «MEPhI»
nedoer@mail.ru

Игорь Васильевич Ружицкий,
канд. филол. наук
доцент
кафедра русского языка для иностранных учащихся
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Igor V. Ruzhitskiy,
PhD
Docent
Department of Russian Language for Foreign Students
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
konntie@mail.ru

М.М. Лоевская

Воспоминания как документ эпохи

Аннотация: Обращение к прошлому – «исторической памяти» – приводит нас к осмыслению важнейших событий собственной и общественной жизни. По-разному одни и те же факты предстают в воспоминаниях, записках, мемуарной литературе. В отличие от биографии, воспоминания помогают самораскрытию духовного мира автора, дают оценку, пусть и субъективную, важнейшим историческим событиям, известным политическим и религиозным деятелям, делают повествование эмоционально-экспрессивным, психологически подробным. Воспоминания помогают не только сломать привычные стереотипы – исторические, культурологические, – но и по-новому взглянуть на, казалось бы, хорошо известные нам события.

Ключевые слова: воспоминания, репрессии, концлагерь, Алмазов, обновленчество, история Церкви

Abstract: Appeal to the past – to the «historical memory» – leads us to understanding the most important events of our own and public life. In different ways the same facts are interpreted in the memoirs, notes. In contrast to the biographies, the memoirs help us to open the spiritual world of the author, appreciate, albeit subjectively, the most important historical events, famous political and religious leaders produce; it makes the narrative emotionally, expressive, psychologically correct. Memories help us not only to break the usual stereotypes – historical, cultural, but also to offer a new look at the seemingly well-known to us the event.

Key words: memories, repression, concentration camps, Almazov, obnovenchestvo (renovationism), Church History

В 1997 г. издательство Крутицкого Патриаршего подворья выпустило в свет 13-ю книгу серии «Материалы по истории церкви» – воспоминания архимандрита Феодосия (Алмазова). С одной стороны, издание продолжает лагерную тему, которая долгие десятилетия была закрытой, «совершенно секретной» для читателей и запрещенной для любых публичных обсуждений.

Лишь в 1962 г., когда в «Новом мире» был опубликован «Один день из жизни Ивана Денисовича», А.И. Солженицыну удалось поведать миру правду о ГУЛАГе, где планомерно, целенаправленно истреблялись советские люди. Чудовищное зло оправдывалось необходимостью классовой борьбы, прикрывалось коммунистическими лозунгами, лживой пропагандой о строительстве «нового мира», «нового человека», «новой социалистической общности». Писатель первым обозначил проблему и поставил вопрос: «Этапы и могильники, этапы и могильники, – кто сочтет эти миллионы?» Вслед за Солженицыным многие писатели, прошедшие через эти этапы и уцелевшие, делятся своими воспоминаниями, раскрывая отдельные судьбы, каждая из которых стала составляющей огромного организма – ГУЛАГа и каждая стала зеркальным отражением системы государственного устройства, системы отношений в обществе. Арх. Феодосий (Алмазов) также предъявляет самый суровый счет бесчеловечной системе с непостижимыми уму законами (например, наказание за несодеянное преступление; награждение в тюрьмах арестантов за издевательство и глумление над другими арестантами; смягчение наказания и уменьшение срока за «пролетарское происхождение» и многие другие), превратившей тысячи и тысячи людей в бесправную рабскую силу.

С другой стороны, воспоминания архимандрита Феодосия (Алмазова) можно отнести к «возвращенной литературе». История его архива необычна: «3 января 1946 года в Москву из Чехословакии, на адрес Академии наук СССР, прибыл военный транспорт в составе девяти вагонов. В них, в 650 ящиках, Русский заграничный исторический архив – документы и материалы по истории России XIX – начала XX веков, о жизни и деятельности русской эмиграции в Европе, Америке и других странах. По мере разбора выявилось значительное число материалов, касающихся Русской Православной Церкви за границей. Среди этих материалов были найдены <...> воспоминания архимандрита Феодосия Алмазова. В фондах Архиерейского Синода Русской Православной Церкви за границей нашлось и его личное дело»¹.

Лишь через полвека личное дело и воспоминания арх. Феодосия будут опубликованы². Архивные данные представляет собой достаточно скупой, официально-сдержанный рассказ с перечислением дат, событий жизни арх. Феодосия Алмазова (учеба, рукоположение, места служения, арест). Этот документальный материал, вне всякого сомнения, чрезвычайно ценен, но недостаток его заключается в том, что он скрывает от нас духовный образ личности, внутренний мир, переживания, борения, искания. Воспоминания этот «недостаток» восполняют. В отличие от биографии, они помогают самораскрытию духовного мира автора, дают оценку, пусть и субъектив-

¹ <http://www.evangelie.ru> В настоящее время воспоминания хранятся в ГА РФ (Ф. 5881. Оп. 2. Д. 73. Автограф). См. также: *Одинцов М.И.* От публикатора // Феодосий (Алмазов), архим. Мои воспоминания: (Записки соловецкого узника) / Подг. текста и публ. М.И. Одинцова; примеч. и коммент. И.В. Соловьёва; О-во любителей церковной истории. М.: Крутицкое Патриаршее Подворье, 1997. С. 7–8. (Материалы для истории Церкви; кн. 13).

² Свои воспоминания архимандрит Феодосий написал в 1931–1933 гг., а в 1935 г. они поступили в Прагу, в Русский заграничный архив.

ную, важнейшим историческим событиям, известным политическим и религиозным деятелям, делают повествование эмоционально-экспрессивным, психологически подробным. Записки соловецкого узника освещают не весь жизненный путь арх. Феодосия, а лишь тот период, который стал для него и сотен тысяч русских людей годиною жестоких гонений и тяжелых испытаний – с 1917 по 1930 гг.

Во 2-й главе воспоминаний – «Очерк религиозно-церковной жизни в России (1917–1931)» – арх. Феодосий (Алмазов) подробно повествует о том, как в 1917 г. служил в храмах Петрограда, яростно боролся с обновленцами, которые, по его словам, «принизили, обмирщили небесный идеал христианства» (52)¹. Он беспощадно громит вождей «отщепенцев-живцов» и «обновленцев всех видов» – «новых представителей христианства», которые не только пошли на компромисс с властью большевиков, но и запятнали себя сикофанством² (доносы на своих идейных противников «живцы» ставят себе в заслугу); сервилизмом (древний лозунг «Чего изволите?» стал главной линией поведения обновленческих лидеров); моральной нечистоплотностью. Отношение народа в «красной церкви» было открыто враждебным, даже заключенные отказывались у них исповедоваться. С сарказмом и не без удовлетворения арх. Феодосий пишет, что «христиане давно уже пропели этому “живому” трупу вечную память» (73).

Бывший лидер обновленцев еп. Антонин (Грановский) Живую Церковь называет «ассенизаторской бочкой», ее вождей – «жандармами в рясе», бывших сотоварищей – продажными тварями, публичными девками, шлюхами, добавляя и аввакумовские эпитеты, начинающиеся со второй буквы алфавита.

В какой-то степени арх. Феодосий соразмерен неистовому протопопу Аввакуму (хотя, полагаю, кому-то подобное сравнение может показаться слишком смелым в силу того, что это разные по масштабу дарования личности). Ни царь Алексей Михайлович, ни патриарх Никон не страшны протопопу, и того и другого он беспощадно осыпает резкими оскорблениями, насмехается, пренебрежительно называет царя «дурачищом», «безумный царишко», Никона – «злой вождь», «б... сын» – они «слуги антихристовы». Описание «бед адовых» и борьба с ними с особой эмоциональностью проявляется в челобитных, посланиях и автобиографическом житии Аввакума. Тон их, как правило, резкий и вызывающий, а выражения грубые и зачастую режущие слух.

Так, и арх. Феодосий резко поносит своих политических и религиозных врагов, при этом он позволяет себе антисемитские выпады, саркастические выражения, порой ему не хватает религиозной корректности, сдержанно-

¹ *Феодосий (Алмазов), архим. Мои воспоминания: (Записки соловецкого узника) / Подг. текста и публ. М.И. Одинцова; примеч. и коммент. И.В. Соловьёва; О-во любителей церковной истории. М.: Крутицкое Патриаршее Подворье, 1997. 259 с. (Материалы для истории Церкви ; кн.13). Здесь и далее номера страниц указываются в тексте (в скобках) по этому изданию. В цитатах сохранены авторская пунктуация и орфография. – М.Л.*

² В своих воспоминаниях арх. Феодосий (Алмазов) упоминает книгу Александра Введенского «Церковь и революция», которую расценивает как «сплошной политический донос недоношенного экс-митрополита “Живой церкви” на деятелей Всероссийского Собора».

сти. Эмоции захлестывают целиком и полностью, так что уже не остается места любви, вместо нее злоба и ненависть, которые вырываются из-под контроля, – сохранять равновесие становится невозможным. Сердце разрывается от гнева и скорби при воспоминании о том, как служил перед продырявленной пулями иконой святителя Николая: «Это матросы упражнялись в стрельбе, выявляя свою принадлежность к “святой Руси”» (40); как во время чтения Евангелия с папирсой в зубах комендант требовал «закрыть лавочку» (40). Сам архимандрит сознается, что характер у него горячий и проповеди его были «ужасны, смелы, дерзки». Он использует язвительные выражения, грубые насмешки над противниками: большевиков именует не иначе как «орлами-стервятниками» (44), обличает «безбожный большевизм» (42). Не без гордости вспоминает, что поражений на диспутах он не знал, а речь на одном из них – в саду петербургской фабрики – вызвала «громовые рукоплескания», благодарные почитатели ему «целовали руки» (54–55).

Не удивительно, что арх. Феодосий расценивался властью как «злостный священнослужитель». Любое выступление против Живой Церкви, а тем более власти Советов воспринималось как «церковная контрреволюция»; с горькой иронией архимандрит замечает: «Поп – значит агитатор» (73), а это влекло за собой трагические последствия – доносы, вслед за ними аресты, издевательства, ссылки. Не миновала участь сия и Алмазова. За проповеди, речи, беседы, привлекавшие многих слушателей, а также обличения живоцерковников последовал арест, положивший начало тернистому пути арх. Феодосия.

В 1926 г. он будет арестован за «религиозную пропаганду», обвинен в шпионаже в пользу Польши (75) и, без вины виноватый, осужден на «три года каторжных работ» на Соловках (в заключении пробудет 2 года); летом 1929 г. этапирован в Нарымский край (южный район Томской области) в ссылку (с. Каргасок), откуда совершит побег в Томск, далее по железной дороге – в Бессарабию; переплыв пограничную реку Днепр, арх. Феодосий окажется за рубежом, в эмиграции: «Я ждал смерти на далеком севере, а Господь благословил жизнь на горячем юге. Слава Господу!» (84)

Практически сразу после побега, можно сказать, «по горячим следам», арх. Феодосий (Алмазов) приступает к описанию и осмыслению пережитого. В своих воспоминаниях с подзаголовком «Записки соловецкого узника» он не только описывает историю собственных злосудных заключений и страданий, но также волнующие его явления политической и религиозной жизни, дает необычные и неожиданные характеристики многим известным историческим личностям.

Своеобразие композиции воспоминаний заключается в нарушении хронологии событий при расположении шести глав. Также бросается в глаза диспропорция глав и их названий¹. Следует отметить, автор намеренно нарушает

¹ Сравн.: гл. I – «Побег» и гл. V – «Отношение христианской культуры и ее насадителя, руководителя и хранителя Христианской Церкви к богоборческой коммунистической власти – насадителю материалистической культуры. Возможно ли между ними “мирное” сожительство как в России, так и в международном масштабе?».

хронологическую последовательность изложения: в первую очередь, он пишет о главном – спасении из ада, о том, как смог вырваться из «львиных челюстей». Он признает, что «систематические и хронологические методы переплетаются иногда причудливо»; осознает, что его будут упрекать в том, что записки «с технико-литературной стороны не являются ни систематическим изложением материала, ни хронологическим» (28). Так оно и случится. Биографы архимандрита будут отмечать «сбивчивость», «тенденциозность» воспоминаний, объясняя их «весьма посредственными литературными дарованиями» арх. Феодосия¹. На наш взгляд, в воспоминаниях наиболее ярко проявилось личностное начало автора, который предстает как человек с сильной волей, независимый, бескомпромиссный, но со сложным, неумным характером. Стремясь выразить те чувства, которые владеют его душой, он прибегает и к просторечиям («рыльце в пушку»; церковь теснят «не дубьем – а рублем»), и разговорной интонации («чай, думаю...»), и бранной лексике («шкурники»), не раз прерывает собственное повествование. Порывистый, взволнованный, насыщенный едкой иронией стиль повествования объясняется психологическим состоянием автора, воспоминания бережат душу, вызывают неутраченную боль: «Ужасно, лучше забыть, забыть...» (14).

По собственному выражению, он тринадцать лет «гнил в разложившейся России», поэтому всей душой ненавидит «хамствующий коммунизм» (36) и «чванливых коммунистов», презирает этих «пачкунов проклятых», «сорок короткохвостых» (23); злорадствует, что обманул «глупых коммунистов», с яростью проклинает Советскую власть – «Будь ты проклята, Совдепия!» (26), «творцов» Октябрьского переворота – «Да будут творцы ее прокляты!» (84), большевиков – «Да будете большевики прокляты!»; озлобленность интонаций, резкость и грубость выражений придают повествованию эмоциональную экспрессивность и психологическую напряженность.

Отдельные исследователи трагического периода гонений на Русскую Церковь отмечают фактические неточности в воспоминаниях арх. Феодосия, касающиеся как отдельных исторических событий, так и некоторых лиц². Сам автор утверждает, что главной при описании для него являлась «верность действительности» (129), а записки свои он считает заслуживающими абсолютного доверия. Себя же арх. Феодосий характеризует как «лицо умеющее видеть, слышать и наблюдать, ко всему подходить с критической оценкой». Он предупреждает, что «подробности объяснять не следует. Всё описывается... верно, но из-за умолчаний кое-что может показаться непонятным. Ничего не подделаешь: надо оберегать других» (15).

Следует заметить, многие воспоминания как известных, так и мало известных людей нередко обходят молчанием многие трагические события жизни в большевистской России. Причина тому, как правило, одна – опасение принести нечаянное зло другим. Так, епископ Вениамин (Милов), наместник Покровского монастыря, опасался, чтобы его записи не попали в чужие руки и

¹ Соловьев И. Предисловие // Феодосий (Алмазов), архим. Мои воспоминания. С. 3.

² Там же.

тем самым не послужили косвенным доносом на кого-либо. О событиях собственной жизни владыка упоминает выборочно: кратко описывает ужасы тюрем, этапов и лагерей, выпавших на его долю. При этом он никого не осуждает, не проклинает, лишь благодарит Бога за посланные испытания: «Господь научил меня – сибарита и любителя спокойной жизни – претерпевать тесноту, неудобства, бессонные ночи, холод, одиночество, показал степени человеческого страдания»¹. Этой духовной мудрости мы не найдем у непримиримого архимандрита, – напротив, он проклинает, проклинает, проклинает.

Центральное место в его воспоминаниях занимают Соловки, куда, по словам арх. Феодосия, стали ссылать «нежелательные элементы»: «правлящий класс», «свободомыслящую интеллигенцию», «состоятельные элементы» (75) – для истребления; «рабочих и крестьян, неповинующихся каторжному режиму». Однако бросается в глаза, что в этом перечне почему-то не упоминается священство... Некогда святой остров, где 500 лет не умолкали молитвы монахов известного всей России монастыря, превратился в остров «смерти, слез, горя, страданий и невыносимых работ». Соловецкой каторге посвящены конец 2-й главы («Ссылка в Соловки») и 3-я глава полностью («Соловки»).

Путь на Соловки начался с Кеми, куда в июле 1927 г. прибыл этап из 600 человек. На удивление, путь этот оказался не таким тяжелым: «везли без особых стеснений, в обычных пассажирских вагонах и обращение конвоя с арестантами... было внимательное. <...> Повезли нас в три часа утра, а в семь часов нас высадили в Соловках. И опять поместили в карантин тринадцатой роты. Она помещается в пристройке к главному собору и в самом соборе» (75). Следует пояснить, что тринадцатая (так называемая «карантинная») рота располагалась в Троицком соборе. Архимандрита разместили в «светлой комнате – бывшем правом приделе собора» (75). Судя по описанию камеры, он находился в Зосимо-Савватиевском приделе, где помещалось еще около 50 человек. Как правило, в течение нескольких недель «карантинников» отправляли на самые тяжелые работы: лесозаготовки и торфопереработки, – именно они унесли наибольшее количество жизней заключенных; оставшиеся в живых, становились инвалидами, калеками. Жестоко изнурительный каторжный труд оказался губительным для большинства заключенных. Первые четыре дня арх. Феодосия, «как старика, не беспокоили» (76). Он получил вторую категорию по трудоспособности, которой разрешалось не работать и получать «мертвый» паек (76). С удивительной точностью и скрупулезностью отмечается, сколько какой паек стоил: основной – 3 руб. 78 коп., трудовой – 4 руб. 68 коп., усиленный – 8 руб. 32 коп. (77); признается, что пайки работающих по надзору ему неизвестны, но предполагается, что они были во много раз больше других. Однако после доноса арх. Феодосию пришлось все-таки выйти на работу – «пустую, легкую и главное, нелепую, никому не нужную» (81) – собирать щепу на новой постройке. Через несколько дней он стал сторожем при этой самой постройке, затем счетоводом эксплуатационно-коммерческой ча-

¹ Епископ Вениамин (Миров) // Русь Святая. Календарь на 2001 год с житиями святых и подвижников благочестия XX столетия. М., 2000. С. 186.

сти, так как счетоводство «знал отлично и великолепно, безошибочно и быстро считал на счетах» (82); позже его назначили помощником делопроизводителя Главной бухгалтерии лагеря. «Работа в делопроизводстве мне понравилась» (81), – вспоминает арх. Феодосий. Однако после такого, казалось бы, «взлета» ему вновь пришлось стать сторожем: «работа... очень приятна – всегда на свежем воздухе, дела никакого» (82) – и охранять кузнецы, доки, склад с инструментами и... женский барак.

В бывшей монастырской Архангельской гостинице за забором и колючей проволокой был устроен женбарак. Первый этаж занимал «асоциальный элемент» – воровки и проститутки, второй – «благородные» обитательницы. Не без иронии арх. Феодосий замечает, что ему «больше, чем кому-нибудь другому, доверяли женскую часть» (84). Неоднократно ему приходилось становиться свидетелем жизненных драм, на его глазах женщины ночью убегали из барака на ночные свидания, а возвращались с какой-нибудь пирушки в лесу под утро «избитые, плачущие, растерзанные» (83). В лагере, по словам о. Феодосия, «процветала свободная любовь», но он не осуждает, не клеймит позором, но, напротив, с сочувствием относится к этим несчастным – «ведь это же живые люди» (83).

Порой арх. Феодосий неожиданно проявляет удивительную осведомленность о разных любовных историях, которым также уделяет внимание в своих воспоминаниях, так как они являются частью лагерной жизни: это и сцены ревности со слезами и истериками, громкие истории с показательным судом над обвиняемыми в «любовных преступлениях». Участницами этих историй являлись не только уголовницы, но и аристократки; например, Благова и Баранова, у которых мужья были расстреляны большевиками, «в Соловках увлекались любовью» (81); у последней был роман с командиром двенадцатой роты: «ему было 32 года, а ей – 22» (102). Возмущение вызывает Шепелев, который одаривал свою любовницу Лизу деньгами, пайками, отдал ей шубу, присланную женой, которая, помимо прочего, писала ему «милые письма» (87). Не обходит стороной арх. Феодосий и отвратительную, гадкую историю Юповича (заведовавшего собачником) с прачкой. Автор воспоминаний признается, что писать ему об этом омерзительно, но приходится, дабы «предметно разоблачать большевиков. Сослав этого мерзавца в Соловки, чекисты все-таки были с ним дружны и откровенны. Значит, подобные типы им нравятся и нужны» (106).

К подобным типам можно отнести «всякого коммуниста, попавшего в Соловки». Они сразу оказывались на административных или командных должностях. Но «наполняют они девятую роту» – «отверженных» (78). Условия их жизни значительно отличались от жизни других заключенных: они получали паек до 30 руб. в месяц, имели отдельный стол (одной из кухарок была княжна Гагарина), уборщиков; катались на лодке по Святому озеру, занимались спортом на спортплощадке, зимой – на катке¹. Они держались особня-

¹ Во отце океана моря... Книга паломника Соловецкой обители / Сост. М.В. Осипенко. М., 2008. С. 239.

ком, не сходились с беспартийной массой, но и она относилась к ним безразлично, инстинктивно их избегала, презирала за «комчванство» – и имела на то право! В большинстве своем проштрафившиеся партийцы были «прохвосты из прохвостов» (лесник Головацкий-Романенко), непорядочные и двуличные (начальник шестого отделения Сотников), негодяи-изверги (комендант Борисов, командир роты Шмидт).

Нелестно отзывается арх. Феодосий о монахах бывшего Соловецкого монастыря. Бывший ризничий – «большевизировавшийся» иеромонах Серафим – грубо обращался не только с заключенными священниками, но и с архиереями, до столкновений дело доходило у вл. Прокопия с наместником обители (имя его и причины конфликтов не упоминаются). Автор не скрывает, что отношения даже между заключенными иерархами были зачастую недружелюбными и враждебными. Он не просто это констатирует, но пытается передать «соловецкую атмосферу, весь тамошний удушающий быт» (89).

Известно, что после создания лагеря особого назначения на Соловках часть братии в 1923 г. покинула остров, часть осталась. Согласно отчетам лагерьной администрации, в 1926–1927 гг. пайки получали 116 бывших соловецких монахов, занятых на различных производствах¹. По воспоминаниям Алмазова, в 1928–1929 гг. вольных соловецких монахов было около шестидесяти, в основном старики, «у которых в миру не было уже родных, к которым они могли бы поехать на жительство» (98). Оставшиеся монахи, работавшие плотниками, столярами, слесарями, получали ничтожно малую плату – «не по тарифной сетке», так как они не являлись членами профсоюзов, поэтому многие из них содержались на средства заключенных епископов.

Однако и о заключенных иерархах арх. Феодосий отзывается весьма критично. Так, например, архиеп. Гавриил (Воеводин), по его оценке, бездарный; еп. Сергей – малообразованный; у еп. Григория характер неуживчивый и т. д. Со свойственной ему резкостью он обличает «никчемных рясоносцев»; претят ему «шкурничество церковного совета», ненавистна «советизированная русская церковь».

Епископат, по его мнению, проявлял «излишнее важничанье», «держал себя очень гордо с заключенным духовенством» (102). «В Соловках, как и здесь за границей, хотели знать себя владыкам» (100), – с горечью отмечает о. Феодосий. Обидным ему кажется, что, с одной стороны, с ним они обращались вежливо, с другой – для обсуждения общецерковных дел не приглашали. Отчасти это можно объяснить тем, что сам арх. Феодосий был человек не беспроблемный и владыки знали о его несдержанности в проявлении своих чувств. Он и сам признает, что даже на допросах держался вызывающе, был груб и резок с конвоем², однажды за украденную вещь избил «шпану»... (91) Как тут не вспомнить крутого нравом Аввакума, который в сердцах мог поколотить любого, так как всегда был горяч и «дратца лихой». Оба могли постоять за себя, оба были непреклонными и несгибаемыми.

¹ <http://www.sakharov-center.ru>

² За это был отправлен в наказание в «отрицательную» роту – пять дней «ада кромешного».

Возмущает арх. Феодосия и то, что каждое утро в шестой роте – «святейшей»¹ – двенадцать-тринадцать иереев брали благословение у архиереев, что «при тесноте помещения составляло ненужную толкотню. Многие из иереев очень равнодушны были к оказанию внимания епископам. И правы были. Эти последние любили помогать светским более чем духовным» (102). Но искренне он восхищается «архиереями, достойно носящими свои шелковые мантии, иереями, смело и бодро смотрящими в глаза смерти, мирянами, честно исполнившими свой христианский долг защиты дорогих святынь» (61). «Великой печалью для Русской Православной Церкви» называет он смерть патриарха Тихона, который стал «символом духовной мощи верующей России» (69). Ни на минуту не сомневается арх. Феодосий в том, что патриарх был злодейски убит – «умер от отравления, но не от приступа астмы».

К их числу своих «благодетелей» о. Феодосий относит архиеп. Илариона и Петра, епп. Антония, Василия, Григория (последний нуждался сам). Но он лишь сдержанно констатирует, что владыки ему помогали, не выражая особой признательности и благодарности. Наверное, это подразумевалось как бы само собой.

Арх. Феодосий не делает портретных описаний владык, но вспоминает отдельные эпизоды из их лагерной жизни: празднование Покрова Пресвятой Богородицы с преосвященным Иларионом – бывшим ректором Московской Духовной академии, на Соловках – лесником. Замечает, что «служба в лесничестве была привилегированной», работы было мало да и та без контроля. Сам арх. Феодосий в течение тринадцати месяцев занимался в лесничестве счетоводством и свое дело выполнял, по собственной оценке, блестяще. То есть из двух лет один год был проведен в относительно благоприятных (для соловецкой каторги) условиях. Во время празднования Покрова были «речи, яства, чай – уютно, назидательно и сытно» (93). Арх. Феодосий неоднократно вспоминает чаепития с архиеп. Иларионом и его неизменное гостеприимство. Также неоднократно он будет утверждать, что архиеп. Иларион (Троицкий) после двойного срока на Соловках (3 + 3), заразившийся тифом, в итоге был отравлен. Ссылаясь на книгу И.М. Зайцева, архимандрит высказывает предположение, что «ахиеп. Илариона пробовали отравить, но его сильный организм не поддавался яду. Очевидно, таковой ему был влит уколom, когда он болел тифом в Петрограде и организм был ослаблен. Несомненно, архиеп. Иларион в Петрограде умер от отравления. Тиф, вероятно, был тоже искусственно привит помещением в одну камеру с тифозными» (106).

После отправки из Соловков священномученика архиепископа Илариона (Троицкого) главой соловецкого православного духовенства ссыльными архиереями был избран архиеп. Петр (Зверев). Именно он возглавлял тайные богослужения, а после того как у духовенства был отобран антиминс, службы совершались на груди у архиепископа Петра. В наказание за совершение таинства крещения (крестил в Святом озере эстонку) владыка был отправ-

¹ «Святейшей» она называлась потому, что в ней отбывали наказание священники различных религий и верований.

лен на остров Анзер – шестое отделение лагеря, куда, по сути, увозили умирать тяжело больных и инвалидов. Арх. Феодосий представляет свое видение и трактовку этого трагического события.

С преосвященным Петром он был знаком еще по Москве, когда тот был иеромонахом-настоятелем Московского епархиального дома (1904–1905 гг.). На Соловках владыка Петр, поступив в каптерку первого отделения (Кремль), «повел дело широко: приемы заключенных, беседы, ужины» (93). «Счетоводом он был плохим, да некогда было и работать» (93). По доносу диакона Лелюхина владыку перевели в пятую роту. Тот же Лелюхин бесцеремонно выкинул вещи вл. Петра на панель – «это был неслыханный на Соловках скандал» (93). После этого скандала архиеп. Петр «был отправлен в шестое отделение на командировку “Троицкая” – она была штрафной» – за организацию в концлагере общения и помощи среди заключенного духовенства.

Сам арх. Феодосий в январе 1929 г. был переведен счетоводом в хозяйств шестого отделения. На Соловках уже царил голод, начал свирепствовать тиф, поэтому водворение в хозяйств стало для него спасением – «был сыт <...>, квартира была суха, тепла, просторна и народ хороший». Работая счетоводом, арх. Феодосий был в курсе «количества жертв, больничных беспорядков и преступлений на Голгофе», так как ведал учетом и распределением пайков и продуктов по всему шестому отделению. Вследствие большого количества смертей (за восемь месяцев от тифа погибло до 500 человек) развился «целый промысел», связанный с наживой «посредством кражи и распродажи имущества и денежных квитанций» умерших (92). Кроме того, по утверждению арх. Феодосия, комендант Борисов и командир второй роты Голгофы Шмидт «умышленно, посредством тайных ядовитых укусов отправляли на тот свет тифозных и именно тех, от которых можно было поживиться» (92).

Заразился тифом и вл. Петр (Зверев). Благодаря доктору, который посвятил больному владыке «все силы, знания и лекарства», архимандрит был в курсе хода болезни; с радостью узнал он о том, что кризис миновал и появилась надежда на выздоровление. Однако 7 февраля 1929 г. – на праздник любимой им иконы «Утоли моя печали» – владыка скончался. Арх. Феодосий полагает, что архиеп. Петра (Зверева) «убили отравой» (отравили) в корыстных целях – чтобы воспользоваться его имуществом: «...он был убит – несомненно» (95).

Для погребения вл. Петра из «Кремля прислали мантию, омофор, крест и пр.» (101). В строительном подотделе были заказаны гроб и намогильный крест. Однако «не разрешено было громкое отпевание и в облачении»; мало того, было приказано тело усопшего владыки бросить без отпевания в «свалочную яму»¹, уже доверху наполненную телами, – со «шпаной». «Отпевание совершили заочно утром в канцелярии хозяйственной части и повезли гроб с крестом на Голгофу. Действительно, могила общая не была закрыта и уже почти готова была особая могила для погребения архиеп. Петра. Его священ-

¹ В такой «свалочной яме человеческих тел» погребалось до 30 трупов (И. Зайцев).

ные останки лежали в длинной рубаше у края общей могилы. Изъять его оттуда было удобно, что мы и сделали. Плюнув на все запретительные меры начальства, торжественно облачили Владыку в монашескую мантию и клобук, одели омофор, пояс, дали в руки крест, четки, Евангелие и громко совершили отпевание. Собралось до 20 человек (и Янчевский), произнесли речи, опустили священные останки в могилу, водрузили крест, впоследствии сделали надпись на нём и разошлись восвояси рыдающе и бия себя в грудь (Лк. 23, 48). Вечная память замученному большевиками! Он умер 53-х лет» (101–102).

Воспоминания о пребывании на Анзере и описание Секирки являются самыми трагическими в книге арх. Феодосия. Ему самому пришлось пройти через ужасы заключения в Кирилловской зоне среди «шпаны», на «мертвом пайке», изнемогать от голода, страдать от грязи и вшей; пережил он и штрафную командировку на Капорке.

Об ужасах, преступлениях, расстрелах в штрафном изоляторе на Секирной горе упоминается почти во всех воспоминаниях соловецких узников. Арх. Феодосий также пишет о самом страшном месте на Соловках, но основываясь уже не на личном опыте, а рассказах очевидцев (Якубовского, Титова). Так, Якубовский поведал ему том, как за невыполнение урока зимой четыреста человек были выведены в одном белье на мороз, всем приказали лечь на снег: «Многие замерзли. Многие отморозили себе руки, ноги». Изувера-начальника, виновного в этом зверстве, расстреляли, но «причина расстрела, конечно, в том, что виновные без нужды искалечили даровую рабочую силу» (97). Человек превращался в рабочую скотину, причем в прямом смысле этого слова. При заготовке дров посылали ВРИДЛО (временно исполняющий должность лошади) – вместо лошади в сани запрягали пять человек. Группа заключенных «должна была выполнить норму 1 лошади»¹. Обессиленных, больных, уже бесполезных, с точки зрения лагерного руководства, «списывали» – отправляли в шестое отделение, где «почти не кормили и даже “мертвый паек” выдавался не полностью, ибо инвалиды неспособны к работе» (97).

На Секирке штрафников в первое время на работы не посылали, кормили «совсем худо – гнилью и в малом количестве» (98). Днем сажали на «жердочки»: «“жердочка” зимой прямо не переносима, ибо крыша... с дырами, а окна разбиты» (98); ночью «спали на голом полу, без одеяла, без покрывки». «Три четверти арестантов оттуда выходят вечными калеками».

Конечно, некоторые заключенные пытались вырваться из соловецкого ада. Арх. Феодосий упоминает, без подробностей, о побеге из восьмой роты нескольких морских офицеров в августе-сентябре 1928 г. Пишет он об этом только понаслышке, но твердо знает, что «этих не поймали». Следует отметить, что к белому офицерству архимандрит не испытывал ни сочувствия, ни симпатии, потому что многие из бывших белогвардейцев, не принимавших участия в гражданской войне, надеялись «спокойно при новом строе доживать свои дни, а то и поработать для славы новых порядков». Это рас-

¹ Во отце океана моря. С. 236.

ценивается арх. Феодосием как предательство. Без сожаления сообщает он о расстреле трех тысяч человек: «... большевики, не желая их услуг, всех расстреляли – “по делам вору и муки”» (104).

После побега морских офицеров с Соловецкого острова начались массовые расстрелы. Один из известных произошел 29 октября 1929 г. Об этом арх. Феодосий, скорее всего не знал, так как в июле 1929 г. его «разгрузили» – «разгрузочной» комиссией из Москвы этап из шестисот инвалидов переправили в Кемь. Пройдет немного времени, и сам арх. Феодосий вырвется на свободу и поведаст миру о зверствах большевиков.

Почти одновременно с арх. Феодосием (Алмазовым) воспоминания о Соловецкой каторге оставит бывший генерал-майор Генерального штаба И.М. Зайцев¹. Отношение арх. Феодосия к его книге будет неоднозначным. С одной стороны, он признает, что генерал Зайцев описал «соловецкую каторгу с исключительной правдивостью и беспристрастием», с другой – со свойственной ему резкостью, арх. Феодосий критикует «плаксивый тон» книги и видит в этом «стремление разжалобить старую проститутку Европу величиной и глубиной неизмеримых страданий русского народа. Идеалистические побуждения старой проститутке чужды...» (105). И тем не менее книгу Зайцева о «страданиях русского народа в Соловках» арх. Феодосий считает, и не без оснований, «замечательной, правдивой в высшей степени». Это воспоминания о «мучениках христианской культуры – лучших людях истории» (107).

«Их боль беспросветную сотни лет не избыть....» (Евг. Матвеев). Арх. Феодосий надеется, что «потомству останутся подробные... записки», и уверен, что «историк всем воспользуется» (15). Ценными становятся сведения о каждой личности, прошедшей путь мученичества и исповедничества в советской России.

Обращение к прошлому неизбежно, и обращение это неизбежно приводит к осмыслению важнейших событий собственной и общественной жизни. По-разному одни и те же факты предстают в воспоминаниях, записках, мемуарной литературе. Это вполне естественно, так как взгляд у каждого свой, субъективный. И это на самом деле хорошо, так как помогает не только сломать привычные стереотипы – исторические, культурологические, – но и найти истину. «Ушедшие оставляют нам часть себя, чтобы мы ее хранили, и нужно продолжать жить, чтобы и они продолжались. К чему, в конце концов, и сводится жизнь, осознаем мы это или нет. Мы – это они...»²

Сведения об авторе:
Маргарита Михайловна Лоевская,
доктор культурологии

¹ Зайцев И.М. Соловки. (Коммунистическая каторга, или Место пыток и смерти). Из личных страданий, переживаний, наблюдений и впечатлений: В 2 ч. (С приложением четырех планов). Шанхай: типография изд-ва «Слово», 1931.

² Из речи И. Бродского, произнесенной на вечере памяти Карла Проффера (Beinecke, Box 29, Folder 8).

профессор
факультет иностранных языков и регионоведения
МГУ имени М.В. Ломоносова

Margarita M. Loevskaya,
Doctor of Cultural Studies
Professor
Faculty of Foreign Languages and Area Studies
Lomonosov Moscow State University
mloevskaya@mail.ru

Irina Anastasyeva

Readings of Russian novels in the context of intercultural exchange

Abstract: The article deals with the concept of Modernism and Postmodernism developed in the novels by an Argentinean author F. Andahazi «Conquistador» and «City of Heretics» in relation to the concept of Russian modernism and in relation to the European cultural tradition.

Key words: Andahazi, Leopoldo Zea, Fry Bernardino de Sahagun, VI. Soloviev, Brusov, Rozanov, Minsky, Merezhkovsky, European civilization, the Old World and the New World, Mexican myths, Christianity, Latin American Renaissance, modernism, the Silver Age

Аннотация: В статье рассматриваются понятия модернизма и постмодернизма, представленные в романах аргентинского автора Ф. Андахази «Конкистадор» и «Город еретиков», в соотношении с концепцией русского модернизма и европейской культурной традицией.

Ключевые слова: Андахази, Леопольдо Сеа, Фрай Бернардино де Саагун, Вл. Соловьев, Брюсов, Розанов, Минский, Мережковский, европейская цивилизация, Старый свет и Новый свет, мексиканские мифы, христианство, Латино-Американский ренессанс, модернизм, Серебряный век

«Modernism in art and aesthetic theory which is closely associated with the general movement of bourgeois social thoughts in the era of decline reveals itself first of all through a devastating break with classical tradition»¹, – said M. Lifshitz. It is well-known that withdrawal from the tradition revealed itself both in the aesthetics and ethics. Nowadays there is a significant number of studies of specific features of European modern culture. It is very interesting to see how modern aesthetics penetrate into a little-studied area – the philosophy and literature of Latin America.

¹ *Lifshitz M. Ancient and modern mythology / Лифшиц М. Мифология древняя и современная. Moscow: Art, 1979. P. 474.*

«The Latin American continent attracts <...> attention of the social sciences and philosophy; the things that happen there now can be called the Latin American Renaissance»¹, – Michael Kolesov said it in the early 90s and these words are still relevant. Anyway this process should be called the Renaissance with some reservation because the concept of Latin American culture is not homogeneous in essence. According to Leopoldo Zea, a Mexican philosopher, one of the founders of the «philosophy of Latin American essence» there are two streams in the structure of Latin American philosophy and culture: the European, e. g. «external», and Latin American, e. g. «internal». The modern Latin American philosopher must not be influenced by outside ideas and concepts, but should study his own history and gain his own philosophical experience. Since the philosophy of history traditionally formulated and conceptualized the European perspective for the future so those nations that are far from Europe were declared either marginal and peripheral or inheriting a set of concepts and philosophical discourses from Europe. In other words, Latin American culture is determined as the secondary one forced to follow in the steps of European civilization. It seems that Federico Andahazi tries to find the identity, to break the tradition in determining the position of Latin American culture in relation to European culture in the novel «El Conquistador».

The author took the words of the Franciscan Friar Bernardino de Sahagun as the epigraph to the novel: «It is not easy to appreciate the Mexican people because they were beaten and their houses were destroyed many times, so nowadays nothing is left. They are called barbarians now, people who are not worthy; but they were superior to many other nations in terms of their state system»².

The novel is about a character named Quetza who made the trip from America to Europe before Columbus did it. Quetza discovered the way to the New World, as he called Europe, because the Old World is the land of the Aztecs. The novel does not pretend to be historical; in any case the Argentine writer did not see it as such. «It was not my target to do more than just talk about the adventures. I believe that this is an adventure novel, not a historical one <...>, and I was not too interested in which side of the Atlantic will read it»³, – Andahazi confessed in one of his interviews while presenting the book to Spanish readers. Another time he said even more frankly: «I'm not a writer interested in history as a way to reach the truth. My novels are not historical ones. I try to set my Literature in fiction, and if I have to change history to write my literature, I do it. <...> It's a lie well told. <...> I do not try to rebuild reality. My goal is to write to blur. <...> that historical fact gave me

¹ Kolesov M.S. Philosophy and Culture of Latin America. Simferopol, 1991. P. 3 / Колесов М.С. Философия и культура Латинской Америки / Симферопольский гос. университет. Симферополь, 1991. С. 3.

² Andahazi F. El Conquistador. St. Petersburg; Moscow, 2008. P. 12 / Андахазы Ф. Конкистадор. СПб.; М., 2008. С. 12.

³ «No me propongo otra cosa más que contar una aventura. Creo que es un libro de aventuras, no una novela histórica (...) y no interesa demasiado desde qué lado del océano Atlántico está narrado» (Federico Andahazi presenta en España a Quetza, el azteca que descubrió Europa. Efe, Madrid. 18/09/2007).

the opportunity of going deeper in fiction. <...> as Baudelaire said: a manuscript is that which is written again»¹. However it is well-known that Andahazi spent a lot of time studying the history of the Aztecs and the culture of this extinct civilization while working on the novel.

Quetza has some affinity with the mythological hero Quetzalcoatl, «Feathered Serpent», whose life story is told in ancient Mexican legends. This highly respected American-Indian deity could be a European person (he was pale-skinned, bearded) who managed to get to America long before the Spaniard.

However the Soviet archaeologist and historian Valery Gulyaev contended that «it was not evident that the god had blonde hair, white skin and was extraordinarily high. Such description of his appearance could be found only in Spanish monks' manuscripts of XVI–XVII centuries»². Probably the Spanish priests and monks took into account some Indians stories and interpreted the myth about Quetzalcoatl in a way that suited them. They ranked him as the monk-martyr, who ran from Europe and carried enlightenment and humanistic laws to the Indians. Some of them even advanced a most extraordinary version and claimed that Quetzalcoatl was Jesus Christ himself who came to America with His Disciples after the Resurrection.

The plot which unites all the legends about the hero is the story of his setting sail with a promise to come back from the East. This legend helped the invaders to defeat Montezuma, who saw features of the resurrected god in the white bearded conquistadors.

When asked what the name of Quetza means Andahazi said: «Resurrected»³. Maybe the author tried to constitute a link between Quetzalcoatl and Quetza. When he was a two-years-old sick little orphan people were going to sacrifice him to the God of War – Uitsilipochtli. «Sons of Tenochtitlan (the city where the child was growing up. – I. A.) treated human sacrifices in different ways. They were warlike people, so most of them still approved of it, but quite a few people felt killing to be a disgusting thing and refused to drink the blood of their brothers». Among them was a wise old man Tepek who interceded for the child with the cruel priest. Tepek worshiped Quetzalcoatl as the «supreme creature who was opposed to death and destruction» and was an opponent of violence. The portrait of the old man is very interesting: his gray hair could be taken for towhead (blond); moreover he had a long hooked nose with impressive nostrils which were a sign of his ancient Toltec ancestry. Quetzalcoatl has the same nose in some Mexican myths. Tepek was like a father for Quetza, brought him up, and saved his life more than once.

The mind and education of the young man earned the respect of the Council of Elders. He certainly was a talented boy: he created an accurate calendar, improved the layout of dams and bridges, and designed ships. The city of Tenochtitlan, as it

¹ Rodrigo Arias. Federico Andahazi. http://www.andahazi.com/en_prensa_uolsinectis.html

² Gulyaev V.I. How many times was America discovered? Moscow, 1978. P. 26 / Гуляев В.И. Сколько раз открывали Америку? М.: Знание, 1978. С. 26.

³ ¿Qué significa Quetza? – Significa «El Resusitado». <http://autorneto.com/literatura/resenas/el-conquistador/>

becomes clear to the reader, was not inferior to any of the major European cities of that time.

Quetza was to find out the new world for himself and his fellows. His goal was not to conquer it but to discover. «Quetza is a synthesis of the various European characters-explorers, such as Columbus and Copernicus, – says Andahazi. – This is a Renaissance man who thinks clearly and critically, fights against the established political regime, who makes maps before Copernicus, who travels around the world before Magellan»¹.

The character feared to think what may happen if the European seafarers would conquer and subjugate his homeland. Andahazi had no doubt about the fact that the Aztecs could make such a difficult and dangerous journey themselves. Frescos of Diego Rivera with the Indians ship flying through the air towards the East influenced Andahazi to write the novel when he saw them in Mexico.

The author's idea is clear and straightforward: the reader should see the European countries through the eyes of the character, as if moving away from the traditional European history. Quetza was in at the orgy of Inquisition, the cruelest in Spain. Reflected in the historical mirror, this country should have understood and recognized that the Spanish Conquista was the most severe in the history of human conquests. Quetza was astounded by the sight of crucified Christ – the scene depicted in numerous crosses. They turned out not to stop practicing sacrifice in Europe; the fact that the faithful drink the blood of Christ during the Eucharist transforms them into cannibals. And he wondered how Christianity could be a monotheistic religion if there are many images of the saints in addition to the image of God.

«The City of Heretics», another writer's novel, published in 2005, earned him notoriety; however, Andahazi called this piece his first historical novel. The Madrid newspaper «El País» made no bones about the plot: «The brutality eroticism and criticism of the Church woven into a love story have determined the historical novel “City of Heretics” by Federico Andahazi. A love affair of two French righteous persons of the 14th century allows the author to “speculate on the themes of pleasure and sin, and the power of fanaticism, misogyny of the Church during a long time”. The novel mixes fictional love story and the original story of the Shroud of Christ»². Andahazi's characters shocked many Argentine readers with their love. The periods of crisis usually pave the way for different interpretations

¹ Quetza es una síntesis de varios personajes europeos, de descubridores con nombre y apellidos como Colón o Copérnico. Es un hombre renacentista, con un espíritu luminoso y crítico, que lucha contra el poder político establecido. Un hombre que configura los mapas del cielo antes que Copérnico, el primero que deja constancia cartográfica de la geografía terrestre, antes que Toscanelli, y el primero en dar la vuelta al mundo, antes que Magallanes (Federico Andahazi presenta en España a Quetza, el azteca que descubrió Europa. Efe, Madrid. 18/09/2007).

² Brutalidad, erotismo y críticas a la Iglesia envueltas en una historia de amor son parte de lo que se encuentra en la novela histórica La ciudad de los herejes (Planeta), de Federico Andahazi. La relación amorosa entre dos religiosos en el siglo XIV en Francia permite al autor «reflexionar sobre el placer y la culpa, sobre el poder y el fanatismo, y sobre la misoginia de la Iglesia a lo largo de los tiempos» (El País. Madrid. 19/01/2006).

of cultural values; contradictions and failures arise within the culture. The XXth century, according to some philosophers, is the «last century of Culture and the first century of the transition period, which we call the post-cultural»¹. The birth of a new type of consciousness was typical for the Renaissance, its emblematic features being temporal culture, anthropocentrism and the secular way of thinking. The same features will eventually cause the post culture phenomena.

The XXIst century inherited forms of consciousness typical of the European culture at the turn of the XIX–XXth centuries and gave the birth to some artistic and apocryphal works where the evangelical events were estimated alternatively and therefore they caused controversial public reaction. At that period there have been published «Gospel of Judas», and José de Sousa Saramago's book «The Gospel of Jesus» (1991) containing the undisguised criticism of Christian dogmatics. A little earlier N. Kazantzakis' novel «The Last Temptation» (1951) was included by the Catholic Church into the Index of prohibited books; «The City of Heretics» and «The Anatomist» by F. Andahazi provoked a scandal due to his erotic and provocation. So, the process of the emancipation of intellectual consciousness has approved of the human values not based on the religious ethics, more over – as a rejection of the religious precepts. If the religious philosophers of the XIX–XXth centuries sought for the human hypostasis of Jesus Christ not conflicting with the fundamental dogmas of the Church, the writers of the XX–XXIst centuries often revised the canon disclaiming its axioms. However, Andahazi admitted he was trying to convey to the readers the idea of the necessity to look inside them and to understand that everyday behaviour is imposed by society, but not by the real people's intentions. «I am convinced that the history is the best way to show the present time because the past always creates present, it always means a metaphysical reality»², – he stressed.

One of the characters of the novel, the monk Aurelio, is endowed with a portrait likeness to Jesus Christ. D. Merezhkovsky in his book «The Unknown Jesus» asks the questions about Christ's appearance, which strongly agitated humanity since the first centuries of Christianity. There is nothing told about His appearance in the Gospels, His image is deprived of material characteristics. Merezhkovsky tried to lift the veil over Jesus life before baptism and sermon. Neither the Synoptic Gospels (Matthew, Mark, Luke), nor the Gospel of John describe the height, face, hair color of Jesus. Researchers tend to explain this circumstance with the fact that the New Testament was not created by the Apostles themselves, but their disciples who have not witnessed these events and have never seen the Master «Apparently, none of the authors was a contemporary of Christ. Creating Gospels was spread at about the same time as the development of Christian religious organizations»³, – says A. Zerkalov.

¹ Bychkov B., Bychkova L. The 20th century: ultimate culture metamorphosis. Moscow, 2000, No 2. P. 63–76; No 3. P. 67–85 / Бычков В., Бычкова Л. XX век: предельные метаморфозы культуры // Полигнозис. М., 2000. № 2. С. 63–76; № 3. С. 67–85; или см.: http://www.philosophy.ru/library/bychkov/xx.html#_ftnref4 (05.05.2011).

² Estoy convencido de que la historia es la mejor herramienta para hablar del presente, porque siempre significa y metaforiza el presente. Quehacer, <http://www.desco.org.pe/node/5565>

³ Zerkhalov A. The Gospel of Mikhail Bulgakov. Ann Arbor: Ardis, 1984. P. 7–8 / Зеркалов А. Евангелие Михаила Булгакова. Ann Arbor: Ardis, 1984. С. 7–8.

As Merezhkovsky says, the roots of the tradition of beauty and ugliness of the Face of the Lord go into a very dark but historically authentic memory. Indeed, there are antithetical legends of the appearance of Jesus from ugly to hyper beautiful. «Something most special, not like other people's faces, something private in the face of Jesus is something beyond all human measures of beauty and ugliness, incommensurable with our three dimensional aesthetics. If so, then it is clear that seeing Him one does not remember which of the two prophecies was fulfilled in Him»¹, – says Yuri Terapiano.

What was the image of the Nazarethan? One of the characters of Fedor Andahazi's novel «City of Heretics», the worst by his spiritual qualities – Geoffroy de Charny, – keeps looking for the answer to this question. «The burly, beardless, short-haired man with a sheep on his shoulders», as he is depicted on the frescoes of the cemetery of St. Calixtus? The Byzantine Christ – Pantokrator of the frescos of Santa Catalina in Sinai? Or even a black Saviour? Features of the face of Christ are necessary for the earl to enrich himself, depicting his portrait on the shroud, which he is going to make and show as a genuine Turin Shroud. Andahazi's appeal to the New Testament is caused by his conscious and sharp rejection of the canonical tradition. Yet this is not the trial given to the true Christians, he accuses the Pharisees of lie as they consider themselves to be people of high moral standards, and also – the Church indulges them.

The earl's daughter, beautiful Christina, formed her own image of Christ in her mind – «a harmonious and enlightened». In her thoughts he is gracious and understanding, her feelings for him akin to passion. Like V. Brusov's Renata², who fell in love with Fire Angel Madiel, who became a man in the image of Count Heinrich von Otterheim, who, wearing white coats, with blue eyes and golden curls, looked like an angel, Christina found her groom in a young monk Aurelio. Theological constructions of Andahazi look quite elucidated: he is not looking for the ghostly image of Christ, but for His human subsistence. In fact the author takes part in the debate initiated by neo-Christian representatives – it was around the issue of mystical perception of reality, ideas of the Third Testament, the Kingdom of «super organic substance», available to empirical knowledge, practically rehabilitating the human flesh. But if religious thinkers talked about the tragedy of separation of sexes, prophesying the androgynous future, «male-female» existence, Andahazi, following Vasily Rozanov, rehabilitates marriage, family union.

VI. Solovyov's theory of Eros, outlined in his work «The Meaning of Love» (1892–1894), denies the ideal family as «procreative» in favor of an androgynous person. Rozanov's «two in one», «one flesh» was the worship of the fertility, which led to sharp disputes at sections of Religious-philosophical meetings in Russia at the end of the XIXth century. One of their members, N. Minsky said: «The family is

¹ Terapiano Y. Unknown Christ // Tchisla. Paris, 1933. No. 9. P. 215–216 / Терapiано Ю. Иисус Неизвестный // Числа. Париж, 1933. № 9. С. 215–216.

² See: Brusov V., «Fiery Angel».

filth and violence, childbirth – a pledge of our imperfections, the only beautiful and consonant with the covenant life of Christ – is chastity and virginity»¹.

Later in the book «Self-knowledge: an Attempt at Philosophical Autobiography» N. Berdyaev while thinking about the rescue and salvation of humanity for eternal life, repeats the words of Merezhkovsky about the necessity of two flows of love, not only from God to human but from a man to man as well: «There are two ways of movement throughout our life, the ascent line and the descent line. An individual rises to a certain height, moves closer to God. The way of ascent brings him spiritual power; the individual creates the supreme value. Nevertheless, he remembers about those left down there, those who are weak spiritually, those who can't achieve the supreme values. And here begins the way of descent, in order to help our brothers, share spiritual values with them and help their ascent»². If Merezhkovsky engages in polemics on the subject of love with V. Rozanov, who claimed that «the Gospel is the zero of the sex», Andahazi supports the thesis of Rozanov. At the beginning of the novel Aurelio fights with the passion and unbearable sensuality awakened in him by Christina. He reflects: «Marriage is a lesser evil, but still an evil», although gradually he admits that the world blessed with love should be based on love. According to him, if the Apostles denied the reproduction ideal and to a certain point condemned humanity to extinction, it was only because they strongly believed in the imminent apocalypse. Since the end of the world «doesn't have a concrete term» nobody has the right to forbid humans to do something which has a direct connection to the propagation of the species.

Andahazi believed that the history of a nation is closely related to their sexual history: «I remember one of my journeys to Turkey for the presentation of my books and there I bought a French book about the sexual life in the Osman. Frankly speaking, this book opened my eyes. I understood various aspects of the Moslem life style, beginning with the sexual one, although this edition wasn't unusual. Thanks to the history of sexuality I managed to find answers to important questions related with Moslem culture. After that trip I started to search such books in all Argentinean book stores, but there were no editions dedicated to the topic of the history of Argentinean sexuality, although we are full of pride of our sexuality in our everyday life. In Argentina you may easily find the history of homosexuality, but you'll never stumble on the history of national sexuality»³. The writer didn't want to offend anybody as it happened with the controversial novel

¹ Minsky N.M. Debates // Novy put'. St. Petersburg, 1903. September. P. 319 / Минский Н.М. Прения на заседании РФС // Новый путь. СПб., 1903. Сентябрь. С. 319.

² Berdyaev N. Self-knowledge: an Attempt at Philosophical Autobiography. Moscow, 1990. P. 64. / Бердяев Н.А. Самопознание. Опыт философской автобиографии. М., 1990. С. 64.

³ La historia de la sexualidad de los otomanos me reveló cuestiones esenciales de la cultura musulmana. Entonces busqué en todas las librerías y bibliotecas argentinas, y descubrí con asombro que no existía ninguna historia sexual de los argentinos, a pesar de que tenemos casi un orgullo futbolístico por nuestra sexualidad. Hay una historia de la homosexualidad en la Argentina, pero no hay una historia de la sexualidad. Entonces me pareció que era un libro que faltaba, que si no lo escribía yo, lo iba a escribir otra persona. – Una entrevista a Federico Andahazi por Rafael Ojeda. // Quehacer. № 171 / Jul. – Set. 2008. <http://www.desco.org.pe/node/5565>

«Anatomist» for which Andahazi was given the Amalia Lacroche de Fortbat then was deprived of the status of laureate under the pressure of the audience. The book «City of Heretics» wasn't intended to insult or offend its readers, it wasn't épatage either, it was just an aspiration to raise the values of the human's spirit and to demonstrate that the soul is inseparable from the flesh.

«What is truth?» – this is the question which Andahazi's characters tried to solve with fervour: «Aurelio made stupendous efforts in order to rid himself of certainty in anything, because in his opinion the way to truth is via doubts. Eventually Aurelio refused to accept "truth" as the highest blessing when he thought of all injustices, all the murders and evil deeds committed in the name of 'truth' The absence of one dogma gave a right for existence to many other points of view». The main character is crucified. Searches for truth led him to the highest of feelings: to the love of woman. This love was the reason why the main characters were called apostates, who let a demon into their souls. This love may symbolize true service to the Christian dogmas and the choice of the beloved woman's name is not a random one. Her name is Christina.

There is no doubt that various examples of modernist ideology have been borrowed by Andahazi from the Russian writers of the turn of the XIX–XXth centuries. In one of the interviews Andahazi confessed: «I am very well acquainted with Russian literature, moreover, my grandparents were Russian and I grew up listening to your wonderful language. My favourite writers are Dostoevsky, Tolstoy, Gogol and Pushkin. I constantly read and reread Dostoyevsky with great excitement. I think that he managed to illustrate the darkest side of the human being but in spite of this fact the reader finds Dostoevsky as the most pure and warm-hearted author»¹. All Andahazi's novels are considered to be one huge text united by the discovery of something new pierced by anxiety, which accompanies every new revelation. Every new novel is written in a very creative way and the reader must not feel that he has met that idea in the previous book. Each book has to set new issues and questions with no definite answers and that is not because the answers are vague, it is because the world we live in cannot be defined in one specific way.

Сведения об авторе:
Ирина Леонидовна Анастасьева,
канд. филол. наук
доцент
факультет иностранных языков и регионоведения
МГУ имени М.В. Ломоносова

Irina Anastasjeva,
PhD
Ass. Professor
Faculty of Foreign Languages and Area Studies

¹ <http://www.litblog.ru/konkistador/>

Lomonosov Moscow State University
anasirina@yandex.ru

Н.Н. Старикова

Литература независимой Словении: «транзитивные» 1990-е гг.¹

Аннотация: В статье рассматривается литература Словении в первое десятилетие после обретения ею в 1991 г. государственной самостоятельности. 1990-е гг. стали переломным рубежом в развитии национальной литературы: в это время, приспосабливаясь к новым общественным обстоятельствам, вся ее инфраструктура претерпела существенные изменения. Это коснулось как собственно художественной продукции, так и издательской политики, критики и литературоведения.

Ключевые слова: словенская литература, независимая Словения, переходный период, постмодернизм

Abstract: The article reviews the literature of Slovenia in the first ten years after the republic gained the independence state in 1991. 1990s. became a watershed milestone in the development of national literature: at this time, adapting to new social circumstances, all its infrastructure has undergone significant changes. This influenced both on the artistic production and on the editorial policy, history and criticism of literature.

Key words: Slovenian literature, independent Slovenia, transition, postmodernism

1990-е годы – важнейший этап в новейшей истории словенской литературы, время, когда естественным образом отпала необходимость в тех отнюдь не художественных обязанностях, которые литература была вынуждена выполнять на протяжении практически всего своего пути. Историческая судьба народа стала первопричиной особой миссии, которую осуществляла литература: через художественное слово шло для него осознание единства словенской нации. На протяжении нескольких веков важнейшей задачей литературы была самоидентификационная, ведущей функцией – национально-охранительная. Бессменно находясь на страже национальных интересов, защищая и культивируя национальные ценности, литература на самых разных этапах словен-

¹ Исследование выполнено при поддержке гранта РГНФ 15-04-00161а.

ской истории, и особенно в ее переломные моменты (1848, 1918, 1945, 1991), с одной стороны, становилась орудием внедрения в общественное сознание различных программ национального возрождения, с другой – стремилась интегрироваться в общеевропейский литературный процесс. В немалой степени благодаря особому положению литературы внутри национальной мифологии, сохранению ею «кода» нации амортизировался культурный и идеологический прессинг со стороны властей всех государств, в состав которых на протяжении своей истории входила Словения. И вот высокая и благородная цель достигнута: после первых многопартийных парламентских выборов в 1990-м и победы коалиции демократических партий «Демос» 25 июня 1991 г. провозглашена Республика Словения. Чем же стали следующие независимые годы для словенской культуры и литературы? Дать ответ попытались ведущие словенские политические деятели, философы, литераторы, социологи на страницах № 206 журнала «Нова ревија» за 1999 г. Они констатировали: кризисная ситуация налицо, культура «стоит на развалинах старой идеологии, [...] в ней преобладают духовный конформизм и приватизированный либерализм» (Н. Графенауэр)¹, поэтому назрела «необходимость культурного обновления общества» (Й. Пучник)². В заключительном резюме редакторы номера Ф. Бучар, П. Ямбрек, Й. Пучник, Н. Графенауэр, Р. Шелиго, Д. Янчар, призывая к общенациональному обсуждению программы политического, экономического и культурного обновления Словении, с одной стороны, высоко оценивают историческую роль культуры в целом и ее конкретный вклад в обретение нацией государственности, с другой – заявляют о том, что новые условия требуют новой системы национальных духовных ценностей³.

После 1991 г. литература Словении, казалось бы, должна была утратить свой привычный статус борца за язык, культуру, национальное самосознание, наконец, за национальную независимость, но инерция многовековой самозащиты – своеобразный «посттравматический синдром» – дала о себе знать, что проявилось, например, в активности художественной публицистики, получившей после провозглашения независимости Словении практически абсолютную свободу. Большинство действующих прозаиков, поэтов, драматургов, критиков самых разных поколений и политических взглядов считало своим долгом хотя бы раз выступить с полемической статьей, очерком, эссе или памфлетом на страницах ведущих газет и журналов. При этом полярность выдвигаемых точек зрения – от призывов к очищению и обновлению христианского гуманизма до дискуссии о «фашизации» современной словенской культуры – просто поражала. Литература вновь стала объектом пристального внимания со стороны католических кругов, политическая роль которых, отчасти благодаря позиции нового главы словенских католиков архиепископа Ф. Роде, его призыву «Тот, кто хочет быть истинным

¹ *Grafenauer N. Kristilnica v sex shopu // Nova revija. 1999. № 206. Letnik XVIII (junij). S. 154.*

² *Pučnik J. Kulturna prenova Slovenije // Nova revija. 1999. № 206. Letnik XVIII (junij). S. 46.*

³ *Bučar F., Jambreč P., Pučnik J., Grafenauer N., Jančar D., Šeligo R. Programske točke // Nova revija. 1999. № 206. Letnik XVIII (junij).*

словенцем, должен быть истинным христианином!», в 1990-е активизировалась. Типичным примером неокатолического подхода к проблеме культуры и литературы стало эссе «В поисках потерянной меры» (1994) молодого поэта и публициста Бране Сенегачника (род. 1966) – одного из активистов католического ежемесячника «Третий день», в котором автор препарировал социокультурное состояние общества и декларировал шаги, необходимые, по его мнению, для обновления национальной культуры в целом. Полагая, что «современному словенскому искусству и в первую очередь литературе [...] не хватает художественного видения», Сенегачник, признавая особую роль художественного слова в возрождении гуманистических ценностей, усматривает проблему в самом самосознании современных литераторов и призывает их вновь начать воспринимать литературу «сквозь призму современной христианской культуры»¹.

Диаметрально противоположная точка зрения нашла выражение в книге культуролога и социолога литературы Растко Мочника (род. 1944) «Extravagantia II: сколько фашизма?» (1995), где тема фашизма, сама по себе достаточно актуальная для Словении и поныне и понимаемая автором как проблема современного коллаборационизма, прямо связывается с национальным вопросом и литературой. После того как гласности были преданы как многие факты о действиях добровольческих вооруженных подразделений, созданных для борьбы с партизанами и частями народно-освободительной армии и находившихся в подчинении Вермахта, – домобранцах, так и о репрессиях коммунистического режима в отношении всех словенцев, подозреваемых в коллаборационизме, вопрос о влиянии идеологии Муссолини и Гитлера на словенское общество становился все более и более болезненным. Среди современных писателей Мочник вновь ищет коллаборационистов и трактует их роль в процессе демократизации общества 1980-х как соглашательство с властью: «[...] их антагонизм по отношению к власти [...] проистекал из очарования ею»². Агрессивную антикоммунистическую позицию многих литераторов, их стремление во что бы то ни стало разоблачить тоталитарный режим, полное отрицание каких-либо позитивных черт в эпохе Тито автор считает факторами разрушительными для культуры и литературы в целом. Под «фашизацией» и «шовинизацией» словенской действительности 1990-х он подразумевает заговор интеллектуальных сил, которые посредством культивирования идеологии национальной исключительности и антикоммунизма подрывают здоровье нации изнутри с помощью художественного слова. Мочник открыто называет фамилии писателей, представляющих, по его мнению, угрозу общественной стабильности: это Л. Ковачич, Д. Зайц, Д. Янчар.

Главной ареной публицистической полемики 1990-х оставался журнал «Нова ревия» – издание, продолжившее традицию словенских «вольных» изданий конца 1950-х – начала 1960-х гг. – «Ревии 57» и «Перспектив», во-

¹ Цит. по: Kos M. *Prevzetnost in pristranost*. Ljubljana, 1996. S. 199.

² Цит. по: Kos M. *Prevzetnost in pristranost*. Ljubljana, 1996. S. 210.

круг которых в годы «оттепели» группировалась либеральная словенская интеллигенция. В июне 1980-го шестьдесят словенских деятелей культуры, большинство – преподаватели Люблянского университета, обратились к властям с идеей учреждения нового литературно-критического периодического издания – журнала, в котором «затрагивался бы широкий спектр общественных и культурных вопросов»¹. На согласование ушло два года; первый номер увидел свет в мае 1982 г. В редакционный совет вошли поэты Н. Графенауер, С. Макарович, Борис А. Новак, философ Т. Хрибар, литературный критик А. Инкрет, прозаик Д. Рупел. Несмотря на то что официально «Нова ревия» имела подзаголовок «культурный ежемесячник», это было издание не столько обращавшееся к проблемам культуры, литературы и искусства, сколько ведущее открытую и яростную полемику по общественно-политическим и национальным вопросам, касающимся как словенского, так и общегославского контекста, – первый официальный орган политической оппозиции: с его страниц впервые в Словении публично прозвучали требования демократизации, введения многопартийной системы, установления конфедерации. «Нова ревия» стала одним из рычагов влияния на массовое политическое сознание, катализатором общественных перемен. В конце 1980-х на ее страницах были опубликованы «Предложения к национальной программе Словении», а затем такие коллективные программные выступления демократической интеллигенции, как эссе «Независимая Словения» (1990), «Словенцы и будущее» (1993) и др.

Последнее десятилетие XX в. получило в словенской литературной критике целый ряд определений. Это и «время постмодернизма», и время «транзитивности», когда формируется «литература переходного периода», время доминирования «автопоэтик». При этом, несмотря на порой декларируемое отдельными писателями безразличие к объективной реальности, речь не шла о полном ее игнорировании художественной литературной практикой. Литература независимой Словении активно искала не только свое место в новой системе координат, но и новые способы взаимодействия с действительностью, стремясь быть востребованной в контексте всей меняющейся европейской общественно-политической архитектоники. И в этом смысле круг проблем, с которыми столкнулась словенская литература в 1990-е, сходен с теми, что решали другие литературы, имевшие за плечами опыт социалистического строительства. Прежде всего, это проблема «выживания» в условиях рынка, отсюда тенденция общего «облегчения» и «тривиализации» литературных жанров в сторону детектива, триллера, фантастики, усугубляющаяся тем огромным количеством переводной и не всегда качественной, но доступной продукции, которая «забивает» отечественную. Другая особенность – активность и востребованность так называемых паралитературных жанров: политических мемуаров, нехудожественных автобиографий, путевых записок, писем известных людей. Получили развитие направления, ра-

¹ *Gabrič A. Kulturniška «opozicija» podiratabuje // Slovenska novejša zgodovina. 1848–1992. Ljubljana, 2005. S. 1155.*

нее почти не представленные: литература сексуальных меньшинств, эротическая и феминистская беллетристика; реальную конкуренцию напечатанным текстам начали составлять и первые виртуальные опыты. Еще один характерный симптом – сохранение синдрома «преследования», стремление догнать европейский литературный стандарт и вписаться в него. Здесь бесспорным лидером гонки становится постмодернизм. И если постмодернистские «одежды», в прозе примеренные Б. Градишником и М. Швабичем еще в 1970-е гг., были скорее формой протеста, чем формой мироощущения, то вчерашние молодые, а в 1990-е уже сорокалетние – А. Блатник, Т. Перчич, М. Новак – в основном озабочены проблемой себя в постмодернизме, а не постмодернизма в себе, и с этой точки зрения постмодернистская чувствительность, т. е. ощущение мира как хаоса, в котором отсутствуют критерии ценностей и смысловые ориентации, – не для них. Традиция собственной «постмодерности» вытекает исключительно из их личных представлений о нем, поэтому словенский постмодернизм трудно назвать явлением целостным с историко-литературной и социокультурной точек зрения. Однако в определенной степени именно благодаря воздействию на литературу эстетики постмодернизма оказался преодолен стойкий и последовательный консерватизм словенского художественного сознания (демонстративная лояльность к национальной традиции, неприкосновенность таких абсолютных величин, как патриотизм, национальное самосознание, литературная иконография, родной язык), наблюдающийся у словенцев, при всем их тяготении к западноевропейскому опыту – будь то декаданс, авангард или экзистенциализм – на протяжении последних полутора веков, и породивший значительное снижение потенциала иронического и пародийного в национальной литературе в целом. Постмодернизм дал возможность карнавализации (веселой относительности) самой причастности к национальной художественной классике, к тем клише, которые неизбежно приобретает любая литература в процессе своего функционирования. Впервые иерархия архетипических художественных ценностей была подвергнута «оперативному вмешательству», благодаря которому многие табу были сняты.

В типологическом плане весь спектр изысканий в области художественного слова «укладывался» в 1990-е в два основных потока: произведения, сконструированные с помощью «классического» вымысла, т. е. повествования, исповеди, – и так называемая метафигтивная литература, в основе которой подчеркнутая игра с языком, информационным кодом, цитатой, метафигтивность построения фабулы и подверженность интертекстуальным экспериментам. При этом четкой границы между двумя этими потоками нет. Они сосуществовали синхронно, одновременно опираясь на национальную литературную традицию и отталкиваясь от нее. Особенностью 1990-х стало именно обилие произведений, которые можно назвать «романами с элементами постмодернизма», где классическая повествовательная традиция «вбирает» компоненты иного художественного опыта и постмодернистские приемы не служат для постмодернистских целей, тогда как количество «чи-

стных» постмодернистских текстов не особенно велико. Таким образом, несмотря на заявленную частью словенской критики «эру постмодернизма» сами постмодернистские явления в литературе носят «мерцательный», дискретный характер. Желание интегрироваться и соответствовать оказывалось сильнее реальных художественных возможностей, и литературоведческая теория иногда даже несколько опережала художественную практику (работы Т. Вирка «Постмодерн и “молодая словенская проза”» (1991), Т. Штока «Зеркальное отражение» (1994), Я. Коса «На пути к постмодерну» (1995), М. Ювана «Отечественный Парнас в кавычках: пародия и словенская литература» (1997).

В прозе 1990-х можно обнаружить следы классического реализма, магического реализма, модернизма, экзистенциализма, в ней присутствует часть тематического спектра предыдущего периода. Продолжается традиция автобиографической прозы: опираясь на сюжеты из личной жизни, пишут свои романы Н. Габрович (род. 1924) – «Малахорна» (1989), Ф. Рудольф (род. 1944) – «Открываю мельницу, закрываю мельницу» (1989), П. Зидар (1932–1992) – «Новолуние. Огни неизвестности» (1990), Л. Ковачич (1928–2004) – «Хрустальные времена» (1990), Н. Пирьевец (1932–2003) – «Меченая» (1992), Д. Янчар (род. 1948) – «Насмешливое вождение» (1993). Элементы автобиографизма лежат и в основе романов-антиутопий Берты Боету Боета (1946–1996) – «Филио нет дома» (1990) и «Птичий дом» (1995). Тема женской эмансипации и одновременно зависимости, тема женщины-творца, ищущей себя в искусстве, выстраданная автором (по первой профессии театральной актрисы), несмотря на дань, отданную эротике и мистике, раскрывается ею с искренностью и трагизмом.

Остается востребованным исторический роман, причем такие разные его варианты, как историческая биография и новый исторический роман, синтезирующий современный и ретроспективный пласты. Авторы исторических биографий – «Словенский оратор доктор Янез Блейвейс» (1990) Т. Ковач-Артемис (род. 1930) о деятеле словенского возрождения и «Утро Иванова дня. Повесть об Адаме Равбаре, словенском витязе» (1993) И. Сивец (род. 1949) о военачальнике, победившем турок в конце XVI в., – стремятся обратить внимание публики на забытые страницы национальной истории, заинтересовать читателя (в случае с Блейвейсом) исторической миссией своих героев.

Романы «Дочь короля» (1997) И. Шкамперле (род. 1962), «Скарабей и весталка, роман о грабителях душ» (1997) Ф. Лаиншчка (род. 1959), «Звон в голове» (1998) Д. Янчара объединяет общий для всех трех авторов прием – внедрение истории в современную фабулу. У Лаиншчка это исторические сны, которые видит и в которых одновременно живет древней жизнью современная героиня Карла Марчлевска; у Шкамперле две параллельно развивающиеся сюжетные линии: одна, повествующая о жизненных перипетиях профессора Триестского университета Эрнста Фабиана, другая – обращенная к судьбе алхимика XVI в. Михаэля Мейера, с помощью которых автор ищет ответ на вопрос, что же помогло словенцам несмотря на многовековое иноземное господство выжить и сохранить свою национальную самобытность. Довольно

интересен и опыт Янчара, включившего в трагический сюжет о восстании заключенных в современной тюрьме эпизоды осады иудейской крепости Масада римлянами в 66 г.

Словенским писателям продолжает быть интересна отечественная история, причем как ее ключевые эпизоды, так и события на периферии. В своем романе «Путь в Трент» (1994) К. Кович (1931–2014) предлагает читателю историю жизни своего дядюшки, свидетеля и участника Первой мировой войны. Затем его внимание привлекло землетрясение 14 апреля 1895 г. в Любляне. В романе Ковича «Учитель воображения» (1996), в сюжетном плане напоминающем историю мадам Бовари, оно играет роль карающей руки провидения, наказывающей героев за грех прелюбодеяния. Это же трагическое событие не оставило равнодушным Я. Вирка (род. 1962). Его дебют в историческом жанре – «1895, землетрясение: хроника нечаянной любви», история, на первый взгляд, случайной связи молодой вдовы Марии и студента Ивана Лапайне, оказавшихся в самом центре люблянской катастрофы, которая и становится индикатором их истинных чувств. Чистоту жанра молодому автору помогает сохранить введение в текст исторических реалий, лиц, участвовавших в культурной жизни тогдашней Словении (гимназическое общество «Задруга», созданное поэтами модерна; художник-импрессионист Р. Якопич; второстепенные персонажи, реальные прототипы которых взяты со страниц периодики конца XIX в.).

Частично стилизует и архаизирует свой текст под документ XVII в. Ф. Липуш (род. 1937) в романе «Стеснение: части еще не исследованной истории, развернутые на основе новооткрытых памятников» (1995), к прошлому одной из словенских областей – Прекмурья – обращен роман Д. Кухара (1954–1998) «Прекмурская история» (1997). Продолжают работать в историческом жанре мэтры словенской исторической прозы: А. Ребула (род. 1924) – «Маранатха или 999 год» (1996), В. Кавчич (род. 1932) – «Сумерки» (1996) и С. Вуга (род. 1930) – «На спине золотой рыбки» (1999).

После более чем десятилетнего творческого перерыва «второе дыхание» открывается у видного прозаика 1970–1980-х гг., одного из основоположников новой исторической прозы, А. Хинга (1925–2000). Его реалистический роман «Чудо-Феликс» (1993) рассказывает о судьбе одаренного ребенка-полукровки (еврея по отцу, словенца по матери) в предвоенной Югославии. Писатель показывает тревожный период «безвременья» между двумя мировыми трагедиями: революцией в России и Второй мировой войной.

Весьма обширный срез словенской романной прозы 1990-х так или иначе связан с поэтикой постмодернизма, но под определение «постмодернистская» подпадает далеко не все. Часть авторов «молодой словенской прозы», заявившей о себе в конце 1980-х, продолжает следовать известной формуле «мир как текст» с ее невозможностью отделить произведение от описываемой действительности и незавершенностью конечного результата. С романами действующих «классиков» постмодернизма: «Кто-то другой» (1990) Б. Градишника (род. 1951), «Конгресс или убийство в территориальных водах» (1993)

и «Соседки» (1995) М. Новак (род. 1960), «Тао любви» (1996) А. Блатника (род. 1960) – успешно конкурируют произведения амбициозных дебютантов: М. Новак-Кайзер (род. 1951) – «Особые нежности» (1990), С. Боровник (род. 1960) – «Страшилки» (1990), К. Маринчич (род. 1968) – «Цветочный сад» (1992), Т. Перчица (род. 1954) – «Изгоняющий дьявола» (1994). В то же время художественная манера принадлежавших к этому же кругу Ф. Лаиншчека и Я. Вирка несколько изменилась, их романы – «Вместо кого цветет цветок» (1991), «Та, которую принес туман» (1993) и «1985, землетрясение: хроника нечаянной любви» (1995) – показывают, что оба автора к игре с текстом и его сознательной «несделанности» заметно охладели. Лаиншчек в криминальном романе «Та, которую принес туман» приближается к поэтике магического реализма, ранее заявленной в прозе М. Томшича (род. 1939). Последний продолжает развивать свою «магическую» линию в книге «Кукурузное зерно» (1993), доведя рассказ о самобытных и мужественных крестьянках словенской Истрии, начатый в книге «Шавринки» (1985), до послевоенного времени. Для обоих писателей характерен интерес к фольклорным традициям и языковым особенностям отдельных регионов Словении: Томшич обращается к диалектному и этнографическому своеобразие словенского Приморья, Лаиншчек – Прекмурья. Отдельные лингвистические особенности северо-западной части Штирии – Прлекии – обыгрывает в постмодернистском эротическом триллере «Пастораль» (1994) В. Жабот.

Очень показателен для рассматриваемого десятилетия роман Д. Янчара «Насмешливое вожделение» (1993), продолжающий традицию достаточно актуального для словенской прозы 1980-х типа романов писателей о самих себе (М. Рожанц, В. Зупан, Э. Флисар) и тяготеющий к синтезу элементов разных стилевых направлений. Тема освоения современным словенцем новых мировых пространств, ранее наиболее успешно воплощенная в бестселлере Э. Флисара «Ученик чародея» (1986) о путешествии автора в Индию и Непал, подается Янчаром через собственный «интеграционный» опыт и явно с учетом изменившихся конъюнктурных требований: в романе использован набор «проверенных» художественных приемов, среди которых и заигрывание с библейской тематикой, и исторический компонент, и умеренная эротика «со вкусом», и полифоничность, и аллюзии на литературную классику. Вместе с тем эта книга, по мнению критика Т. Вирка синтезирующая кафкианские и кундеровские мотивы¹, действительно являет собой один из наиболее интересных примеров национального автобиографического романа. Неслучайно сразу же после выхода в свет он был переведен на несколько европейских языков. Главный герой «Насмешливого вожделения» – известный словенский писатель, родом, как и автор романа, из Марибора, Грегор Градник. Это собирательное имя, знаковое для словенской литературы, составленное из фамилии известного поэта XX в. с трагической судьбой Алойза Градника (1882–1967) и имени другого талантливого и рано ушедшего из жизни современного поэта Грегора Стрниши (1930–1987). В надежде избавиться от обуявшей его на родине

¹ Virk T. D. Jančar. Posmehljivo poželenje // Literatura. 1993. № 26–27. S. 91.

меланхолии, вызванной кризисом среднего возраста, он приезжает в Америку с тайной сверхзадачей – найти иной менталитет, формирующий иной тип личности – антипода загадочной «славянской душе». В быту же он приглашен преподавать азы так называемого креативного литературного метода слушателям нью-орлеанской специализированной школы писателей «College of Liberal Art». Градник хотел бы остаться в Нью-Йорке, но стипендия (и, кстати, немалая, ибо дает ему возможность скопить денег на покупку нового автомобиля) есть только в Новом Орлеане. По идее профессора Фреда Блауманна, руководителя этой школы, на литературном поприще может преуспеть любой, ибо писатель – такая же профессия, как врач, адвокат, продавец и т. д., важно лишь знать методологию и не ставить восклицательный знак в конце финальной фразы. Объясняя новичку из Словении задачи учебного заведения, Блауманн подчеркивает: «Мы здесь не учим литературе, мы их здесь учим писать, никаких великих тем, только аутентичное выражение самих себя». Идея тиражирования «мастеров слова» вызывает у героя ироническое недоумение и снисходительную улыбку. Сам он глубоко убежден, что научить творчеству нельзя, писателем можно только родиться, и считает, что его собственный пример – лучшее тому доказательство. Герой довольно быстро осваивает принятый в южных штатах образ жизни: вместе с новыми приятелями – фотографом Гумбо и писателем Питером Диамантом, «звездой» метода Блауманна, эксплуатирующим тему велосипеда в Новом Орлеане (его книга «Новый Орлеан с велосипеда» – уже бестселлер), – Градник успешно «вписывается» в ночную жизнь города с его многочисленными барами, джаз-клубами, кварталами красных фонарей и знаменитой Бурбон стрит; попутно заводит бурный роман с замужней студенткой Ирен. После разрыва с ней герой возвращается домой, где предается размышлениям о своей американской жизни, острее и глубже ощущая близость к родному дому. Родные места, а также недавний короткий роман наводят его на мысль о том, что меланхолия является неотъемлемой частью души гражданина нынешней Центральной Европы.

Снабженные ироническим подтекстом бытовые зарисовки и реалии американской жизни (обилие одновременно толстяков¹ и джоггеров¹; поющие в ночных клубах старые русские эмигрантки и наглые черные официанты; нью-орлеанский карнавал и нью-орлеанский джаз) – глаз у Янчара наблюдательный и цепкий, вкус к детали необыкновенный, – перемежаются с материалами из компьютера Блауманна, который пишет «нечто между прозой и эссе [...], что будет fiction и nonfiction»² о меланхолической материи. Американский профессор опирается на обширный труд английского протестанта Роберта Бёртона «Анатомия меланхолии» (1621), в котором делается попытка под медицинским, психологическим и философским углом зрения проанализировать это состояние человеческой души и организма, его причины, симптомы, последствия, способы лечения и разновидности. Бёртон выделяет меланхолию любви и науки, желания и религии, наконец, меланхолию

¹ Любителей оздоровительного бега. – *Н.С.*

² *Jančar D. Posmehljivo poželenje. Celovec-Salzburg, 1993. S. 32.*

одинокости – один из самых опасных видов, потому что именно она ведет к ипохондрии. Герой знакомится с текстом рукописи, черпая из него все новые исторические свидетельства, статистические данные, сведения о других видах искусства, касающихся предмета исследования (например, о картине А. Дюрера «Меланхолия I»). Искусно лавируя между реальными документами и стилизацией, Янчар включает в «меланхолический блок» отрывки из «научных» статей, латинские четверостишия в словенском переводе, стихотворение «Меланхолия» австрийского поэта рубежа веков Г. Тракля, библиографию исследований о меланхолии, начатую Блауманном с Константина Афинского, снабжает роман несколькими развернутыми псевдонаучными классификационными справочными таблицами по меланхолии, включающими практические советы занемогшим, а также «средневековый» анатомический атлас уязвимых точек человеческого организма, на котором ярко-красным маркером конца XX в. под двенадцатым ребром справа указано место самой опасной для человека точки хандры, именуемой «spleen». Сам же Блауманн – потенциальный освободитель человечества от чумы конца XX в. – депрессии, несмотря на всю свою теоретическую подкованность, становится жертвой такого рода непредсказуемого недуга, исследуемого им, как меланхолия любви, воспылав к своей слушательнице Мег безответной страстью, – и чуть не совершает самоубийство. Касаясь вечной темы жизни и смерти, Янчар чуть ли не впервые в своей литературной практике прибегает к открытому гротеску – рекламе самоубийства. В книге, которая практически целиком – от мозаики отдельных сцен до внутренних монологов главного героя – написана от третьего лица, здесь Янчар напрямую обращается к читателю:

Вы несчастны?
Вам скучно?
Вас презирают?
Воспользуйтесь единственным средством, которое всегда сработает, –
Самоубийством!
С самоубийством навстречу новым успехам!
Самоубийство принесет радость в семью!
Общественного уважения вы достигнете только самоубийством!
Настоящее наслаждение – наслаждение самоубийством!
Без самоубийства вы не будете счастливы в жизни!
Без колебаний!
Закажите веревку «Тоска» и вашим мукам конец!..
Обратитесь в компанию «Смерть & Со»¹.

Роман Янчара ироничен, его Градник самоироничен. И насмешка героя над самим собой – средство самообороны автора, с отвращением отторгающего измеряемую рейтингом, маркетингом и IQ систему американских жизненных ценностей. Чего стоит один домашний таракан, «сосед» героя по гарсоньере, в котором тот находит «родственную душу». Для современ-

¹ Jančar D. Posmehljivo poželenje. S. 251–252.

ных жителей южных штатов, оказывается, именно таракан – насекомое-эмигрант, вместе с переселенцами из Европы приплывшее в Новый Свет, является, наряду с фасолью, с рисом и джазом, символом Нового Орлеана. Чтобы закрепить их с тараканом экзистенциальную близость, Градник совершенно в кафкианском духе называет его Грегором. В сцене интимной близости с Ирен автором иронично и изящно обыгрывается чуждый американскому слуху шумный зубной звук «ж» как необычайно эротичный: в постели словенский писатель обучает свою возлюбленную американку правильному произношению слов «жжжелание», «вожжжделение».

Очень точно определив свою функцию в новой обстановке: «Я наблюдатель, [...] наблюдаю за тем, что здесь на другом конце света со мной происходит»¹, – герой, как и его таракан, является частью вечного и бесконечного движения мироздания, но, в отличие от последнего, способен это ощутить. На другом конце планеты ему не удастся встретить кого-то, кто бы кардинально отличался от него самого, но ему, «альпийскому меланхолику», а не джоггеру, глубоко чужд сумасшедший ритм Америки, и с чувством нескрываемого облегчения он возвращается домой, где его ждет любимая жена, могила скорпостижно умершей матери и «тот кусок терпеливой и преданной земли, которому он, Грегор Градник, нужен»². Ироническое, окрашенное юмором и сатирой повествование заканчивается на неожиданно высокой пафосной ноте. Вернувшись в Словению герой едет в деревню, откуда ведет начало его род, разыскивает в лесу древний могильник, чтобы, глядя сквозь дрожащие ветки в щель между землей и небом, с удовлетворением сказать самому себе: «Я дошел до могил, которые знаю с детства»³. В целом, несмотря на постмодернистскую маску, временами надеваемую автором, его роман далек от идейных принципов постмодернизма.

1990-е стали важным переходным рубежом в биографии словенской литературы. В это время в Словении начало «утверждаться представление о том, что литературу, как и все прочие сферы культуры и цивилизации, следует понимать как производственно-потребительское поле деятельности, что означает ее подчинение рынку, вкусу и “потребностям” читателя»⁴. Такой подход стимулировал новые методы продвижения беллетристики, существенно повлиявшие на издательскую политику, оценку произведений и критерии присуждения литературных премий, на формирование литературного канона, а также на академическое литературоведение, которое тоже начало приспосабливаться к новым обстоятельствам.

Сведения об авторе:

Надежда Николаевна Старикова,
докт. филол. наук

Отдел современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы
Институт славяноведения РАН

¹ Jančar D. Posmehljivo poželenje. S. 12.

² Ibid. S. 280.

³ Ibid. S. 282.

⁴ Kos J. Primerjalna zgodovina slovenske literature. Ljubljana, 2001. S. 381.

заведующий;
доцент
кафедра славянской филологии
МГУ имени М.В. Ломоносова

Nadezhda N. Starikova,
Doctor of Philology
Head of the Department of Modern Literature of Central and South-Eastern Europe
Institute of Slavonic Studies RAS;
Docent
Department of Slavic Philology
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
nstarikova@mail.ru

О.В. Розинская

**От «Санина» к «Дьяволу»:
путь творческой эволюции М.П. Арцыбашева**

Аннотация: Статья посвящена трансформации взглядов М.П. Арцыбашева от его романа «Санин» к пьесе «Дьявол». Герои одержимы стремлением познать истину жизни, правду о человеке. Борьба добра и зла воплощает разные стороны человеческого «я», свидетельствует о противоречивости человеческой природы. Герои этих произведений нарушают нравственные нормы, эпатируя читателя.

Ключевые слова: Арцыбашев, эволюция взглядов, роман «Санин», пьеса «Дьявол», проблема нравственных норм, автор и читатель

Abstract: The article deals with the transformation of the Artsybashev's views – from his novel «Sanin» to his play «Djaval». Heroes are obsessed with the desire to know the truth of life, the truth about man. The struggle between good and evil opens the different sides of the human «I», indicates the contradictions of human nature. The heroes of these works violate moral norms, shocking the reader.

Key words: Artsybashev, evolution of views, the novel «Sanin», the play «Djaval», the problem of ethics, an author and a reader

Герои произведений М.П. Арцыбашева – это люди с особым мироощущением, осознанием личности, человеческого «я», действия которых продиктованы исключительно их волей и желанием. Писатель громко заявил о себе на шумевшем романом «Санин» (1907). Это произведение привлекло читателя тонким психологизмом, оригинальной манерой повествования. В образе главного героя отражается сознание человека, противопоставляющего себя миру. Это трагедия индивидуализма, не ограниченного никакими условностями. В романе стремление героя к реализации своей воли воплощается в отношениях с самыми разными людьми. Он готов идти к своей свободе через страдания и горе других, выступает за полную свободу личности, за возможность естественного проявления желаний.

Санин, отстаивая свои принципы, находится в состоянии внутренней борьбы, вечной вражды с окружающим миром; он утверждает в своих монологах вседозволенность для сильной личности, оправдывает ее аморальные поступки исключительностью. Автор романа эпатирует читателя, «взрывая» общественное мнение, утверждая новый тип героя (а скорее, антигероя), не осуждая, а любясь им.

Герой постоянно нарушает нравственные нормы, совершает неблагоприятные поступки. Однако ему свойственны угрызения совести, осуждение своего поведения. Но это никак не влияет на его способность радоваться жизни, наслаждаться красотой природы, быть готовым к новым поворотам судьбы. В образе Санина сочетаются низменное и святое, высокое и глубоко порочное. Это своеобразное взаимодействие тела и духа в человеке. Он – моральный нигилист, отрицающий все возвышенное в человеческих отношениях, освобождая совесть от любых ограничений. Преобладание низменного превращает человека в существо, больше похожее на животное, делая его заложником инстинктов, низменных желаний.

Роман Арцыбашева называли порнографическим, а его самого – «бульварным писателем», «королем порнографов», Санина – «порочным человеком с антиобщественными наклонностями»¹.

Санин отрицает какую-либо общественную деятельность, ему чуждо стремление служить на благо другим. Подобный герой появляется у Арцыбашева и в других дореволюционных произведениях, например в романе «У последней черты» (1912). В них проявляется ощущение бессмысленности существования человека, глубокая разочарованность в общественных идеалах. Его романы, как писал один из критиков, были «попыткой Арцыбашева обрести примирение с жизнью через идеалистическую мораль, через веру в таинственную, конечную истину, в великую силу “человеческой правды”... в человека, способного все победить идеей, в “душу мира”, “бо отчаяние – грех”... Он бросился на простор индивидуализма и, отрешившись от надежд на избавление и освобождение через индивидуализм со своей обычной страстностью и упрямством, отдался нигилистическому своеволию, горячей, искренней проповеди, благословляющей полную и беззапретную свободу личности и ее инстинктов»².

После революции писатель со всей решительностью отказывается от сотрудничества с большевиками, погружается в состояние отчаяния и полной апатии, оказывается в полном одиночестве.

Позднее в «Записках писателя» Арцыбашев напишет: «Я как русский писатель, любящий свою Родину искренне и просто, как любят родную мать, считал своим долгом не покинуть ее в годину тяжелых бедствий. Поэтому в течение шести лет, несмотря на опасности и лишения, я оставался в России, и перед моими глазами прошла вся эпопея большевизма, с ее безумным началом и бесстыдным концом»³.

¹ Фридман Я. Характеристика «героя» нашего времени Санина (по роману М. Арцыбашева «Санин»). Брест-Литовск, 1908.

² Пильский П. М. Арцыбашев // Новое русское слово. 1927. 24 апр. С. 6.

³ Арцыбашев М. Записки писателя // За свободу. 1925. 7 мая. С. 2.

В 1923 г. он эмигрирует в Польшу. Заметим, что по матери писатель – поляк.

Известность в Польше Арцыбашев приобрел благодаря роману «Санин» (польское издание – 1920 г.). Именно этот роман, как указывает польская исследовательница Я. Урбаньская-Слиш, вызвал у польского читателя «столь же усиленный, сколь и преходящий интерес с оттенком сенсации, как и сдержанные отзывы более серьезных критиков. Эти последние, не преувеличивая влияния «Санина» на настроения общества, указывали на его разрушительную функцию, на выраженные в романе пессимизм и безыдейность»¹.

В 1925 г. была предпринята попытка экранизировать роман «Санин». Съёмки вела польская группа «Феникс» совместно с австрийскими кинематографистами. Фильм, однако, очень быстро сошел с экранов, не принеся славы своим создателям.

Многие польские литераторы называли произведения Арцыбашева аморальными, ущербными. Б. Ясиновский, Т. Парницкий, Я. Парандовский, В. Вандурский обвиняли Арцыбашева в пропаганде свободной любви, насилия, эгоизма, жестокости, в стремлении шокировать читателя. Среди немногих польских исследователей, оценивших талант писателя, был М. Здзеховский, поместивший в нескольких номерах журнала «Слово» (Вильно, 1927 г.) обширную статью под названием «Арцыбашев и русский вопрос в Польше», а затем выступивший и в газете «За свободу». Внимание польского критика привлек русский писатель, шесть лет проживший в большевистском «заточении», болезненно и остро реагировавший на все события, происходящие в России. Взгляды Арцыбашева и Здзеховского на революцию во многом совпадали. Оба говорили о разрушительной силе революционных событий, о религиозных преследованиях и терроре по отношению к инакомыслящим, об уничтожении памятников культуры².

По приезде в Варшаву Арцыбашев публикует на страницах газеты «Свобода» отрывки из книги «Записки писателя», составленной как из публицистических статей, так и из материалов о жизни российской эмиграции за рубежом.

Свои «Записки писателя» Арцыбашев начал печатать еще в 1911 г. на страницах газеты «Итоги недели», затем работа была прервана, и вновь возвратился к «Запискам писателя» Арцыбашев в 1917 г., публикуя их в газете «Свобода». В том же году они были изданы в трех томах (Записки писателя. М., 1917). В Варшаве «Записки...» были напечатаны в двух томах. Первый том опубликован при жизни писателя, в 1925 г. В 1927 было осуществлено посмертное издание книги с предисловием Д. Философова.

«Одной из печальнейших черт предреволюционной эпохи, – пишет Арцыбашев, – был полный отрыв литературы от жизни... Это же касается писателей, они превратились в какую-то обособленную касту жрецов мертвого, никому, кроме скучающих изстетствующих верхов общества, ненужного

¹ Урбаньская-Слиш Я. Русская литература в Польше на рубеже XIX–XX вв. // Русская и польская литература конца XIX – начала XX в. М., 1981. С. 215.

² Книги Здзеховского «Русское влияние на польскую душу» (1920), «Европа, Россия, Азия» (1923), «От Петербурга до Ленинграда» (1930).

дела»¹. Он считает, что современная эмигрантская литература должна быть по преимуществу литературой человеческих документов, так как не настало еще время для исторических и художественных обобщений. Пережитое «слишком близко нам», и немало лет пройдет, «прежде чем революция отойдет в прошлое настолько, чтобы глаз художника или разум историка могли охватить ее во всем ее страшном размахе»².

Острой политической направленностью характеризуется изданная в 1925 г. в Варшаве драма эмигрантского периода «Дьявол», которую он называет «трагическим фарсом». В стихотворной драме осуждается идея революции, ее антигуманная сущность. Автор использует легенду о Фаусте, продавшем душу дьяволу. Герой Арцыбашева так же, как и герой Гёте, одержим стремлением познать истину жизни, правду о человеке. Как и в «Фаусте», сохраняется двуплановость происходящего: земная история героя и абстрактная борьба Добра и Зла. Действие пьесы развивается в обстановке социальной напряженности, в то же время она лишена каких-либо реалий. Условны не только место и время действия драмы, но и ее образы. Хотя наряду с традиционными героями пьесы – дьяволом, ведьмой, Фаустом, Маргаритой – введены многочисленные персонажи революционной действительности (социалисты, рабочие, члены комитета, представители революционной интеллигенции), а также достаточно условные персонажи, воплощающие в себе отвлеченные понятия, а не конкретные характеры: рыцарь, монах, маркиз и маркиза, философ, астролог, кот, кошка, Браво, школьник. Иронически осмысливая классический сюжет, автор стремится подчеркнуть актуальность пьесы, ее связь с современностью:

Быть может, в этой старой сказке
Увидите вы связь со злобой наших дней,
Под кружевом затрепаннейшей маски
Узнаете знакомых вам людей
И поразмыслите...³

Мечта о счастье на земле, о справедливости сталкивается с реальностью, с настоящей жизнью, лишенной смысла. Сама идея любви и добра подвергается в пьесе постоянному сомнению, они могут существовать только в душе слепого человека. Прозревая, он теряет убежденность в существовании этих начал на земле. Дух любви представлен в пьесе как лукавое и лживое творение небес. Любовь не спасает Фауста. Он предан Маргаритой, которая меняет его на молодого любовника. Ей недостаточно того, что все считают его «великим вождем», ведущим человечество к счастью. Она устала от напыщенности его речей, от революционной одержимости. Ей нужно обыкновенное человеческое счастье. Ее душа чужда «бурям мировым».

¹ Арцыбашев М. Записки писателя // За свободу. 1925. 7 мая. С. 2.

² Арцыбашев М.П. Наш третий клад // Арцыбашев М.П. Записки писателя. Черемуха. Т. 2. Варшава, 1927. С. 14.

³ Арцыбашев М.П. Дьявол. Варшава, 1925. С. 7. Далее цитируется это издание. Страницы указаны в скобках. – О. Р.

Тема романтической, великой любви у Арцыбашева лишена всякого трагизма. Трагедия Фауста наших дней превращается в трагический фарс. Герою ничего не остается, как умереть. Самоубийство Фауста, выпивающего яд, представлено автором как своеобразное преодоление жизни, как способ избавления от страданий и страха, как естественное проявление воли человека. Фауст, разочаровавшись в высших революционных идеалах, преданный всеми, сам ищет смерти:

Так жизнь прошла!.. Напрасно я искал
Безвестной истины заветный идеал!
Я не нашел его!.. В преддверии могилы
Оставили меня надежда, вера, силы... (С. 14)

Подобное крушение авторитетов, утрата ценностных ориентиров, представление мира повергнутым в хаос характерны для многих произведений писателей-модернистов.

Писатель указывает на безрассудство самой идеи установления идеального порядка на земле, революционного переустройства общества¹. Сюжет пьесы как бы продолжает сюжет «Фауста» Гёте, но герои живут в иное время – в XX веке, в эпоху, которую автор иронически называет эпохой битвы за «свободу, равенство и братство». Эти высокие понятия имеют в пьесе свою оборотную сторону, и это прежде всего кровь и страдания людей. Выполняя пожелания Фауста, Дьявол помогает герою в познании истинной «правды», развеивает его мечты об установлении земного «царства добра». Для Фауста существует единственная дорога к успеху и счастью – это властвование над толпой, что, по сути, является служением злу. Дьявол разбудил дремлющие в человеке низменные инстинкты:

Святые лозунги я ловко подменил,
Я братство преподнес в свирепой диктатуре,
Я равенство им дал в повальном грабеже,
Я им свободу дал в разгульном мятеже,
И все пошли за мной! (С. 95)

Для Арцыбашева победа зла не является знаком отхода человека от Бога, но свидетельством настоящего воцарения Зла на Земле. Тезис о неподдельной силе Зла сформулирован в прологе пьесы:

...Зло царствует над миром,
Единым вечным властелином. (С. 3)

¹ С годами отношение к революции в творчестве писателя существенно пересматривается. В ранних произведениях революция воспринимается как обновление мира, как победа настоящей свободной жизни. Вспомнить хотя бы повести писателя «Кровавое пятно» (1906) и «Человеческая волна» (1907). Анисимов, герой повести «Кровавое пятно», участвует в строительстве баррикад и чувствует, «будто он кружится в свежей и чистой волне, откуда-то нахлынувшей и без следа, навсегда, смывшей всю старую, тусклую и скучную жизнь» (Арцыбашев М.П. Кровавое пятно. СПб., 1906. С. 3).

Во имя революции совершается грабеж, насилие, убийства. Мир повергнут в хаос, подобен шабашу ведьм. Группа социалистов в пьесе представлена как группа фанатов и авантюристов, рвущихся к власти.

Высокие слова и понятия приобретают двойной подтекст, автор с нескрываемой иронией наблюдает за своими героями, превращая в фарс каждую их фразу: использует технику коллажа, включая в текст цитаты из революционных песен, гимнов, маршей, изменяя при этом основной их смысл:

...Мы новый мир построим,
Разрушив старый мир, прогнанный
До основания, но мы не обездолим,
Конечно, никого!.. Наш стяг, кроваво-алый,
Взовьется над землей, как знамя тех идей,
В которых видели мы счастье всех людей. (С. 43)

Понятие зла у Арцыбашева трансформируется, оно приобретает конкретные очертания. Это прежде всего большевики и революция, которую они совершили. Против них, против пассивности и всяческого равнодушия и борется автор этой пьесы. Его позиция выражена в словах Фауста:

Да, революция для вас – привычная работа
Запленных мастеров святого эшафота!
Все кровью отмечать готовы каждый шаг,
Но я не с вами... Нет!.. Отныне
я ваш враг!
Еще не умерла несчастная свобода.
На страшный суд, на суд всего народа,
Преступники, вас скоро позовут,
и грозен будет этот суд. (С. 19)

Вслед за Д. Мережковским, который в статье «Грядущий хам» (1904) рассматривает революцию как опаснейшее социальное явление, как разрушение всего старого во имя неопределенного будущего, Арцыбашев, используя все свое писательское дарование, тоже обличает это зло, хотя, казалось бы, должен был приветствовать революционный слом – как автор «Санина».

Сведения об авторе:

Ольга Валерьевна Розинская,
канд. филол. наук
старший научный сотрудник
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Olga V. Rozinskaya,
Candidate of Philological Sciences
Senior Researcher
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
o.rozinskaya@mail.ru

Г.В. Москвин

**«Зачем я так упорно добиваюсь любви?..»
(Суть любовной интриги Печорина в «Княжне Мери».
К вопросу о духовном основании сюжета)**

Аннотация: В статье рассматривается главный для понимания смысла повести «Княжна Мери» вопрос: что определяет суть любовной интриги произведения и поведения Печорина – игра, забава или она строится на более серьезном основании. Автор приходит к выводу, что глубинная основа сюжета строится на Евангельском повествовании от Иоанна (4, 5 главы), а также этико-философской системе художественных взглядов Лермонтова, состоящей из концептов «презрение – ненависть – любовь». Названные факторы определяют проблематику и жанровую структуру повести.

Ключевые слова: Лермонтов, «Княжна Мери», Печорин, интрига, смысл, ненависть, любовь

Abstract: The article considers the main question which lead to proper understanding Lermontov's story «Knyazhna Meri» that aims to the very base of the story's love intrigue, whether it is a p lay, fun or more se rious issue? The author concludes that the most profound layer of the plot is built on Gospel (John 4, 5 chapters) and ethical-philosophical system of Lermontov's artistic ideas which consists of concepts «despite, hatred, love». Above mentioned factors determine problematics and genre structure of the story.

Key words: Lermontov, «Knyazhna Meri», Pechorin, the intrigue, sense, hatred, love

Сюжет обольщения княжны Мери в одноименной повести располагается между двумя описаниями взгляда героини. Первое (дневниковая запись от 11 мая): «Хорошенькая княжна обернулась и подарила оратора долгим любовным взглядом. Выражение этого взгляда было очень неопределенно, но не насмешливо, с чем я внутренне от души его поздравил» [1, VI: 265]. Вторая (запись от 15 июня): Она сидела неподвижно, опустив голову на грудь; пе-

ред нею на столике была раскрыта книга, но глаза ее, неподвижные и полные неизъяснимой грусти, казалось, в сотый раз пробежали одну и ту же страницу, тогда как мысли ее были далеко...» [1, VI: 316].

Названный сюжет, если брать в основу характеристику взгляда княжны, т. е. проследить динамику его изменения (направленность, эмоция, настроение), имеет следующую композицию: завязка происходит в записи от 11 мая, при этом взор, брошенный на Грушницкого, служит не только поводом для начала игры, но и означает ошибку, драматическую для княжны и трагическую для героя, так как героине придется раскаться за нее, а Печорину – утратить все, что связывает человека с жизнью (он убивает врага – Грушницкого, от него отшатывается друг (приятель) – доктор Вернер, его покидает возлюбленная – Вера, и он расстается с надеждой на любовь – княжна Мери. Логика развития сюжета определяется авторской стратегией поведения Печорина, которая заключается в последовательном переводе взгляда девушки с Грушницкого на себя. Так, описание каждого следующего взгляда княжны представляет новый эпизод как этап в отношениях героев [2: 152–155]. Катастрофическое значение первого взгляда героини на Грушницкого так велико для Печорина, что он стремится как бы повернуть время вспять, вернуть мир в состояние до того взгляда, поэтому и вся история отношений *Печорин – княжна Мери* размещена между фразами: «Выражение этого взора было очень неопределенно, но не насмешливо» [1, VI: 265] и «Она обернулась ко мне бледная, как мрамор, только глаза ее чудесно сверкали» [1, VI: 337]. Однако сюжет обольщения не совпадает с историей отношений героев, иначе говоря, далеко ее не исчерпывает.

Поведение Печорина в сюжете обольщения, по мнению многих исследователей, – игра; наиболее авторитетное мнение принадлежит Э.Г. Герштейн [3: 43–45]. Композиция этого сюжета следующая: роль экспозиции выполняет встреча (запись от 11 мая); завязки – запись от 13 мая со словами: «Завязка есть! – закричал я в восхищении: – об развязке этой комедии мы похлопочем. Явно судьба заботится об том, чтоб мне не было скучно» [1, VI: 271]. Кризис плана Печорина, его тактики в отношении княжны приходится на сцену бала (запись от 22 мая), когда план героя оказался на грани крушения. В эпизоде любовной психологической борьбы между героями автор показывает, насколько близка к победе княжна:

Это значит, подумал я, что их двери для меня навсегда закрыты.

– Знаете, княжна, – сказал я с некоторой досадой, – никогда не должно отвергать кающегося преступника: с отчаяния он может сделаться еще вдвое преступнее... и тогда... [1, VI: 286].

Но неожиданное появление пьяного господина прервало фразу Печорина, которая, вероятнее всего, содержала бы нечто неприятное для княжны, после которой продолжение игры едва ли было возможным или успешным. Однако благодаря этому вмешательству Печорин получает возможность «спасти княжну от обморока на бале», другими словами, получает нечаянную помощь, и в сюжете обольщения возникает равновесие: ситуация изменяет-

ся в пользу Печорина, и ему остается теперь избавиться от соперника, чего он искусно достигает: княжна изменяется в своем интересе к Грушницкому, начиная отдавать предпочтение главному герою. После усмирения пьяного господина, в самый разгар интриги, момент внутреннего выбора княжны сопровождается фразой: «Она посмотрела на меня пристально, стараясь будто припомнить что-то, потом опять слегка покраснела и наконец произнесла решительно: все!» [1, VI: 288], отрицая этим словом всех своих ухажеров. Кульминационный эпизод в сюжете обольщения приходится на запись от 7-го июня: «Я сделал несколько шагов... Она выпрямилась на креслах, глаза ее засверкали...» [1, VI: 305], после чего события необратимо стремятся к развязке, которая наступает в записи от 12 июня, в сцене, означавшей, что герой одержал полную победу, влюбив в себя княжну:

Поутру я встретил княжну у колодца.

– Вы больны? – сказала она, пристально посмотрев на меня.

– Я не спал ночь.

– И я также... я вас обвиняла... может быть, напрасно? Но объяснитесь, я могу вам простить все...

– Все ли?..

– Все... только говорите правду... только скорее... Видите ли, я много думала, старалась объяснить, оправдать ваше поведение; может быть, вы боитесь препятствий со стороны моих родных... это ничего; когда они узнают... (ее голос задрожал) я их упрошу. Или ваше собственное положение... но знайте, что я всем могу пожертвовать для того, которого люблю... О, отвечайте скорее, сжальтесь... Вы меня не презираете, не правда ли?

Она схватила меня за руку.

Княгиня шла впереди нас с мужем Веры и ничего не видала; но нас могли видеть гуляющие больные, самые любопытные сплетники из всех любопытных, и я быстро освободил свою руку от ее страстного пожатия.

– Я вам скажу всю истину, – отвечал я княжне, – не буду оправдываться, ни объяснять своих поступков; я вас не люблю...

Ее губы слегка побледнели...

– Оставьте меня, – сказала она едва внятно.

Я пожал плечами, повернулся и ушел.

Если бы смысл повести «Княжны Мери» в самом деле мог быть объяснен через утверждение игры как содержания основной интриги, мнение Б.М. Эйхенбаума было бы безусловно справедливым: «Можно даже сказать, что заглавие этой исповеди («Княжна Мери») кажется странным, лишним: это дневник, в котором Вера, в сущности, играет более серьезную роль, чем княжна Мери» [4: 248].

Однако сюжет обольщения, строящийся на ситуации игры и соответствующей интриги, имеет глубинные духовные основания и встроен в нравственно-философский дискурс повести; начало его намечается в евангельской аллюзии «Там был колодезь Иаковлев...» [Иоанн: гл. 4], и завершение в последней встрече героя с княжной Мери:

Она обернулась ко мне бледная, как мрамор, только глаза ее чудесно сверкали.

– Я вас ненавижу... – сказала она.

Я поблагодарил, поклонился почтительно и вышел» [1, VI: 337–338].

Отмеченный дискурс нуждается в разъяснении.

Две фразы в начале повести, произнесенные по-французски Грушницким и Печориным, отмечают завязку конфликта и определяют жанрово-стилевую, деятельностьную, мировоззренческую перспективу развития сюжета, но главное – его духовное содержание. Именно в них следует искать ответ на вопрос, вынесенный в заглавие статьи: «Зачем я так упорно добиваюсь любви?..». Грушницкий говорит: «Мой милый, я ненавижу людей для того, чтобы не презирать их, ибо иначе жизнь была бы слишком отвратительным фарсом». Печорин отвечает ему структурно идентичной, но иной по содержанию декларацией: «Мой милый, я презираю женщин для того, чтобы их не любить, ибо иначе жизнь была бы слишком смехотворной мелодрамой». Конечно, обе фразы обусловлены сюжетной ситуацией, предполагающей соперничество и необходимой для игры в обольщение, которая будет исчерпана, когда Печорин «переведет» взор княжны Мери с Грушницкого на себя. Между тем деятельность, или событийная, составляющая сюжета в глубине своей обусловлена движением темы, идейные параметры которой названы в приведенных декларациях и составляют отношения ненависти, презрения и любви. Заметим, что декларации Грушницкого и Печорина содержат общее слово – «презрение», получающее в повести концептуальное значение. Два других концепта – «ненависть» и «любовь» – различают героев по этическому признаку: у Грушницкого звучит претензия на ненависть, фраза Печорина, по сути, исполнена горечи, словно он возводит только что пережитый конкретный негативный опыт в обобщающую формулу о недостижимости любви. Объединяет героев в рассматриваемом эпизоде страх. Грушницкий боится правды о себе, т. е. осознания того, что он герой не романа, а фарса, основу которого составляет в данном случае комическая претензия представиться не тем, кто он есть; дело здесь не ограничивается лишь подменой презрения на ненависть – развитие образа Грушницкого сопровождается и другими самообманами, как, например, скрываемое юнкерство или «разоблачение» шинели и облачение в офицерский мундир. Печорин же боится оказаться втянутым в мелодраму, т. е. подмены любви любовными отношениями, поэтому его слова о презрении к женщинам означают и признание своего вынужденного положения в мире без любви.

В литературе отмечалось, что «особенности и отличие лермонтовского романа те, что он построен по правилам драмы [6: 234], что «Герой нашего времени» «построен по законам драмы», «формируется на драматургической основе» [Недзвецкий: 5–20].

Это положение особенно справедливо по отношению к повести «Княжна Мери», представляющей собой многоплановое театрализованное действие, в котором Печорин выступает как сочинитель спектакля, его постановщик и исполнитель главной роли. Фразы Грушницкого и Печорина звучат в экспозиции к этому спектаклю, они же определяют его жанровые формы и содер-

жание. Благодаря отмеченному приему в поэтике Лермонтова утверждается, во-первых, стилевая корреляция жизни и искусства и, во-вторых, фундаментальный генетический признак жанра – он возникает на мировоззренческой основе и, развиваясь, специализируется как определенный инвариантный тип мироотношения.

Так, в «Княжне Мери» фарс строится на отношениях ненависти и презрения, мелодрама – на отношениях любви и презрения. По воле Печорина в комедии первого жанра суждено сыграть Грушницкому, второго – княжне. Оба должны изжить в себе, соответственно, фарс и мелодраму, другими словами – презрение как мироотношение. Следовательно, окончание спектаклей Грушницкого и княжны должно совпасть с моментом, когда героям открывается жестокая правда, что «человек должен начать с ненависти» [1, VI: 8]. В этом плане последние слова героев, обращенные к Печорину, призваны выразить эту правду. Грушницкий прозревает ее, восклицая: «Я себя презираю, а вас ненавижу»; продолжение этого признания: «Если вы меня не убьете, я вас зарежу ночью из-за угла. Нам на земле вдвоем нет места...» [1, VI: 331] – свидетельствует не столько о ничтожестве и низости Грушницкого (таково первое и, впрочем, естественное восприятие этого героя, поскольку эти слова соответствуют стилистике его образа), сколько о силе ненависти, им обретенной. Сцена расставания Печорина с княжной ясно отвечает на вопрос о цели его обольстительной интриги. Печорин, – безусловно, не отдавая себе отчета, – добивается от нее ненависти к себе. Автор направляет это его безотчетное стремление и побуждает героя провести последнее испытание. Тот сначала шокирует княжну жестоким признанием: «Княжна, <...> вы знаете, что я над вами смеялся!.. Вы должны презирать меня», – пытаясь на этом психологическом фоне вызвать определенную реакцию. Затем Печорин обосновывает провоцируемую реакцию логически: «Видите ли, я перед вами низок. Не правда ли, если даже вы меня и любили, то с этой минуты презираете?..» [1, VI: 337] Герой, кажется, хочет услышать от девушки слова презрения, на самом деле ему нужно убедиться окончательно в ее полной ненависти к нему. Заключительный пассаж этой сцены требует особого комментария. Слова княжны «Я вас ненавижу...» сопровождаются и изменением ее внешнего вида («Она обернулась ко мне бледная, как мрамор, только глаза ее чудесно сверкали»). Сочетание внешнего и внутреннего показало, что желаемое достигнуто: глубина душевного переживания княжны и ее высокое преображение вызвали в герое столь же высокое уважение, благодарность и почтение. Этим объясняется и не вполне, казалось бы, адекватное ситуации поведение героя: «Я поблагодарил, поклонился почтительно и вышел» [1, VI: 337–338].

Позитивный эффект ненависти Грушницкого и княжны Мери состоит в следующем: они исторгают (исторжение из мира и есть цель и суть любой ненависти) из себя зло, которое воплощено для них в Печорине и предъявлено через него. Следует отметить в этой связи, что очевидная жестокость Печорина осложняется мотивом жертвенности человека, решившегося быть ненавидимым. Главным результатом этой жертвенности явилось то, что в Грушниц-

ком в последнюю минуту его бесславного существования обнаружилась воля к возрождению, а в княжне Мери в ее ненависти – воля к любви.

Отношения *ненависть – любовь* представили глубинную структуру смысла повести, атмосферой презрения проникнут «внешний» сюжет. Нравственно-философский аспект рассматриваемой проблематики может быть сформулирован в следующем обобщении: жизнь людей в презрении проходит вне понимания антиномий ненависть / небытие – любовь / бытие, поэтому и человек, живущий в презрении, оказывается посторонним, т.е. вне выбора «за» или «против» [Москвин: 333–335].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М.; Л., 1957.
2. *Москвин Г.В.* Смысл романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М., 2007.
3. *Герштейн Э.Г.* «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. М., 1976.
4. *Эйхенбаум Б.М.* Статьи о Лермонтове. М., 1961.
5. *Недзвецкий В.А.* «Герой нашего времени: становление жанра и смысла // Известия РАН. Серия литература язык. Т. 56. № 4. С. 3–20.
6. *Фишер В.М.* Поэтика Лермонтова // Венок Лермонтову. Юбилейный сборник. М.; Пг., 1914. С. 234.
7. *Москвин Г.В.* Ненависть, презрение, любовь // М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь. М., 2014. С. 333–335.

Сведения об авторе:

Георгий Владимирович Москвин,
канд. филол. наук
доцент
кафедра истории русской литературы
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Georgij V. Moskvina,
PhD
Docent
Department of History of Russian Literature
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
georgii_moskvina@mail.ru

Материалы и сообщения

**Материалы межвузовской конференции
«Театральность кино»
(27 марта 2015 г. МГУ имени М.В. Ломоносова,
филологический факультет,
кафедра общей теории словесности)**

*П.Ю. Рыбина,
куратор конференции*

О конференции

Что обычно понимают под театральностью в кино? Некий повышенный характер аудиовизуальной условности (заметный грим и эффектные костюмы, особая экспрессивность актерского жеста, игры; подчеркнутая декоративность «сценического» пространства), «неестественность» слова и наигрыш чувства (противником такой театральности был, к примеру, Р. Брессон).

Тот факт, что современный кинематограф, с его огромными возможностями, продолжает обращаться к театральному опыту (фильмы П. Гринуэя, Т. Стоппарда, К. Муратовой, Ж. Риветта, А. Рене, М. де Оливейры, Р. Полански и др.), заставляет пересмотреть стандартное представление о театральности кино и сформулировать те области смысла, которые кино может, благодаря театру, по-новому разрабатывать. Театр «заражает» современный кинематограф («театр как чума» у А. Арто), заставляет меняться, осваивать новые территории. Присутствие театра в фильме актуализирует различные оппозиции: смысловые (настоящее – фальшивое, жизнь – сцена, человек – актер, лицо – маска), структурные (центростремительное пространство сцены и центробежное – кинокадра), технологические (съемка «настоящего» театрального спектакля и театральная постановка как часть фильма).

В кино могут воплощаться самые разные виды театральности – театральность, свойственная драматургу (театральность У. Шекспира, А. Чехова, Ф. Гарсиа Лорки, Л. Пиранделло, П. Клоделя), режиссеру (А. Арто, Ж.-Л. Барро, Б. Брехт, Е. Гротовский). Это неизбежно приводит к трансформации киноязыка, к рефлексии о пределе его возможностей.

Участникам конференции предлагалось сфокусировать внимание на одном из аспектов коммуникации кино с театром и попробовать ответить на вопрос, как такое кино взаимодействует со зрителем. Если в фильм интегрировано театральное пространство (оппозиция «сцена – зал»), «живой» театральный спектакль, утрированная актерская игра, что это дает зрителю фильма? Какие новые смыслы возникают при воспроизведении в кино самого факта зрелища, которое разыгрывается непосредственно в нашем присутствии, «сейчас»? Как театральность работает в отсутствии сцены и собственно театра, что «остается» от нее в кино? Как меняется восприятие телесного, тактильного в кино? Какие варианты нового зрительского вовлечения в фильм, зрительской реакции возможны благодаря «театру в кино»?

«Зачем мы обсуждаем театральность кино?»

ЧЕТЫРЕ РЕПЛИКИ

(С. РОМАШКО, О. КУПЦОВА, Д. НЕМЕЦ-ИГНАШЕВ, П. РЫБИНА):

С. Ромашко (МГУ). Меня интересует интермедийный аспект нашей темы. А интермедийность – это базовая принадлежность человека, потому что у человека есть несколько каналов восприятия, и наша реальность складывается из этой многомерности. Что касается театра и кино – это очень интересный случай, причем уже с достаточно осязаемой историей. Во-первых, это столкновение двух медийных инструментов очень разной хронологии: один принадлежит древней части культуры человека, другой, наоборот, достаточно новый и связанный с технологической фазой. Во-вторых, между ними сразу завязалась довольно сложная история, уже внутренних отношений. Причем здесь надо учитывать вот какое обстоятельство. Интересную мысль в свое время высказал В. Беньямин по схожему случаю, по соотношению живописи и фотографии: он указал на то, что невозможно обсуждать отношения фотографии и живописи, не учитывая, что ровно в тот момент, когда появилась фотография, живопись стала другой. Я думаю, что это универсальное положение: в тот момент, когда появилось кино, театр стал другим. Но он не просто стал другим, он сначала все же был определенной моделью. Есть много всяких анекдотов про то, как в начале кино первые театральные актеры стали сниматься в кино и как их приходилось переучивать, потому что они не понимали, что перед ними нет публики, а публика где-то в другом месте, а перед ними камера. Все это так. Но само представление об актерской игре и о том, как через нее строится сюжетность, уже было. И кино в значительной степени шло по этим следам, другое дело, что оно свою специфику сразу же отрабатывало. Но потом театру приходится меняться. Появляется, скажем, эпический театр Брехта. Тем не менее когда Брехт приехал в Голливуд, он там провалился. Потому что Голливуд оказался не готов, чтобы работать с новым теа-

тром, который мог бы быть полезен для кино. Понадобилось несколько десятилетий, пока Ларс фон Триер сделал то же самое, что пытался сделать Брехт, но к этому времени Голливуд созрел. А тем временем уже идут следующие и следующие случаи взаимодействия. Так что, я думаю, история взаимного отношения будет и дальше продолжаться. Поскольку появляются новые медиа и уже сейчас актуальна не ситуация театр и кино в чистом виде, а театр и мультимедиа. И здесь и театр и кино оказываются в роли «старожилов», которым в свою очередь приходится взаимодействовать с новой реальностью. Так что и история есть достаточно интересная и перспективы не менее интересные.

О. Кутцова (МГУ – ВГИК – ГИИ). Для чего мы изучаем театральность кинематографа? Я как историк театра скажу: для того, чтобы понять театр. И прежде всего нужно понять, что такое театральность. Особенно сейчас, когда множество других терминов перекрывают этот. «Игра», «перформативность», «театральность»... Где, когда, в каком случае мы употребляем каждое из этих слов?

Конечно, можно рассматривать и искать театральность в самом театре. Есть такие эпохи, которые используют словосочетания «театральный театр», «театрализация театра», например начало XX века, или позже, в частности, по отношению к сегодняшней практике Эймунтаса Някрошюса, но есть те случаи, когда театр очевидно обладает гиперизбыточностью театральных средств: на зрителя пластами «вываливается» из спектакля сразу множество разнообразных театральных систем. И тогда появляется это «масляное масло» – словосочетание «театральный театр». Можно привести в пример прием «театра в театре» («самоотражения» театра, созданного с помощью «удвоения» его элементов) как один из способов театрализации театра. А театрализация театра – это процесс выявления «театральности», то есть того, чем театр отличается от других видов искусств.

Но еще интереснее рассматривать театральность на «чужих полях», в чужом пространстве, когда мы рассуждаем о театральности аналогично литературности, музыкальности, кинематографичности по отношению к другому искусству или даже к жизни. Театральность поведения, театральность литературы, театральность музыки, театральность живописи и так далее.

По поводу театральности кино мы будем много говорить в своих докладах и обсуждать все тонкости этого явления, и у каждого возникнет своя версия. Мне бы хотелось, чтобы в результате у нас появились общие гипотезы о том, в каких условиях, при каких обстоятельствах (внешних и внутренних) рождается потребность в театральности, в данном случае кинематографа, а в целом – другого вида искусства, *не-театра*.

И еще один момент: каждый вид искусства замечает в театре нечто свое (то, чего не имеет сам, в чем нуждается или от чего отказывается), то есть изнутри кино театральность имеет одни характеристики и признаки, изнутри литературы – другие, изнутри живописи – третьи. И понять, что же такое именно кинематографический взгляд на театр / театральность, наверное, наша главная задача.

Д. Немец-Игнашев (МГУ – *Carlton College*). Посмотрев программу сегодняшней встречи, я подумала, что, наверное, стоит внести небольшую корректировку в название конференции: вместо «театральности» кино было бы точнее говорить о различных видах и эпохах «театральности» кино. На протяжении XX столетия театр фундаментально менялся, вместе с ним менялось и понятие театральности.

В книге «*Screening Modernism: European Art Cinema 1950–1980*» (2008) Андраш Ковач делит кино-модернизм (и модернизм XX века в целом) на два периода. Главное различие между ранним и поздним модернизмом Ковач находит в отношении кинорежиссеров и киноведами к «театральности». Ковач предполагает, что для кино-экспериментаторов 1920-х гг. театр был синонимом *анти*-кино, антиподом «чистого» кино. Их вдохновлял не натуралистический театр рубежа веков, а художественный авангард, особенно абстрактная живопись. Неудивительно, как замечает Ковач, что отсутствие синхронного звука в немом кино ранними модернистами оценивалось положительно. И появление звукового кино воспринималось ими как шаг назад. Вспомним утверждение Рудольфа Арнхейма, что говорящее кино есть подражание театру.

В результате введения синхронного звука, пишет Ковач, «режиссеры арт-фильма второго, послевоенного, поколения должны были вновь отстаивать абстрактность кинематографа на фоне усиления реализма, вызванного синхронным звуком». Фактически они стремились к освобождению кино от бремени реалистичности. Ковач продолжает: «Если эстетической целью ранних модернистов являлось достижение чистой визуальной формы, цель второй модернистской волны лежала в достижении чистого ментального представления». «Театральность» для второго поколения имела уже положительный смысл. Но надо признать, что «театр», к которому они обращались, тоже был другим, в частности, уже испытывавшим на себе влияние кино. В скобках заметим, что эксперименты послевоенного театра, например попытки Арто снять границы между субъектом и объектом, звуком и значением, были бы невозможны в эпоху дозвукового кино.

Одновременно с различными типами «театральности кино» следует говорить и о «кинематографичности» театра, особенно в последней четверти XX века. Влияние кинематографа на театр можно проследить на различных уровнях. На общем уровне не без влияния «авторского» кино возникла концепция «авторского театра» (речь идет об исканиях таких режиссеров, как Роберт Уилсон, Питер Брук, Ежи Гротовский, Петр Фоменко). На уровне технологии – кинематограф прямо прорывается на сцену. Уже своего рода клише стало использование в театральной постановке видеотрансляции. Все чаще театральные режиссеры всецело основывают свои постановки на видео, например «Портреты в технологии Vroom» Роберта Уилсона. Хотим мы этого или не хотим, усиливается тенденция к использованию в театре кино- и телезвезд, что неизбежно влияет не только на кассу, но и на эстетику театра. Более сложный опыт синтеза театра и кино предложил в

постановке «Бориса Годунова» Александр Сокуров, фактически превративший оперную сцену в живой экран. К сожалению, эта попытка не была адекватно оценена критиками.

Так или иначе, взаимный обмен между кинематографом и театром – живой и животворный процесс. И материала для анализа этой темы хватит не на одну конференцию.

П. Рыбина (МГУ). В связи с нашей темой стоит подумать о том зрительском опыте, который предлагает современный кинотеатр. Возможности кинематографа и кинопоказа постоянно растут: помимо объемного изображения (если мы этого хотим) и объемного звука, есть разные аттракционы вроде 4D-кино и 5D-кино. У зрителя есть возможность пойти в кинотеатр IMAX, «забыть» о границах экрана и испытать полное погружение в происходящие на экране события. Таким образом кино, в своей популярной версии, все больше стремится затягивать зрителя в некую гиперреальность. И это оказывается на современном этапе весьма востребованным, многие посетители кинотеатров именно этого хотят, а индустрия визуальных развлечений обеспечивает эффект погружения.

Параллельно есть другая линия, в большей степени связанная с фестивальным кино. Целый ряд режиссеров, прибегая к различным приемам (особое решение мизансцены, специфическая работа камеры, др.), словно оглядывается на театр и ищет у него «поддержки», создавая иного рода экранные тексты. Л. фон Триер делает две ленты из своей театральной трилогии в съемочном павильоне. Э. Грин «злоупотребляет» возможностями фронтальной мизансцены и взгляда в камеру. Это значит, что в другой части зрителей живет потребность в другого рода фильмах.

Эти фильмы постулируют свою максимальную условность, подчеркивают свою текстовую природу, тот факт, что они являются экранными конструктами. И сегодня интересно подумать также о следующем: в чем заключается зрительский интерес осознавать на киносеансе, что не происходит втягивания в гиперреальность, а есть внутренняя работа с неким экранным конструктом. И это, мне кажется, связано с осознанием зрителем очень существенной для каждого человека границы – между фикцией и фактом. И театральность кино позволяет по-новому подумать над этой проблемой фикционального и фактического, реального и условного в искусстве.

Н.З. Кольцова, И.В. Монисова

Театральность и язык тоталитарной культуры (в интерпретации кинематографистов 1980-х гг.)

Аннотация: В статье проблема выявления элементов театральности в кино рассматривается на примере фильмов 1980-х гг. «Мефисто» (И. Сабо) и «Покаяние» (Т. Абуладзе), в которых театральность эстетики во многом обусловлена спецификой отраженной в них тоталитарной эпохи. Исследуются причины актуализации и формы проявления театральности в языке тоталитарной культуры. Кроме того, делается попытка выявить наиболее значимые моменты взаимодействия театрального и киноязыка, а также особенности интермедийного перевода литературных текстов, произведений живописи и музыки.

Ключевые слова: театральность, киноязык, тоталитарная культура, интермедийность, идеомифология, реминисценция, синтетические тенденции в искусстве

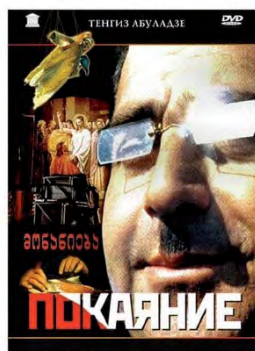
Abstract: The article has revealed the elements of the theatricality in the cinematography while examining «Mef sto» by I. Sabo and «Pokayanie» by T. Abuladze, the films made in the 80-s where the theatricality of the aesthetics is considerably conditioned by the specific features of the depicted totalitarian epoch. The causes of the actualization and the forms of the manifestation of the theatricality in the language of the totalitarian culture are also examined. All the more, an attempt is made to find out the most meaningful moments of the interaction between the languages of the theatre and the cinema and the peculiarities of the intermedial interpretation of the literary texts, paintings and pieces of music.

Key words: theatricality, language of the totalitarian culture, intermediality, ideology, reminiscence, synthetic trends in art

Внедряясь в смежную для нас область исследований, мы выбрали для разговора материал, быть может, наиболее репрезентативный. Это кинофильмы, в которых элементы театральности в самую первую очередь обусловлены не интеллектуальными играми их создателей, не постановкой художе-

ственного эксперимента и не жанром литературного первоисточника, а скорее характером самой исторической эпохи, которая в них отражается. Речь идет об эпохе формирования и установления в Европе тоталитарных режимов – именно она с разной степенью конкретности (от отчетливого жизнеподобия до притчевой обобщенности и условности) представлена в нашем киноматериале. Театральность в этом контексте является важной составляющей языка тоталитарной культуры, обслуживающей режим, который режиссирует и берет под контроль все общественные процессы. Он требует для внедрения своей идеомифологии эффектных, гипнотизирующих внешних форм, за которыми обращается, в частности, к театру. И кино, воспроизводя это время, как бы «втягивает», перенимает, разнообразно воплощает свойственный времени дух зловещей театральности.

Мы выбрали для анализа два фильма, созданные в первой половине 1980-х гг. и исследующие природу тоталитарного режима и трагические судьбы искусства в таких обстоятельствах. Это драма «Мefисто» Иштвана Сабо 1981 г., первая часть его кинотрилогии, получившая в 1982 г. премию «Оскар» в номинации «Лучший иностранный фильм», а также приз за лучший сценарий в Каннах. И это кинопритча Тенгиза Абуладзе «Покаяние» 1984 г., завершающая трилогию режиссера о человеке и власти, – она была отмечена Гран-при Каннского кинофестиваля в 1987 г. Обе ленты, что немаловажно, созданы режиссерами, которые, как и Клаус Манн, автор романа «Мefистфель. История одной карьеры» (1936 г.; на его основе снял свой фильм Сабо), представляют страны, пережившие этап тоталитаризма (Венгрия, СССР, Германия).



Афиши фильмов «Мefисто» и «Покаяние»

Напомним, что в первой ленте рассказывается история театрального актера из Гамбурга Хендрика Хёфгена. Прототипом героя послужил Густав Грюндгенс, выдающийся немецкий театральный актер, «лучший Мefистфель», как о нем говорили. Он был женат на сестре Клауса Манна, но отказался последовать за их семьей в эмиграцию и остался работать в нацистской Германии. Роман Манна поэтому не только анти-

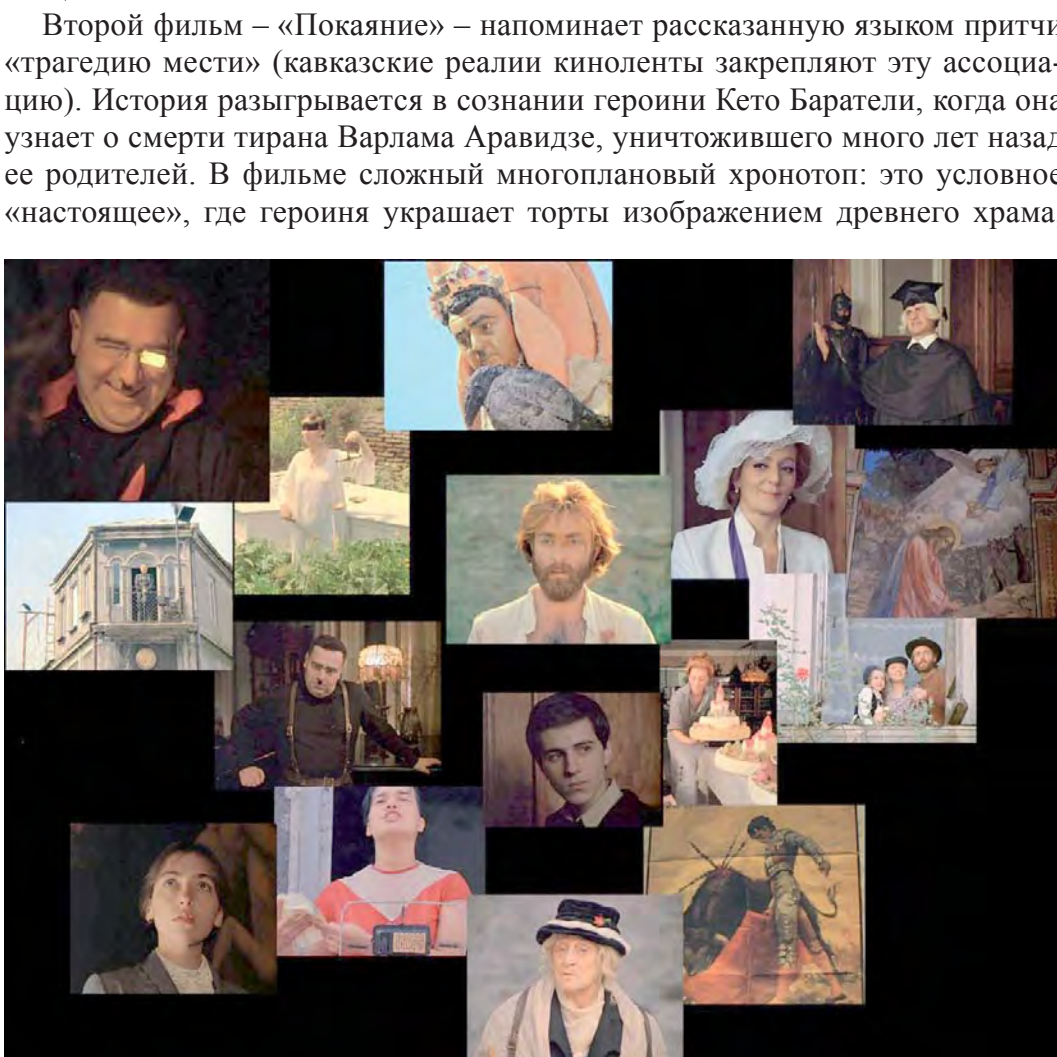
фашистское произведение, но и беллетризованная отповедь бывшему другу. Хендрик – в его роли снялся Клаус Мария Брандауэр – сначала пытается вырваться из атмосферы развлекательности и пошлости «буржуазного» театра, создав свой, рабочий, политический театр в духе Э. Пискатора и отчасти Б. Брехта. Однако с приходом к власти нацистов перед амбициозным актером открываются широкие возможности, а для их использования он вынужден верно служить режиму и работать над созданием угодной властям культуры. Будучи Мefистфельем на сцене, в реальной жизни он становится,



Г. Грюндгенс; К.М. Брандауэр

скорее, обмельчавшим Фаустом, который получает возжеленную славу и блага ценой постепенной утраты внутренней свободы и насилия над собственной личностью. Таким образом, история актера Хендрика Хёфгена переосмыслена в рамках классического сюжета. Линия испытаний героя усиливается благодаря обращению авторов к другой архетипической театральной фигуре – Гамлету: Хофген ставит «подправленного» Шекспира в Прусском государственном театре. Так в роман и в кино-текст проникает устойчивый комплекс мотивов, связанных с искушением и с образом сомневающегося героя, что удачно подсвечивает тему интеллигенции и власти.

Второй фильм – «Покаяние» – напоминает рассказанную языком притчи «трагедию мести» (кавказские реалии киноленты закрепляют эту ассоциацию). История разыгрывается в сознании героини Кето Баратели, когда она узнает о смерти тирана Варлама Аравидзе, уничтожившего много лет назад ее родителей. В фильме сложный многоплановый хронотоп: это условное «настоящее», где героиня украшает торты изображением древнего храма,



Коллаж «Покаяние»

взорванного после ареста и гибели ее отца-художника; это прошлое (план воспоминаний), когда с приходом к власти Аравидзе в городе начинаются репрессии, и это фантазмагорическое «пространство мести» (план воображения), где героиня по-своему расправляется с ненавистным диктатором, выкапывая ночь за ночью его труп из могилы, а затем, по сути, разрушая его семью, уничтожая ее под корень. Узнав о грехах предков, единственный внук Варлама стреляет в себя из дедушкиного ружья; висевшее над кроватью, оно в конце концов «по-чеховски» выстреливает. Добавим к этому онейрическое пространство фильма, сплетенное из снов и видений героев и обогащающее символический план произведения.

Следует оговориться, что в избранном материале – отнесем его к «нечистому кино», в терминологии А. Базена [1], – театральные реминисценции и театрализация как прием проявляются в разной мере. В фильме Сабо они обусловлены конкретно-исторической основой сюжета и работают прежде всего на нарратив, хотя театральный язык, без сомнения, помогает эффектно подчеркнуть базовые метафоры фильма и задействован в его стилистике. Надо полагать, здесь сказался большой опыт режиссера в постановке драматических и оперных спектаклей: на счету у Сабо «Тангейзер» в Гранд-Опера, «Трубадур» в Венской опере, «Борис Годунов» и «Три сестры» в Германии и др., – а также сыграло свою роль воздействие «немецкой трилогии» Лукино Висконти, блестяще воплотившего синтетические тенденции в кино. В фильме Абуладзе нет собственно театральной истории и профессиональных актеров или режиссеров среди действующих лиц. Именно поэтому использование элементов театральности, не обусловленное сюжетом напрямую, в его фильме более отчетливо воспринимается как художественный прием.

Мы попытались исследовать факты кинематографического освоения и «присвоения» театральной эстетики, но сделали это как литературоведы, сосредоточились на тех проявлениях театральности, которые могут быть видны специалисту по работе с текстом, – конечно, в расширительном толковании этого слова: текстом не только вербальным. Работа камеры, постановка света и другие особенности кинематографической лаборатории, очевидные специалисту, не рассматривались; мы ограничились проявлениями театральности на уровне интертекстуальных связей, организации сюжета, отдельных сцен, стилистики слова и жеста, обращения к знаковым именам, очевидным приемам, таким как «театр в театре».

По словам Г. Гюнтера из его статьи «О красоте, которая не смогла спасти социализм», театрализация становится «способом гармонизации жизни в тоталитарном государстве» [2]. О подчеркнутой театрализованности официальной культуры и политической практики в СССР, Германии, Италии 1920–1940-х гг. писали и многие другие исследователи, среди них В. Паперный, К. Кларк, Е. Добренко, И. Есаулов и др. Кино «доказывает» ту же мысль без нажима и теоретических выкладок, на своем образном языке. И прежде всего об этом свидетельствует плотная театральная атмосфера обеих лент. В них присутствуют сцены из драматических спектаклей, оперетты и немецкого

зингшпиля, показаны репетиции рабочего театра, звучат оперные арии, грузинское многоголосие и сатирические миниатюры, напоминающие брехтовские зонги. Ряд танцевальных сцен в «Мефисто» и плакат А. Тулуз-Лотрека в «Покаянии» вводят мотив кабаре. В обоих фильмах есть травестирование традиций античного театра, отсылки к мистерии и карнавалу, узнаваем язык балагана (особенно в «Покаянии»), есть и своего рода моноспектакли, которые разыгрывает перед зеркалом герой «Мефисто», а в «Покаянии» – диктатор перед намеченными жертвами.

Гюнтер приводит высказывание Муссолини о том, что «демократия лишила жизнь живописности, непредсказуемости и мистичности». Итальянский фашизм задал новые формы политике; близкие ему по духу движения в европейских странах благодаря эстетическому преимуществу ярко выделялись на фоне «пресной» рациональности демократических государств, которые не создали, по словам Марка Блока, своих праздников [2]. В Германии этим занялся Гитлер, а мы знаем, с какой пышностью устраивались праздники сталинской эры (с той оговоркой, что их происхождение имело несколько иную природу). В обоих фильмах присутствуют сцены празднеств и торжеств, фиксируются официальная и обрядовая стороны жизни (свадьба, похороны, суд, прием, громкая театральная премьера). Все эти в прямом и переносном смысле представления являются не только нарративными элементами, они работают на символический план и создают в фильмах особую атмосферу ритуального действия, требующего жертвоприношения. Так и происходит: сценические триумфы Хендрика, пышная свадьба, на которой присутствуют представители власти, роскошное торжество в честь дня рождения фашистского покровителя, где наш герой берет на себя конференс, – имеют своей изнанкой арест и гибель близкого друга, высылку из страны любовницы, унижение его самого, превращенного в марионетку. В фильме Абуладзе праздник в честь нового городского головы, который сопровождается народным шествием, бутафорией, выступлением с балкона представителей интеллигенции, молодежи и самого новоиспеченного диктатора, становится началом конца семьи художника Сандро Баратели, который захлопывает окно в своем доме напротив, чтобы в него не проникали идеологические фанфары. Показательно, что балкон диктатора



Питер Брейгель Старший. Сорока на виселице



Кадр из фильма «Покаяние»

режиссер монтирует в кадре с некой конструкцией, напоминающей виселицу с сидящим на ней вороном. Она составляет зловещий контраст с праздничным шествием внизу и отсылает к картине Питера Брейгеля Старшего «Сорока на виселице» (или «Пляска под виселицей») – это один из примеров значимой живописной реминисценции, которых в фильме немало.

Встреча тирана с представителями культурной элиты города происходит в месте наподобие райского сада с буйной растительностью. Но в какой-то момент мы видим, что эта благодушная декорация обнесена другой – стеклянным колпаком, и сквозь стекло за гостями, которых вскоре арестуют, наблюдают вооруженные охранники в латах. Неожиданный визит Варлама со свитой в дом Баратели, цветы и подарки, фарсовые кульбиты, исполнение оперных арий сменяются сценой ночного ареста художника.

Итак, в обоих фильмах схвачена, во-первых, красочность, помпезность и театральность презентаций тоталитарных режимов. Налицо все атрибуты таких представлений: балконы – трибуны – суды, а иногда и собственно театр как подмостки; пионеры-пенсионеры и прочие счастливые жители как массовка, фон для выступления солиста-диктатора; флаги – транспаранты – новые дворцы – сады – галереи нового искусства как декорации – и вообще жесткая срежиссированность всего происходящего. Карнавальная эстетизация касается не только актов саморекламы власти, в той же стилистике снимаются и наиболее драматические моменты в жизни героев; такова, например, сцена допроса арестованных в «Покаянии», который проходит в упомя-



Кадры из фильма «Покаяние». Визит диктатора в дом художника

нута выше «райском саду» с участием Фемиды и музицирующего следователя в античных одеяниях. А в фильме Сабо банальные убийства без суда и следствия маскируются властями под авткатастрофу и самоубийство. Таким образом, отметим, во-вторых, отраженное в обоих фильмах лицедейство режима, «маски» власти, скрывающей цинизм и угрозу под лозунгами народности и заботы о всеобщем благе или под дружески-интимной, даже дурашливой интонацией. Это лицедейство как норма жизни, проникающее во все ее поры, к которому сложно приспособиться даже профессиональному лицедею-актеру, против которого восстает подросток в «Покаянии». Оно принимает более респектабельные и камерные, но оттого не менее циничные формы в следующем поколении, охраняющем сложившиеся мифы. Мотив маски – важный смыслообразующий элемент в обоих фильмах, который разнообразно закрепляется: кроме уже обозначенных, это костюмированные сцены за пределами театра, притворная скорбь присутствующих на похоронах диктатора, «приличьем стянутые маски», это, наконец, интимные сцены, в которых лицо героини покрыто косметической маской.

Можно отметить и родственный символической маске мотив переодевания.



Кадры из фильмов «Меписто» и «Покаяние»

В «Меписто» он органичен в рамках театрального сюжета, но быстро перерастает его, маркирует внутренние перемены, происходящие с героями по мере их приспособления к новой власти. В «Покаянии» он особенно остро работает в сценах, обнаруживающих страшную амбивалентность тоталитарного мира: свита Варлама легко меняет фраки артистов на латы церберов режима.

Как говорит фашистский лидер в «Меписто», «политика – это тот же театр, только сцена у нас – весь земной шар». В его словах легко угадывается идея жизнестроения, жизнестроения по законам искусства, которая принадлежит

модернизму и имеет свое продолжение в эстетике авангарда (оба эти явления в искусстве, как мы знаем, были преданы остракизму в условиях тоталитарной власти). Это один из примеров беззастенчивого присвоения и одновременно «переваривания» и извращения диктаторским режимом идей предшественников. Рассуждения фашистского министра о необходимости устранения четвертой стены и о создании нового монументального театра после древнегреческого, – чуть раньше почти в тех же словах говорит о необходимости инноваций в театре сам Хендрик своим коллегам, – отсылают к идеям реформаторов драмы и театра начала века и вызывают у зрителя отчетливый привкус кощунства¹. Театрализация – это и признак «культурности», вписанности в историю мировой цивилизации, она позволяет диктаторскому государству «присвоить» себе лучшие достижения мировой культуры, снижая тем самым общечеловеческий смысл классики, и даже доказывать, что оно и есть вершина этой культуры. Все идет в дело: великий Гете, мастера Возрождения, искусство романтизма, шедевры Вагнера... В эту же орбиту втягиваются и народные, фольклорные традиции (в обоих фильмах власть использует элементы народной эстетики). Просвещенный фашист, излагая принципы официальной, «истинно национальной» культуры, говорит, что в каждом немце живет Мефистофель, а если бы в нем была только фаустовская душа, «враги были бы счастливы». Отвергается при этом болезненно рафинированное, салонное или «пустое», развлекательное искусство, а также чуждый декоративности и мифологизации публицистический по форме рабочий театр, о котором мечтал в начале своей карьеры Хендрик, – покровитель рассматривает это как некую «болезнь левизны», обидный «коммунистический грешок» в карьере артиста. Одна из центральных сцен «Покаяния» – разговор Варлама Аравидзе с Сандро о «новом, подлинно народном искусстве» и о новых властителях дум для народа. Художнику внушается мысль о необходимости поставить свой талант и живописные традиции, которые его сформировали, на службу режиму и творить общими усилиями новую мифологию. В «Мефисто» маршал с живым интересом «впитывает» откровения Хендрика о маленьких хитростях актерской игры, позволяющих манипулировать зрителем, – эта информация тоже переваривается с пользой для «дела» («Я учусь у вас, Мефистофель!»). Предельно емкий по смыслу символический эпизод есть в «Покаянии»: во

¹ Нам справедливо возразили во время обсуждения доклада, что поиски модернистов, с одной стороны, и разного рода социальных реформаторов – с другой, имели общий жизнетворческий вектор и что тут задействованы не только законы древнего театра, но и коллективное бессознательное (мифы). Нельзя не согласиться с этим замечанием, но мы и говорим о театральности как лишь об ОДНОЙ из составляющих языка тоталитарной культуры и понимаем важную роль в его формировании мифологизации, сакрализации и других элементов. Что касается жизнетворческих устремлений социальных реформаторов начала века как явления параллельного поискам деятелей новой культуры – здесь тоже нечего возразить, но все же оговорив специфику форм этого жизнетворчества. К тому же речь идет не о революционно-романтическом периоде интенсивного поиска нового языка во всех сферах жизни, а о тоталитарной эпохе, когда – и на этом настаивают авторы фильмов – происходит именно поглощение и извращение идей предшествующей культуры, отбор и подгонка нужного материала для решения идеологических задач.

сне Авеля Аравидзе человек в одежде священника, сидя в темноте на руинах храма, неторопливо поедает рыбу. Образ рыбы, как известно, является одним из древнейших символов Христа, и когда «святой отец» поднимает голову, Авель узнает в нем собственного родителя-диктатора, который воспринимается теперь как Враг человеческий. Библейское прочтение эпизода усложняется в контексте фильма дополнительным толкованием, восходящим к античным мифам о Кроносе, Сатурне: жестокий отец «пожирает», уничтожает собственных детей, а вместе с ними и гуманистическую культуру.

В фильмах прослеживается не только процесс экспроприации образов и знаков традиционной культуры – мы наблюдаем за формированием и оформлением того феномена, который В. Паперный обозначил как «Культура Два» [5], и слышим рефлексию на эту тему самих ее идеологов. Интересной иллюстрацией процесса служат, например, рифмующиеся эпизоды фильма «Мефисто». В одном из них показана репетиция в рабочем театре, когда на сцену выходят актеры и произносят реплики в зал типа: «Я вдова рабочего, чем, скажите, я буду кормить своих детей...», «Мы кузнецы, мы не имеем работы, но издеваться над собой мы не позволим...» и т. д. Другой же эпизод воспроизводит тренировку отряда гитлерюгенд, который разучивает речевку примерно такого содержания: «Кто твой отец? – Он каменщик, он строит наши дома. – А твой отец кто? – Он пекарь, он печет хлеб для нашего народа...» и т. п. Одна и та же социально-трудовая тема озвучивается совершенно по-разному: обнажение социальных противоречий в первом случае и нарочитая гармонизация жизни во втором. Здесь вспоминается лапидарное объяснение А. Луначарским разницы между старым реализмом и соцреализмом. Первый изобразит недостроенный дом таким, каков он есть, – без дверей, окон и крыши, а второй так, как он задуман, – прекрасным дворцом¹. К мифологизации реальности призывает своего собеседника диктатор в «Покаянии», утверждая, что «иногда уход от действительности означает еще большую действительность. Народу нужна великая действительность». По словам Э. Джентиле, пышные празднества и массовые зрелища «становились компенсацией за те лишения, которые претерпевали низшие классы общества, скрывали трудности, которые испытывал режим, за фасадом, изображавшим порядок и эффективность» [2].

Реакция представителей культуры на идеологическую обработку со стороны власти пристально исследуется в обоих кинофильмах. Герой «Мефисто» преодолевает свое внутреннее художническое и человеческое сопротивление нацистской идеологии и даже преподносит труппе театра новую концепцию Гамлета (согласно которой принц датский – человек сильный и энергичный, совершающий продуманный акт мести). Тогда как Сандро Баратели не поддается искушению и утверждает, что народ, создавший «Витязя в тигровой шкуре», нуждается только в духовном пастыре, нравственном герое. Такая «непроницаемость» и принципиальность Сандро – при-

¹ Эта мысль содержится в докладе А. Луначарского 1933 г. «Социалистический реализм». <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-8/socialisticskij-realizm>

знак человека высокой культуры и мужества, а также глубоко верующего и неспособного воспринять новую религию. И это скорее исключение, чем правило, ибо эстетизация политического действует обычно завораживающе. Все мы помним эпизод из фильма Боба Фосса «Кабаре», где во время воскресного отдыха горожан в парке красивый мальчик, «истинный ариец», в форменной одежде, звонким голосом вдруг запевает бодрую песню о единстве и силе народа, об отпоре врагам. И гуляющие обыватели один за другим к нему присоединяются, сидевшие встают – как будто даже против воли, подчиняясь магии песни. В «Покаянии» есть не менее впечатляющая своей иррациональностью сцена, когда подруга жены художника после ареста их мужей убеждает Нино Баратели не терять присутствия духа и вдохновенно поет «Оду к радости» Л. Бетховена на стихи Ф. Шиллера. В следующем кадре под эту музыку идет на казнь Сандро.



Кадры из фильма «Покаяние»

Показательно, что сами диктаторы определяли себя как «художников» и «творцов», стремились, по словам Муссолини, «владеть массами, как владеет ими художник». Он добавлял, что иногда и скульптор разбивает кусок мрамора, который не отвечает его требованиям. Гитлер, сам будучи неудачливым живописцем, как известно, искал себе оправдание в творчестве Рихарда Вагнера и понимал себя самого как «великого демиурга всемирной Германии» [5]. Сталин тоже создавал «по своему личному замыслу целый мир», в котором политика и искусства органично дополняли и «подсвечивали» друг друга. «Главный архитектор» государства собирал вокруг себя и корпус «инженеров человеческих душ» – писателей и художников, лояльных идеологии, которые должны были играть важную роль при установлении в стране своего рода «тирании красоты», а одной из ее сторон являлась театрализация жизни. Напрашивается условная параллель с режиссерской тиранией в театре XX в., примеры которой хорошо известны, и, возможно, на это намекает Иштван Сабо, снова рифмуя два эпизода. На репетиции рабочего театра Хендрик Хофген кричит на своих актеров, требуя исполнения его воли, и планирует установить на представлении несколько прожекторов, которые бы резким светом освещали попеременно зрительный зал и сцену. След этого конструктивного сценического приема – свет как инженер про-

странства, – усиливающего психологический эффект (он напоминает об экспериментах В. Мейерхольда и технике немецкого экспрессионистского театра), можно обнаружить и в финале фильма. Фашистский министр демонстрирует Хендрику «прообраз» нового театра наподобие античной арены, попросту – стадион, и спустившегося вниз актера преследуют лучи нескольких прожекторов и окрики представителя диктатуры. (Важно отметить, что последней сцены в романе Манна нет, она привнесена режиссером, и что мотив «тирании театра» продублирован в других его работах. Так, ироническое осмысление он получает в фильме «Встреча с Венерой» 1991 г.: директор театра говорит о своем коллеге, что тот постоянно живет при диктатурах – сначала в Венгрии при адмирале Хорти, потом при Муссолини и Гитлере, а теперь и в его театре.) Напомним, что месть героини в «Покаянии» замышляется ею в форме чудовищного вандализма (каждое утро труп диктатора появляется под окнами дома его семьи), весьма театрально выглядит и воображаемый ею судебный процесс – получается, что даже протест против режима заимствует нередко его же язык насилия и театральщины.

Особо следует сказать о фигурах диктаторов в обоих фильмах. Иштван Сабо отступает от созданного в романе Манна образа «мясной туши», «разбухшей свиной маски» [4] (прототипом героя был рейхсмаршал Г. Геринг) и, снимая в этой роли Рольфа Хоппе, актера с мягкими чертами лица и чарующим голосом, добивается едва ли не большего эффекта: образ приобретает infernalную театральность. Просвещенный фашист олицетворяет в фильме настоящего, а не сценического Мефистофеля. Одной из смыслоо-



Кадры из фильма «Мефисто». Хендрик (К.М. Брандаур)
и рейхсмаршал (Р. Хоппе) в театральной ложе

бразующих является в фильме сцена первой встречи Хендрика с маршалом в театре. Приглашенный в его ложу в антракте, актер в гриме Мефисто по сути встречается со своим героем, они смотрят друг на друга, как в зеркало: один напряженно, другой слегка презрительно. В свою очередь эта встреча в ложе сама по себе становится завораживающим представлением и имеет многочисленных зрителей. Отметим яркую реализацию в этой сцене приема «театра в театре».

Притчевая природа фильма «Покаяние» проявляется не в последней степени и в обобщенном образе диктатора Варлама Аравидзе, которого сыграл Автандил Махарадзе. Фигура героя «собрана» из узнаваемых черт тиранов разных времен и народов: крупная челюсть и плотное телосложение Наполеона и Муссолини, пенсне и зловещая улыбка Берии, но форма линз скорее заставляет вспомнить облик диктаторов третьего мира. Вкрадчивая манера речи и стрижка напоминают о Сталине, о чернорубашечниках Муссолини – черная форменная гимнастерка. Пресловутые усики Гитлера и стилистика его публичных выступлений. Можно обнаружить даже некоторое сходство с Саакашвили (как прогноз из 1984 г.). И, наконец, за всем этим – архетипический тиран Нерон, считавший себя великим артистом и любивший эстетизировать убийства.



Коллаж «Диктатор». В роли Варлама Аравидзе – А. Махарадзе

В фильмах осмыслены новые эстетические нормы и понятие красоты, которое, по словам Гюнтера, отправили «на свалку истории» авангардисты 1920-х гг. и которое последовательно возвращают тоталитарные культуры [2]. Формы «негативной красоты», выработанные авангардом и считавшиеся «революционным» искусством, квалифицируются теперь как «искусство

вырождения», — достаточно вспомнить кампанию против «формализма» и «трюкачества» в СССР, отрицание авангарда как «дегенеративного искусства» в Германии 1930-х гг. Антинормативность этого искусства требовалось заменить в прямом смысле здоровыми и физически совершенными формами, и в качестве антропологической нормы было принято искусство классическое. Диктатор в «Покаянии» комплиментарно сравнивает Барателли с Боттичелли, фашистский лидер в «Мефисто» не только интерпретирует «Фауста» в соотнесении его с новой идеологией, но и демонстрирует Хендрику как образец «правильной живописи» романтический пейзаж, отобранный у репрессированного банкира. Гротескные формы, как и темные стороны жизни, из нового искусства изгонялись. В «Мефисто» персонификацией истинно народной красоты становится подруга маршала — актриса, от которой веет физическим здоровьем и непоколебимой внутренней гармонией. В обоих фильмах обыгрывается эта острая оппозиция новой классики и не вписавшихся в нее тенденций в искусстве. Рафинированная дама-скульптор в «Мефисто», как и Хофген на сцене, легко осваивают рекомендуемые властью эстетические нормы, адаптированный «классический» идеал, забывая о декадентском прошлом. Она буквально переодевается, иначе себя декорирует (этот мотив уже комментировался) и ваяет огромных атлетов. Оба конформиста — и художница, и актер — «любят вести себя хорошо», как сказал Хендрик. В «Покаянии» языком сопротивления и разоблачения становится святое искусство (фрески в полуразрушенном храме), созданные в традициях живописи эпохи Возрождения картины Сандро Барателли (сцена его мученичества снята в той же стилистике). В «поле сопротивления» также искусство примитива, лубка, которое обнаруживает себя в стилистике фильма (игрушечные домики, узкие мощеные улочки, торты с фигурками храма, одежда и характерные типажи некоторых персонажей) и в данном контексте отсылает к Нико Пиросмани. «Проникают» в созданный диктатурой мир и элементы отвергнутого модернизма и авангарда как знаки разрушения его изнутри. В спальне сына Аравидзе висит репродукция известного плаката Тулуз-Лотрека, которая способствует снижению образов хранителей тоталитарной мифологии, а в комнате внука — плакат, напоминающий одного из «Матадоров» Пикассо, как символизация внутреннего бунта подростка через его эстетические пристрастия. Создается впечатление, что Абуладзе вообще противопоставляет театральному лицедейству и фальшивому блеску «подлинное» искусство живописи (Сандро говорит о Варламе: «Комедиант, шут гороховый»). То есть театр выступает как язык режима и отчасти тех, кто находится с ним в диалоге или в конфликте, живопись — язык неучастия в этом диалоге. Тогда как в фильме Сабо и живопись, и скульптура, и музыка равно «втягиваются» вслед за театром в лоно Культуры Два.

Притом что в рассматриваемых нами фильмах обращение к театру прежде всего вызвано реакцией на карнавальную и, как следствие, театральную природу тоталитарного государства, диалог двух видов искусства предопределен самой природой кинематографа, не забывающего о своем родстве с

театром. Выбранный киноматериал позволил нам отследить важные уровни, формы и смыслы этого диалога и сделать некоторые обобщения, выводящие за пределы заявленной темы.

«Великий немой» помнит о связи с искусством пантомимы, цирка, балета, с фотографией, но в сознании массового зрителя именно театр является даже не ближайшим родственником, но благородным родителем кинематографа. Дистанцироваться, заявить о своей инакости, забыть, вернуться с благодарностью и почтением – таковы фазы взросления, самоидентификации, и проявляются они не только в человеческой жизни, но и в истории искусства. По словам А. Базена, «исходным трамплином» для кино, «несомненно, послужило подражание театру» [1]. Однако многие теоретики и практики кино культивировали его автономность по отношению к литературному тексту и театральному действу. «Генеральная линия кинематографа, – писал М. Ромм в «Вопросах монтажа», – идет к такой самостоятельности... при которой он подчиняет себе литературу, а не идет в очередь за ней, подчиняет себе изображение, театр, впитывает все это, становится неузнаваемо своеобразным, при котором вы не обнаружите родимых пятен заимствований» [6]. Но мы как раз и говорим здесь о таких «родимых пятнах» и отмечаем, что в кинематографе могут быть две взаимоисключающие тенденции – не только скрыть, но и подчеркнуть свое родство с театром. На фоне восприятия театра как искусства кинематограф заявляет о своей самостоятельности и демонстрирует собственный арсенал приемов и средств; на фоне же восприятия театра как чрезвычайно условного (ненатурального) искусства кино демонстрирует свое жизнеподобие.

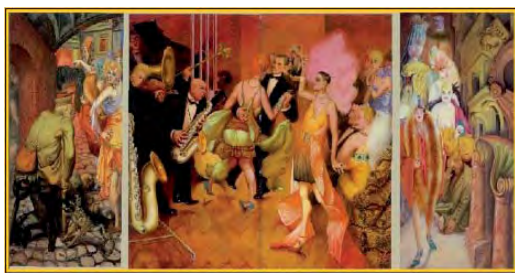
Используя прием обнажения приема, или «театра в театре» (точнее здесь будет сказать «театра в кино»), кинематограф, ориентированный на театральную стилистику, напоминает о таком общекультурном явлении, как авторефлексивный текст, а также об интертекстуальности – или, в терминах З. Минц, – вторичном языке. Конечно, кино уже к определенному времени накопило свой опыт – и в роли мифологем, скрытых и явных цитат могут выступать реплики, сцены, эпизоды из фильмов-предшественников. Однако работа с реминисцентным фоном, заданным театром, кажется не только более респектабельной (кинорежиссер проявляет эрудицию в смежной, овееванной вековыми традициями области и «ставит» на зрительский интеллект), но и более безопасной: здесь режиссера не назовут эпигоном. Цитировать кино в фильмах, адресованных широкой аудитории, можно явно, тогда как заимствовать прием, тональность – очень рискованно, и это может себе позволить лишь большой мастер. Но и его не всегда ждет удача. Эти мысли навеяны сценой репетиции танца двух героев в «Мефисто», которая вызвала ассоциации с фильмами Боба Фосса «Весь этот джаз» (1979) и «Кабаре» (1972). Возможно, обращение И. Сабо к языку театра не только связано с его солидным опытом постановщика драматических и оперных спектаклей, но и подсказано шумным успехом картин Боба Фосса, который перенес в кино свой опыт хореографа и танцора. Отметим, что фаустианская тема есть и в



Кадр из фильма Б. Фосса «Кабаре».
В ролях: Л. Минелли, Д. Грей

«Кабаре»: ее представляют не только конферансье – мелкий бес, трикстер, символ страшного карнавала, но и аристократ Максимилиан – ловец душ, соблазняющий героев, искушающий их роскошью, деньгами, заманчивыми перспективами. Но Боб Фосс здесь не просто велик, он органичен, потому что является собой, когда рассказывает историю языком танца. А вот танцевальная сцена в «Мефисто» выглядит, как нам кажется, анахронизмом, потому что в Германию начала 1930-х гг. вдруг вторгаются герои родом из семидесятых – об этом кричит их пластика. Что же касается театральности иного рода, идущей от пышности и густого колорита оперы, от заметной утрированности слова и жеста драматического спектакля и, в конце концов, от роскошных «декораций» Л. Висконти (великий итальянец, как известно, рассматривал оперу и античную трагедию как важнейшие для него источники киноязыка), то в этой сфере автор «Мефисто» как раз убедителен.

Итак, театр или хореография, балет, мюзикл, опера могут прийти в кино вместе с режиссером, который нередко привносит в кинокартину и элементы других искусств, близкие ему или отвечающие его замыслу. Например, выбор типажей в «Кабаре», как можно предположить, подсказан упомянутой выше «дегенеративной живописью» – это и облик главной героини в исполнении Лайзы Минелли, и грим Джоэла Грэя в роли конферансье – сниженного Мефисто.



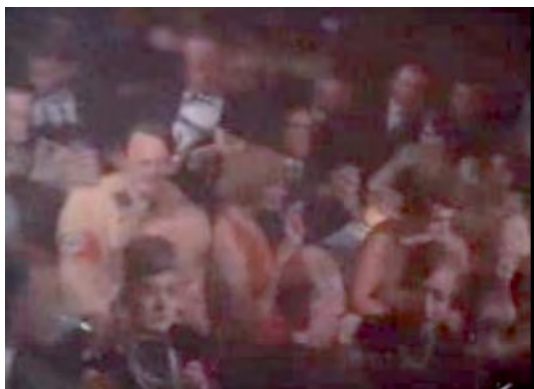
Образцы «дегенеративного искусства»:
О. Дикс, «Метрополис», «Салон»;
Г. Христов, «Пара»

Приглашая нас в кабаре, режиссер учит обживать пространство театра – и сцену, и закулисы, и зрительный зал. А в роли декораций могут выступать и

зрители – посетители Кабаре. Последняя сцена фильма снова отсылает нас к экспрессионистическому гротеску тридцатых.

Этот «скользящий» кадр, кстати, вбирает в себя те смыслы, которые известны нам и по русской классической литературе: Н. Гоголю («одни свиные рыла»), В. Маяковскому («вылезло мурло мещанина») и, конечно, Н. Заболоцкому с его калейдоскопом уродцев в стихотворении «Свадьба»:

Мясистых баб большая стая
Сидит вокруг, пером блистая,
И лысый венчик горностая
Венчает груди, ожирев
В поту столетних королев.
Они едят густые сласти,
Хрипят в неутоленной страсти
И, распуская животы,
В тарелки жмутся и цветы.
Прямые лысые мужья
Сидят, как выстрел из ружья... [3]



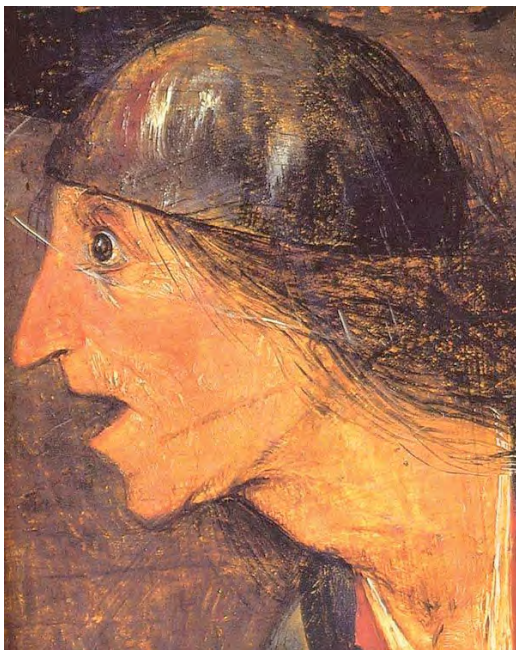
«Скользкий кадр» из финальной сцены фильма «Кабаре»: публика

блейские» типажи героев (особо отметим исполнившего роль Сандро Давида Георгобиани).



Художник Сандро Баратели – Д. Гиоргобиани, его жена – Н. Абуладзе, дочь – Н. Очигава

Но не только Высокое Возрождение вдохновляло Абуладзе. В одном из интервью он назвал среди своих любимых художников Питера Брейгеля Старшего – и действительно, гротескные картины этого выдающегося представителя Северного Возрождения ощутимо повлияли на создание «отрицательных» типажей и организацию некоторых массовых сцен в фильме, а также на его символический ряд.



Питер Брейгель Сарший. Безумная Гретта
 связанные с этим планом комические образы.



Кадр из фильма «Покаяние»

Оправдывая зрительские ожидания, Абуладзе, обращается и к живописи Пиросмани как чрезвычайно авторитетной в национальном контексте. Ею навеян колорит бытовых сцен, которые протекают в плане условного «настоящего» времени, а также свя-



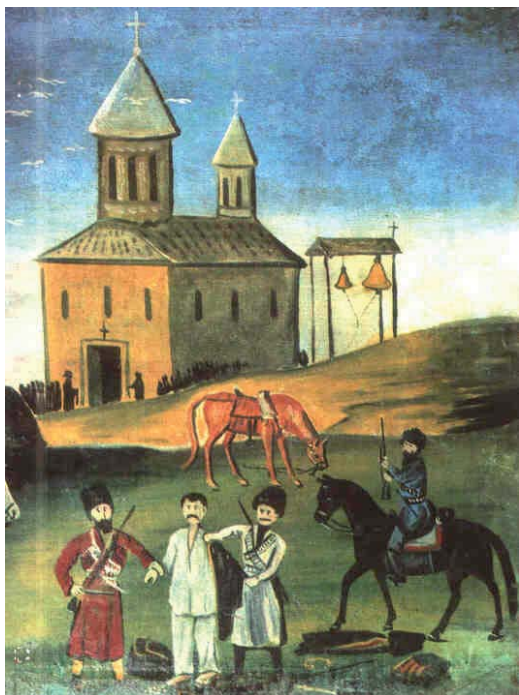
Н. Пиросманишвили. Белый духан



Кадр из фильма «Покаяние»

Подведем итог: герои фильма могут жить в декорациях, предоставленных живописью, кино вдыхает новую жизнь в старый реквизит или превращает в реквизит то, что им не является. И здесь оно легко обходит, побеждает театр. Реминисцентный фон в кино может стать собственно фоном, или – на языке театра – декорациями.

Театр трехмерен по сравнению с двухмерностью кино. Выпуклые, рельефные, «пухлые» образы, как на картинах Пиросмани, в фильме Абуладзе делают изображение более красочным, живописным, осязаемым, усиливают его органическую «вещественность». О вещественности кино, напомним, писал



Н. Пиросманишвили.
Деталь кахетинского эпоса



Н. Пиросманишвили.
Ягненок и парящие ангелы

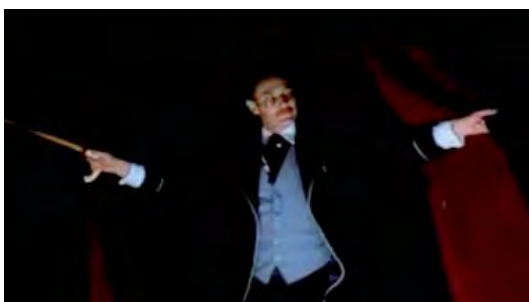
М. Ромм. Возможно, здесь как-то проявляется давняя традиция восприятия театра как увеличительного стекла или зеркала (вспомним эпиграф к гоголевскому «Ревизору»: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива»).

Театр, в известном смысле, более статичен, чем кино, насколько мож-

но говорить о «статичности» темпорального (динамического) вида искусства. Для театра характерна модальность настоящего времени, зритель как бы осваивает пространство остановившегося мгновения, тогда как кино — это движение, динамика. Театр — остановка, диалог или монолог, раскрывающий характер героя. И здесь то, что, казалось бы, является прерогативой кино, — крупный план — «работает» на театр, на первое место выходит слово. Словоцентричность театра более отчетливо заявляет о себе на фоне кинематографического действия — об этом писал еще в 1912 г. в своих «Письмах о театре» Л. Андреев. Конечно, нельзя не учитывать тот факт, что Андрееву было знакомо только немое кино, но некоторые принципиально важные моменты его концепции приложимы и к звуковому кинематографу. Обращение к театральной традиции в кино может происходить, как нам кажется, если нужно повысить удельный вес слова.

Нельзя обойти и уровень нарратива. Для театра это слово лукавое, поскольку драматургический род удобнее всего определить именно апофатически — на уровне указания на важный, присутствующий в эпосе и невозможный в драме структурный элемент — повествование в традиционном смысле этого слова. У театра может быть свой (визуальный, миметический, по В. Шмиду) нарратив в кино: так, в фильме «Мефисто» отдельная линия складывается из театральных сцен и эпизодов, сыгранных героем, ряд которых (не показанных в фильме развернуто) подается в технике клипового монтажа. Дополнительный нарратив соотносится с основным сюжетом по

принципу контрапункта. Добавим, что в фильме эта линия помогает проследить не только возвышение (или падение) героя, но и, в известном смысле, историю немецкого театра.



Кадры из фильма «Мefисто», отражающие репертуарные спектакли, в которых занят центральный герой

Театральный язык тесно связан с проблемой психологизма, весьма актуальной для кинематографа. Возрастающий интерес к психологическому подтексту в истории театра связан с усилением такой тенденции, как недоверие к слову, с «преодолением» слова. Но театру, для того чтобы развернуться в сторону невыразимого, в сторону лирического подтекста, необходимо было дожить до Чехова с его знаменитым «подводным течением», тог-

да как кино, по Ю. Тынянову, изначально обладало способностью передавать изменяющуюся без слов атмосферу, и в этом смысле кино – с его умением выражать невыразимое – ближе к лирике. «“Комическая” (комическая ФИЛЬМА. – Н.К., И.М.) напоминала не комедию, а, скорее, юмористическое стихотворение, так как сюжет развивался в ней обнаженно из семантико-стилистических приемов... Только робость не позволяет обнаружить в современных киножанрах не только кинопоэму, но и кинолирику» [7]. Таким образом, кинематографический протест против театра связан с отторжением прямого, или явного, психологизма. Напомним здесь о хрестоматийной разнице между манерой игры театрального и киноактера: введение в фильм природы требует от актера более естественного поведения. Однако кино связано не только с театром, но и с литературой, а в литературе – в эпике – есть психологизм прямой и косвенный. Первый, при котором герой раскрывается непосредственно «изнутри», включает в себя и слово, – вспомним Достоевского, который, безусловно, театрален. Эта театральность проявляется не только в интересе к пиковым, кризисным состояниям в жизни героев, в предельной сгущенности событий, но и в надрывности интонаций, в истерике героев, находящихся в состоянии исступления. Толстовский психологизм преимущественно иного рода: недоверие к слову влечет за собой усиление визуального начала, использование развернутых сравнений и метафор, портретного лейтмотива – интенсивной детали, по В. Шкловскому. Не случайно при анализе произведений Л. Толстого пользуются кинематографической лексикой, отмечая введение им «сцен с выключенным звуком» и других кинематографических эффектов. Продолжим цитировать «Вопросы монтажа»: «Пушкин и Толстой необыкновенно точные художники, в частности, в отношении монтажа... – пишет Ромм. – По сути говоря, “Война и мир”, так же как и “Анна Каренина”, построены по всем принципам параллельного монтажа с одновременным ведением ряда линий. “Пиковая дама” же не только чрезвычайно интересна в отношении перебросок с эпизода на эпизод, очень своеобразного, прихотливого ведения действия со столкновением контрастных кусков, но и внутри почти каждого эпизода в ней предусмотрены точные и изящные монтажные формы» [6]. Итак, есть среди классиков русской и европейской литературы грамотные «кинематографисты» – «режиссеры» и «операторы». Но самому кинематографу, наверное, хочется осваивать технику не только Пушкина и Толстого, но и Достоевского. А обращение к таким авторам, как Достоевский, влечет за собой и театральность – она в природе самого материала (при этом в литературном тексте, конечно, может не быть обращения к теме театра). Кино в таком случае усиливает, обнажает театральную природу первоисточника, будь то роман или повесть.

Кино стремится стать произведением искусства, вечным, нетленным. Но оно чутко улавливает и отражает (сознательно и бессознательно) сегодняшний день – не только социально-исторические реалии, но и интонацию, моду, манеру поведения. Стрелки на глазах Наташи Ростовской, актрисы Людмилы Савельевой, сразу выдают ее «исторический возраст» – 60-е гг.

XX в. – и делают ее, как это ни парадоксально, старше толстовской Наташи. Мода предков, как правило, вне времени – это «винтаж» или «ретро», предмет эстетической, а то и научной рефлексии. Тогда как мода «родителей», только что сменившаяся, воспринимается остро критически, выглядит забавной и беспомощной. Кино знает об этом, и мы попробуем высказать предположение, что обращение к театру иногда помогает кинематографу уйти от моды к стилю (и даже к стилизации), вырваться из плена времени и заявить о себе как о представителе вечности. Театр для кино может быть инструментом преодоления злободневности и одновременно с этим – способом обретения вечной, вневременной актуальности, современности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Базен А. Что такое кино? http://media-shoot.ru/books/Bazen-A_что_такое_kino.pdf
2. Гюнтер Г. О красоте, которая не смогла спасти социализм. <http://magazines.russ.ru/nlo%20/2010/101/gu2.html>
3. Заболоцкий Н. Свадьба. <http://rupoem.ru/zabolockij/skvoz-okna-xleschet.aspx>
4. Манн К. Мефистофель. История одной карьеры. Пролог. <http://my-lib.net/read/697291684/>
5. Панерный В. Культура Два. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/papern/
6. Ромм М. Вопросы монтажа. <http://kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article6>
7. Тынянов Ю. Об основах кино. http://az.lib.ru/t/tytnjanow_j_n/text_0180.shtml#Тос70984293

Сведения об авторах:

Наталья Зиновьевна Кольцова,
канд. филол. наук
доцент

кафедра истории новейшей русской литературы
и современного литературного процесса
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Natalia Z. Koltsova,
PhD

Docent
Department of the History of Newest Russian Literature
and Contemporary Literary Process
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University

Ирина Владимировна Монисова,
канд. филол. наук
доцент

кафедра истории новейшей русской литературы
и современного литературного процесса

филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Irina V. Monisova,
PhD
Docent
Department of the History of Newest Russian Literature
and Contemporary Literary Process
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
monisova2008@yandex.ru

Е.А. Калинина

**Кино как молчание, театр как слово
в фильмах Ф. Гарреля
Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...
и *Les baisers de secours***

Аннотация: В статье рассматривается взаимодействие театра и кино в фильмах Филиппа Гарреля 1980-х годов *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...* («Она провела много времени в свете софитов...», 1984) и *Les Baisers de secours* («Спасательные поцелуи», 1988); в частности, анализируется роль театра в создании в кинематографическом пространстве оппозиций «прошлое – настоящее», «грёза – действительность», «созерцание – действие», «молчание – слово».

Ключевые слова: Филипп Гаррель, «Она провела много времени в свете софитов...», «Спасательные поцелуи», кино и театр

Abstract: The article considers interplay between theatre and cinema in Philippe Garrel's films of the 1980s *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...* (1984) and *Les Baisers de secours* (1988). In particular, the role of theatre in creating the oppositions «past – present», «dream – reality», «contemplation – action», «silence – word» in cinematographic space is analysed.

Key words: Philippe Garrel, *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...*, *Les Baisers de secours*, cinema and theatre

Фильмы Филиппа Гарреля скорее синемацентричны, чем театральны; особую сосредоточенность режиссера на кино отмечает, в частности, Серж Даней, когда включает Гарреля в число тех, благодаря кому формируется и поддерживается уникальный облик французского кинематографа.

Среди немногих обративших внимание на связь творчества Гарреля с театром – Ж. Делез, который пишет об этом в разделе «Образ – время» книги «Кино», подчеркивая, правда, что речь идет о специфической, «не театральной» театрализации: «...стилизация поз формирует театрализацию кино,

весьма непохожую на театр. <...> дальше всех в этом направлении продвинулся Филипп Гаррель, ибо он устраивает настоящую литургию тел, подвергая их некоей таинственной церемонии, из которой остались только Мария, Иосиф и Христос-младенец или же их эквиваленты... Театральный иератизм персонажей, ощутимый в его первых фильмах, все больше сводился к физике основных тел. Гаррель выражает в кино проблему трех тел: мужчины, женщины и ребенка. Священная история как Жест»¹.

Делез рассуждает о способах переноса театральной телесности на экран и о том, как это реализуется у Гарреля, говорит о взаимоотношениях в его фильмах тела и пространства: о пространстве, самостоятельно создающем тело или к телу примыкающем.

Сам же Гаррель свои связи с театром или просто какой-то свой интерес к театру нигде не декларирует и никак не обозначает, однако театр проникает в его кинематограф, формируя не только отмеченную Делезом особую пластику и особый тип работы с пространством, а выстраивая что-то вроде собственного, самостоятельного высказывания, вступающего в диалог с высказыванием кинематографическим.

В этом небольшом исследовании речь пойдет о фильмах Ф. Гарреля 1980-х гг. – *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...* («Она провела много времени в свете софитов...», 1984) и *Les Baisers de secours* (один из вариантов перевода названия – «Спасательные поцелуи», 1988), – фильмах, в которых наиболее ярко представлен диалог театра и кино.

1980-е гг. – особый период для Гарреля-режиссера. С момента трагического для него расставания с певицей и актрисой Нико (Кристой Пэффген) и выхода фильма *L'Enfant secret* (1979) оформляется новая линия его кинематографа: его герой живет между прошлым и настоящим, прошлое и настоящее поочередно и одновременно тянут его к себе. Отныне ситуация большинства фильмов Гарреля – напряжение, возникающее между двумя временными пластами, двумя разнонаправленными векторами личной истории, между воспоминанием, которое не отпускает, и новой жизнью, которая приглашает продолжить путь. Вариант такой ситуации, представленный в *Les Baisers de secours*, – разрыв между замыслом (герой-режиссер отдает роль собственной жены в фильме приглашенной актрисе) и реальностью (жена-актриса сама претендует на эту роль).

Два других важных вектора в фильмах – мужское и женское начала. Фильмы Гарреля построены как диалог, который ведут мужской и женский голос. Этот диалог может быть усложненным: так, в системе персонажей фильма *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...* образ женщины раздваивается: есть женщина ускользающая, уходящая, призрачная, о которой герой тоскует (Криста), и женщина реальная, близкая, мать ребенка главного героя (Мари). Мужской образ тоже двойится: есть главный герой, разрывающийся между двумя любимыми женщинами, и снимающий его режиссер, смотря-

¹ Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем. 2013. С. 462.

щий на все со стороны и одновременно являющийся прототипом героя своего фильма (он снимает фильм о себе). В *Les Baisers de secours* все проще, но и там герой-режиссер оказывается перед непростым для него выбором.

И мужчины, и женщины в этих фильмах страдают, но мужчина в своем страдании скорее пассивен, в *Elle...*, например, он не сопротивляется поглощающему его прошлому, а растворяется в нем или, как замороженный, молча вглядывается в него. Женщина же активна: она пытается выразить, высказать свою боль, найти выход из тупика, открыть путь в будущее. В *Les Baisers de secours* в одном из диалогов персонажи отмечают, что женщина продвигает мир вперед, не дает ему остановиться, а мужчина смотрит и рассказывает о том, что женщина делает. Таким образом, и в этом случае мы оказываемся в поле напряжения между разнонаправленными началами.

Elle a passé tant d'heures sous les sunlights... и *Les Baisers de secours* – фильмы «промежутка» еще и в другом смысле: в них осуществляется постепенная смена художественного языка, в них Гаррель переходит от фильмов беззвучных (*Le révélateur*, 1968) или по большей части беззвучных (*Le lit de la vierge*, 1969) с пунктирной, условной историей или вообще без истории (фильмов-сновидений, как часто их называют исследователи) к фильмам с прописанными диалогами и более четко прочерченным сюжетом. В *Les Baisers de secours*, например, он работает над диалогами с писателем Марком Холоденко («*Les Baisers de secours* знаменуют собой явный перелом в творчестве Гарреля, – замечает Стефан Делорм, критик из *Cahiers du cinéma*. – Предыдущие фильмы были чем-то вроде грез наяву, продолжали изобразительную логику сна; здесь же на первом плане разговор между режиссером и его женой, а играют их Гаррель и его жена Брижит Си...»¹).

Когда Филипп Гаррель начинал свой творческий путь, слову во французском кинематографе был брошен вызов. Это произошло, в частности, в фильмах «Занзибара» – группы молодых французских режиссеров 1960-х гг., в которую входил Гаррель. Так, в одном из знаковых для «Занзибара» фильмов – «Уничтожьте себя» (*Détruisez-vous*, 1969) – Каролин де Бендерн говорит: «Слова для меня лишь шум», – и это становится своеобразным ответом входящих в «Занзибар» художников на «многословие» 1968 года.²

Кроме того, немота как прием в фильмах Гарреля – в какой-то мере влияние Анри Ланглуа, который, как отмечает Салли Шафто в книге «Фильмы “Занзибар” и денди мая 1968 года», «признавался, что если он и помог критикам из *Cahiers du cinéma* стать режиссерами, то только тем, что показывал во Французской синематеке фильмы на языке оригинала и без субтитров. Он также имел обыкновение перекрывать интертитры в немых фильмах! Таким образом он заставлял молодых критиков сосредоточиться исключительно на

¹ Delorme S. Les intermittences du cœur // La collection des Cahiers du cinéma : J'entends plus la guitare / Les Baisers de secours. Paris, 2006.

² Входящие в группу «Занзибар» режиссеры участвовали в революционных событиях 1968 г., но никогда не смешивались с толпой, выбрав для себя позицию «денди». См.: Shafte S. Zanzibar: Les films Zanzibar et les dandys de mai 1968. Paris: Éditions Paris Expérimental, 2007.

изобразительном аспекте кино», и далее она пишет, что влияние Ланглуа обнаруживает себя в фильмах «Занзибара», таких как «Дважды» (*Deux fois*, 1968) Джеки Рейналь, «Фильм» (*Un film*, 1970) Сильвины Буассонна, «Быстро» (*Vite*, 1969) Даниэля Померьея, «и в первую очередь в творчестве Гарреля, который снял несколько немых фильмов»¹.

Теперь слово приходит в фильмы Гарреля как иной – непривычный – язык, оно как будто пробует себя, неожиданно возникая из молчания (один из примеров тому – первый диалог в *Elle...* (расставание Жака и Кристи), затрудненный, неуверенный, запинаящийся разговор, состоящий из коротких повторяющихся реплик).

Затем будет еще много сцен с неуверенным словом или даже со словом беззвучным (например, эпизод, где герои беседуют в кафе: перед нами классический диалог, снятый «восьмеркой», камера сосредоточена на лицах говорящих, но слов не слышно, видно только движение губ, а слова перекрываются уличным шумом), но настоящие диалоги будут набирать силу (в *Elle...* они еще звучат то странно, то банально, часто не попадают в стиль фильма, как будто спорят с ним, а в *Les Baisers de secours* постепенно выравниваются). Об обращении к диалогам Гаррель скажет в интервью *Cahiers du cinéma* как о предательстве юности, переходе во взрослое состояние².

В фильмах Гарреля 1980-х гг. этот переход еще не завершился окончательно. Слово и молчание образуют в них два полюса, два разнонаправленных вектора, как прошлое и настоящее, как мужское и женское, как воспоминание (греза) и реальность, и становятся знаками двух соперничающих пространств – кино и театра.

Театр в фильмах *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...* и *Les Baisers de secours* представлен разными способами. В ряде случаев он появляется **непосредственно как сценическое пространство**. В *Elle...*, например, дважды повторяется сцена чтения сценария, в котором режиссер фильма объясняет актерам, как ставится театральный спектакль, и этот спектакль для готовящего его режиссера – спасение, он цепляется за возможность постановки, чтобы отстраниться от собственной боли, боли от расставания с дорогой ему женщиной. В спектакле о Белоснежке или Золушке – ему не так важно, о ком, – он собирается воплотить образ потерянной любимой (играть ее должна любимая нынешняя). Спектакль этот планируется сыграть в Комеди Франсез, и чтение сценария происходит в театральном зале.

В *Les Baisers de secours* одна из сцен – репетиция спектакля, в котором играет жена главного героя, режиссера Матьё, театральная актриса, хранительница семьи. Театр помогает ей на время забыть разлад с мужем и связанные с этим тяжелые переживания.

¹ Цитируется по: Шафто С. «Провозвестник», или Краткое введение к фильмам «Занзибар». Фрагмент книги «Фильмы “Занзибар” и денди мая 1968 года». <http://seance.ru/n/49-50/melovoj-krug-semka-v-rezhime/provozvestnik-ili-kratkoe-vvedenie-kfilmam-zanzibar/> (08.09.2015).

² См.: Jousse T. Le refus du drame, entretien avec Philippe Garrel // *Cahiers du cinéma*. Paris, 1989. № 424. С. 28.

Театр может **упоминаться косвенно**, как это происходит в диалоге героев *Elle...* Жака и Мари, построенном на повторении слов *incroyable* и *merveilleuse* (*merveilleux*). Да, это отсылка прежде всего к революционно-дендистскому прошлому самого Гарреля: *les incroyables et les merveilleuses* – «невероятные» и «изумительные» – «модники» эпохи Великой французской революции, предшественники французских денди, но в контексте всего фильма выходит, что дело не только в этом. Денди вообще были склонны к театрализации своей жизни, но мало кто настолько близко подошел к театру, как *les incroyables et les merveilleuses*, разыгрывавшие на «балах жертв» *коллективные представления*, где каждая деталь (от причесок и красных ленточек на шее до движений в танце) оказывалась вписанной в сквозной сюжет – сюжет казни на гильотине¹. Интересно, что в фильме эта тема начинается по-итальянски: упомянутому диалогу предшествует сцена, где один из персонажей (Лу / Грак) ходит, повторяя: «*incredibile, meraviglioso*», а после голос за кадром произносит эти слова уже по-французски, но особым образом – пропуская «г», как это делали в XVIII в. сами *les incroyables et les merveilleuses*, создавшие собственное «тайное наречие».

Театральная тема *les incroyables et les merveilleuses* становится в фильме изящно разыгранной темой любви, о любви таким образом Жак говорит Мари – матери его ребенка, женщине, с которой для него связано будущее.

В фильме театр появляется и благодаря связанной с ним **художественной детали**. Так, в *Elle...* оформляется тема Арлекина-Полишинеля. Главные детали здесь, во-первых, незаконченный рисунок Пикассо (портрет сына в костюме Арлекина – *Paul en Arlequin*), – рисунок, который сначала дается нам в описании (Жак, склонившись над кроваткой ребенка, вспоминает собственное детство и висевшую над его кроватью картину), а потом появляется на стене в нынешней комнате героя; во-вторых – кукла (Полишинель) в ящике стола в доме Жака и Мари. Полишинель в данном случае прежде всего намек на ребенка, который должен родиться: *avoir un polichinelle dans le tiroir* (буквально: «иметь полишинеля в ящике») – разговорный эвфемизм, означающий «быть беременной». Но тот же Полишинель «рифмуется» с Арлекином Пикассо, который, в свою очередь, соединяется со звучащим в двух сценах итальянским... Так постепенно в кинематографическое пространство проникает комедия дель арте. Кроме того, черно-белый костюм куклы перекликается с двумя эпизодами, где герои как будто растворяются в черном фоне – высвечиваются только лица или руки в движении, как в кукольном театре или в театре мимов. В *Les Baisers de secours* эта тема продолжится: там тоже будет кукла – марионетка для кукольного театра.

Все указанные детали связаны с театром, и, отметим, все они связаны с ребенком. Сам ребенок тоже в ряде случаев показан «по-театральному» – через детали-знаки: в *Elle...*, например, это подушка под платьем, полишинель в ящике, рисунок на стене, фотография отца с сыном на руках, песенка про маленького всадника, которую поет за кадром детский голос. Ребе-

¹ См.: Вайнштейн О. Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: НЛО, 2006. С. 48–51.

нок для страдающего героя – спасение. Сидя у детской кровати, Жак думает о том, что сын заполняет пустоту, оставшуюся в его жизни после того, как ушла Криста.

Еще один способ проникновения театрального в кино – это **язык, слово**, обозначающие присутствие театра в фильме.

В связи с этим обращает на себя внимание название фильма *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...* – название необычно длинное (в фильмографии Гарреля ничего подобного больше нет) и ритмизованное. *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...* звучит как начало театрального монолога. Ритмически это заявка на александрийский стих, двенадцатисложник с обязательной цезурой после шестой стопы, – стих классического французского театра. Правда, в данном случае – это прерванный стих (не хватает двух стоп), многоточие в конце – знак обрыва, уход в молчание. Прерванное слово будет искать в фильме новые формы для того, чтобы сделать высказывание законченным, – оно как будто все время стремится договорить (в одном из эпизодов, например, прозвучат, словно придя на замену оборванному александрийскому стиху, строчки Десноса, уже ничем не прерываемые¹). Но даже завершённое высказывание может оказаться беспомощным, слабым перед молчанием.

Так, Жак рассказывает на камеру о рождении ребенка, и его рассказ выстроен как театральный монолог (герой показан фронтально, с одной точки, высказывание его подчеркнуто возвышенное, он говорит с особой «театральной» интонацией): «Пять часов утра. Я стою в подвале с бетонными стенами, освещенном неоновым светом. На столе передо мной – крохотная окровавленная обезьянка с изломанными руками. Новорожденный ребенок. Акушерка оставляет меня наедине с малышом. Он приходит ко мне с необъятной пустотой, которую создает вокруг себя. <...> Я только что прикоснулся к пределу мира. Жизнь начинается здесь. Эта каштановая аллея, эти большие муниципальные здания – начало памяти, начало жизни».

Этот монолог повисает в фильме обособленным высказыванием, следом за ним – молчание и погружение в воспоминания. Слова о начале жизни сменяются молчанием расставания, реальность – уходом в прошлое. Последние слова монолога «начало памяти, начало жизни», получается, обозначают начала, противоположные друг другу в мире Гарреля.

В *Les Baisers de secours* обращаются не только к драматическому, но и к оперному театру. Например, цитируется «Женитьба Фигаро» Моцарта (в поезде героиня, глядя на спящего ребенка, неожиданно произносит по-итальянски: «Tutto ancor ho perso, mi resta la speranza. Ma Susanna si avvanza: io voglio provarmi... Fingiam di non vederla... E quella buona perla, la vorrebbe sposar!...»).

¹ Робер Деснос – фигура «пограничная», находящаяся между кинематографом (в первую очередь потрясшим его и его друзей-сюрреалистов немым кино) и поэтическим словом. Появляясь в фильме Гарреля, он как бы примиряет завораживающее беззвучие кино и действенное слово поэзии. Размышления Р. Десноса о кино см. в кн.: *Desnos Robert. Les rayons et les ombres. Cinéma. Paris: Gallimard, 1992.*

Здесь, как в *Elle...*, итальянский язык оперного либретто маркирует «включение» театрального пространства. И снова театральное связано с темой ребенка и с женщиной – не призрачной, а живой, реальной.

Все вместе эти косвенные и прямые упоминания театра, звучащая в кадре театральная речь оформляются в отдельное, самостоятельное высказывание, которое звучит тем отчетливее, чем больше вокруг него молчания. Это голос в чем-то противоречащий, возражающий некому высказыванию камеры.

Театр и театральное, таким образом, участвуют в создании рассмотренной ранее «векторной» («полюсной») структуры фильмов Гарреля. Театр у него, как это ни парадоксально, связан с тем, что противостоит грезде, сну, воспоминанию-фантому. Он оказывается связанным с активным женским началом, с ребенком, а значит – с будущим, с надеждой (даже если *tutto ho perso* (все потерял), *mi resta la speranza* – мне остается надежда).

Греза, сон, воспоминание – это молчаливое вглядывание кинокамеры, подолгу застывающей в своем завороченном созерцании. Театральное же – это движение и слово (даже если перед нами просто игрушка, Полишинель – все равно она отсылает к словесной формуле, и ее появление сопровождается звучащей репликой). Между словом и молчанием создается напряжение, то одно, то другое оказывается сильнее. То молчание прерывает слово (как в указанном названии фильма), то слово находит новые формы (звучащие в кадре стихи Десноса) и молчание прерывает. Их взаимодействие-противостояние – рисунок жизни самого героя фильмов Гарреля (и его двойника-режиссера), который смотрит назад, застывает, скованный ужасом потери, но одновременно пытается говорить, двигаться вперед. Его жизнь (и его творчество) – поиски равновесия и попытка освободиться от печальных чар.

Стефан Делорм сравнивает историю, рассказанную фильмами Гарреля после расставания с Нико, с историей Орфея, ищущего Эвридику¹. Если говорить о роли театра и кино в этой истории, то взгляд (кино) вместе с сопутствующим ему молчанием как будто приводит Орфея и вместе с ним зрителя в беззвучную страну теней, а слово (театр) – это звуки жизни, которые выводят его из теневого лабиринта.

Совершая вместе с героем это путешествие, мы остаемся в рамках вымышленного мира, что для Гарреля важно², но в то же время, благодаря обращению к театру, появляется возможность внутри этого выдуманного пространства выстроить оппозиции «прошлое – настоящее», «грезда – действительность» и таким образом, не выходя в реальность, создать неповторимую гаррелевскую «зону напряжения».

¹ Delorme S. Orphée et son Eurydice // La collection des Cahiers du cinéma : Le Vent de la nuit / Elle a passé tant d'heures sous les sunlights... Paris, 2004.

² Отвечая на замечания по поводу неожиданной «реалистичности» фильма *Les Baisers de secours*, Гаррель подчеркивает, что это «реалистичность *внутри фильма*» (Delorme S. Les intermittences du cœur // La collection des Cahiers du cinéma: J'entends plus la guitare / Les Baisers de secours. Paris. 2006).

Сведения об авторе:
Екатерина Анатольевна Калинина,
канд. филол. наук
преподаватель
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Ekaterina A. Kalinina,
PhD
Lecturer
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
kalininakatia@gmail.com

Е.И. Гордиенко

«Взгляд в камеру»: эффект очуждения / присутствия?

Аннотация: В статье рассматривается прием обращения к зрителю, пришедший в кино из театра. Неправдоподобность жеста в условиях разделенности производства и показа фильма проблематизирует место зрителя в кинокоммуникации и характер его диалога с фикциональным говорящим.

Ключевые слова: театральность, четвертая стена, металепсис, Вуди Аллен, Годар, Карточный домик

Abstract: The paper deals with the feature of direct audience address in the cinema, borrowed from the theatre art. The improbable because of the noncoincidence of film production and perception gesture problematizes the role of a spectator in the cinematic communication and the nature of his dialogue with a fictional speaker.

Key words: theatricality, fourth wall, metalepsis, Woody Allen, Godard, House of Cards

Театр и кино представляют собой не только различные виды искусства, но и различные типы медиа. Центральное сходство – и театр, и кино репрезентируют «тело в движении»¹ – сопряжено с основополагающим различием: если в театре присутствие актера актуальное, то в кино – виртуальное². Происходящее на сцене и на экране воспринимается зрителем по-разному уже благодаря физически неравному структурированию актерско-зрительской коммуникации: в одном случае зрители физически включены в общее с артистами «театральное»³ пространство и существуют с ними в одном времени, в дру-

¹ Chabrol M., Karsenti T. (dir.) Théâtre et cinéma. Le Croisement des imaginaires. Presses Universitaires de Rennes, 2013. P. 18.

² См., напр.: Farcy G.-D., Prédal R. (Dir.) Brûler les planches. Crever l'écran. La présence de l'acteur. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps, 2001; Bay-Cheng S., Kattenbelt Ch., Lavender A. and Nelson R. (Ed.) Mapping Intermediality in Performance. Amsterdam University Press, 2010.

³ Пространства в театре подразделяют по матрешечному принципу: «театральное пространство» включает в себя зрителей, это конкретное физическое пространство всего театра; внутри него располагается пространство «сценическое», т. е. материальное пространство сце-

гом хронотоп публики принципиально несоединим с хронотопом съемочного процесса, послание актеров до реципиента доходит не напрямую, а посредством проекции, и видят зрители не самих актеров, а только их «тени». Прямой контакт с публикой, с возможностью изменить игру в зависимости от реакции и обязательными, хоть и подчас микроскопическими, изменениями от спектакля к спектаклю противостоит опосредованности игры аппаратурой¹, фиксированности записи и одиночеству зрителя². Кино – это объект, продукт, в то время как театр – перформанс³.

Какая же существует в кино «театральность» – не в смысле фальши, декоративности, напыщенности, обычно подразумеваемых под этим термином, а в смысле свойств, характерных для театра именно как для отдельного медиума, отличного от кино способа репрезентации и актерско-зрительской коммуникации?

Одним из приемов, очевидным образом пришедшим в кино из театра и заимствующим его медиальные качества, является прямое обращение актера к зрителю, сопровождаемое взглядом в камеру. То, что кино наследует здесь театру, прослеживается уже визуально: как правило, не просто камера ловит взгляд актера, но актер целенаправленно оборачивается к фиктивному зрителю. Если на сцене это движение обусловлено прямой необходимостью поворота в сторону зрительного зала, то в кино такой необходимости нет, так как нет и непосредственно присутствующего при съемке зрителя. Для изменения ракурса в кино актер вовсе к тому же не обязан сам изменять свое местоположение, так как существует операторская работа и мы вправе ожидать внешней для актера смены планов. Тем не менее именно физический поворот головы стал маркером этого приема в кино: в «Безумном Пьеро» Годара или его же «На последнем дыхании», в «Энни Холл» Вуди Аллена или современном американском сериале «Карточный домик» герои сами переключаются из профиля в анфас, смотря на присутствующего якобы в их поле зрения зрителя. Обращаясь к театральному приему, кинематограф сохраняет его формальную сторону: апарте в кино в прямом смысле слова остается репликой «в сторону».

ны, где играют актеры; внутри сценического – «людическое пространство», место физической игры конкретного актера, ограниченное совершаемыми им движениями и контактами с другими артистами. Отдельно говорят о фиктивном «драматическом пространстве», создаваемом во время игры, воображаемом пространстве диегетического мира. (Biet C., Triau C. *Qu'est-ce que le théâtre?* Paris: Gallimard, 2006. P. 76–83.)

¹ Последствия структурной для кинематографа замены живой публики на камеру для актерской игры анализировал еще Вальтер Беньямин в своей программной статье 1935 г. «Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости».

² Ср. высказывание Андре Базена: «Театр строится на том, что зритель и актер сознают присутствие друг друга, делая это в интересах игры. Театр воздействует на нас, вызывая игровое соучастие в действии, осуществляемое поверх рамп и как бы под ее контролем. Наоборот, в кино мы находимся в одиночестве, спрятанные в темном помещении, и наблюдаем сквозь полуоткрытые жалюзи за зрелищем, которое нас игнорирует и которое представляет собой как бы частицу вселенной. Ничто не противостоит нашему мысленному отождествлению с миром, волнующимся перед нами, который становится Миром с большой буквы» (Базен А. *Что такое кино?* М.: Искусство, 1972. С. 172).

³ Sontag S. *Film and theatre* // *The Tulane Drama Review*. 1966. Vol. 11. № 1. P. 31.

Диегетические персонажи говорят с экстрадиегетическим зрителем: и в театре, и в кино это является нарушением конвенциональной иерархии нарративных уровней, пространственно-временных планов повествования, т. е. металеписом¹. Персонаж в классической схеме театральной и кино-коммуникации может обращаться только к персонажу, а на одном уровне со зрителем находится артист. Эффект неправдоподобности в кино при этом значительно выше, так как реального соприсутствия актеров и зрителей там нет. Это позволяет кинематографистам варьировать место и направление взгляда «в камеру». Герои могут обращаться к зрителям в кинотеатре, смотря перед собой, вынося адресата за пределы собственного мира-сцены и как бы соединяя этим приемом время своей игры и время восприятия публики в зале, а могут взглядом помещать собеседника внутри своего мира, т.е. внутри диегезиса², как если бы зритель был персонажем фильма и стоял в той же комнате, что и героиней. Так, в «Амели» главная героиня нашептывает свои мысли в кинотеатре, смотря сначала прямо перед собой (на публику в реальном зале?), а через несколько секунд – вправо вниз, глядя на соседнее с ней кресло.

Для чего же нужно кинематографу подобное обращение и именно в такой псевдотеатральной форме?

Логично предположить, что, заимствуя форму приема, кинематограф использует и его функцию. Апарте, как значится в классическом «Словаре театра» Патриса Пависа, «говорит о “действительном” намерении или мнении данного персонажа», это «моменты внутренней правды»³. Зрителю в апарте как бы дают услышать внутреннюю речь героя, а сам себе «персонаж никогда не лжет»⁴. Такой внутренней речью являются, на первый взгляд, ремарки Фрэнка Андервуда в «Карточном домике» и Элви Сингера в фильме Вуди Аллена «Энни Холл».

«Прямо не верится, что за семья. Мама Энни просто красавица. Говорят об обменных базах, лодочных станциях... Пожилая дама в конце стола – классический тип юдофоба. Выглядит так по-американски, здоровьем пышет, словно никогда не болеет. Моя семья совсем другая. Семьи разные, как шелк и хлопок...»; «Очень удобно: когда кто-то с тобой не соглашается – это антисемитизм. Остальная часть страны считает, что Нью-Йорк – это сборище... левых коммунистических еврейских гомосексуальных порнографистов. Я сам иногда так про нас думаю, а я живу здесь» («Энни Холл», реж. В. Аллен, 1977).

«Фредди думает, если холодильник падает с фургона, нужно уклониться. А я считаю, что холодильник должен уклониться с моего пути»; «Как я люблю эту женщину. Даже больше, чем акулы обожают кровь»; «Он предпочел деньги

¹ Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 244–246.

² Термин «диегезис» используется здесь в значении, определяемом семиотикой кино: «совокупность фильмической денотации: сам рассказ, но также и пространство, и время вымысла, задействованные в этом рассказе, а также персонажи, рассматриваемые с точки зрения денотации» (Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М.: Радуга, 1985. С. 130).

³ Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 23.

⁴ Там же.

власти. В этом городе все совершают подобную ошибку. Деньги – это особняк в Сарасоте, который начинает разрушаться через десять лет. А власть – старое каменное здание, построенное на века» («Карточный домик», Netflix, 2013–2015).

Никто не будет оспаривать, что это настоящие мысли героев. Но главным в них, однако, кажется другое. Важно не только то, что сказано в репликах, но и как они сказаны. Эти герои не просто случайно «подслушаны» во время конвенционального внутреннего монолога «вслух», они сами заявляют о себе (знаком чего и является *действие* поворота). Апарте не просто раскрывают истинные чувства и мысли Фрэнка и Элви, но выделяют их среди других героев истории и устанавливают особый контакт со зрителем. Как подчеркивает исполнитель роли Фрэнка Андервуда Кевин Спейси, «он говорит не сам с собой, он говорит с вами»¹.

Апарте в «Энни Холл» и «Карточном домике» – это непосредственная игра на публику, выражение желания и возможности владеть умами. Театральный прием создает театральный же типаж Фигаро или Труффальдино, которые умнее своих более высоко по социальной лестнице расположенных собратьев, которые выпутываются из разных историй с блеском и играючи. И Фрэнк, и Элви прежде всего – актеры, для которых зритель необходим, причем не столько как конфиденант, сколько как внимающая первоклассной истории и зрелищу публика. Для актера Сингера и политика Андервуда важно не только придумывать тексты / планы и воплощать их, но и вызывать восхищение. Очевидно, что обращения Элви к аудитории – это дополнительный перформанс, вписывающийся в профессиональный для него жанр стендапа, и когда он говорит о себе, он не просто вспоминает или думает вслух, но создает свой характер и делает его увлекательным для зрителя. «Раскрывая карты» перед зрителем, Фрэнк делает возможным совместное удовольствие от продуманной партии, где важен не только успех, но и «красота» многоходовки. С помощью апарте он утверждает себя как главного и единственного игрока, легко манипулирующего общественным мнением, в том числе и зрительским. Функция приема состоит здесь прежде всего в самом контакте со зрителем, в актерско-зрительской идентификации.

Произнести апарте – значит претендовать на особую роль. Апарте граничат здесь с повествованием с внутренней точки зрения героя и сигнализируют о месте произносящего его персонажа в просматриваемой истории, не просто внутри, но «над» ней, не только актора, но и рассказчика, не только актера, но и режиссера интриги. Герой, обращающийся к зрителю, знает как бы больше остальных и хочет, чтобы и зритель знал это, – он манифестирует свою «высшую эпистемологическую позицию внутри фикционального мира»². В подтверждение этого тезиса говорит и тот факт, что в фильмах апарте, как правило, дозволяются только главному герою – в отличие от апарте в театре, где

¹ House of Cards Season 2 Special Features: Direct Address. <http://www.youtube.com/watch?v=0h0NGLjwyjE>

² Brown T. Breaking the Fourth Wall: Direct Address in the Cinema. Edinburgh University Press, 2012. P. 14–15.

«настоящие мысли» мы часто поочередно слышим от разных персонажей, в том числе и второстепенных. И сам герой произносит апарте тогда, когда уверен в себе: чем слабее и беспомощней по жизни становится Элви, тем меньше он обращается к зрителю. Апарте выступает как знак «агентности»¹.

Обращение к зрителю проблематизирует самого зрителя. Какова его роль в этом диалоге? Обращения Элви Сингера ставят нас подчас на место его психотерапевта, он взывает к нам за поддержкой и терапией, и вкупе с очевидным самолюбованием героя, типичного представителя *the Me Decade* Америки 1970-х, которую так иронично показывает Аллен², это создает особую комичность фильма. Зритель подсматривает за интимными подробностями жизни персонажей, но этические вопросы возникают скорее по отношению к главному герою, который все это и рассказывает-показывает. Тем не менее уже в «Карточном домике» проблематизируется этическая сторона именно зрительского смотрения. Сценаристы сериала неслучайно ссылаются на «Ричарда III» Шекспира³: оказываясь благодаря этому приему словно «в близком кругу» Фрэнка, который смеется над ничего не понимающими дураками-оппонентами, зритель не может устоять перед желанием узнать и увидеть воплощение замысла до конца, посмеяться самому вместе со злодеем, и тем самым сериал вскрывает латентное стремление аудитории к власти, любовь к власти, даже показываемой как грязная игра, если она – в его руках. Самый известный пример вуайеристского намека «взгляда в камеру» – фильм «Забавные игры» Михаэля Ханеке, где взгляд героя-садиста на зрителя обращает внимание на факт добровольного подсматривания за зверствами – и под вопрос ставится зрительская «пассивность».

Акцентирует внимание на зрителе и другое, брехтовское применение приема. В брехтовской традиции разрушение четвертой стены (происходит путем прямых обращений к зрительному залу, рассказа актеров о персонажах в третьем лице, физического выхода за пределы рамп, нарочитого показа отношения актера к роли и вообще «показа показа») было необходимым залогом рационализации зрительского восприятия⁴.

В кино крайне мало примеров разидентификации актера и персонажа; одним из немногих является шедевр Годара «Две или три вещи, которые я знаю о ней». Фильм начинается с фронтальной съемки героини, сопровождающейся закадровым голосом (Годар). Закадровый текст представляет зрителю стоящую женщину сначала как актрису Марину Влади, затем – как персонажа Жюльетт Жансон, причем представление совпадает почти дословно («На ней темно-синий свитер с двумя желтыми полосками. Она русская по происхождению. У нее темно-каштановые волосы, или светло-коричневые, точно не знаю. Сейчас она поворачивает голову направо, но это не имеет ника-

¹ Ibid. P. 13–14.

² См.: LoBrutto V. *Becoming Film Literate: The Art and Craft of Motion Pictures*. Westport, CT: Praeger, 2005. P. 8–12.

³ См.: http://www.huffingtonpost.com/2014/02/21/house-of-cards-shakespeare-_n_4823200.html

⁴ Брехт Б. Покупка меди // Брехт Б. Театр: В 5 т. Т. 2. М.: Искусство, 1965. С. 277–476.

кого значения»). Так с самого начала выявляется амбивалентность названия фильма («о ней» – об актрисе или о героине?). Прерывая произнесение «ремарочного» текста, Влади цитирует Брехта, настраивая аудиторию на остра-няющую технику игры: «Да, говорить, как будто цитируешь правду. Папаша Брехт так говорил. Что актеры должны цитировать». В течение фильма актриса будет часто бесстрастно произносить некие философские мысли или сентенции, и не всегда очевидно, кто субъект речи.

Даже говоря от первого лица, герои в фильме словно представляют свою роль и к тому же не скрывают, что отвечают на вырезанный из фильма вопрос режиссера-интервьюера, начиная свою реплику в камеру с частиц «нет» или «да». Их рассказы при этом не принадлежат документальному стилю, как можно было бы подумать, исходя из жанра «интервью». Описывая себя, они описывают не столько историю конкретного человека, сколько типаж («она» в фильме – это же еще и весь парижский регион, *la région parisienne*, на что указывает самый первый титр в фильме): «Я живу в одной из высоток, около южной автомагистрали. Я приезжаю в Париж два раза в месяц. Знаете, такие сине-белые высотки»; «Меня зовут Джон Богус. Я военный корреспондент газеты “Арканзас Дэйли” в Сайгоне. Мне надоели зверские убийства и кровопролитие. Поэтому я приехал сюда вдохнуть свежего воздуха».

«Американец» объясняет на камеру, кто он такой, находясь в комнате с раздевающимися девушками по вызову, – очевидно, что говорит он не им и что никакого реального «интервьюера» здесь нет. Одна из девушек замечает потом про себя, в отрыве от сказанного клиентом: «Я существовала, это все, что я знала. Это все, что я могла сказать». Эта откровенность, практически интимная, как и весь прием взгляда в камеру, здесь вынуждает зрителя выйти из зоны комфорта и задуматься о судьбе персонажей, причинах появления показываемых явлений, в том числе проституции, в целом социальной ситуации в обществе. Все, как завещал Брехт: человек выступает объектом исследования, «сцена» не вовлекает зрителя в действие, вызывая идентификацию с персонажем, а ставит в положение наблюдателя, дает знания¹.

«Нет, никакое событие не происходит само по себе. Всегда можно увидеть, что оно связано с тем, что его окружает. Может быть, зрителем этого спектакля являюсь я?»²

Проблематизация зрительского восприятия кажется центральной функцией «апарте». Зритель, к которому обращаются в таких фильмах, как «Забавные игры» Ханеке, «Иди и смотри» Климова, «400 ударов» Трюффо, оказывается в положении свидетеля, которого взгляд в камеру вынуждает занять какую-либо позицию по отношению к снимаемому, ощутить себя не в зоне комфорта «вне диегесиса», но внутри событий, в огне их. С помощью апарте создатели фильма преодолевают медиальную разделенность реципиента и

¹ Брехт Б. Примечания к опере «Расцвет и падение города Махагони» // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. Т. 1. М.: Искусство, 1965. С. 301.

² Монолог Жюльетт / Влади на 53-й минуте фильма «Две или три вещи, которые я знаю о ней».

актеров. Виртуальное обращение актера способствует виртуальному физически, но реальному эмоционально переживанию происходящего на экране.

Апарте как в театре, так и в кино разрушает так называемую «четвертую стену». Благодаря ему эксплицитно обнаруживается присутствие зрителя и его свидетельство истории, что для классического миметического театрального и кино-нарратива является безусловным табу. Парадокс в том, что в театре, где четвертая стена – это только воображаемый конструкт, иллюзия, на которую достаточно обратить внимание, чтобы ее разрушить (так как на самом деле актеров от зрителей ничего не отделяет, они соприсутствуют в едином пространстве и времени), взгляд в зал чаще всего остраивает действие и выводит из катарсического миметического восприятия репрезентируемой реальности в рациональное, конвенциональное игровое поле – с осознанием того, что «это театр». В кино же же взгляд в камеру – именно камеру, а не напрямую на зрителя, так как никакого зрителя в момент съемок на самом деле нет и нет основополагающего для театра соприсутствия актера и зрителя, – чаще всего вызывает не столько эффект *очуждения*, сколько эффект присутствия: нам кажется, что мы – там, внутри диегетической действительности, нас словно забирает внутрь этой неживой с виду пленки. Тем не менее «очуждающий» и «втягивающий» эффекты «взгляда в камеру» не противостоят друг другу: они оба окунают публику в гущу вопросов, задаваемых фильмом, оба переключают пассивный режим восприятия фильма на активный диалог – с героями, с историей, с самим собой, в чем и состоит главная «театральность» приема.

Сведения об авторе:

Елена Игоревна Гордиенко,
канд. филол. наук
ст. преподаватель
кафедра культурологии и социальной коммуникации
Институт общественных наук РАНХиГС,
магистрант (программа «Визуальная культура»)
факультета гуманитарных наук
НИУ ВШЭ

Elena I. Gordienko
PhD
Senior Lecturer
Department of Cultural and Social Communications
School of Public Policy
Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration,
Master's student
Visual culture
Faculty of Humanities
National Research University Higher School of Economics
jelenagordienko@gmail.com

Л.К. Байрамкулова

Театрализация и карнавализация «кинореальности» в фильме Жана-Даниэля Вергеа «Битва за “Эрнани”»

Аннотация: В статье анализируется французский художественный фильм «Битва за “Эрнани”» (2002). Фильм является ярким примером того, как для достижения определенных художественных задач кинорежиссура умело совмещает кинематографические приемы с приемами, характерными для театральной постановки. В статье обосновывается мысль, что в этом фильме осуществлена экранизация метатекста, т. е. воссоздана рецепция художественного текста в культурном сознании той эпохи, когда он был создан.

Ключевые слова: метатекст, фрагментарная природа кино, монтаж, романтизм, экранизация, культурная рецепция, карнавализация реальности

Abstract: In this article the author analyses *The Battle for ‘Ernani’* that is a French film narrating about a famous battle that took place during the premiere of a play written by Victor Hugo, a charismatic leader of the literary movement of Romanticism. The exquisite combination of the theatrical and cinematographic features which can be discerned in this film is aimed at a screen adaptation of metatext. The film recreates the interpretation of the literary work by the epoch that produced it.

Key words: metatext, fragmentary nature of cinema, montage, Romanticism, screen adaptation, cultural reception, carnivalization of reality

«Битва за “Эрнани”» (2002) – французский телевизионный фильм, рассказывающий о создании и постановке в 1830 г. в театре «Комеди Франсэз» пьесы «Эрнани» вождя французского романтизма Виктора Гюго, о вошедшем в историю литературы грандиозном скандале, разразившемся на премьере пьесы, когда произошло открытое столкновение между молодыми соратниками Гюго, боровшимися за обновление театра, и театральными старовеерами, отстаивавшими неприкосновенность классицистических традиций.

Этот фильм является ярким примером того, как для достижения определенных художественных задач кинорежиссура умело совмещает кинематографические приемы с приемами, характерными для театральной постановки.

Режиссер Жан-Даниэль Верег создает фильм, сама структура которого многослойна и разноприродна, и в ней вырисовывается сразу несколько соотношений, которые заслуживают рассмотрения. Во-первых, это кино, которое рассказывает о спектакле и связанных с его постановкой перипетиях, и фрагменты театрального представления входят составной частью в киноповествование. Первое соотношение: кино – театр. Во-вторых, спектакль – это поставленная на сцене пьеса. Значит, можно отметить еще одно соотношение: театр – литература. В-третьих, это кино, которое рассказывает о рецепции литературного текста, о том, как он читается, воспринимается, преломляется в культурном сознании людей той эпохи, когда он создавался. А значит, еще одно соотношение, которое вырисовывается в смысловом поле фильма: кино – литература. Литературный текст проникает в кинотекст через посредничество театра – и именно **через театрализацию кинематографической реальности** происходит какое-то новое и неожиданное **раскрытие смыслового потенциала**, содержащегося в литературном тексте.

Стоит сразу сказать, чем этот фильм не является, чтобы понять, насколько неоднозначна и оригинальна его жанровая принадлежность. Этот фильм не полномасштабный «байопик», хотя в нем как бы мимоходом и «между строк» растворена почти вся жизнь Виктора Гюго с ее прошлым, настоящим и будущим. И в то же время этот фильм не является прямой и дословной экранизацией пьесы Гюго «Эрнани», хотя все пронизано эманациями этого текста, все говорят и думают только о нем, и его театральное воплощение так или иначе вплетено в кинематографическую ткань фильма. Эта ткань насыщена не только отзвуками театральных страстей тех времен, когда романтизм как идеология и эстетика с боем прокладывал себе дорогу в европейской культуре. В этом небольшом по метражу фильме как-то лаконично и ненавязчиво и в то же время объемно и многозначно воссоздана сама историко-культурная среда, окружавшая поэта, и весь литературоведческий, биографический и критический материал, связанный с созданием и постановкой скандально знаменитой пьесы. Этот фильм – редкий случай **экранизации метатекста**, т. е. не столько самого литературного текста, сколько его осмысления и интерпретации.

Кино воссоздает жизнь этого уже написанного текста так, как может воспроизводить любую жизнь только кино. То есть фрагментарно. Как уже давно доказали теоретики кино¹, мир, который мы видим на экране, при всем своем разительном, порой обманчивом сходстве с объективно существующей реальностью, все же не реальность, а ее художественная модель. Во-

¹ См. напр.: *Эйзенштейн С.М.* Избр. соч.: В 6 т. М., 1964–1971; *Пудовкин В.* Избр. статьи. М., 1955; *Балаш Б.* Дух фильма. М., 1935; *Арнхейм Р.* Кино как искусство. М., 1960; *Аристарко Г.* История теорий кино. М., 1966; *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.

первых, потому что мы видим только «кусок» действительности, ограниченный рамками кадра. Закадровая реальность для нас недоступна. Во-вторых, камера всегда принудительно приковывает наш взгляд лишь к отдельным, выбранным ею фактам реального мира. Первые теоретики кино, перед которыми еще стояла задача доказывать, что кино это искусство (С. Эйзенштейн, Б. Балаш, В. Пудовкин, Р. Арнхейм), в этой фрагментарности, создаваемой с помощью монтажа, видели специфику кино. Монтаж дробит, кромсает, перестраивает, трансформирует саму физическую субстанцию мира, чтобы собрать из этих разрозненных осколков новое художественное единство.

В фильме «Битва за “Эрнани”» эта фрагментарность, заложенная в самой монтажной природе кино, способствует визуализации метатекста, т. е. именно через фрагментарность на экране находит свое воплощение всегда неопределенная, сомнительная, полная двусмысленностей и ускользающая от полного познания жизнь художественного текста. Пьеса «Эрнани» не показана нам полностью, но как бы доносится до нас в виде отголосков, отрывков, отдельных цитат, и, главное, текст живет в постоянно пробегающих по нему бликах чужих ассоциаций, интерпретаций и восприятий. И жизнь гениального автора пьесы воспроизведена на экране точно так же, как и сама пьеса, абсолютно по тем же эстетическим законам, которые диктует кинематограф.

В кино мы всегда видим не целостный поток жизни, а вычлененные из него «сгустки активности» персонажей, между которыми пролегают пустоты закадровой реальности. Наш взгляд прикован только к тем **моментам жизненного потока**, которые заинтересовали камеру. То, что не увидел вездесущий «глаз» кинокамеры, остается сокрытым и для нас. В фильме «Битва за “Эрнани”» эти сгустки активности выбраны и выстроены таким образом, что в них прочитывается целый *мета*-нарратив, связанное и подчиненное определенному ритму *мета*-повествование, текст о тексте. И если вспомнить, что кино оперирует изобразительными (иконическими) знаками, а литература – условными, но при этом и кино, и литература разворачивают свои образы во времени, то вполне можно сделать попытку найти словесные эквиваленты для всех значимых эпизодов этого фильма и показать, что экранизация, которую мы видим, это именно экранизация метатекста, экранизация сложившихся в литературоведении «концептов» жизни и творчества Виктора Гюго.

Уже в первых двух сценах фильма легко вычитывается **метатекстовый уровень художественного высказывания**. Молодой Виктор Гюго с помощью жены одевается, торопясь на аудиенцию, назначенную ему королем. Он с восклицаниями, выражающими досаду, пытается влезть в узкие штаны, требуемые этикетом. В это время в комнату заходит критик Шарль Сент-Бёв, который, по свидетельству биографов, был тайным воздыхателем, наперсником и утешителем жены гения.

Во второй сцене подвижная вездесущая камера торопливо следует по пятам за поэтом, который поднимается по лестнице, входит в дворцовый зал и

пересекает это кажущееся большим пространство, приближаясь к находящемуся на возвышении, восседающему за массивным столом королю Карлу X.

В молодости Гюго пережил кратковременное увлечение идеей монархической власти, восторгался роялистом и католиком Шатобрианом и в своем первом поэтическом сборнике «Оды» даже писал славословия династии Бурбонов, чем снискал благоволение двора и королевскую пенсию. Но, как в этой сцене, устремившись на встречу с монархией, он вскоре понял, что романтическая свобода несовместима с тиранией, что творческий гений не вмещается в рамки той социально-политической формы, которая просто по своему определению будет подавлять всякое инакомыслие. Поэт будет страдать при любом тираническом режиме.



Поэт с властью всегда разделен. Гюго, нервный и импульсивный, сама живость и сама непокорность, отделен широким массивным столом, как нерушимой преградой, от власти, что восседает неподвижно и монументально в объемном напудренном парике, и старое, измятое, отмеченное какой-то надменной усталостью лицо этой власти

с неотступно-пронизывающим взглядом серых глаз выражает драматизм сложных, меняющихся состояний. Король отдает дань таланту молодого поэта, но чувствует угрозу, исходящую от этого таланта, и хочет удержать его в узде.

Гюго верил в монархию и обманулся в этой вере. И обманутые надежды на обновление общества пластическим аккордом сливаются с обманутыми ожиданиями семейного счастья. В первой сцене Сент-Бёв и Адель не сказали друг другу ни слова. Центральная фигура, вокруг которой сосредоточена активность других персонажей, – одевающийся Гюго. Но при этом камера показывает то, что выдает внутреннюю жизнь персонажей, и все становится понятно без слов. Крупный план, поймав радостную улыбку, осветившую лицо госпожи Гюго при звуках голоса стоящего за дверью Сент-Бёва, и потом быстрый обмен взглядами, когда он вошел, позволяет уловить эту немую симпатию, которая существует между женой поэта и критиком. Это первое проявление того скрытого эротического напряжения



между ними, которое будет постоянно всплывать и ощущаться в фильме. И мы догадываемся еще об одной сюжетной линии жизни Виктора Гюго, том глубоко личном, спрятанном в тайниках его души страдании, которое на протяжении многих лет причиняла ему безмолвная близость, существовавшая между его внешне боязливой, покорной женой и рыжеволосым некрасивым другом.

Два факта жизни – встреча Виктора Гюго с королем и частые визиты Сент-Бёва в дом Гюго на правах друга семьи – зарифмованы так, что получаются уже не просто разрозненные и находившиеся в разных плоскостях факты жизни, – возможно, даже случившиеся в разное время и отделенные друг от друга временными промежутками, – а **сюжет метатекста**. Гений больше своей эпохи и выходит за пределы культурно-идеологических кодов своего времени (в первой сцене поэт борется с узкими брюками, про которые жена говорит символически, что «в прокате не было другого размера», а во второй сцене, когда он предстает перед королем, от его камзола внезапно отлетает пуговица и шумно падает на пол, что создает некоторую неловкость и замешательство среди присутствующих). Гению не по пути с тиранами (стол, отделяющий поэта от короля, обвинительно-оправдательный характер разговора). Одиночество гения в породившей его эпохе нередко согласуется с его одиночеством в личной жизни и обреченностью на нелюбовь (улыбка, озаряющая лицо Адели при появлении Сент-Бёва).

В этом сила кинематографа и его преимущество перед театром. Камера ведет наш взгляд от одного фрагмента реальности к другому и совмещает их так, что высвечивается смысл, которого по отдельности эти фрагменты не имели бы. В театре нет инструмента, который принудительно направлял бы наш взгляд на ту или иную деталь происходящего действия. Если бы описанные нами сцены составляли часть театрального спектакля, то, – как бы актеры, играющие Адель Гюго и Шарля Сент-Бёва, ни улыбались друг другу, как бы они ни обменивались многозначительными взглядами, – всегда один зритель заметит это, другой – нет. Инструментарий, которым обладает кинематограф, позволяет совершенно иначе представить реальность мира. Возможность крупного плана акцентировать одни элементы реальности и вычеркнуть из поля зрения или приглушить другие – это возможность разбить весь массив видимого на участки семантической значимости, на точки максимального смыслового сгущения. Мир, отраженный в кинематографе, – это всегда **мир, которому уже придана поэтическая структура**, мир, в хаотически движущихся феноменах которого уже выявлен некий ритм, и, как в поэзии, слоги складываются в стопы, стопы в стихи, стихи в четверостишия и т. д.

Еще одна достойная упоминания сцена в фильме – это эпизод, когда Гюго в своем кабинете излагает жене замысел новой пьесы, которая будет называться «Эрнани». Само название воскрешает прошлое поэта. Это отголоски детства, потому что так назывался городок, через который проезжал Виктор, когда в детстве мать повезла его и братьев к отцу в Испанию. Именно там, в Испании, впервые впечатлительный ребенок увидел те потрясшие его воображение грохочущие контрасты, те столкновения добра и зла, прекрасно-

го и безобразного, роскоши и нищеты, тирании и свободы, которые навсегда определили его художественное мышление.

Читаем у Андре Моруа: «В испанских церквах он видел странные статуи святых, то истекающих кровью, то одетых в золотую парчу, видел над церковными порталами стенные часы в обрамлении шутовских и фантастических фигур. В Испании уродов видишь в повседневной жизни. На улицах встречаешь нищих, как будто сошедших с полотен Гойи, и карликов Веласкеса. Вокруг обоза кишели обитатели Двора Чудес. Цепкая память мальчика схватывала “пестрые” картины, грозные силуэты дозорных на вершинах утесов и трупы бандитов, расстрелянных на краю дороги. Ужасные картины. Рассказы провожатых дополняли их. Генерал Гюго, говорили они, приказал выбросить из окна дезертиров-испанцев, и они разбились, упав на землю; его солдаты перестреляли всех монахов какого-то монастыря»¹.

«Хочу, чтобы было жестоко, мрачно, чтобы речь шла о власти, чести, страсти, крови», – говорит поэт Адели, излагая замысел «Эрнани». Этот набросок, синопсис еще не написанной пьесы, звучит как эскиз «неистово-



го» романтизма, и букве, и духу которого Гюго, в сущности, оставался верен всю жизнь. Он создал искусство ярких, слепящих контрастов и непримиримых антитез. Ему была по-настоящему понятна только поэтика *Необычайного*. Он не рисовал простых смертных – он создавал гротески и химеры, прекрасных или ужасных уродов, которые либо

неизмеримо больше обычных людей, и тогда это святые, либо неизмеримо меньше их, и тогда это преступники. Эрнани – отверженный, пария, бандит, скрывающийся в горах, за поимку которого обещана награда, заклеянный и отвергнутый обществом преступник. Он вне закона, как вне закона все другие главные персонажи Гюго: Дидье, Трибуле, Квазимодо, Жан Вальжан, Гуинплен. И сам Гюго – всем своим отверженным отверженный, потому что уже в рассмотренной нами сцене разговора с королем намечается пафос его непокорности и бунта против сильных мира сего, – бунта, за который впоследствии он расплатится одиночеством и изгнанием.

Наполнен личными отзвуками и сам сюжет пьесы: мотивы соперничества нескольких мужчин из-за одной женщины и препятствия, которые должны преодолеть влюбленные на пути друг к другу, – всё это из отношений Гюго с его невестой, а потом женой Аделью Фуше. «В “Эрнани” отражена и опозитивирована драма, пережитая им самим вместе с Аделью. Борьба двух юных влюбленных против роковой судьбы вызвала воспоминания о его собственном прошлом. Дядюшка Асселин, этот буржуа и деспот, некое подобие Кар-

¹ Моруа А. Олимпико, или Жизнь Виктора Гюго. <http://fb2gratis.com/read/293197/12>

ла V, своей фамильярностью с хорошенькой племянницей не раз вызывал у Виктора Гюго взрывы бурной ревности. Предложение умереть после единственной ночи любви сделал в юные годы своей невесте и сам Гюго»¹.

Эротическая концовка этой сцены (Гюго в порыве страсти набрасывается на свою жену и опрокидывает ее на диван) облакает плотью художественный смысл «неистового» романтизма: бушующий вихрь страстей, экстремальные проявления жизни, аффективность, оргиазм. Это тот оргиазм, который содержится в поэтике самой пьесы и потом в полной мере реализуется на премьере «Эрнани». И опять здесь играют рефлексy тайных страстей в жизни Гюго... Шарль Сент-Бёв, критик, сложно относившийся к своему другу, восхищавшийся его гением и втайне влюбленный в его жену, страдал, что такое агрессивно страстное художественное сознание ему недоступно. Овладеть «неистовым потоком страстей» (А. Моруа) в поэзии он не мог так же, как в жизни не мог овладеть Аделью. Андре Моруа пишет, что Сент-Бёв вдобавок страдал от одного интимного недостатка, который заставлял его еще острее чувствовать свою мужскую несостоятельность. У Гюго же творческая плодовитость всегда шла рука об руку с мужской энергией. «Виктор, – говорил Эмиль Дешан, – без усталости творит оды и детей». От первой жены, Адели Фуше, поэт имел пятерых детей.

Сложнее и интереснее это интерактивное взаимодействие между кино и литературой становится благодаря тому, что происходит оно через театрализацию кинореальности, через органичное «вживание» театральных приемов в кино. Кинематографичность здесь сложно и остро сосуществует с театральностью, которая не в последнюю очередь связана с наличием, а возможно, и преобладанием в фильме внутрикадрового монтажа. Внутрикадровый монтаж, как доказывали теоретики кино более позднего поколения, пришедшие вслед за С. Эйзенштейном, В. Пудовкиным, Р. Арнхеймом, ничуть не делает кинематограф менее кинематографом², но предлагает несколько иную и, мы бы сказали, **театрализованную версию кинореальности**. При внутрикадровом монтаже неизбежно происходит трансформация действительности, но достигается она не путем нарезки кадров, как при монтаже «коротких кусков», а с помощью различных выразительно-изобразительных решений. Выбор точки съемки, различных ракурсов и планов, укрупнение одних деталей и нивелирование других способствуют тому, что кино всегда как-то монтирует действительность, создавая мир, не вполне совпадающий с тем, что был первоначально. «Склейка кусков ленты и интеграция их в высшее смысловое целое – наиболее явный и открытый вид монтажа. Именно он привел к тому, что монтаж был осознан художественно и теоретически осмыслен. Однако скрытые формы монтажа, при которых любое изображение сопоставляется с последующим во времени и это сопоставление порождает некоторый третий смысл, – явление не менее значимое в истории кино»³.

¹ Моруа А. Олимпио, или Жизнь Виктора Гюго. <http://fb2gratis.com/read/293197/12>

² Аристарко Г. История теорий кино. М., 1966. С. 310–326.

³ Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. С. 77–78

В анализируемом нами фильме внутрикадровый монтаж, т. е. «монтаж без резки», монтаж, основанный на непрерывном движении кинокамеры, играет роль **механизма, театрализуящего кинореальность**. Часто нет резкой состыковки сцен, планы длинные, камера очень подвижна и изобретательна. Она следует за героями, описывает вокруг них круги; то плавно следит за их перемещениями, то вдруг начинает мельтешить, перескакивая с одного на другого. Таким образом, делается попытка воспроизвести ту очевидность происходящего, то самое «здесь и сейчас», которое доступно только зрителю, сидящему в театральном зале.

Внутрикадровый монтаж, стремясь преодолеть условность времени, присущую кинематографу, воспроизводит вереницу событий как бы «в реале», в той же временной длительности, в которой они происходили. Например, в сцене, где поэт бурно обсуждает со своими соратниками запрет его пьесы «Марион Делорм» и объявляет им о своем намерении написать новую пьесу, в которую он погрузится весь, «до полного пароксизма страсти», «испепеляя александрийский стих», камера устремляется то к одному, то к другому участнику беседы, повторяя движение взгляда человека, который сидит за столом и, участвуя в общем разговоре, переводит взгляд с одного говорящего на другого. Если реплики коротки и состоят из двух-трех фраз, то движение камеры становится ощутимо быстрым, и эти торопливые перемещения фокуса с одного лица на другое передают зрителю возбужденное, лихорадочное настроение, обуревающее сподвижников Гюго перед новой решительной схваткой с «яйцеголовыми».

В другой сцене, где Гюго читает свою новую драму собравшимся в его квартире поклонникам и друзьям, камера неторопливо скользит по публике, внимающей поэту. Мы видим самые разные реакции, мелькающие на лицах слушателей: восторг, вдумчивость, любопытство, настороженность. Выступление поэта, представляющего свою новую пьесу публике, воспринимается нами так, как будто мы сами находимся среди зрителей и восторженно внимаем ему. Воссоздана сама атмосфера сцены, если не показаны, то подразумеваются огни рамп. Здесь уже намечается та грань, которая отделяет существование на подмостках от существования в зрительном зале. В этом эпизоде Виктор Гюго играет вдохновенного романтического поэта, зачаровывающего своим искусством Францию. Он играет метафору своей судьбы. Здесь сам поэт становится актером, который магией своего искусства меняет сознание людей, заставляет их плакать, смеяться, забывать о реальности и с головой окунаться в эфемерный, призрачный мир создаваемых им образов. Гюго пробует, испытывает весомость своего поэтического мира на этих восхищенных и замороженных его талантом зрителях, и они награждают его бурей аплодисментов. Это первые раскаты того грома, который разразится на официальной премьере пьесы. «Я рыдала, – восклицает одна из слушательниц в той толпе, которая после окончания чтения окружила Гюго. – Я так рыдала! Спасибо!»

В этой сцене поэт и увенчан лаврами, и трагичен, как трагичен любой творческий человек в ту минуту, когда он отдает на суд всех и каждого свое

порождение, наполненное сокровенными токами его души, говорящее что-то фундаментальное о нем самом. Не успело произведение родиться на свет,



как оно уже принадлежит всем. Оно будет захватано сотнями рук, а потом будет засмотрено сотнями глаз. Оно будет растаскано на цитаты, оно будет истерзано цензурой. Оно будет вызывать и восторженный трепет, как в описанной сцене публичного чтения, и грубый площадной смех. Например, сцена репетиции, когда мадемуазель Марс, прославленная, избалованная

похвалами актриса, изводит автора своими придирками и капризами, смеется над отдельными фразами в тексте, говорит, что для нее слишком утомительно играть роль «журнального столика под скатертью», что ей скучно двадцать минут сидеть под вуалью, пока «два господина рассуждают об истории Испании», что у нее мало текста, что ей вообще нечего играть.

«Ваша большая сцена с Эрнани», – возражает Гюго. «Его большая, не моя, – говорит м-ль Марс. – У него в этой сцене 60 строчек, а у меня 6. Ну, может, 6 с половиной, а какие? “Что вы сказали?” “Ну, вы же обещали мне!” Что мне там играть? А в четвертой сцене, как она там начинается... Когда я беру ларец, свадебный подарок... У него три огромных куска. А я что говорю? Я говорю: “Друг!” Я говорю: “Неблагодарный!” И я говорю: “Боже мой!” Это не трагедия, а икота». «Вы собираетесь работать? Да или нет?» – с раздражением спрашивает Гюго. «Работать? Вы хотите сказать спать? Собираюсь!» – отвечает насмешливо актриса.



Многоопытный директор театра «Комеди Франсэз» барон Тэйлор говорит Гюго, что пьеса принята к постановке, нападок на монархию нет, король написан превосходно, но стиль вызывает возмущение. «Ваша манера вышешушивать стихи, ломать их, приближать к прозе...». «Но стих должен быть свободен... Нельзя писать, как Корнель», – запальчиво возражает Гюго. «Застывшие мозги, которых вокруг нас полно, скажут сами знаете что, – отвечает директор театра. – Театр достиг своей высшей точки в XVII веке. Зачем менять?»

Текст пьесы подвергается постоянному воздействию и изменению. Его переиначивают, видоизменяют и кромсают. «Враги уже напали!.. Естественно они подогревают страсти, намеренно искажают стихи, высмеивают сцены!» Это Шарль Сент-Бёв, который приносит готовящимся к сражению друзьям Гюго газеты со статьями, в которых «Эрнани похоронен еще до премье-

ры». Истерзанный постоянными нападками цензуры, автор говорит своим соратникам: «Ненавижу цензуру! Цензура это худшее, что может обрушиться на нацию. Она парализует слова, а значит, и мысли. Нация, которая не мыслит, иссушается и умирает». Цензура постоянно требует что-то убрать из текста пьесы, что-то изменить. Мадемуазель Марс на репетиции сначала требует автора увеличить объем текста своей героини донны Соль, потом просит автора заменить слово «лев» на что-нибудь другое, потому что, если она обратится так к своему партнеру, это вызовет в зале смех. «Вы издеваетесь надо мной!» – возмущается гордый и самолюбивый Виктор Гюго. И жалуется своему другу Александру Дюма, наблюдающему за репетицией: «Мне все время приходится корезить пьесу, урезать тут и там. С одной стороны, цензоры, с другой, актеры... Скоро я сам ее не узнаю!»

Вся эта рефлексия по поводу литературного текста организует активность персонажей, которые живут на экране постольку, поскольку как-то реагируют на написанный текст. Слушатели на публичном чтении плачут и аплодируют, актриса восхищается, но смеется, друзья защищают, барон Тейлор сомневается, цензура неистовствует, ранимый, гордый автор пламенно защищает свое дитя...



Эти мгновения жизни порождены литературой и ею наполнены. Если бы не было произведения, не было бы и россыпи реакций на него, не было бы всего этого напряженного драматизма чисто телесных действий и движений, которые разворачиваются вокруг текста. Образность литературного произведения порождает ранее не существовавшие

формы жизни и становится единственным условием их существования.

Театрализация кинематографической реальности осуществляется в фильме многообразно. Кроме попыток воссоздать **безусловность театрального времени**, можно отметить симметричную попытку воссоздать **условность театрального пространства**. Прежде всего, наблюдается тяготение к интерьерно-павильонной съемке. Уличных сцен и пейзажей в фильме почти нет. Зритель постоянно находится в интерьере: то кабинет короля, то квартира Гюго, то кулуары и зал театра. Когда кинематографическое действие разворачивается в ограниченном стенами пространстве, в «коробке» сцены, это всегда отмечено ощутимой тенденцией к единству места, одному из трех единств театра классицизма. Интерьерность сразу все происходящее делает чуть более искусственным, чуть более «не как в жизни».

Это «не как в жизни» сказывается и в актерской игре. Уже давно замечено, что театральный актер и актер кино существуют в совершенно разных системах координат, и способы существования на сцене и в кадре под-

чинаются абсолютно разным эстетическим закономерностям¹. В рассматриваемом фильме игра актеров, на наш взгляд, представляет интересный случай совмещения двух разных эстетик – кинематографической и театральной, синтез различных техник актерской игры.

Киноаппарат когда-то настолько приблизился к актеру, что освободил его от необходимости играть чрезмерно. Киноактера всегда подстерегает опасность крупного плана. В любой момент его лицо может приблизиться к зрителю – и на нем будет видна малейшая черточка. Там, где камера фиксирует едва заметное дрожание век и легкое напряжение мышц, уже нет необходимости играть преувеличенно. Театральный актер всегда выражает свои эмоции крупно, его мимика часто бывает утрированной, жесты резкими, а голос громким, потому что его должны видеть и слышать зрители в самых дальних рядах. Киноактер, напротив, должен играть слегка, на уровне полутонков и намеков, потому что малейший нажим уже будет выглядеть как карикатура, как гротеск. «Хорошо выученный кинематографический актер сообразует свои усилия, свою систему работы с тем, как видит его камера, и не всегда работает одинаково, а все зависит от того, в движении или в статике, в панораме или в неподвижном плане, на общем плане или на среднем, на поясном или на крупном он работает. В каждом отдельном случае, в пределах данного кадра решая свою задачу, кинематографический актер работает так, чтобы зритель не почувствовал в нем актерства, специальной игры», – пишет М. Ромм².

Вторжение театральной реальности в кинореальность усложняет и задачу киноактеров. Обостряется то противоречие, которое изначально заложено в самой структуре игры киноактера. С одной стороны, «неотменимая модальность зримого», которая отличает кинематограф как искусство, требует от актера максимальной естественности, максимального совпадения с самим собой. А «с другой – история киноигры проявляет гораздо большую, чем в современном театре, зависимость от штампа, маски, условного амплуа и сложных систем типовых жестов. Не случайно киноактер, через голову современной ему “высокой” театральной традиции, обратился к многовековой культуре условного поведения на сцене: к клоунаде, традиции *commedia dell’arte*, кукольного театра»³.

В «костюмном» фильме этот «ген» кинематографа, его связь с теми театральными формами, в которых преобладают масочность и условность сценического поведения, проступает особенно наглядно.

В костюмном фильме киноактер оказывается вписанным в предельно условную, искусственно созданную среду, в «интерьер» павильона, воспроизводящего иную, уже навсегда ушедшую социокультурную реальность. Он

¹ См. об этом: *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. С. 112–122; *Ромм М.* Беседы о кинорежиссуре / Сост. и ред. Н.Б. Кузьмина, Г.Б. Марьямов, Л.П. Погожева. М., 1975. С. 244–245; *Агафонова Н.А.* Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск, 2008. С. 97–98.

² *Ромм М.* Беседы о кинорежиссуре / Сост. и ред. Н.Б. Кузьмина, Г.Б. Марьямов, Л.П. Погожева. М., 1975. С. 244.

³ *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. С. 118.

должен обитать в «интерьерах», в которых уже никто не живет, и рядиться в одежды, в которых уже никто не ходит. При таких «правилах игры», кого бы актер ни изображал, он изображает прежде всего человека иной эпохи, что уже способствует некоторой театрализации. Костюмное существование удваивает условность, потому что теперь соотношение «актер – персонаж» отягощается третьим элементом – «актер – человек иной эпохи – персонаж». А в нашем случае оказывается распространенной и эта схема, потому что в тех эпизодах фильма, где воспроизведены фрагменты из театрального спектакля, актер играет не просто человека иной эпохи, но актера, а значит, снова повышается мера условности.

В костюмном фильме актер уже не может играть как киноактер, не может быть просто органичным и естественным. В силу самой необходимости существовать в исторических, а не современных декорациях и формах бытования киноактер перенимает сценические формы поведения, свойственные театральному актеру. Он просто в силу физической зависимости от внешней оболочки начинает играть чуть более рельефно, «театрально», чуть больше



«представляет», чуть больше становится в «позы». Показательно, что важность костюмов в фильме проговаривается особо. Теофиль Готье, молодой поэт, пламенный почитатель таланта Гюго, сражающийся в стане защитников «Эрнани», перед премьерой просит портного сшить ему вишневый жилет (в истории – розовый камзол) и зеленые панталоны, чтобы бросить вызов литературным про-

тивникам своего кумира.

Костюм и грим видоизменяют внешний рисунок поведения актера. Костюм налагает определенные ограничения на актера, по-новому организует его пластику, подсказывает ему иные способы самопрезентации. Король Карл X в сцене аудиенции сидит в таком пышном напудренном парике с бакенбардами и таком внушительном мундире с эполетами и голубой перевязью, что это просто принуждает его к величавой монументальности и неподвижности, и, беседуя с Гюго, он больше похож на собственный гипсовый бюст, а не на живого человека. В таком парике сложно скакать и размахивать руками, сложно быть оживленным и подвижным. Король монументален, и лишь пронизывающий насквозь взгляд живых, беспокойных глаз выдает внутреннюю жизнь этого «монумента».

Эстетика костюма самым зримым образом «лепит», ваяет образ актера, видоизменяет очертания его тела, и это вполне закономерно. Такая физическая зависимость актера от внешней материально-бытовой оболочки (интерьер, костюм, грим, предметы обихода) глубоко оправдана самой природой этого

искусства. Актер является своим собственным материалом, он отдан самому себе и творит образ из самого себя. Его организм – это единственный материал, которым он обладает и который он должен претворить в нечто новое, «он единственный является не только создателем, но и плотью для творимого шедевра; актер отдает ему в эту высочайшую минуту божественного творения не только свою эрудицию, талант, мастерство (как это есть у мастеров иных искусств), но и собственную плоть. И тут возникает абсолютно новое единство актера и творимого им образа – единство на уровне физиологии»¹.

Костюм и, шире, материально-бытовая среда, в которую погружен актер, самым ощутимым образом действует на его органы чувств и вызывает у него определенные реакции. Надевая на себя костюм, актер примеряет ту или иную психофизиологическую форму. Те ощущения, которые вызывает в нем эта оболочка, продлевающая его тело, придающая ему новую пластику, помогают ему вообразить себе жизнь того персонажа, который он должен воплотить, и подсказывают формы этого воплощения.

Осмелимся предположить, что во взаимоотношениях актера с материальной оболочкой и с костюмом как ее частным проявлением работает тот же механизм, что в работе актера над ролью. Для психологии творчества актера крайне важным положением является связь движения и эмоциональных реакций. Если мы искусственно вызовем те или другие внешние выражения чувства, не замедлит явиться и само чувство.

Хмуря лоб и сжимая кулаки, мы усиливаем наш гнев так же, как, повторяя припадки рыданий, мы еще больше погружаем себя в нашу горе. Работа моторно-двигательной системы способствует возбуждению определенных эмоций. Костюм, являясь своего рода продолжением человеческого тела, провоцирует актера на те или иные физические действия, и это помогает ему вызывать в себе ту или иную эмоцию.



Заявив поэту, что именно она собирается играть роль донны Соль, мадемуазель Марс фантазирует на тему того, какой на ней будет костюм на сцене: «Платья должны быть роскошными. Я покажу тебе эскизы шляп! Обожаю испанскую моду». Пышное платье с декольте вынуждает ее ходить плавно, грациозной кошачьей походкой, а тюрбан с пером на голове и грим как бы поддерживают ее жеманство и капризные ужимки. Она выступает медленно и грациозно, как бы осознавая пышность своей юбки и глубину декольте. Актриса демонстрирует себя, она себя предъясвляет, навязывает, требует любви к себе. В том, как она гордо запрокидывает голову и прищуривает глаза, разговаривая с собеседником, чувствуется заносчивая, вызывающая манерность. Это актриса, играющая актрису.

¹ Бутенко Э. Сценическое перевоплощение. Теория и практика. М., 2007. С. 5.

Как мы уже сказали, киноактера всегда подстерегает крупный план. Беспоощадная кинокамера высвечивает те детали облика мадемуазель Марс, которые, наверняка, укрылись бы от зрителя, сидящего в партере. Ее лицо вступает в контраст с некрасивой дряблой шеей – шеей женщины в годах. Раздраженный ее нападками, Гюго говорит: «Я возьму актрису помоложе». Играя на сцене роль доньи Соль, мадемуазель Марс сможет обмануть зрителя, сидящего в зале, но она не сможет обмануть нас, зрителей, которые видят ее на экране.



Камера безжалостно высвечивает то, что она хотела бы скрыть под маской роли, – ее возраст, так как «киноаппарат фиксирует то, что не выставлено напоказ, но тем не менее очевидно»¹.

Как видим, тетрализованная кинореальность все-таки остается кинореальностью, предоставляющей зрителю совершенно иные возможности. В театре зритель

всегда находится вне игрового пространства. Даже в том случае, если то или иное театральное направление отказывается от четвертой стены, она пусть незримо, но присутствует между зрителем и сценой. Кино с самого начала своего существования продемонстрировало способность создавать у зрителя «эффект присутствия». Кино вбирает, втягивает зрителя в действие, направляя его взгляд, позволяя увидеть какую-то деталь происходящего из головокружительной близости, позволяя увидеть что-то глазами одного из действующих лиц. С одной стороны, зритель здесь тоже *вненаходим*, потому что мир, который он видит, разворачивается в зазеркалье экрана, так же, как в театре этот мир вписан в четырехугольник сцены. С другой стороны, кинематограф преодолевает эту *вненаходимость*, и когда театральное представление, как в рассматриваемом нами фильме, становится частью кинематографической реальности, то *вненаходимость* зрителя все-таки обогащается и усложняется теми возможностями, которые ему предоставляет киноаппарат.

Когда мы, как будто пораженные внезапным прозрением, видим дряблую шею актрисы, изображающей молодую красавицу, мы видим ее, возможно, так, как ее видит пререкающийся с ней во время репетиции и раздраженный ее насмешками автор пьесы. Оставаясь в пределах своей позиции стороннего наблюдателя, зритель тем не менее оказывается как-то странно вовлечен в эту кинематографическую реальность. Его закручивает вихрь непрерывного движения, потому что в кино постоянно происходит что-то, даже если ничего не происходит. Осуществляя вихреобразное движение кадров, планов, ракурсов, камера смакует **плотность мира**, предлагая нам заглянуть в самые потаенные складки самой реальности. Нас постоянно завораживают всевозможные авантюры видимостей, сама игра зрительных впечатлений.

¹ Балаш Б. Дух фильмы. М., 1935. С. 23.

Здесь поражает всё. То, что кадрирование рассекает реальность на части, показывая то один фрагмент жизни, то другой. То, что крупный план ослепительно выхватывает из цепи событий такую уникальную обезоруживающую достоверность, как подлинный мир смыслов, таящийся в каждом человеческом лице, и женщина, издали кажущаяся молодой, вблизи выглядит старой. То, что объемные предметы, будучи снятыми на пленку, оказываются двухмерными. То, что неожиданный ракурс искажает человеческие фигуры, и человек, снятый снизу, выглядит гигантом. То, что, благодаря вездесущей камере, мы можем нырнуть в людской водоворот и, потонув в кружении лиц, рук, плеч, ног, вместе с бушующей толпой взлететь по лестнице. Всё это авантюры зримости, и они завораживают настолько, что любая даже самая банальная история, рассказанная в кино, превращается в поэму зрительных экстазов.

Наверно, именно поэтому никакой литературный пересказ скандала, разразившегося на премьере пьесы, не передал бы нам саму энергетику этого скандала так ощутимо, как это сделало кино. Литература имеет дело только со словами, ее «материал – это не подлинный объект, воспринимаемый органами чувств, а лишь наименование этого объекта»¹. «Физическое действие на экране действует куда сильнее, чем в книге: в первом случае я вижу, во втором воображаю»².

Жизнь страстей, вызванных художественным текстом, показана в фильме фактично, физиологично. И потому она оглушительна. Мы уже отмечали, что художественный текст, продукт воображения, парадоксальным образом вызывает к жизни те формы активности, которых без него не было бы. В тех сценах фильма, которые рисуют события, предшествовавшие премьере пьесы, и саму премьеру, этот процесс **моделирования реальности, осуществляемой воображением**, достигает апогея. Художественное слово романтизма пропущено через телесность болезненно и страстно переживающих это слово людей. Слово становится плотью, обретает вещественность, материальность конкретных обстоятельств, стихии жизненных волнений, в которую погружены персонажи. «Все предметы литературного интерьера и экстерьера описываются обозначающими их словами, а в кино они показываются, представляются материально – сразу со своими физическими параметрами, воздействующими на органы чувств человека. Уже поэтому они обозначают материально-конкретное, а не обобщенно-абстрактное, как в языке литературы»³.

Телесно тревожась, телесно устремляясь, телесно вдохновляясь и телесно сражаясь за то, что вообразил поэт, создавая водоворот телодвижений вокруг мнимости, вымысла, грезы, мечты, персонажи фильма делают то, что делает кинематограф, экранизирующий смыслы как текста, так и метатек-

¹ Арнхейм Р. Кино как искусство. М., 1960. С. 163.

² Мильдон В. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. М., 2007. С. 47.

³ Арутюнян С.М. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств: Дисс. ...канд. филос. наук. М., 2003. С. 128.

ста: облекает пульсирующей и содрогающейся в пароксизмах страсти плотью то, чего на самом деле нет.

Противники пьесы пытаются сорвать спектакль. Это страшный сон любого автора, режиссера и актера, что зрители освистают пьесу. Здесь дурной сон почти становится реальностью. В конце концов «железный эскадрон» сподвижников Гюго яростно отобьет все атаки и обеспечит пьесе триумф. Но пока продолжается спектакль, нам то и дело кажется, что четвертая стена не просто слегка пошатнулась, а вот-вот будет грубо проломлена бесцеремонным



зрителем. Сценическая иллюзия хрупка и невесома. Необходимое условие ее поддержания – согласие каждого из двух миров играть свою роль. Актеры должны быть актерами, т. е. изображать людей, которыми они, на самом деле, не являются. А зрители должны быть зрителями, т. е. делать вид, что они верят, что расхаживающие по сцене и что-то говорящие

люди – это короли, полководцы, аристократы, разбойники, монахи и т. д. Если участники игры отказываются от своих ролей, то начинается суматоха внезапно перемешавшихся элементов реального мира и видимостей, фактов и вымыслов... В результате сценическая иллюзия то и дело разрушается – и происходит опасное приближение к той грани, когда сцена и зрительный зал смешаются в какой-то непотребной оргии всеобщего безумия, и произойдет возвращение театра к его ритуальной основе – дионисийским мистериям и карнавалу. Огни рампы перестанут отделять реальность от сна, правду от вымысла, настоящее от мнимого, и всё смешается, всё сольется в круговороте плотского естества, – в неразличимости лиц, в оргиазме страстей.

На премьере «Эрнани», как она показана в фильме Ж.-Д. Верега, происходит настоящее сражение, доходящее до физического столкновения противников. Вспомним, что драка и членовредительство – необходимые элементы карнавального праздника, когда в лихой свистопляске меняются местами «верх» и «низ», «голова» и «зад». Когда зрители могут выбегать из зала во время представления, могут кричать, топать, ругаться, кидать на сцену разные предметы, – это отголоски тех времен, когда театр был площадным, балаганным зрелищем.

Эта десакрализация театрального искусства отчетливо обозначена в сценах, предшествующих премьере. Толпа веселых сторонников Гюго, заполняющая зал за семь часов до начала спектакля, – это карнавальная толпа. Есть все элементы, отличающие карнавальное действо: элемент ряжености (вишнево-красный жилет молодого Теофиля Готье, красные петушиные гребни на головах молодых людей), пустой зал («собор, ждущий нового бога»), который вдруг взрывается от необузданного веселья, песен и плясок; разгул,

являющийся неотъемлемой частью карнавала (эпизод, когда красотка с большим бюстом позирует художнику и он рисует ее с обнаженной грудью, что вызывает у нее бурю негодования, и она бежит вдогонку за каким-то гулякой, выхватившим этот рисунок, и кричит: «Отдайте мою грудь!»).

«Что это за толпа ряженных? – в изумлении и страхе говорит важный седовласый господин, один из робко пробирающихся в зал представителей враждебной партии «яйцеголовых». – Выпустили сумасшедших из Шарантона?» «Или еще хуже – карнавал? – откликается второй седовласый господин. – Карнавал?»

Магическое слово произнесено. Названо по имени то, что происходит в этом партере, в котором будет разыгрываться *свой* спектакль.

«Здесь воняет чесноком, – доносится с другого места в зале. – Пахнет сардельками с чесноком». И это замечание старого брюзги воскрешает под



сводами храма искусства ярмарочно-балаганные образы рыночной площади, которая здесь улюлюкает, кудахчет, подзывает, награждает ругательствами и издевками.

С первого мгновения своего появления на сцене актер взывает к зрительному залу, вступает в воинственный диалог с ним, требует от зрителей уверовать в неподдельность создаваемого

им призрачного мира. В нашем случае от зрителя требуют, чтобы он поверил в новую эстетику, принял ее, полюбил ее. А зритель сопротивляется. И тем, что и воинственный напор актеров, в прямом смысле идущих на сцену, как на бой, и не менее воинственное сопротивление зрителей предъявлены нам с ошеломляющей, обезоруживающей всамделишностью, а вовсе не понарошку, мы обязаны **модальности зримого**, которой в такой степени обладает лишь кино.

Воскресает и смутно шевелится уходящее в толщу земли корневище театра, его древняя природа, его магически-обрядовые пласты, залегающие в самых глубинах народного сознания. Кинокамера раскавычивает метафоры, и скромно таящиеся в промежутке между любой сценой и любым зрительным залом негласные договоренности и



скрытые закономерности кино вытаскивает на свет и вскрывает со звоном и треском. Как нормальное человеческое сознание настолько привыкло к пространству и времени, что уже не замечает их, так магически-ритуальная природа театра настолько фундаментальна, что, сидя в зале, мы уже не за-

думываемся о тех абсолютно магических действиях, в которые оказываемся вовлеченными.

Видя, до какого ужаса может довести потеря контакта между актером и зрителем, мы понимаем, насколько смыслообразующим, насколько магичным является этот контакт. На каком-то ином уровне эта профанация сакрального только подчеркивает, что сакральное – сакрально.

Романтизм вообще любит пьянящий дионисийский оргиазм. Любит взрывать мраморную безупречность аполлонических форм экстатическим бурлением красок. Поэтому буйные мазки Делакруа (входившего в круг Гюго и активно его поддерживавшего) сменяют скульптурность форм и четкую линейность Энгра. Поэтому на смену категории «прекрасное» приходит категория «живописное». Романтизм неслыханно расширяет пространство



эстетического, и эстетизируются мертвые ослы и гильотинированные женщины – объекты, которые раньше казались не эстетизируемыми.

Разгул страстей, показанный в фильме, немислим для классицистической пьесы. Но романтическое сознание жаждет нечеловеческих страстей, и, поскольку здесь

расшатывается граница между иллюзорным и реальным, страсти, переполняющие романтическую пьесу, выплескиваются в зрительный зал и «заражают» зрителей. Они сами начинают вести себя, как актеры на сцене, – начинают существовать по тем же законам. В зале разыгрывается параллельный спектакль со своими персонажами и своей коллизией. Происходит своеобразное распространение «вируса» романтизма. Даже театральные консерваторы, сами того не осознавая, погружаются в это буйство и ведут себя, как персонажи романтической пьесы, которую им показывают на сцене актеры, хотя именно с этой пьесой они и борются.

Романтический театр совершил революцию сразу в нескольких направлениях. Он превратил безжизненных кукол классицистических пьес в живых людей. Он показал этих живых людей – как комок нервов, как сгусток эмоций, как всполохи страстей. Он заставил этих людей говорить живым, сегодняшним языком – и говорить о злободневном. Бесконечно оторванная от жизни, вторичная, книжная, дворцово-этикетная риторика классицистических пьес взрывается изнутри живым, гро-



могласным, вопиющим словом. Революционные бури эпохи, еще обгащенной кровавыми отсветами недавних битв, врываются в театральный зал, и в нем – еще чуть-чуть – и уже будут возводить баррикады. Обветшалые условности



театра вчерашнего дня рассыплются под смелым натиском театра нового, сегодняшнего...

«Экранизацию следует считать успешной, когда средствами кино удалось выразить невыразимое средствами слова, поскольку же у кино свои средства, можно ожидать, что на экране в литературном произведении откроется нечто, о чем не до-

гадывались при чтении, что могло не приходиться на ум даже самому автору»¹.

Так выявляется смысл третьего из обозначенных нами в начале разговора соотношений: кино – литература. Театрализация становится тем инструментом, с помощью которого кино «вычитывает» глубинные смысловые пласты литературного текста. Можно говорить о том, что кино делает эти тайные смыслы наглядными, переводит их из модальности воображаемого в модальность зримого, экранизирует историю осмысления художественного произведения. Сама возможность такого глубокого и вдумчивого исследования литературы через кинематограф позволяет думать, что успешная экранизация литературы все же возможна, – так же как возможна экранизация размышлений о литературе.

ЛИТЕРАТУРА

- Агафонова Н.А.* Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск, 2008.
- Аристарко Г.* История теорий кино. М., 1966.
- Арнхейм Р.* Кино как искусство. М., 1960.
- Арутюнян С.М.* Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств: Дисс. ... канд. филос. наук. М., 2003.
- Балаш Б.* Дух фильма. М., 1935.
- Бутенко Э.* Сценическое перевоплощение. Теория и практика. М., 2007.
- Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.
- Мильдон В.* Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. М., 2007.
- Моруа А.* Олимпио, или Жизнь Виктора Гюго. <http://fb2gratis.com/read/293197/12>
- Пудовкин В.* Избр. статьи. М., 1955.
- Ромм М.* Беседы о кинорежиссуре / Сост. и ред. Н.Б. Кузьмина, Г.Б. Марьямов, Л.П. Погожева. М., 1975.
- Эйзенштейн С.М.* Избр. соч.: В 6 т. М., 1964–1971.

¹ Мильдон В. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. М., 2007, С. 47.

Сведения об авторе:
Лейла Кемаловна Байрамкулова,
канд. филол. наук
доцент
кафедра иностранных языков
Международный гуманитарно-лингвистический институт (Москва)

Leyla K. Bayramkulova,
PhD
Docent
Department of Foreign Languages
International Institute for Humanities and Linguistics (Moscow)
leykb@mail.ru

А.М. Высочанская

Притча как один из источников театрализации киноязыка (на примере фильмов М. Захарова и Г. Горина)

Аннотация: Цель данной статьи – показать на примере фильмов Г. Горина и М. Захарова, как использование притчи в сценарии способствует театрализации киноязыка и каков интермедиаальный потенциал жанра притчи. На первый взгляд, устойчивая, с трудом поддающаяся синтезу, форма притчи обнаруживает тяготение к драматургии и театру, насыщает их новыми смыслами, способствуя реализации их потенциалов как на уровне диалогов и характеров, так и на уровне постановки.

Ключевые слова: притча, интермедиаальность, иносказательный характер, абстрактность персонажей, бытовой сюжет, зашифрованная мудрость, авторитет

Abstract: The aim of this article is to demonstrate (on the examples of G. Gorin and M. Zaharov's films) how the using of parabola in the script contributes the theatricality of cinematic language and what the intermedial potential of this genre is. At first sight a parabola has the stable and heavily adapted for the synthesis form, however it appears to have the inclination for drama and theatre, providing them with new meanings and letting implement these meanings on the level of dialogs, characters and staging.

Key words: parabola, intermedial, allegoric nature, abstractness of the characters, everyday plot, encoded wisdom, authority

Жанр притчи корнями уходит в древность, синкретично присутствуя еще в устных фольклорных формах, как то: былины, предания, сказки, песни и т. д. На русскую, как и на всю европейскую культуру, имели огромное влияние библейские притчевые сюжеты Ветхого и Нового Заветов. Однако в советский период, когда любые отсылки к церковным и религиозным текстам были фактически невозможны, а цензура настолько строга, что писателям, художникам и режиссерам приходилось представлять свои творения в заву-

алированном виде, искусство выработало новую систему иносказаний, прибегнув к полузабытому притчевому жанру. Любое слово, любое движение актера, ракурс камеры, деталь могли служить опознавательными знаками для зрителя и читателя. В результате в рамках литературных произведений или фильмов с подчас бытовым конфликтом проявлялся конфликт надбытовой, вечный. Приблизительно по такой же схеме строятся все притчевые тексты. Рассмотрим их структуру на примере известной библейской притчи о блудном сыне, которая начинается так: *«У одного человека было два сына»*. Младший, растратив все наследство, претерпевает лишения и муки совести и только тогда решает возвратиться к отцу, чтобы наняться к нему в работники и спастись от голодной смерти. В его скитаниях чувствуется литературный драматизм, способный повлиять на читателя (слушателя) и вызвать либо осуждение, либо сострадание. По возвращении младший сын обретает прощение отца, который в его честь устраивает пир. Старший же сын возмущен тем, что отец так радушно принимает скитальца, на что тот отвечает: *«Ты всегда со мною, и все мое – твое. А о том надобно было и тебе радоваться и веселиться, что брат твой был мертв и ожил; пропадал и нашелся»*. Финальное обращение не лишено риторичности и, таким образом, выполняет ту же функцию, что и мораль в басне или сказке. Притча о блудном сыне включена в ряд притч, рассказанных Иисусом. Вне библейского контекста данную историю можно было бы трактовать по-разному, чему способствуют изначальная условность и анонимность героев и некоторое риторическое «заигрывание» с читателем (с одной стороны, герои обращаются друг к другу; с другой стороны, их слова направлены на поучение того, кто читает или слушает). Анализируя эту притчу на бытовом уровне, мы выделяем двух основных персонажей: доброго отца и раскаивающегося блудного сына. Линия их взаимоотношений является основой истории. Также есть второстепенный персонаж – старший сын, недовольный положением вещей. Он завидует брату и упрекает отца в том, что тот никогда не давал ему козленка, чтобы повеселиться с друзьями, хотя старший сын все время был при отце, уважал его и никогда ему не перечил. Фраза, брошенная обиженным старшим сыном, не только насыщает конфликт притчи, но еще и дополняет образ отца, который, возможно, иногда допускал несправедливость по отношению к нему, и старший сын эту обиду помнит. Персонажи правдоподобны, бытовой конфликт между ними создает эффект реалистичности. Но, учитывая то, что притча включена в ряд историй, рассказанных Иисусом, они не могут быть ничем другим, как символами всепрощающего Бога, кающегося грешника и праведника, который должен радоваться вместе с Господом обращению новых верующих. Таким образом, для понимания притчи необходимо знать контекст, в котором она рассказана.

Итак, рассматривая структуру притчи, мы выделяем следующие черты:

1. иносказательный характер;
2. абстрактность персонажей;

3. отсутствие деталей и минимизация художественных описаний;
4. бытовой сюжет;
5. зашифрованная мудрость;
6. иногда – наличие авторитета, который формулирует истину.

До сих пор такого самостоятельного киножанра, как притча, не существует: она всегда смешана либо с фантастикой, либо с мелодрамой, либо со сказкой. Это обусловлено довольно жесткой структурой, высоким уровнем условности языка и концентрированным содержанием произведений данного типа, а кино, как правило, требует жанрового синтезирования, если в нем присутствует более одной идеи. Притча в силу своей условности легче адаптируется к театральной постановке, поэтому в кино ее присутствие воспринимается именно как проникновение литературы и театра в кинонарратив. При анализе экранизаций пьес-притч важно выявить, какие дополнительные смыслы приобретают они в результате кинопостановки. Здесь следует оговорить ряд проблем, связанных с интермедийностью.

Во-первых, кино, как искусство изначально натуралистическое, с трудом воспроизводит абстрактность тех или иных композиционных элементов (исключение составляет анимация). Если мы собираемся экранировать притчу о блудном сыне, не предупреждая заведомо зрителя, что следует быть готовым найти «второе дно», она будет воспринята только на бытовом уровне.

Во-вторых, в притче наибольшее внимание уделяется диалогам или – чаще – монологам. В таком случае действие минимизировано, в то время как кино, как правило, требует постоянного действия в кадре. Предложение какого-то сюжетного развития подразумевает и развитие идеи, но подобные вещи для данного жанра нехарактерны.

С другой стороны, в притче практически отсутствует авторский голос, а все описания, представляющие наибольшую трудность для экранизации, сведены к минимуму. К тому же обилие диалогов делает данный жанр легко приспособляемым к постановке. И хотя театр с присущей ему природой условного пространства больше подходит для этого, но и кино, обладающее особыми техническими приемами, способно дать новую жизнь притче. Можно сказать, что литературу и кино сближают приемы «смены плана», такие, как, например, деталь, портрет или панорама. Также в кино органично используются монтажные приемы, и если в театре надо как-то дать понять зрителю, что герой перемещается во времени или в пространстве, используя для этой цели музыку, смену декораций, антракт и т. д., то в кино достаточно пустить строчку с указанием места и времени действия.

Итак, перед нами стоит вопрос: каков интермедийный потенциал жанра притчи? Притча способна благодаря своему **иносказательному характеру** переходить в область драматургии, однако иногда она плохо сочетается с психологизмом, – тем более интересно, как она обживает пространство кино, как достигается баланс правдоподобности и абстрактности. Мы пытаемся ответить на эти вопросы, рассмотрев ряд киноповестей и пьес Г. Го-

рина, а именно: «Тот самый Мюнхгаузен» (1979), «Дом, который построил Свифт» (1983), «Формула любви» (1984) и «Убить дракона» (1988).

В отличие от отчетливо положительных или отрицательных героев пьес Шварца, чьим литературным преемником и оппонентом считается Горин, **герои** вышеуказанных произведений своим поведением **демонстрируют всю относительность добра и зла**, что является более закономерным по отношению к кинодраматургии, требующей от персонажей правдоподобия и психологической тонкости. Идею Шварца о том, что зло умеет хорошо маскироваться, Горин развивает и дополняет, показывая через поведение Ланцелота в финале, что и добро в соприкосновении с властью может легко обратиться во зло. Это можно наблюдать при сравнении пьесы «Дракон» и его адаптированной к экрану версии режиссера Марка Захарова:

«Дракон»	«Убить дракона»
Первое появление Ланцелота в пустом доме, его самохарактеристика: «хорошо, что я честный человек», «я не только легок, как пушинка, а еще и упрям, как осел»; он – рыцарь, спасающий тех, о ком говорится в книге жалоб в Черной пещере	Ланцелот сразу сталкивается с Драконом, он «завидует рабам, потому что у них нет выбора»; «рыцари ничего не могут делать потихонечку»
Эльза хоть и смирилась с судьбой, но спорит с Генрихом, утверждая, что Ланцелот убьет Дракона	Эльза говорит мало, с большой осторожностью, всегда сглаживает любые конфликты, старается поступать так, как ей приказывают
Большое внимание уделяется голосам второстепенных персонажей, каждый из них характеризует себя и дает оценку происходящему	Второстепенные персонажи из страха признают власть Дракона, но говорят об этом одинаково, отсюда – обезличенность
Ланцелот в финале, несмотря на свое разочарование, остается с людьми	Ланцелот занимает место Дракона, но, теряя любовь Эльзы, вспоминает, кто он на самом деле, и продолжает бороться с выжившим чудовищем

Столь же сложными и неоднозначными являются герои трех других рассматриваемых нами фильмов, чьи характеры проявляются в любовном треугольнике, завязывающемся вокруг неординарной личности:

«Тот самый Мюнхгаузен»: Мюнхгаузен, Якобина, Марта;

«Дом, который построил Свифт»: Свифт, Эстер, Ванесса;

«Формула любви»: Калиостро, Лоренца, Мария (к ним относится и Алексей).

При этом любовные конфликты по большей части придуманы самими героями. Между Мюнхгаузеном и Якобиной нет ничего общего, у каждого из них своя жизнь до того момента, как жители города решают превратить Мюнхгаузена в легенду и «назначить» вдову самым близким ему человеком. Она подчиняется всеобщей воле, хотя сама не любит барона. Свифт, не произносящий ни слова, все время стоит между двумя любящими его женщинами, которые спорят из-за него, но при этом равны для него. Калиостро, напротив, не любит ни Лоренцу, готовую пойти ради него на все, ни Марию, над которой он просто ставит эксперимент. Можно заметить углубление психологизма в схематичной системе взаимоотношений героев пьес-притч, свидетельствующих о влиянии киносценарийных законов на устойчивую структуру притчи. Центральные персонажи пьес Горина – мистики, авантюристы и мечтатели, их объединяют проблемы с властью и современниками и широкая легендарная слава. У Шварца, ориентированного на театральную традицию, казалось бы, можно наблюдать таких же героев, но они намного более абстрактны, чем у Горина. Ориентация киносценария на построение парадоксов делает границы между протагонистами и антагонистами весьма нечеткими. Калиостро, противостоя Алексею, не является злодеем, он больше напоминает романтического бунтаря, чей главный соперник – Бог. Мюнхгаузен – протагонист, противостоящий обществу (антагонист, таким образом, абстрактен и собирателен). В «Доме, который построил Свифт» антагонист отсутствует вовсе (хотя общество также противостоит Свифту в закадровой ретроспективе). «Дамы в беде» становятся более самостоятельными в решении своей судьбы, помощники протагониста обретают свой голос и свою линию поведения (предательство бургомистром Мюнхгаузена). Типизировать героев пьес Горина становится намного труднее. Усложнение происходит и на уровне «поддачи» мудрости, которая реализуется не просто через театральную декламативную речь главных героев, как это было в пьесах Шварца, а органично, в речах и центральных персонажей, и второстепенных. Возможно, это также связано с киносценарийным законом правдоподобия, распространяющимся на всех действующих на экране лиц. Вместе с тем основная идея, как и в притче, в фильмах Горина и Захарова высказывается в финале: Мюнхгаузен призывает людей улыбаться (так как смех уничтожает рутину); Ланцелот показывает, что дракон сидит в голове у каждого; Калиостро признает свое поражение; Свифт начинает говорить. Но дело в том, что это не единственная **истина**, которая предлагается зрителю: в рассматриваемых нами фильмах их много, причем как зашифрованных, так и открытых. И это также связано с требованием насыщенности сцен смыслом и действия в кино. Как видим, **абстрактность характеров**, свойственных притче, в кино реализуется лишь отчасти, маскируясь под психологически выверенные мотивировки поведения героев.

Интересной является реализация **бытового сюжета** в притчевых фильмах Горина и Захарова. В отличие от классических необычных личностей в драматургии, в фильмах эти личности сверхнеобычны, их волнуют не во-

просы отношений с другими людьми, а вопросы отношений с Богом, природой, истиной, справедливостью. Оттого у них не получается «жить нормально». Они произносят монологи и фразы, которые можно расценивать как притчевые истины. С другой стороны, все эти герои испытывают простые человеческие чувства, они не являются, как шварцевский Ланцелот, статичными образами-символами. И Мюнхгаузен, и Калиостро, и даже Свифт (не говоря уже о докторе Симпсоне) испытывают в какой-то момент и возбуждение, и разочарование, и даже злость, что доказывает зрителю их многосторонность и «живость». Одновременно с этим зритель заранее имеет представление о притчевых персонажах и понимает, что это за герой и как он должен себя вести (отсюда статичность, неизменность характеров главных героев и минимальное количество их описаний в ремарках, т. е. **отсутствие детализации**). В случае с изменением характеров, как это было с Ланцелотом из киноповести «Убить Дракона», перестановка сил также предсказуема: показывая, что даже самый добрый человек может стать Драконом, Горин обращается к еще одной легенде, не западной, а восточной (бирманская сказка о Драконе, где мальчик едва не занимает после победы над чудовищем его место). Устранение деталей позволяет автору пьесы-притчи переосмыслить образ, однако он переосмысляет его в рамках определенной психологической модели, заданной образу изначально. Иносказательность действия, в свою очередь, дает возможность драматургам «открыть второе дно» в образах-символах, но в любом случае все поведение персонажей сводится к доказательству определенной истины, как это бывает в притче, а не к ее опровержению.

Если говорить о социальной проблематике советских пьес-притч, то со временем она видоизменялась, и это также связано с эволюцией типа главного героя. Если изначально это человек низкого или среднего социального статуса (у Шварца: свинопас, ученый, странник), то затем (в пьесах 1970-х гг.) на первый план выдвигается человек мыслящий и мечтающий, способный обличить абсурдность мира в иносказательной форме. Именно вкупе с сатирическим началом притча возрождается в советском кино, так как социально-философская тематика пьес-притч включает в себя и тему любви (почти во всех вышеуказанных пьесах есть любовная линия), и тему одиночества (в основном она связана с главными героями) и пр. При этом в центре внимания человек, и это ключевой момент: притча ассимилируется драматургией и подчиняется ее психологическим законам. Но, в отличие от драматургии, в которой психологические законы соблюдаются полностью, пьесы-притчи имеют свои особенности, приобретенные в результате синтеза. Во-первых, в них **нет деталей**, характеризующих персонажей. Во-вторых, **герои не обязательно должны отличаться манерой речи**. Можно предположить, что «полнокровность» персонажи пьес-притч обретают постольку, поскольку в драматургию внедряется сатирическое начало. Авторы создают иллюзию точности, злободневности, конкретности, но на самом деле это маски, за которыми стоят идеи и символы. Вместе с тем здесь нет претензии на реалистичность (как

в реалистических пьесах): абстрактность действия не скрывается, но хорошо вуалируется, чтобы зрители могли воспринять сложные философские идеи, сочувствуя героям.

Схожесть интонаций, с которыми произносят свои речи такие персонажи, как Свифт, Ланцелот и Калиостро, бросается в глаза. В их монологах много риторических восклицаний, часто носящих афористический характер, порой они имеют и оттенок лиричности. Речь антагонистов (Дракона) также афористична и парадоксальна. Такое явное различие между языком, на котором говорят главные, символические персонажи и второстепенные, вызвано смешением жанра драмы и притчи. Если драматургия требует максимального раскрытия психологического характера и состояния персонажа, то притча, наоборот, стремится к универсализации и обезличиванию. Стирая индивидуальные черты, драматург обращается не столько к нашим чувствам, сколько к интеллекту. Зритель должен понимать, какие из образов являются символами, а какие лишь персонажами, реагирующими и комментирующими их действия. Так, второстепенные персонажи, которые призваны «создавать фон» в пьесах, отличаются яркими речевыми характеристиками, как то: риторизм и развернутые монологи (Рамкопф и Бургомистр), рефрены (Бургомистр говорит о своем безумии, Эстер и Ванесса постоянно говорят о занятости Джонатана Свифта) и т. д. В драматургии жанр притчи приобретает очень важную черту: **показывается реакция людей на предлагаемые авторитетами идеи**. Так, если привести в качестве примера киноповесть Горина «Дом, который построил Свифт», где в дом писателя приходят гости из будущего, можно наблюдать прямую пародию на то, как другие трактуют деятельность и поступки легендарного человека. Подобная сцена есть и в фильме «Тот самый Мюнхгаузен», когда Рамкопф устраивает экскурсию по дому барона. Таким образом, действия главных героев – интеллектуально влияют на зрителя, а второстепенных персонажей – эмоционально.

В заключение хотелось бы сказать, что притча – один из самых консервативных жанров, но при этом довольно легко поддающийся синтезу в кино, открывая новые возможности реализации как смысловых аспектов (эзопов язык, система персонажей, смысловые нагрузки монологов и диалогов), так и постановочных (абстрактность декораций, театрализованная актерская игра). Зритель практически сразу различает героев, чьи характеры и истории можно назвать притчевыми, и персонажей, добавленных драматургом или сценаристом ради соблюдения психологических законов в пьесе. Однако это не воспринимается как нечто чуждое кинонарративу, напротив, как нечто органичное, так как рассмотренные нами фильмы, строго говоря, ближе к театру, чем к «чистому кино» (и по актерской игре, и по декорациям и пр.). Но, пожалуй, именно эта условность, поддерживаемая создателями кинолент не только на уровне постановочном, но и на текстологическом, придает тот самый незабываемый шарм, за который зритель так любит фильмы Захарова и Горина.

Сведения об авторе:
Анастасия Михайловна Высочанская,
студентка 5-го курса
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Anastasia M. Vysochanskaya
5th year student
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
stasyaleto@yandex.ru

П.Ю. Рыбина

**Функция театральной репетиции в кино:
парадокс «пустого пространства»
(на материале фильмов Л. Малля и М. де Оливейры)**

Аннотация: В данной статье в центре внимания – феномен театральной репетиции как прием для создания на экране (в фильмах Л. Малля и М. де Оливейры) особого пространства, ключом к которому становятся понятия лиминальности и трансформации, разработанные применительно к театру в классических работах американца Р. Шехнера. Научная новизна статьи – в использовании понятий эстетики перформативности для анализа театральности фильма. Эти понятия помогают проблематизировать переходный характер эстетического опыта, с которым сталкивается зритель, вынужденный балансировать между условностями языков трех разных искусств – кинематографа, театра и литературы (в основе сценариев фильмов – пьесы). Автор статьи показывает, каким образом факт театральности фильма становится, с одной стороны, средством игры со штампами киноязыка для режиссера, а с другой, средством трансформации зрителя, открывающего для себя бесконечно становящееся («пустое») пространство восприятия.

Ключевые слова: театральность, лиминальность, трансформация, киноязык, репетиция, литературность

Abstract: Focused on the theatre rehearsal used as a formal device in the films by L. Malle and M. de Oliveira, the article discusses it as a special phenomenon that «makes sense» when viewed through the concepts of liminality and transformation. These initially anthropological concepts applied to the performance theory by R. Schechner help to analyze liminal character of film viewer's aesthetic experience balancing «betwixt and between» (V. Turner) film, theatre and literature (scripts of the films are based on plays). The author demonstrates how the theatricality of film becomes both – means of director's play with film language stereotypes and means of transformation of the viewer discovering «the empty space» (to use Peter Brook's phrase) of reception.

Key words: theatricality, liminality, transformation, film language, rehearsal, literariness

Театральная репетиция как элемент действия возникает во многих фильмах, но в данной статье рассматриваются те случаи, когда репетиция становится центральным фильмообразующим событием. Существенные черты такой развернутой репетиции можно усмотреть в фильмах «Ваня на 42-й улице» (*Vanya on 42nd Street*, 1994) Л. Малля, «Кровавая свадьба» (*Bodas de sangre*, 1981) К. Сауры, «Вы еще ничего не видели» (*Vous n'avez encore rien vu*, 2012) А. Рене, «Венера в мехах» (*Venus in Furs*, 2013) Р. Полански. В этих случаях работает общая схема: из «реального» времени и пространства (городских улиц у театра, фойе, актерских гримборных, зрительных залов; из времени предварительных разговоров и подготовки) мы перемещаемся во время и пространство репетиции – некоего театрального процесса, который имеет границы (есть площадка и определенная продолжительность). Ряд черт репетиционного процесса лежит на поверхности: его камерность, как бы исключая зрителя; его дискретность (репетиция прерывается и возобновляется в отличие от единого «потoka» спектакля; предполагает для актера вхождение в роль и выход из роли); его неповторимость, которую как бы и берется фиксировать кино.

В данной статье подчеркивается также существенная черта репетиции, на которой делает акцент театральная антропология, осмысляющая, в частности, сходство между театральной игрой и ритуалом. Эта аналогия последовательно развита американским теоретиком театральной перформативности Ричардом Шехнером. Шехнер, опираясь на исследования британца В. Тёрнера (его классическая работа «Ритуальный процесс» (1969) генетически связана с исследованиями «обрядов перехода» французским фольклористом А. ван Геннепом), предлагает увидеть в репетиции родство с особой стадией ритуала – «переходной», или лиминальной, фазой (*liminal performance*). В обоих случаях – и во время репетиции, и в ритуале – участник переживает некую трансформацию: временную в игре и «навсегда» в обряде инициации, например. На этой стадии участник «переходного процесса» уже потерял предыдущую идентичность, но еще не приобрел последующую. Это тот интригующий момент временной утраты идентичности, беспомощности, пустоты, который можно заполнить чем угодно. Именно в этой связи мы пользуемся метафорой театра как «пустого пространства», принадлежащей П. Бруку.

Привлекательность процесса репетиции для кино связана, таким образом, с тем, что кинематограф позволяет зафиксировать эту временную пустоту, открытость всему, а также внутреннюю подвижность, текучесть, процесс обретения формы во времени. Не готовый спектакль, а «пустая», подвижная репетиция есть объект кино, тот образ-движение (Ж. Делёз), который создает образ-время фильма. На стадии репетиции все театральные знаки: актер / персонаж, его мимика и жесты, пространство, звук – еще нахо-

дятся в переходной фазе, не позволяющей до конца разобраться в различных уровнях «реальности» и игры.

Кино позволяет сделать утрату и приобретение / изобретение идентичности объектом наблюдения. Всевозможные театральные переодевания, преобразования, временные трансформации – это магнит для зрителя. Именно такая утрата идентичности и ее обретение в центре внимания в фильме Л. Малля «Ваня на 42-й улице». В переходном состоянии здесь оказываются актеры / персонажи, пространство, свет и звук – все элементы театральности. Луи Малль трансформировал в фильм спектакль А. Грегори «Ваня», который репетировали и играли на протяжении четырех лет в Victory Theatre на 42-й улице в Нью-Йорке. По замыслу режиссера – на экране генеральная репетиция спектакля для 8–9 зрителей. Момент переходности ярко иллюстрирует начало генерального прогона: зритель фильма лишь постфактум понимает, что сценическое действие уже началось.

Начало спектакля замаскировано повседневной жизнью закулисы: актеры в репетиционной одежде, режиссер беседует с актрисой, действующие лица занимают как бы свободное положение в пространстве, сцены нет, граница между зрителями и исполнителями не обозначена, предметы на столе перед собеседниками представляют собой смесь работающего в сцене реквизита (вязание няни Марины) и словно случайно попавших в кадр вещей (холщовая сумка с надписями по-английски). Условная непродуманность реквизита приобретает комические качества в кульминационной сцене спора дяди Вани с профессором Серебряковым: в кадре возникает пластиковый стаканчик с надписью «I Love NY».

Но самым эффективным средством маскировки начала действия пьесы становится звук: первый диалог Астрова и няни Марины накладывается на другие разговоры, продолжающиеся за кадром, на случайный смех, шумы улицы. Поэтому маркером начала действия становится лишь отчасти текст («How long have we known each other? – Let me think. Eleven years»). Самым существенным оказывается постепенное затихание посторонних шумов, изменение качества актерской подачи текста (голос, паузы, интонация). Из собственно кинематографического кода следует назвать концентрацию подвижной камеры на паре Астров – Марина, а также смену ракурса в тот момент, когда зритель должен сфокусироваться на другом собеседнике.

Позволим себе обобщение. Для того чтобы подчеркнуть «переходность» феномена репетиции, в данном случае используется взаимодействие театральных и кинематографических кодов. Мизансцена подчеркивает «неготовность» актеров, реквизита, пространства, а работа камеры – в ее динамике, смене ракурсов, крупности планов, т. е. некой свободе движения, – поддерживает иллюзию становления, рождения образа на наших глазах. Значительное количество фильмов, обращающихся к феномену репетиции, фиксируют внимание зрителя именно на факте постепенной трансформации зрелища на экране в нечто новое. Таким образом, сами элементы театральности оказываются в ситуации становления, обретения идентичности.

Более интригующий тип использования феномена репетиции представлен в ряде фильмов португальского режиссера М. де Оливейры. Он помещает зрителя в несколько некомфортную ситуацию, когда коммуникация кино с театром сбивает с толку, нарушает привычные представления о театральности и кинематографичности, о разнице языков и характере зрительского опыта. Одна из наиболее репрезентативных лент – это «Мой случай» (*O meu caso*, 1986): феномен репетиции в ней нужен для того, чтобы сам театр как вид искусства оказался в ситуации поиска идентичности.

В фильме «Мой случай» разные репетиции одного и того же текста позволяют театру «примерить» на себя множество разных версий театральности: в том философском контексте, который задан Оливейрой, – это театр, в процессе репетиции испытывающий богатейший арсенал разных театральных стилей и параллельно ведущий разговор с другим медийным инструментом – кино.

В ленте Оливейры эти разные версии связаны с разными театральными традициями. Фильм состоит из четырех частей – репетиций. Первая часть – репетиция одноактного фарса «Мой случай» (*O meu caso*, 1957) португальского модерниста Жозе Режиу, происходящая на «реальной» сцене «реального» театра. Вторая часть – ускоренная немая черно-белая проекция этой репетиции в сопровождении закадрового голоса, читающего прозаический фрагмент из книги С. Беккета *Fizzles* (французское название *Pour finir encore et autres foirades*, 1960; англ. 1972–1976). Третья часть – та же, что и в начале, репетиция фарса Режиу, запущенная с обратной фонограммой (звуковая дорожка – результат «склейки» реплик, каждая из которых звучит «задом наперед»); эта репетиция срывается из-за документальной кинопроекции. Четвертая часть – генеральная репетиция (с теми же актерами: Луиш Мигель Синтра, Бюль Ожье) сценической адаптации книги Иова, мистериальный спектакль с элементами наивной любительской постановки.

Итак, пространство сцены у Оливейры – это своеобразная энциклопедия театральных кодов: есть и бульварный фарс, и модернистский (отчетливо пиранделловский) диспут о подлинности и фальши «своих случаев» на сцене, есть перформанс зрителя, который, разрушая «четвертую стену» поднимается на сцену из зала, есть беккетовский абсурд на фоне проекции немого кино, есть брехтианская политизированная кинопроекция и, наконец, мистериальное действо, театр-ритуал и одновременно любительский спектакль, поставленный верующими. Отметим, что за этой многоплановой игрой стоит вопрос о том, что же театр может предложить зрителю: модернистский формальный эксперимент или обсуждение сложных экзистенциальных вопросов, документальность с ее политической ангажированностью или обращение к культурным истокам?

Это стилистическое разнообразие зрелища скрепляется сквозными визуальными мотивами: зритель периодически видит камеру, пустой театральный зал, театральный занавес с «наивно» изображенными на нем античными масками комедии и трагедии. Стоит обратить внимание на то, что зана-

вес – подъемно-опускной, своего рода «оперный», торжественный, цельный. Этот занавес не единственная граница между залом и сценой. Их две. Вторая граница, накладывающаяся на первую, – ассистент с хлопушкой, произносящий слова «Мой случай. Дубль первый». Занавес и хлопушка – два знака границы, но принципиально разных: занавес маркирует начало спектакля, «готового» произведения, хлопушка – начало съемки одного из дублей, который может и не войти в готовый фильм. Важно, что между миром реальным и фиктивным здесь сразу две границы – театральная и кинематографическая. И, соответственно, спектакль на сцене кодируется одновременно языком театра и языком кино.



Кадр из фильма М. де Оливейры «Мой случай»

Двойственность зрелища становится источником дискомфорта. В первой репетиции Оливейра использует полный набор средств кинематографической театральности: статичная камера, общий план, фронтальная мизансцена, минимальное количество собственно кинематографических кодов (смена крупности плана, смена ракурса и т. д.). Цель этих приемов – напоминание об условно существующей границе между сценой и залом.

Следующий существенный момент экранной театральности – это установление условного контакта между зрителем и актером на экране. Актеры смотрят в камеру, буквально дерутся за место перед камерой, обращаются к кому-то по ту сторону экрана. В целом, персонажи этого фарса играют для

камеры, с которой разговаривают, у которой ищут эмоциональной поддержки, которой хотят «рассказать себя» даже тогда, когда должны быть поглощены диалогом с партнером. Камера – их подлинный партнер. И, предположим, зритель, чей глаз станет такой считывающей камерой (К. Метц) во время кинопросмотра.

Перечислим все виды «компенсации», создающие у зрителя эффект присутствия, причастности происходящему: концентрация актеров на камере / зрителе; зритель напрямую назван несколько раз «свидетелем», которого в нужный момент призовут дать показания; автор, появляясь на сцене, раскланивается перед зрителями; камера концентрируется на актере – следит за ним, подобно взгляду зрителя, следящему за передвижением актера по сцене. Все это поддерживает метафору театра в его телесном присутствии. Важный момент компенсации – звук: несмотря на средний план, громкость речи актрисы рассчитана «на галерку» (мы отмечаем акустическое сходство со звучанием в пространстве «реального» театра).

Ирония режиссера в том, что подобное действие продолжается 30 минут экранного времени, пробуждая в ряде зрителей потребность в быстрой перемотке. Поскольку первая репетиция может быть признана неудачной (вызвавшей недовольство зрителя, поднявшегося на сцену), то следующие дубли – это предложенные театру варианты трансформации, пробы новой идентичности.

Во второй репетиции «Моего случая» режиссер обращается к более активному использованию отчетливо маркированного кинематографического кода: занавес дан крупным планом, за ним крупный план задника, средний план выбегающего на сцену Синтра; изображение ускоренное, немое, становится черно-белым на наших глазах. Закадровый голос (во французской версии – Анри Серр, один из «голосов» французской «новой волны») читает текст С. Беккета, известный в англоязычной традиции как *fizzle 4*. Чтение сопровождается тарахтением кинопроектора.

Неоднозначный беккетовский текст приобретает особое измерение благодаря совмещению с визуальным рядом, максимально далеким от содержания этого текста. Приведем цитату в англоязычной версии:

I gave up before birth, it is not possible
otherwise, but birth there had to be, it was he,
I was inside, that's how I see it, it was he who
wailed, he who saw the light, I didn't wail, I
didn't see the light, it's impossible I should
have a voice, impossible I should have
thoughts, and I speak and think, I do the
impossible, it is not possible otherwise...

В данном фрагменте проговаривается целый ряд экзистенциально значимых событий жизни индивида (рождение, обретение голоса, поступок, неудача, смерть). «Я сдался еще до рождения...» – начало описывает ситуацию неудачи, некоей еще до рождения заложенной в человеке программы неудачи. Поскольку в беккетовском фрагменте конфликт двух лиц («I» и «he»), то этот эк-

зистенциальный провал («failure»), очевидно, связан с изначальной раздвоенностью субъекта на внешнюю оболочку («он») и внутреннюю суть («я»), которая противилась рождению. Таким образом, этот фрагмент может быть прочитан как своеобразное интимное признание. С другой стороны, по мере развития текста перед читателем / слушателем вырастает история непростых взаимоотношений «я» и «он» как двух отдельных субъектов:

it was
he who had a life, I didn't have a life, a life not
worth having, because of me, he'll do himself
to death, because of me, I'll tell the tale, the
tale of his death, the end of his life and his
death, his death alone would not be enough...

Если увидеть в масках «я» и «он» двух разных людей, то перед нами серьезный, почти трагический случай из жизни. Тогда закадровый текст можно интерпретировать как тот самый «мой случай», который персонажу Синтроне позволили рассказать в театре (первая репетиция). В театре этому «случаю» не нашлось места, а кино – как медиум, подвластный, в сущности, одному человеку – позволил ему наложить на любое изображение тот текст, который так хотелось произнести. Заметим, что по-португальски референ этого фрагмента (англ. «because of me») созвучен названию фильма.



Бюль Ожье в фильме М. де Оливейры «Мой случай»

«Рождение было неизбежно, это был он, я был внутри; невозможно, чтобы я обрел голос, невозможно, чтобы у меня были мысли, и я говорю и думаю, я делаю невозможное; это у него была жизнь, у меня жизни не было, но из-за меня он доведет себя до смерти, из-за меня, я расскажу историю, историю его смерти... Историю его жизни и смерти... может быть, он утонет, он всегда хотел утонуть... из-за меня», – слышит зритель. Третий, наиболее актуальный для фильма вариант прочтения диктует зрителю само «легкомысленное» изображение. Актриса в кадре (Бюль Ожье) напоминает звезд немого кино: грим с акцентом на выразительные глаза, преувеличенные жесты, ненатуральная экспрессивная пластика (заламывает руки, играет веером). Эта ассоциация с немым фильмом, которую очень явно строит Оливейра, создает весьма парадоксальную возможность прочтения текста Беккета. Кому принадлежит текст, произносимый от лица «я», когда на наших глазах происходит преображение прежней театральной репетиции в кино? Оливейра словно демонстрирует процесс рождения из театра (который мы видели до этого) кинематографа: на наших глазах рождается немое («невозможно, чтобы я обрел голос»), черно-белое кино («рождение было неизбежно»). И голос, который мы слышим, – это голос самого нового медиума, его послание, его признание. Смерть, о которой он хочет рассказать, – это смерть театра. Местоимения в беккетовском тексте заменяются соответственно так: я – это кино, он – это театр. Метафорический текст Беккета (традиционно содержащий множество смысловых лагун) вполне может быть прочитан как иносказательная история генезиса кино из театра.

Тем более парадоксально, что постепенно на первый план в этой репетиции выходит не театральность и не кинематографичность, а литературность. В фильмах Оливейры много текста, пространные, не всегда простые для восприятия на слух монологи и диалоги. Проблема существования текста на экране – одна из центральных проблем творчества Оливейры (достаточно вспомнить «Божественную комедию» с диалогами из «Преступления и наказания» Ф. Достоевского, «Письмо» с развернутыми интертитрами, а также сценой чтения монахиней письма). Португальский режиссер парадоксально решает вопрос о взаимодействии текстового и перформативного измерений. Вторая и третья репетиции в фильме становятся примерами резкого дисбаланса текста и перформанса: немой визуальный ряд сопровождается «посторонним» закадровым текстом (фильм обретает слово, но чужое), на театральный спектакль в третьей репетиции накладывается обратная фонограмма (театр лишается своего слова). Так, репетируя разные способы подачи одного и того же текста (пьеса «Мой случай»), Оливейра раскладывает перед зрителем компоненты своего киноязыка, который предстает «неготовым», открытым изменениям, находящимся словно в становлении. Эти компоненты – театральность, кинематографичность, литературность (в данной статье мы фактически не касаемся живописного кода фильма – роли полотен Пикассо и Леонардо).

Согласно Оливейре, современный зритель привык к дисбалансу компонентов, текстового и перформативного, аудиального и визуального. В третьей репетиции бессмысленная речь сменяется легкомысленной мелодией, которая сопровождает документальную хронику (танк, дети с оружием, военные действия, люди в противогазах, раненые, трупы). Все актеры выстраиваются перед экраном и смотрят: так создается оппозиция «реального» страдания и вымышленных «случаев», которые только и может представлять театр. Действительно, и во второй и в третьей репетиции как значимое маркируется то, что привносит кинематограф (закадровый текст Беккета, документальные кадры кинопроекции), а как бессмысленное – то, что исходит от театра (готовые мизансценические решения, механическое пианино на сцене, создающее дежурный аккомпанемент). Более того, когда проекция в третьей репетиции заканчивается, на прямоугольник киноэкрана опускается репродукция «Герники» Пикассо. Кинематограф открыт диалогу и с живописью тоже, живописная цитата множит уровни условности и самой темой антивоенного полотна Пикассо поддерживает подспудный вопрос: на что вообще может рассчитывать театр в эпоху документального кино и теленовостей? Когда занавес после третьей репетиции опускается, на нем одна театральная маска, издающая беззвучный крик. Театр отступает перед документом, «чистой» хроникой. Но Оливейре важен не столько театр, сколько то, что коммуникация с этим искусством может дать его собственному киноязыку. Чем может и не может быть язык Оливейры? Исчерпав возможности текста «Мой случай» Ж. Режиу, в четвертой репетиции режиссер обращается к инсценировке книги Иова. В процессе четырех репетиций сначала кажется, что театр ищет свою идентичность, на самом деле ее ищет киноязык Оливейры.

Процесс рождения языка, являющийся центральным событием этого фильма, представлен неоднозначно и по-пиранделловски прихотливо. У зрителя формируется ощущение, что этот экранный текст, как некий конструктор, может собираться и разбираться (так и Пиранделло демистифицирует театр, показывая, из каких колесиков-винтиков он состоит). У Оливейры важны следующие элементы: литературный текст, который проблематично «поместить» на экран, сжать до размеров традиционного кинодиалога; театральный код, влияющий на особенности мизансцены, грима и костюмов актеров, условное пространство декораций (футуристический город, свалка, старые разбитые машины), специфику игры; кинематографический код, дающий свободу обращения с театральной «репетицией», превращающий текст сценический в текст экранный.

Демонстрируя «ингредиенты» своего искусства, Оливейра в этой «репетиции» обостряет зрительское внимание к киноусловности, которая весьма демонстративна: камера утратила статичность, она свободно плывет в пространстве «сцены», важную функцию несет крупный план (изуродованное лицо Иова), систематически работает деталь (крупный план губ говорящего, уха слушающего), движение камеры ставит визуальные акценты в тексте, произносимом персонажем. Закадровый текст может как вводить речь



Кадр из фильма М. де Оливейры «Мой случай»

персонажа, так и накладываться на слова героя в кадре, поясняя происходящее. Обязательной частью звукового ряда становится музыка, то поддерживающая величественный настрой сцены, то меняющаяся, чтобы поддержать актерский жест, изменившуюся пластику актрисы.

При этом фильм не теряет связи со стилистикой и философией репетиции. Когда зритель принимает киноусловность и привыкает к ней, следует эпизод «гласа с небес» (Бог обращается к Иову) и на первый план выходит театральный код. Но работает он уже иначе: он интегрирован в фильм, в котором больше нет места таким курьезам, как персонажи, борющиеся за место перед камерой. Приметы театрального теперь относятся к символическому плану: кадр пустого театрального зала, голос Бога, доносящийся из динамика, вмонтированного в стену, всполохи театральных молний (яркий свет направлен на покрытую фольгой стену), крупный план софита, направленный прямо в камеру. Мир сжимается до размеров театра, параллельно режиссер вырастает до размеров демиурга, творца фикций и одновременно их раба. Сюжет последней репетиции (книга Иова) и его подчеркнута условная подача создают парадокс совмещения в фигуре режиссера одновременно артистического страдальца и ироничного мастера. Долготерпение Иова становится метафорой терпения художника, а обнажающая приемы постановка – поводом для самоиронии и иронии над зрителем.

Инструментом иронии становится именно полимедийность финала. Сцена постепенно дается общим планом, в центре мизансцены – Иов и его жена, вокруг них бегают девушки в розовых и голубых туниках, разбрасывающие

цветочные лепестки. Стоит отметить смену декораций: вместо футуристического полуразрушенного города перед нами городская площадь, существующая как бы вне исторического времени: римские тоги и туники персонажей гармонично вписаны в псевдоренессансную архитектуру. Но самое существенное в сценографическом решении – это впечатление «волшебной» перспективы (улицы, уходящие в глубь сцены к нарисованным холмам), словно отсылающее к виртуозной игре с иллюзией бесконечности (арок, портиков, дворцов) в театре Олимпико Андреа Палладио. Театр у Оливейры подчеркнуто интертекстуален, играет с культурной памятью зрителя. Финальной точкой в этой игре становится появление на сцене репродукции Джоконды, на которой постепенно фокусируется камера, дает ее крупным планом, а затем через склейку переходит с портрета на его изображение на контрольном мониторе в зале. Перед монитором режиссер. Последний кадр фильма – крупный план улыбки Джоконды с экрана монитора. Эта «загадка загадок», казалось бы, является визуальным клише, но экранное изображение его обновляет, увеличивая и одновременно «урезая» до одной улыбки.

В каком-то смысле Оливейра и в этом фильме поворачивает время вспять: следы искусства XX в. (немое кино, Брехт, Беккет, Пикассо) постепенно стираются, уступая место перечитыванию (и «пересматриванию») классики: текст Библии, полотно да Винчи, «олимпийская» архитектура. Не случайно три первые репетиции по разным причинам срываются, а именно последняя удается, превращает «пустое пространство» в место спектакля. Умерший 2 апреля 2015 г. (в возрасте 106 лет) Оливейра воплощал собой классику кино, был одним из «бессмертных олимпийцев», для которого классические тексты (Данте, мадам де Лафайет, Достоевского) обладали бесконечным притяжением. Не менее велико оказалось притяжение «древнего», по сравнению с кино, медийного инструмента – театра. Обращение к театральным элементам становится в фильмах Оливейры своего рода «путешествием к началу мира», к важнейшему предшественнику кинематографа.

Играя возможностями своего киноязыка в фильме «Мой случай», Оливейра иронично демонстрирует зрителю, из каких компонентов он стремится делать фильм (подчеркивая литературность, театральность, живописность), не претендуя на то, что это можно в полной мере объяснить и что он делает совершенное кино (улыбка Джоконды). И зритель остается с вопросом: что доминирует в том опыте восприятия, который был предложен, – театральное или кинематографическое? Таким образом, Оливейра, жонглируя разными типами условностей, приглашает зрителя в становящееся («пустое») пространство восприятия (отсюда повторяющийся кадр пустого театрального зала), в котором наибольшее удовольствие от фильма получит тот, кто готов расставаться со своими привычками, сложившимися ожиданиями, кто готов вновь и вновь «репетировать» свою роль зрителя.

ЛИТЕРАТУРА

Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Межд. театр. агентство «Play & Play», 2015. 376 с.

Плахов А. Мануэль де Оливейра. Осень патриарха // Плахов А. Режиссеры настоящего: Визионеры и мегаломаны. СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. С. 234–247.

Тюткин А. Мануэль де Оливейра и театральность. cineticle.com/magazine/886-theater-and-oliveira.html (05.09.2015).

Nisio F.S. Manoel de Oliveira: Cinema, parola, politica. Recco (GE): Le Mani, 2010. 352 p.

Johnson J.R. Manoel de Oliveira. Urbana (Ill): U of Illinois P., 2007. 191 p.

Southern N., Weissgerber J. The Films of Louis Malle: A Critical Analysis. Jefferson (NC): McFarland, 2006. X, 411 p.

Billard P. Louis Malle: Le rebel solitaire. P.: Plon, 2003. 580 p.

Schechner R. Performance Studies: An Introduction. L.; N.Y.: Routledge, 2003. 359 p.

Сведения об авторе:
Полина Юрьевна Рыбина,
канд. филол. наук
ст. преподаватель
кафедра общей теории словесности
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Polina Rybina,
PhD
Senior Lecturer
Department for Discourse and Communication Studies
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
rybina_polina@mail.ru

Н.Б. Агапова

**Театр движущихся картин
в фильмах Питера Гринуэя «Книги Просперо»
и Дерека Джармэна «Буря»**

Аннотация: Две радикальные киноадаптации «Бури» У. Шекспира британских режиссеров Д. Джармэна и П. Гринуэя объединены равноуровневым использованием картины в качестве элемента кинотекста. Этот элемент в обоих фильмах занимает особую нишу, не являясь ни художественным образом, ни элементом структуры, ни знаком в классическом понимании Ф. де Соссюра. Более подходящим инструментом для его осмысления оказывается термин, использовавшийся в театральной теории начала XX в., – «иероглиф».

Ключевые слова: классика, киноадаптация, театр, картина, иероглиф

Abstract: Abstract: Two radical film adaptations of W. Shakespeare's *The Tempest* by D. Jarman and P. Greenaway use tableau as the element of their film texts. This element is of special nature in both films, not being part of their figurative languages or part of their structure or a sign as understood by F. de Saussure. A more convenient instrument of analysis is «hieroglyph», the term that was used in the theory of theater at the beginning of the 20th century.

Key words: classics, cinema adaptation, theater, tableau, hieroglyph

Между языком кино и театра есть технически обусловленные различия, но и внутри каждого из этих видов искусства можно выделить ряд тенденций в способах взаимодействия со зрителем, которые отчетливо противопоставлены друг другу. Иногда эти тенденции легче обозначить и осмыслить, сопоставляя кино с театром, а не разделяя их. Р. Барт в статье «Дидро, Брехт, Эйзенштейн» ставит рядом эпический театр Брехта и кинематограф Эйзенштейна, видя в них нечто общее. В качестве теоретической предпосылки он использует тезис Дидро о том, что всякое произведение искусства – это картина. Барт замечает, что спектакли Брехта и фильмы Эйзенштейна объединяются неким общим принципом: в обоих случаях произведения представ-

ляют собой как бы механическую сумму элементов, каждый из которых несет в себе абсолютный смысл. Он не переносится на все произведение в целом, но остается заключенным внутри одного отдельного отрезка (будь то кадр, план в фильме, жест актера или сцена в спектакле). Речь идет о некоем едином эстетическом принципе, который может быть реализован в совершенно разных искусствах.

Нужно отметить, что Брехт и Эйзенштейн исходят из противоположных предпосылок в создании произведения искусства. Брехт придает происходящему на сцене свойства «картины», чтобы избежать суггестивного воздействия на зрителя. В своих теоретических размышлениях он часто апеллирует к восточным принципам пластической игры. Такая игра обращается к интеллекту и культурной памяти зрителя, а не к его чувствам. С помощью набора условных знаков актеры выстраивают со зрителями особый тип отношений. Пространство, которое ими создается, по сути, оказывается картиной: оно не вовлекает – оно показывает. «Движущиеся картины» Эйзенштейна, напротив, создаются для погружения зрителя в иллюзию реальности, сконструированной режиссером. Это конструирование осуществляется как внутри одного кадра и плана, так и на межкадровом уровне (средствами монтажа). Особенно интересно, что, при полярности изначальных импульсов, фильмы Эйзенштейна и спектакли Брехта, оказывается, можно объединить на основании общего принципа. Учитывая также и то, что речь здесь идет о таких принципиально отличающихся по своему инструментарию формах искусства, как театр и кино, можно сделать вывод, что этот принцип относится к самым общим когнитивным особенностям человеческого восприятия.

Тезис Барта (и Дидро) о произведении искусства как картине интересным образом преломляется в двух киноадаптациях «Бури» У. Шекспира: «Буре» Д. Джармэна (*The Tempest; by William Shakespeare, as seen through the eyes of Derek Jarman*, 1980) и «Книгах Просперо» П. Гринуэя (*Prospero's books*, 1991). Эти две радикальные киноадаптации на поверхности объединены несколькими общими чертами: «коллажирование» (перестановка эпизодов), купирование текста оригинала и замена волшебного острова на дом. Но в этих двух фильмах есть и более глубокое общее основание, которое важно соотносить с наблюдением Р. Барта. В обоих фильмах на разных уровнях, начиная от кадра и заканчивая особенностями образного языка в целом, режиссеры отсылают нас к картине.

Говоря об этой пьесе Шекспира, следует упомянуть о том, что метафора картины используется в самом тексте. В один из кульминационных моментов «Бури» (сцене исчезающего обеда) пораженные пленники мага сравнивают духов острова с «ожившим полотном». Именно этот фрагмент текста станет отправной точкой нашего анализа и позволит обозначить роль картины в обоих фильмах.

В фильме Джармэна эта сцена оказывается «сцепленной» с предваряющим ее эпизодом посредством образа «оживающего полотна». Сначала мы

видим испуганных духами Калибана, Тринкуло и Стефано, которые замирают в нарочито искусственных позах. Их неподвижные фигуры в сочетании с экспрессивной композицией кадра и мрачным декоративным антуражем (трюмо на заднем плане, призрачный белый манекен, обрамленная венком маска) вызывают ассоциацию с живописным полотном.



Ил. 1

В следующей сцене «полотно» оживает, но выражается это необычным способом. Существенную роль в эпизоде играет аллюзия на картину Д. Веласкеса «Менины». Неожиданно орудием мести, помимо Ариэля, становятся две карлики, как будто сошедшие с этого классического полотна (см. ил. 2).

Если, изучая фильм Джармэна, мы можем с большой долей уверенности говорить о генетической связи образа картины с текстом пьесы, то в случае «Книг Просперо» Гринуэя сделать это намного труднее: этот фильм буквально говорит с нами на языке разрозненных изображений различного формата, живописных и других аллюзий, взаимосвязь которых не так просто уловить. Тем не менее, как и в случае с «Бурей» Джармэна, и здесь эпизод наказания неаполитанцев в каком-то смысле оказывается в центре внимания.

В фильме Гринуэя выстраивается сложная система классификации изображений, которая несет важную смысловую нагрузку. В сцене наказания на экране оказывается живая картина, изображающая гибель Фердинанда (см. ил. 3). Это плод воображения короля Алонзо, переживающего момент наи-



Ил. 2

высшего отчаяния и одновременно очищения, избавляясь от чувства вины перед Просперо.

Заметим, что и во всей остальной ленте такие «живые» картины соотносятся именно с точками наибольшего эмоционального напряжения, пережи-



Ил. 3

ваемого разными персонажами. Но помимо живых картин здесь есть и другие виды полотен. В пространство некоторых из них зритель попадает через обрамленные пышными барочными рамами зеркала (назовем их зеркальными картинами). Некоторые представлены в качестве дополнительных экранов, накладывающихся на основное изображение.



Ил. 4

Дополнительный экран является как бы следующей ступенью к самостоятельности изображения в сравнении с зеркальной картиной. Раз отразившись в зеркале Просперо, картина обретает «независимость» и появляется на отдельном экране. Мы видим это на примере первого «полотна» с неаполитанцами (см. ил. 4), которое, едва появившись, мгновенно трансформируется в отдельный экран (см. ил. 5).



Ил. 5

Если говорить об аллюзиях, почти каждый кадр фильма представляет собой отсылку к тому или иному произведению искусства. Среди них «Святой Иероним в своей келье» Антонелло де Мессины, «Рождение Венеры» Боттичелли, лестница Флорентийской библиотеки Микеланджело, испанская Пьета и многие другие.

В интерпретации Р. Барта картина – это нечто вроде минимальной единицы смыслообразования. Таковой она предстает в фильмах Джармэна и Гринуэя, экстенсивно обращающихся к образу живописного полотна. И если изначально картина задумывалась как пластическая реализация метафоры из текста «Бури», то она явно вышла за эти пределы, оказав влияние и на структуру фильма. Картина в фильме Джармэна одновременно является и красивой пластической метафорой, основанной на тексте «Бури», и чисто служебным средством, помогающим связать между собой два эпизода. Дополнительный экран в «Книгах Просперо» – это, прежде всего, просто эффектное визуальное решение, которое используется режиссером при создании фильма. И в то же время мы не можем не заметить связи мира бесплотных духов с виртуальным пространством экрана или того, что эта плоская «картинка» не просто пассивно накладывается на главное изображение, а разными способами пытается с ним взаимодействовать. Смыслы, которые при этом возникают, рождаются из самой формы экрана и исчезают вместе с ним. Мы словно наблюдаем за процессом их творения, как будто присутствуем при тонкой постмодернистской игре, которую ведет режиссер.

Таким образом, картина в обоих фильмах не является ни формой, ни содержанием, ни двоичной сущностью, объединяющей их (семиотика Соссюра, на наш взгляд, не проясняет специфику феномена «картины»). Она «застывает» где-то между этими двумя полюсами, представляясь нам неким парадоксальным сплавом «означающего» и «означаемого», формой, способной осознавать саму себя. Понятие, которое соотносится с такой специфической единицей текста, – «иероглиф». В театральную теорию его ввел французский режиссер-экспериментатор первой половины XX в. А. Арто.

Нужно начать с того, что понятие иероглифа в рамках представленной Арто теории сохраняет тесную связь со словом *иероглиф* в его непосредственном значении (как единица письма). Этот термин рождается из восхищения Арто традициями восточного театра, который до начала XX в. стоял в стороне от западной традиции. Иероглиф – это прежде всего часть того идеального пластического театра, который, как мечтал Арто, должен полностью вытеснить западный театр с его культом слова. Мы можем выделить несколько принципиально важных черт, свойственных этому знаку.

Во-первых, как уже было показано на примере *картин* в двух киноадаптациях шекспировской «Бури», иероглиф характеризуется труднообъяснимой – с точки зрения дуалистической западной логики – цельностью планов *выражения* и *содержания*. Во-вторых, предмет-иероглиф, или образ-иероглиф, обыкновенно выражает какое-то более или менее абстрактное понятие. Арто приводит пример из балийского театра, где ночь изображается

в виде птицы, сидящей на дереве, которая закрыла один глаз и начинает закрывать второй. Как мы видим из этого примера, он одновременно и прост и сложен: понятно, почему птица с одним закрывающимся глазом и другим закрытым выражает переход к ночи, но интересно, что в простой сценической декорации находится средство для передачи процессуальности.

Другой пример образа-иероглифа Арто берет из кинокомедии братьев Маркс. Мужчина, считающий, что он обнимает женщину, на самом деле сжимает в руках корову, и та мычит. Арто говорит о том, что такая трансформация пространства, – поэзия пространства, как он ее называет, – характерна, скорее, для кино, чем для театра. Технически в кино ее осуществить намного проще, но он мечтает о театре, который будет разговаривать такими же образами-иероглифами. Примеры работы с подобными образами или персонажами-иероглифами в театре можно найти в спектаклях П. Брука («Марат / Сад»), Л. Ронкони («Неистовый Роланд»). Интересно отметить, что обе постановки легли в основу фильмов. В кино образы-иероглифы использует чилийский режиссер А. Ходоровски. Например, в фильме «Священная гора» персонажи «иероглифизуются», превращаясь в манекены.



Ил. 6



Ил. 7

Джармэн в «Буре» стремится разговаривать со зрителем с помощью таких иероглифов, которые иногда обнаруживаются на неожиданных уровнях киноповествования. В ряде ключевых взаимосвязанных друг с другом эпизодов режиссер разговаривает с нами посредством повторяющегося в пространстве кадра графического иероглифа. Этот иероглиф представляет собой V-образный знак, который составляется в нескольких сценах из фигур персонажей. С этим знаком соотносятся два важных для пьесы мотива: мотив предательства и мотив желанной, но мнимой свободы. С темой предательства этот V-образный знак связывается через другую фигуру похожей формы – U-образное окончание посоха Просперо (в символике фильма этот знак отсылает нас к образу луны, а луна в пьесе связана с темой предательства). Задумавший предать Просперо Калибан, скрываясь от Стефано и Тринкуло, которых он принимает за духов, не прячется под тряпьем, как в пьесе, но просто падает на песок. Его одинокая фигура составляет пока только как бы

половину знака, ведь для того, чтобы попытаться отнять жизнь у Просперо, ему понадобятся сообщники (см. ил. 6). Сравним этот визуальный образ с тем, как располагаются на берегу король Алонзо и Гонзало. Их предательство – свершившийся факт, поэтому фигура сложилась целиком (см. ил. 7).

С темой свободы этот иероглиф соотносится с помощью условного графического обозначения птицы, которое актуализируется персонажами в тех же эпизодах фильма. В одном из кадров троица заговорщиков бежит по морскому побережью, раскинув руки в стороны, что ассоциируется с птицей.

Таким образом, иероглифом может стать любой элемент спектакля. Вот перечень того, что Арто приводит в качестве примеров: музыка, танец, пластика, пантомима, мимика, жест, интонация, архитектура, освещение, декорации, нагромождения образов и движений, тайные связи предметов, пауз, криков, ритмов, актер, и, наконец, слово. Речь идет о заданной равноценности всех планов и уровней выражения в спектакле, смонтированном словно «вертикально» (вновь аналогия с идеями С. Эйзенштейна). В идеале, как мечтает Арто, такой спектакль – это особое сценическое письмо, похожее на иероглифику.

Особенно ярко *иероглифичность* (требование «вертикального монтажа» образов) проявляется в кинотексте Гринуэя, складывающемся словно бы из напластований разных средств выражения. Например, когда Просперо в первый раз вызывает Ариэля, непосредственное содержание диалога – непослушание духа и угрозы Просперо – дублируется кинотекстом сразу на нескольких уровнях, и здесь используются самые разнообразные способы означивания.

В первом кадре Ариэль появляется перед нами на дополнительном экране, который висит над водой, словно угрожая упасть в бассейн.



Ил. 8

Непослушание духа символически представлено как падение в воду. В следующем кадре эта метафора получает дальнейшее драматическое развитие в образах всего «семейства» Ариэлей (в роли духа четыре разных актера), которые исполняют акробатический этюд над бассейном. Когда гневная отповедь духу заканчивается, экран с Ариэлем исчезает, мы слышим плеск воды и понимаем, что процесс падения завершился. После этого небольшого бунта Ариэль снова становится верным слугой Просперо, а его смирение передается с помощью образа самого младшего из «семейства».



Ил. 9

Но даже смирение духа еще не финальную точку в развитии пластической метафоры падения. Когда второй по старшенству Ариэль после падением появляется в кадре, он, как циркач, балансирует на мяче, как будто учится держать равновесие, чтобы больше не падать.

Таким образом, структура фильма формируется за счет элементов, которые явно взаимосвязаны и вместе образуют иероглифы, вполне поддающиеся интерпретации, но они в то же время не перестают быть просто пластическими композициями, эстетически значимыми, без какого-либо «обязательного» дополнительного значения. То же самое касается архитектурных и живописных факсимиле, в которых разворачивается действие, живописных аллюзий, оперных пассажей Ариэля или оперного пения богинь (сцена маски), музыки Майкла Наймана, танца Калибана или духов Просперо, тщательно разработанных книг Просперо, деталей костюмов персонажей. Каждый из элементов существует, с одной стороны, «сам по себе», удовлетворяя эстетический запрос зрителя, но, с другой, в контексте фильма он «иероглифизуется» режиссером, становится частью языка, на котором говорит фильм.

Если рассматривать все названные выше свойства иероглифа как единицы художественного произведения, можно по-новому взглянуть на *картину* в составе обоих фильмов. Если мы принимаем за основу то, что иероглиф можно и нужно рассматривать не только как художественный образ, и не только как элемент структуры кинотекста, но как «вещь в себе», несущую смысл в самой своей форме, выстраивается четкая оппозиция, одинаково справедливая для обоих фильмов, – оппозиция двух видов искусства: живописи и кино. *Картина* и для Джармэна, и для Гринуэя – это абстрактный символ, но всегда символ некоего остановленного мгновения, целостного в своей завершенности и этой целостностью противопоставленного принципу движущихся картин (кино).

Симпатии обоих режиссеров целиком и полностью оказываются на стороне живописи. Не важно, что Джармэну, для того чтобы обозначить эту оппозицию, понадобилось несколько штрихов: аллюзия на известную картину и образы замирающих как статуи персонажей пьесы; а фильм Гринуэя словно целиком скроен из подобных аллюзий и символов. Отличие здесь скорее количественное, чем качественное. В результате посыл Джармэна обычно прочитывается как эмоционально-ориентированный, а Гринуэя, – скорее, как изощренно-интеллектуальный.

Картина, которая рассматривается в качестве иероглифа, отрицает иллюзионистскую природу фильма. Но нужно сказать о том, что сама *картина* аннигилируется в фильме многочисленными геометрическими образами и формами (вспомним об иероглифе «птица»), поиск которых постоянно идет в обоих кинотекстах. И здесь вспоминается последний фильм Д. Джармэна (*Blue*, 1993), в котором нет ничего кроме синего экрана и текста: не это ли закономерный итог такого поиска? Оба режиссера, хотя это может быть не очевидно на первый взгляд, особенно в случае с фильмом Гринуэя (с его богатой барочной образностью), в своих работах стремятся к максимально лаконичной форме, освобожденной от груза *означивания*; такое слияние формы и содержания характерно для практики восточного театра. Но, в отличие от восточного театра, где знак-иероглиф имеет конвенциональное, всем хорошо известное значение, их иероглифы создаются и функционируют только в пределах одного единственного кинотекста.

ЛИТЕРАТУРА

- Shakespeare W. The Tempest / Ed. C. Watts. Ware: Wordsworth Editions, 2004. 125 p.
- Шекспир У. Буря / Пер. М. Донского // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. Т. 8. М.: Искусство, 1960. С. 119–212.
- Арто А. Театр и его двойник. М.: Симпозиум, 2000. 440 с.
- Барт Р. Дидро, Брехт, Эйзенштейн // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М.: ТПФ «Союзтеатр»; Изд-во «Гитис», 1992. 288 с.
- Брехт Б. Теория эпического театра. М.: Искусство, 1965. URL: http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht5_2_1.txt (09.01.2015).

Пави П. Статьи: Антропология театральная. *Gestus* («Гест»). Знак театральный. Жест. Партитура театральная. Письмо сценическое. Семиология театральная. Театр жестокости. Театр тотальный. Тело // Словарь театра. М.: Прогресс, 1991.

Эйзенштейн С. За кадром // Эйзенштейн С. Избр. произведения: В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 283–297

Сведения об авторе:

Наталья Борисовна Агапова,
кафедра теории дискурса и коммуникации
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Natalya B. Agapova,
Department for Discourse and Communication Studies
Graduated from Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
natalyaagapova.23@gmail.com

Т.Е. Долженко

**«Эйфория» И. Вырыпаева
как опыт исследования пространства трагедии в контексте кино**

Аннотация: Фильм «Эйфория» (2006) Ивана Вырыпаева представляет собой своеобразный эксперимент по осмыслению задач современного театрального искусства с помощью киноязыка. В своем фильме Вырыпаев продолжает разговор о жанре трагедии в контексте русского театра, но более важно то, что фильм этот – попытка осмыслить сквозь призму «чистого» жанра современную театральную и кинематографическую действительность. Автор статьи анализирует возможности киноязыка, позволяющие показать многоплановый символический уровень текста. В статье отмечено, какие театральные приемы и установки находят свое воплощение на экране и к какому эффекту приводит сочетание театральности и кинематографа.

Ключевые слова: современный кинематограф, русский кинематограф, современный театр, русский театр, сценарная драматургия, жанр трагедии, интермедийность

Abstract: ‘Euphoria’ (2006) directed by Ivan Vyrypayev represents a unique experiment on the comprehension of contemporary dramatic art by means of cinema language. This film is of interest not only as an example of art interaction but as a genre experiment. ‘Euphoria’ should be considered as an experience in ‘the research into the space of tragedy genre’. In his film Vyrypayev makes an attempt to resume a conversation on the problem of tragedy genre in the context of Russian theatre and, what is even more important, this is an attempt to analyze contemporary drama and cinematographic reality through the lenses of ‘pure’ genre. The author of the article shows what of theatrical methods and techniques is used by Vyrypayev in film itself and in its script and what can be achieved by of mixture of theatre and cinema.

Key words: contemporary cinema, Russian cinema, contemporary theatre, Russian theatre, scriptwriting, genre of tragedy, art interaction, intermediality

Драматургия Ивана Вырыпаева представляет собой одно из наиболее ярких и значимых явлений современного русского театра. Будучи вписанным в контекст так называемой новой «новой драмы», творчество Вырыпаева по своему характеру экспериментально, но вместе с тем в нем можно проследить определенную связь с традицией русского классического театра. Сказанное касается и сценарной драматургии автора. В этом отношении наиболее интересен вырыпаевский сценарий к фильму «Эйфория» [2]. Картина вышла на экраны в 2006 г. и вызвала самые противоречивые отклики. Кинокритика встретила фильм Вырыпаева неоднозначно – «Эйфория» не столько негативно оценивалась, сколько вызывала недоумение. Даже во многих положительных отзывах прочитывалось сомнение в том, с каких позиций возможна адекватная интерпретация вырыпаевской работы [9], которую одновременно упрекали и в претенциозности, и в клишированности. Основным недостаток «Эйфории», по мнению большинства кинокритиков, заключался в излишней театральности этой картины.

Здесь стоит оговориться, что в статье речь идет об «Эйфории» и как о кинокартине, и как о явлении сценарной драматургии. Хотя в литературоведении в целом не принято рассматривать сценарную форму с тех же позиций, с которых оно подходит к традиционным пьесам. В книге «Драма как род литературы» В.Е. Хализев разграничивает драму как таковую и сценарий. Под сценарием исследователь понимает некую переходную форму от текста пьесы к непосредственному театральному или кинематографическому действию: «Сценарий – это предзрелищная и “предэстетическая” форма, в полной мере, однако, подчиняющаяся законам художественности» [10: 50]. Однако сценарий «Эйфории», на наш взгляд, заслуживает внимания именно как литературный текст.

Безусловно, невозможно говорить о сценарии в отрыве от фильма, и тем не менее, подходя к этой работе Вырыпаева с литературоведческой точки зрения, мы анализируем непосредственно текст, а не киноленту. Такой подход во многом соответствует логике самого Вырыпаева: он не отделяет «Эйфорию» от своего остального творчества, принадлежащего именно к миру театральной драматургии. Вырыпаев склонен видеть в своей картине прежде всего явление театральное и лишь затем кинематографическое. Им не раз отмечено, что, будучи театральным режиссером и драматургом, он в своем дебютном сценарии не мог не ориентироваться на язык и приемы театра. Более того, Вырыпаев охарактеризовал «Эйфорию» как «театральную работу в рамках кинополотна» [6]. Многие сцены фильма действительно выглядят очень театрально и нарочито постановочно, прежде всего – по причине статичности большинства планов. В сценах, где происходит развитие диалогов, камера почти всегда остается неподвижной, благодаря чему возникает впечатление, что мы на самом деле смотрим не кинофильм, а спектакль в натуральных декорациях. Тем не менее довольно большой объем статичных сцен уравновешен динамичной съемкой Дона и донской степи с возду-

ха. Как было отмечено в критике, Вырыпаев выстраивает в «Эйфории» оппозицию «театр – степь» [9].



По словам драматурга, обращение к формату кинематографа при реализации его замысла было продиктовано наличием в «Эйфории» важного символического уровня, который в полной мере можно было воплотить только на экране. Таким образом, картина представляет собой своеобразный эксперимент на стыке двух видов искусств.

Вместе с тем «Эйфория» интересна не только с точки зрения интермедальности, но и как эксперимент в жанровом отношении. Во многих крити-

ческих отзывах, посвященных «Эйфории», было отмечено, что эта работа определенным образом апеллирует к структуре и характерным элементам жанра трагедии [11]. О связи «Эйфории» с трагедией заходит речь и в книге Липовецкого и Боймерс, где картина охарактеризована как «мечта о трагедии» [5: 357]. В интервью «Российской газете» Вырыпаев говорил о том, что в «Эйфории» он предпринимает попытку возобновить разговор о проблеме жанра трагедии в контексте русского театра. Сценарий к фильму следует рассматривать как современный опыт по «исследованию пространства трагедии»: «Мы пытались применить закон трагедии к нынешней жизни. Не имитировать его, не пытаться воссоздать то, что воссоздать невозможно, а исследовать» [8].

Важно отметить то, что «Эйфория» – это не трансформация жанра в пост-модернистическом ключе или же, наоборот, попытка написать трагедию всерьез. Вырыпаев сам изначально осознавал, что создать настоящую трагедию в условиях современной действительности невозможно по той причине, что трагедия предполагает особенный тип мировоззрения. Трагедия строится на столкновении личности и надличных сил [3: 154–155]. Вступая в конфликт с этими силами, герой трагедии попадает в ситуацию сложного, почти невозможного выбора. Жанр трагедии может в чистом виде существовать только при определенных социокультурных условиях: необходим высокий уровень самосознания индивидуальной личности – и вместе с тем ее мировоззрение во многом строится на вере в сакральное.

По словам Вырыпаева, «конфликт высокой трагедии между человеком и роком сегодня невозможен, поскольку нет подлинного религиозного сознания» [6]. Однако его отсутствие не означает, что нельзя создать определенные условия, при которых удастся хотя бы на мгновение соприкоснуться с ускользающим ощущением сакрального. Именно в этом, на наш взгляд, заключен смысл вырыпаевского «исследования пространства трагедии»: автор исследует в «Эйфории» не столько саму трагедию как специфический жанр, сколько сферу сакрального. Трагедия в данном случае выступает как эвфемизм той центральной категории, которая проходит через все творчество Вырыпаева, начиная с пьесы «Кислород».

При написании сценария драматург ввел отсылки к греческой трагедии, которые образуют визуальный символический уровень картины (например, образ козлиного стада); мотив ничем не контролируемой страсти, приводящей героев к гибели, вызывает в сознании зрителя и читателя ассоциации с шекспировским театром. Однако основным ориентиром для Вырыпаева, на наш взгляд, послужила пьеса А.Н. Островского «Гроза». В литературоведении существует традиция, рассматривающая эту пьесу XIX в. как опыт написания трагедии на основе бытового материала [4: 39]. По мнению исследователя жанра трагедии Т. Гармаш, «Гроза», по сути, единственная истинная трагедия в русской литературе [3: 160].

Вырыпаев не раз признавался, что считает Островского главным для себя драматургом. В «Эйфории» он в определенной степени следует за Остров-



ским, что во многом проявляется в характере конфликта. Как и в «Грозе», в основе сюжета «Эйфории» лежит ситуация любовного треугольника и на первый план выступает бытовой конфликт. Однако уже с самого начала за семейным конфликтом начинает проступать конфликт иного рода. Происходит это за счет того же приема, что использовал классик: Вырыпаев вводит в свой сценарий символический, библейский план. Так, сценарий открывается эпиграфом, отсылающим к известной притче: «Савл! Савл! Что ты гонишь меня?» (Деяния, гл. 22). Сюжет этой притчи повествует о еврейском юноше, который одобрительно относился к гонениям и казням ранних христиан. Но, получив откровение от Христа, Савл обрел настоящую веру и принял христианство под именем Павла. Безусловно, Вырыпаев соотносит своего главного героя, которого зовут Павел, с библейским образом: подобно Савлу, он обретает свою Веру (имя героини).

В первой ремарке сценария говорится, что Вера живет «внутри Господа Бога по имени Дон» [2]. Вера у Вырыпаева, с одной стороны, изображена как обычная земная женщина, однако в то же самое время она воплощает собой некую неотъемлемую часть огромного божественного организма природы Дона. Действие сценария разворачивается внутри божественного пространства: Дон – это не просто река, а вездесущий Бог. Вырыпаевская героиня символизирует сакральную составляющую бытия, поэтому неслучаен выбор ее имени. Чувство, обрушившееся на героев так внезапно, – это одновременно и божественный подарок, и наказание. Подобно Катерине Островского, вырыпаевские герои не до конца осознают, что с ними происходит. Чувство Павла и Веры носит бессознательный характер. Показателен в этом смысле первый разговор между Верой и Павлом, когда герой, еще только смутно почувствовав свою страсть к ней, неожиданно приезжает к ее дому. Павел сам не понимает, для чего он совершает этот поступок. Во вре-

мя спора с другом, который пытается отговорить Павла от этой затеи, герой отвечает: «От меня-то уже все равно ничего не зависит!» [2]

Встретив Веру на краю обрыва, Павел несколько раз повторяет вопросы: «И чё делать-то?», «Я сам не понимаю, чё происходит. Ты не знаешь?» – и каждый раз получает один и тот же Верин ответ: «Я не знаю».

Ни Павел, ни Вера не в состоянии постичь смысл того чувства, которое внезапно охватывает их, они ошеломлены его силой. Именно за счет этого создается ощущение трагичности происходящего: страсть резко вторгается в их привычную жизнь извне, как некая иррациональная сила. По словам драматурга, в своей работе он пытался решить вопрос о том, «насколько важна и необходима человеку культура как основа не только сознания, но и эмоций, чувствований». Герои Вырыпаева неизбежно погибают, потому что любовь оказывается больше их самих, она несовместима с их сознанием и укладом жизни: «На них обрушилось божественное чувство, но, как примитивные создания, они не способны эту громаду чувств принять-переварить» [6].

О трагедии можно говорить, когда в пьесе имеет место неразрешимый конфликт, разворачивающийся в душе главного героя. Так, Катерина у Островского гибнет не из-за внешнего гнета о стороны свекрови. Как пишет А.И. Журавлева, любовь Катерины – это своего рода проявление просыпающегося в ней чувства личности [4: 45], ее трагедия – это трагедия человека, который неожиданно для себя начинает ощущать себя индивидуальностью, но одновременно с пробуждением чувства личности он переживает процесс отпадения от сакрального. В этом суть внутреннего конфликта героини Островского: индивидуальное чувство любви оказывается несовместимым с ее подлинным религиозным чувством. Вырыпаев в «Эйфории» создает «трагедию наоборот»: для его героев приобщение к сакральному оказывается невозможным, хотя из него соткан весь окружающих их мир, но они слепы и совсем не замечают этого. Несмотря на то что надличные силы, которые в «Эйфории» воплощены в образе Дона и обрушившейся на героев любви, буквально врываются в жизнь Павла и Веры, герои неспособны принять новое для них чувство именно по причине отсутствия личного самосознания. Величие их чувства заключается в том, что оно может стать ключом к постижению сакрального, однако трагедия проистекает от невозможности осознания высшей сущности происходящего: ни Вера, ни Павел так и не смогли увидеть за этим чувством нечто большее, чем страсть. Возможность любви в высшем смысле этого слова для Павла и Веры оборачивается не созидющим и благодатным чувством, а «выхолощенной эйфорией» [1].

Вырыпаев максимально мифологизирует пространство текста. Здесь каждая деталь и предмет имеют символическое значение. При этом драматург не боится использовать расхожие образы-символы, такие как река, лодка, сухое дерево, символика красного и белого цвета одежды и т. п., за что многие критики упрекали его в лубочности. Однако думается, что драматург намеренно «обнажает прием» для того, чтобы у зрителя возникло двойственное ощущение одновременно реальности и нереальности пространства и проис-

ходящих событий. Действия героев, их отрывочная, часто бессвязная и примитивная речь, состоящая в основном из невнятных междометий, делают их похожими скорее на первобытных людей, чем на людей современности. Вырыпаев не боится использовать сниженную и даже обценную лексику, которая для драматурга не самоцель и не социальный маркер, а отражение примитивного сознания героев. Автор стремится показать, как с помощью своего странного и примитивного языка – другого языка у них просто нет – они пытаются осмыслить и выразить свое чувство. Вместе с тем грубый, неразвитый язык героев и их примитивный быт вступают в конфликт с описаниями природы Дона (в фильме к этому добавляется аудио- и визуальный ряд). Именно так Вырыпаеву удастся воплотить конфликт божественной красоты окружающего мира и отсутствие духовного начала в человеке.

Организация пространства и пейзаж в «Эйфории» тоже заставляют вспомнить «Грозу» Островского. В обоих произведениях пейзаж призван очертить особый топос, являющий собой целый мир, живущий по своим законам. В центре образной системы «Грозы» находится образ Волги. Он неразрывно связан с фигурой Катерины. Высокий обрывистый берег, на котором расположен город Калинов, картины волжской дали, Катерина, стоящая на краю обрыва, вводят в пьесу мотив полета, ничем не ограниченной воли, беспредельности. В знаменитом монологе Катерины, где она сравнивает себя с птицей, звучит тема естественной и свободной жизни, не скованной никакими запретами и догмами. Тот же мотив птичьего полета и воли сопровождает главную героиню Вырыпаева. Веру мы впервые видим стоящей на краю утеса над Доном: «С высоты птичьего полета над рекой – утес. На краю утеса маленькая фигурка Веры в красном платье. Вера смотрит куда-то вдаль» [2].

Сцена с Верой на утесе повторяется в сценарии дважды. В самом начале мы видим ее фигуру в красном платье издалека («маленькая фигурка Веры») – она вписана в природу, как будто бы растворена в ней. В следующем эпизоде взгляд движется вдоль русла Дона, и мы постепенно приближаемся к тому самому утесу, где стоит Вера. В ремарках сценария ощущение полета создается при помощи многократных повторов глагола «лететь»: «Извивается лентой мутной воды Дон. Мы поднимаемся вверх по Дону, с большой скоростью летим почти над самой водой. Огибаем крутые повороты, песчаные косы сменяют лесные берега, летим над Доном, обгоняя рыбацкие моторки, то справа, то слева по берегу возникают и остаются позади маленькие хутора. Летим над мутной водой, видим водоросли, видим купающихся баб и мужиков, пролетаем над ними, летим вверх по реке, впереди еще один крутой поворот, за ним утес. На краю утеса стоит Вера. И теперь мы видим ее красивое лицо прямо перед собой» [2].

Очевидная отсылка к тексту пьесы Островского содержится и в одном из центральных эпизодов «Эйфории», когда Вера и Павел, побывав в городской больнице и узнав, что Верину дочку Машу уже осмотрел врач, возвращаются обратно. Они идут пешком по степи, когда внезапно начинается гро-

за: «Черные тучи закрыли солнце. Донская степь окрасилась в серые тона. Дует сильный ветер. Степь делается похожей на море: ветер гонит свои волны по траве. По степи, среди травяных волн, идут Павел и Вера. Их разорванная одежда, словно листки объявлений на фонарных столбах, развеивается на ветру. Где-то в небе сверкнула молния. Вера остановилась, закрыла лицо руками, замерла. Павел смотрит на Веру. Гремит гром, Вера, не убирая рук от лица, садится на корточки. Павел подходит к Вере, становится около нее на колени.

ПАВЕЛ. Ты чё, грома боишься?

Вера убирает руки от лица и смотрит на Павла.

ВЕРА. Нет.

ПАВЕЛ. А чё тогда?

ВЕРА. Мне страшно.

Начинается сильный дождь.

ПАВЕЛ. Страшно из-за грозы?

ВЕРА. Нет, из-за себя.

Павел и Вера сидят рядом на корточках, их заливает мощный ливень» [2].

Вера произносит почти те же самые слова, что и Катерина в разговоре с Варварой в последнем явлении первого действия [7, 2: 224–225]: и Катерину, и Веру пугает не столько гроза, сколько их собственные неясные чувства и переживания. Им обоим страшно из-за того, что они не могут понять себя, никуда не могут убежать от того, что происходит в их душе помимо их собственной воли.



Мотив беспредельности и ничем не ограниченной свободы у Вырыпаева усиливается за счет того, что действие происходит в бескрайней донской

степи. Дома героев не огорожены заборами и границами города, как в «Грозе». Герои оказываются непосредственно перед лицом природной стихии, которая проникает в них, оборачиваясь страстью. Символичен финал фильма: стихия страсти, не найдя выхода, порождает насилие. Смерть героев позволяет этой энергии страсти вновь слиться с природой, с божественным началом. Гибель Павла и Веры изображена как своего рода священная жертва богу Дону, который невозмутимо принимает ее. Слияние с божественным в «Эйфории» происходит через смерть. Не случайно Липовецкий говорит о том, что «Эйфория» обретает черты ритуала, который позволяет прикоснуться к сакральному: «Неразрывная часть любви и насилия, катастрофы и красоты, счастья и крови – вот то сакральное, которое присутствует в “Эйфории”» [5: 361].

Таким образом, несмотря на предельную простоту сюжета, «Эйфория» представляет собой сложный эксперимент по осмыслению театральной и кинематографической действительности через призму «чистого жанра». Обращение к жанру трагедии, а также к внутренним рычагам, которые движут драматургией Островского, – это своего рода попытка современного автора нащупать возможные пути к преодолению кризиса личности, который характеризует современную действительность.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вырыпаев И.* Не улетать // Русский пионер. 2014. № 50. [Электронный ресурс]. URL: <http://ruspioneer.ru/cool/m/single/4453>
2. *Вырыпаев И.* Эйфория. Сценарий // Искусство кино. 2005. № 3. [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2005/03/n3-article19>
3. *Гармаш Т.* В поисках утраченной трагедии // Современная драматургия. 1990. № 3. С. 154–160.
4. *Журавлева А.И., Макеев М.С.* Александр Николаевич Островский. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. М.: Изд-во МГУ, 1997. 376 с.
5. *Липовецкий М., Боймерс Б.* Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012, 376 с.
6. Новая газета. 2006. № 66. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.novayagazeta.ru/arts/29971.html>
7. *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. М.: Искусство, 1973–1980.
8. Российская газета. 2006. Федеральный выпуск. № 4166. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rg.ru/printable/2006/09/08/eiforia.html>
9. Сеанс. 2006. № 29–30: *Манцов И.* Страшно (5 октября, 2006 // Блог); *Плахов А.* Жертва для главного (№ 29/30. Триумф скорости); Сеансу отвечают (№ 29/30. Триумф скорости). [Электронный ресурс]. URL: <http://seance.ru/n/29-30/>
10. *Хализев В.Е.* Драма как род литературы. М.: Изд-во МГУ, 1986. 260 с.

11. Цыркун Н. Тавромахия. «Эйфория». Режиссер Иван Вырыпаев // Искусство кино. 2006. № 8. [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2006/08/n8-article>

Сведения об авторе:

Татьяна Евгеньевна Долженко,
студентка
кафедра истории новейшей русской литературы
и литературного процесса
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Tatiana E. Dolzhenko,
Student
Department of the History of Newest Russian Literature
and Contemporary Literary Process
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
dolzhenko.tano@gmail.com

О.В. Миллер

**К истории изучения поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон»:
полемиические заметки¹**

Аннотация: Статья посвящена одному из самых спорных вопросов в лермонтоведении – творческому статусу последних трех редакций поэмы «Демон». Автор опирается на факт цензурного разрешения от 11 марта 1839 г. на печатание поэмы, не повлиявший, однако, на решение Лермонтова не публиковать произведение. В статье рассматриваются возможные причины сдержанности поэта и в связи с этим сопоставляются ключевые описания в 6-й и последующих редакциях. На основании сравнения автор делает вывод, что 6-я, «лопухинская» редакция не является окончательной и выражающей в полной мере замысел Лермонтова, поскольку в декабре 1838 – начале 1839 г. в поэму вносились принципиальные смысловые изменения.

Ключевые слова: Лермонтов, поэма «Демон», редакции, цензурное разрешение, изменения, авторский замысел, смысл поэмы

Abstract: The article is devoted to one of the most disputable issues for researchers studying the literary works of Lermontov – the status of the last three editions of the poem «Demon». The author relies on the fact that despite censorship permission to publish the poem was granted of March 11, 1839, it didn't change Lermontov's decision not to put this text in print. The article discusses reasons for poet's reluctance and, in connection with it, compares the key differences between the 6th and subsequent editions. Based on that comparison, the author concludes that though the 6th, Lopukhina's' edition was published posthumously and is considered to be the most canonic text, it does not in fact reflect Lermontov's conception to full extend.

Key words: Lermontov, «Demon», editions, censorship permission, changes, the author's conception, the meaning of the poem

¹ Статья написана в рамках работы по проекту «Концептуальные основы современного лермонтоведения»; грант РГНФ № 15-04-00498.

Несмотря на многочисленные работы, посвященные изучению поэмы «Демон», некоторые вопросы нельзя считать до конца решенными. Они вызывают разноречивые мнения, выливаются в длительные дискуссии. Многого требует уточнения.

Известно, что Демон занимал Лермонтова с самых ранних лет. Уже в первых творческих тетрадах появляются наброски этого сюжета, образ Демона проникает в лирические стихотворения, захватывает воображение юного поэта.

В годы зрелого творчества поэт не расстается со своим заветным замыслом, появляются все новые редакции, в текст вносятся многочисленные исправления и дополнения.

Но при жизни Лермонтова «Демон» так и не был напечатан. Долгое время лермонтоведы относили такое положение к цензурным условиям.

Новый поворот в этом вопросе произвела находка В.Э. Вацуро в РГИА (Ф. 777. Оп. 27. Ед. хр. 203) в Реестре рукописей и книг, поступивших в Санкт-Петербургский цензурный комитет в 1839 г. (1), где имеется запись: «Демон», восточная повесть на 70 страницах, поступившая 7 марта от г. Карамзина». Несомненно, В.Н. Карамзин подавал в цензурный комитет поэму Лермонтова, хотя имя поэта в «Реестре» не упоминается.

Итак, «Демон» был разрешен цензурой 11 марта 1839 г. После этой публикации в литературе о Лермонтове упоминается о желании поэта печатать поэму как о несомненном факте. Но действительно ли у Лермонтова было такое намерение? Этот вопрос требует рассмотрения.

Возможно, передача рукописи в цензурный комитет В.Н. Карамзиным преследовала цель беспрепятственного получения разрешения. Но Лермонтов уже не был в это время опальным поэтом, если учесть, что всего месяц назад поэма была прочитана при дворе, а в январе он был приглашен во дворец на свадьбу А.Г. Столыпина. Скорее надо предположить, что Карамзины по своей инициативе и, возможно, без ведома Лермонтова хотели видеть поэму в печати. Вероятно, этому предшествовали уговоры, выдвигались доводы о необходимости противопоставить последнюю редакцию многочисленным спискам, часто контаминированным, имеющим в основе ранние редакции поэмы. Но и после получения цензурного разрешения Лермонтов «Демона» в печать не отдавал. Труднее всего, конечно, было отказать А.А. Краевскому, который готов был в нескольких номерах «Отечественных записок» печатать поэму частями. Лермонтов выдвигал крайне неудобное для журнала требование весь текст поместить одном номере [2: 205], а потом объявил Краевскому, что у него нет текста: отдал якобы читать и ему не вернули.

В.Э. Вацуро ссылается на предписание министра С.С. Уварова о том, что все сочинения «духовного содержания в какой бы то ни было мере» должны поступать не только в светскую, но и духовную цензуру [1: 177]. Если учесть, что это постановление было подписано в конце августа, то возможность воспользоваться мартовским разрешением в течение весны и лета существовала. Кроме того, именно в октябре Краевский жаловался И.И. Панаеву: «Лермон-

тов отдал бабам читать своего “Демона”, из которого я хотел напечатать отрывки, и бабы черт знает куда дели его...” [3: 321]. Значит, предписание Уварова Краевского не пугало. Видимо, Лермонтов слукавил: 24 октября «Демона» читал В.А. Жуковский [3: 321], так что текст у него был.

Скорее, причина, по которой он не хотел отдавать в печать поэму, была другой и лежала совсем в другой плоскости.

Прежде всего, надо принять во внимание особое отношение к ней автора. Это было что-то глубоко личное, сокровенное. Недаром герой поэмы проникает в лирику Лермонтова, соотносится с автором, который признает какое-то родство с ним. Ни об одном из своих персонажей Лермонтов не мог бы сказать:

Мой юный ум, бывало, возмущал
Могучий образ; меж иных видений
Как царь, немой и гордый, он сиял
Такой волшебной-сладкой красотой
Что было страшно... [4: 174]

Услышать поверхностные суждения о своем Демоне, недоуменные вопросы, снисходительные замечания, – а это было неизбежно, если бы поэма появилась в печати, – Лермонтову было невыносимо. Возможно, он колебался, медлил, но печатать поэму так и не отдал.

Есть еще один спорный вопрос, на котором хотелось бы остановиться. Это природа тех изменений, которые отличают последнюю редакцию от шестой, «лопухинской».

Уже привычным стало толкование их как проявление автоцензуры, вызванной необходимостью сделать поэму приемлемой для печати или необходимостью представить поэму для чтения при дворе.

Поэтому особую важность приобретает выяснение вопроса, когда и какие изменения вносил Лермонтов в свой замысел.

Хорошо известно, когда состоялось чтение «Демона» при дворе – 8, 9, 10 февраля 1839 г. Трудно представить, что Лермонтов, узнав о желании императрицы, медлил с отправкой поэмы в течение двух месяцев. Конечно, он еще раз пересмотрел текст, отдал переписать его каллиграфически, но вряд ли для этого потребовался такой длительный срок. Значит, редакция 4 декабря 1838 г. была создана раньше независимо от предстоящего чтения поэмы во дворце. Это седьмая редакция. Здесь уже есть и клятва Демона и описание мертвой Тамары, соответствующее уже последней редакции, финал же не отличается от шестой редакции.

В этом плане важное значение имеет свидетельство В.Р. Зотова, писателя, поэта, журналиста. В 1887 г. он переслал в Лермонтовский музей при Николаевском кавалерийском училище принадлежавший ему список «Демона». В сопроводительном письме он писал начальнику Кавалерийского училища А.А. Бильдерингу, что список этот «снят с рукописи, ходившей по рукам в Царскосельском лицее в 1838 году» [5: 48]. В этот список, в деталях

сильно отличающийся от седьмой редакции, уже вошли и клятва Демона, и описание мертвой Тамары, и сцена поражения Демона в соответствии с последней редакцией. Следовательно, если Зотов не ошибался, а он с уверенностью называет именно 1838 г., эти элементы текста были уже хорошо известны в этом году.

Таким образом, можно с уверенностью сделать вывод, что эта переработка текста отражает авторский замысел, а не уступку важным обстоятельствам.

С этим решительно не соглашаются некоторые исследователи, которые настаивают на признании шестой редакции как основной и окончательной.

Д.А. Гиреев [9: 33] считал, что текст шестой редакции следует считать окончательным потому, что последующая переработка снимает бунтарский пафос поэмы, искажает мысль автора. В подтверждение своего мнения исследователь указывал на «лопухинский» список как на единственный несомненный источник текста.

Т.А. Иванова придерживалась мнения, что новое окончание «Демона» вносит «чуждую замыслу поэмы “идею божественной справедливости”» [6: 142].

При этом даже те исследователи, которые признают самоценность финала восьмой редакции, исходят не из смысла, вложенного в него Лермонтовым, а руководствуются внешним исследованием рукописей.

Э.Э. Найдич в комментарии к поэме так обосновывал необходимость не останавливаться на шестой редакции: «Переработка поэмы в 1838–1839 гг. представляет сложный творческий процесс; его нельзя свести к приспособлению поэмы к цензурным условиям. Устраняя некоторые строки, недопустимые с точки зрения цензуры, Лермонтов вместе с тем изменил сюжет, отдельные части текста, обогатил характеристики и описания, отшлифовав произведение в целом. При переделке поэмы возникли новые монологи Демона, ставшие выдающимися достижениями русской поэзии. Поэтому возвращаться к шестой редакции “Демона”, отвергнув позднейшие, как это предлагают некоторые исследователи, невозможно» [8: 340].

Как видим, доводы «защитников» восьмой редакции носят скорее формальный характер.

Все это заставляет еще раз проанализировать побуждения автора, заставившие его внести радикальные изменения в первоначальный замысел.

Об изменении замысла можно судить, уже сопоставив описание мертвой Тамары в двух редакциях.

В «лопухинской» редакции:
Улыбка странная застыла,
Едва мелькнувши на устах,
Но темен, как сама могила,
Печальный смысл улыбки той:
Что в ней? Насмешка ль над судьбой,
Непобедимое ль сомненье?
Иль с небом гордая вражда? [4: 305]

Здесь чувствуется явный намек на то, что Демон «наложил печать свою» на сердце Тамары. В последней редакции соответствующие строки звучат иначе:

Улыбка странная застыла,
Мелькнувши по ее устам.
О многом грустном говорила
Она внимательным глазам:
В ней было хладное презренье
Души, готовой отцвести,
Последней мысли выраженье,
Земли беззвучное прости. [4: 213]

Это только печать смерти, никакого отзвука власти Демона. Это уже его поражение, поражение в любви. Этим подготовлен ужас Тамары перед Демоном в заключительной сцене, ее преданность Ангелу, посланнику небес.

Скорее всего, Лермонтова не удовлетворяла эта сцена в шестой редакции. Демон, уже как будто не могучий, гордый, дерзкий, легко принимает свое поражение:

Когда ж он пред собой увидел
Все, что любил и ненавидел,
Он шумно мимо промелькнул
И, взор пронзительный кидая,
После потерянного рая
Улыбкой горькой упрекнул. [4: 307]

В последней редакции поражение терпит Демон, полный неукротимых страстей, гордый и дерзкий, вынужденный уступить только непреодолимым силам:

Он был могущ, как вихрь шумный,
Блистал, как молнии струя,
И гордо в дерзости безумной
Он говорил: «Она моя!» [4: 215]

Здесь уместно вспомнить точную формулировку Д.Е. Максимова: «Лермонтов не идеализирует Демона, он его поэтизирует».

Поэтому поражение Демона не развенчивает его, не снижает его образ, а только заставляет сильнее почувствовать его трагедию, трагедию одиночества и безнадёжности.

Таким образом, в последней редакции со всей полнотой нашел выражением замысел Лермонтова, естественно завершающий итог его творческих исканий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вацуро В.Э. О Лермонтове. М., 2008. С. 175–179.
2. М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1899.

3. Захаров В.А. Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова. М., 2003.
4. Лермонтов М.Ю. Соч.: В 6 т. Т. 4. М.; Л., 1955.
5. М.Ю. Лермонтов. Сводный каталог материалов из собраний Пушкинского Дома. СПб., 2014.
6. Иванова Т.А. Посмертная судьба поэта. М., 1967.
7. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. Л., 1969–1981.
8. Удодов Б.Т. М.Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973.
9. Гиреев Д.А. Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон»: Творческая история и текстологический анализ. Орджоникидзе, 1958.

Сведения об авторе:

Ольга Валентиновна Миллер,
ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом).

Автор и составитель библиографических пособий,
учитывающих всю литературу о М.Ю. Лермонтове,
изданную в нашей стране и за рубежом с 1825 по 2001 г.

Автор статей в области лермонтоведения.

Член редакционной коллегии «Лермонтовской энциклопедии» и
редакционного совета «Лермонтовских чтений» в Санкт-Петербурге».

Olga V. Miller,
Russian Literature Institute
of the Russian Science Academy
(the Pushkin House) in St. Petersburg,
the author and compiler of bibliographical
reference books where all the literature
on Lermontov published in Russia and abroad
from 1825 to 2001 is registered.
She has published articles in the field of Lermontov studies.
Ms. Miller is a member of the Editorial Board of the *Lermontov Encyclopedia*
and the *Lermontov Readings* in St. Petersburg.

Ю.В. Егорова

Об изменении названий блюд: от Е. Молоховец к «здоровой пище»

Аннотация: В статье рассматриваются изменения в названиях блюд в конце XIX – начале XX в. Основой для сравнения являются две «кулинарные библии»: пособие Е. Молоховец и «Книга о вкусной и здоровой пище». Значительные социальные изменения, слом общественного строя отразились в номинации, потребовали новых средств выражения. Названия блюд не только отражают изменения в языке, но и свидетельствуют о различной мотивации авторов, закрепляют ценностную парадигму определенного периода. Упоминания в названиях блюд той или иной национальной кухни дают представление о культурных связях страны, а в советский период и о направлении политического вектора.

Ключевые слова: номинация, национальная кухня, традиция, пищевая промышленность, прецедентные имена

Abstract: The article discusses the changes in the names of dishes in the late XIX – early XX c. The basis for comparison are the two «culinary bibles»: E. Molokhovets' book and «The Book of tasty and healthy food». Significant social changes, dismantling of the social system required new nominations, new means of expression. Names of dishes not only reflect changes in the language, but also show different motivating authors, the system of values of certain epoch. Mention the names of dishes of a national cuisine give an idea of the cultural relations of the country, in the Soviet period of history, in addition to it, characterizes political situation.

Key words: nomination, national cuisine, tradition, food industry, precedent names

Диахроническое сопоставление лингвокультурных феноменов позволяет увидеть их специфику, зависимость от социальной истории и тенденции развития. Заслуживающим внимания объектом исследования являются названия блюд в поваренной традиции XIX–XX вв. Первые поваренные

книги, а значит, и названия блюд, зафиксированные печатно и относительно массово, появились в России в XVIII в. на волне увлечения французской кухней. В 1779 г. в России вышла первая кулинарная книга Сергея Друковцева «Краткие поваренные записки»¹, но настоящим массовым изданием стала, конечно, книга Е. Молоховец «Подарок молодым хозяйкам». Ее первое издание датируется 1861 г., а в 1917-м вышло уже 28-е. При анализе номинации блюд использовалось 22-е издание 1901 г.² Аналогом кулинарного бестселлера Молоховец в советские годы стала «Книга о вкусной и здоровой пище»³, впервые изданная в 1939 г. по инициативе наркома пищевой промышленности Аностаса Микояна⁴. На протяжении XX в. книга переиздавалась 14 раз, ее известность можно сравнить с популярностью пособия Молоховец. Не случайно И.В. Глущенко в монографии «Общепит. Микоян и советская кухня» главу, посвященную «Книге о вкусной и здоровой пище», назвала «Кулинарная библия». Именно эти два текста послужили материалом для анализа изменений названий блюд в русской традиции рассматриваемого периода⁵.

Еще до обращения к непосредственному материалу можно предположить, что, несмотря на кажущуюся периферийность рассматриваемого социокультурного сегмента по отношению к идеологии и политике, изменения будут чрезвычайно значительными. Их определяли и смена государственного строя, и коренная ломка общественного уклада, и введение обязательной цензуры, и орфографическая реформа. Зафиксированные изменения позволяют увидеть, насколько сильно социальные трансформации влияют на лингвокультурную номинацию.

Орфографию и морфологию второй половины XIX в. трудно назвать строго регламентируемой: она отражает языковые споры накануне реформы⁶ 1918 г. и отсутствие редакторов и корректоров в большинстве издательств. Написание слов и словоформы в названиях блюд, как и во всем тексте Молоховец, обнаруживают чрезвычайную вариативность и подвижность: *бульонъ*, он же *булiонъ*, сливки могут быть и *сбивными* и *сбитыми*. В «Книге о вкусной и здоровой пище»⁷ мы не встретим вариантов, многочисленные научные редакторы и типография позаботились об унификации.

В оглавлении Е. Молоховец перечень блюд носит название «Меню кушаний» и подразделяет их в зависимости не только от основного продукта, но и от «разряда» (количества участников трапезы) и случая. Лексема *куша-*

¹ Об авторе и изданиях книги см.: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=801>

² Елена Молоховецъ. Подарокъ молодымъ хозяйкамъ или средство къ уменьшенiю расходовъ. СПб.: Типографiя Н.Н. Клобукова, 1901.

³ Книга о вкусной и здоровой пище. Л.: Пищепромиздат, 1939.

⁴ Интересно, что первоначальное ее название – «О полезной и здоровой пище», а изменение внесли по личному указанию Микояна. Об этом см.: Глущенко И. *Общепит. Микоян и советская кухня*. М.: ГУ-ВШЭ, 2010.

⁵ При этом не рассматривались ни названия продуктов, ни особенности приготовления.

⁶ Григорьева Т.М. Три века русской орфографии (XVIII–XX вв.) М.: Элпис, 2004.

⁷ Далее «КВЗП».

ные явно предпочтительнее для автора, несмотря на то что *блюдо* – старославянское слово с долгой историей и активным употреблением. В значении «предмет утвари» употребляется в памятниках с XII в., в значении «кушанье» фиксируется с 1613 г.¹ Для 1939 г. слово *кушанье*, видимо, считается устаревшим и тесно связанным с мещанским прошлым. Не так часто встречается и *блюдо* (в основном в тексте или в таких разделах, как «Бобовые, крупяные и молочные блюда»), авторы сосредотачиваются на исходных продуктах (*Рыба, Мясо и т.д.*), рассказ о производстве которых призван подтверждать развитие пищевой промышленности в СССР. Слово *пища*, звучащее в названии книги, в оглавлении употребляется, когда речь идет о детях: «Пища ребенка» – так назван один из последних разделов.

Названия блюд у Е. Молоховец представляют собой богатый материал для изучения межкультурной коммуникации: зафиксированное происхождение блюда свидетельствует о популярности определенной национальной кухни. В.В. Похлебкин в «Большой энциклопедии кулинарного искусства» отмечает, что мода на названия «по-турецки», «по-гамбургски», «по-литовски» и т. п. появляется в самом конце XIX – начале XX в. в небольших ресторанах, трактирах и связана с рекламой и «плохой осведомленностью о подлинных названиях тех или иных яств европейской и восточной кухонь»². Однако в пособии молодым хозяйкам Е. Молоховец прибегает к подобному типу наименований чрезвычайно часто, и ее трудно обвинить в «продвижении» того или иного блюда. Интерес вызывает соотношение блюд разных национальных кухонь в предлагаемом ассортименте домашнего питания.

Очевидна связь русской поваренной традиции XIX в. с французской кухней. И в этом книга Молоховец не преподносит сюрпризов: есть как прямые отсылки к кухне-первоисточнику (страна – тушеная индейка с рисом *по-французски*; *французский* суп из свежих корней; раки варенные на *французский манер* и т. д.; конкретные французские города – соус *лионский*), так и галлицизмы в названиях блюд (соус *провансаль*; *консоме* и т. д.). При фиксации французского названия используется латиница или транслитерация: яблочный пирог назван и *а-ла-рень*, и *а la reine*. Стремление подражать французской кухне порождает подчас комичные формы: желе *московит*, желе *мозаик*. Неожиданностью для современного гурмана становится активное заимствование английских блюд. Видимо, широко известный анекдот о поваре-англичанине в аду не нашел бы отклика у Е. Молоховец. Английская атрибуция блюд – вторая по численности после французской: бульон, цыплята, говядина, маринованная рыба, соус, даже сыр, не говоря уже о пудингах – все *по-английски*. Свадебный торт – тоже *английский*. Встречается в названиях один раз и прилагательное *шотландский* (*шотландские* лепешки).

Если говорить о межнациональном разнообразии блюд, зафиксированном в их названиях, то перед нами следующая картина. После Франции и

¹ Словарь русского языка XI–XVII. Вып. 1. М., 1975. С. 247.

² Похлебкин В.В. Большая энциклопедия кулинарного искусства. Все рецепты В.В. Похлебкина. М., 2004. С. 222.

Англии – Германия (суп *немецкий* со сливками и желтками; раковый суп *голландский*, морковь с горохом *по-немецки* и т. д.) с большим разнообразием городов: Лейпциг (*лейпцигский* горячий винегрет из разных разностей), Гамбург (суп-пюре *гамбургский*, заварные пышки *по-гамбургски*), Дрезден (торт *дрезденский* пирамидальный), Берлин (*берлинское* пирожное), Ульм (торт *ульмский*). Затем Австрия, а точнее – Вена. Именно этот город, а отнюдь не Париж или Страсбург, лидирует в наименованиях: пышки *венские*, торты *венские* нескольких видов, говядина-филей *по-венски*. Затем следует Италия: суп *итальянский* с макаронами, шука (!) *по-итальянски*, говядина вроде зраз *по-итальянски*, торт *итальянский*; есть и название города – пирожное *туринское*. Встречаются случаи, когда зафиксированное в названии происхождение блюда сочетается с особенностями его приготовления в другой стране – стуфат *по-итальянски* (стуфат – блюдо румынской кухни из баранины). Несмотря на значительное голландское влияние на развитие России в XVIII в., названия блюд Е. Молоховец лишь четыре раза ссылаются на данное происхождение: соус *голландский*, соус *голландский* постный, говядина *по-голландски* с маринованными грибами, *голландские* блины.

Русско-турецкие контакты, как военные, так и мирные, оставили свой след в названиях блюд: паштет *турецкий* из баранины, пилав *турецкий*, баранина *по-турецки*, баклажаны *по-турецки*. Общая с Грецией религия не породила яркой соотнесенности названий блюд с греческой кухней: встретились только *вертута* (*греческое* пирожное) и варенец, или *греческое* молоко. Отчасти это может быть связано с тем, что часть греческих по происхождению названий блюд уже закрепились в поваренной традиции как исконно русские. Таким примером могут быть оладьи, название которых восходит к «маслу» по-гречески¹. Уникальные наименования у Е. Молоховец связаны с Португалией и Китаем: единожды упоминаются говядина *по-португальски* и торт *китайский*.

Принимая во внимание размеры Российской империи и ее экспансию в XIX в., польские и литовские блюда трудно отнести к иностранной кухне, скорее, речь идет о национальной кухне диаспор. Лидируют Польша и Литва: хлodian *польский* со сметаной, соус *польский*, пудинг *краковский* со сметаной и ромом и т. д.; гусь *по-литовски* с яблоками, тушеная капуста *по-литовски*, зразы *литовские* и т. д. Интересно, что отнесенные Е. Молоховец к украинской и еврейской кухне блюда названы по-разному: 4 – *малороссийские* (пирожки *малороссийские* с творогом), 1 – *украинские* (пельмени *украинские*), 1 – *новороссийское* (*новороссийское* жаркое из говядины); 3 раза используется наречие *по-жидовски* (шука *по-жидовски*), 1 – *еврейские* (крендели *еврейские*). В названиях блюд нет прямых отсылок к традициям кавказской кухни.

В 1939 г., когда появилось первое издание «КВЗП», борьба с космополитизмом еще не достигла своего апогея, поэтому связь блюд с европейской кухней еще отражалась в названиях, но уже в значительно меньшей

¹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. III. М.: Прогресс, 1987. С. 133.

степени, чем это было у Е. Молоховец. Сохраняется большинство французских наименований, нарицательных существительных: *консоме, профитро-ли, канане, соус тартар, сабайон*. При этом авторы ставят своей задачей просвещение читателей, рецепты или названия, содержащие заимствования, сопровождаются пояснениями: «Профитролями называются...», «джем – по-английски варенье...»; рассказывается о производстве яичного меланжа, спагетти. А вот относительных прилагательных, связывающих рецепт с национальной кухней, совсем немного. Лидирует здесь Голландия: многократно упоминается *голландский* соус, встречается картофель *по-голландски*, один раз фигурирует Норвегия – сельдь *по-норвежски*.

Связь номинаций с европейской кухней в «КВЗП» – новое слово в идеологии общепита по сравнению с концом 1920-х гг. Т. Кондратьева в монографии «Кормить и править: О власти в России XVI–XX вв.»¹ приводит страницы из книги 1928 г., показывая, как производится систематическая замена заимствованных названий на русские (в первой колонке старое наименование, во второй – новое): «консоме протаньер» – «бульон с кореньями и зеленью», «навага фри» – «навага жареная в сухарях» – в «продуктовых нормах обедов, отдельных блюд и прочих изделий общественных столовых (раскладки)». Не щадят при этой замене и относительные прилагательные, закрепляющие европейское происхождение блюда: «суп итальянский» становится «супом с макаронами и томатом», «соус польский» – «соусом с маслом и яйцами». Очевидно стремление не только отказаться от прошлого и от традиций европейской буржуазии, но и приблизить продукт к потребителю, сделать чтение меню более понятным для человека, незнакомого с гастрономическими изысками. «КВЗП» меняет ситуацию: книга ориентирована на развитие аудитории, если последняя не была знакома с кулинарным разнообразием раньше. Появляются и печенье *пти-фур*, и *бриоши*, появляются и новые заимствования, связанные прежде всего с американской пищевой промышленностью: *крекер, корнфлекс, кетчуп*. В издании 1952 г., вышедшем в разгар борьбы с космополитизмом, исчезнут уже и *глинтвейн*, и *пунш*, и *кетчуп*, и *сэндвичи*. В 1939 г. появляются названия блюд, связанных с национальными традициями народов СССР. Это уже не только украинские, польские или литовские блюда, представлены грузинские, молдавские и даже калмыцкие (*калмыцкий чай*).

Названия блюд отражают разные цели авторов кулинарных книг. Перед Е. Молоховец стоит задача научить молодых женщин правильно и экономно вести домашнее хозяйство. Поэтому номинация часто фиксирует обстоятельства, когда уместно готовить и подать то или иное блюдо, согласуется с домашним этикетом: *дорожная* говядина, *дорожный* паштет, яичница жареная *на охоте*; есть специальный раздел «Блюда по случаю». Религиозная регламентация обязывает делить все блюда на скоромные и постные, часто это фиксируется и в их названиях: шампиньоны *скоромные*, борщ *постный*. Конечно, в государстве, одной из составляющих идеологии которого является

¹ Кондратьева Т. Кормить и править: О власти в России XVI–XX вв. М., 2006.

атеизм, такие названия исчезают. При сохранении рецептов блюд единицы противопоставления меняются местами: борщ *обыкновенный* vs борщ *мясной*. Для авторов «КВЗП» важно подчеркнуть развитие пищевой промышленности¹, показать ее успехи, связать тот или иной рецепт и его название с производством определенного продукта. Поэтому названия максимально доходчивы и функциональны: преобладают конструкции «что из чего» и «что с чем». Социальный заказ требует от авторов заботиться о полной и объективной картине, а не о личных ощущениях, мы не встретим здесь таких частых у Е. Молоховец оценочных эпитетов в названиях блюд. Оценка блюда может быть и холистической (*превосходный* соус с ромом к пудингам, *прекрасное* тесто на сметане, блины *самые лучшие*), и вкусовой (*очень вкусный* соус из сушеных грибов, *превкусный* бисквитный пирог с вином и бешамелем), и эстетической (*красивое* пирожное). Изредка подчеркивается в названиях и ценовая категория блюд – *дешевый* яблочный пирог, что отсутствует в советском издании, – надо полагать, в силу провозглашаемой доступности всего для каждого при новом строе.

В названиях блюд в «КВЗП» мы не найдем и лексем, связанных с ушедшим общественным укладом: эпитеты *королевский, царский, боярский, гусарский* и т. п. При этом нельзя сказать, что новая кулинарная «библия» не связывает свое содержание с традицией: в ней сохраняются многие народные названия (*ботвинья* и т. п.²), в рубриках на полях даются, например, рецепты из журнала «Кухмистер» (1855).

Новое в номинации 1939 г. – нарицательные существительные, взятые в кавычки непосредственно в названии блюда: «Мясной бульон “Борщок”», салаты «Здоровье» и «Весна». «КВЗП» сохраняет традицию использования прецедентных имен в названии блюд, которую историки кухни возводят к концу XVIII в. У Е. Молоховец большинство подобных названий связано с французской культурой: и наполеоновское пирожное, не имеющее никакого сходства с современным «Наполеоном», и маршаль из рябчиков (в честь маршала Магона, а точнее, согласно большинству версий, – его жены), и суп Багратион, и соус бешамель (в честь маркиза де Бешамеля). Редкие русские исключения – имена графа Строганова и Гурьева. В.В. Похлебкин отмечает, что после Второй мировой войны в некоторых ресторанах стали появляться названия, образованные от громких имен. «Мясо по-суворовски» лишь на первый взгляд было связано со знаменитым полководцем, на самом же деле объясняется его название расположением ресторана на Суворовском бульваре³. «КВЗП» сохраняет названия, ставшие нарицательными существительными (бешамель), и избавляется от собственных имен, она предлагает собственную парадигму ценностей, которую поддерживают прецедентные имена и которая

¹ Статьи и фотографии, посвященные отдельным ее отраслям, соседствуют на странице с рецептами и занимают едва ли не важнейшее место в книге.

² При этом не забывают и о просвещении читателя. Так, уха сопровождается комментарием: «Прозрачный рыбный бульон».

³ Похлебкин В.В. Большая энциклопедия кулинарного искусства. С. 239.

составляет часть воспитания нового советского человека. В основе парадигмы – сила, ловкость, здоровье, способность совершить подвиг, яркой иллюстрацией чего становится каша «Геркулес».

Сведения об авторе:
Юлия Викторовна Егорова,
кандидат культурологии
доцент
факультет иностранных языков и регионоведения
МГУ имени М.В. Ломоносова

Yulia V. Egorova,
PhD
Docent
Faculty of Foreign Languages and Area Studies
Lomonosov Moscow State University
iegorova64@yandex.ru

События. Имена. Судьбы

Приложение II.

Переводы призеров конкурса в юбилейном 2015 году

Аспиранты

1-е место

Анастасия Мосинец

аспирантка 1-го года обучения славянского отделения филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета

Антонина Тверицкая

аспирантка 1-го обучения славянского отделения филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова)

Специалисты, бакалавры, магистранты

1-е место

Григорий Арзаманов

студент 2-го курса факультета иностранных языков и регионоведения (отделение «Лингвистика и межкультурная коммуникация») МГУ имени М.В. Ломоносова)

ПЕРЕВОД АНАСТАСИИ МОСИНЕЦ

ДЕЯН ЕНЕВ

ЛОМБАРД

Колокольчик на ручке двери прозвенел. Калин Бандеров поднял взгляд от огромного, словно карта бывшего Советского Союза, кроссворда, над которым ломал голову с самого утра, и посмотрел на вошедшего. Это была старушка, прозрачная, будто паутинка, и такая худенькая, что, казалось, с трудом выдерживает тяжесть больших деревянных пуговиц своего пальто. Калин Бандеров окинул ее оценивающим взглядом и едва смог скрыть досаду. Таких, как она, в последнее время развелось слишком много. Они с невероятным упорством откапывали бог знает из каких пыльных тайников никому не нужные вещи, которые были дороги только им самим: заколки, наперстки, кошелечки, скатерки с целующимися голубями, чернильницы, мундштуки, утиные перья, жестяные браслеты – имитация золота, и с горячностью бедняков пытались их заложить или же сразу продать. Помимо всего прочего, они требовали отчаянно высокие суммы, и иногда Калин Бандеров не выдерживал и кричал на них. Эти несчастные людишки не могли понять, что те чувства, которые они десятилетиями вкладывали в эти вещи, сами по себе не стоят и ломаного гроша.

Бабулька робко подошла к старинному ореховому бюро, за которым расположился Калин Бандеров. Семена по мозаичному полу, она все пыталась извиниться за причиненное беспокойство.

– Это ведь ломбард? – уточнила старушка, остановившись у дальнего края огромного орехового бюро. Она была такая маленькая, что напоминала стоящую на столе фарфоровую фигурку, поблекшую от времени и потрепавшуюся от старости.

– Да, госпожа.

– Извините, не расслышала.

– Да, все верно, это ломбард!

– А какие вещи вы принимаете в залог?

– Разные, госпожа.

– А старые вещи вы случайно не принимаете?

– Смотря какие, госпожа. Лучше дайте мне взглянуть, о чем идет речь.

– А сколько вы платите, простите?

Калин Бандеров секунду поколебался, не выставить ли бабульку сразу, но все-таки решил еще немного поиграть в любезность.

– Если данная вещь, госпожа, новая или в идеальном состоянии, мы договариваемся с вами о размере суммы, которая соответствует ее реальной стоимости, и от этой суммы, но опять-таки подчеркиваю, в зависимости от состояния вещи, я могу вам дать от 10 до 50 процентов. Срок погашения займа – тридцать дней плюс льготный трехдневный срок. Если вы придете в рамках этого периода, но, скажем, не сможете выкупить вещь, вы получаете возможность за определенную сумму продлить срок выкупа еще на месяц. Если вы и тогда не сможете ее выкупить, она переходит в собственность ломбарда. Мы располагаем типовыми договорами, в которых прописаны эти условия. Договор подписывается в двух экземплярах, для каждой из сторон.

Старушка внимательно его слушала, и ее глаза, глубоко посаженные в темно-фиолетовые глазницы, то ли поблескивали, то ли слезились, как два зеркальца с осыпавшейся от времени амальгамой.

– Я кое-что принесла, – сказала она наконец.

Калин Бандеров бессознательно напряг мышцы ног, будто готовясь к прыжку. Тяжелая золотая цепь на его правом запястье, словно анаконда, легла на полированную поверхность стола. Шанс, что старушка покажет что-нибудь действительно ценное, был один на тысячу, но ноздри Калина Бандерова раздулись от охотничьего азарта.

Бабулька пошарила в потрепанном кармане пальто и вытащила что-то плотно завернутое в газету. Она медленно, дрожащими руками начала разворачивать бумагу. Потом резко перевела дыхание и положила перед Калином Бандеровым неопишущей красоты золотые карманные часы «Омега».

Калин Бандеров знал толк в ценных вещах. Их он покупал сразу, даже если владельцы знали реальную стоимость или догадывались о ней, потому что потом, по идеально разработанному каналу, он продавал эти вещи на Запад, где их цена уже возростала, по меньшей мере, раз в десять.

– Эти часы принадлежали моему мужу, – протянула как-то нараспев старушка, будто столько раз уже рассказывала эту историю, что она в конце концов превратилась в песню. – А он получил их от своего отца. На внутрен-

ней стороне крышки есть гравировка, можете посмотреть. Мой муж, пусть земля ему будет пухом, был врачом. У него был вкус к изысканным вещам. Знали б вы только, с каким достоинством носил он эти часы в кармане жилета! Когда мой муж хотел узнать время, он вставал, – никогда не смотрел на часы сидя, – щелкал крышечкой и не меньше минуты с наслаждением вглядывался в циферблат. У меня всегда было ощущение, что как он любит часы, так и весь мир в этот миг любит их.

Слушая рассеянно рассказ старушки, Калин Бандеров бережно вертел дорогую вещь в руках и уже прикидывал ее стоимость в долларах. Он щелкнул крышечкой, и та красиво отскочила вверх. На ее внутренней стороне виднелась мелко выгравированная надпись. Калин Бандеров прочел ее один раз, а потом еще и еще. «Моему сыну Калину Бандерову – с надеждой и упованием». Он ничего не мог понять. Когда он поднял глаза, старушки уже не было. Она ушла. Странное дело, даже колокольчик не прозвенел.

ПАЛМИ РАНЧЕВ

СКРИПАЧИ

Остается еще два-три часа до закрытия ночных заведений – баров, стриптиз-клубов, круглосуточных пиццерий и пивных, – время, когда улицы наиболее безлюдны. Но и тогда на улице Графа Игнатьева кто-нибудь есть. Скамейка перед новыми магазинами напротив школы № 6 освещена. Почти как на сцене. Я подошел поближе и разглядел музыканта. Лысеющий старик в костюме из толстого бархата сидит на скамейке. В руках он держит детскую скрипку. Послышались пискливые звуки. Вскоре появилась и другая публика. С тротуара напротив, где расположены пустые в это время базарные лотки, к нему подходила дородная мадам. Она шла неровной походкой, прихрамывая. Старик, который пиликал на скрипке, будто непрерывно ее настраивал, не обращал на нее внимания. Даже когда она остановилась перед ним.

– У тебя же детская скрипка, – заметила она. – Не знаю, есть ли у меня право тебе это говорить. А впрочем, я уже сказала. Она детская.

– Я ребенок. Потому и детская.

– Сколько тебе лет?

– Какая разница? Я ребенок.

Я спрятался в полутьме боковой улочки. Однако я уверен, что даже если я подойду, будет то же самое. Эти двое продолжают разговор, как будто меня нет.

– Когда-то и я могла, – говорит мадам.

– Что могла?

– Играть, как ты.

– Я только учусь, – ответил дед. – Вряд ли когда-нибудь научусь.

Старик, охваченный внезапным порывом, уверенно приладил скрипку под подбородком, поднял смычок над головой, замер на миг и темпераментно заиграл.

– Ты уже научился, – сказала мадам и радостно всплеснула руками. – Ты прекрасно играешь.

– Нет, нет! – возразил дед и прервал игру. – Я еще учусь. Я на полпути.

– Ты дашь мне попробовать? Я же сказала, что когда-то умела играть.

Старик отрицательно покачал головой. Его рука со смычком снова взмыла над головой в широком жесте, и он сыграл свой ответ. Еще раз покачал головой. Снова запиликал, когда она протянула ему банкноту.

– Я только попробовать.

– Нельзя.

– А за деньги?

Старик упрямо смотрел в сторону. Я уже отошел, когда снова услышал звуки скрипки. Я не мог сказать наверняка, кто из них играет.

ПЕРЕВОДЫ АНТОНИНЫ ТВЕРИЦКОЙ

ДЕЯН ЕНЕВ

ЛОМБАРД

Колокольчик, подвешенный к дверной ручке, зазвенел. Калин Бандеров оторвался от огромного, как карта бывшего Советского союза, кроссворда, над которым он бился с самого утра, и поднял глаза на посетителя. Посетителем оказалась старушка, прозрачная, как паутина, и такая тщедушная, что казалось, она может не выдержать тяжести больших деревянных пуговиц своего пальто. Калин Бандеров окинул ее взглядом и, сразу все поняв, с трудом скрыл досаду. Таких, как эта старушка, в последнее время развелось слишком много. С невероятным упорством они выкапывали из бог знает каких складок времени никому не нужные вещи: заколки, наперстки, кошелечки, скатерки с целующимися голубками, чернильницы, мундштуки, гусиные перья, дешевые браслеты под золото. Все это барахло могло быть ценным только как память для них самих, но они настойчиво, как все бедняки, старались его заложить или сразу продать. К тому же цена, которую они называли, была безнадежно высокой, так что порой Калин Бандеров не выдерживал и начинал кричать. Эти несчастные никак не могли понять, что чувства, которые они десятилетиями вкладывали во все эти предметы, сами по себе не стоят и ломаного гроша.

Старушка робко подошла к антикварному столу из орехового дерева, за которым расположился Калин Бандеров. Семена по мозаичному полу, она несколько раз попыталась извиниться за причиненное ею беспокойство.

– Скажите, это ломбард? – спросила она, остановившись у дальнего края огромной столешницы. Старушка была такой крошечной, что отсюда напоминала фарфоровую статуэтку, поблекшую и потрескавшуюся от времени.

– Да, слушаю вас.

– Извините, я плохо слышу.

– Да, это ломбард!

- А какие вещи вы принимаете в залог?
- Разные.
- А старые вещи вы случайно не принимаете?
- Зависит от того, что за вещь. Приносите, я посмотрю и тогда вам скажу.
- Извините, а сколько вы за них даете?

Калин Бандеров секунду поколебался, может, стоит сразу выставить старушку, но решил еще немного поиграть в любезность.

– Если вещь новая или в идеальном состоянии, то мы с вами договариваемся о размере суммы, которая отвечает ее реальной цене. От этой суммы, но повторяю, с учетом состояния вещи, я могу дать вам от 10 до 50 процентов. Срок возврата займа – тридцать дней плюс три дня в подарок. Если вы придете до окончания этого срока, но, к примеру, у вас не будет возможности выкупить вещь, то за определенную плату вы сможете отложить выплату еще на один месяц. Если и тогда вы не выкупите вещь, то она станет собственностью ломбарда. У нас есть образец договора, в котором указаны все условия. Договор подписывается в двух экземплярах, для каждой из сторон.

Старая женщина внимательно слушала. Ее запавшие глаза под темно-фиолетовыми веками блестели или, может быть, слезились, напоминая два зеркальца с потрескавшейся амальгамой.

– Я кое-что принесла, – сказала она наконец.

Калин Бандеров машинально напряг мышцы ног, будто готовясь вскочить. Тяжелая золотая цепочка на его правом запястье легла на полированный стол, словно анаконда. Шанс, что старушка покажет что-то действительно стоящее, был один к тысяче, но инстинкт охотника заставил ноздри Калина Бандерова раздуться.

Старушка порылась в обтрепанном кармане пальто и достала оттуда нечто, завернутое в несколько газет. Медленно, дрожащими руками она начала разворачивать бумагу. Потом вдруг глубоко вздохнула и положила перед Калином Бандеровым необыкновенной красоты карманные часы «Омега».

Калин Бандеров разбирался в дорогих вещах. Их он выкупал сразу, даже если хозяева знали или догадывались об их реальной цене, и по хорошо отлаженному каналу продавал на Запад, где их цена возрастала по меньшей мере в десять раз.

– Эти часы принадлежали моему мужу, – сказала старушка немного нараспев, как будто рассказывала эту историю столько раз, что история уже сама собой превратилась в песню. – Он получил их от своего отца. На крышке внутри есть надпись, можете посмотреть. Мой муж, царствие ему небесное, был врачом. У него был вкус к изысканным вещам. Видели бы вы, с каким достоинством он носил эти часы в жилетном кармане. Когда он хотел узнать, который час, то обязательно вставал – он никогда не смотрел на часы сидя, – со щелчком открывал их и целую минуту с наслаждением всматривался в циферблат. Мне всегда казалось, что когда он вот так любовался часами, весь мир любовался им самим.

Рассеянно слушая рассказ старушки, Калин Бандеров нежно поглаживал дорогую вещь и уже прикидывал ее цену в долларах. Он нажал на пружинку, и крышка часов, щелкнув, плавно открылась. Внутри была искусная гравировка. Калин Бандеров прочел надпись, потом прочел ее снова и еще один раз: «Моему сыну Калину Бандерову. Надеюсь и уповаю на тебя». Ничего не понимая, он поднял взгляд на старушку, но ее уже не было. Она ушла. Удивительно, даже колокольчик не зазвенел.

ПАЛМИ РАНЧЕВ

СКРИПАЧИ

За два-три часа до закрытия баров, стриптиз-клубов, круглосуточных пиццерий и пивнушек наступает такое время, когда улицы совсем пустеют. Но даже тогда на Графа Игнатьева можно кого-нибудь встретить. Через дорогу от шестой школы, рядом с новыми магазинами, стоит скамейка. Пятачок земли вокруг нее освещен. Почти как на сцене. Подойдя ближе, я увидел исполнителя. На скамейке сидит лысый старик, одетый в вельветовый костюм. В руках у него детская скрипка. Слышны резкие, немелодичные звуки. Скоро появился и зритель. С той стороны улицы, где стоят пустые в это время лотки, к старику идет толстая тетка. Идет немного вперевалку: она хромает. Старик продолжал возить смычком по струнам, как будто настраивал инструмент, и не обращал на тетку внимания. Даже когда она встала прямо перед ним.

— Это детская скрипка, — заметила она. — Не знаю, имею ли я право тебе это говорить. Хотя я уже сказала. Она детская.

— Я ребенок. Потому и детская.

— Сколько тебе лет?

— Неважно. Я ребенок.

Я спрятался в тени за углом. Но я уверен, что, даже если выйду, ничего не изменится. Они по-прежнему будут разговаривать, как будто меня нет.

— Когда-то и я умела, — говорит тетка.

— Что умела?

— Играть, как ты.

— Я только учусь, — ответил старик. — И вряд ли когда-нибудь научусь.

Вдруг в неожиданном порыве он уверенно поместил скрипку на плечо. Поднял смычок над головой, на мгновение замер и с чувством заиграл.

— Ты уже научился, — воскликнула тетка и радостно всплеснула руками. — Ты так хорошо играешь!

— Нет, нет! — сказал старик и опустил смычок. — Я только учусь. Я на полпути.

— Можно мне тоже попробовать? Я ведь сказала, что когда-то умела играть.

Старик отрицательно покачал головой. Его рука со смычком взметнулась в широком жесте, и он сыграл свой ответ. Еще раз покачал головой. И опять принялся водить смычком по струнам. Тетка протянула ему банкноту.

– Я только попробовать.

– Нельзя.

– А за деньги?

Старик упрямо смотрел в сторону. Я уже уходил, когда снова услышал скрипку. Я не понял, кто из них играет.

ПЕРЕВОДЫ ГРИГОРИЯ АРЗАМАНОВА

ДЕЯН ЕНЕВ

ЛОМБАРД

Прозвенел колокольчик, прикрепленный к дверной ручке. Калин Бандеров оторвал свой взгляд от огромного, величиной с карту бывшего Советского Союза, кроссворда, с которым сражался всю первую половину дня, и посмотрел на вошедшую. Это была старушка, прозрачная, как паутина, и такая слабая, что казалось, она едва выдерживает тяжесть огромных деревянных пуговиц своего пальто. Калин Бандеров одним взглядом оценил ее, и едва ли ему удалось скрыть досаду. Таких, как она, в последнее время нахлынуло слишком много. Они с невероятным упорством откапывали бог знает откуда взявшиеся, никому не нужные вещи, имеющие лишь какую-то сентиментальную ценность для самих владельцев, вроде заколок, наперстков, салфеток с целующимися голубками, портсигаров, жестяных браслетов, побрякушек под золото, и с жаром нищих пытались их заложить или сразу продать. За каждую вещицу они запрашивали отчаянно высокие цены, и иногда Калин Бандеров не выдерживал и начинал кричать. Эти проклятые людишки не могли сообразить, что чувства, которые десятилетиями вкладывались в эти предметы, сами по себе не стоят ни гроша.

Старушка с опаской подошла к старому письменному столу из орехового дерева, за которым расположился Калин Бандеров. Ковыляя по мозаике, она несколько раз пыталась извиниться за причиняемое беспокойство.

– Это точно ломбард? – спросила старушка, встав у дальнего конца огромного письменного стола. Она была такой маленькой, что напоминала поставленную кем-то на столешницу фарфоровую фигурку, с годами потускневшую и потрескавшуюся от старости.

– Да, госпожа.

– Извините, я не расслышала.

– Да, все верно, это ломбард!

– А какие вещи вы принимаете?

– Разные, госпожа.

– А, случаем, старые вещи вы не принимаете?

– Зависит от многого, но будет лучше, если я увижу, о чем идет речь.

– Какие суммы вы предоставляете?

Калин Бандеров на секунду поколебался, не выставить ли старушку за дверь сразу, но все-таки решил еще немного поиграть в вежливость.

– Если предлагаемая вами вещь, госпожа, новая или в идеальном состоянии, мы с вами договоримся о размере суммы, которая соответствует реальной цене. Повторюсь, это сильно зависит от состояния предмета. Я могу дать Вам от десяти до пятидесяти процентов от суммы. Срок погашения займа – тридцать дней, плюс три дня – дополнительный период. Если вы вернетесь до истечения срока, но у вас не будет возможности выкупить вещь обратно, вы сможете за определенную сумму продлить срок еще на месяц. В случае если вы и тогда не сможете выкупить вещь, она станет собственностью ломбарда. У нас есть типовые договоры, в которых прописаны все условия. Договор подписывается в двух экземплярах – по одному для каждой из сторон.

Пожилая женщина слушала его внимательно, и спрятанные глубоко в темно-сиреневых орбитах глаза поблескивали, и, может, даже из них текли слезы, как из двух зеркал с разлитой в них амальгамой.

– У меня есть кое-что – сказала она наконец.

Калин Бандеров бессознательно напряг мускулы ног, будто готовился к прыжку. Увесистая золотая цепочка на его правом запястье сползла как анаконда на отполированную поверхность стола. Шанс, что старуха покажет нечто действительно ценное, был один на тысячу, но от азарта охотника у Калина Бандерова раздулись ноздри.

Старушка сунула руку в истрепанный карман пальто и вынула что-то замотанное в несколько слоев газеты. Она медленно, дрожащими руками начала разворачивать бумагу. Потом вдруг вздохнула и положила перед Калином Бандеровым невероятно красивые золотые карманные часы «Омега».

Калин Бандеров понимал в ценных вещах. Он их скупал сразу же, даже если их владельцы знали или подозревали о реальной стоимости, и переправлял по отработанному каналу на Запад, где цена возрастала как минимум в десять раз.

– Эти часы принадлежали моему мужу, – сказала она как-то певуче, будто столько раз рассказывала эту историю, что история сама по себе в конце концов превратилась в песню. – А ему они достались от его отца. На внутренней стороне крышки выгравирована надпись, можете посмотреть. Мой муж, царствие ему небесное, был врачом. У него был изысканный вкус. Если бы вы знали, с каким достоинством он носил эти часы в кармане жилетки. Когда мой муж хотел узнать время, он вставал. Он никогда не смотрел на часы сидя. Он щелкал крышкой и где-то с минуту с наслаждением вглядывался в циферблат. У меня всегда было ощущение, что когда он любовался своими часами, весь мир любовался им.

Рассеянно слушая, о чем говорит старушка, Калин Бандеров с нежностью вертел дорогую вещицу в руках, прикидывая цену в долларах. Он щелкнул крышкой, и она красиво отскочила вверх. На внутренней стороне была выгравирована миниатюрная надпись: «Моему сыну Калину Бандерову – с надеждой и верой». Ничего не понятно. Когда Калин поднял глаза на старуху, ее не было. Она уже ушла. Удивительно, даже колокольчик не прозвенел.

СКРИПАЧИ

До закрытия всех ночных заведений, баров, стриптиз-клубов и кругло-суточных пиццерий с пивными, есть еще пара часов. В это время на улицах меньше всего людей. Но даже в эту пору на Графа кто-нибудь есть. У скамейки перед новыми магазинами, напротив школы № 6, освещение почти как на сцене. Я подошел ближе и увидел исполнителя. На скамейке сидел лысый старик в вельветовом костюме. В руках у него была детская скрипка. Были слышны скрипы. Скоро появилась и другая публика. От противоположного тротуара, где стояли пустые рыночные лотки, шла женщина в теле. Она прихрамывала, походка у нее была слегка рассеянная. Старик пиликал на скрипке, будто ее настраивая, и не обращал на нее никакого внимания. Даже тогда, когда она встала прямо перед ним.

– У тебя детская скрипка, – подметила она. – Не знаю, имею ли я право тебе об этом говорить. Хотя вообще-то я уже это сказала. Детская она.

– Я ребенок, потому и детская.

– Сколько тебе лет?

– Это не важно. Я ребенок.

Я скрылся в тени прилегающей улицы. Но я уверен, что даже если бы приблизился, ничего бы не поменялось. Они бы вдвоем разговаривали, словно меня и нет.

– Я когда-то тоже умела, – сказала женщина.

– Что умела?

– Играть так же, как ты.

– Я только учусь, – ответил старик, – и вряд ли когда-нибудь научусь.

Дед с неожиданным рвением, уверенно положил скрипку себе под бороду, занес над головой смычок, на миг замер и темпераментно заиграл.

– Ты уже научился играть, – сказала женщина и радостно захлопала. – Ты прекрасно играешь!

– Нет, нет! – сказал старик и перестал играть. – Я еще только учусь, я на полпути.

– Дашь и мне попробовать? Я тебе говорю, что я когда-то умела играть.

Старик покачал головой. Рука со смычком снова взмыла широким жестом вверх, и дед сыграл свой ответ. Еще раз покачал головой. Потом снова начал двигать смычком по струнам, когда она протянула ему купюру.

– Просто попробовать.

– Нельзя.

– А за деньги?

Старик настойчиво смотрел куда-то в сторону. Я уже далеко ушел, когда снова услышал скрипку, и я не был уверен, кто из них двоих сейчас играет.

Библіографіи

**Библиография произведений
Н.В. Гоголя и литературы о нем на русском языке**

2010

ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Афоризмы, изречения, сентенции / Сост. Т. Михед, П. Михед; вступ. статья П. Михеда. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2010. 256 с.: ил.

Загл. вступ. статья: О «густом, могучем слове» Николая Гоголя. С. 5–16.

Вечера на хуторе близ Диканьки / Худ. В. Штанко. Киев: Грани-Т, 2010. 197, [2] с.: ил.

Вечера на хуторе близ Диканьки. М.: ЗАО «Олма Медиа Групп», 2010. 304 с.: ил. Примеч. С. 295–301.

Вечера на хуторе близ Диканьки / Ил. С.М. Дудина и Н.И. Ткаченко. М.: Издательский Дом Мещерякова, 2010. 280 с.: ил. – (Переживая заново).

Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2010. 444 с. – (Русская классика).

Вечера на хуторе близ Диканьки. Ревизор. Повести. Харьков: Книжный клуб «Клуб семейного досуга», 2010. 396, [1] с.: ил. – (Шедевры на все времена).

Вечера на хуторе близ Диканьки. Ревизор. Повести. Харьков; Белгород: Изд-во «Клуб семейного досуга», 2010. 374 с. – (Шедевры на все времена).

«Вий» и другие мистические повести. Донецк: БАО, 2010. 319 с.: ил.

Золотые цитаты классиков литературы. Н.В. Гоголь. Ростов-на-Дону: Феникс, 2010. 60 с.: ил. – (Миниатюрная книга афоризмов).

Критика. Публицистика. Духовная проза / Вступ. статья и коммент. Ю.В. Манна. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. 599 с. – (Библиотека отечественной общественной мысли с древнейших времен до начала XX века).

Содерж.: Манн Ю.В. Николай Васильевич Гоголь; Статьи 1831–1847; Ранние статьи (1831–1833); Статьи из сборника «Арабески» (1835); Статьи, напечатанные в «Современнике» (1836–1837); Выбранные места из переписки с друзьями (1847); Не напечатанное при жизни Гоголя; Незавершенное (1840-е гг., начало 1850 г.); <Заметка о Мериме>; Учебная книга словесности для русского юношества; О «Современнике»; О сословиях в государстве; <Авторская исповедь>; Размышления о Божественной литургии.

Малое собр. соч. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2010. 832 с.

Мертвые души. М.: Астрель: АСТ, 2010. 272, [4] с.: ил.

Мертвые души: поэма. М.: АСТ: АСТ МОСКВА; Владимир: ВКТ, 2010. 413, [3] с. – (Русская классика).

Мертвые души: поэма. М.: ООО Изд-во «Пан пресс», 2010. 571 с.: ил. – (Литературно-художественное издание).

Мертвые души. Выбранные места из переписки с друзьями / Сост., коммент. В.А. Воропаева. М.: Дрофа, 2010. 430, [2] с. – (Библиотека отечественной классической художественной литературы).

Коммент. С. 371–417.

Приложения:

Мережковский Д.С. Из статьи «Гоголь и черт». С. 418–424.

Воропаев В.А. «Будьте не мертвые, а живые души». О названии поэмы Н.В. Гоголя. С. 424–429.

Мертвые души. Петербургские повести. Рим / Предисл. Д. Быкова. М.: АСТ: Астрель, 2010. 640 с.: ил. – (Классика и современность).

Загл. предисл.: Диагноз России. С. 5–20.

Примеч. и коммент. С. 617–638.

Мертвые души. Повести. Пьесы. М.: АСТ, 2010. 1047, [9] с.

Мертвые души: повести, пьеса, поэма. М.: Эксмо, 2010. 704 с. – (Библиотека для чтения).

Мертвые души. Ревизор. Женитьба. / Предисл. и коммент. В.А. Воропаева. М.: АСТ: АСТ МОСКВА: Полиграфиздат, 2010. 668, [4] с. – (Золотая классика).

Загл. предисл.: «Дело, взятое из души...». О Гоголе и его главной книге. С. 5–39.

Коммент. С. 591–669.

Миргород. Новосибирск: Сибирское университетское изд-во, 2010. 192 с.

Миргород. Пьесы. М.: Эксмо, 2010. 672 с. – (Библиотека всемирной литературы).

Содерж.: *Белинский В.Г.* Сочинения Николая Гоголя. С. 7–16; Миргород, Ревизор, Женитьба, Игроки, Утро делового человека, Тяжба, Лакейская, Авторская исповедь, Размышления о Божественной Литургии.

Молитвы // Молитвы русских поэтов XI–XIX: Антология / Авторский проект, сост., послесл. и биограф. статьи В.И. Калугина. М. Издательский дом «Вече», 2010. С. 413–415.

Биограф. статья. С. 413.

Воропаев В. Коммент. С. 415–416.

Загл. послесл.: Молитвенная поэзия. С. 748–769. [О Гоголе: С. 757–758, 762–763, 765, 766, 767 и др.]

Полн. собр. соч. и писем: В 17 т / Сост., подгот. текстов и коммент. И.А. Виноградова, В.А. Воропаева. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2010.

Т. 16: Летопись жизни и творчества Н.В. Гоголя. 816 с.: цв. вклейка.

Виноградов И.А., Воропаев В.А. Именной указатель. С. 752–808.

Т. 17. Песни, собранные Гоголем. Избранные стихотворения разных авторов. Выписки из журнальных статей. 936 с.

Виноградов И. Народная песня в творчестве Гоголя. С. 679–706.

Коммент. С. 707–884.

Виноградов И.А., Воропаев В.А., Карташов В.С. <Исправления и дополнения к комментариям предшествующих томов наст. собрания.> С. 884–904.

Размышления о Божественной Литургии. Киев: Послушник, 2010. 112 с.

Ревизор. Комедия в пяти действиях / Вступ. статья В. Воропаева, коммент. И. Виноградова, В. Воропаева; худож. В. Бритвин. М.: Детская литература, 2010. 125 с.: ил. – (Школьная библиотека).

Загл. вступ. статьи: Над чем смеялся Гоголь. О духовном смысле комедии «Ревизор». С. 5–20.

Коммент. С. 120–126.

Светлое Воскресение // Христос Воскресе!: Пасхальный сборник / Сост. Т.А. Соколовой. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2011. С. 63–65.

Сорочинская ярмарка / Худ. Л. Чайка. Харьков: Фактор, 2010. 60 с.: ил.

Тарас Бульба: повесть / Вступ. статья В. Воропаева, коммент. И. Виноградова; худож. Е.А. Кибрик. М.: Детская литература, 2010. 187 с.: ил. – (Школьная библиотека).

Загл. вступ. статьи: Гражданин земли Русской. С. 5–12.

Коммент. С. 167–188.

Шинель / Худ. А. Коненко. Омск, 2010. 120 с.: ил.

[Миниатюрное издание.]

[Откл.: Издана самая маленькая в мире книга Гоголя – повесть «Шинель» // Книжный клуб. М., 2011. № 1. С. 64.]

ЛИТЕРАТУРА

Абдулаева Т.К. Слово «порхлица» и его синонимы в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Вестник Университета Российской академии образования. М., 2010. № 4(52). С. 42–45.

Абдуллаев А.А. Из наблюдений над ономастиком «Мертвых душ» Н.В. Гоголя // Русский язык в историко-лингвистическом и социокультурном поле. Махачкала, 2010. С. 3–8.

Абрамовская И.С. Утопия Гоголя (по книге «Выбранные места из переписки с друзьями») // Публицистика в кризисный период: проблемы истории, теории, языка. Великий Новгород, 2010. С. 52–65.

Авдевина О.Ю. Семантика неопределенности в художественном тексте (на материале произведений Н.В. Гоголя) // Известия Южного федерального ун-та. Филологические науки. Ростов-на-Дону, 2010. № 1. С. 69–78.

Агеева З.М. Душевная болезнь Гоголя. М.: У Никитских ворот, 2010. 95 с.

Агеносов В.В. Гоголь в русской литературе XX столетия // Записки русской академической группы в США. Нью-Йорк, 2010. Т. 36. С. 211–226.

[Реф.: *Миллиончикова Т.М.* Исследования по литературе XIX в. в журнале «Записки русской академической группы в США» (Сводный реферат) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: РЖ / РАН. ИНИОН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения. М., 2012. № 3. С. 98–102.]

Адати Д. Гоголь в Японии: круглый стол «Проблематика гоголевского творчества: в честь 200-летия со дня рождения писателя» // Новый филологический вестник. М., 2010. № 1(12). С. 150–151.

[Состоялся в Японии 24 октября 2009 г.]

Айтасова С.И. Характеристика языковых единиц с семантикой неопределенности в поэме «Мертвые души» Н.В. Гоголя // Русская филология. Вестник Харьковского национального пед. ун-та им. Г.С. Сковороды. Харьков, 2010. № 1–2(42). С. 33–37.

Аксаков С.Т. История моего знакомства с Гоголем. Со включением всей переписки с 1832 по 1852 год. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. 248 с.

Аксенова Г.А. Федор Солнцев: к вопросу об иллюстрировании произведений Н.В. Гоголя // Обсерватория культуры. М., 2010. № 5. С. 106–111.

[Об иллюстрациях Ф. Солнцева к «Размышлениям о Божественной Литургии» Н.В. Гоголя (1880-е гг.).]

Алатлы А. По следам Гоголя / Пер с тур. И. Дриги. Киев: Четверта хвиля, 2010. 521 с.

Александров Л.Г. Этапы Дантова пути в пространстве «Мертвых душ» Н.В. Гоголя // Вестник Челябинского гос. ун-та. Филология. Искусствоведение. Челябинск, 2010. № 4. Вып. 40. С. 14–21.

Александрова И.Б. Дом Гоголя на Никитском бульваре // Культура и время. М., 2010. № 1(35). С. 196–221.

Алексеевский М.Д., Лурье М.Л., Сенькина А.А. Легенда о памятнике Гоголю в Могилеве-Подольском: опыт комментария к фрагменту локального текста // Антропологический форум. СПб., 2010. № 12. С. 375–422.

Алтухова С.И. «В сердце моем – Русь, одна только прекрасная Русь...» (литературно-музыкальная композиция, посвященная дню рождения Н.В. Гоголя) // Русский язык и литература в школах Украины. Киев, 2010. № 4. С. 32–39.

Аль Д. Гоголь – наш современник. СПб.: Нестор-История, 2010. 218 с.

[Рец.: *Манн Ю.В.* // Вопросы литературы. М., 2011. Вып. 1. С. 488–489.]

Алябов Ю. Двойной юбилей под Синей птицей // Литературная газета. М., 2010. 7–13 апреля. № 13. С. 16.

[Об опере «Женитьба» по пьесе Гоголя на музыку А. Гречанинова.]

Анненкова Е.И. Проповедничество Гоголя («Выбранные места из переписки с друзьями») // Исследования по русской литературе. Стамбул, 2010. С. 4–16.

Анненская А.Н. Гоголь. Его жизнь и литературная деятельность: Биографический очерк. Томск: ТомСувенир, 2010. 255 с.: ил. – (Сер. Жизнь замечательных людей. Биограф. библиотека Ф. Павленкова. Вып. 6). [Миниатюрное издание.]

Архипов Ю. По следам птицы-тройки // Литературная Россия. М., 2010. 18 июня. С. 11.

Афанасьев Э.С. Феномен художественности: от Пушкина до Чехова: сб. статей. М.: Изд-во МГУ, 2010. 296 с.

Из содерж.:

О художественности повести Н.В. Гоголя «Нос». С. 78–83.

О художественности повести Н.В. Гоголя «Шинель». С. 83–93.

Творчество Гоголя: «история души человеческой». С. 93–102.

Гоголь и Чехов: «эстетика малых величин». С. 102–119.

[Реф.: Ревякина А.А. // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: РЖ / РАН. ИНИОН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения. М., 2011. № 4. С. 107–116.]

Базылев В.Н. Запахи уездного города: Из семиотических комментариев к гоголевскому «Ревизору» // Язык города. Бийск, 2010. С. 38–43.

Баль В.Ю. «Итальянский сюжет» в семиосфере мотива «живого портрета» в повести Н.В. Гоголя «Портрет» // Альманах современной науки и образования: В 2 ч. Тамбов, 2010. Ч. 1. № 1(32). С. 91–94.

[Функциональная роль образов и мотивов итальянской живописи в повести Гоголя.]

Баль В.Ю. Экфразис «живого портрета» в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Молодая филология – 2010: лингвистика и литературоведение: сб. научных статей. Новосибирск, 2010. С. 66–78.

Баль В.Ю. Экфразис «живого портрета» в творчестве Н.В. Гоголя (проблема эволюции от повести «Портрет» к поэме «Мертвые души») // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения: Материалы X Всероссийской научно-практической конференции молодых ученых 2 апреля 2010 г. / Под ред. А.А. Казакова. Томск, 2010. Вып. 11. Т. 2: Литературоведение и издательское дело. С. 14–19.

Баранов С.Ю. Симметрия и асимметрия в композиции «Мертвых душ» // Слово и текст в культурном сознании эпохи. Вологда, 2010. Ч. 6. С. 174–182.

Бедзир Н. Гоголевский интертекст Украинского постмодернизма // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: зб. наукових праць / Міністерство освіти і науки України; Держ. вищий навчальний заклад «Ужгородський національний ун-т; відп. ред. І.В. Сабадош. Ужгород: Говерла, 2010. Вип. 14. С. 131–134.

Белинский В.Г. Избранное / Сост., вступ. ст. и коммент. Е.Ю. Тихоновой. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. 712 с. – (Библиотека отечественной общественной мысли с древнейших времен до начала XX века).

Из содерж.: О русской повести и повестях г. Гоголя; Письмо к Н.В. Гоголю. 15 июля (н. ст.) 1847 г. Зальцбрунн.

Белозерова А.В. «Загадка Гоголя» как проблема антиномичности мировоззрения писателя // Границы современной эстетики и новые стратегии интерпретации искусства. М., 2010. С. 252–256.

[Интерпретации антиномий в художественном мире Гоголя в русской критике XIX–XX вв. (в том числе в критике русского зарубежья).]

Белоус Н.М. Духовный облик Н.В. Гоголя: на пути к воцерковлению русской души в поиске «Божьей воли» // Общество и личность: пути развития, возможности и ресурсы. М., 2010. С. 141–150.

Белуза А. Москали на хуторе близ Диканьки. Как далеко друг от друга зашли Россия и Украина за 20 лет взаимной независимости // Известия. М., 2010. 21 июня. С. 11.

Бережняк В.М. Национальный характер в языке произведений Н.В. Гоголя-студента Нежинской гимназии высших наук // Русский язык в контексте культуры: сб. научных статей. Могилев, 2010. С. 328–331.

Беспрозванный В. «Миргород» Н.В. Гоголя: цикл как текст // Пермьяковский сборник. М., 2010. Ч. 2. С. 308–326.

Бибихин В.В. Слово и событие. Писатель и литература / Отв. ред. О.Е. Лебедева. М.: Русский фонд содействия образованию и науки, 2010. 416 с.
Кьеркегор и Гоголь. С. 265–272.

Бирюков С. Алексей Крученых: «Пересказы из Гоголя» // Текст и тексты. Новосибирск, 2010. С. 118–127.
[Трансформация гоголевских мотивов и образов в циклах А.Е. Крученых «Слово о подвиге Гоголя» и «Арабески из Гоголя».]

Богданова А. Колесо доехало до Сибири. Премьера музыкальной поэмы Александра Журбина по гоголевским «Мертвым душам» состоялась в Омске // Литературная газета. М., 2010. 26 мая – 1 июня. № 21. С. 11.

Бознак О.А. «Степь» А.П. Чехова и «Мертвые души» Н.В. Гоголя: опыт интерпретации // Личность А.П. Чехова в культурном пространстве XXI века. Сыктывкар, 2010. С. 7–13.

Бойко И.В. Номинация человека в прозе Н.В. Гоголя в лингвокультурологическом аспекте (на материале повести «Тарас Бульба») // Проблемы преподавания и изучения русского языка в школе и вузе на современном этапе. Нежин, 2010. С. 32–34.

Болотников П.В., Исаева Э.М. Украинизмы в повестях Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» и их переводы на английский язык // Актуальные проблемы лингвистической культурологии. М., 2010. № 7. С. 77–80.

Бондаренко В. Где же ты, Тарас Бульба? // Подъем. Воронеж, 2010. № 1. С. 159–163.
[Повесть Гоголя «Тарас Бульба» в киноэкранизации В. Бортко.]

Боровская Е.Р. Имя героя как портрет: по повести Н.В. Гоголя «Портрет» // VII Пасхальные чтения. М., 2010. С. 131–136.

Булкина И. Нежинский круг и «фантастическая реальность»: Обзор юбилейной украинской «гоголианы» // Новое литературное обозрение. М., 2010. № 101. С. 397–404.

Бурчик И. Образ Украины в письмах Гоголя // Київська старовина. Киев, 2010. № 2. С. 173–177.

Бычкова А.Ю. Оппозиция «нос – глаза» как центр художественного внимания Н.В. Гоголя // Русский язык и литература в международном образовательном пространстве: современное состояние и перспективы: В 2 т. Granada: Industrias Graficas Abulenses, 2010. Т. 2. С. 1628–1632.

Бычкова А.Ю. Ринологический мотив зеркальности в произведениях Н.В. Гоголя и В. Гауфа // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения: материалы конференции молодых ученых. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2010. С. 28–31.

Васильев В.К. Повесть Н.В. Гоголя «Тарас Бульба» в контексте средневековых представлений о воинском служении // Материалы к словарю сюжетов русской литературы. Новосибирск, 2010. Вып. 9. С. 50–60.

Васильев В.К. Чичиков и Гоголь. Статья первая: К семантике образа и жизнеописания Чичикова // Сибирский филологический журнал. Барнаул и др., 2010. № 1. С. 26–33.

Васильев В.К. Чичиков и Гоголь. Статья вторая // Сибирский филологический журнал. Барнаул и др., 2010. № 4. С. 39–46.

Вестник Кыргызско-российского славянского ун-та. Бишкек, 2010. Т. 10. № 3.

Из содерж.:

Мундузбаева Е.В. Гоголевские тексты на уроках культурологии в классе журналистики. С. 145–150.

Шевченко Н.М. Гоголь в творческом наследии М. Цветаевой. С. 158–160.

Хлытенко Г.Н. Н.В. Гоголь в творческом сознании Т.Г. Шевченко. С. 161–167.

Вечният Гогол: сб. с доклади от Юбилейната международна научна конференция, проведена в Шумен на 6–7 октомври, 2009 г. Шумен: Фабер, 2010. На рус. и болг. яз.

Из содерж.:

Строганов М. Событие не-события в драматургии Гоголя. С. 5–12.

Вячева А. Комедия как общественный жанр в теоретических концепциях Третьяковского и Гоголя. С. 13–17.

Корсемова Р. Гоголь. Дискурс сумасшествия. С. 64–68.

Зарва В. Традиции Гоголя в «украинских» произведениях Лескова 60–70-х годов XIX века. С. 76–86.

Олджай Т. Рецепция творчества Гоголя в Турции. С. 5–12.

Черняева Н. Гоголевский интертекст у Венедикта Ерофеева. С. 118–125.

Верецагина А.Г. «Исторический живописец Иванов» Н.В. Гоголя // Русское искусство Нового времени: Исследования и материалы. М., 2010. Вып. 13. С. 177–196.

Вестник библиотек Москвы. М., 2010. № 1. С. 41–42.

Могила Гоголя вернули первоначальный вид: на нее поставили «Голгофу» с могилы Булгакова и восстановили крест...

В Италии открыт памятник творчеству Гоголя...

В США представлена редчайшая рукопись второго тома «Мертвых душ»...

Вестник РГГУ=RGGUbull. М., 2010. № 2.

Из содерж.:

Падерина Е.Г. О драматургической функции несостоявшейся игры в карты в «Игроках» Гоголя. С. 89–100.

Стехов А.В. Рецепция книги В.В. Набокова «Николай Гоголь» в зарубежной и отечественной критике. С. 323–346.

Виролайнен М.Н. Брачные союзы в мире Гоголя // Судьбы литературы Серебряного века и русского зарубежья: сб. статей и материалов. Памяти Л.А. Иезуитовой: К 80-летию со дня рождения. СПб., 2010. С. 124–132.

Владимирова Т.Л. Римский текст в творчестве Н.В. Гоголя / Национальный исследовательский Томский политехнический ун-т. Томск: Изд-во Томского политехнического ун-та, 2010. 175 с.: табл.

[Образ Рима в творчестве Гоголя в контексте западно-европейской и русской литературной традиции.]

Волков К.А. «Николай Гоголь» В. Набокова: поэтика биографического жанра // Известия РАН. Сер. лит. и яз. М., 2010. Т. 69. № 5. С. 35–45.

Волкова Н.В., Кисельников А.А. Кризис смысла в современном обществе и психоз: на примере литературных параллелей из русской классики // Известия Самарского научного центра РАН. Тематический выпуск. Психология. Самара, 2010. Т. 12. № 5 (приложение). С. 200–205.

[Образ Хомя Брута в повести «Вий» в сопоставлении с типом современного психически неустойчивого человека, сформировавшимся под давлением общественных обстоятельств.]

Волоконская Т.А. Мотив странных превращений в повести Н.В. Гоголя «Невский проспект» // Филологические этюды: сб. научных статей молодых ученых. Вып. 13. Ч. 1–2. Саратов, 2010. С. 31–37.

Воропаев В.А. Гоголь и стихия русской народной речи // Владимир Даль в счастливом доме на Пресне. М.: Изд-во Academia, 2010. С. 234–243.

Воропаев В.А. Из рассказов о Гоголе // Уроки литературы. Приложение к журналу «Литература в школе». М., 2010. № 9. С. 1–6.

Вранчан Е.В. «Колесо» и «околесица» как метатекстовые элементы повествования в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Русская литература в современном литературном пространстве. Литература о литературе: Проблема литературной саморефлексии: Материалы V Всероссийской научной конференции. Томск, 2010. С. 54–61.

Вранчан Е.В. Кучер Селифан в ряду персонажей-возниц Н.В. Гоголя // Молодая филология – 2010: лингвистика и литературоведение: сб. научных статей. Новосибирск, 2010. С. 78–88.

Галкин А. Гибель художника, или Гоголь под руинами «мертвых душ» (Магические имена, уничтожившие своего творца) // Юность. М., 2010. № 4. С. 12–20.
[Религиозные аспекты художественной антропологии Гоголя.]

Генина Н.Е. «Не дожидаетесь Белкина...»: Нереализованная «тройчатка» А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, В.Ф. Одоевского // Вестник Томского гос. ун-та. Томск, 2010. № 333. С. 7–9.

[О проекте альманаха «Тройчатка» (идея издания предложена князем В.Ф. Одоевским и Гоголем А.С. Пушкину в 1833 г.).]

Гладилина И.В., Усовик Е.В. Языковая репрезентация категории отчуждения в русской литературе XIX века // Слово, созвучное времени: сб. статей памяти С.А. Копорского. Тверь, 2010. С. 249–258.

[На материале прозы Гоголя и М.Е. Салтыкова-Щедрина.]

Глибовец В.В. Сквозь смех и слезы. Урок-интеллектуальная игра по поэме «Мертвые души». 9 класс // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. Киев, 2010. № 11. С. 21–23.

Гоголевский бульвар. Художественный мир Н.В. Гоголя в документальных памятниках XIX–XX веков: Каталог выставки. М.: Гос. музей А.С. Пушкина, 2010. 160 с.: цв. ил.

[Министерство культуры РФ, Федеральное архивное агентство, Правительство Москвы, Российский гос. архив литературы и искусства, Государственный музей А.С. Пушкина представляют выставку, приуроченную к 200-летию со дня рождения Гоголя.]

<Гоголь Н.В.> Издания произведений и писем Н.В. Гоголя: Библиография / Сост. В.А. Воропаев, И.А. Тищенко, С.Р. Провальский. Киев: Богуславкнига, 2010. 268 с.

Гоголь и 20 век. Материалы международной конференции, организованной докторской программой ELTE «Русская литература и культура между Востоком и Западом». Будапешт, 5–7 ноября 2009 г. / Редкол.: Ж. Хетени (отв. ред.), А. Дуккон, Ж. Калафатич. *Dolce Filologia VIII*. Budapest, 2010. 302 с.

[Тираж 150 нумерованных экз.]

Содерж.:

Бароти Тибор. Судьба гоголевского сочетания «смеха» и «слез» в литературе начала 20 столетия. С. 9–18.

Каттани Алессандра. Невский Проспект: две типологии гротеска Н. Гоголя. С. 19–29.

Дуккон Агнеш. Из истории венгерского восприятия Гоголя (переводы и литературная критика). С. 30–41.

Гольденберг А. Эсхатология Гоголя как предмет критической рефлексии литературы русского зарубежья С. 42–52.

Грачева А. Гоголевский концепт красоты и русский модернизм. С. 53–59.

Грюбель Райнер. Собственный взгляд на Николая Гоголя в критическом дискурсе Василия Розанова. С. 60–87.

Дьёндёйши Мария. От Всадника и Незнакомки к Руси и «ветру» (Заметки к теме «Блок и Гоголь»). С. 88–97.

Хетени Жужа. Утраченная действительность: гротеск, абсурд, фантастика. Гоголевские образы в 20 веке. С. 98–111.

Кабакова Е., Стукалова О. Творчество Гоголя: трудности восприятия. С. 112–121.

Калафатич Жужанна. «Пушкин и Гоголь – вот истинно двуглавый орел...». Постмодернистская интерпретация гоголевской традиции в прозе Е. Попова. С. 122–131.

Кибальник С. Повесть Сергея Заяицкого «Баклажаны» как послереволюционный гоголевский метатекст. С. 132–141.

Кишицова Дануше. Гоголевское начало в поэтике и эстетике русского модернизма. С. 142–153.

Купцова О. Ревизия «Ревизора» (принципы создания сценического текста по Н.В. Гоголю для спектакля ГосТИМА 1926 г.). С. 154–165.

Лебович Виктория. Николай Гоголь и Пантелеймона Кулиш. С. 166–175.

Малей Изабелла. Смех бесполого демона: Николай Гоголь в оценке Василия Розанова. С. 176–183.

Манн Ю. Эффект «портрета». С. 184–192.

Сафронова Л. Постмодернистский текст и гоголевский «язык мозга». С. 193–198.

Соливетти Карла, Марченков А. Колесо и околесица в поэме «Мертвые души» Гоголя: опыт герменевтической интерпретации символа. С. 199–209.

Секе Каталин. Пересказ и интертекстуальность. Два подхода к переосмыслению гоголевской традиции: Андрей Белый и Алексей Ремизов. С. 210–220.

Табачникова О. Гоголь в интерпретации Льва Шестова. С. 221–230.

Токарев Д. Птица-тройка и парижское такси: гоголевский текст в романе «Аполлон Безобразов». С. 231–239.

Возняк Анна. Гоголь Абрама Терца, или миф смерти и воскресения. С. 240–251.

Секция докторантов:

Церяк Милана. Возвращение «блудного» князя. По повести Н. Гоголя «Рим». С. 253–262.

Кришто Шандор. Метаморфозы маленького человека Гоголя в ранней прозе Леонида Андреева. С. 263–273.

Мусси Джузеппе. От превращений персонажа – к «персонажу-автору»: влияние Гоголя в произведениях Бранкати и Ландолфи. С. 274–280.

Пёлхе Дора. Черт Гоголя и демон Лермонтова в понимании Мережковского. С. 281–288.

Хорваи-Шимон Шаролта. Гоголь в европейском и российском психоанализе начала 20 в. С. 289–296.

Вертеши Юдит. Маленький человек на randevu с русским Богом. Интерпретация Гоголя Вайлем и Генисом. С. 297–302.

Гоголь и Достоевский: Вокруг книги В.М. Крюкова «След птицы тройки. Другой сюжет «Братьев Карамазовых»» // Вопросы литературы. М., 2010. Вып. 4. С. 314–359.

[Материалы круглого стола, посвященного книге В.М. Крюкова (М., 2008). В обсуждении (ИМЛИ РАН, 18 мая 2009 г.) участвовали А. Куделин, Т. Касаткина, Л. Карасев, И. Роднянская, С. Бочаров и др.]

<Гоголь Н.В.> Н.В. Гоголь: духовное измерение жизни и творчества (к 200-летию со дня рождения) / Отв. ред.: Г. Аляев, Т. Суходуб. Общество русской философии при Украинском философском фонде; Центр гуманитарного образования НАН Украины; Украинская Академия русистики; Полтавский национальный технический ун-т им. Ю. Кондратюка. Полтава: ООО «АСМИ», 2010. 300 с. – (Сер. Украинский журнал русской философии. Вестник Общества русской философии при Украинском философском фонде; вып. 9). На рус. и укр. яз.

Из содерж.:

Предисловие. С. 3.

Капитон В.П. Актуальность Н.В. Гоголя. С. 4–15.

Суходуб Т.Д. О мировоззрении Н.В. Гоголя: размышление. С. 29–44.

Аляев Г.Е. Выбранные места из исповеди душевной, или Христианская философия Н.В. Гоголя. С. 45–69.

Мешков В.М. Жизнь между (о структуре жизненного мира Николая Васильевича Гоголя). С. 75–130.

Лимонченко В.В. Н. Гоголь о соотношении мирского и религиозно-церковного в свете проблем секулярной цивилизации. С. 131–137.

Немчинов И.Г. Н. Гоголь в контексте «охранительной идеологии» 1830–40-х гг. С. 142–145.

Муза Д.Е. «Мертвые души и будущее православной Руси: попытка историософской транскрипции проблемы. С. 146–154.

Волков А.Г. Дискурсивная рефлексия Н.В. Гоголя и украинская идентичность. С. 190–200.

Чернышов В.В., Чернышова О.А. Идея патриотизма в творчестве Н.В. Гоголя. С. 215–218.

Хотинская Г.А. Пока в Европе Гоголь длится, или Что это за птица кружит... С. 224–227.

Хотинская Г.А. Некоторые заметки и информационная справка о переводах на иностранные языки произведений Николая Васильевича Гоголя. С. 228–232.

Малахов В.А. Художественное осмысление пространства у Н.В. Гоголя (несколько наблюдений). С. 241–250.

Емельянов Б.В. «Негативная антропология» Гоголя и русского авангарда. С. 251–263.

Шебитченко А.П., Блоха Я.Е. Нравственные ценности в творчестве В.Г. Короленки и Н.В. Гоголя. С. 263–270.

Кордун В.А. П. Сорокин и Н. Бердяев о героях произведений Н.В. Гоголя как архетипах революции. С. 275–280.

Мучник А.М. Образ «еврея» в произведениях Н.В. Гоголя и В.Г. Короленка. С. 280–284.

<Гоголь Н.В.> Н.В. Гоголь и его творческое наследие. Десятые Юбилейные Гоголевские чтения: Материалы докладов Международной научной конференции, Москва 30 марта – 2 апреля 2010 г. / Департамент культуры г. Москвы; ГБУК «Дом Гоголя – мемориальный музей и научная библиотека»; под общ. ред. В.П. Викуловой; отв. ред. Е.Г. Падерина. М.: Фестпартнер, 2010. 304 с.: ил.

Содерж.

Summary. Аннотированное содержание на английском языке. С. 7–13.

<Поздравления участникам конференции:>

Кибовский А.В. С. 14.

Святенко И.Ю. С. 15.

Крылов-Иодко Р.Р. С. 16–17.

Козлов Максим, протоиерей. С. 18.

Викулова В.П. С. 19–20.

Биография – слово – судьба:

Барабаш Ю.Я. «Своего языка не знает...», или Почему Гоголь писал по-русски? С. 23–37.

Воропаев В.А. Гоголь как мыслитель. С. 38–44.

Анненкова Е.И. Письмо в структуре «Выбранных мест из переписки с друзьями» и эпистолярное наследие Гоголя. С. 45–52.

Балакишина Ю.В. Н.В. Гоголь и В.А. Жуковский: в поисках исповедального слова. С. 53–60.

Мильдон В.И. Гоголь и Паскаль. С. 61–67.

Есаулов И.А. Рецепция Гоголя и вектор развития России. С. 68–72.

Комментарии: факты и суждения:

Джулиани Р. О жанре и источниках обложки «Мертвых душ». С. 75–85.

Зайцева И.А. Н.В. Гоголь и П.В. Анненков: Встреча в Риме (биографические штрихи). С. 86–93.

Викулова В.П. Н.В. Гоголь на Сакском курорте. С. 94–104.

Виноградская Н.Л. «Известная история» (Из реального комментария к «Мертвым душам»). С. 105–113.

Зорин А.Н. «Роберт-дьявол» и Хлестаков. Музыкально-драматический компонент демонизации гоголевского героя. С. 114–119.

Виноградов И.А. Гоголь – историк и наблюдатель быта (К истории и психологии «общества потребления»). С. 120–127.

Калашикова О.Л. Гоголь и программа «Современника» А.С. Пушкина. С. 128–136.

[Роль статьи Гоголя «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» в литературной критике «Современника» А.С. Пушкина и «Библиотеки для чтения» О.И. Сенковского.]

Поэтика:

Кривонос В.Ш. Дорожные виды в «Мертвых душах» Гоголя. С. 139–147.

Сапченко Л.А. Поэтика возраста в «Мертвых душах». С. 148–155.

Гольденберг А.Х. Архетип гостя в поэтике Гоголя. С. 156–164.

Ельницкая Л.М. Мифологема «живое-мертвое» в художественных мирах Н.В. Гоголя и А.П. Чехова (Башмачкин и Беликов). С. 165–173.

Савинков С.В. Немая сцена в творчестве Гоголя и логика преображения. С. 174–181.

Мацапура В.И. Прием остранения в произведениях Н.В. Гоголя: специфика использования и способы выражения. С. 182–188.

Образ – слово – образ:

Иваницкий А.И. Образ и смысл Италии как Мекки искусства у Гоголя и Гофмана (Вторая редакция «Портрета» и «Серапионовы братья»). С. 191–197.

Гладилин М.С. Н.В. Гоголь и становление бытового жанра в русской живописи. С. 198–203.
Аксенова Г.В. Федор Солнцев и Николай Гоголь: встреча после смерти. С. 204–210.
Попович Т. Гоголь в сербской кинематографии. С. 211–218.

Критика – исследование – перевод:

Дубровская С.А. Гоголевский смех в критическом осмыслении П.А. Вяземского. С. 221–226.
Патапенко С.Н. «Самая великая пьеса, написанная в России...» («Ревизор» Н.В. Гоголя в прочтении Вл. Набокова). С. 227–233.

Сугай Л.А. Символистская гоголиана в зеркале стихотворных пародий, эпиграмм и памфлетов. С. 234–242.

Гордович К.Д. Разнообразие интерпретаций образа Чичикова в работах русских исследователей XX–XXI веков. С. 243–250.

Кибальник С.А. Гоголевские дискурсы в повести Достоевского «Дядюшкин сон». С. 251–258.

Саськова Т.В. Гоголь и Ремизов: проблемы художественной рецепции. С. 259–264.

Зырянов О.В. Н. Гоголь и Д. Хармс: границы антропологического эксперимента. С. 265–272.

Николенко О.Н. Гоголевские мотивы в драматургии А. Вампилова. С. 273–280.

Андрущенко Е.А. Функция текста-посредника при переводе произведений Н.В. Гоголя на персидский язык. С. 281–285.

Кобленкова Д.В. Н.В. Гоголь и шведская художественная литература XIX–XX веков («Шуба» Я. Сёдерберга, «Император Португальский» С. Лагерлёф, «Лицо Гоголя» Ч. Юханссона, «Гоголь» Т. Транстрёмера). С. 286–293.

<Гоголь Н.В.> Н.В. Гоголь и русская литература: Девятые Гоголевские чтения: К 200-летию со дня рождения великого писателя. Сб. докладов Международной научной конференции, Москва 1–5 апреля 2009 г. / Департамент культуры г. Москвы; «Дом Н.В. Гоголя – мемориальный музей и научная библиотека»; под общ. ред. В.П. Викуловой. М.: АНО «Фестпартнер», 2010. 464 с., [4] л. цв. ил.: ил.

Содерж.:

Summary. Аннотированное содержание на английском языке. С. 8–18.

Швецова Л.И. [Приветственное слово.] С. 19.

Викулова В.П. Юбилей Н.В. Гоголя в контексте истории и современности. К 200-летию со дня рождения писателя. С. 20–30.

Актуальные аспекты гоголеведения:

Барабаш Ю.Я. «...Как беззаконная комета...», или Одиночество Гоголя (возвращение к теме). С. 33–43.

Воропаев В.А. О значении Гоголя в истории русской литературы. С. 44–49.

Анненкова Е.И. Гоголь и русская консервативная мысль. С. 50–59.

Гуминский В.М. Гоголевское слово и христианская традиция. С. 60–67.

Есаулов И.А. Биография, творчество и понимание Н.В. Гоголя: теоретические проблемы. С. 68–74.

Виноградов И.А. Воспоминания о Гоголе и письма к нему графа А.П. Толстого (из неопубликованных материалов П.А. Кулиша). С. 75–82.

Балакишина Ю.В. «Авторская исповедь»: к истории названия и жанра. С. 83–88.

Денисов В.Д. На перепутье: между Диканькой и Миргородом. С. 89–96.

Кравченко О.А. Эстетический потенциал пафоса и парентирса в статьях Гоголя «Последний день Помпеи (картина Брюлова)» и «Об архитектуре нынешнего времени». С. 97–103.

Дмитриева Е.Е. Галлицизмы и «макаронизмы» у Гоголя. С. 104–111.

Замыслова Е.Е. Н.В. Гоголь и французский историк и политик Франсуа Гизо. Неожиданные переклички и параллели. С. 112–119.

Звяницковский В.Я. «Дайте людям архетип...». Н. Гоголь и Т. Шевченко: атавистическое подсознание национально ответственных личностей. С. 136–143.

[Архетип «отец приносит в жертву сына» в осмыслении Гоголя и Т.Г. Шевченко.]
Супрунчук О.К. К истории коллекции «Гоголиана» Национальной библиотеки Украины им. В.И. Вернадского: история формирования, состав. С. 144–148.

О Гоголе-писателе:

Белоногова В.Ю. К замыслу «Старосветских помещиков». С. 151–156.

Мильдон В.И. Идея «третьего Рима» в художественной мысли Гоголя (о повести «Рим»). С. 157–165.

Ельницкая Л.М. Архаические черты в картине мира «Петербургских повестей» Н.В. Гоголя. С. 166–172.

Иваницкий А.И. Символика собаки в «Записках сумасшедшего» и ее литературные источники. С. 173–179.

Каримова Е.С. К интерпретации гоголевской антропоники: традиции и перспективы (на примере «Петербургских повестей»). С. 180–186.

Гольденберг А.Х. О чем поет шарманка Ноздрева? С. 187–196.

Кривонос В.Ш. Фемистоклос и Алкид в «Мертвых душах» Гоголя. С. 197–205.

Мацапура В.И. О роли и функциях «мелочей» в поэме Гоголя «Мертвые души». С. 206–214.

Печерская Т.И. Комната Плюшкина: пространственно-семиотическая функция картин. С. 215–221.

Васильев В.К. К семантике образа и жизнеописания Чичикова. С. 222–230.

Ивинский Д.П. Композиция первого тома поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» и «фигура фикции». С. 231–238.

Кораблев А.А. История литературы в «Мертвых душах»: портреты и оригиналы. С. 239–247.

Демидова Т.Э. Симбирский контекст поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души». С. 248–253.

Вайскопф М.Я. «Будешь помнить Гоголя!» Неизвестная повесть о самозваном Гоголе. С. 254–262.

Мельник В.И. И.А. Гончаров и Н.В. Гоголь. С. 263–268.

О Гоголе-драматурге:

Падерина Е.Г. О жанровом мышлении Гоголя-комедиографа. С. 271–278.

Капустин Н.В. О традициях средневекового жанра *exemplum* в комедии Н.В. Гоголя «Ревизор». С. 279–285.

Патапенко С.Н. Образ зеркала в художественной структуре пьесы Н.В. Гоголя «Ревизор». С. 286–292.

Гордович К.Д. Своеобразие театрализации в художественном мире А.П. Чехова и Н.В. Гоголя. С. 293–300.

Зорин А.Н. Минимализм ремарки в «Игроках» Гоголя. С. 301–307.

Колганова А.А. Инсценировки и ремейки как форма интерпретации произведений Н.В. Гоголя. С. 308–315.

Александрова И.В. «Игроки» Н.В. Гоголя в свете проблемы типологии героя-«игрока» (Н.В. Гоголь и А.А. Шаховской). С. 316–324.

Гоголь и XX век:

Крылов В.Н. Н.В. Гоголь в юбилейных откликах (речах) начала XX века. С. 327–335.

Кибальник С.А. Карнавал гоголевской интертекстуальности в романе С.С. Заицкого «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова». С. 336–343.

Шатова И.Н. Развитие традиций гоголевского гротеска в прозаическом наследии эмоционалистов. С. 344–354.

Калашиникова О.Л. Как и какими мы вышли из гоголевской «Шинели» (версия В. Маканина). С. 355–361.

Николенко О.Н. Н.В. Гоголь в художественном мире Виктора Некрасова. С. 362–370.

Небольсин С.А. Гоголь и способы проезжаться по России. С. 371–378.

Гоголь и русское зарубежье:

Розанов Ю.В. «Вий» Н.В. Гоголя в оценке и интерпретации Алексея Ремизова. С. 381–389.

Ничипоров И.Б. Персонажи «Мертвых душ» в творческом восприятии А. Ремизова. С. 390–395.

Высоцкая В.В. «Маленькие люди» и проблема адаптации. С. 396–398.

[Образ маленького человека в рассказе «Бистор» и романе «Ночные дороги» Г. Газданова в контексте гоголевской традиции.]

Изотова Е.В. Гоголевские образы в романе Гайто Газданова «Ночные дороги». С. 399–406.

Преодолевая языковой барьер:

Прохоренко Е.Е. Рецепция Гоголя в украинской литературе 20–30-х годов XX века. С. 409–416.

Сугай Л.А. Гоголь в Словакии: проблемы перевода и интерпретации. С. 417–425.

Попович Т. К вопросу о рецепции Гоголя в сербской литературе. С. 426–433.

Кобленкова Д.В. Роль Н.В. Гоголя в русской литературе в отражении шведского литературоведения. С. 434–442.

Тикош Л., Нечипоренко Ю.Д. Гоголь по обе стороны Атлантики. С. 443–447.

Штуц-Бишицки В. Несколько слов о поездке вместе с Чичиковым по усыпанной камнями дороге из города NN в Берлин и о 680 значениях междометия «ну». С. 448–454.

Гоголь без купюр // День. Ежедневная всеукраинская газета. Киев, 2010. 23 марта. № 50. С. 8.

[О презентации в Киевском музее русского искусства Полного собрания сочинений и писем Н.В. Гоголя в 17 т.]

Головачёва А.Г. Гоголевские мотивы в записных книжках А.П. Чехова // Литература в школе. М., 2010. № 10. С. 15–17.

Головачёва А.Г. Гоголевские мотивы в записных книжках А.П. Чехова // Вопросы русской литературы. Симферополь, 2010. Вып. 18(75). С. 6–17.

Голощанова З. Духовные искания Гоголя и Белого // Поэзия. М., 2010. № 1. С. 45–49.

Голощанова З.И. Одинокий гений Серебряного века. Железнодорожный, 2010. 383 с.: ил.

[Отдельная глава монографии посвящена рецепции Гоголя в творчестве А. Белого.]

Голубева С.В. Любовь как основа диалога в философско-богословском контексте // Диалог поколений: социально-педагогические ракурсы. Материалы XXXI Всероссийской научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 2010 г.) / Под ред. А.Г. Козловой, В.Г. Маралова, Р.Ш. Маликова. СПб.: ООО «Нестор-История», изд-во Санкт-Петербургского института истории РАН, 2010. С. 196–200.

Голубева С.В. Любовь как основа толерантности в философско-богословском контексте // Государственно-конфессиональные отношения: теория и практика. Международная конференция. Оренбург, 2010 г. Сборник статей / Сост. Е.В. Годовова. Оренбург: ООО Агентство «ПРЕСС», 2010. С. 23–28.

Голубева С.В. Феномен эгоизма в творчестве русских философов Серебряного века // Сборник научных статей по материалам общероссийской молодежной конференции «Теоретическая и прикладная этика: традиции и перспективы» / Под ред. В.Ю. Перова, Д.А. Гусева. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского философского общества, 2010. С. 71–75.

Гольденберг А.Х. Гоголевская конференция в Будапеште // *Studia Slavica Hungarica*. Budapest, 2010. Vol. 55. № 1. June. С. 166–168.

Гольденберг А.Х. Год Гоголя в Риме и Будапеште // *Известия Волгоградского гос. пед. ун-та. Сер. Филологические науки*. Волгоград, 2010. № 2(46). С. 201–206. [Обзор докладов международных конференций «В мире Гоголя. Жизнь, творчество и литературное наследие писателя» (Рим, 24–26 сентября 2009 г.) и «Гоголь и XX век» (Будапешт, 5–7 ноября 2009 г.).]

Гольденберг А.Х. Обрядовый контекст в мифопоэтике Гоголя // *Традиционная культура*. Научный альманах М., 2010. № 4(40). С. 9–19.

Гольденберг А.Х. Пространство смысла // *Известия Волгоградского гос. пед. ун-та. Сер. Филологические науки*. Волгоград, 2010. № 6(50). С. 158–161.

[Рец. на кн.: *Кривонос В.Ш.* Гоголь: Проблемы творчества и интерпретации / Самарский гос. пед. ун-т. Самара, 2009. 420 с.]

Гольденберг А.Х. Рациональный и эмоциональный аспекты дидактической традиции в поэтике Гоголя // *Проблемы «ума» и «сердца» в современной филологической науке: сб. научных статей по итогам V Международной научной конференции «Рациональное и эмоциональное в литературе и фольклоре»*: Волгоград, 26–28 октября 2009 г. / Отв. ред. Е.Ф. Манаенкова. Волгоград: Изд-во ВГПУ [Волгоградский гос. пед. ун-т] «Перемена», 2010. С. 60–64.

Гольденберг А.Х. «Тот» и «этот» свет: способы коммуникации в поэтике Н.В. Гоголя // *Труды Стерлитамакского филиала Академии наук Республики Башкортостан. Сер. Филологические науки*. Вып. 4. / Отв. ред. И.Е. Карпунин. Уфа: АН РБ, Гилем, 2010. С. 102–106.

[Способы коммуникации персонажей произведений Гоголя с потусторонним миром.]

Гольденберг А.Х. Традиции русской гомилетики в позднем творчестве Н.В. Гоголя // *Интеграционные процессы в коммуникативном пространстве регионов: материалы Международной научной конференции*, г. Волгоград, 12–14 апреля 2010 г. Волгоград: Изд-во Волгоградского гос. ун-та, 2010. С. 82–87.

[Диалог Гоголя с митрополитом Московским Филаретом и архиепископом Херсонским Иннокентием в «Выбранных местах из переписки с друзьями».]

Гольденберг А.Х. Фольклорные хрононимы как универсалии гоголевского сюжета // *Универсалии русской литературы*. 2. [Сб. статей] / Воронежский гос. ун-т. Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2010. С. 390–403.

Гольденберг А.Х. Юбилей Гоголя // *Филологические науки*. М., 2010. № 2. С. 90–107.

[Обзор юбилейных международных конференций, состоявшихся в России и за рубежом в апреле – сентябре 2009 г.]

Горбанев Н.А. Жанр и пейзаж второго тома «Мертвых душ» // *Вестник Дагестанского гос. ун-та*. Махачкала, 2010. Вып. 3. С. 19–24.

[Взаимосвязь пейзажа во 2-м томе «Мертвых душ» Гоголя с его жанровой спецификой как утопии.]

Горбенко А. К нравственности через деятельность: Заметки о «Выбранных местах из переписки с друзьями» Н.В. Гоголя // *X Красноярские краевые образовательные Рождественские чтения: Церковь и государство: сотрудничество в деле образова-*

ния и воспитания детей и молодежи (Красноярск, 14–17 января 2010 г.). Красноярск, 2010. С. 164–173.

Горшечникова Е. Образ маленького человека в повестях «Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя и «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского // Філологічні науки: зб. наукових праць / Редкол.: М.І. Степаненко (головн. ред.) та ін.; Полтавський національний пед. ун-т ім. В.Г. Короленка. Полтава: ПНПУ ім. В.Г. Короленка, 2010. Вип. 3(6). С. 65–71.

Грыкалов А.А. «Не вытанцовывается...»: сопротивление пустоте // Платоновский мир. Бийск, 2010. С. 168–173.

[Образ пустоты в творчестве Н.В. Гоголя: философско-религиозные коннотации.]

Давыдова М. Женидьба нашего городка // Независимая газета. М., 2010. 17 мая. С. 9. [В МХТ им. А.П. Чехова состоялась премьера «Женидьбы» Гоголя в постановке И. Золотовицкого.]

Дауговитш С. Гендерная рекомбинаторика Ф.М. Достоевского: «Скверный анекдот» // Конструкты национальной идентичности в русской культуре XVIII–XIX веков. М., 2010. С. 205–212.

[Пародийные отсылки текста Ф.М. Достоевского к «Вечерам на хуторе близ Диканьки» Гоголя.]

Дворецкая С.Н. Рукописи горят... // Научные труды кафедры русской и зарубежной литературы БГПУ [Белорусский гос. пед. ун-т им. Максима Танка]. Минск: РИВШ [Республиканский институт высшей школы], 2010. Вып. 1. С. 20–25.

Демешкина Т.А. Репрезентация категории пространства в эпистолярном дискурсе Н.В. Гоголя // Вестник Томского гос. ун-та. Филология. Томск, 2010. № 2. С. 11–17.

Демченко А.А. Гоголь в русской критике 40–50-х годов XIX века: Учебное пособие для студентов-филологов. Саратов: Наука, 2010. 95 с.

[Реф.: *Сергеева Е.Е.* // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: РЖ / РАН. ИНИОН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения. М., 2011. № 1. С. 122–142.]

Демченко А.А. Писатель-художник-критик в литературном процессе (Н.В. Гоголь, А.А. Агин, В.Н. Майков) // Лучшая вузовская лекция. М., 2010. 6. С. 50–67.

Денисов В.Д. К вопросу об исторической основе повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба» (1835) // Известия Российского гос. пед. ун-та. Общественные и гуманитарные науки. СПб., 2010. № 137. С. 84–94.

Денисов В.Д. О функции личного имени в первой части «Вечеров на хуторе близ Диканьки» (1831) Н.В. Гоголя // Труды Стерлитамакского филиала Академии наук Республики Башкортостан. Сер. Филологические науки. Уфа, 2010. Вып. 4. С. 15–18.

Деревяшкина А.П. Философские аспекты образа воды в цикле Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» // Intuitus mentis русских писателей-классиков: сб. материалов Всероссийской конференции «Русская классическая литература в философских контекстах / Под общ. ред. В.М. Головки. Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та; Ставропольское книжное изд-во «Мысль», 2010. С. 186–192.

Джафарова К.К. Вопросы литературных жанров в творчестве Н.В. Гоголя // Вестник Дагестанского гос. ун-та. Махачкала, 2010. Вып. 3. С. 12–18.

[Проблема жанра в «Учебной книге словесности для русского юношества» Гоголя.]

Дмитриева Е.Е. Как Гоголь относился к понятию «цивилизация» и действительно ли он не любил просвещение? // Науковий вісник Ізмаїльського держ. гуманітарного ун-ту. Ізмаїл, 2010. Вип. 29. С. 48–53.

Дмитриева Е.Н. Виртуальный краеведческий проект Николай Васильевич Гоголь и Харьковщина // Многообразие культур: неоклассика и контркультура: материалы международного семинара (Харьков, 22–23 апреля 2009 г.) / Харьковский национальный ун-т им. В.Н. Каразина; Балтийская международная академия; Латвийская академическая библиотека; редкол.: В. Бакиров и др. Харьков: Харьковский национальный ун-т им. В.Н. Каразина, 2010. С. 102–110.

Донин А.Н. К вопросу о происхождении фантастического пейзажа в повести Н.В. Гоголя «Страшная месть» // Русско-зарубежные литературные связи. Нижний Новгород, 2010. Вып. 4. С. 50–57.

[Картина немецкого художника эпохи Возрождения А. Альтдорфера «Битва Александра Македонского с Дарием при Иссе» как возможный источник пейзажа в 4-й главе повести Гоголя.]

Донченко А.С. Фамильные антропимы в пьесах Н.В. Гоголя и А.П. Чехова // Актуальные проблемы лингвистики: сб. статей Международной межвузовской научной конференции 27 марта 2009 г. Сургут: РИО СурГПУ [Сургутский гос. пед. ун-т], 2010. С. 33–37.

Дорохова А.С. Повесть Н.В. Гоголя «Шинель» в формалистской и субъективной русской критике начала XX века // Сборник трудов студентов, магистрантов, аспирантов, молодых ученых факультета филологии и межкультурной коммуникации Волгоградского гос. ун-та. Волгоград, 2010. Вып. 2. С. 17–20.

Дорофеев Н. И рассказать бы Гоголю // Культура. М., 2010. 4 июня. С. 29.

[В Перми завершился фестиваль украинской музыки и театра «Гоголь-фест».]

Дубровская С.А. «Смеховое слово» в драматургии Н.В. Гоголя // Гуманитарные и социальные науки. Ростов-на Дону, 2010. № 6. С. 150–157.

Дубровская С.А. «Смеховое слово» Н.В. Гоголя в литературной критике В.Г. Белинского 1830-х гг. // Татищевские чтения: актуальные проблемы науки и практики. Гуманитарные науки и образование. Тольятти, 2010. Ч. 3. С. 30–36.

Дубровская С.А., Гудков С.П. Гоголевское «смеховое слово» в литературном сознании поэта-современника // Вестник Университета Российской академии образования. М., 2010. № 1. С. 24–27.

[Интерпретация «Шинели» Гоголя в произведении Л. Лосева «Ружье. Петербургская поэма».]

Дугинова И.Л. Коммуникативный анализ диалога Чичикова и Коробочки // Вестник Череповецкого гос. ун-та. Череповец, 2010. № 1. С. 54–59.

Дьякова Т.Г. Комизм сравнений Н.В. Гоголя (на материале поэмы «Мертвые души») // Слово: сб. статей молодых исследователей (с международным участием). Тамбов, 2010. С. 58–61.

Дядечко Л.П. Живые как жизнь: гоголевские крылатые выражения в языке современной художественной литературы и СМИ // Русская словесность в школах Украины. Киев, 2010. № 1. С. 43–45.

Евтушенко А. История души Гоголя в комментариях Игоря Золотусского // Сибирские огни. Новосибирск, 2010. № 3. С. 171–174.

Елисеева И. Если взглянуть на Гоголя не канонически // Библиополе. М., 2010. № 5. С. 39–41.

Ельницкая Л.М. Превращения в мире Гоголя // Язык мифа. М., 2010. С. 39–48.
[К характеристике творческого метода Гоголя.]

Енко Я.Н. Гоголевские легенды на его родине. Полтава, 2010. 16 с.: ил, фото.

Еременко Т.А. Историческая роль запорожского казачества и его изображение в повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба» // Реализация образовательной инициативы «Наша новая школа» в процессе преподавания филологических дисциплин. М.: Планета, 2010. С. 140–148.

Есипов В.М. «Божественный глагол» (Пушкин, Блок, Ахматова). М.: Языки славянской культуры, 2010. 360 с.

«С Гомером долго ты беседовал один...». С. 106–120.

[Гоголь об императоре Николае I как адресате стихотворения А.С. Пушкина «С Гомером долго ты беседовал один...». С. 115–120.]

[Указ. имен.]

Журавлёва Г.Д. Былинный характер повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба». Обобщающий урок по IX главе. VII класс // Литература в школе. М., 2010. № 4. С. 37–38.

Завгородняя Г.Ю. Книжно-устная двойственность в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя // Русская речь. М., 2010. № 2. С. 9–13.

Завьялова Е.Е. «...Непостижимой божьей властью...»: к вопросу об эволюции взглядов Н.В. Гоголя на духовный путь человека // Святоотеческие традиции в русской литературе. Омск, 2010. С. 13–17.

[На материале писем Гоголя.]

Задорожнюк М.К. Украинский фольклор в произведениях Н.В. Гоголя // Русский язык и литература в учебных заведениях. Киев, 2010. № 2. С. 23–25.

Зайцева И.А. [Рецензия] // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. М., 2010. № 4. С. 203–206.

[Рец. на кн.: *Падерина Е.Г.* К творческой истории «Игроков» Гоголя: история текста и поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 448 с.]

Замалютдинова Э.Р. Соматическая лексика как средство выразительности в произведениях Н.В. Гоголя (На материале поэмы «Мертвые души») // Ученые записки Казанского гос. ун-та. Казань, 2010. Т. 152. Кн. 2. С. 230–235.

Зангирова Ю.Р. Комическое в речи персонажей Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского // *Linguamobilis*. Челябинск, 2010. № 5(24). С. 11–18.

Звиняцковский В.Я. Побеждающий страх смехом: опыт реставрации собственного мифа Николая Гоголя. Киев: Лібідь, 2010. 340 с.: ил.

[Рец.: *Сморodinская Е.* // Новое литературное обозрение. М., 2011. № 4(110). С. 379–382.]

Здвижкова Е.А. Изображение эмоциональной жизни героев петербургских повестей Н.В. Гоголя «Записки сумасшедшего» и «Шинель» // XIV Региональная конференция молодых исследователей Волгоградской области. Волгоград, 2010. Направление 13: Филология. С. 84–87.

Злотникова Т.С. Юбилейная классика в современном культурном процессе (200-летие Н.В. Гоголя, 150-летие А.П. Чехова) // Взаимодействие вуза и школы в преподавании отечественной литературы: Художественный текст как предмет изучения в школе и вузе. Ярославль, 2010. С. 15–23.

Знобищева М.И. Души «живые» и «мёртвые». Диалог в поэме С.А. Есенина «Анна Снегина» // Христианский традиционализм в русской словесности: сб. работ молодых учёных. Тамбов, 2010. С. 81–87.

Знобищева М.И. Есенин и Гоголь: к вопросу о духовных координатах русского пространства» // Христианский традиционализм в русской словесности: сб. работ молодых учёных. Тамбов, 2010. С. 88–92.

Золотусский И.П. Незримая ступень: Беседы о литературе и религии в Государственном музее Л.Н. Толстого на Пречистенке. М.: ОАО Московские учебники, 2010. 173 с.: ил.

Беседа третья. Гоголь. С. 53–72.

Беседа седьмая. Хомяков и Гоголь. С. 141–148.

Зубков Е.В. Юбилейная международная научная конференция, посвященная 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя (Санкт-Петербург, Москва, 5–10 октября 2009 г.) // Вестник Санкт-Петербургского ун-та. Сер. 9. Филология, востоковедение, журналистика. СПб., 2010. Вып. 1. С. 274–276.

Иваницкий А.И. [Рецензия] // Известия РАН. Сер. лит. и яз. М., 2010. Т. 69. № 5. С. 73–80.

[Рец. на кн.: *Кривонос В.Ш.* Повести Гоголя: Пространство смысла: Монография. Самара: Изд-во СГПУ, 2006. 442 с.; *Кривонос В.Ш.* Гоголь: Проблемы творчества и интерпретации / Самарский гос. пед. ун-т. Самара, 2009. 420 с.]

Иваночкина А. По следам Гоголя – Москва, XXI век // Молодо-зелено. М., 2010. Апрель. № 53. С. 4.

Иваньшина Е.А. Метаморфозы культурной памяти в творчестве Михаила Булгакова. Воронеж: Изд-во Научная книга, 2010. 428 с.

Ившина Т.П. Наречия как лингвистические маркеры прецедентности текста (На материале повести Н.В. Гоголя «Невский проспект» и стихотворения А.С. Пушкина «К***») // Известия Саратовского ун-та. Новая серия Сер. Филология. Журналистика. Саратов, 2010. Т. 10. Вып. 4. С. 31–37.

Издательство Московской Патриархии провело презентацию Собрания сочинений Николая Васильевича Гоголя в Киеве // Журнал Московской Патриархии. М., 2010. № 5. С. 86–87.

Исаева Е.А. Путеводные заметки о монографии Г.В. Самойленко «Николай Гоголь и Нежин» // Русский язык, литература, культура в школе и вузе: научно-методический журнал. Киев, 2010. № 4. С. 58–59.

История русской литературы XIX века (первая половина). Учебно-методический комплекс / Сост. Е.И. Анненкова, С.О. Шведова. СПб.: Свое издательство, 2010. 57 с.

К 200-летию Н.В. Гоголя // Филологический журнал. Южно-Сахалинск, 2010. Вып. 17. С. 3–46.

Веднева С.А. Гоголевские штудии Андрея Белого. С. 4–8.

Рублева Л.И. Нарезный и Гоголь. С. 15–21.

[Сравнительный анализ поэтики В.Т. Нарезного и Гоголя.]

Чудинова В.И. Н.В. Гоголь в творческом сознании А.П. Чехова. С. 39–43.

Шумилова Т.Е. Образ Гоголя в интерпретации Ольги Форш (роман «Современники», 1926). С. 44–46.

Кадочникова Л.А. «Великий амартолог»... (Творчество Н.В. Гоголя в религиозно-философских исследованиях В. Ильина) // Константинополь V. Вінниця, 2010. С. 80–84.

Калашикова О. Миф, легенда, и литература в демонологии Н.В. Гоголя // Біблія і культура. Чернівці, 2010. Вип. 13. С. 277–282.

Камедина Л.В. Н.В. Гоголь о духовном смысле художественного творчества в русской культуре // Гуманитарный вектор. Чита, 2010. № 4. С. 128–134.

Капитанова Л.А. Н.В. Гоголь в жизни и творчестве: Учебное пособие для школ, гимназий, лицеев и колледжей. 5-е изд. М.: Русское слово, 2010. 156, [3] с.: ил. – (В помощь школе).

Кардаева Е.В. Расцвеченная украинскими красками, освещенная украинским светом. Урок по изучению авторского стиля Н.В. Гоголя на материале повести «Ночь перед Рождеством» // Русская словесность в школах Украины. Киев, 2010. № 6. С. 26–28.

Кардаш Е.В. [Рецензия] «Яркие цвета и теплый свет» // Русская литература. СПб., 2010. № 4. С. 242–247.

[Рец. на кн.: *Джулиани Р.* Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай: Материалы и исследования / Пер. с итал. А. Ямпольской. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 288 с.: ил.]

Карл Ф. Россия и Европа: Национальные и гендерные аспекты в «Записках сумасшедшего» Н.В. Гоголя // Конструкты национальной идентичности в русской культуре XVIII–XIX веков. М., 2010. С. 240–248.

Карташова И.В., Станичук И.А. Религиозные искания Гоголя в процессе эволюции романтического мирозерцания (Постановка вопроса) // Intuitus mentis русских писателей классиков. Ставрополь: Ставропольское книжное изд-во «Мысль», 2010. С. 192–204.

Карякина В.Л. Прием переключения стилистических кодов как характерологическое средство (На примере изучения речевой партитуры Ивана Павловича Яич-

ницы – персонажа комедии Н.В. Гоголя «Женитьба») // Традиции и новаторство в развитии лингвистической и методической мысли. Самара, 2010. С. 279–282.

Кафанова О.Б. «Ему бесспорно принадлежит наша благодарность» (Луи Виардо – первый французский переводчик Гоголя) // Художественный перевод и сравнительное изучение культур (памяти Ю.Д. Левина). СПб., 2010. С. 481–496.

[Сборники повестей Гоголя 1845 и 1835 гг. в переводе Л. Виардо (с подстрочников, сделанных И.С. Тургеневым) в оценке русской и французской литературной критики.]

Кауфман С.Н. Семиотический аспект соотношения воды, зеркала, глаза и стекла в поэтике Н.В. Гоголя // Молодая филология – 2010: лингвистика и литературоведение. Новосибирск, 2010. С. 89–104.

Кацадзе К.Г. Внефабульные персонажи и внефабульное пространство в прозе Н.В. Гоголя // Личность. Культура. Общество = Culture. Personality. Society. Международный журнал социальных и гуманитарных наук. М., 2010. Т. 12. Вып. 4. № 59–60. С. 338–441.

Кацадзе К.Г. Внефабульные персонажи культурно-исторического плана в художественной прозе Н.В. Гоголя: представители государственной и военной власти // Компетентностный подход в преподавании русской словесности: сб. научно-методических статей. Иваново, 2010. С. 42–51.

Кацадзе К.Г. Проявления «речевого черта» в прозе Н.В. Гоголя: представители государственной и военной власти // Вестник молодых ученых Ивановского гос. ун-та. Иваново, 2010. Вып. 10. С. 151–154.

Кацис Л. Как «их» вписать в историю русской литературы? // Новое литературное обозрение. М., 2010. № 106. С. 366–369.

[Рец. на кн.: Katz E.M. Neither with them, nor with-out them: The Russian writer and the Jew in the age of realism. Suracuse; N.Y., 2008. 366 p.]

[Образы евреев в творчестве Гоголя, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского.]

Кёненен М. «Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя и европейский литературный дневник // Европа в России. М., 2010. С. 142–161.

[Традиция европейского литературного дневника (роман И.В. Гете «Страдания юного Вертера») в жанровой структуре повести Гоголя.]

Кияновская Л.П. «Высоко возвышает искусство человека...» К прочтению отрывка «Рим» Н.В. Гоголя на уроке внеклассного чтения, занятии кружка // Зарубіжна література в школах України. Киев, 2010. № 5. С. 53–55.

Коковина Л.В. Языковые экспликатеры модального значения неуверенности в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» и в ее английских переводах // Актуальные проблемы германистики и романистики. Смоленск, 2010. Вып. 14. Ч. 2. С. 173–178.

Комиссаров В.И. И осталось одно небесное... // Русский Дом. М., 2010. № 6. С. 34–35.

[Гоголь на Святой Земле.]

Константинова Н.В. К вопросу о претекстах гоголевской «Шинели» // Критика и семиотика. Новосибирск, 2010. Вып. 14. С. 98–104.

[Повесть Гоголя «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» и повесть-сказка В. Левшина «Досадное пробуждение» как претексты «Шинели».]

Копенкина У.А. О формах авторского присутствия в «Утре делового человека» Н.В. Гоголя // Современная филология: теория и практика: Материалы III Международной научно-практической конференции 29–30 декабря 2010 г. М., 2010. С. 59–61.

Коржова Е.Ю. Личность «потребителя» и особенности переживания жизненной ситуации вступления в брак (по повести Н.В. Гоголя «Иван Федорович Шпонька и его тетушка») // Современные проблемы психологии семьи: феномены, методы, концепции. Вып. 4. СПб.: Изд-во АНО «ИПП», 2010. С. 53–57.

Коробейникова А.А., Пыхтина Ю.Г. О пространственных архетипах в литературе // Вестник Оренбургского гос. ун-та. Оренбург, 2010. № 11(117). С. 44–50.

[Пространственные архетипы «дом / лес» в повести Гоголя «Старосветские помещики».]

Коробков С. Парадокс об актере: Фёдор Чеханков – Башмачкин. «Шинель» в Театре Российской армии // Литературная газета. М., 2010. 3–9 февраля. № 4. С. 11.

Королева Н.А. Фразеологическая репрезентация концепта «Душа» в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Н.В. Гоголя // Фразеология, познание и культура. Белгород, 2010. Т. 2. С. 223–227.

Кравченко О.А. «Художник петербургский»: образы героев-творцов в «Петербургских повестях» Гоголя // Актуальні проблеми слов'янської філології. Бердянськ, 2010. Вип. 23. Ч. 1: Лінгвістика і літературознавство. С. 73–79.

Кривонос В.Ш. «Виды известные» (Дорожный пейзаж в «Мертвых душах» Гоголя) // Кормановский чтения. Ижевск, 2010. Вып. 9. С. 97–106.

Кривонос В.Ш. «Давненько не брал я в руки шашек!» («Пиковая дама» в «Мертвых душах») // Текст и тексты. Новосибирск, 2010. С. 88–93.

Кривонос В.Ш. «Мертвые души» Гоголя: дорожные виды // Новый филологический вестник. М., 2010. № 1(12). С. 82–91.

Кривонос В.Ш. Национальные аспекты образа мира в поэме Гоголя «Мертвые души» // Литература Урала: история и современность: сб. статей. Вып. 5: Национальные образы мира в региональной проекции. Екатеринбург, 2010. С. 58–69.

Кривонос В.Ш. Парадоксы времени в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя // Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре: статьи, публикации, воспоминания, материалы / Редкол.: В.В. Прозоров (отв. ред.) и др. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2010. С. 150–164.

Кривонос В.Ш. Символика хаоса у Гоголя // Я.А. Роткович: Материалы научно-практической конференции, посвященной столетию со дня рождения ученого. 1–3 февраля 2009 г. Ч. 2. Филологические науки. Самара, 2010. С. 49–53.

Кривонос В.Ш. Человек в «Мертвых душах» Гоголя // Универсалии русской литературы. Вып. 2. Воронеж, 2010. С. 508–521.

Крошина В.А. Образ Н.В. Гоголя в мемуарах П.В. Анненкова // В мире научных открытий. Красноярск, 2010. № 4–8. С. 100–102.

Крылова А. Природа гоголевского смеха в поэме «Мертвые души» в свете суждений В.В. Кожина // Образование – Наука – Творчество. Армавир, 2010. № 6. С. 36–39.

Крюков Д.В. НеСказки городов: Петербург Гоголя и Копенгаген Андерсена // Слово. Грамматика. Речь. М., 2010. Вып. 12. С. 253–258.

Кудина А.Л. Синтез мистического и реалистического в творчестве Н.В. Гоголя // Наукові записки Харківського національного пед. ун-ту ім. Г.С. Сковороди. Сер. Літературознавство. Харків, 2010. Вип. 3. Ч. 2. С. 67–72.

Кулагин А.В. К проблеме: Пушкин и замысел «Мертвых душ» // А.П., Ф.Д. и В.В.: Сборник научных трудов к 60-летию проф. В.В. Викторовича. Коломна, 2010. С. 80–90.

[Развернутый комментарий к высказыванию Гоголя в «Авторской исповеди» о причастности А.С. Пушкина к замыслу поэмы «Мертвые души».]

Кулакова Т.А. «Выбранные места из переписки с друзьями» Н.В. Гоголя: идея служения и поэтика ее воплощения // Известия Саратовского ун-та. Сер. Филология. Журналистика. Саратов, 2010. Вып. 1. С. 43–47.

Куляпин А.И. Н.В. Гоголь в рецепции Ю.К. Олеши // Arsinterpretationis (искусство интерпретации). Барнаул, 2010. С. 95–100.

Курилов А.С. Мертвые ли души у героев «Мертвых душ»? // Русская словесность в школах Украины. Киев, 2010. № 5. С. 48–52.

Кишихилькевич А. Гоголевские мотивы в пьесе Бруно Ясенского «Бал манекенов» // Русская литература. СПб., 2010. № 2. С. 198–206.

Лащенко С. Алгебра музыкознания и гармония литературного текста // Новое литературное обозрение. М., 2010. № 101. С. 356–369.

[Рец. на кн.: Брагина Н.Н. Н.В. Гоголь: симфония прозы (опыт аналитического исследования). Иваново, 2007. 210 с.: ил.]

Лебедев Ю.В. Православная традиция в русской литературе XIX века: сб. научных статей / Вступ. статья Т.А. Ёлшиной, послесл. Г.В. Мосалева. Кострома: Костромской гос. ун-т им. Н.А. Некрасова, 2010. 428 с.

Из содерж.:

О духовных корнях реализма Н.В. Гоголя. С. 91–98.

Лермонтовские чтения – 2009: Сб. статей / Ред. совет: С.С. Серейчик, О.В. Миллер, Н.Н.Акимов, Г.В. Москвин. СПб.: Лики России, 2010. 232 с.

Из содерж.:

Акимов Н.Н. «И скучно, и грустно...», или «Скучно на этом свете, господа!» («скука» у Лермонтова и Гоголя). С. 14–30.

Анненкова Е.И. Дума о «нашем поколении» (Лермонтов и Гоголь). С. 31–40.

Очман А.В. Гоголь о Лермонтове. С. 176–184.

Лесогор Н.В. «Дантовский текст» в творчестве Н.В. Гоголя: генезис и поэтика: Учебное пособие / Кемеровский гос. ун-т. Кемерово, 2010. 231 с.

Либан Н.И. Избранное: Слово о русской литературе: очерки, воспоминания, этюды. М.: Прогресс-Плеяда, 2010. 720 с.
[Указ. имен.]

Лоцилов И. О стихотворении Николая Заболоцкого «Поприщин» // Текст и тексты. Новосибирск, 2010. С. 139–156.

Лычак Н. Низкий поклон гению // Юность. М., 2010. № 4. С. 21–24.
[К 200-летию со дня рождения Гоголя.]

Макарова Т.Ю. Интерпретация авторского замысла через анализ системы экспрессивных средств (на примере «Повести о том, как Иван Иванович поспорил с Иваном Никифоровичем» Н.В. Гоголя) // Материалы XVII Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция Филология. М.: Изд-во Московского ун-та, 2010. С. 123–125.

Максимов Б.А. Загадки «Вия» и сюжетная традиция «Вечеров» // Вестник Московского ун-та. Сер. 10. Журналистика. М., 2010. № 6. С. 129–144.
[Формирование сюжетной структуры гоголевской фантастической повести от «Вечеров на хуторе близ Диканьки» до «Вия».]

Малкова Т.Ю. Булгаков и Гоголь: демонические образы и мотивы в романе «Мастер и Маргарита» // Вестник Костромского гос. ун-та. Кострома, 2010. Т. 16. № 2. С. 142–146.

Манн Ю.В. Паломничество Н.В. Гоголя в Святую землю // Отаровские чтения. 2008–2009. М., 2010. Вып. 2. С. 111–114.

Манн Ю.В. Парадокс о Гоголе // Известия РАН. Сер. лит. и яз. М., 2010. Т. 69. № 1. С. 3–7.

Манушина О.В. Чичиков: апостол или черт? (Антропонимика образа героя) // Семантика слова и семантика текста. М., 2010. Вып. 10. С. 33–37.
[Семантика имени и фамилии главного героя поэмы Гоголя «Мертвые души».]

Материкин А.В. Царицынская «гоголиана» (К 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя) // Вопросы краеведения. Волгоград, 2010. Вып. 12. С. 13–17.
[Об увековечивании памяти Гоголя в Царицыне в 1909–1910-х гг.]

Маурина С.Ю. Мифологический образ города в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Пушкин и его современники: версия молодых. Большое Болдино; Арзамас, 2010. Вып. 1. С. 127–133.

Мацапура В.И. Прием автокомментария в очерке Гоголя «Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ»» // Філологічні науки: зб. наукових праць / Редкол.: М.І. Степаненко (головн. ред.) та ін.; Полтавський національний пед. ун-т ім. В.Г. Короленка. Полтава: ПНПУ ім. В.Г. Короленка, 2010. Вип. 1 (19). С. 28–34.

Махилев А.Д. Русско-православные объединительные идеи Переяславской рады и творчество Н.В. Гоголя // Переяславская рада: ее историческое значение и перспективы развития восточнославянской цивилизации. Харьков, 2010. С. 43–46.

Машина О.Ю. Фразеологизмы в публицистике Н.В. Гоголя и современных СМИ // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2010. № 2(6). С. 106–108.

Медынцева Г.Л. Как сделан музей Гоголя (о создании экспозиции «Дома Гоголя» в Москве) // Звено 2009: К 75-летию музея: Вестник музейной жизни. М., 2010. С. 125–131.

Международные яснополянские писательские встречи, 2009. Тула, 2010.

Из содерж.:

Сараскина Л. Лев Толстой о «нелепостях» Гоголя и служении искусству. С. 120–129.
[Постулат о необходимости границы между духовной и светской сферами русской культуры в статье Л.Н. Толстого «О Гоголе» (1909 г.).]

Отрошенко В. Гоголь и смерть. С. 130–134.
[О творческой трагедии Гоголя последних лет его жизни.]

Малышев И. Три штриха о Гоголе. С. 135–137.
[Автор о своем восприятии творчества Гоголя.]

Иванченко А. «Шинель»: Многополярность художественного зрения Гоголя (Главы художественного исследования). С. 138–170.

Мережковский Д.С. Гоголь и черт: Поэзия; Гоголь и черт: исследование; Итальянские новеллы / Сост. и вступ. статья В. Макарова. М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. 384 с. – (Поэты в стихах и прозе).

Гоголь и черт: исследование. С. 179–274.

Местергази Е. Тайны жизни души // Тверская, 13. М., 2010. № 47. 17 апр.
[Рец. на кн.: *Нечипоренко Ю.* Ярмарочный мальчик (Жизнь и творчество Николая Гоголя). М.: Изд-во «Жук», 2009. 84 с.: ил.]

Метапоэтика: сб. статей научно-методического семинара «Textus»: В 2 ч. / Под ред. К.Э. Штайн, Д.И. Петренко. Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2010. Вып. 2. Ч. 1. 436 с.

Из содерж.:

Коткевич А. Сатирический дискурс в русской литературе XIX–XX веков. Гоголь, Зощенко, Войнович. С. 144–147.

Одекова Ф.Р. Лингвистические своды опыта словарей Н.В. Гоголя в системе метапоэтических данных его творчества. С. 148–155.

Мешков В. Философия жизни и метафизический реализм Н.В. Гоголя // Рефлексия. Журнал по философской антропологии. Волгоград, 2010. № 2. С. 96–117.

Мещанский А.Ю. Художественная интерпретация гоголевских образов в творчестве Н. Садур // Вестник Поморского ун-та. Сер. Гуманитарные и социальные науки. Архангельск, 2010. Вып. 1. С. 56–60.
[Образ Хомы и Панночки в пьесе Н. Садур «Панночка» в свете гоголевской традиции.]

Микадзе М.Г. Лингвостилистический анализ грузинского перевода повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба» // Личность, речь и юридическая практика. Ростов-на-Дону, 2010. Вып. 13. С. 179–183.

Минералов Ю.И. Национальное как фактор художественности в повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба» // Лучшая вузовская лекция. М., 2010. 6. С. 119–131.

Мир романтизма. Т. 15(39). Тверь: Научная книга, 2010. 268 с.

Из содерж.:

Якушева Г.В. Шиллеровское в Гоголе (к проблеме специфики национального восприятия). С. 123–133.

Митарчук Е. От Гоголя к Рубцову (исторические зарисовки, литературно-критические статьи). М.: Изд-во «Рубцовский творческий союз», 2010. 80 с.

Из содерж.:

Паломничество Гоголя на Калужскую землю. С. 12–26.

Записки на оборках. С. 26–33.

Экстремалы русского театра: актер Геннадий Бортников в контексте русской культуры. С. 33–41.

Элементы модернизма в творчестве Рубцова. Гоголевское и блоковское влияния. С. 44–54.

Символы света у Блока и Рубцова: гоголевские традиции. С. 54–58.

Почему у Чичикова фрак «с искрой»? С. 58–66.

Михайлова И.Г. Человек в своих границах // Мир психологии. М., 2010. № 2. С. 260–266.

[Рец. на кн.: *Давыдов А.П.* Душа Гоголя. Опыт социокультурного анализа. М.: Новый хронограф; АИРО–XXI, 2008. 264 с.]

Михиенко С.А. Н.В. Гоголь и В. Ирвинг: истоки творческого сходства // Мир через языки, образование, культуру: Россия – Кавказ – Мировое сообщество. Пятигорск, 2010. Симпозиум 9–10. С. 70–71.

Моклецова И.В. К вопросу о возрождении духовной педагогической традиции: Н.В. Гоголь и А.Н. Муравьев // Вестник Московского ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. М., 2010. № 4. С. 70–79.

[Значение духовной прозы Гоголя и А.Н. Муравьева для современной православной педагогики.]

Моклецова И.В. К вопросу о возрождении духовной педагогической традиции: Н.В. Гоголь и А.Н. Муравьев // Материалы III Научно-практической образовательной конференции «Православная русская школа: традиции, опыт, возможности, перспективы. Свято-Алексиевская пустынь, 2010. С. 362–378.

Монахова И.Р. Н.В. Гоголь: «Моя радость, жизнь моя! песни!» // Культура и время. М., 2010. № 1(35). С. 72–85.

Монахова И. Преддверие духовной прозы Гоголя: о стихотворении в прозе «Жизнь» // Литература в школе. М., 2010. № 7. С. 19–21.

Монин Я. Гоголь Н.В. и русская литература // Русское слово. СПб., 2010. № 8. С. 145–213.

Мороз Н.А. Когнитивный аспект перевода поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» (на примере трансляции концепта «смех») // Вестник Тюменского гос. ун-та. Тюмень, 2010. № 1. С. 195–202.

[Проблемы перевода поэмы Гоголя на английский язык.]

Мороз О.Н. Гоголевская проблематика в поэзии Юрия Одарченко // Наследие В.В. Кожина в контексте научной мысли рубежа XX–XXI веков. Армавир, 2010. С. 73–76.

Москвин Г.В., Пуряева Н.Н., Ерохина Е.Л. Литература: 8 класс: учебник для учащихся общеобразовательных учреждений: В 2 ч. Ч. 2. М.: Вентана-Граф, 2010. 192 с.: ил.

Гоголь Н.В. С. 157–159.

Повесть Н.В. Гоголя «Шинель». С. 159–161.

Сюжет и социальная проблематика повести. С. 162–164.

Главный герой и нравственная проблематика повести. С. 164–166.

Стиль повести. С. 167–168.

Моторин А.В. Творчество Гоголя как служение единству русского слова // Духовные начала русского искусства и просвещения. Великий Новгород, 2010. С. 67–72.

Набоков В. Лекции по русской литературе. СПб.: Издательская Группа «Азбука – классика», 2010. 448 с.

Николай Гоголь (1809–1852) / Пер. Е. Голышевой, под ред. В. Голышева. С. 43–112.

Назирова Р.Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти. Статьи и исследования разных лет. Уфа: Уфимский полиграфкомбинат, 2010. 408 с.

Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе: Сравнительная история фабул. С. 358–403.

Науман И.В. Н.В. Гоголь – эстетик и литературный критик // Вестник Московского гос. областного ун-та. Сер. Русская филология. М., 2010. № 3. С. 193–197.

Науман И.В. Своеобразие русской поэзии XVIII века в оценке Н.В. Гоголя // Вестник Московского гос. областного ун-та. Сер. Русская филология. М., 2010. № 4. С. 139–143.

Наумова Н.Г. Языковые средства создания образа П.И. Чичикова (на материале поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души») / Вятский гос. гуманитарный ун-т. Киров, 2010. 124 с.: табл., схем.

Научно-практическая конференция «Русь, куда ж несешься ты?». Прошлое, настоящее и будущее России в русской литературе в рамках культурно-образовательного проекта «Литературный венок России»: Материалы окружной конференции, 2009–2010 гг. / Департамент образования г. Москвы. Южное окружное управление образования. Окружной методический центр; общ. ред. А.М. Константиновой, отв. за выпуск А.П. Скрипченко, сост. Л.А. Черниченко. М., 2010. 272 с.

Из содерж.:

Значение творчества Н.В. Гоголя в развитии русской литературы:

Виноградов И.А. Невидимая брань. О повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством». С. 8–19.

Мешкова В. Своеобразие героев в произведениях Н.В. Гоголя. С. 25–30.

Шумкина С.Г., Болдак М.М. Изучая творчество Н.В. Гоголя... Возвращение к пройденному. «Вечера на хуторе близ Диканьки» (фрагмент элективного курса по литературе). С. 30–35.

Бармакова А. Тропы в произведениях Н.В. Гоголя. С. 36–37.

Коришкова И. Н.В. Гоголь и современность. С. 38–45.

Приложения. Творческие работы учащихся:

Братищева М. Памятники Гоголю. С. 257–258.

[О памятниках Гоголю Н. Андреева и Н. Томского в Москве.]

Лунева С. Отзыв о книге Н.В. Гоголя «Ревизор». С. 258–260.

Радивил И. Наш Гоголь. С. 260–262.

Щеренко Е. Роль средств художественной выразительности в произведении Н.В. Гоголя «Тарас Бульба». С. 262–263.

Верещакова Д. Стихотворение, посвященное Н.В. Гоголю. С. 263–264.

Верстова А. Гоголю. С. 264.

Научные доклады филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова: Сборник. Вып. VI / Под ред. М.Л. Ремневой, О.А. Клинга. М.: Изд-во Московского ун-та, 2010. 192 с.

Из содерж.:

Материалы круглого стола, посвященного 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя:

Воропаев В.А. О значении Гоголя в истории русской литературы. С. 40–46.

Недзвецкий В.А. «Мертвые души»: замысел и драма художественной проповеди. С. 46–58.

Криницын А.Б. Помещики в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя как аллегорическая система. С. 58–69.

Ранчин А.М. К интерпретации образа Плюшкина в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души». С. 69–78.

Ивинский Д.П. Гоголь и Пушкин: к постановке вопроса: С. 78–84.

Кузнецов А.Н. «Мадемуазель Скюдери» Э.Т.А. Гофмана и «Шинель» Н.В. Гоголя. С. 84–89.

Тахо-Годи Е.А. К.К. Случевский и Н.В. Гоголь. С. 89–97.

Цоффка В.В. Был ли Н.В. Гоголь в Вязёмах? С. 98–103.

Ремарчук В.В. Шуба подпоручика Коншина и гоголевская «Шинель» в университетском контексте. С. 103–111.

Классик и медиа: К 200-летию со дня рождения Э.А. По:

Уракова А.П. Старик и толпа: репрезентация города у По и Гоголя. С. 113–118.

[Образ таинственного старика как олицетворения города в повести Гоголя «Портрет» и рассказе Э.А. По «Человек толпы»]

Научные труды молодых ученых-филологов / Московский пед. гос. ун-т. М., 2010. Вып. 9. 493 с.

Из содерж.:

Радзиховская В.К. Функционально-семантическая категория взаимности и поля взаимных отношений в «Женитьбе» Н.В. Гоголя. С. 3–9.

Наследие Н.В. Гоголя: взгляд молодых ученых-филологов:

Антонова Т.С., Орлова Д.А. Психологический портрет манипулятора в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души». С. 21–24.

Бекшаева М.В. Религиозно-философские воззрения Н.В. Гоголя. С. 25–30.

Ваховская С.Ф. «Шкуркой по целлулоиду»: повесть Н.В. Гоголя в интерпретации мультипликатора Ю.Б. Норштейна. С. 31–34.

Клюкина А.В. Итальянские мотивы в творчестве Н.В. Гоголя и Н.В. Кукольника. С. 35–41. [На материале повести Гоголя «Рим» и новеллы Н.В. Кукольника «Психея».]

Михайлова А.Г. «История моего знакомства с Гоголем» С.Т. Аксакова как уникальное произведение художественной документалистики. С. 42–45.

Невструева И.С. История искажения и гибели человека под властью обстоятельств (по повести Н.В. Гоголя «Шинель»). С. 46–49.

Терентьева Т.А. Хроника взаимоотношений С.Т. Аксакова и Н.В. Гоголя (анализ и комментарий). С. 50–54.

Никитина И.И. Образ русалки в творчестве О.М. Сомова и Н.В. Гоголя. С. 131–135.

Нейчев Н.М. Представления Н.В. Гоголя о идеальном правителе // Духовно-нравственная культура России и Болгарии: православное наследие. Челябинск, 2010. Вып. 2. Ч. 1. С. 231–236.

Нестеренко О.В. Адаптация и остранение как переводческие стратегии (на примере перевода поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» К. Инглишем // Вестник Томского гос. ун-та. Томск, 2010. № 338. С. 26–29.

Нестеренко О.В. Натурализирующие тенденции в первом переводе поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» на английский язык // Универсалии культуры. Измерения литературного текста: поэтика, история, философия: сб. научных трудов / Отв. ред. Е.Е. Анисимова. Красноярск, 2010. Вып. 3. С. 18–30.

[Предполагаемый переводчик – польский эмигрант, писатель К. Лях-Ширма.]

Нефёдов Иоанн, диакон. «Размышления о Божественной Литургии» Н.В. Гоголя: Церковно-практический комментарий к одному из самых читаемых произведений классика // Журнал Московской Патриархии. М., 2010. № 5. С. 84–88.

Нечипоренко Н.В. Реликты русской комической оперы XVIII века в «типических» сценках Н.В. Гоголя // Ученые записки Казанского гос. ун-та. Казань, 2010. Т. 152. Кн. 2. С. 40–46.

[Использование феномена «миражной интриги», характерной для жанра комической оперы эпохи предромантизма (Я.Б. Княжнин, Н.А. Львов) в ранней драматургии Гоголя.]

Нечипоренко Н.В. Традиция бытописания русской комической оперы XVIII века в «типической сценке» Н.В. Гоголя («Утро делового человека», «Тяжба», «Лакейская») // Татьяна день: сб. статей и материалов VII Республиканской научно-практической конференции «Литературоведение и эстетика в XX веке». Казань: ТГГПУ [Татарский гос. гуманитарно-педагогический ун-т], 2010. С. 65–72.

Никанорова Ю.В. Переводческая рецепция поэмы Н.В. Гоголя в Германии: Первый немецкий перевод «Мертвых душ» Ф. Лебенштейна // Реальность, язык и сознание. Тамбов, 2010. Вып. 4. С. 263–267.

[Перевод на немецкий язык поэмы «Мертвые души» (Лейпциг, 1846).]

Николаева П.В. Поэтика спора в произведениях Н.В. Гоголя // Художественное слово в пространстве культуры. Иваново, 2010. С. 27–36.

Николаева П.В. Стернианская традиция в повести Н.В. Гоголя «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» // Вестник Ивановского гос. ун-та. Сер. Гуманитарные науки. Иваново, 2010. Вып. 1. С. 8–13.

Никольский С.А. Проблемы российского самосознания (на материале русской литературы XIX в.) // Россия в диалоге культур. М., 2010. С. 205–250.

[Гоголь, П.Я. Чаадаев, В.Г. Белинский, А.С. Пушкин.]

Новикова-Строганова А.А. Н.С. Лесков и Н.В. Гоголь: Евангельский смысл лесковского «апокрифического рассказа о Гоголе» «Путимец» // Лесковский сборник – 2010. Орел, 2010. С. 86–92.

Новое литературное обозрение. М., 2010. № 103.

Из содерж.:

Полонский В. Взгляд на столетие сто лет спустя, или Гоголь в 1909 году: вековой юбилей писателя по материалам русских газет. С. 152–163.

Ранчин А. В тени Пушкина, или Гоголь-2009: неюбилейные заметки о двухсотлетнем юбилее. С. 164–187.

Кузовкина Т. Каким явился Гоголь через двести лет: Юбилейная международная научная конференция, посвященная 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя (Москва; Санкт-Петербург, 5–10 октября 2009 г.). С. 402–413.

Новое литературное обозрение. М., 2010. № 104.

Из содерж.:

Дмитриева Е. Н.В. Гоголь: палимпсест стилей / палимпсест толкований. С. 116–133.

[Инвариантные интерпретации творчества Гоголя в литературной критике XIX – начала XX в. с точки зрения оппозиций.]

Грев К. де. Канонизация и инструментализация Гоголя во Франции / Пер. с франц. Е. Дмитриевой. С. 134–147.

[Восприятие творчества Гоголя во Франции.]

Звяицковский В. «Дополнительный канон» Гоголя: Стратегии украинизации. С. 148–159.

[Проблемы интерпретации творчества Гоголя с точки зрения его принадлежности украинской культурной традиции.]

Оганезова Л.В. Тема любви и добра в повести Н.В. Гоголя «Старосветские помещики» // Язык и межкультурная коммуникация. СПб., 2010. С. 265–272.

Одекова Ф.Р. Гоголь и ботаника: лингвистический аспект // Русский язык: исторические судьбы и современность: IV Международный конгресс исследователей русского языка: Труды и материалы / Сост. М.Л. Ремнева, А.А. Поликарпов. М.: Изд-во Московского ун-та, 2010. С. 315.

Одекова Ф.Р. Живопись как объект метапоэтической рефлексии Н.В. Гоголя // Филология, журналистика, культурология: инновационные аспекты гуманитарного знания: материалы 55-й научно-методической конференции преподавателей и студентов «Университетская наука – региону». Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2010. Ч. I. С. 142–148.

Одекова Ф.Р. Кулинарный рецепт в структуре поэмы «Мертвые души» и повести «Старосветские помещики» Н.В. Гоголя // Материалы Всероссийской научной конференции молодых исследователей, посвященной Дню славянской письменности и культуры / Отв. ред. Л.Н. Костикова. Коломна: МГОСГИ [Московский гос. областной социально-гуманитарный ин-т], 2010. С. 129–136.

Одекова Ф.Р. Лексикографические исследования Н.В. Гоголя как пример филологической деятельности писателя в полиэтническом регионе // Особенности функционирования и преподавания русского языка в полиэтническом регионе Северного Кавказа: материалы Международной конференции-семинара / Под ред. В.М. Грязновой. Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2010. С. 121–128.

Одекова Ф.Р. Лексикография как одна из составляющих метапоэтики Н.В. Гоголя // Сборник трудов молодых ученых: Материалы 55-й научно-методической конференции «Университетская наука – региону». Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2010. С. 54–56.

Одекова Ф.Р. Метапоэтика позднего Н.В. Гоголя (на материале эпистолярного творчества писателя 40-х годов XIX в.) // Русский язык. Лингводидактика: Материалы региональной научной конференции. Карачаевск: КЧГУ [Карачаево-Черкесский гос. ун-т им. У.Д. Алиева], 2010. С. 157–163.

Одекова Ф.Р. О лексикографической деятельности Н.В. Гоголя // Сборник научных трудов. Ульяновск: УлГТУ [Ульяновский гос. технический ун-т], 2010. С. 47–49.

Одекова Ф.Р. Роль лексикографической деятельности Н.В. Гоголя в формировании языковой личности // К 80-летию проф. Г.Г. Буржунова: Материалы международной научно-практической конференции «Проблемы теории и методики преподавания русского языка как неродного в современных условиях». Махачкала, 2010. С. 122–123.

Одинокое В.Г. Поэтика Н.В. Гоголя в контексте русской культуры XIX века // Вестник Новосибирского гос. ун-та. Сер. История, филология. Новосибирск, 2010. Т. 9. Вып. 2. С. 155–166.

Одинокое В.Г. Поэтический мир Н.В. Гоголя в пространстве русской культуры XIX века: Учебное пособие / Новосибирский гос. ун-т. Новосибирск, 2010. 110 с. – (Труды гуманитарного факультета НГУ. Сер. 5. Учебники и учебные пособия).

Орлицкий Ю. [Рецензия] // Новый мир. М., 2010. № 8. С. 223–224.

[Рец. на кн.: Н.В. Гоголь как герменевтическая проблема: К 200-летию со дня рождения писателя. [Коллективная монография] / Под общ. ред. и с предисл. О.В. Зырянова; авт.: О.В. Зырянов, В.Ш. Кривонос, Е.К. Созина и др. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2009. 348 с.]

Орлова М.В. История создания памятника Н.В. Гоголю: Штрихи к портрету скульптора Н.А. Андреева // Новый филологический вестник. М., 2010. № 2. С. 77–84.

Павельева А. Оппозиция *верх / низ* в цикле Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» // Филологические науки. Полтава, 2010. С. 69–76.

Павлова В.В., Дьякова Т.Г. Сравнения в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // XV Державинские чтения. Институт русской филологии. Тамбов, 2010. С. 204–208.

Падерина Е.Г. О пушкинских и гоголевских литературных источниках «Двух гусар» Л.Н. Толстого // Толстой и о Толстом / Отв. ред. М.И. Щербакова. Вып. 4. Материалы к комментариям. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 133–156.

[Тема карточной игры в повести Л.Н. Толстого в контексте пушкинской («Пиковая дама») и гоголевской («Игроки») традиции.]

Паперный В. Гоголь – женоненавистник и женолюб // Conamore: Историко-филологический сборник в честь Л.Н. Киселевой. М., 2010. С. 462–472.

[Мотивы перехода женского в мужское и мужского в женское в творчестве Гоголя: образы «обабившихся» мужчин и мужеподобных женщин.]

Петренко В.Ф., Суптун А.П. «Шинель» Гоголя: христианская притча и буддийский коан // Общественные науки и современность. М., 2010. № 2. С. 160–166.

[Интерпретация повести Гоголя «Шинель» в свете некоторых положений христианского и буддийского вероучения.]

Петричева И.Ш. Великий писатель и драматург Н.В. Гоголь в культурной жизни Олонецкой губернии // Державинский сборник. Петрозаводск, 2010. С. 158–164.

[О юбилейных мероприятиях в Олонецкой губернии, посвященных 50-летней годовщине со дня смерти Гоголя (февраль 1902 г.).]

Погоржельская В.В. Словесное бытие // Воскресенье: литературно-художественный альманах. Донецк: Юго-Восток, 2010. С. 97–100.

Погребняк А.А. Исчезновение изобилия: актуальность Гоголя в контексте осмысления путей российского перестроения // *Философия хозяйства*. М., 2010. № 2. С. 249–265.

[Мировой экономический кризис и мировоззрение Гоголя.]

Попов К.Г. Об идиолекте Хлестакова в комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» // Стереотипность и творчество в тексте. Пермь, 2010. Вып. 14. С. 333–339.

Последняя книга Гоголя: сб. статей и материалов / Сост. И.Р. Монаховой, И.П. Золотусского, предисл. И.П. Золотусского. М.: Русский путь, 2010. 352 с.: ил.

Содерж.:

Золотусский И.П. Предисловие. С. 7–12.

Ч. I. Глазами автора и современников:

Об издании:

Письма Н.В. Гоголя, П.А. Плетнева, С.П. Шевырева. С. 15–21.

Статьи и рецензии:

Павлов Н.Ф. Письма к Н.В. Гоголю. С. 22–41.

Григорьев А.А. <Из статьи «Гоголь и его последняя книга».> С. 42–45.

Вяземский П.А. <Из статьи «Языков и Гоголь».> С. 46–59.

Шевырев С.П. «Выбранные места из переписки с друзьями» Н. Гоголя. С. 60–77.

Герцен А.И. <Из книги «О развитии революционных идей в России».> С. 78.

Эпистолярные обсуждения:

Письма Н.В. Гоголя, П.А. Плетнева, С.П. Шевырева, П.Я. Чаадаева, С.Т., В.С. и К.С. Аксаковых, А.М. Виельгорской, В.П. Боткина, А.А. Григорьева, М.П. Погодина, Н.Я. Прокоповича, А.А. Иванова. С. 79–118.

Отклики духовенства:

Святитель *Игнатий (Брянчанинов)*. Письмо по поводу «Выбранных мест из переписки с друзьями» Н.В. Гоголя. С. 119–120.

Протоиерей *Тарасий Серединский*. Мысли при чтении сочинения «Выбранные места из переписки с друзьями» Николая Гоголя. С. 121–124.

Архимандрит *Феодор (А.М. Бухарев)*. <Из книги «Три письма к Н.В. Гоголю, писанные в 1848 году».> С. 125–133.

Диалог Н.В. Гоголя и В.Г. Белинского:

Белинский В.Г. <Из статьи «Выбранные места из переписки с друзьями» Николая Гоголя. СПб., 1847».> С. 134–142.

Письма Н.В. Гоголя, В.Г. Белинского. С. 143–160.

Ч. II. Взгляд писателей, философов и религиозных мыслителей второй половины XIX – первой половины XX века:

Чернышевский Н.Г. <Из статьи «Заметки о журналах».> С. 163.

<Из статьи «Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя».> С. 164–165.

<Из статьи «Сочинения и письма Н.В. Гоголя».> С. 165–166.

Венгеров С.А. <Из статьи «Писатель-гражданин Гоголь».> С. 167–171.

Короленко В.Г. <Из статьи «Трагедия великого юмориста (несколько мыслей о Гоголе)».> С. 172–178.

Толстой Л.Н. <Из писем» С. 179–180.

<Из дневников» С. 180.

Блок А.А. <Из статьи «Народ и интеллигенция».> С. 181–183.

<Из записных книжек» С. 183.

<Из заметки «О списке русских авторов».> С. 184.

- <Из статьи «Что надо запомнить об Аполлоне Григорьеве».> С. 185–186.
 Святитель *Серафим (Чичагов)*. Слово в 100-летнюю годовщину рождения Н.В. Гоголя. С. 187–189.
Гершензон М.О. <Из книги «Исторические записки».> Гл. IV. Н.В. Гоголь. С. 190–202.
Погодин А.Л. Поразительная книга. С. 203–205.
Зайцев Б.К. <Из статьи «Жизнь с Гоголем».> С. 206–208.
Мочульский К.В. <Из книги «Духовный путь Гоголя».> «Выбранные места из переписки с друзьями». С. 209–220.
 Протоиерей *Георгий Флоровский*. <Из книги «Пути русского богословия».> С. 221–225.
Ильин И.А. <Из статьи «Гоголь – великий русский сатирик, романтик, философ жизни».> С. 226–229.
 <Протопресвитер> *Зеньковский В.В.* <Из книги «Русские мыслители и Европа».> С. 230–234.
 <Из книги «Н.В. Гоголь».> Гл. IV. Новое миросозерцание Гоголя. С. 235–246.
 Гл. V. Проблема «праведного хозяйствования». С. 246–255.
 Гл. VII. Общая характеристика миросозерцания Гоголя. С. 255–259.
 <Из книги «История русской философии».> С. 259–262.
 Кн. *Трубецкой Е.Н.* <Из речи «Гоголь и Россия».> С. 263–266.
Ч. III. Современное восприятие:
Манн Ю.В. <Из статьи «Гоголь – критик и публицист».> С. 269–277.
 <Из книги «В поисках живой души».> «Выбранные места из переписки с друзьями» и «Мертвые души». С. 277–284.
Воропаев В.А. «Выбранные места из переписки с друзьями» как литературная проповедь. С. 285–301.
Птиченко М.В. О композиционных и жанровых особенностях «Выбранных мест из переписки с друзьями». С. 302–314.
Сапов В.В. Н.В. Гоголь – мыслитель. С. 315–316.
Золотусский И.П. Пушкин в «Выбранных местах из переписки с друзьями». С. 317–327.
 Толстой читает «Выбранные места...». С. 328–337.
 Александр Солженицын и «Выбранные места из переписки с друзьями» Н.В. Гоголя. С. 338–343.
 <*Предеин Н.*> Похождения человека «с детским лицом». Уральский художник Николай Предеин проиллюстрировал Гоголя // Литературная газета. М., 2010. № 21. 26 мая – 1 июня. С. 11.
 [Беседу вел В. Блинов.]
Прасковьяна М.В. Граница в повести Н.В. Гоголя «Невский проспект» // Известия Самарского научного центра РАН. Самара: Изд-во Самарского научного центра РАН, 2010. Т. 12. № 3(3). С. 785–787.
 [Герои повести Гоголя в свете понятия «граница».]
Прасковьяна М.В. Граница образов Пискарева и Пирогова («Невский проспект» Н.В. Гоголя) // Я.А. Роткович. Материалы научно-практической конференции, посвященной столетию со дня рождения ученого (1–3 февраля 2009 г.). Самара: Изд-во СГПУ [Самарский гос. пед. ун-т.], 2010. Ч. 2. С. 54–57.
 Проблемы изучения литературы: Исторические, культурологические и теоретические подходы: сб. научных трудов / Под ред. Л.И. Миночкиной. Челябинск: Циперо, 2010. Вып. 11. 204 с.
Из содерж.:
Зангирова Ю.Р. Комическое у Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского («Шинель» и «Бедные люди»). С. 73–78.

Прозоров В.В. До востребования...: Избранные статьи о литературе и журналистике. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2010. 208 с.

Из содерж.:

Хлестаков и Пушкин в сюжете комедии Н.В. Гоголя «Ревизор». С. 44–51.

Природа драматического конфликта в «Ревизоре» и «Женитьбе» Гоголя: С. 52–74.

Прохорова И.Е. Социокультурная роль женщины: взгляд Н.В. Гоголя-публициста // Журналистика в 2009 году: трансформация систем СМИ в современном мире. Материалы международной научно-практической конференции. М. 2010. С. 169–170.

<Пушкин А.С.> А.С. Пушкин: Документы к биографии: 1830–1837 / Сост. С.В. Березкина и др. Примеч. С.В. Березкиной. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2010, 1032 с., 16 с.: цв. вклейка.

[Указ. имен.]

Рабиничева Т.Н. Художественное пространство Петербурга в аспекте предикации (на материале «Петербургских повестей» Н.В. Гоголя) // Вестник Тамбовского ун-та. Сер. Гуманитарные науки. Тамбов, 2010. Вып. 2. С. 173–178.

Равдин К. К вопросу о шишке алжирского дея // От слов к телу: сб. статей к 60-летию Ю. Цивьяна. М., 2010. С. 273–285.

[Вопросы интерпретации финальной фразы из повести Гоголя «Записки сумасшедшего».]

Радь Э.А. Память творчества русских писателей: Мифопоэтика, интертекстуальность, межтекстовые связи. Уфа: Гилем, 2010. 200 с.

Райкина М. «Женитьба»: почувствуй разницу. Стоянов женит, нагреет, облапошит // Московский комсомолец. М., 2010. 25 мая. С. 7.

[Комедия Гоголя на сцене МХТ им. Чехова.]

Рахимджанова О., Конюхова Кс. Майкл Джексон по-гоголевски // Московский комсомолец. М., 2010. № 243. 1 нояб. С. 11.

[О выставке кукол по произведениям Гоголя в Политехническом музее.]

Родосский А.В. Некоторые особенности перевода гоголевской «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» на португальский язык // Актуальные проблемы переводоведения: Материалы XXXIX Международной филологической конференции, 15–20 марта 2010 г., Санкт-Петербург. СПб., 2010. С. 104–111.

Розин В.М. Понять жизнь и поступки Гоголя // Вопросы философии. М., 2010. № 1. С. 130–140.

[Рец. на кн.: Давыдов А.П. Душа Гоголя. Опыт социокультурного анализа. М.: Новый хронограф; АИРО–XXI, 2008. 264 с.]

Романенко Н.Н. Внеклассная работа: интеллектуальная игра «Умники и умницы» по творчеству Гоголя // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. Киев, 2010. № 11. С. 24–25.

Ростоцкая М.А. Гоголь: парадоксы интерпретации // Вестник Всероссийского гос. ун-та кинематографии им. С.А. Герасимова. М., 2010. № 3–4. С. 204–228.

[Заседание дискуссионного клуба «Парадоксы современной художественной культуры» (ноябрь 2009 г.), приуроченное к 200-летию со дня рождения Гоголя.]

Рудяк И.И. Русская пирамида («Мертвые души» Гоголя, «Мастер и Маргарита» Булгакова, «Реквием» Осипова) // *Философия хозяйства*. М., 2010. № 5. С. 231–234.

Румянцев А. «Душевная правда» Николая Гоголя // *Дон*. Ростов-на-Дону, 2010. № 1/2. С. 173–206.

[К 200-летию со дня рождения писателя.]

Русистика и современность. Литературоведение: сб. научных статей по материалам XII международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя (Одесса, 30 сентября – 3 октября 2009 г.) / Редкол.: Е.Н. Степанов (отв. ред.) и др. Одесса: Астропринт, 2010. 422 с. На рус. и укр. яз.

Из содерж.:

Раковская Н.М. Н.В. Гоголь и модель кризисного сознания В. Розанова. С. 8–18.

Бараненкова Н.А. Театральные принципы построения сюжетов повестей сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя. С. 46–53.

Вильчанская Ю.Ю. Образ Чичикова в аспекте парадигмы «Отцы и дети». С. 54–60.

Немировская А.Ф. Гоголевские художественные традиции в творчестве О.Т. Гончара. С. 61–69.

Рыбаков С. Николай Гоголь между Украиной и Россией // *Урал*. Екатеринбург, 2009. № 12. С. 234–245.

[История и культура России и Украины в художественном сознании Гоголя. Принадлежность писателя к русской и украинской культуре.]

Савинков С.В. Таинственный гость Жуковского в мире Гоголя // *Текст и тексты*. Новосибирск, 2010. С. 94–102.

[«Гостевые» персонажи в прозе и драматургии Гоголя в свете пародийных аллюзий на образ таинственного гостя в поэзии В.А. Жуковского.]

Савинова А.Г. Музыкальный код в художественной прозе Н.В. Гоголя: образ колокола и колокольчика // *Вестник Томского гос. ун-та*. Томск: Изд-во Томского гос. ун-та, 2010. № 333 (апрель). С. 17–20.

Савинова А.Г. Натурфилософский код в поэтике художественного мира Н.В. Гоголя: всеобъемлющее дыхание // *Сибирский филологический журнал*. Новосибирск, 2010. Вып. 1. С. 34–38.

Савинов С.В., Фаустов А.А. Аспекты русской литературной характерологии. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2010. 332 с.

Гл. 3. Маленький человек: эпизоды биографии. III: Н.В. Гоголь. С. 159–178.

Гл. 4. Из истории обыкновенных людей и обыкновенного. IV: От обыкновенного к скучному (Н.В. Гоголь). С. 237–246.

Самойленко Г.В. Нежинские реминисценции в творчестве Н. Гоголя // *Русский язык, литература, культура в школе и вузе: научно-методический журнал*. Киев, 2010. № 4. С. 60–63.

Сандомирский С.М. К вопросу о проблематике поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души»: новое толкование // *Россия и мир: вчера, сегодня, завтра. Проблемы филологии и межкультурной коммуникации*. М., 2010. С. 102–115.

Сантуева Э.З. Патриотизм Н.В. Гоголя в поэме «Мертвые души» // *Русский язык в историко-лингвистическом и социокультурном поле*. Махачкала, 2010. С. 213–216.

Сапронов Н.А. Путь в ничто. Очерки русского нигилизма. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2010. 400 с.

Из содерж.:

Пошлость в перспективе нигилизма. Н.В. Гоголь. С. 114–131.

Саран А. Гоголь и почта: Орловский аспект биографии гения. 2-е изд., испр. и доп. Орел: Картуш, 2010. 492 с.

Сартаков Е.В. Гоголь-рецензент в пушкинском «Современнике» // Средства массовой информации в современном мире: молодые исследователи: материалы IX межвузовской научно-практической конференции студентов и аспирантов 3–5 марта 2010 г. СПб., 2010. С. 18–20.

Сартаков Е.В. Жанр рецензии в творчестве Н.В. Гоголя: пушкинский «Современник» // Актуальные проблемы журналистики и массовой коммуникации. Взгляд молодых исследователей: межвузовский сб. научных работ студентов и аспирантов. Вып. 10. СПб., 2010. С. 13–20.

Сартаков Е.В. И.Т. Раджицкий и первый том пушкинского «Современника» // Материалы Международного молодежного научного форума «Ломоносов – 2010». Секция «Журналистика». Подсекция «История русской журналистики (до 1917 г.) и литературы». М., 2010. С. 1–3.

Сартаков Е.В. Н.В. Гоголь и типологические особенности пушкинского «Современника» // Медиаконтент: взгляд молодого исследователя. Материалы научно-практической конференции аспирантов и студентов. М., 2010. С. 124–131.

Сартаков Е.В. Рукописные журналы Н.В. Гоголя в Нежинской гимназии // Вестник Крымских литературных чтений: сб. научных статей и материалов. Вып. 6. Симферополь, 2010. С. 42–54.

Сарычев В.А. «...Мне всегда казалось, что в жизни моей мне предстоит какое-то большое самопожертвование...»: Судьба Гоголя // Литература в школе. М., 2010. № 1. С. 7–13; № 2. С. 2–6; № 9. С. 13–20; № 10. С. 6–13 (продолжение). Начало см.: 2009. № 11. С. 2–7; № 12. С. 2–7.

Святитель Спиридон, епископ Тримифунтский, чудотворец: Акафист. Житие. Чудеса / Ред.-сост. Н. Шапошникова. М.: Даниловский благовестник, 2010. 96 с. [О Гоголе: С. 75.]

Севастьянова Е. Выбранные места из размышлений о Н.В. Гоголе // Московский вестник. М., 2010. № 4. С. 258–271.

Семенова А. Почему Гоголь писал по-русски // Культура. М., 2010. 8–14 апреля. С. 13.

[В Москве прошли юбилейные Десятые Гоголевские чтения.]

Семенова Е.В. Пророчества и указания: век XIX. М.: Традиция, 2010. 232 с. – (Библиотека журнала «Голос Эпохи»).

[О Гоголе, кн. П.А. Вяземском, Ф.М. Достоевском.]

Семёнова А.А. Аксиология и поэтика границы в цикле повестей Н.В. Гоголя «Миргород» // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. Тюмень, 2010. Вып. 7. С. 47–55.

Сильницкий Г.Г. «Выбранные места из переписки с друзьями» Н.В. Гоголя и их роль в истории русского общественного самосознания // Известия Смоленского гос. ун-та. Смоленск, 2010. № 3(11). С. 44–56.

Син Хе Чо. Феномен гоголевской иллюстрации // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. М., 2010. № 12. С. 427–432.

Синельникова Л.Н., Павловская О.Е. Интерактивность гоголевских мотивов в поэзии XX века // Проблемы интерпретации художественного текста. Краснодар, 2010. С. 24–30.

Синицкая С.В. Тригей, Арлекин, Бонардин, Поприщин, или Театральный комментарий к «Запискам сумасшедшего» // Театрон. СПб., 2010. № 1. С. 70–81. [Театральные предшественники образа Поприщина из «Записок сумасшедшего» Гоголя (Тригей из комедии Аристофана «Мир», Арлекин из комедии дель арте и французского ярмарочного театра, Бонардин из водевиля Ш. Оноре «Бонар в луне, или Астрономические бредни» и др.).]

Синцова С.В. Гендерный подтекст «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н.В. Гоголя // Ученые записки Казанского гос. ун-та. Сер. Гуманитарные науки. Казань, 2010. Т. 152. Кн. 2. С. 65–77.

Синцова С.В. Переосмысление гендерных стереотипов в творчестве Н.В. Гоголя // Антропологическая соразмерность. Тезисы докладов 2-й Всероссийской научной конференции. Казань: Изд-во Казанского гос. технологического ун-та, 2010. С. 69–70.

Синцова С.В. Символика повести Н.В. Гоголя «Вий»: гендерные оттенки значений // Дом Бурганова. Пространство культуры. М., 2010. № 2. С. 159–170.

Синцова С.В. Художественно-смысловые контексты гендерной проблематики в произведениях Н.В. Гоголя // Вестник Татарского гос. гуманитарно-педагогического ун-та. Казань, 2010. № 2(20). С. 178–182.

Синякова Л.Н. Художественно-антропологические искания Н.В. Гоголя и «обыкновенный человек» А.Ф. Писемского: эпопейный образ мира («Мертвые души» и «Взбаламученное море») // Сибирский филологический журнал. Барнаул и др., 2010. № 4. С. 47–52.

Сирорез О.В. Личность Николая Гоголя, ее своеобразие // Все для учителя. Киев, 2010. № 13–14. С. 6.

Сироткина М.Н. Лексическое выражение компонента «время» в художественных произведениях Н.В. Гоголя // Традиции русской словесности и современность. Тамбов, 2010. С. 91–95.

Скавыш В. Смех сквозь... незримые слезы // Новая психиатрия. М., 2010. № 6–7. [О мнимом психическом расстройстве Гоголя. Окончание: Новая психиатрия. М., 2011. № 1–2.]

Сквира Н.М. Концепт книга во втором томе «Мертвых душ» Николая Гоголя // Книга и мировая культура. Омск, 2010. С. 369–371.

Сквира Н.М. Рукописи и продолжения второго тома «Мертвых душ» Николая Гоголя: мифы и реалии // От текста к контексту. Ишим, 2010. Вып. 9. С. 32–35.

Скрипник А.В. Рецепция «Пути паломника» Д. Беньяна и «Записок сумасшедшего» Н.В. Гоголя в «Страннике» А.С. Пушкина // VII Пасхальные чтения. М., 2010. С. 268–271.

Смирнова Р. Польские корни Гоголя // Новая Польша. Варшава, 2010. № 10(123). С. 56–61.

[К истории родословной Гоголя.]

[Реф.: *С.Г.* // Культурология: Дайджест. РАН ИНИОН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел культурологии М., 2011. № 3(58). С. 187–197.]

Соколова А. Гоголь: римское эхо // Литературная газета. М., 2010. № 14. 14–20 апр. С. 5.

[Итальянский скульптор Роберт Скарделла передал в дар «Дому Гоголя» бронзовую скульптурную композицию «Аннуциату».]

Сокурова О.Б. Н.В. Гоголь: слово о художнике (На материале «Петербургских повестей») // Культурная жизнь Юга России. Краснодар, 2010. № 1. С. 64–67.

[Религиозно-нравственная проблематика повестей Гоголя.]

Сокурова О.Б. Слово, имя, вещь в духовной проблематике «Петербургских повестей» Н.В. Гоголя // Вестник Московского гос. областного ун-та. Сер. Русская филология. М., 2010. № 3. С. 152–158.

Софронова Л.А. Мифопоэтика раннего Гоголя / РАН. Институт славяноведения. СПб.: Алетейя, 2010. 296 с.

[Рец.: *Завьялова Е.Е.* Мифопоэтика Гоголя: в продолжение темы // Гуманитарные исследования. Астрахань, 2010. № 3. С. 202–204; *Кошелев В.А.* // Новое литературное обозрение. М., 2011. № 108. С. 381–383.]

Сохряков Ю.И. Русская цивилизация: Философия и литература / Отв. ред. О. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2010. 720 с.

Гл. 3: Пророк православной культуры (Национальная идея в публицистике Гоголя). С. 42–56.

Спаль А. Гоголь и его критики: Трагедия разнотечий в стране абсурда // Литературная учеба. М., 2010. № 2; № 3. С. 102–128; № 4. С. 153–163; № 5. С. 152–164.

Степанян Г.Л. История русской литературы: Учебное пособие для иностранных студентов / Под ред. А.Г. Коваленко. М.: Российский ун-т дружбы народов, 2010. 241 с.

Тема 7: Николай Васильевич Гоголь. С. 96–134.

Сузи В.Н. Взыскание художника: Гоголь и Достоевский // Вестник Ленинградского гос. ун-та. Сер. Филология. СПб., 2010. № 2. Т. 1. С. 36–44.

Сузи В.Н. Гоголь и Достоевский: искушение образом // Вестник Московского гос. областного ун-та. Сер. Русская филология. М., 2010. № 3. С. 158–163.

[Сравнительный анализ творческих методов писателей – «христианского реализма» Ф.М. Достоевского и «магического реализма» Гоголя.]

Сузи В.Н. Достоевский и Гоголь в святоотеческой проекции // Достоевский и мировая культура. СПб., 2010. № 27. С. 127–141.

Сузи В.Н. К «духовной проблеме» Гоголя // Ученые записки Петрозаводского гос. ун-та. Петрозаводск, 2010. № 1. С. 52–59.

Сутырина А.В. Типы масок в «Вечерах» и «Миргороде» Н.В. Гоголя // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя. Астрахань, 2010. С. 52–57.

Сюсюкалов А. Николай Гоголь и отец Матфей Константиновский // Новоторжский вестник. Общественно-политическая еженедельная газета. Новоторжск, 2010. № 29(14124). 16 июля. С. 6; № 30(1425). 23 июля. [окончание]. С. 8.

Танасова Т.Г. Стиль Н.В. Гоголя как сплав русской и украинской языковой стихии // Россия и славянский мир в контексте многополярности. Славянск-на-Кубани, 2010. Ч. 2. Разд. 2. С. 131–133.

Татаркина С.В. «Гоголевское» слово в «Воспоминаниях» А.О. Смирновой-Россет // Русская литература в современном культурном пространстве. Литература о литературе: Проблемы литературной саморефлексии. Томск, 2010. С. 47–54.

Тажмезова Э.Б. Гоголь в зеркале речевой культуры первой половины XIX века // Филология и человек / Алтайский гос. ун-т. Барнаул, 2010. С. 190–194.

Тверитинова Т.И. Мифопоэтика гоголевской «Шинели» // Зарубіжна література в школах України. Киев, 2010. № 5. С. 14–16.

Тимошенко Л.О. Лексические заимствования в поэме Н. Гоголя «Мертвые души» // Вестник Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. Нижний Новгород, 2010. № 1. С. 321–327.

Толстова Е.Н. Философский анализ произведений цикла «Миргород» // Филологический журнал. Южно-Сахалинск, 2010. Вып. 17. С. 31–36.
[К вопросу о влиянии Г.С. Сковороды на творчество Гоголя.]

Трапезников А. Иной Гоголь // Литературная Россия. М., 2010. № 20–21. 21 мая. С. 5.
[Рец. на кн.: Монахова И.Р. Небесное и земное. Статьи о художественном и духовном творчестве Н.В. Гоголя. М.: СЕМЕЙНАЯ КНИГА, 2009. 283 с.: ил.]

Третьяков Е.О. «Правда в тебе»: Мотив света как объединяющий эротикомистический и нравственно-философский аспекты повести Н.В. Гоголя «Вий» // Актуальные проблемы литературоведения и лингвистики: Материалы XI Всероссийской конференции молодых ученых / Томский гос. ун-т. Томск, 2010. Вып. 11. Т. 2: Литературоведение и издательское дело. С. 162–165.

Трухачев Е.В. Инсценировка «Мертвых душ» Н.В. Гоголя: концепция М.А. Булгакова // Филологические этюды: сб. научных статей молодых ученых. Саратов, 2010. Вып. 13. Ч. 1–3. С. 169–176.

Трушкина Ю.И. Слова-цветообозначения в творчестве Н.В. Гоголя // Язык. Культура. Этнос: (Традиции и современность). Саранск, 2010. С. 132–135.

Тягушева М.З., Рощина Е.С. Поэма Н. Гоголя «Мертвые души» и роман Флобера «Госпожа Бовари: Опыт сравнения. Урюпинск (Волгоградская обл.), 2010. № 1. С. 90–92.

Успенский Ф.Б. Об отдельных случаях неявной иконичности в русской литературе // Исследования по лингвистике и семиотике. М., 2010. С. 562–571.
[В частности, на примере произведений Гоголя.]

ФЛПА ЛОГОУ: Сборник научных статей в честь 70-летия проф. В.В. Прозорова / Сост., отв. ред. И.Ю. Иванюшина. Саратов: Издательский центр «Наука», 2010. 346 с.

Из содерж.:

Копенкина У.А. Автор в драме: проблема постижения. С. 14–21.

Иванюшина И.Ю. Н.В. Гоголь: «футурист до футуризма». С. 72–85.

[Типологическое сходство поэтики Гоголя и поэтики футуристов (в частности, в области стихотворчества).]

Музалевский М.Е. Формирование медиафакта на основе слуха в повести Н.В. Гоголя «Нос». С. 90–96.

Учаева Е.М. Мир «Шинели» Н.В. Гоголя сквозь призму перевода: к проблеме восприятия авторского замысла. С. 96–104.

[Анализ разных вариантов перевода повести Гоголя на английский язык.]

Банникова И.А., Маркелова А.Н. Этюд о двух «Портретах». С. 157–160.

[Сравнительный анализ повести Гоголя «Портрет» и романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея».]

Тарасова И.А. Гоголевские мотивы в сюжете очерка Георгия Иванова «Невский проспект». С. 172–178.

Киреева Е.В. «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»: А.С. Пушкин в оценке Н.В. Гоголя. С. 203–207.

Дронова Т.И. «От великого созерцания к великому действию» (Творчество Н.В. Гоголя в рецепции Д.С. Мережковского). С. 220–233.

Фазиулина И.В. К «загадке Гоголя»: Интерпретация творчества писателя И.Д. Ермаковым // Ермаков-альманах: Исследования, комментарии, публикации. Ижевск, 2010. С. 155–159.

Фаустов А.А. Эстетическая теология Н.В. Гоголя (Шесть лекций о повестях «третьего тома»): Учебное пособие. Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2010. 131 с.

[Эстетико-философская проблематика «петербургских» повестей Гоголя и неоконченной повести «Рим».]

[Рец.: Ковалева Ю.Н. Многомерность и «зигзаги» эстетической мысли Н.В. Гоголя // Вестник Волгоградского гос. ун-та. Сер. 8. Литературоведение. Журналистика. Волгоград, 2013. Вып. 12. С. 176–181. Реф.: Миллионщикова Т.М. // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: РЖ / РАН. ИНИОН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения. М., 2012. № 3. С. 93–97.]

Федотова А.А. Повесть Н.С. Лескова «Гора» в гоголевском контексте (на материале повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством») // Лесковиана. Т. 3: Творчество Н.С. Лескова в современном изучении: Международный сб. научных трудов: Материалы третьей международной научной интернет-конференции / Науч. ред. Д.В. Неустроев. М.; Орел: НИП «ВФК», 2010. С. 287–291.

Федь Т. Мифологема смерти в картине мира прозы Н.В. Гоголя (поэма «Мертвые души») // Язык мифа. М., 2010. С. 48–71.

Фиртич Н. От Гоголя к авангарду: прото-футуристические траектории художественного видения и изображения // ОТЫДО: траектории петербургского авангарда: Международная конференция. СПб., 2010. С. 17–43.

[Проявления алогизма в творчестве Н.В. Гоголя как предвосхищение экспериментов в авангардном искусстве и литературе 1910-х и 1920-х гг.]

Фрик Т.Б. Тексты Н.В. Гоголя, П.А. Вяземского, В.Ф. Одоевского как идеологические центры пушкинского «Современника» // Вестник Томского гос. ун-та. Томск, 2010. № 336. С. 19–25.

Халабаджах И.М. «Будьте не мертвые, а живые» // Русская словесность в школах Украины. Киев, 2010. № 2. С. 29–34.

Хусаинова О.И. Герои-дети в повести Н.В. Гоголя «Старосветские помещики» // Филологические этюды: сб. научных статей молодых ученых. Саратов, 2010. Вып. 13. Ч. 1–3. С. 22–26.

Целиковская О.С. Суггестия как способ преодоления межпредметной дистанции (на материалах к урокам по творчеству Н.В. Гоголя) // Русский язык и литература в школах Украины. Киев, 2010. № 2. С. 25–29.

Чепуров А.А. Гоголевские сюжеты Валерия фокина / Российский гос. академический театр драмы им. А.С. Пушкина (Александринский театр), Благотворительный фонд «Александринский». СПб.: Балтийские сезоны, 2010. 303 с.: ил. – (Библиотека Александринского театра).

[Пьесы и инсценировки произведений Гоголя в постановках В. Фокина (1970–2008 гг.).]

Черкасов В. В гоголевском коде: О «Записках» Г. Державина в освещении В. Ходасевича // Вопросы литературы. М., 2010. Вып. 3. С. 73–94.

[Гипотеза о предвосхищении жанровой поэтики «Мертвых душ» Гоголя в «Записках» Г.Р. Державина в книге В.Ф. Ходасевича «Державин».]

Черкашина Е.В. Языковая картина мира и ее фразеологическая репрезентация в произведениях Н.В. Гоголя // Молодой ученый: ежемесячный научный журнал. Чита, 2010. № 10. С. 160–162.

Чёрный Д. Кто украл бюст Гоголя с его могилы: Равшан, Джамшудили братья-писатели // Литературная Россия. М., 2010. 16 апр. С. 12.

[На Новодевичьем кладбище в первоначальном виде воссоздана могила Гоголя.]

Чижевский Д.И. Гоголь как художник и мыслитель / Публ. и коммент. В. Янцена // Вопросы философии. М., 2010. № 1. С. 118–129.

[В основе статьи доклад, прочитанный Д.И. Чижевским в Нью-Йорке в апреле 1952 г.]

Шарафутдинова М.О. Роман А. Чулпана «Ночь и день» в свете мировой художественной традиции (Чулпан и Гоголь) // Вопросы филологических наук. М., 2010. № 3(43). С. 39–44.

Шевырев С.П. Избранные труды / Сост. К.В. Рясенцев, А.А. Ширинянц; вступ. статья А.А. Ширинянц; коммент. М.К. Кирюшиной, К.В. Рясенцева, А.А. Ширинянц. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. 680 с. – (Библиотека отечественной общественной мысли с древнейших времен до начала XX века).

[В частности, статья о «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголя (1848).]

Шестаков П. Между днем и ночью: Размышления о Гоголе. М.: Изд-во «КОНТАКТ-КУЛЬТУРА», 2010. 160 с. – (Издательская программа правительства Москвы).

Школа теоретической поэтики: сб. научных трудов к 70-летию Н.Д. Тмарченко / Ред., сост. В.И. Тюпа, О.В. Федунина. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2010. 373 с.

Из содерж.:

Кривонос В.Ш. Прозвище Плюшкина. С. 96–103.

Лучников М.Ю. Спор вокруг «Мертвых душ». В.Г. Белинский и К.С. Аксаков: Начало полемики. С. 281–290.

Шкроба Н. Светлый гость, или Магия костюма у Гоголя // Вопросы литературы. М., 2010. Вып. 6. С. 312–358.

[«Костюмная» тема в творчестве Гоголя и ее биографический подтекст.]

Шмидт М.М. «У абсурдного столько же оттенков и степеней, сколько у трагического...»: Гоголь и Хармс // Литература в школе. М., 2010. № 11. С. 19–22.

Щербинина Е. Последний приют Гоголя // Свет. М., 2010. № 3. С. 26–28, 79.

[О жизни Гоголя в доме графа А.П. Толстого в Москве на Никитском бульваре.]

Эмирова Л.А. Категория пространства в произведениях Чехова и Гоголя // Современные проблемы науки и образования. Махачкала, 2010. С. 115–118.

Эмирова Л.А. Петербургские повести Н.В. Гоголя: новый петербургский миф // Вестник Ленинградского гос. ун-та. Сер. Филология. СПб., 2010. № 2. Т. 1. С. 25–36.

Юденкова А.В. Исследование топоса Петербурга в творчестве Н.В. Гоголя (на материале «Петербургских повестей») // Актуальні проблеми слов'янської філології. Бердянськ, 2010. Вип. 23. Ч. 1: Лінгвістика і літературознавство. С. 64–72.

Якеменко А.С. «Я лиру посвятил народу своему...» История русской литературы в лицах. М.: Круг, 2010. 304 с.

Гоголь Николай Васильевич (1809–1852). С. 59–69.

Якушева Г.В. Шиллеровский код в русской душе Гоголя // Поддержка и опора. М., 2010. С. 164–174.

2011

ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. 128 с.

[Статьи Гоголя, посвященные русской поэзии.]

В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность <Фрагмент> // В храме памяти. Литературно-критические работы о М.В. Ломоносове 1765–1865 гг. / Вступ. статья, коммент. и примеч. Т.Ф. Пирожковой. М.: Изд-во Московского ун-та, 2011. С. 155–158.

Вечера на хуторе близ Диканьки, Ревизор, Повести. Харьков; Белгород: Изд-во Клуб семейного досуга, 2011. 397 с.: ил. – (Шедевры на все времена).

[Повести: Шинель, Нос, Записки сумасшедшего.]

Вечера на хуторе близ Диканьки; Тарас Бульба. Харьков: Фолио, 2011. 363 с. – (Школьная библиотека украинской и зарубежной литературы).

Записки сумасшедшего [повесть] / Худож. Ю. Чарышников. Киев: Грани-Т, 2011. 41, [4] с.: ил.

Майская ночь, или Утопленница. М.: ЗАО «ОЛМА МЕДИА ГРУПП», 2011. 329 с.

Мертвые души: поэма, том первый / Коммент. И.А. Виноградова и В.А. Воропаева; худож. А.М. Лаптев. М.: Детская литература, 2011. 350 с.: ил. – (Школьная библиотека).

Приложения и комментарии:

Аксаков К.С. Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души». С. 304–312.

Белинский В.Г. Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души». С. 313–318.

Воропаев В.А. Главы из книги «Н.В. Гоголь: жизнь и творчество»

История замысла и его осуществление. С. 319–322.

Смысл названия. С. 322–326.

Тема дороги. С. 326–328.

Притча о Кифе Мокиевиче и Мокии Кифовиче. С. 329–334.

Особенности поэтики. С. 334–340.

Коммент. С. 341–351.

Мистические произведения русских писателей. Харьков: Клуб семейного досуга, 2011. 384 с.

Ночь перед Рождеством // Пушкин А., Гоголь Н., Достоевский Ф. Повести и рассказы. М.: Артос-Медиа, 2011. С. 272–344.

Нужно любить Россию. Религиозно-нравственные сочинения, статьи, письма. Минск: Изд-во Белорусского Экзархата, 2011. 480 с.

О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году <Фрагмент> // В храме памяти. Литературно-критические работы о М.В. Ломоносове 1765–1865 гг. / Вступ. статья, коммент. и примеч. Т.Ф. Пирожковой. М.: Изд-во Московского ун-та, 2011. С. 154.

Петербургские повести / Вступ. статья и коммент. В.А. Воропаева; худож. Ф. Москвитин. М.: Детская литература, 2011. 232 с.: ил. – (Школьная библиотека).

Загл. вступ. статьи: Гоголевский Петербург. С. 5–14.

Коммент. С. 211–233.

Петербургские повести / Послесл. А. Панфилова. М.: Де Агостини, 2011. 422 с. – (Шедевры мировой литературы в миниатюре. Вып. 15).

[Миниатюрный формат.]

Загл. послесл.: Машина времени Николая Гоголя. С. 400–420.

Повесть о капитане Копейкине. Феодосия: Арт Лайф, 2011. 119 с.: ил. На обл. указано: Похождения Чичикова.

Портрет // Пушкин А., Гоголь Н., Достоевский Ф. Повести и рассказы. М.: Артос-Медиа, 2011. С. 177–271.

Ревизор; Вечера на хуторе близ Диканьки: повести. Харьков: Книжный клуб «Клуб семейного досуга», 2011. 396, [1] с.: ил. – (Шедевры на все времена. Т. 7). [Повести: Шинель, Нос, Записки сумасшедшего.]

Русская драматургия: лучшие классические произведения / Ред.-сост. С.Н. Заготова. Донецк: ПКФ «БАО», 2011. 444, [1] с.

Русская классическая литература: Ужасы, мистика, страшные истории: [повести]. Донецк: ПКФ «БАО», 2011. 319 с.

«Вий» Гоголя и др. повести.

Старосветские помещики (Из цикла «Миргород»): повести / Вступ. статья В. Гуминского, коммент. В. Воропаева; худож. А. Симанчук. М.: Детская литература, 2011. 170 с.: ил. – (Школьная библиотека).

Загл. вступ. статьи: Гоголь и четыре урока «Миргорода». С. 5–14.

Коммент. С. 151–171.

Тарас Бульба [повесть]. Минск: Изд-во Белорусского Экзархата, 2011. 320 с.: ил.

Тарас Бульба: повесть / Вступ. статья В. Воропаева, коммент. И. Виноградова; худож. Е.А. Кибрик. М.: Детская литература, 2011. 187 с.: ил. – (Школьная библиотека).

Загл. вступ. статьи: Гражданин земли Русской. С. 5–12.

Коммент. С. 167–188.

ЛИТЕРАТУРА

А. Р. [Рецензия] // Новое литературное обозрение. М., 2011. № 109. С. 395–396. [Рец. на кн.: *Самойленко Г.В.* Гоголь в XX веке. Европа. Средняя Азия и Закавказье: Тематико-библиографический указатель. Нежин: Изд-во НГУ им. Н. Гоголя, 2009. 481 с.]

Айрапетян Р.Г. Два Невских проспекта // Проблемы славянской культуры и цивилизации. Уссурийск, 2011. С. 140–144.

[Образ Невского проспекта в одноименной повести Гоголя и статье Ф.М. Достоевского «Маленькие картинки» из «Дневника писателя» (1873 г.).]

Айтасова С.И. Комплексная характеристика заменяющих наименований в поэме «Мертвые души» Н.В. Гоголя // Вестник Вятского гос. гуманитарного ун-та. Киров, 2011. № 4(2). С. 15–20.

Айтасова С.И. О фразеологических средствах выражения семантики неопределенности в творчестве Н.В. Гоголя (на материале поэмы «Мертвые души») // Русский язык в системе славянских языков: история и современность: сб. научных трудов, посвященных 80-летию Московского гос. областного ун-та и 10-летию кафедры славянской филологии. М.: МГОУ, 2011. Вып. 4. С. 14–17.

Айтасова С.И. Особенности семантики неопределенного местоимения *какой-то* (на примере поэмы «Мертвые души» Н.В. Гоголя) // Вестник Поволжской гос. социально-гуманитарной академии. Филологический факультет. Вып. 4. Самара: ПГСГА, 2011. С. 35–39.

Айтасова С.И. Эвфемизация в художественном пространстве Н.В. Гоголя // Вестник Московского гос. областного ун-та. Сер. Русская филология. М., 2011. № 2. С. 50–55.

Айтасова С.И., Сеничкина Е.П. Специфика лексических средств категории неопределенности в творчестве Н.В. Гоголя // Русский язык в контексте межкультурной коммуникации: материалы международной научно-практической конференции, посвященной 90-летию со дня рождения проф. Е.М. Кубарева (г. Самара, 11 ноября 2011 г.). Самара: ПГСГА [Поволжская гос. социально-гуманитарная академия], 2011. С. 66–74.

Аксаков К.С. Из истории русской литературы и русского языка: Ты каких родов, да каких городов? М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. 176 с. – (Академия фундаментальных исследований: история).

Из содерж.:

Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова, или Мертвые души. С. 113–122. Объяснение <по поводу рецензии В.Г. Белинского на «Несколько слов о поэме Гоголя...»>. С. 123–130.

Аксаков С.Т. Воспоминания. СПб.: Изд-во Азбука-классика, 2011. 384 с. – Сер. (Азбука-классика).

Анненкова Е.И. С.Т. Аксаков-мемуарист. С. 3–38.

Андрущенко Л. Живописные и графические работы И.Е. Репина к украинским повестям Н.В. Гоголя // Молодые об искусстве. М., 2011. Вып. 2. С. 112–119.

Анненкова Е.И. К.С. Аксаков в «Русской беседе» // «Русская беседа»: история славянофильского журнала. Исследования, материалы, постатейная роспись. СПб., 2011. С. 84–89.

Анненкова Е.И. Путеводитель по поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души»: Учебное пособие. М.: Изд-во Московского ун-та, 2011. 208 с. – (Школа вдумчивого чтения).

Аношкина-Касаткина В.Н. Православные основы русской литературы XIX в. М.: Пашков дом, 2011. 384 с.

Из содерж.:

Н.В. Гоголь.

Православный романтик. С. 157–169.

Переписка с А.О. Россет-Смирновой. С. 169–182.

[Рассматривается переписка Гоголя с А.О. Смирновой в период работы над 2-м томом «Мертвых душ» и «Выбранными местами из переписки с друзьями».]

[Реф.: *Миллионщикова Т.М.* // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: РЖ / РАН. ИНИОН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения. М., 2011. № 4. С. 100–107.]

Арапова Н.С. Чичиков перед зеркалом // Русский язык в школе. М., 2011. № 5. С. 97–98.

[Значение слова «мордашка» в «Мертвых душах» Гоголя.]

Афанасий Фет и русская литература: XXV Фетовские чтения (Курск, 15–16 октября 2010 г.) / Под ред. Н.З. Коковиной; Курский гос. ун-т. Курск, 2011. 278 с.

Из содерж.:

Новикова А.А. Гоголевские традиции в творчестве Н.С. Лескова («краткая трилогия в просонке» «Отборное зерно»). С. 204–216.

Андреева Ю.А. История одной болезни (Н.В. Гоголь и М.А. Булгаков). С. 231–238.

Байкова С.А. Специфика интертекстуальности прозы Е.А. Попова: диалог с Н.В. Гоголем и И.С. Тургеневым // Литературная классика в современном мире: проблема общечеловеческих ценностей и поиска идеала. Саранск, 2011. С. 11–14.

Баландина Н.Ф. Речевые портреты старосветских помещиков: языковой аспект (по материалам повести Н.В. Гоголя «Старосветские помещики») // Русский язык и литература в учебных заведениях. Киев, 2011. № 6. С. 44–53.

Балуев С.М. Анализ иронии в художественной критике Н.В. Гоголя // Европейский журнал социальных наук. М., 2011. № 5. С. 89–98.

Барабаш Ю. «Своего языка не знает...», или Почему Гоголь писал по-русски? // Вопросы литературы. М., 2011. Вып. 1. С. 36–58.

[Реф.: *Фетисова Т.А.* // Культурология: Дайджест. РАН ИНИОН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел культурологи. М., 2011. № 3(58). С. 90–93.]

Барабаш Ю. Т.Г. Шевченко. Семантика и структура поэтического текста. М.: ИМЛИ РАН, 2011. 432 с.

[Указ. имен.]

Баталова Т.П. Символика «шинели» в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя // Вестник Костромского гос. ун-та. Кострома, 2011. Т. 17. № 2. С. 123–128.

<*Белинский В.Г.*> В.Г. Белинский: pro et contra / Сост., вступ. статья, коммент. А.А. Ермичева. СПб.: РХГА [Русская христианская гуманитарная академия], 2011. 1168 с. – (Русский Путь).

Из содерж.:

Белинский В.Г. <Письмо к Н.В. Гоголю от 15 июля н. ст. 1847 года>. С. 55–63.

Гоголь Н.В. <Письмо к В.Г. Белинскому. Остенде, 10 августа н. ст. 1847 года>. С. 63–64.

Гоголь Н.В. <Неотправленное письмо к В.Г. Белинскому. Конец июля – начало августа н. ст. 1847 года. Остенде>. С. 65–72.

Коммент. С. 1038–1039.

[Указ. имен.]

Белозерова А.В. Художественный мир Гоголя как «мир-имя» // Полигнозис. М., 2011. № 2. С. 60–65.

[Творчество раннего и позднего Гоголя как единое целое.]

Бельская О.В. Кулинарная деталь в структуре образов персонажей в произведениях Н.В. Гоголя // Филология, искусствоведение и культурология в современном мире: тезисы международной научно-практической конференции. Орел, 2011. С. 92–93.

Белый А. Мастерство Гоголя. Исследование / Вступ. статья Ю. Манна. М.: Книжный Клуб Книговек, 2011. 416 с.: ил.

Загл. вступ. статьи: «Сквозь магический кристалл...». С. 5–12.

Беляев Л.А. Могила Гоголя в Даниловом монастыре // Даниловский благовестник. Православный историко-публицистический альманах. М., 2010. № 20. С. 8–18.

Бердичевский Я. «Диканька» Сони Левицкой // Библиофилы России. М., 2011. Т. 8. С. 447–452.

[О французском издании «Вечеров на хуторе близ Диканьки» (Париж, 1921) в переводе С. Левицкой и Р. Алляра с гравюрами С. Левицкой.]

Билюкина А.А. Гоголевские традиции в якутской драме // Вопросы филологических наук. М., 2011. № 2. С. 7–11.

Борисова Д. Блажен муж и совет нечестивых. «Шинель». МХТ имени Чехова // Культура. М., 2011. 16–22 июня.

[На Новой сцене МХТ им. Чехова режиссером Антоном Коваленко поставлена «Шинель» Гоголя.]

Бочаров С. Два ухода: Гоголь, Толстой // Вопросы литературы. М., 2011. Вып. 1. С. 9–35.

Бочарова Л.Д. Нет маленьких страданий, нет маленьких людей! Урок-представление исследовательского проекта «Гуманизм повести Н.В. Гоголя «Шинель» // Русская словесность в школах Украины. Киев, 2011. № 6. С. 35–37.

Бычкова А.Ю. Воплощение образа Петербурга в повести Н.В. Гоголя «Нос» // Русско-испанские сопоставительные исследования: теоретические и методические аспекты. Granada: Industrias Graficas Abulenses, 2011. С. 306–311.

Ваганова О.К. Губернский город: власть драмы или драма власти? («Бесы» Ф.М. Достоевского – «Ревизор» Н.В. Гоголя) // Филологические записки. Воронеж, 2010/2011. Вып. 30. С. 354–367.

[Уездный город в романе Ф.М. Достоевского в контексте гоголевской традиции.]

Ваганова О.К. «Человек из бумажки»: Гоголевские отражения в «Бесах» Достоевского // Вестник Московского гос. областного ун-та. Сер. Русская филология. М., 2011. № 5. С. 127–130.

[Пародийные реминисценции из комедии Гоголя «Ревизор» в романе Ф.М. Достоевского.]

Вайль П., Генис А. Родная речь: Уроки изящной словесности / Предисл. А. Синявского. М.: Изд-во КоЛибри, Азбука Аттикус, 2011. 256 с.: ил.

Русский бог. Гоголь. С. 120–131.

[О повести «Тарас Бульба».]

Бремя маленького человека. С. 132–140.

[Образ Чичикова в «Мертвых душах».]

Вакулин В.А. Островский и Гоголь: приближения и отталкивания // Щелыковские чтения 2009. Кострома, 2011. С. 87–98.

Васильев В.К. Творчество позднего Гоголя в свете сюжетики Курбского и Аввакума // Вестник Новосибирского гос. ун-та. Сер. История, филология. Новосибирск, 2011. Т. 10. Вып. 8. С. 106–112.

[Эсхатологические традиции древнерусской литературы (князь А.М. Курбский, протопоп Аввакум) в творчестве Гоголя.]

Васильев В.К. Творчество позднего Н.В. Гоголя в свете эсхатологической сюжетики XVI – первой половины XIX века // Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы. Новосибирск, 2011. С. 37–66.

[Эсхатологический мотив об «уловлении дуги» антихристом: князь Андрей Курбский – протопоп Аввакум – Гоголь (Мертвые души).]

Введенский А., митрофорный протоиерей. Духовник Гоголя: К переоценке характеристики отца Матфея Константиновского. М.: Сибирская Благовонница, 2011. 63, [2] с.

[Впервые напечатано: *Введенский А.П.*, священник. Духовник Н.В. Гоголя (К переоценке его характеристики) // *Странник*. 1912. Т. 2. Август. С. 172–193; отд. изд.: СПб., 1912. 22 с.; 2-е изд.: Одесса: Порядок, [1913]. 24 с.]

Вестник Крымских литературных чтений: сб. научных статей и материалов. Вып. 7. Симферополь: Крымский Архив, 2011.

Из содерж.:

Викулова В.П., Митарчук Е.А., Овсянникова Е.Н. Малороссийская тема в изобразительных и книжных фондах московского Дома Н.В. Гоголя. С. 105–117.

Литвиненко Т.Н. Гоголевский миф в современной русскоязычной литературе Украины. С. 132–143.

Михед П.В. Автобиографическая повесть Н.В. Гоголя <«Повар»>. С. 144–159.

Павельева А.А. Идиллический хронотоп в повести Н.В. Гоголя «Старосветские помещики». С. 160–171.

Викулова В.П. Библиотека-музей как равноправный участник процесса сохранения культурного наследия // Библиотека в эпоху перемен. М., 2011. № 1. С. 104–107.

[Работа библиотеки – мемориального центра «Дом Гоголя» по сохранению и популяризации гоголевского наследия.]

Виноградов И.А. Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств. Научно-критическое издание: В 3 т. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2011. 904 с.

[Рец.: *Воропаев В.А.* // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. М., 2012. № 3(68). С. 228–230.]

Волоконская Т.А. Сон и пробуждение как форма странных превращений в повести Н.В. Гоголя «Невский проспект» // Филологические этюды: сб. научных статей молодых ученых. Вып. 14: В 2 кн. Ч. 1–2. Саратов, 2011. С. 36–41.

Волоконская Т.А. Странности времени и пространства: на материале повести Н.В. Гоголя «Невский проспект» // Известия Саратовского ун-та. Новая серия. Сер. Филология. Журналистика. Саратов, 2011. Т. 11. Вып. 4. С. 46–49.

Волосевич Л.В. К вопросу об интертекстуальных связях: деревенское пространство в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя и в романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Наукові записки Харківського національного пед. ун-ту ім. Г.С. Сковороди. Сер. Літературознавство. Харків, 2011. Вип. 4(68). Ч. 1. С. 3–11.

Волох О.В. История русской литературы в рецепции Н.В. Гоголя и И.В. Киреевского // Омский научный вестник. Омск, 2011. Вып. 3. С. 108–110.

Волошина А. Культмассовый психоз // Петербургский театральный журнал. СПб., 2011. № 1. С. 94–96: ил.

[О постановке «Записок сумасшедшего» Гоголя в Московском театре юного зрителя; режиссер К. Гинкас, художник С. Бархин.]

Ворожеева З.А. Мир природы и мир человека в изображении Н.В. Гоголя. Урок-исследование по повести «Тарас Бульба» // Все для учителя. Киев, 2011. № 13–14. С. 93–96.

Воронова Н.Г. Особенности композиционного построения повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба» как ключ к истолкованию текста // IX Масловские чтения. Мурманск, 2011. Ч. 1. С. 101–105.

Воронова Н.Г. Повесть Н.В. Гоголя «Тарас Бульба»: христианская символика чисел // Культура и текст: культурный смысл и коммуникативные стратегии. Барнаул, 2011. С. 371–381.

Воронова Н.Г. Фрагмент концептуальной, языковой и художественной картины мира в повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба» // Филологическая наука в условиях диверсификации образования. Комсомольск-на-Амуре, 2011. С. 15–20.

Воронский А.К. Гоголь / Вступ. статья В.А. Воропаева. 2-е изд. М.: Молодая гвардия, 2011. 447, [1] с.: ил. – (Жизнь замечательных людей: Малая серия: сер. биогр.; вып. 24).

Загл. вступ. статьи: Забытая книга. Об Александре Воронском и его «Гоголе». С. 5–16.

Воропаев В.А. Основные даты жизни и творчества Н.В. Гоголя. С. 440–444.

Воропаев В.А. Прелесть и просвещение у А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя // Русская речь. М., 2011. № 3. С. 80–83.

[Семантика слов «прелесть» и «просвещение» в творчестве А.С. Пушкина и Гоголя.]

Вранчан Е.В. Метафоры нелинейности повествования в романтической и постромантической прозе // Сибирский филологический журнал. Барнаул и др., 2011. № 1. С. 28–32.

[Функции авторской повествовательной рефлексии в прозе Гоголя, А.А. Бестужева-Марлинского, А.Ф. Вельтмана.]

Галинская И.Л. [Реферат] // Культурология: Дайджест. РАН ИНИОН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел культурологии М., 2011. № 4(59). С. 88–89.

[Реф. статьи: *Исупов К.Г.* Эстетика исторического пространства: «Рим» Н.В. Гоголя.]

Галкина И.Ю., Гарник И.А., Кальчук Л.В., Тресер Б.Н. Горьким смехом моим посмеюсь. Сценарий заседания литературно-искусствоведческого салона, посвященного Н.В. Гоголю // Русская словесность в школах Украины. Киев, 2011. № 4. С. 48–55.

Гапоненко П.А. Об одном лирическом отступлении Н.В. Гоголя // Литература в школе. М., 2011. № 6. С. 46.

[Лирическое отступление в начале 7-й главы «Мертвых душ» о назначении писателя.]

Гаричева Е.А. Речевые жанры в словесности Древней Руси и Нового времени // Новый филологический вестник. М., 2011. № 2. С. 5–18.

[Жанры торжественного красноречия в древнерусской литературе и их судьба в творчестве писателей XIX в. (Гоголь, Ф.М. Достоевский).]

Геранчева О. Добро и зло сквозь призму актерского искусства Н.В. Гоголя // Добро и зло в современном обществе: духовно-нравственные аспекты общественного развития. Самара, 2011. С. 187–190.

«Гоголевское время в рисунках». Оригинальный рис. Я. Де-Бальмена / Переиздание 1909 г. 2011. 100 с.

[Впервые: *Де-Бальмен Я.П.* Гоголевское время в рисунках 1838–1839 г. / Вступ. стат. Е.Н. Опочина; Худ. фототипий К.А. Фишер. М.: Харьковский частный музей городской усадьбы, 1909. 100 с.]

Гоголь в Москве / Департамент культуры г. Москвы; «Дом Н.В. Гоголя – мемориальный музей и научная библиотека»; гл. ред. С.О. Шмидт; отв. ред. В.П. Викулова; сост. С.Ю. Шокарев. М.: Алгоритм, 2011. 336 с.: ил.

Содерж.:

Введение. С. 5–6.

Земенков Б.С. Гоголь в Москве. С. 7–225.

Ястржембский Д.А. Борис Земенков, или Дома, которые говорят. С. 226–248.

Шокарев С.Ю. Арбат в жизни Гоголя. С. 249–292.

Шокарев С.Ю., Ястржембский Д.А. Тайна головы Гоголя. С. 293–310.

Шмидт С.О. Послесловие. С. 311–312.

Гольденберг А.Х. Анималистическая символика в мифопоэтическом пространстве «Мертвых душ» Н.В. Гоголя // Восток-Запад: Пространство природы и пространство культуры в русской литературе и фольклоре. Волгоград: Изд-во «Парадигма», 2011. С. 32–39.

Гольденберг А.Х. Антология вещи: гоголевский концепт в эстетике «Бубнового вала» (заметки к теме) // Актуальные проблемы изучения творчества И.И. Машкова и художников «Бубнового вала»: Материалы Международной научно-практической конференции к 100-летию со времени организации общества «Бубновый валет» и 130-летию со дня рождения И.И. Машкова, 18, 19 октября 2011 г. Волгоград: Парадигма, 2011. С. 218–224.

Гольденберг А.Х. Архетипы поминальной обрядности в поэтике Н.В. Гоголя // От конгресса к конгрессу. Материалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов: сб. докладов. Т. 3. М.: Гос. республиканский центр русского фольклора, 2011. С. 62–69.

[На материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и поэмы «Мертвые души».]

Гольденберг А.Х. Коды традиционной славянской культуры как универсалии мифопоэтики Гоголя // Универсалии русской литературы. 3 / Воронежский гос. ун-т. Воронеж: ООО ИПЦ «Научная книга», 2011. С. 399–406.

Гольденберг А.Х. Мифологические концепты славянского фольклора в художественном мире Гоголя // Слова. Концепты. Мифы: К 60-летию А.Ф. Журавлева. М., 2011. С. 90–96.

Гольденберг А.Х. «Не собирайте себе сокровищ на земле...» (Проблема цены богатства в творчестве Гоголя) // Особенности духовно-нравственного формирования личности в современных условиях: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Михайловка, 21–22 октября 2010 г. Волгоград, 2011. С. 195–199.

Гольденберг А. [Рецензия] // Филологические науки. М., 2011. № 1. С. 115–119. [Рец. на кн.: *Кривонос В.Ш.* Гоголь: Проблемы творчества и интерпретации / Самарский гос. пед. ун-т. Самара, 2009. 420 с.

Гольденберг А.Х. Святочный хронотоп в поэтике Гоголя // Пятые Лазаревские чтения: «Лики традиционной культуры»: Материалы международной научной конференции. Челябинск, 25–26 февраля 2011 г.: В 2 ч. / Челябинская гос. академия культуры и искусств; ред. Н.Г. Апухтина. Челябинск, 2011. Ч. 1. С. 103–106.

Гольденберг А.Х. Часы в доме Коробочки (Опыт мифопоэтического комментария) // Известия Волгоградского гос. пед. ун-та. Сер. Педагогические науки, Филологические науки, Социально-экономические науки и искусство. Волгоград, 2011. № 8(62). С. 156–161.

Гончаров С.А. Гоголь: учительское слово и мифологизация // Культура и текст: культурный смысл и коммуникативные стратегии. Барнаул, 2011. С. 123–126.

[Тропы из «Беседы о сребролюбии» св. Иоанна Златоуста как источник мифологизации образа Плюшкина в «Мертвых душах».]

Горшечникова Е.А. Поэтика образа «Маленького человека» (переписчика) в творчестве Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского // Наукові записки Харківського національного пед. ун-ту ім. Г.С. Сковороди. Сер. Літературознавство. Харків, 2011. Вип. 3(67). Ч. 1. С. 29–34.

Греков В.Н. К истории одного спора (В.Г. Белинский и К.С. Аксаков о «Мертвых душах») // Личность и творчество В.Г. Белинского: взгляд из XXI века: Ежегодник: К 200-летию «неистового Виссариона». М., 2011. С. 102–119.

Гудимова С.А. [Реферат] // Культурология: Дайджест. РАН ИНИОН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел культурологии М., 2011. № 2(57). С. 83–90.

[Реф. статьи: *Демченко А.И.* Ранний русский музыкальный авангард и «Нос» Д. Шостаковича // Авангард и театр, 1910–1920 гг. М.: Наука, 2008. С. 374–383.]

Гуминский В.М. Путешествие Гоголя по Святой Земле в контексте развития паломнической литературы // Новая книга России. М., 2011. № 11. С. 18–26; № 12. С. 18–28.

Гуревич Д.Л. Некоторые лингвистические особенности бразильских переводов Гоголя: аморфность и конкретность смыслов // Романские языки и культуры от античности до современности. М., 2011. С. 60–69.

<*Даль В.И.*> В.И. Даль: Биография и творческое наследие: биобиблиографический указатель / Сост. Н.Л. Юган, К.Г. Тарасов; науч. ред. Р.Н. Клейменова; биобибл. ред. Л.М. Кулаева. М.: ФЛИНТА: Наука, 2011. 816 с.

[Указ. имен.]

Данте Алигьери: pro et contra / Сост., вступ. статья М.С. Самариной, И.Ю. Шауба; коммент. М.С. Самариной, В.В. Андерсена, К.С. Ланда. СПб.: РХГА [Русская христианская гуманитарная академия], 2011. 976 с. – (Русский Путь).

Из содерж.:

Асоян А.А. «Прочтите высочайшего поэта...» <Фрагменты>. Гл. 4. «...Светом высшей правды» («Тройственная поэма» и «Мертвые души» Гоголя). С. 546–555.

Двести лет Гоголя. Сборник научных работ / Под ред. В. Щукина. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011. 382 с.

Содерж.:

От редактора (Василий Щукин). С. 11–15.

Мысль и мечта Гоголя:

Лис Казимера. Мой Гоголь. С. 17–26.

Луцевич Л. Авторская исповедь Гоголя: текст и контекст. С. 27–38.

Абасси Малгожата. Русская интеллигенция сороковых годов XIX века. С. 39–50.

Оляшек Барбара. Гоголевское «вперед!»: о приемах концептуализации понятия «прогресс». С. 51–59.

Проблемы поэтики:

Ельницкая Л. Превращения в мире Гоголя. С. 61–68.

Гольденберг А. Предки и потомки как архетипические категории гоголевского хронотоп. С. 69–82.

Иваницкий А. Мотив очеловечивания собаки у Гоголя: источники и продолжения. С. 83–91.

Диканька и Миргород как время и пространство:

Видукирич И. Гоголь и современная ему география: об одном пейзаже в *Вечерах на хуторе близ Диканьки*. С. 93–104.

Бернштейн (Ястребинецкая) Л. Немецкий романтизм на малороссийский лад: «иностранный» язык Гоголя. С. 105–114.

Дуккон Агнеш. Историческая легенда в романтической повести. *Страшная месть* Гоголя и легенда о Стефане, князе семиградском. С. 115–122.

Ходанен Л. Мифологема «клад» и мотив кладоискательства в русских повестях тридцатых годов: Орест Сомов и Гоголь. С. 123–138.

Созина Е. Сцена ночного полета в повести Гоголя *Вий* и ее отражения в русской литературе XIX – начала XX века. С. 139–156.

Первухина-Камышников Н. Преображение пространства временем: Украина в мемуарах В.С. Печерина (Замогильные записки. *Apologia pro vita mea*). С. 157–165.

Вокруг Шинели:

Высоцкая В. Время *Шинели* – 150 лет назад и сегодня. С. 167–174.

Бетко И. «Труд писцов, собратьев моих...». Попытка ритуально-мифологического анализа повести Гоголя *Шинель*. С. 175–188.

Волковинский А. Эмфатичность аллитерационных эпитетов в повести Гоголя *Шинель*. С. 189–204.

Шумна Малгожата. Спрятаться под гоголевскую шинель? Об одной полемике Александра Вата с Андреем Синявским. С. 205–214.

Трояновска Уриуля. Башмачкин XX-го века: человек – судьба – вещь. Размышления на тему рассказа Елены Долгопят *Роль*. С. 215–223.

«Дама, приятная во всех отношениях»:

Косовска Катажина. Портрет идеальной женщины глазами Гоголя (на материале переписки писателя). С. 225–236.

Щукин В. Почему женщина влюблена в черта? С. 237–251.

Драматургия жизни и ритм текста:

Романовский Д. Зеркало Хлестакова. С. 253–264.

Кривонос В. Карамзин в *Ревизоре* Гоголя. С. 265–272.

Волковинская И. Особенности тектоники и атектоники в драматургических произведениях Гоголя и Словацкого. С. 273–285.

Сто лет спустя:

Неминуций А. Гоголь в чеховской эпистолярной переписке времен. С. 287–292.

Вечорек А. Творчество Гоголя в оценке литературной критики начала XX века. С. 293–304.

Кшондзер Мария. Гоголь в оценке Андрея Белого и в современном звучании. С. 305–312.

Пшебинда Гжегож. Пещера Гоголя и Достоевского, как ее видел богослов Павел Евдокимов. С. 313–321.

Двести лет спустя:

Нефагина Г. Гоголевский текст в постмодернистской парадигме. С. 323–336.

Дуда Катажина. Две версии одного произведения. Нос Н. Гоголя и А. Амальрика. С. 337–346.

Пудова Т. Старосветские помещики в современном мире (Новосветские помещики Александра Мелихова). С. 347–358.

Литовская М. Гоголь в пространстве современного российского города. С. 359–371.

Post Scriptum:

Кривонос В. Испанский король. С. 373–381.

Денисов В.Д. О раннем творчестве Н.В. Гоголя // Вестник Воронежского гос. ун-та. Сер. Филология. Журналистика. Воронеж, 2011. № 2. С. 19–23.

[Идиллия «Ганц Кюхельгартен» и «Вечера на хуторе близ Диканьки» в историософии Гоголя.]

Деревяшкина А.П. Архетип вода-огонь как циклообразующий элемент в поэтике «Вечеров...» Н.В. Гоголя // Вестник развития науки и образования. М., 2011. № 5. С. 98–105.

Деревяшкина А.П. Вакула как культурный герой в повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» // Вопросы языка и литературы в современных исследованиях: Материалы Международной научно-практической конференции «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие» XII Кирилло-Мефодиевских чтений. М.; Ярославль: Ремдер, 2011. С. 467–470.

Деревяшкина А.П. Поэтизация стиля повести Н.В. Гоголя «Сорочинская ярмарка» через празднично-ритуальное действие // Materiály VII mezinárodní vědecko-praktická conference «V český průmysl evropského kontinentu – 2011». Díl. 18. Filologické vědy. Praha: Publishing House «Education and Science», 2011. P. 43–47.

Х Гоголівські читання: зб. наукових праць матеріалів міжнародної наукової конференції (Полтава, 18–20 квітня 2011 р.) / Полтавський національний пед. ун-т ім. В.Г. Короленка; редкол.: М.І. Степаненко (головн. ред.), О.М. Ніколенко (заступ. головн. ред.) [та ін]; Полтава: ПНПУ, 2011. 218 с. На рус. и укр. яз.

Из содерж.:

Николенко О.Н. Н.В. Гоголь и В.П. Некрасов. С. 20–29.

Денисов В.Д. О влиянии биографического фактора на раннее творчество Н.В. Гоголя. С. 30–36.

Воропаев В.А. Мне кажется, что я слышу Пушкина. Н.В. Гоголь и С.П. Шевырев. С. 36–41.

Воропаев В.А. Гоголь и его окружение. Материалы к биобиблиографическому словарю. С. 42–49.

Калашникова О.Л. Интертекст «гоголевского жанра» в критике русского зарубежья. С. 50–56.

Андрущенко Е.А. К интерпретации одного из фактов биографии Н.В. Гоголя. С. 56–60. [Современная быличка о смерти Гоголя как жанр сказочной устной прозы.]

Жаркевич Н.М. Народность «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя как литературоведческая проблема. С. 60–64.

Мацапура В.И. О художественном своеобразии повести Н.В. Гоголя «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». С. 64–71.

Баландина Н.Ф. Речевые портреты старосветских помещиков: языковой аспект (по материалам повести Н.В. Гоголя «Старосветские помещики»). С. 71–76.

Воеводина О.Л. Гоголевская рефлексия в «Снах» и «Предсоньях» А.М. Ремизова. С. 77–80.

Орлова О.В. Гоголь в критике Серебряного века. С. 101–105.

Мальцев Л.А. Гоголь и Гомбрович сквозь призму теории карнавала М.М. Бахтина. С. 105–111.

Кораблева Н.В. Гоголевские аллюзии в романе А. Битова «Оглашенные». С. 111–117.

Скавыш В.А. «Мертвые души»... психопатологов? С. 117–123.

[О мнимой душевной болезни Гоголя.]

Конева Т.М. Гоголевская традиция в сербской литературе. С. 123–129.

Чеботарева А.Н. Образ Н.В. Гоголя и гоголевские мотивы в русской литературе XX века. С. 129–137.

Любимцева Л.Н. Парафразы гоголевских текстов в пьесах Н. Садур («Панночка», «Брат Чичиков»). С. 137–140.

Мацанура В.И. «Загадка Н.В. Гоголя» в рецепции П.А. Кулиша и П.В. Анненкова. С. 140–144.

Шкурюпат М.Ю. Гоголевские традиции в творчестве И.С. Шмелева. С. 144–148.

Чумак-Жунь И.И., Черкашина Е.В. Пространственные координаты в повести Н.В. Гоголя «Сорочинская ярмарка». С. 149–152.

Назарук-Стоцкая Е. Тема смеха в повестях Н.В. Гоголя «Сорочинская ярмарка» и О.М. Сомова «Киевские ведьмы». С. 182–187.

Перинец Е.Ю. Гоголевский сюжет в «московском тексте» «Андеграунд, или Герой нашего времени» В. Маканина. С. 187–191.

[Сюжет «Шинели» Гоголя в романе В. Маканина.]

Павельева А.К. Хронотоп бursы в повести Н.В. Гоголя «Вий». С. 191–194.

Воробьева С.Г. Поэтический образ Руси в творчестве Н. Гоголя и Н. Клюева. С. 194–198.

Витряк И.А. Изображение быта в романе Г.Ф. Квитки-Основьяненко «Пан Халявский» и в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души». С. 198–204.

Джанумов С.А. Фольклор в статьях и письмах Н.В. Гоголя: учебное пособие. М.: МГПУ [Московский гос. областной ун-т], 2011. 120 с.

Джафарова К.К. Идиллический хронотоп в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя // Вестник Дагестанского научного центра. Махачкала, 2011. № 41. С. 97–103.

Джафарова К.К. Идиллия и идиллические ценности в повести Н.В. Гоголя «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» // Вестник Дагестанского гос. ун-та. Махачкала, 2011. Вып. 3. С. 9–12.

Диванов У. Ревизия по пьесе Гоголя. Комедия сборная в двух действиях с эпилогом или – без. [М.]: Наше наследие, 2011. 16 с.

Дмитриева Е.Е. Как на рубеже XVIII–XIX вв. обходились без слов «культура» и «цивилизация» и действительно ли Гоголь не любил просвещение // Европейские судьбы концепта культуры: (Россия, Германия, Франция, англоязычный мир). М., 2011. С. 57–81.

[Негативное отношение Гоголя к цивилизации и просвещению в свете отождествления в его историософии цивилизации и бездуховной европейской культуры.]

Дмитриева Е.Е. Н.В. Гоголь в западноевропейском контексте: между языками и культурами. М.: ИМЛИ РАН, 2011. 391 с.: ил.

[Рец.: *Орлицкий Ю.* // Новый мир. М., 2013. № 2. С. 208. Реф.: *Миллиончикова Т.М.* // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: РЖ / РАН. ИНИОН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения. М., 2012. № 4. С. 130–134.]

Дмитриева Е.Е. [Рецензия] // Вопросы литературы. М., 2011. Вып. 2. С. 490–493.

[Рец. на кн.: *Джулиани Р.* Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай: Материалы и исследования / Пер. с итал. А. Ямпольской. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 288 с.: ил.]

Дмитриевская Л.Н. Мотив портрета в русской литературе как способ воплощения философского взгляда на искусство // Европейский журнал социальных наук. М., 2011. № 8. С. 28–36.

[На примере произведений Гоголя («Портрет»), Н.С. Лескова и Л.Н. Толстого.]

Долгушин Д.В., священник, Цыплаков Д.А., диакон. Религиозно-философская культура России: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений нефило-

софских специальностей: В 2 ч. / Под общ. ред. архиепископа Новосибирского и Бердского Тихона. Ч. 1. Новосибирск: Православная гимназия во имя Преподобного Сергия Радонежского, 2011. 333 с.

Из содерж.:

Н.В. Гоголь. С. 246–268.

Дом-музей писателя: история и современность. Одиннадцатые Гоголевские чтения: Сб. статей по материалам Международной научной конференции, Москва 1–3 апреля 2011 г. / Департамент культуры г. Москвы; ГБУК «Дом Гоголя – мемориальный музей и научная библиотека»; под общ. ред. В.П. Викуловой; науч. ред. Е.Г. Падерина. М.: Новосибирск: Новосибирский издательский дом, 2011. 256 с.: ил.

Из содерж.:

Summary. Аннотированное содержание на английском языке. С. 7–13.

<Поздравления участникам конференции:>

Тарасов Б.Н. С. 14.

Михайлова Е.Д. С. 15–16.

Енко Я.Н. С. 17.

Викулова В.П. С. 18–20.

Дом-музей писателя: теория – история – современная практика:

Виноградов И.А. От дома Талызина к Дому Гоголя. С. 39–49.

Путь – Бездомность – Дом в творческой биографии Гоголя:

Гуминский В.М. Гоголь и паломническая традиция (предварительные заметки). С. 134–143.

Есаулов И.А. Паломничество к Пасхе как духовный путь Гоголя. С. 144–148.

Анненкова Е.И. Абрамцево и творческие маршруты Н.В. Гоголя. С. 149–158.

Воропаев В.А. «Я вас полюбил искренно...» Графиня А.Г. Толстая и ее отношения с Н.В. Гоголем. С. 159–163.

Джулиани Р. Гоголь и римские виллы. Заметки к теме / Пер. с итал. А. Ямпольской. С. 164–172.

Кривонос В.Ш. Гоголь: дом и бездомность. С. 173–182.

Кораблев А.А. Дом и бездомность в русской литературе (Пушкин – Гоголь – Булгаков). С. 183–190.

Гольденберг А.Х. Локус дома в мифопоэтике Гоголя. С. 191–199.

Дмитриева Е.Е. Инструментализация усадебной архитектуры и садовых забав в прозе Гоголя: *свое и чужое*. С. 200–209.

Савинков С.В. «Пестрая куча» и «строгий порядок»: об архитектонике гоголевского мира и письма. С. 210–218.

«Дом Гоголя» – центр современного гоголеведения: из собрания библиотеки-музея:

Манн Ю.В. «Сквозь магический кристалл...»: Андрей Белый о Гоголе. С. 220–227.

Прохоренко Е.Е. Пути приближения к Гоголю в украинской периодике 20–30-х гг. XX века. С. 228–235.

Наенко М.К. Гоголь и современность: роман Лины Костенко «Записки украинского сумасбродного». С. 236–241.

Донченко А.С. Семейные антропонимы в пьесах Н.В. Гоголя и А.П. Чехова // Рациональное и эмоциональное в языке и речи: модальность, эмоциональность, образность. М., 2011. С. 40–144.

Дорошкевич В.А. Гоголь, Чехов и Россия // Науковий часопис. Киев, 2011. Вип. 26(39). С. 134–139.

Дубровская С.А. Образ степи в смеховом мире Н.В. Гоголя // Вестник Мордовского ун-та. Саранск, 2011. № 1. С. 109–112.

Евдокимов А.А. Гоголь // А.П. Чехов: Энциклопедия / Сост. и науч. ред. В.Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011. С. 456–458.

Евдокимов А.А. Комедия Н.В. Гоголя «Ревизор» и поэтика моралите // Филологические науки. М., 2011. № 1. С. 14–23.

Евдокимов А.А. Литературная антропонимика: Хлестаков и Фальстаф // Русская речь. М., 2011. № 2. С. 89–93.

Егошина О. Весь «Ваш Гоголь»: Валерий Фокин осваивает новые театральные пространства // Новые известия. М., 2011. 26 апр. С. 4.

Егошина О. Перешить судьбу // Новые известия. М., 2011. 7 июня. С. 4.
[Гоголевская «Шинель» на Новой сцене МХТ им. Чехова в постановке Антона Коваленко.]

Езерская Е. Живой голос «Мертвых душ» // Музыкальная жизнь. М., 2011. № 2. С. 46.

[О спектакле «Мертвые души» Александра Пантыкина в постановке Кирилла Стрежнева.]

Жильцова Е.А. Личность и творчество Н.В. Гоголя в восприятии И.А. Бунина и М.А. Алданова // Материалы докладов аспирантов, соискателей, студентов. Великий Новгород, 2011. Ч. 1. С. 11–13.

Завьялова Е.Е. Образ окна в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Когнитивный подход к анализу и интерпретации художественного произведения. Астрахань, 2011. С. 34–38.

Зайцева И.А. «Поэма нашего времени» (роман М.Ю. Лермонтова и поэма Н.В. Гоголя в эстетической концепции С.П. Шевырева // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. М., 2011. № 1. С. 42–50.

[Анализ рецензий С.П. Шевырева на роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» и поэму Гоголя «Мертвые души».]

Зайонц Л. «Писал писачка, а имя ему собачка» (К происхождению субтекста в «Записках сумасшедшего» Гоголя) // Пушкинские чтения в Тарту. 5. Тарту, 2011. Ч. 2. С. 357–376.

[Литературные, культурные и социальные контексты сюжета о переписке собак в повести Гоголя.]

Зангирова Ю.Р. Русский менталитет в юморе Н.В. Гоголя и раннего Ф.М. Достоевского // Лики традиционной культуры: Пятые Лазаревские чтения. Челябинск, 2011. Ч. 1. С. 240–243.

Зангирова Ю.Р. Субъекты комического у Н.В. Гоголя и раннего Ф.М. Достоевского // Вестник Челябинского гос. ун-та. Филология. Искусствоведение. Челябинск, 2011. № 10. Вып. 52. С. 52–56.

Заславский Г. Счастье, которое есть, и счастье, которого нет. «Ваш Гоголь» Валерия Фокина в Александринском театре // Независимая газета. М., 2011. 21 апр. С. 8.

Зинина М.В. Повесть Н.В. Гоголя «Тарас Бульба» и поэтика исторических романов В. Скотта // Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. М., 2011. С. 477–482.

Знобищева М.И. Есенин и Гоголь: дом как сакральный центр «русского пространства» // *Филологос* / Елецкий гос. ун-т им. И.А. Бунина. Елец, 2011. № 11. С. 75–82.

Знобищева М.И. Еще раз о лиризме Н.В. Гоголя: В.Г. Белинский о Гоголе-поэте // *Славянский мир: духовные традиции и словесность*. Тамбов, 2011. Вып. 2. С. 376–380.

Знобищева М.И. Метафорическое начало в поэме С.А. Есенина «Анна Снегина» и поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // *Материалы VII международной научно-практической конференции «Актуальные научные достижения – 2011»*. Вып. 12. Филологические науки. Прага, 2011. С. 61–63.

Знобищева М.И. «Пушкинский путь» в русской литературе: Есенин и Гоголь // *Вестник Тамбовского ун-та. Сер. Гуманитарные науки*. Тамбов, 2011. Вып. 10. С. 211–215.

Знобищева М.И. С.А. Есенин и Н.В. Гоголь: земля и небо в мифопоэтической картине «русского пространства» // *XVI Державинские чтения. Институт филологии. Материалы Общероссийской научной конференции*. Тамбов, 2011. С. 35–41.

Золотусский И.П. Это не тайна, а бесконечность: Слово о Гоголе (Речь на торжественном заседании, посвященном 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя в московском Малом театре) // *Триединство: Россия перед близким Востоком и недалеким Западом*. М., 2011. Вып. 1. С. 133–144.

Зубарева Е.Ю. Миф, сказка, антиутопия... (Жанровые эксперименты в романе В.Н. Войновича «Монументальная пропаганда» и литературная традиция) // *Вестник ЦМО МГУ / Центр международного образования*. М., 2011. № 4. С. 82–86.

Зубарева Е. Тень «Портрета»: К вопросу о гоголевских мотивах в художественном мире А.Д. Синявского // *Alexandro P'ušino septuagenario oblata*. М.: Новое изд-во, 2011. – (Новые материалы и исследования по истории русской культуры. Вып. 8). С. 127–136.

[Жанровое своеобразие романа В.Н. Войновича в свете традиций Гоголя и М.Е. Салтыкова-Щедрина.]

Иванова Н., Киченко А. Особенности поэтического стиля ранних повестей Н.В. Гоголя: структура метафоры // *Сучасні проблеми епітетології*. Кам'янець-Подільський, 2011. Вип. 1. С. 115–124.

Игнатий Брянчанинов, святитель. Полное собрание писем: В 3 т. / Сост. О.И. Шафрановой. М.: Паломник, 2011.

Т. 2: Переписка с монашествующими. 704 с.

Из содерж.:

Воропаев В. Обер-прокурор Святейшего Синода граф А.П. Толстой. С. 682–694.

[В частности, дружба графа А.П. Толстого с Гоголем.]

Т. 3: Переписка с мирянами. 672 с.

Из содерж.:

Письмо святителя Игнатия Брянчанинова к художнику К.П. Брюллову / Публ. и коммент. И.А. Виноградова. С. 593–596.

Письмо святителя Игнатия Брянчанинова по поводу «Выбранных мест из переписки с друзьями» Н.В. Гоголя / Публ. и коммент. И.А. Виноградова. С. 600–603.

Изотова Е.В. Гоголевские образы в драматургии Иосифа Бродского // Литература и театр: проблемы диалога. Самара, 2011. С. 34–40.

[Гоголевский интертекст пьесы И.А. Бродского «Демократия!» (1992 г.).]

К истории посмертных публикаций сочинений Н.В. Гоголя: Из переписки современников / Вступ. заметка, подгот. текста и коммент. Ю.В. Балакшиной // Русская литература. СПб., 2011. № 2. С. 159–172.

[Роль великого князя Константина Николаевича в посмертном издании сочинений Гоголя. Публ. переписка А.В. Головнина (секретаря великого князя) с С.П. Шевыревым (сентябрь – декабрь 1852 г.), переписка великого князя с графом А.Ф. Орловым (февраль – май 1853 г.), письмо А.С. Норова великому князю Константину Николаевичу (от 19 мая 1853 г.).]

Казакова С.К. Н.В. Гоголь: поиски портретного образа // Уроки литературы. Приложение к журналу «Литература в школе». М., 2011. № 8. С. 1–4.

[Гоголь и русские художники.]

Казарин В.П., Батрак И.С. Грибоедов и Гоголь: об одном трансвременном сближении // Вопросы русской литературы: межвузовский научный сб. Симферополь: Крымский архив, 2011. Вып. 19(76). С. 160–163.

Казарин В.П., Остапенко И.В. Стихотворения Б.А. Чичибабина «Я почувал беду и проснулся от горя и смуты...» (1978) (Опыт комментария) // Современная русская поэзия: традиции и авторство. Вестник Международных Крымских чтений Б.А. Чичибабина. Симферополь: Крымский Архив, 2011. Вып. 7. С. 32–35.

[О стихотворении Б.А. Чичибабина, посвященном Гоголю. С. 34–35.]

Кайтукова В. Как сохранить душу // Тверская, 13. М., 2011. 3 марта. С. 8.

[Беседа с Натальей Бондарчук, режиссером фильма «Гоголь. Ближайший», премьера которого состоялась в кинотеатре «Художественный».]

Каменская В.В. Семантический потенциал лексемы «дорога» в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Актуальные проблемы русской филологии: Юбилейный сборник к 80-летию проф. Н.Г. Блохиной. Тамбов, 2011. С. 181–187.

Карасев Л. «Предыдущего не считайте здравым...» (Гоголь и Платонов: об одной параллели) // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 2011. Вып. 7. С. 220–223.

[Общие мотивы в рассказе А.П. Платонова «Лунная бомба» и повести Гоголя «Записки сумасшедшего».]

Карасев Л. Три заметки о Гоголе // Вопросы литературы. М., 2011. Вып. 2. С. 293–318.

[Разделы статьи: «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (О конструкции и смысле названия); «Услаждение и назидательность» (Говорение-рассказывание у Гоголя); О двойном использовании сюжета у Гоголя).]

Карасев Л.В. «...Чтобы видно было, как днем» (мистика «ночного света» у Гоголя) // Вопросы философии. М., 2011. № 6. С. 40–54.

Кардаева Е.В. Расцвеченная украинскими красками, освященная украинским светом: урок по изучению авторского стиля Гоголя на материале повести «Ночь перед Рождеством» // Русская словесность в школах Украины. Киев, 2011. № 6. С. 26–28.

Каримова Е.С. Загадка композиционного единства «петербургского» сборника Н.В. Гоголя // Мир науки, культуры, образования. Барнаул, 2011. № 4(29). С. 102–109.

Карнаух Н.Л. К урокам литературы по повести Н.В. Гоголя «Шинель» // Русская словесность. М., 2011. № 1. С. 27–30.

Карпов А.С. Верховная должность художника. А. Синявский / А. Терц о Гоголе // Личность в межкультурном пространстве. М., 2011. С. 23–44.
[О книге А. Терца «В тени Гоголя».]

Карташов В.С., Швецов А.Н. Растения гербария Н.В. Гоголя. М.: Изд-во «Спутник+», 2011. 44 с.

[Научное издание. Тираж 50 экз.]

Карякина В.Л. Особенности речевого поведения Кочкарева в комедии Н.В. Гоголя «Женитьба» // Вестник Поволжской гос. социально-гуманитарной академии. Филологический факультет. Самара, 2011. Вып. 4. С. 63–75.

Карякина В.Л. Речевое воплощение образа свахи в комедии Н.В. Гоголя «Женитьба» (На материале сопоставления авторских редакций пьесы) // Русский язык в контексте межкультурной коммуникации. Самара, 2011. С. 75–81.

Кауфман С.Н. Фольклорный мотив в повествовательной структуре «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя // Молодая филология – 2011. Новосибирск, 2011. С. 35–49.

[Мотив «девичьего зеркала» в повестях Гоголя «Сорочинская ярмарка» и «Ночь перед Рождеством».]

Кахашвили Н.Э., Шиукашвили И. Николай Гоголь в грузинской прессе XIX века // Література та культура Полісся: зб. наукових праць. Вип. 66: Соціальні аспекти історико-культурного розвитку Полісся й України / Відп. ред. і упоряд. Г.В. Самойленко; Ніжинський держ. ун-т ім. М. Гоголя. Ніжин: НДУ, 2011. С. 11–16.

Кацадзе К.Г. Духовные лица во внефабульном пространстве художественной прозы Н.В. Гоголя // Религиозные традиции Европы и современность: изучение и преподавание в российских и зарубежных университетах: сб. научных и научно-методических статей. Иваново, 2011. С. 107–115.

Кацадзе К.Г. Родственные отношения в художественной прозе Н.В. Гоголя: внефабульное пространство // Преподаватель XXI век. М., 2011. № 4. Ч. 2. С. 330–334.

Кашницкий С. Посмертная тайна Гоголя. Ее хранит дом на Никитском бульваре // Аргументы и факты. М., 2011. № 50. С. 44.

Кейер Д.В. «Кряхтят на счетах жалкие копейки» (к наблюдению Н.В. Шебалина над текстом «Мертвых душ») // Исследования по классической филологии и истории антиковедения. СПб., 2011. Вып. 8. С. 114–118.

[Об устном комментарии Н.В. Шебалина к диалогу Чичикова и Плюшкина в «Мертвых душах».]

Кибальник С.А. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. СПб.: ИД «Петрополис», 2011. 412 с.

Из содерж.:

Гоголь в экзистенциальной интерпретации Газданова, Розанова и Шестова. С. 99–112.

Кибальник С.А. Мотивы «Философии общего дела» в романе С.С. Заяицкого «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова» // Литературоведческий журнал. М., 2011. № 29. С. 120–128.

[В частности, пародия на Гоголя в романе.]

Киселёва И.С., Суроткина А.В. «Ревизор» Н.В. Гоголя и дьявольская комедия Ф. Хохвельдера «Сборщик малины». Игровое поле как жанрообразующий принцип // Немецкоязычное духовное наследие в мировой культуре. Иваново, 2011. С. 347–353.

Книжный клуб. М., 2011. № 1.

Из содерж.:

Манн Ю. «Сквозь магический кристалл...». С. 27.

[О кн.: *Белый А.* Мастерство Гоголя. Исследование. М.: Книжный Клуб Книговек, 2011. 416 с.: ил.]

Издана самая маленькая в мире книга Гоголя – повесть «Шинель». С. 64.

[О кн.: *Гоголь Н.В.* Шинель / Худ. А. Коненко. Омск, 2010. 120 с.: ил. Миниатюрное издание.]

Ковалев Г.Ф. Автобиографизм ономастики Н.В. Гоголя // Записки з ономастики: зб. наукових праць / Одеський національний ун-т ім. І.І. Мечникова; редкол.: О.Ю. Карпенко (відп. ред.) та ін. Одесса: Астропринт, 2011. Вип. 14. С. 97–112.

Ковалев Г.Ф. К биографизму персонажей Н.В. Гоголя // «И нежный вкус родимой речи...»: сб. научных трудов, посвященных юбилею проф. Л.А. Климковой. Арзамас, 2011. С. 235–247.

[Особенности литературной ономастики в прозе Гоголя.]

Ковалева Т.М. Автокомментирование как авторская стратегия в творчестве Н.В. Гоголя // Седьмая международная летняя школа по русской литературе: сб. научных трудов / Под ред. А.Ю. Балакина, А.А. Долинина. СПб.: Свое издательство, 2011. С. 180–185.

Козлов А.Е. Структура и семантика провинциального топоса в русской литературе XIX века // Культурно-антропологические исследования. Новосибирск, 2011. Вып. 1. С. 113–118.

[Влияние поэмы Гоголя «Мертвые души» и повести В.А. Соллогуба «Тарантас» на формирование «провинциального текста» в русской литературе.]

Кокарева В.В. Изгнание Чичикова – нравственный императив Н.В. Гоголя в поэме «Мертвые души» (акцентное прочтение поэмы) // Русский язык и литература в школах Украины. Киев, 2011. № 8. С. 30–33.

Коковина Л.В. Вводные слова как экспликатеры модального значения уверенности в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» и в ее английских переводах // Семантические процессы в языке и речи. Калининград, 2011. С. 74–80.

Копенкина У.А. Неосознанные формы авторского присутствия в «Ревизоре» Н.В. Гоголя // Известия Саратовского гос. ун-та. Новая серия. Сер. Филология. Журналистика. Т. 11. Вып. 1. Саратов, 2011. С. 49–54.

Копенкина У.А. Осознанные формы авторского присутствия в «Ревизоре» Н.В. Гоголя // Филологические этюды: сб. научных статей молодых ученых: В 3 ч. Вып. 14. Ч. 1–3. Саратов, 2011. С. 41–48.

Копенкина У.А. Преднамеренные формы авторского присутствия в «Женитьбе» Н.В. Гоголя // Известия Саратовского гос. ун-та. Новая серия. Сер. Филология. Журналистика. Т. 11. Вып. 2. Саратов, 2011. С. 43–48.

Копенкина У.А. Формы присутствия автора в «Игроках» Н.В. Гоголя // Известия Саратовского гос. ун-та. Новая серия. Сер. Филология. Журналистика. Т. 11. Вып. 2. Саратов, 2011. С. 49–52.

Копылова В. Три шинели под окном. В МХТ снова осовременили Гоголя // Московский комсомолец. М., 2011. 7 июня. С. 11.
[В МХТ им. А.П. Чехова режиссером Антоном Коваленко поставлена «Шинель» Гоголя.]

Кораблева Н.В. Пушкинские и гоголевские традиции в романе А. Битова «Оглашенные» // Русская литература в Украине: проблемы изучения и преподавания: сб. научных статей / Горловский гос. пед. ин-т иностранных языков; Международный фонд «Русский мир». Горловка: ГГПИИЯ [Горловский гос. пед. ин-т иностранных языков], 2011. С. 44–52.

Коржова Е.Ю. Психологическая реконструкция концепции личности Н.В. Гоголя // Интегративный подход к психологии человека и социальному взаимодействию людей: Материалы научно-практической заочной конференции / Под ред. В.Н. Панферова, Е.Ю. Коржовой и др. М., 2011. С. 125–131.

Коржова Е.Ю. Психологические аспекты творчества Н.В. Гоголя // Вестник Ленинградского гос. ун-та им. А.С. Пушкина. СПб., 2011. Т. 5. № 3. С. 5–16.

Корин А. Грек, ставший первым русским миллионером // Иные берега. М., 2011. № 3. С. 88–97.
[Русский предприниматель греческого происхождения Д.Е. Бенардаки в истории русской литературы и культуры. В частности, его дружеские связи с Гоголем.]

Корнева И.А. Хождение писателя Гоголя на Святую Землю // Литература в школе. М., 2011. № 10. С. 1–4.

Корнеева И. Два Гоголя появились в Александринском театре на премьере Валерия Фокина // Российская газета. М., 2011. 21 апр. С. 9.

Костылева О.Б., Петренко А.Ф. Н.В. Гоголь и О.М. Сомов: к проблеме межтекстовых связей // Евразийская лингвокультурная парадигма и процессы глобализации: история и современность. Пятигорск, 2011. С. 55–58.

Кошелев В.А. [Рецензия] // Новое литературное обозрение. М., 2011. № 108. С. 381–383.
[Рец. на кн.: Софронова Л.А. Мифопоэтика раннего Гоголя / РАН. Институт славяноведения. СПб.: Алетейя, 2010. 296 с.]

Кошель А.А. Функциональная роль авторской маски в повести Н.В. Гоголя «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» // Наукові записки Харківського

національного пед. ун-ту ім. Г.С. Сковороди. Сер. Літературознавство. Харків, 2011. Вип. 1(65). Ч. 1. С. 48–52.

Кравченко О.А. «Бесчисленны, как морские пески, человеческие страсти»: антология страстей в творчестве Гоголя // Актуальні проблеми слов'янської філології. Бердянськ, 2011. Вип. 24. Ч. 1: Лінгвістика і літературознавство. 2011. С. 219–230.

Краснов Ю.М. Интонация удивления в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Вестник Мордовского ун-та. Саранск, 2011. № 1. С. 27–30.

Кребель И.А. «Текст А.С. Пушкина», «текст Н.В. Гоголя», «текст Ф.М. Достоевского»: иное измерение русской философии // Достоевский в смене эпох и поколений. Омск, 2011. С. 63–70.

Кретьова Е. Моголь Гоголю не помеха. «Мертвые души» Александра Пантыкина // Московский комсомолец. М., 2011. № 78. 13 апр. С. 4.

[Спектакль «Мертвые души» А. Пантыкина в постановке Кирилла Стрежнева представлен на фестивале «Золотая маска».]

Кривонос В.Ш. «Как будто бы этого никогда не было»: Мотив заколдованного места в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Литература в школе. М., 2011. № 1. С. 2–5.

[Инфернальные мотивы в романе М.А. Булгакова в свете гоголевской традиции.]

Кривонос В.Ш. «Мертвые души» Гоголя: имя «автор» в контексте традиции // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. СПб.; Самара, 2011. Вып. 15. С. 347–359.

Кривонос В.Ш. «Пиковая дама» в «Мертвых душах» Гоголя // Известия РАН. Сер. лит. и яз. М., 2011. Т. 70. № 1. С. 51–55.

Кривонос В.Ш. Термины метатекста в «Мертвых душах» Гоголя // Новый филологический вестник. М., 2011. № 1. С. 5–12.

[Функции и семантика терминов «повесть» и «поэма» в «Мертвых душах».]

Кривонос В.Ш. Читатель и авторская метарефлексия в «Мертвых душах» Гоголя // Новый филологический вестник. М., 2011. № 4. С. 111–120.

Кривонос В.Ш. «Эпохи жизни» Николая Гоголя // Вопросы литературы. М., 2011. Вып. 1. С. 471–479.

[Рец. на кн.: *Манн Ю.В.* Гоголь. Труды и дни: 1809–1845. М.: Аспект Пресс, 2004. 813 с.; *Манн Ю.В.* Гоголь: Завершение пути: 1845–1852. М.: Аспект Пресс, 2009. 304 с.]

Крупчанов Л.М. Н.В. Гоголь и Россия: Два века легенды / Московский пед. гос. ун-т. М.: Прометей, 2011. 501 с.

[Творческая биография Гоголя, его отношения с А.С. Пушкиным, В.Г. Белинским. Отечественное литературоведение о Гоголе.]

Крылова В.К. «Игроки» Н. Гоголя: идейно-нравственное содержание в свете рамп // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2011. № 2. Ч. 3. С. 97–100.

[В связи с постановкой комедии Гоголя в Русском драматическом театре в Якутске (1990 г.).]

Культурный палимпсест: Сб. статей к 60-летию В.Е. Багно / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН; отв. ред. А.В. Лавров. СПб.: Наука, 2011. 599 с.

Из содерж.:

Карпов А. Из комментариев к «Старосветским помещикам» Н.В. Гоголя: «Я знал одного человека...». С. 212–220.

[Повесть Е.В. Аладына «Брак по смерти (Истинное происшествие 1830 года)» как претекст для вставного рассказа о чувстве некоего молодого человека в «Старосветских помещиках» Гоголя.]

Светлакова О. Сервантесовский слой смыслов в гоголевских «Записках сумасшедшего». С. 425–435.

Шварцбанд С. Записки «сумасшедшего» Гоголя. С. 519–533.

[«Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя в рецепции современников.]

Куркин Б. Оперативное дело «Ревизоръ» // Наш современник. М., 2011. № 11. С. 241–262. [Некоторые черты поэтики комедии Гоголя «Ревизоръ».]

Куркин Б.А. Оперативное дело «Ревизоръ» (Опыт криминального расследования) / Московский гос. индустриальный ун-т. М.: «Эльф ИПР», 2011. 202 с.

Кучеренко О. Чудотворная икона, у которой мать Гоголя вымолила сына, 40 лет погибала в запасниках музея // Комсомольская правда в Украине. 2011. 4 апр.

Кучина С.А. Символический потенциал героя как способ репрезентации авторской мифологии // Мир науки, культуры, образования. Барнаул, 2011. № 1. С. 21–24.

[Функции образа Чичикова в поэме Гоголя «Мертвые души».]

Кунцевская Г.Н. Благословенная Таврида. Крым глазами великих русских писателей. М.: Изд-во Таврида, 2011. 392 с.: ил. – (Сер. Крым в русской литературе).

Из содерж.:

Н.В. Гоголь: «Крым... где ныне славятся минеральные грязи и купальни в море». С. 111–117.

Лазарева Е.Ю. В диалоге с классикой: пьеса Н. Коляды «Старосветская любовь» и повесть Н. Гоголя «Старосветские помещики» // Литература и театр: проблемы диалога. Самара, 2011. С. 41–47.

[Пьеса Н.В. Коляды как ремейк повести Гоголя.]

Лебедев Ю.В. Об одной из ветвей гоголевской традиции // Литература в школе. М., 2011. № 3. С. 2–3.

[Трансформация социально-критического пафоса творчества Гоголя в прозе А.Ф. Писемского, В.А. Слепцова, Г.И. Успенского.]

Левина Г.Л. Тема зрения в цикле Н.В. Гоголя «Миргород» // Новое в современной филологии. М., 2011. С. 25–28.

Левина Е.В. Мотивы и образы классического эпоса в прозе Н.В. Гоголя // Классицизм и неоклассицизм в русской литературе XVIII–XIX вв. Петрозаводск, 2011. С. 355–387.

[Черты гомеровской поэтики а повести «Тарас Бульба» и поэме «Мертвые души» Гоголя.]

Левинов Б.М. Тайные смыслы поэмы Гоголя «Мертвые души». М., 2011. 272 с.

[Рец.: Глушенко Б. // Новое литературное обозрение. М., 2012. № 114. С. 376–377.]

Лепяхин В. Важнейшее событие в гоголеведении // Москва. Журнал русской культуры. М., 2011. № 4. С. 194–197.

[Рец. на изд.: *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. / Сост., подгот. текстов и коммент. И.А. Виноградова, В.А. Воропаева. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009–2010.]

Лепяхин В. Важнейшее событие в гоголеведении. Полное собрание сочинений и писем Н.В. Гоголя: В 17 т. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009–2010 // Литература в школе. М., 2011. № 8. С. 47.

[Рец. на изд.: *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. / Сост., подгот. текстов и коммент. И.А. Виноградова, В.А. Воропаева. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009–2010.]

Лепяхин В. Полное собрание сочинений и писем Н.В. Гоголя // Балтийский филологический курьер. Калининград, 2011. № 8. С. 333–336.

[Рец. на изд.: *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. и писем: В 17 т. / Сост., подгот. текстов и коммент. И.А. Виноградова, В.А. Воропаева. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009–2010.]

Лесогор Н.В. Архаическая природа обобщения у Данте и Гоголя и ее роль в формировании поэзии повествователя у Гоголя // Русская литература в литургическом контексте. Кемерово, 2011. С. 209–217.

Лившиц А.Л. Об именах в «Ревизоре» // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. М., 2011. № 4. С. 81–89.

Липич В.В., Позднякова К.С. Литературно-критическая деятельность П.А. Вяземского 1840-х годов // Научные ведомости Белгородского гос. ун-та. Гуманитарные науки. Филология. Журналистика. Педагогика. Психология. № 24(119). Вып. 12. Белгород, 2011. С. 13–18.

[Рассматривается, в частности, статья «Языков и Гоголь» (1847).]

Лисик Л. Сходство и различие проблематики и стиля произведений Н.В. Гоголя и Ф. Кафки (На примере повести «Нос» и новеллы «Превращение») // Русский язык за рубежом. М., 2011. № 6. С. 97–102.

Література та культура Полісся: зб. наукових праць. Вип. 65: Соціальні аспекти регіонального та загальноукраїнського історико-культурного розвитку / Відп. ред. і упоряд. Г.В. Самойленко; Ніжинський держ. ун-т ім. М. Гоголя. Ніжин: НДУ, 2011. 363 с. На рус. і укр. яз.

Из содерж.:

Якубина Ю.В. «... Я иду тою же дорогою...» (к вопросу духовных истоков Гоголя). С. 10–19. [На основе нежинских писем Гоголя-гимназиста рассматриваются вопросы духовной эволюции писателя.]

Прохоренко Е.Е. Гоголь и Лесь Курбас. С. 26–37.

[Отношение Леси Курбаса к творчеству Гоголя, в частности, его актерская и режиссерская интерпретация образа Хлестакова.]

Література та культура Полісся: зб. наукових праць. Вип. 67: Проблемі історії, літератури, та культури у регіональному науковому вимірі / Відп. ред. та упоряд. Г.В. Самойленко; Ніжинський держ. ун-т ім. М. Гоголя. Ніжин: НДУ, 2011. 290 с. На рус. і укр. яз.

Из содерж.:

Жаркевич Н.М. Народность «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя. Проблемы интерпретации. С. 3–9.

Самойленко Г.В. Второй том «Мертвых душ» Н. Гоголя: история создания и его текстологическая судьба. С. 9–33.

Литературная матрица. Учебник, написанный писателями. Сборник: В 2 т. Т. 1. СПб.: Лимбус Пресс, ООО «Изд-во К. Тублина», 2011. 460 с.

Из содерж.:

Секацкий А. Гоголь – откровенное и сокровенное. С. 83–112.

Литературная матрица. Учебник, написанный писателями. XIX век: Сборник. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Лимбус Пресс, ООО «Изд-во К. Тублина», 2011. 464 с.

Из содерж.:

Секацкий А. Гоголь – откровенное и сокровенное. С. 81–110.

Лобанова Т.А., Солнцева С.А. Наследие В.И. Даля в установлении смысла лексических единиц в текстах Н.В. Гоголя // В.И. Даль в парадигме идей современной науки: язык – словесность – культура – воспитание. Иваново, 2011. С. 163–169. [Толковый словарь В.И. Даля как комментарий к лексике «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Гоголя]

Лучников М.Ю. Спор вокруг «Мертвых душ»: обсуждение вопроса об «акте творчества» // Вестник Кемеровского гос. ун-та. Кемерово, 2011. № 4. С. 183–188.

Любецкая В. Особенности художественного стиля Н.В. Гоголя // Філологічні науки: зб. наукових праць / Редкол.: М.І. Степаненко (головн. ред.) та ін.; Полтавський національний пед. ун-т ім. В.Г. Короленка. Полтава: ПНПУ, 2011. Вип. 8. С. 66–72.

Макаричев В.В. Художественная реинкарнация стихий в творческих исканиях Ф.М. Достоевского // Вестник Сургутского гос. пед. ун-та. Сургут, 2011. № 1. С. 96–102.

[«Карамазовщина» как стихийная сила, совмещающая в себе стихии «хлестаковщины» и «обломовщины» в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы».]

Манн Ю.В. Гоголь в современном мире // Общественная мысль России: истоки, эволюция, основные направления: Материалы Международной научной конференции. М., 2011. С. 240–249.

Манн Ю.В. Над бездной Гоголя // Прогулки с Андреем Синявским. М., 2011. С. 98–105.

[О книге А.Д. Синявского «В тени Гоголя».]

Манн Ю.В. [Рецензия] // Вопросы литературы. М., 2011. Вып. 1. С. 488–489.

[Рец. на кн.: *Аль Д.* Гоголь – наш современник. СПб.: Нестор – История, 2010. 218 с.]

Манолакев Х. Грибоедов – Гоголь – Достоевский: Типология и герменевтика Слова / Пер. с болг. Л.А. Дубовой. [В. Търново:] Изд-во «Фабер», 2011. 182 с.

Из содерж.:

Гл. 2. «Усомненное» Слово. «Мертвые души» Н.В. Гоголя. С. 61–103.

[Рец.: *Хомук Н.В.* // Вестник Томского гос. ун-та. Филология. Томск, 2013. № 6(26). С. 123–127.]

[Межтекстовый диалог между комедией «Горе от ума» А.С. Грибоедова, поэмой «Мертвые души» Гоголя, романом «Идиот» Ф.М. Достоевского.]

Марчуков А.В. Украина в русском сознании. Николай Гоголь и его время. М.: REGNUM, 2011. 294 с.: ил.

[Рец.: *Булкина И.* // Новое литературное обозрение. М., 2012. № 118. С. 399–401.]

Махиенко С.А. «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя: Особенности цветовой семантики (на примере повестей «Сорочинская ярмарка» и «Майская ночь, или Утопленница») // Университетские чтения – 2011. Пятигорск, 2011. С. 125–130.

Мейер Присцилла. Русские читают французоз. *Лермонтов, Достоевский, Толстой и французская литература.* М.: Три квадрата, 2011. 336 с.

1. От поэзии к прозе: Пушкин, Гоголь и *Revue étrangère*.
«Шинель». С. 47–55.

Мельник В. Сокровенный Гоголь // Москва. Журнал русской культуры. М., 2011. № 4. С. 198–199.

[Рец. на кн.: *Воропаев В.А.* Николай Гоголь: Опыт духовной биографии. М.: Православный Паломник, 2008. 318 с.: ил.]

Мельник О.В. Викторина по пьесе Н.В. Гоголя «Ревизор» // Русский язык, литература, культура в школе и вузе. Киев, 2011. № 1. С. 35–37.

Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 4 т. М.: Терра, 2011.
Т. 3: Гоголь и чорт; Царство Зверя (Ч. 1, 2). 672 с.

Мигирин Н.И., Сирота Е.В. Средства репрезентации концепта «комическое» в художественных дискурсах // Речевое общение. Красноярск, 2011. Вып. 13. С. 90–95.

Михед П.В. Автобиографическая повесть Н.В. Гоголя <«Повар»>: соотношение мифа аллегорического и реального // Біблія і культура: науково-теоретичний журнал. Чернівці: Чернівецький національний ун-т ім. Юрія Федьковича, 2011. Вип. 15. С. 155–162.

Михед П. Гоголь и западноевропейская христианская мысль (проблемы изучения) // Біблія і культура: науково-теоретичний журнал. Чернівці: Чернівецький національний ун-т ім. Юрія Федьковича. 2011. Вип. 14. С. 168–172.

Мир романтизма: сб. научных трудов: К 50-летию научно-педагогической деятельности И.В. Карташовой. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2011. Т. 16(40). 248 с.

Из содерж.:

Карташова И.В. О романтическом энтузиазме в мироощущении и художественном мышлении Н.В. Гоголя.

Моисеева М.М. Чехов и проблема идеала. М.: РГГУ [Российский гос. г.], 2011. 495 с.

Из содерж.:

Гоголевский конструкт женской красоты, любви и брака. С. 193–199.

[Указ. имен.]

Моклецова И.В. Духовные традиции русской культуры и литературы: Статьи и доклады разных лет / МГУ им. М.В. Ломоносова. Факультет иностранных языков и регионоведения. М., 2011. 240 с.

Из содерж.:

Уроки Н.В. Гоголя (К 200-летию со дня рождения писателя). С. 108–115.

К вопросу о возрождении духовной педагогической традиции: Н.В. Гоголь и А.Н. Муравьев. С. 222–237.

[Значение духовной прозы Гоголя и А.Н. Муравьева для современной православной педагогики.]

Молинар А. Метафоры роста в повести Н.В. Гоголя «Портрет» и в романе И.А. Гончарова «Обрыв» // Вестник Волгоградского гос. ун-та. Сер. 8. Литературоведение. Журналистика. Волгоград, 2011. Вып. 10. С. 20–27.

Монахова И. Белинский и Гоголь: Штрихи к двойному портрету // Наш современник. М., 2011. № 6. С. 270–284.

Монахова И.Р. Белинский и Гоголь: Штрихи к двойному портрету // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. СПб., 2011. Т. 12. № 2. С. 133–142.

Морозов Д. Всепобеждающий гоголь-моголь // Культура. М., 2011. 21–27 апр. С. 9. [О спектакле «Мертвые души» Александра Пантыкина в постановке Кирилла Стрежнева.]

Найдена М.А. Образ колдуна в сборнике Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» // Молодая наука – 2011. Пятигорск, 2011. Ч. 6. С. 186–187.

Налепин А.Л., Померанская Т.В. Розанов@etc.ru М.: Центральный издательский дом, 2011. 480 с.

Из содерж.:

Перцов П.П. Литературные афоризмы. II. Гоголь: С. 399–404.

Науман И.В. Искусство архитектуры в эстетике Н.В. Гоголя // Вопросы филологических наук: сб. научных статей. М.: Изд-во «Спутник+», 2011. № 3. С. 7–9.

Науман И.В. Искусство в эстетике Н.В. Гоголя // Утренняя заря: Молодежный литературоведческий альманах. М.: Изд-во «Спутник +», 2011. № 3. С. 55–64.

Науман И.В. Картина К.П. Брюлова «Последний день Помпеи» в оценке Н.В. Гоголя // Новое в современной филологии: сб. международной научно-практической конференции. М.: Изд-во «Спутник+», 2011. № 3. С. 33–37.

Науман И.В. Н.В. Гоголь о своём писательском поприще // Вестник Московского гос. областного ун-та. Сер. Русская филология. М., 2011. № 5. С. 144–147.

Науман И.В. Проблемы преподавания творчества Н.В. Гоголя в школе и в вузе в свете современного гоголеведения // Проблемы современного филологического образования: сб. всероссийской научно-практической конференции. М.: МГПУ [Московский гос. областной ун-т], 2011. № 8–9. С. 190–195.

Науман И.В. Эстетико-литературные суждения Н.В. Гоголя о театре // Вопросы гуманитарных наук: сб. научных статей. М.: Изд-во «Спутник+», 2011. № 3. С. 26–28.

Наумова Н.Г. Цели и ценностные ориентации П.И. Чичикова (на материале поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души») // Семантика. Функционирование. Текст. Киров, 2011. С. 43–47.

Небеленчук И.А. Самое насыщенное народной поэзией произведение. Изучение повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» по методике учебного диалога // Русская словесность в школах Украины. Киев, 2011. № 6. С. 28–31.

Недзвецкий В.А. Статьи о русской литературе XI–XX веков. Научная публицистика. Воспоминания. Нальчик: ООО «Тетраграф», 2011. 628 с.

Из содерж.:

«Мертвые души»: замысел и драма художественной проповеди. С. 98–112.

Нефёдова Л.К. Время как поток и вечность в гоголевском тексте // Гуманитарное знание: сб. научных статей: Ежегодник. Омск, 2011. С. 110–112.

Нехамкин С. «Русской чисто анекдот». К 175-летию первой постановки гоголевского «Ревизора» // Аргументы недели. М., 2011. 28 апреля. № 16(257). С. 21.

Нечаенко Д. История литературных сновидений XIX–XX вв.: Фольклорные, мифологические и библейские архетипы в литературных сновидениях XIX – начала XX вв. М.: Университетская книга, 2011. 783 с.

[Тема сновидений в творчестве Гоголя, В.А. Жуковского, А.С. Пушкина и др.]

Нива Ж. Гоголь и Руссо: об одном психологическом инварианте // Александр Веселовский: Актуальные аспекты наследия. СПб., 2011. С. 178–183.

[Неприязнь к собственным портретам как к явлению, «нарушающему единство себя с собой, себя с миром», в творческой биографии Гоголя и Ж.Ж. Руссо.]

Никанорова Ю.В. Культурно-исторические реалии и специфика словарного запаса в тексте поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Язык и культура. Томск, 2011. № 2(14). С. 53–64.

[Проблема перевода культурно-исторических реалий в «Мертвых душах» на немецкий язык.]

Никанорова Ю.В. Некоторые особенности первого немецкого перевода поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Вестник науки Сибири. Томск, 2011. Т. 1. № 1. С. 590–598.

Никишиов Ю. Две энциклопедии русской жизни: «Евгений Онегин» и «Мертвые души» // Литературная учеба. М., 2011. № 6. С. 221–262.

Никонова М.И. Структурно-композиционное своеобразие очерков П.В. Анненкова о русских писателях (Н.В. Гоголе, И.С. Тургеневе, А.Ф. Писемском) // Ученые записки Казанского ун-та. Сер. Гуманитарные науки. Казань, 2011. Т. 153. Кн. 2. С. 136–145.

Новые российские фильмы // Досуг в Москве. М., 2011. № 9. С. 3.

[23 февраля в кинотеатре «Художественный» состоялась премьера фильма Натальи Бондарчук «Гоголь. Ближайший».]

Обломов: константы и переменные: сб. научных статей / Сост. С.В. Денисенко. СПб.: Нестор-История, 2011. 312 с.: ил.

Из содерж.:

Гуськов С.Н. Гончаров и Гоголь: об одном парадоксе в истории текста «Обломова». С. 124–132.

Молнар А. «Женитьба» Гоголя и «Обломов» Гончарова. С. 133–141.

Одекова Ф.Р. Лексикографические своды Н.В. Гоголя как предтеча «Толкового словаря живого великорусского языка» В.И. Даля // Вестник Ставропольского гос. ун-та. Ставрополь, 2011. № 72(1). С. 134–141.

Одекова Ф.Р. Лексикография Н.В. Гоголя как особенность его метапоэтики // Филология, журналистика и культурология в парадигме социогуманитарного знания: материалы 56-й научно-методической конференции преподавателей и студентов «Университетская наука – региону». Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2011. С. 157–164.

Одекова Ф.Р. Лингвистические статьи и своды слов в метапоэтике Н.В. Гоголя // Известия Южного федерального ун-та. Филологические науки. Ростов-на-Дону, 2011. № 2. С. 86–91.

Одинокое В.Г. «Книга бытия»: Принцип циклизации в художественной системе Н.В. Гоголя // Вестник Новосибирского гос. ун-та. Сер. История, филология. Новосибирск, 2011. Т. 10. Вып. 8. С. 165–174.

Одинокое В.Г. «Петербургский текст» в повести Н.В. Гоголя «Шинель»: переходящее и вечное // Вестник Новосибирского гос. ун-та. Сер. История, филология. Новосибирск, 2011. Т. 10. Вып. 2. С. 131–138.

Ольховая Н.А. Гоголевский Иерусалим в стихах Виктора Кривулина // Русская литература в Украине: проблемы изучения и преподавания: сб. научных статей / Горловский гос. пед. ин-т иностранных языков; Международный фонд «Русский мир». Горловка: ГТПИИЯ [Горловский гос. пед. ин-т иностранных языков], 2011. С. 76–81.

Омельченко Н. Быстрая кисть художника Чарткова // Образы человека в художественной литературе. Волгоград, 2011. С. 33–46.
[Проблематика повести Гоголя «Портрет».]

Осокин М.Ю. Руслан в Ганце Кюхельгартене, или Об одном «странном сближении» Гоголя с Пушкиным // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. М., 2011. С. 86–90.
[Трансформация эротических мотивов «Руслана и Людмилы» А.С. Пушкина в поэме Гоголя «Ганц Кюхельгартен».]

Очман А.В. Гоголь и Кавказ // Евразийская лингвокультурная парадигма и процессы глобализации: история и современность. Пятигорск, 2011. С. 72–77.
[Гоголь о теме Кавказа в творчестве А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова.]

Павельева А.А. «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Гоголя: идиллический и хаотический хронотоп // Наукові записки Харківського національного пед. ун-ту ім. Г.С. Сковороди. Сер. Літературознавство. Харків, 2011. Вип. 1(65). Ч. 2. С. 11–22.

Павельева А.А. Художественное время в цикле Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» и народный календарь // Филологічні науки: зб. наукових праць / Полтавський національний пед. ун-т ім. В.Г. Короленка. Полтава, 2011. Вип. 8. С. 60–65.

Пашаева Н. Гоголь и галичане: Об одной забытой статье столетней давности // Россия XXI. М., 2011. № 4. С. 128–143.
[О статье О.О. Маркова «Н.В. Гоголь в галицко-русской литературе», опубликованной в «Известиях отдела русского языка и словесности Императорской Академии наук» (1913. Т. 8. Кн. 2).]

Перечитывая классику. Вторая треть XIX века / Сост. Г. Красухин, Н. Юргенева. М.: Журнал «Вопросы литературы», 2011. 336 с.

Из содерж.:

Портретная галерея. Гоголь:

Невольниченко С. Мир и антимир Запорожья в повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба». С. 155–174.

[Первоначально: Вопросы литературы. М., 2008. № 4. С. 241–263.]

Монахова И. Страхи и ужасы (о повести Н.В. Гоголя «Вий»). С. 174–198.

[Первоначально: Вопросы литературы. М., 2009. Вып. 3. С. 269–303.]

Манн Ю. Синдром «Ревизора». С. 198–228.

[Первоначально: Вопросы литературы. М., 2004. № 5. С. 140–174.]

Петрова Э.Б., Прохорова Т.А. Крымские путешествия: Н.Н. Мурзакевич, А.Н. Демидов (К 200-летию юбилею Н.В. Гоголя). Симферополь: Бизнес-Информ, 2011. 328 с.: ил.

[Приложение:]

Маркевич А.И. Н.В. Гоголь и В.А. Жуковский в Крыму. С. 294–303.

[Первоначально: Известия Таврической ученой архивной комиссии. Симферополь, 1902. № 34. С. 22–38.]

Пехал З. «Нос» Н.В. Гоголя как реконструкция пересказа события // Известия Уральского гос. ун-та. Сер. 2. Гуманитарные науки. Екатеринбург, 2011. № 2(90). С. 134–141.

Писатель в контексте времени: проблема научного комментария: сб. статей / Отв. ред. и сост. В.И. Мельник. М.: ГАСК [Государственная академия славянской культуры], 2011. 112 с.

Из содерж.:

Виноградов И.А. «Дело жизни» Н.В. Гоголя и вопрос о его сватовстве к графине А.М. Вильгорской. С. 47–64.

Воропаев В.А. «Один из немногих избранных». Граф А.П. Толстой и его отношения с Н.В. Гоголем. С. 65–76.

Пограничные феномены культуры: Перевод. Диалог. Семиосфера: Материалы Первых Лотмановских дней в Таллинском университете (4–7 июня 2009 г.) / Ред.-сост. И.А. Пильщиков. Таллин: TLU Press, 2011. 314 с.

Из содерж.:

Данилевский А. «Записки сумасшедшего» и «Горе от ума»: проблема генезиса. С. 183–198.
Кузовкина Т., Кузовкин Д. Понятие границы в работах Ю.М. Лотмана о Гоголе: к эволюции научного языка ученого. С. 199–211.

Полякова Н. Рассказали Гоголю про свою жизнь убогую // Русичи. Севастополь, 2011. № 7(182). С. 6.

[В Севастополе возле памятника Гоголю состоялась акция памяти в честь 202-й годовщины со дня рождения писателя.]

Полякова О.А. «Как ты хороша подчас, далекая, далекая дорога!» Путешествие в творческом сознании Н.В. Гоголя // Вестник Вятского гос. гуманитарного ун-та. Киров, 2011. № 3. С. 120–123.

[Впечатления Гоголя от путешествий по европейским странам в работе над «Мертвыми душами» (по материалам писем писателя).]

Потанина Н.Л. О доктрине державности и некоторых литературных интерпретациях образа Родины // Парадигма державности в развитии Российского государства. Тамбов, 2011. С. 33–41.

[Интерпретации Гоголя и Диккенса.]

Поюровский Б. Гоголь вне юбилея. В Москве поставили очередную «Шинель» // Театрал. М., 2011. № 7–8(85). Июль – Август. С. 15.

[О спектакле, поставленном в МХТ им. А.П. Чехова режиссером Антоном Коваленко.]

Проза Н.В. Гоголя. Поэтика нарратива: сб. статей / Отв. ред. В.М. Маркович. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2011. 220 с.

[Научное издание. Тираж 100 экз.]

Содерж.:

Маркович В. Предисловие. С. 3–6.

Овечкин С. Повести Гоголя. Принципы нарратива.

Введение. С. 7–20.

1. «Вечера на хуторе близ Диканьки». С. 21–65.
 2. «Миргород». С. 66–112.
 3. «Петербургские повести». С. 113–151.
- Заключение. С. 152–157.
- Филонов Е.* Неоднородность повествования в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»: сюжет цикла. С. 158–182.
- Григорьева Е.* Как рассказана повесть «Невский проспект». С. 183–194.
- Шрага Е.* Обещание будущего (К вопросу об автопародийности гоголевских текстов). С. 195–206.
- Маркович В.* О некоторых парадоксах книги Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями». С. 207–219.
- Прогулки с Андреем Синявским: Вторые международные историко-литературные чтения, посвященные жизни и творчеству Андрея Синявского (Абрама Терца) / Ред.-сост. Н.Н. Рубинштейн. М.: Центр книги Рудомино, 2011. 192 с.
- Из содерж.:**
- Манн Ю.* Над бездной Гоголя.
- [Рец. на кн.: *Терц А.* В тени Гоголя // Терц А. (Синявский А.) Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1992. С. 3–336.]
- Прохорова М.Е.* Н.В. Гоголь и проблема «публицистика – журналистика – литература» // Мастерская публициста: Опыт прошлого и настоящего. СПб., 2011. Вып. 7. С. 150–156.
- [Журнально-публицистическая деятельность Гоголя и его позиция по вопросу об отношении писателя к журналистике.]
- Радчук О.В.* Субъективная модальность как составляющая образа автора (на материале поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души») // Наукові записки Харківського національного пед. ун-ту ім. Г.С. Сковороди. Сер. Літературознавство. Харків, 2011. Вип. 2(66). Ч. 2. С. 26–31.
- Ранчин А.М.* Что едят помещики в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя // Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда / Отв. ред. Н.В. Злыднева. СПб.: Алетей, 2011. С. 335–345.
- Ржевский след кончины Гоголя // Тверская жизнь. Тверь, 2011. 14 нояб.
- [Отношения Гоголя с протоиереем Матфеем Константиновским.]
- Рифтин Б.Л.* «Мертвые души» Гоголя в китайских переводах // Восток – Запад: Историко-литературный альманах: 2009–2010. М., 2011. С. 223–248.
- Розанов Ю.В.* Вий: мифологический фантом или «подлинный» персонаж народной демонологии? // Слово и текст в культурном сознании эпохи. Вологда, 2011. Ч. 8. С. 32–37.
- Ролик А.В.* Мотив Ухода-и-Возврата в жизни и творчестве Гоголя // Література та культура Полісся. Вип. 63: Історико-культурний простір та його наповненість окремими явищами / Відп. ред. і упоряд. Г.В. Самойленко. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2011. С. 45–49.
- Романов Д.А.* Идеализация обыденного в повести Н.В. Гоголя «Старосветские помещики»: лингвостилистический аспект // Русский язык в школе. М., 2011. № 11. С. 39–45.

Романтизм vs реализм: парадигмы художественности, авторские стратегии: сб. научных статей / Уральский гос. ун-т им. А.М. Горького; редкол.: О.В. Зырянов (гл. ред.) и др. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2011. 360 с. – (Эволюция форм художественного сознания в русской литературе; Вып. 3. К 100-летию со дня рождения проф. И.А. Дергачева).

Из содерж.:

Кондакова Ю.В. «Не тот» Шиллер и «не тот» Гофман (Реализм под маской романтизма в повести Н.В. Гоголя «Невский проспект»). С. 222–236.

[Функции имен немецких писателей в повести Гоголя].

Кривонос В.Ш. Временная структура поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души». С. 237–255.

Ромащенко Л. Николай Гоголь в культурном контексте эпохи // *Studia rossica post-naniensia*. Poznań, 2011. Z. 36. С. 239–247.

Росовецкий С.К. О национальной принадлежности литературного наследия Н.В. Гоголя // *Русский язык, литература, культура в школе и вузе*. Киев, 2011. № 1. С. 29–33.

Русский литературоведческий альманах: сб. статей к юбилею В.Н. Аношкиной (Касаткиной) / Редкол.: И.А. Киселева, Т.А. Алпатова, А.В. Шмелева. Вып. 2. М.: Московский гос. областной ун-т, 2011. 359 с.

Из содерж.:

Сузи В.Н. Н.В. Гоголь: задача художника и пути ее решения. С. 187–200.

Воропаев В.А. Н.В. Гоголь и Московский университет. С. 200–207.

Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX–XX веков: коллективная монография / Отв. ред. Н.В. Ковтун. М.: ФЛИНТА: Наука, 2011. 408 с.: ил.

Из содерж.:

Косьцюзек А. О Царстве Небесном на земле. Модель идеального государства по Н. Гоголю. С. 43–56.

Рябиничева Т.Н. НЕВСКИЙ ПРОСПЕКТ – статичный или динамичный образ? (На материале повести «Невский проспект» Н.В. Гоголя // Рациональное и эмоциональное в языке и речи: модальность, эмоциональность, образность. М., 2011. С. 126–133.

С.Г. [Реферат] // *Культурология: Дайджест*. РАН ИНИОН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел культурологи. М., 2011. № 3(58). С. 187–197.

[Реф. статьи: *Смирнова Р.* Польские корни Гоголя // *Новая Польша*. Варшава, 2010. № 10. С. 56–61.]

[К истории родословной Гоголя.]

Савостьянов В. Гоголю: [стихи] // *Наш современник*. М., 2011. № 5. С. 111–112.

Салтымакова О.А. Взаимосвязь авторских отступлений с художественным текстом (на материале повестей Н.В. Гоголя) // *Современная филология: теория и практика: Материалы IV международной научно-практической конференции 29–30 июня 2011 г. М., 2011. С. 271–274.*

Сартаков Е.В. М.В. Ломоносов в книге «Выбранные места из переписки с друзьями» Н.В. Гоголя // *Journalistic cultures: facing social and technological changes*. М., 2011. С. 217–220.

Сартаков Е.В. Н.В. Гоголь и его «журнальная теория» // Материалы Международного молодежного научного форума «Ломоносов – 2011». Секция «Журналистика». Подсекция «История русской журналистики (до 1917 г.) и литературы». М., 2011. С. 1–3.

Сартаков Е.В. Н.В. Гоголь и петербургская журналистика 1830-х гг. // Актуальные проблемы журналистики и массовой коммуникации. Взгляд молодых исследователей: межвузовский сб. научных работ студентов и аспирантов. Вып. 11. СПб., 2011. С. 5–20.

Сартаков Е.В. Петербургская журналистика 1830-х гг. в оценке Н.В. Гоголя // Средства массовой информации в современном мире: молодые исследователи: материалы X международной конференции студентов и аспирантов (3–5 марта 2011 г.). СПб., 2011. С. 39–40.

Сарычев В.А. Константин Аксаков и Виссарион Белинский. Poleмика о Гоголе и о России // Вестник Липецкого гос. пед. ун-та. Сер. Гуманитарные науки. Липецк, 2011. Вып. 1. С. 80–99.

Сарычев В.А. Н.В. Гоголь: начало поприща // Русская литература и философия: постижение человека. Липецк, 2011. Т. 1. С. 10–28.

Святые черносотенцы. Священный Союз Русского Народа / Сост., вступ. и биогр. статьи, коммент. А.Д. Степанова; отв. ред. О.А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2011. 1136 с.

Из содерж.:

Священномученик митрополит Серафим (Чичагов). Слово в 100-летнюю годовщину рождения Н.В. Гоголя. С. 398–401.

Священномученик протоиерей Иоанн Восторгов. Честный служитель слова. С. 690–694. [Речь на панихиде по Н.В. Гоголю по случаю открытия ему памятника в гор. Тифлисе, сооруженного городским самоуправлением.]

Воропаев В.А. Примеч. С. 399, 400, 401, 691.

Семенова А.А. «Миргород» Н.В. Гоголя: знаки – границы в аспекте оппозиции «свой» – «чужой» и мотивной организации цикла // От текста к контексту. Ишим, 2011. Вып. 10. С. 14–17.

Сербина Н.С. Художественные традиции Гоголя в литературном творчестве В.И. Даля // Оренбургский край: Архивные документы. Материалы. Исследования. Оренбург, 2011. Вып. 5. С. 110–113.

Сергеева Е.Е. [Реферат] // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: РЖ / РАН. ИНИОН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения. М., 2011. № 1. С. 122–142.

[Реф. кн.: *Демченко А.А.* Гоголь в русской критике 40–50-х годов XIX века: Учебное пособие для студентов-филологов. Саратов: Наука, 2010. 95 с.]

Серова И. Спиридон Тримифунтский: поможет с жильем и в любых делах. СПб.: Глаголь Добро, Азбука-Аттикус, 2011. 192 с. – (Помощь святых).

[Гоголь у нетленных мощей святителя Спиридона Тримифунтского. С. 152–155.]

Сидельникова М.Л. Образ «оживающего» портрета в художественной философии Н.В. Гоголя и Э.Т.А. Гофмана // Сибирский филологический журнал. Барнаул и др., 2011. № 4. С. 77–81.

Син Хе Чо. Типы личности гоголевских персонажей в иллюстрациях А.А. Агина и Е.Е. Бернадского // Вестник Университета Российской академии образования. М., 2011. № 4(57). С. 88–90.

Синцова С.В. Влияние философско-эстетических идей на художественные представления Гоголя о гендере (очерк «Женщина») // Философия. Язык. Познание: сб. материалов. Казань: Изд-во Казанского гос. энергетического ун-та, 2011. С. 132–137.

Синцова С.В. Скрытое развитие гендерных мотивов и образов в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя // Ученые записки Казанского ун-та. Сер. Гуманитарные науки. Казань, 2011. Т. 153. Кн. 2. С. 153–160.

Синцова С.В. Тайны мужского и женского в художественных интуициях Н.В. Гоголя. М.: Флинта: Наука, 2011. 246 с.

Синцова С.В. Художественные аспекты гендерной проблематики в поэме Н.В. Гоголя «Ганц Кюхельгартен» // Текст. Произведение. Читатель. Материалы 2-й Всероссийской научной конференции (15–16 октября 2010 г.). Вып. 2. Казань: Изд-во Татарского гос. гуманитарно-педагогического ун-та, 2011. С. 133–137.

Сироткина Н.В. Мотивы молчания и смеха в повести Н.В. Гоголя «Шинель» // Иностранные языки: теория и практика. Литературоведение: сб. статей / Отв. ред. Т.Г. Барышева. Иваново: Ивановский гос. архитектурно-строительный ун-т, 2011. Вып. 8. С. 94–99.

Сироткина Н.В. О семантике молчания в «Мертвых душах» Гоголя // Молодая наука в классическом университете: Тезисы докладов научных конференций фестиваля студентов, аспирантов и молодых ученых (Иваново, 25–29 апреля 2011 г.): В 8 ч. Ч. 6: Язык. Литература. Массовые коммуникации. Иваново: Ивановский гос. ун-т, 2011. С. 107–108.

Скавыш В. Смех сквозь... незримые слезы [Окончание] // Новая психиатрия. М., 2011. № 1–2.

[О мнимом психическом расстройстве Гоголя. Начало: Новая психиатрия. М., 2010. № 6–7.]

Скрипник А.В. Общественно-литературный фон повести «Записок сумасшедшего» Н.В. Гоголя / Байкальский гос. ун-т экономики и права. Иркутск: Изд-во БГУ-ЭП, 2011. 131 с.

Смирнов А.А. [Рецензия] // Филологические науки. М., 2011. № 6. С. 83–84.

[Рец. на кн.: Keil R.-D. Puschkin-und Gogol'studien. Koeln; Weimar; Wien, 2011.]

[Исследования о Пушкине и Гоголе.]

Смолина М.Г. Средства комического в иллюстрациях Марка Шагала к поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» (1923–1927) // Полигнозис. М., 2011. № 3/4(43). С. 157–168.

Сморodinская Е. [Рецензия] // Новое литературное обозрение. М., 2011. № 4(110). С. 379–382.

[Рец. на кн.: *Звизняковский В.Я.* Побеждающий страх смехом: опыт реставрации собственного мифа Николая Гоголя. Киев, 2010. 340 с.]

Совбанова В.И. Сравнения в повестях Н.В. Гоголя // XXI Ершовские чтения. Ишим, 2011. С. 150–153.

Софронова Л.А. «Некто» и «нечто» в ранних повестях Гоголя // Славянский и балканский фольклор. М., 2011. Вып. 11. С. 315–322.

[Атмосфера неопределенности вокруг демонических персонажей в произведениях Гоголя.]

Стебунова К.К. Особенности текстовой репрезентации языкового сознания Н.В. Гоголя // Когнитивно-прагматические векторы современного языкознания: Юбилейный сборник научных трудов к 65-летию проф. Н.Ф. Алифиренко. М., 2011. С. 395–402.

Стриженова А. Мистические кошки Гоголя // Друг кошек. М., 2011. № 6. С. 72–75.

Строганов М.В. Событие не-события в драматургии Гоголя // Пушкинские чтения – 2011. СПб., 2011. С. 47–56.

[Несостоявшееся событие как сюжетный центр драматургии Гоголя.]

Сугай Л.А. Гоголь и символисты: Монография. 2-е изд., испр. и доп. Banská Bystrica: FHV UMB, 2011. 524 с.: ил.

Сурков Е.А. Гоголь и натуральная школа: реплика // Вестник Кемеровского гос. ун-та. Кемерово, 2011. № 4. С. 224–227.

Таганова Н.Л. «Приглашение на казнь» В.В. Набокова и Н.В. Гоголь: Объединенность абсурдом // Научный поиск. Шуя (Ивановская обл.), 2011. № 2. С. 45–48.

Тарасов Ф.Б. Евангельское слово в творчестве Пушкина и Достоевского. М.: Языки славянской культуры, 2011. 208 с. – (Studia philologica).

Глава шестая. Спор о России: между «тройкой» и «колесницей». С. 181–195.

Тарасов Ф.Б. Речь Ф.М. Достоевского о Пушкине: между «тройкой» и «колесницей» // Знание. Понимание. Умение. М., 2011. № 3. С. 155–161.

[Историософская семантика символа-аллегии России («тройка», колесница») в творчестве Ф.М. Достоевского: пушкинско-гоголевский контекст.]

Творчество Н.В. Гоголя: Методические указания к спецкурсу / Сост. В.В. Яковлев. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского гос. ун-та, 2011. 127 с.

Темиришина О.Р. «Изобразительный код» в теоретической поэтике А. Белого // Новое в современной филологии. М., 2011. С. 30–33.

[На материале книги «Мастерство Гоголя».]

Терещенко С.О. Житийная традиция в повести Н.В. Гоголя «Шинель»: диалог интерпретаций // Известия Волгоградского гос. пед. ун-та. Сер. Филологические науки. Волгоград, 2011. № 10. С. 108–111.

Титова Г.В. От «Ревизора» к «Горе уму»: Мейерхольд и Аполлон Григорьев // Театрон. СПб., 2011. № 2. С. 59–70.

[Значение статей А.А. Григорьева об А.С. Грибоедове и Н.В. Гоголе для В.Э. Мейерхольда как интерпретатора пьес «Горе от ума» и «Ревизор».]

Тихоненко С. Душная тюрьма или прекрасный оазис? Особенности художественного мира повести Н. Гоголя «Старосветские помещики» // Зарубіжна література. Киев, 2011. № 15/16. С. 40–45.

Ткачёв Андрей, протоиерей. Письмо к Богу. М.: Даниловский благовестник, 2011. 400 с.

Из содерж.:

Знаете ли вы Павла Ивановича? С. 44–55.

[Злободневность образа Чичикова в «Мертвых душах» Гоголя.]

Третьи аксаковские чтения: Материалы межвузовской научной конференции, посвященной 220-летию со дня рождения С.Т. Аксакова, Ульяновск, 21–24 сентября 2011 г. / Сост. и отв. ред. Л.А. Сапченко. Ульяновск: Издатель Качалин Александр Васильевич, 2011. 294 с.

Из содерж.:

Греков В.Н. Гоголь в публицистике славянофилов. С. 147–156.

Третьяков Е.О. Экзистенциальный абсурд бытия в повести Н.В. Гоголя «Нос» // Актуальные проблемы литературоведения и лингвистики: Материалы XII Всероссийской конференции молодых ученых: В 2 т. / Томский гос. ун-т. Томск, 2011. Вып. 12. Т. 2: Литературоведение и издательское дело. С. 248–251.

Трофимова Т.Б. Полемический подтекст повести «Дядюшкин сон» // Русская литература. СПб., 2011. № 3. С. 92–97.

[Литературные подтексты повести Ф.М. Достоевского в свете полемики о «пушкинском» и «гоголевском» направлениях в критике второй половины 1850-х гг.]

<Тургенев И.С.> И.С. Тургенев: Новые исследования и материалы. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2011. Вып. 2. 638 с.

Из содерж.:

Лукина В.А. Кому «жал» башмак Гоголя? (К 200-летию Н.В. Гоголя). С. 145–159.

[Личность и творчество Гоголя в оценке И.С. Тургенева (в частности, в контексте полемики о «пушкинском» и «гоголевском» направлениях в русской критике 1855–1860 гг.)

[Указ. имен.]

Тюнин А. Полтавщина и ее обыватели в произведениях Н.В. Гоголя // Імідж сучасного педагога. Полтава, 2011. № 3. С. 49–53.

Улыбина О.Б. Романтическое видение мира в русской литературе XIX века (модель сна) // Проблемы ментальности. Курган, 2011. Вып. 1. С. 59–65.

[Мотив вещего сна в произведениях Гоголя, А.С. Пушкина и А.А. Бестужева (Марлинского).]

Унанянц Н.Т. Гоголь и Ксавье де Мармье: О первой публикации повести Н.В. Гоголя «Шинель» во Франции // Московский журнал. История Государства Российского. М., 2011. № 1(241). С. 20–27.

[Французская версия «Шинели» с предисловием К. де Мармье «Nicolas Gogol» напечатана в Париже в 1856 г. в составе сборника русских повестей, переведенных де Мармье на французский язык.]

Универсалии русской литературы. Воронеж, 2011. Вып. 3.

Из содерж.:

Молиар А. Овидий – Гоголь – Гончаров: универсалии еды и обилия. С. 127–140.

[Идиллический хронотоп в «Обрыве» И.А. Гончарова в свете отсылок к «Старосветским помещикам» Гоголя, содержащих аллюзии на эпизод с Филимоном и Бавкидой из «Метаморфоз» Овидия.]

Зайонц Л.О. Родословная Меджи и Фидели, или «Табакерка» Поприщина. С. 266–281.

[«Собачий сюжет» в «Записках сумасшедшего» Гоголя и его связь с литературным и повседневным бытом второй половины XVIII – начала XIX в., со свойственным этой эпохе культом декоративных собак.]

Козубовская Г.П. Деформации тела: мотив сломанных ног («Женитьба» Н.В. Гоголя). С. 282–293.

[Фольклорно-мифологические подтексты в комедии Гоголя.]

Кривонос В.Ш. Универсалии метаповествования в «Мертвых душах» Гоголя. С. 294–317.

Успенский П.Ф. К интерпретации стихотворения Мандельштама «Дикая кошка – армянская речь...». С. 346–352.

[Пушкинско-гоголевские подтексты стихотворения О.Э. Мандельштама.]

Гольденберг А.Х. Коды традиционной славянской культуры как универсалии мифопоэтики Гоголя. С. 399–406.

[Интерпретация эпизода ночного визита Чичикова к Коробочке в «Мертвых душах» Гоголя (аллюзии на потусторонний мир).]

Учаева Е.М. О сохранении фразеологии в англоязычных переводах повести Н.В. Гоголя «Шинель» // Вестник Челябинского гос. ун-та. Филология. Искусствоведение. Челябинск, 2011. Вып. 55. № 17. С. 153–157.

Учаева Е.М. Повесть Н.В. Гоголя «Шинель» в англоязычном восприятии: проблема эквивалентности перевода художественного произведения // Известия Саратовского ун-та. Новая серия. Сер. Филология. Журналистика. Саратов, 2011. Т. 1. Вып. 1. С. 54–63.

Учаева Е.М. Повесть Н.В. Гоголя «Шинель» на раннем этапе восприятия в англоязычном пространстве (На материале перевода С.Дж. Хогарта) // Известия Саратовского ун-та. Новая серия. Сер. Филология. Журналистика. Саратов, 2011. Т. 1. Вып. 3. С. 82–87.

[Перевод С.Дж. Хогарта осуществлен в 1918 г.]

Федотова А.А. Гоголевские реминисценции в повести Н.С. Лескова «Гора» // Культура. Литература. Язык. Ярославль, 2011. С. 219–225.

Феномен Гоголя: Материалы Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя: [Институт мировой литературы им. А.М. Горького, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербургский гос. ун-т; Москва – Санкт-Петербург 5–10 октября 2009 г.] / Под ред. М.Н. Виролайнен и А.А. Карпова. СПб.: Петрополис, 2011. 854 с.

Содерж.:

От редакции. С. 11–12.

I

Манн Ю.В. Парадокс о Гоголе. С. 14–23.

Багно В.Е. Пушкинско-гоголевский период русской литературы. С. 24–32.

Янушкевич А.С. Философия и поэтика гоголевского Всемира. С. 33–49.

Виролайнен М.Н. Проза Гоголя как поэзия. С. 50–59.

Бочаров С.Г. Заколдованное место. С. 60–70.

Вайскопф М. Гоголь и морфология эротического духовидения в русской романтической традиции. С. 71–84.

II

Карташова И.В. Традиции романтической иронии в прозе Н.В. Гоголя 1830-х годов. С. 86–95.

Кошелев В.А. «Э, нет, это не моя хата...» (Мотив «хозяева и гости» в произведениях Гоголя). С. 96–111.

Кардаш Е.В. Недра Европы: мотив «подземного мира» в риторике Гоголя. С. 112–129.

Тоичкина А.В. Тема ада у Котляревского и Гоголя («Энеида» и «Вечера на хуторе близ Диканьки»). С. 130–138.

Бенчич Жива. Страшное сновидение Ивана Федоровича Шпоньки (Онейрическая поэтика раннего Гоголя). С. 139–150.

Карпов А.А. «Афанасий и Пульхерия» – повесть о любви и смерти. С. 151–165.

Звиняцковский В.Я. Историческое ядро «Миргорода» в свете художественно-мифологических установок XVIII – первой трети XIX века и документированной истории Украины. Статья 2. Исторические реалии в «Вие». С. 166–178.

Оклот М. Истерия, бесконечность и глупость. Испытание святого Фомы. С. 179–192. [Повесть Гоголя «Вий» и роман Г. Флобера «Испытание святого Антония».]

Александрова И.В. «Нет повести печальнее...» («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н.В. Гоголя и комедия А.А. Шаховского «Ссора, или Два соседа»). С. 193–203.

Евдокимова С. Слово и значение: «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». С. 204–216.

Дерюгина Л.В. Гоголь и Батюшков: мотивы «Опытов в прозе» в «Арабесках». С. 217–230.

Денисов В.Д. К творческой истории «Нескольких слов о Пушкине». С. 231–241.

Тиме Г.А. «Луна ведь обыкновенно делается в Гамбурге...» (Ганзейские реминисценции в творчестве Гоголя). С. 242–252.

Михайлова Н.И. О возможном источнике повести Н.В. Гоголя «Нос». С. 253–255.

Сазонова Л.И. Повесть Гоголя «Портрет» и средневековая легенда о художнике. С. 256–269.

Дилакторская О.Г. Н.В. Гоголь и А.А. Иванов (к вопросу об эстетической концепции). С. 270–281.

Смирнов И.П. У Петровича. С. 282–298.

[Повесть Гоголя «Шинель» и философские идеи А. Шопенгауэра.]

Сошкин Е. Диалог «Федон» как метасюжетный источник «Шинели». С. 299–312.

Исупов К.Г. Сравнительная урбанистика Гоголя. С. 313–331.

Полубояринова Л.Н. Николай Гоголь и Вальтер Бенджамин: к эстетике собирательства. С. 332–344.

Анненкова Е.И. Записные книжки Гоголя: материя жизни и творчества. С. 345–358.

Михед П.В. Гоголь и сен-симонизм. С. 359–372.

Маркович В.М. Некоторые парадоксы книги Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями». С. 373–387.

Лукьянец И.В. Автобиографическая проза Гоголя и Руссо как речевое высказывание, или Диалог двух исповедей. С. 388–398.

Балакшина Ю.В. «Авторская исповедь» Н.В. Гоголя: парадоксы жанра. С. 399–410.

Орехова Л.А. Гоголь и Князевичи. С. 411–428.

III

Фомичев С.А. «Мертвые души»: инерция замысла и динамика откровений. С. 430–445.

Тюпа В.И. Хлестаков и Чичиков в отношении к романтическому концепту «Я». С. 446–456.

Страда В. Гоголь и поэтика путешествия. С. 457–468.

Соливетти К. Динамика и статичность в кривом зеркале «Мертвых душ». С. 469–482.

Кривонос В.Ш. Символическое пространство в «Мертвых душах» Гоголя. С. 483–493.

Гольденберг А.Х. Архетипические сюжеты в экфрасисе Гоголя. С. 494–508.

Де Лотто Ч. Заметки о танатологии Гоголя. С. 509–519.

[Тема смерти в творчестве Гоголя.]

Страно Дж. Герой и антигерой, роман и антироман (по поводу XI главы «Мертвых душ»). С. 520–531.

Кибальник С.А. Криптопародии Гоголя и Достоевского на «письмо Белинского к Гоголю». С. 532–542.

Зайцева И.А. «Немногие исключения» (о некоторых особенностях черновых автографов «Мертвых душ»). С. 543–552.

Виноградская Н.Л. «...Выше всякой грамматики» (из истории второго издания «Мертвых душ» Н.В. Гоголя. С. 553–558.

Самойленко Г.В. Неизвестный список второго тома «Мертвых душ» Н.В. Гоголя. С. 559–572.

IV

Падерина Е.Г. Современные проблемы изучения драматургии Гоголя. С. 574–588.

Войводиц Я. Мужская роль – женское исполнение (постановка «Ревизора» в загребском театре Гавелла). С. 589–600.

Дмитриева Е.Е. «Мертвые души инсценировать нельзя» (проблема инсценировок «Мертвых душ»). С. 601–618.

V

Иванцов В.В. «Официальный шаг к существенной и серьезной действительности» («Женитьба» в «Обломове»: формы присутствия). С. 620–629.

Титаренко С.Д. Мистические аспекты жизни и творчества Гоголя в интерпретации русских символистов. С. 630–643.

Грачева А.М. Гоголевский концепт красоты и русский модернизм. С. 644–656.

Кулишкина О.Н. Розанов о Гоголе: содержание vs форма. С. 657–666.

Муравьева О.С. Два юбилея (Пушкин, Гоголь и русское общество). С. 667–680.

Грякалова Н.Ю. XX век открывает Гоголя (Гоголевские дни 1909 года). С. 681–695.

Карпов Н.А. Гоголевские традиции в творчестве сатириконцев. С. 696–709.

Демидова О.Р. «Гоголевский текст» Бориса Зайцева. С. 710–721.

Гуськов Н.А. Смерть Гоголя и ранняя советская литература. С. 722–737.

Барабаш Ю.А. «Гоголевское эхо» в творчестве украинских писателей «Расстрелянного возрождения» (1920–1930-е годы). С. 738–748.

Джулиани Р. «Рим, человек, бумага»: Гоголь и Бродский. С. 749–765.

Де Грев К. Восприятие Гоголя во Франции на рубеже XX и XXI веков (1980–2009) / Пер. с франц. Е. Дмитриевой. С. 766–782.

VI

Шрага Е.А. Гоголь в прочтении Тынянова: научное описание и художественная практика. С. 784–794.

Неминуций А.Н. «Телесная поэтика» Гоголя в интерпретации Ю.Н. Тынянова. С. 795–802.

Наенко М.К. Творчество Гоголя в немецкоязычных работах Дмитрия Чижевского. С. 803–810.

Киченко А.С. Творчество Гоголя в наследии Ю.М. Лотмана: проблемы семиотической интерпретации. С. 811–821.

VII

Шолохова А.С. «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя в английских и немецких переводах: безэквивалентная лексика. С. 822–834.

Светлакова О.А. Два испанских перевода «Записок сумасшедшего»: преимущества и потери разных переводческих стратегий. С. 835–844.

Страда К. Клементе Ребора и Томмазо Ландольфи как переводчики «Шинели». С. 845–852.

Феномен творческой неудачи / Под общ. ред. [и с предисл.] А.В. Подчиненова и Т.А. Снигиревой. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2011. 424 с.

Из содерж.:

4.3. *Зырянов О.В.* Поражение или победа? Литературные дебюты в авторской самооценке и историко-литературной перспективе. С. 346–354.

[О поэме Гоголя «Ганц Кюхельгартен» (1829) и стихотворном сборнике Н.А. Некрасова «Мечты и звуки» (1840).]

Фетисова Т.А. [Реферат] // Культурология: Дайджест. РАН ИНИОН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел культурологии М., 2011. № 3(58). С. 90–93.

[Реф. статьи: *Барабаш Ю.* «Своего языка не знает...», или Почему Гоголь писал по-русски? // Вопросы литературы. М., 2011. Вып. 1. С. 36–58.]

Филологические этюды: сб. научных статей молодых ученых. Саратов, 2011. Вып. 14. Ч. 1–2.

Из содерж.:

Колтакова А.В. Семантические варианты мотива страха «давление авторитетом – запуганность» в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя. С. 28–32.

Трухина М.В. Мотив ссоры в цикле повестей Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки». С. 32–35.

Волоконская Т.А. Сон и пробуждение как форма странных превращений в повести Н.В. Гоголя «Невский проспект». С. 36–41.

Копенкина У.А. Осознанные формы авторского присутствия в «Ревизоре» Н.В. Гоголя. С. 41–47.

Хусаинова О.И. Роль детства в судьбе главного героя поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души». С. 48–53.

Рясов Д.Л. Образ Германии в эпистолярном наследии Н.В. Гоголя. С. 219–224.

Финкельштейн А.Л. Загадка Гоголя, или Уроки библиофильства // Про книги. М., 2011. № 1(17). С. 19–22.

[История приобретения автором некоторых редких прижизненных изданий Гоголя.]

Фокина М.Я. Языковое своеобразие статьи Александра Блока «Дитя Гоголя» // «...Мы встретимся – теперь...»: Сборник памяти В.А. Сапогова: Статьи. Документы. Воспоминания. Кострома, 2011. С. 46–50.

Фуксон Л.Ю. Феномен самораскрытия художественного произведения: Повесть Н.В. Гоголя «Портрет» // Критика и семиотика. Новосибирск, 2010. Вып. 4. С. 105–112.

Ходанен Л.А. Клад и икона в повести Н.В. Гоголя «Вечер накануне Ивана Купала» // VII Пасхальные чтения. М., 2010. С. 295–302.

Хорев В.А. «Тарас Бульба» в Польше // Славяноведение. М., 2011. № 4. С. 37–42.

Ципко А. Кому и чему служит миф о «коммунистическом инстинкте» русского человека? // Наука и жизнь. Научно-популярный журнал. М., 2011. № 5. С. 35–44. [О русском национальном характере в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголя.]

Чайковский М.М. Отражение жизни и деятельности старцев Макария и Амвросия в русской литературе и философии // Ключевские чтения – 2010. М., 2011. Т. 1. С. 195–198.

[В частности, общение Гоголя с преподобным Макарием Оптинским.]

Черкашина Е.В. Национальная картина мира и ее репрезентация в повестях Н.В. Гоголя «Майская ночь, или Утопленница», «Страшная месть» // Филология, искусствоведение и культурология в современном мире: материалы меж-

дународной заочной научно-практической конференции. Новосибирск: Изд-во «Априори», 2011. С. 70–74.

Черкашина Е.В. Номинация героя как отражение национальной составляющей индивидуально-авторской картины мира // Научные ведомости Белгородского гос. ун-та. № 24(119). Вып. 12. Белгород, 2011. С. 51–58.
[На материале ранних произведений Гоголя.]

Черкашина Е.В. Отражение этнокультурного сознания народа в художественных произведениях Н.В. Гоголя раннего периода // Сборник докладов III Международной научной заочной конференции «Вопросы научного образования по гуманитарным, социальным и психологическим специальностям». М., 2011. С. 15–17.

Черкашина Е.В. Способы изображения ирреального пространства в произведениях Н.В. Гоголя (на примере повестей «Сорочинская ярмарка», «Вечер накануне Ивана Купала», «Майская ночь, или Утопленница», «Пропавшая грамота») // Язык как система и деятельность: материалы Всероссийской научной конференции: в двух частях. Ч. 2. Елец: Изд-во Елецкого гос. ун-та, 2011. С. 68–72.

Черкашина Е.В. Художественный текст цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» как отражение индивидуально-авторской картины мира Н.В. Гоголя // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук: ежемесячный научный журнал. М., 2011. № 2(25). С. 133–136.

Черкашина Е.В., Чумак-Жунь И.И. «Языковые знаки» пространства как средство репрезентации национальной картины мира в художественном тексте // Научные ведомости Белгородского гос. ун-та. Сер. Гуманитарные науки. Вып. 11. № 18(113). Белгород, 2011. С. 59–65.
[На материале раннего творчества Гоголя.]

Чернухина Ю.М. Художественная роль гоголевских реминисценций в романе Андрея Белого «Петербург» // Вестник Московского гос. ун-та печати. М., 2010. № 7. С. 187–193.

Черняев Н.И. Русское самодержавие / Сост., предисл., примеч., именной словарь А.Д. Каплина; отв. ред. О.А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2011. 864 с.

Из содерж.:

Теоретики русского самодержавия. Гоголь. С. 780–793.

Читаем, думаем, спорим... Дидактические материалы по литературе. 8 класс: пособие для учащихся общеобразовательных учреждений / В.Я. Коровина, В.П. Журавлёв, В.И. Коровин. 5-е изд., перераб. М.: Просвещение, 2011. 288 с.: ил.

Из содерж.:

Как воспринимать комедию Н.В. Гоголя «Ревизор». С. 117.

Воропаев В. «Горьким словом моим посмеюся...» [Фрагмент статьи]. С. 117–119.

Чоботько А.В. Религия и вера в понимании В.В. Розанова и Н.В. Гоголя // Література та культура Полісся. Вип. 61: Проблеми літературознавства, історії та культури України з погляду сучасності / Відп. ред. і упоряд. Г.В. Самойленко. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2011. С. 30–37.

Чоботько А.В. Русский футуризм и творчество Н. Гоголя // Литература та культура Полісся. Вип. 70 / Відп. ред. і упоряд. Г.В. Самойленко. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2011. С. 24–29.

Шарапов С.Ф. Россия будущего / Сост., предисл., примеч., именной словарь А.Д. Каплина; отв. ред. О.А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2011. 720 с.

Из содерж.:

Гоголевские дни. С. 609–624.

[Печ. по изд.: *Шарапов С.Ф.* Гоголевские дни. Гоголь и Гюго. Их судьба. Сличение гоголевской России с современной. Гоголевский мужик // Сочинения Сергея Шарапова. Т. 5. Вып. 16: Ухабы. М.: Типолитограф. А.В. Васильева и К, 1902. С. 69–84.]

Шевцова Н.В. Экономический дискурс в статьях о творчестве Н.В. Гоголя (По материалам современной отечественной периодики) // Знак. Челябинск, 2011. № 1. С. 87–90.

Штаб В.А. Библейская притча в структуре рассказа Н.В. Гоголя «Коляска» // Взаимодействия в поле культуры: преемственность, диалог, интертекст, гипертекст. Кемерово, 2011. С. 79–84.

Штаб В.А. Новозаветная притча об одержимом как символическая перспектива рассказа Н.В. Гоголя «Коляска» // VIII Пасхальные чтения: Материалы восьмой научно-методической конференции «Гуманитарные науки и православная культура». М., 2011. С. 204–208.

Штаб В.А. Тема пути в повести Н.В. Гоголя «Вий» и ее отражение в произведении Л.Н. Толстого «Хозяин и работник» // Сибирский филологический журнал. Барнаул и др., 2011. № 4. С. 86–93.

[Функции новозаветной притчи об одержимом бесами.]

Щукин А.Н. Кто есть кто в русской истории. 200 известных россиян. М.: Вече, 2011. 752 с.: ил. – (Кто есть кто).

Гоголь Николай Васильевич (1809–1852). С. 178.

Юрченко Т.Г. [Реферат] // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: РЖ / РАН. ИНИОН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения. М., 2011. № 1. С. 147–149.

[Реф. статьи: *Дуккон А.* «Подземная география» и хтонические мотивы в ранних произведениях Гоголя // *Studia slavica hungarica*. Budapest, 2008. Vol. 58. № 2. P. 293–304.]

Юрченко Т.Г. Статьи о Гоголе в журнале «Toronto Slavic quaterly» [Toronto, 2010. № 31] (Сводный реферат) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: РЖ / РАН. ИНИОН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения. М., 2011. № 1. С. 142–149.

[Реф. статей: *Манн Ю.* Амбивалентность художественного мира Гоголя; *Михед П.В.* Гоголь и западноевропейская христианская мысль (Проблемы изучения); *Дмитриева Е.* Графика Гоголя: Проблема слова и образа.]

Яблоков Е.А. Михаил Булгаков и мировая культура: Справочник-тезаурус. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2011. 640 с.

[О Гоголе: С. 146–157; Указ. имен.]

Ягунова Е.В. Ключевые слова в исследовании текстов Н.В. Гоголя // Проблемы социо-и психолингвистики. Пермь, 2011. Вып. 15. С. 121–136.

Ясенева Т.А. Во имя жизни: анализ рассказа А. Платонова «Одухотворенные люди»: VIII класс // Литература в школе. М., 2011. № 4. С. 35–38.

[Сопоставление с повестью Гоголя «Тарас Бульба».]

Яхонтов А. Бессмертный Акакий Акакиевич // Московский комсомолец. М., 2011. 2 апр. С. 6.

Автор-составитель:

Владимир Алексеевич Воропаев,
докт. филол. наук
профессор
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Author-composer:

Vladimir A. Voropaev,
Doctor of Philology
Professor
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University

Заметки. Впечатления

В.Г. Моисеева

АЗ: музей и человек

Трудно писать о том, что «само о себе» может рассказать. Зайдите на сайт АЗ¹ – и вы получите представление о формуле его работы. Профессионально. Креативно. Талантливо. Сумма этих слагаемых, помноженная на безусловно личное, не побоюсь сказать, любовное чувство к герою проекта, – это и есть рецепт создания музея нашего времени.

АЗ – музей одного художника, Анатолия Тимофеевича Зверева (1931–1986). АЗ – так он подписывал свои картины: «АЗ – это Я как раз!»

Расположился музей в двух-трех минутах пешим ходом от метро Маяковская: небольшой особнячок на 2-й Тверской-Ямской (20 / 22). Три этажа, три небольших экспозиционных и, одновременно, кинозала. Перед началом показа фильма, рассказывающего о художнике и о музее, ведущая сеанса сослалась на Н.Ф. Федорова, самобытного русского философа рубежа XIX–XX вв., мечтавшего о всеобщем воскресении, которого именуют ро-

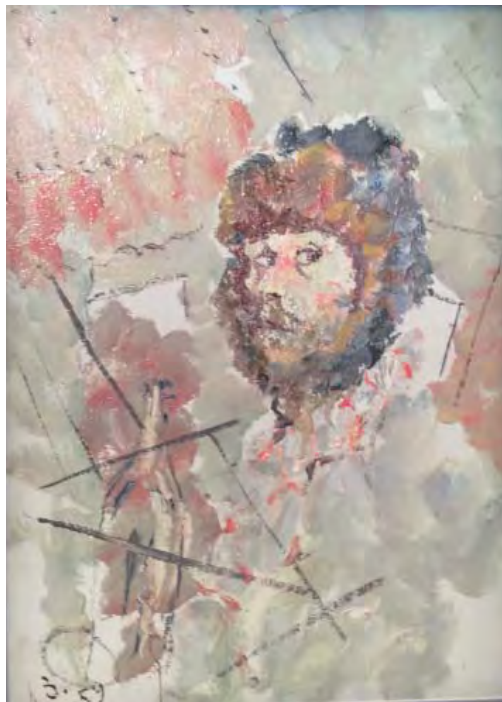


дона начальником русского космизма: «Музей есть высшая инстанция, которая должна и может возвращать жизнь, а не отнимать ее»¹. И здесь – в пространстве музея – создатели его сделали все возможное, чтобы состоялась наша встреча с удивительным человеком, художником и поэтом Анатолием Зверевым.

Начало этой встречи – фильм о Звереве, представляющий 100 автопортретов художника. Везде он разный: разные эпохи, разная стилистика, но это не маски, не роли – «...это Я как раз!» Искусствовед Паола Волкова верно, на наш взгляд, охарактеризовала особенность зверевской интерпретации оппозиции «искусство / жизнь»: «В его портретах маски нет – в них он воплощает себя. А в жизни была маска – он был человек-карнавал. Он любил “замесить” карнавал. Гений с магическим кристаллом внутри. Магический кристалл, как известно, – это многоугольник, где ни один угол не равен другому. И зверевские рисунки рождаются с магическим кристаллом внутри, который каждый раз поворачивается новой гранью. Вместе с автопортретами Зверева вы сами каждый раз оказываетесь в другом, новом пространстве»².

Еще один автопортрет художника среди великого их множества – стихотворение «Философ».

Задумчивый, забывчивый,
Утраченный –
затраченный
Испорченный,
затюканный –
Униженный, возвышенный,
прилежный,
бумажный <туманный>
восторженный
и сниженный –
с повышенным, с пониженным
– и сумасшедший чуть...
пробужденный,
и сумрачный
– веселый –
и хмельной
– без радостей – без
вольностей.
без жизни – и с житьем –
под елкою туман<енный>
В тумане мысль –
И все –
В березовой аллеенке –
алеет перед



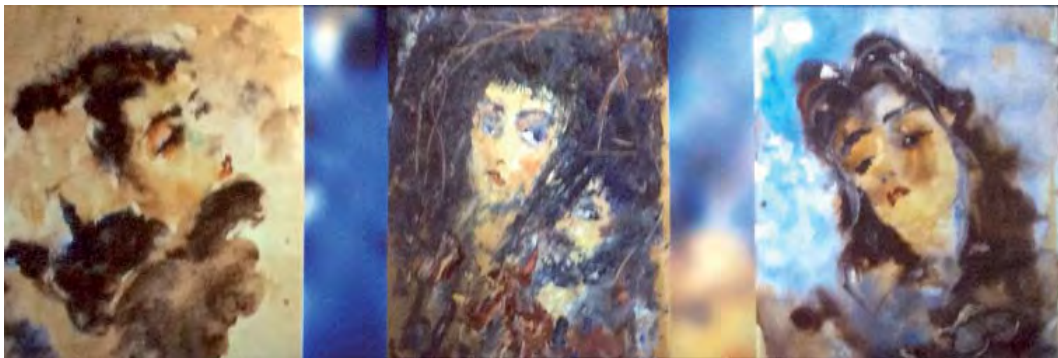
¹ Фёдоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение. http://dugward.ru/library/fedorov/fedorov_muzey.html

² Цитируется по: http://www.museum-az.com/thoughts/stikhi_in/#block3

ним –
восток посреди беленьких
кудрявеньких стволов
Потупив взор на барабан
на поле под ногами
– И грязь на темных сапогах
...любуется бродягами...
1967¹

Масштаб личности и наследия Зверева несоотносим с масштабом выставочного пространства: всего три экспозиционных зала. Но создатели музея, кажется, совершили невозможное: музей художника будет столь же многолик, как он сам. Постоянной экспозиции картин Зверева нет и не будет: музей задуман не просто как хранилище и место презентации его работ, но как повествование о его жизни, творчестве в форме «изосериала»; и, как обещают организаторы музея, «новые серии будут сопровождаться изданием книг, каталогов и альбомов, а выставки-серии одна за другой будут превращаться в кинодокументы, фиксирующие жизнь и развитие Музея АЗ». Темы первых восьми серий уже объявлены:

1-я серия. «АЗ – это Я как раз!» (Автопортрет, портрет)



2-я серия. «А не пойти ли нам в зоопарк?» (Анималистика)

3-я серия. «Садись, детуля, я тебя увековечу!» (Женский портрет)

4-я серия. «Кубики Костяки» (Художники-современники в гостях у Зверева)

5-я серия. «И вы все так пишете, рисуйте, как Малевич...» (Супрематика)

6-я серия. «Когда я рисую снег – я снег...» (Пейзаж, натюрморт)

7-я серия. «Детуля, води себя прилично!» (Жанр)

8-я серия. «От Апулея до Гоголя» (Иллюстрации к мировой классике)

¹ <http://www.culture.ru/news/51045>

Первая серия – автопортреты, портреты детей, друзей, знакомых и возлюбленной художника Оксаны Асеевой, всех тех, о ком сам Зверев сказал: «Когда я жил? Я никогда не жил, я существовал. Я жил только среди вас...»



В зверевском портрете поражает прежде всего то, что он как будто пишется на ваших глазах, при вашем участии: из хаоса линий и цветовых пятен начинает проявляться лицо, характер, судьба. Испытываешь чувство детской радости от этой сопричастности чуду. Наверное, поэтому вспоминаются строчки песни волшебника из фильма «Обыкновенное чудо»: «Из миража, из ничего, из сумасбродства моего вдруг возникает чей-то лик...». Удивляет и то, как «магический кристалл» художника, о котором говорила Паола Волкова, раскрывает человека. Разглядеть это преображение помогает видеоряд, состоящий из фотографий и портретов одних и тех же людей. В некоторых случаях поражает очевидное внешнее несходство, – но вдруг запечатленный фотографом поворот головы, жест, взгляд помогает в портрете уловить то, что увидел в своей «модели» Зверев и воплотил в своем портрете (портрет, к примеру, Шмельковой, да и немало других, производящих такое же впечатление).



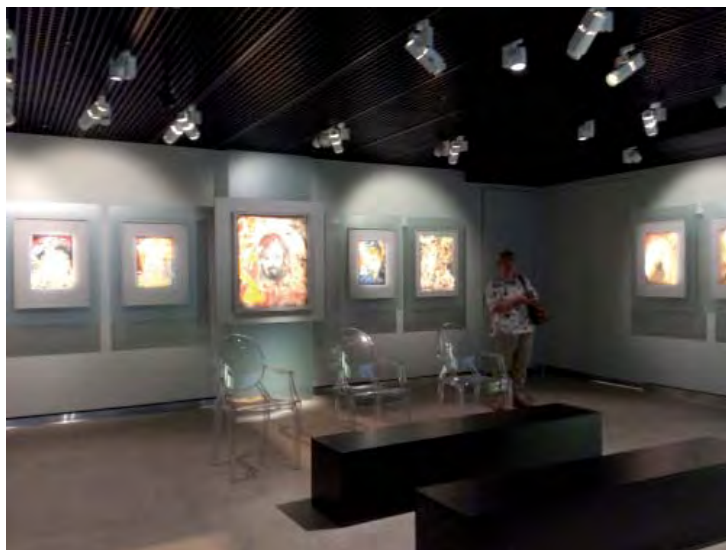
Отдельного разговора заслуживают портреты Оксаны Асеевой, возлюбленной Зверева. Когда они встретились, она, вдова поэта Николая Асеева, была уже весьма пожилой дамой.

Друг Зверева, художник Владимир Немухин, вспоминал: «В период моих первых встреч со Зверевым у него начался роман с вдовой поэта Николая Асеева – Оксаной Михайловной... Он всегда трогательно покупал ей цветы и буквально засыпал письмами. Как-то он остался у меня ночевать... Утром, пока я еще спал, он стал строчить какое-то жуткое количество писем, в каждом из которых

было всего по несколько слов. Он тут же запечатывал их в конверты и просил меня: “Старичок, ты помоги мне все это в ящик попрятать...” И письма все эти были адресованы Асеевой. Мы разносили их по Садовой, Малой Бронной, а на следующий день – все то же самое. Я говорил: “Старик, давай напишем одно длинное письмо. Ведь это ужас какой-то – разносить все это”. В ответ я слышал: “Ты в этом деле ничего не понимаешь”¹. Осмелимся предположить, что множество писем – это необходимость выразить множество нюансов, оттенков чувства, которое вызвано этой любовью, – как и в портретах, где она предстает то юной барышней, то капризной дамой, то нежной красавицей. Многоликость эта абсолютно оправданна: это и есть воплощенная в визуальном образе многоликость любви.



Зверев говорил, что «живопись есть совокупность света и тени, взаимодействующих с цветом, есть сложение цветовой гаммы. Из этого прозаического и получается то, что признают за чудо Божье. Родилась же матушка-живопись из окружающих человека красок природы, особенно из радуги...». Возможно, тайна обаяния зверевской живописи заключается в том, что ему удалось представить на своих полотнах не только результат превращения «прозаического» в «чудо Божье», но поделиться радостью и нас сделать сопричастными этому волшебству.



¹ <http://www.culture.ru/news/51045>

Критика. Библиография

Культура Украины в фокусе интересов чешского слависта

Профессор университета им. Т.Г. Масарика в Брно Д. Кшицова – одна из ведущих современных славистов, автор фундаментальных исследований в области сравнительно-типологического изучения чешской и русской литератур рубежа XIX–XX вв. Новый труд ученого – «Из истории украинской культуры. Изобразительное искусство – Театр – Музыка»¹. Это первый в Чехии учебник украинской культуры, адресованный студентам-украинистам. Впрочем, название книги – «Из истории ...» – звучит, на мой взгляд, излишне скромно, ибо перед нами вполне полноценный, хотя и краткий курс истории украинской культуры, концептуально продуманный и содержащий обширнейший систематизированный материал. Основное повествование предваряет краткое изложение истории Украины, а также информация о населяющих ее народностях, о государственной символике и др. Как и все книги Д. Кшицовой, эта прекрасно иллюстрирована: 64 цветных и 94 черно-белых изображений отличного качества органично вписываются в рассказ о художественном процессе на территории современной Украины.

Широкий тематический спектр учебника: это рассказ не только о развитии всех видов изобразительных искусств (архитектура, скульптура, в том числе деревянная, резьба по дереву, живопись и графика, книжные миниатюры и экслибрисы, фрески и росписи на посуде, вышивки и ювелирные изделия и др.), но и о национальном театре и музыкальном творчестве.

Свое повествование Д. Кшицова ведет начиная от артефактов времен палеолита до наших дней. Подробно рассказано о древнейших памятниках: храмовый комплекс Каменная могила с рисунками позднего палеолита; Керносковский идол – памятник 3-го тысячелетия до н. э.; Збручский идол IX–X в. н.э. и др. Насыщены информацией главы, посвященные архитектуре, скульптуре и живописи Киевской Руси: о соборе Святой Софии в Киеве (1037 г.) и о храме Параскевы Пятницы XIII–XIV вв. под Черниговом, о главных сюжетах иконографии – икон Матери Божьей «Умиление» (приве-

¹ Kšicová D. Z dějin ukrajinské kultury. Umění – divadlo – hudba. Brno: Masarykova univerzita, 2014. 281 s.

зена в 1131 г. в Киев), «Оранта» (XII в., Спасский собор Ярославля), «Волынская» (Покровский собор в г. Луцке, конец XIV в.) и др., святых Николая Мирликийского, Георгия Победоносца, Параскевы Пятницы и Страшного Суда.

В Новое время украинская культура, хотя и шла своим особым путем, но развивалась по единому с Европой алгоритму: *Ренессанс – барокко – классицизм – реализм – модернизм – авангард*.

Особое внимание автор уделяет искусству XX–XXI вв. Это, несомненно, любимая эпоха Д. Кшицовой, которой было посвящено большинство ее предыдущих работ. Здесь исследовательница абсолютно в своей стихии. И надо признать, что это наиболее интересная для российского читателя часть книги, ибо содержит наименее известный ему материал.

Рубеж XIX–XX вв. ознаменовался в истории украинского искусства поиском новых путей. На первый план выходит изображение жизни народа, например, в лирических пейзажах и сценах из народной жизни видного деятеля украинской культуры И. Труша (1869–1941). Этнографическое начало проникает и в иконографию. Так, стиль работ Ю. Панькевича – попытка соединить национальное начало с византийской традицией. Неовизантийский стиль в церковной архитектуре и живописи получил развитие в творчестве М. Сосенко (1875–1920) и М. Бойчука (1882–1937).

Характерные черты Украинского архитектурного модерна – возвращение «к народным истокам деревянного и каменного зодчества», поиск «новых выразительных возможностей» и интенсивное использование декора (стр. 116). В этой манере творили С. Тимошевский, Д. Дьяченко, О. Лушпинский и др.

Е. Нагирный (1885–1951) из Галичской области создал свой стиль церковной архитектуры, получивший название «нагирнянский», – соединение каменного и деревянного зодчества. Архитектор творил и в стиле неоклассицизма (церковь в с. Будилив, 1912), и необарокко западного типа (церковь в с. Виписки, 1929), наследовал и византийской традиции (церковь в с. Бирча, 1924–1939).

Стиль *сецессион* – доминантный, по мнению Д. Кшицовой, в украинском искусстве рубежа XIX–XX веков – ярко проявил себя в творчестве таких интересных художников, как сестры Ольга и Олена Кульчицкие, И. Северин и др. Но, конечно, самая яркая фигура стиля модерн – ученик И. Билибина Г. Нарбут (1886–1920), в эволюции его творческого стиля можно наблюдать движение от *сецессиона* к *арт деко*. Во многом развивая традиции Г. Нарбута, создали свой вариант *арт деко* М. Бутович (1895–1961) и С. Гординский (1906–1993). Образцовый пример архитектурного *сецессиона* – здание Земства в Полтаве В. Кричевского.

Большое внимание уделяет автор фольклорным истокам украинской культуры – начиная от скоморошских игр в Древней Руси и начатков народной архитектуры, деревянной скульптуры и живописи, до фольклорных мотивов в творчестве художников XX в., например Г. Нарбута, скульптора Ф. Фальчук, Ольги и Олены Кульчицких и др. А «казак Мамай» стал не только од-

ним из самых популярных героев украинского лубка (эти картинки висели едва ли не в каждом крестьянском доме рядом с иконами), но и иллюстраций Г. Нарбута к сборнику стихов его брата Владимира (1919). С традициями ярмарочного райка и мистерий (вертеп), с народным юмором тесно связано творчество современного скульптора и графика Р. Петрука (1940). Велика роль фольклора Закарпатья в работах М. Романишина (1933–1999).

С большой любовью написана глава о народном быте Закарпатья (стр. 81–91), где подробно рассказано о внутреннем и внешнем убранстве жилищ, об утвари и одежде, о вышивках и др.

Органично соединил фольклорную и церковную традиции национальный стиль в иконографии, как восточно-, так и западноукраинской.

Велика роль народного творчества в формировании национального стиля в театре и музыке. Так, национальный оперный стиль возник как оригинальный синтез русской и итальянской, но более всего – народной традиции. Опера Н. Лысенко «Наталка Полтавка» по пьесе И. Котляревского стала первым и главным произведением украинского национального музыкального театра. Украинцы создали «на основе народных песен необычайно богатую музыкальную традицию, превосходящую сочинения такого рода у других народов» (стр. 192).

Современное искусство Украины, убеждена Д. Кшицова, переживает расцвет, чутко воспринимая, усваивая все самые разнообразные его стили: сюрреализм, сецессион, арт деко, искусство наива, конструктивизм, кинетизм, постимпрессионизм и др. (скульпторы И. Коломиец, В. Кочмар, О. Пинчук; художники С. Новгородская-Кучеренко, М. Примаченко, С. Поярков и многие др.). Яркий образец *ассоциативного символизма* – замечательное полотно О. Анда «Царевна спящих стекол» (1962).

Крупная фигура современного украинского музыкального искусства – композитор и теоретик музыки М. Скорик (1938), соединивший в своем творчестве традиции фольклора с современными музыкальными техническими средствами (балет «Перекресток», опера «Моисей», музыка к кинофильмам, песни и многое др.).

История сложилась так, что украинские народы всегда жили на *перепутье*¹ различных геополитических сил: польских и литовских, российских и турецких, Золотой Орды и др. Отсутствие на протяжении долгих тысячелетий самостоятельной государственности неизбежно осложняло процесс формирования стилевого единства в национальном искусстве. И все же украинский культурный код возник, он зарождался и развивался в ходе сложных взаимодействий различных влияний – византийских и латинских, восточных и западных. Взаимопроникновение многих культурных импульсов в процессе развития украинской культуры – ведущая тема книги Д. Кшицовой.

¹ Свое название Украина получила по геополитическому положению – между Польшей, Россией и Османской империей, на окраине этих государств.

Синтез византийского и романского, готического стилей характерен для церковной архитектуры: костел св. Пантелеимона в Галиче (1200), украинские ротонды (Горянская ротонда св. Анны XII–XIII вв. в Ужгороде и др.). Значительно влияние немецких, польских, армянских, голландских, итальянских мастеров на церковное искусство Средних веков и Нового времени: на архитектуру (костел Петра и Павла в Бережанах, 1375; храм Успения Богородицы во Львове, 1613–1670; Михайловская церковь в с. Шелестово, 1777 и др.), иконографию (например, икона Благовещения, 1579), живопись (например, фрески часовни Святой Троицы в люблинском замке, XV в.) и др.

Выразительный пример межкультурного синтеза нового времени – творчество польского архитектора В. Городецкого (1863–1930): родившийся в Винницкой губернии, он изучал архитектуру в Петербурге, большую часть жизни провел в Киеве, затем эмигрировал в Польшу, а умер в Тегеране. Главное его творение – «Дом с химерами» в Киеве, великолепный образец *романтического сецессиона*.

Судьбы культуры на восточных и западных территориях Украины складывались по-разному: если первые на протяжении почти всей своей истории были связаны с Россией и Литвой, то территории Галича, Волыни, Прикарпатья и Закарпатья долгое время входили в состав Австро-Венгрии, Польши и др. Поэтому и рассказ о восточно- и западноукраинской культурах ведется по большей части раздельно.

После вхождения левобережной Украины в состав Российской империи в 1654 г. «изобразительное искусство в Галиче, – отмечает автор, – развивалось в более скромных масштабах, чем в русской части Украины» (стр. 109). Украинские художники получали образование в Петербурге или в Москве, а многих, наиболее талантливых из них направляли в Италию.

Великий вклад в русскую культуру внесли такие замечательные деятели искусства украинского происхождения, как Симеон Полоцкий, скульптор Иван Мартос, художники Д. Левицкий, В. Боровиковский, А. Венецианов, Н. Ге, Г. Нарбут, К. Малевич, композитор Д. Бортнянский, театральный режиссер Р. Виктук и др.

Прекрасные примеры сотворчества русских и украинских художников дают росписи В. Васнецова во Владимирском соборе и М. Врубеля в храме св. Кирилла в Киеве, русского архитектора В. Покровского и великого Н. Рериха при создании церкви Покрова Пресвятой Богородицы в с. Пархомовка Киевской губернии и многие др. Значителен вклад украинцев по происхождению Н. Ярошенко и И. Репина в творчество художников-«передвижников».

Большое внимание уделила Д. Кшицова исследованию украинско-чешских связей. Собственно, и само влияние христианской культуры распространялось в Украину не только через Киев, но также из Великой Моравии, благодаря миссионерской деятельности учеников св. Кирилла и Мефодия. В дальнейшем чешско-украинские культурные связи были обусловлены принадлежностью к общему государству – Австрии, а с 1867 г. Австро-Венгрии.

Отмечены переключки артефактов и элементов художественных стилей Украины и Чехии. Так, в 1740-х гг. чешские художники расписывали доминиканский костел во Львове (Себастьян Экштейн со своим сыном Фабианом из Брно, чехи из тогдашней Венгрии Йозеф Майер с братом Франтишком и др.). Некоторые картины И. Труша по стилю родственны жизнерадостным работам Й. Упрки из Западной Моравии.

Наиболее значительную роль в истории украинской культуры сыграла Чехословакия после Первой мировой войны. В результате революционных событий в России многие деятели культуры восточно-славянского происхождения устремились в Чехословакию, где в рамках известной «Русской акции помощи» им была оказана мощная поддержка. Прага стала главным центром украинской эмиграции в межвоенный период.

Обширную коллекцию лучших работ творческой элиты украинской эмиграции собрали Студия изобразительных искусств Украины и Украинский музей в Праге. Многие из этого собрания было утеряно, однако значительная его часть в 1998 г. обретаена в подвале Клементиума¹, где сегодня размещается Национальная библиотека Чешской Республики и Славянская библиотека. Это большая папка с работами украинских художников самых разнообразных жанров: рисунки, акварели, пастели, гравюры и офорты, литографии и графика, картины маслом и тушью и др., а также экслибрисы. О работах, составивших коллекцию, в учебнике подробно рассказано (стр. 145–154).

Эмиграция украинских деятелей культуры продолжалась в течение всего XX в., не прекращается она, из-за нестабильной ситуации в стране и трагических событий, и по сей день. Многие находят пристанище в Чешской республике. Так, в Брно жили и творили очень интересные художники – супруги Т. Высоцкая (1959–2007) и А. Галчанский (1959–2008). Оба рано ушли из жизни.

Кроме Праги, центрами эмиграции украинских деятелей культуры были Берлин, Лейпциг и Вена, а также США, Канада, Аргентина.

«Великое рассеяние» украинской творческой интеллигенции, разумеется, печальное событие в истории народа. Имело оно, однако, и положительные последствия: украинское искусство распространилось по всему миру, художники и музыканты представляли свои работы на международных выставках, театральных и музыкальных подмостках. И искусство народов Украины было высоко оценено в крупнейших художественных центрах. Талант художников, оригинальность стиля и высокие эстетические достоинства их работ открыли перед ними двери самых престижных художественных салонов, выставочных залов и галерей.

Рецензируемый труд убедительно показал, что, вопреки драматическим перипетиям истории украинской культуры, в искусстве этого многострадального народа, пережившего и разделения, и принудительные присоединения, сфор-

¹ Клементиум – комплекс зданий бывшего иезуитского коллегиума (1552) в Праге. Расположен в Старом месте, у Карлова моста.

мировался собственный национальный стиль в искусстве. Скрытой доминантой национального искусства неизменно оставалось фольклорное начало.

В учебнике рассказано не только о творчестве различных художников и стилевом развитии украинского искусства, но и о таких важных составляющих культурного процесса, как художественные выставки и творческие объединения, высшие учебные заведения и др.

Разносторонность и многоплановость в освещении материала придает рецензируемому труду черты энциклопедичности.

Неизбежное недоумение вызывает, однако, отсутствие в курсе *истории культуры* темы *литературной*. Очевидно, автор стремился, оставив в стороне значительно более изученную изящную словесность, сосредоточиться на других видах искусства и таким образом заполнить важную лакуну в изучении украинского художественного процесса. Отсутствие рассказа о литературе компенсируется, хотя и не вполне, интереснейшим экскурсом в историю изобразительных искусств, театра и национальной музыки.

Украинская тема сегодня весьма актуальна, – к сожалению, печально актуальна. В этом контексте новая книга Д. Кшицовой воспринимается с особым интересом. Работа проникнута личным, глубоко уважительным, даже любовным отношением автора к предмету своего повествования. Главное достоинство учебника – сочувственное проникновение в самый дух культурного мирозерцания украинского народа, столь же талантливого, сколь и несчастливого в драматических, а порой и трагических перипетиях своих исторических судеб.

19 сентября 2015 г.



Бархударова Е.Л., Панков Ф.И.
По-русски – с хорошим произношением: Практический курс русской звучащей речи.
 2-е изд., перераб. и доп.
 М.: Русский язык. Курсы, 2015. 192 с.

Издательство «Русский язык. Курсы» специализируется на выпуске учебников, словарей, учебных пособий (по грамматике, развитию речи, языку делового общения, культурологии), а также материалов на электронных носителях, используемых в учебном процессе преподавания русского языка как иностранного. Здесь вышло второе, переработанное и дополненное, издание книги Е.Л. Бархударовой и Ф.И. Панкова «По-русски с хорошим произношением: Практический курс русской звучащей речи» (М., 2015), снабженное звуковым приложением – аудиодиском, который позволит учащимся самостоятельно совершенствовать свое произношение. Практический курс предназначен для студентов среднего и продвинутого этапов обучения. Цель авторов пособия – помочь изучающим русский

язык иностранцам скорректировать и автоматизировать навыки произношения. В пособии учтен опыт работы авторов с иностранными студентами, магистрантами, аспирантами и стажерами, учившимися в разные годы на филологическом факультете МГУ имени М.В. Ломоносова. Фонетический курс может быть использован в работе с учащимися гуманитарных специальностей, носителями самых разных языков. Отличительная черта курса – широкое использование научных и научно-популярных текстов лингвистического и литературоведческого характера.

