

Отзыв официального оппонента на диссертацию Г.М.Ибатуллиной «Художественная рефлексия в поэтике русской литературы XIX-XX веков», представленной на соискание ученой степени доктора филологических наук, (специальность 10.01.01 – Русская литература).

Предлагаемая диссертация поражает и радует новизной и свежестью содержания. Это не значит, что она создана, так сказать, на пустынном острове, автор широко использует методы и конкретный материал в трудах предшественников (в списке использованной литературы – 517 №№). Из наших классиков XX века она больше всего опирается на А.Ф.Лосева, М.М.Бахтина, Ю.М.Лотмана и часто ссылается на своих непосредственных учителей В.А.Зарецкого и Я.С.Билинкиса. Очень радует, что Г.М.Ибатуллина (далее для краткости я буду использовать только инициалы – Г.М.) свою книгу, содержащую значительную часть докторской диссертации, -- «Сквозь призму образа...» (Уфа, 2013), -- посвящает памяти названных учителей (и еще У.М.Долгих).

Но Г.М. глубоко и всесторонне развивает методы и перспективы, намеченные учителями. Ее труд – значительное расширение и углубление некоторых положений, представленных предшественниками. Пожалуй, если проследить за состоянием нашей науки за последнее десятилетие, -- это самый универсальный и крупномасштабный литературоведческий труд, соединяющий теоретический и исторический (применительно к русской литературе последних веков) аспекты. За основу берутся фундаментальные жанры *Миф – Трагедия – Мистерия* (жанр в диссертации трактуется не как низшая ступень в триаде Род-вид-жанр, а как фундаментальная категория; впрочем, иногда термин употребляется и в узком смысле, применительно к сказке, идиллии, фарсу, пародии, роману, и т.п.). Но в диссертации, особенно в Третьей части, появляется еще *Исповедь* как жанр (правда, кажется, она так не названа), создающая интересную динамику и зеркальное соотнесение: миф—рефлексия—исповедь---миф. При этом прослеживается именно развитие, динамический процесс, переход одной категории в другую и слияние категорий в сложном комплексе: в ряде глав демонстрируются переходы и соединение всех главных жанров в творчестве одного писателя; особенно подробно это рассмотрено в главах о Лескове и Пастернаке). Иногда же рассматриваются переходные состояния между основным для диссертации жанром с другими системами; например, в главе о Куприне свежо анализируются переходы мифа в «реализм» и обратно.

Драматичность описываемых художественных процессов отображают, мне кажется, глубинную сущность литературоведческой натуры диссертации: она постоянно погружена в динамику творчества, постоянно замечает, что данную проблему надо будет более обстоятельно решать в дальнейшем, а однажды даже призналась, что совсем недавно, в 2014 году, трактовала образ леса в купринской «Олесе» только как символ Хаоса, но затем увидела и другую сторону, черты Космоса (с. 299).

Недаром больше всего Г.М. привлекают *пограничные* состояния. На границах построены целые разделы главы о Пастернаке, и даже отдельные образы оказываются пропитаны граничем; не могу не процитировать характеристику *юродства*: «Юродство – это не только блаженная "нищета духа", но и предел "граничности" сознания, граница границ, рефлексийно-отраженное удвоение, умножение и утончение границ. Если святость подразумевает жизнь на границе мира дольнего и мира горного, то юродивый строит свою жизнь как бы на границах самой святости: между святостью и кощунством, смирением и бунтом, сущностью и видимостью, и т.д.» (с. 378). При этом граница может стягивать даже самые фундаментальные три жанра: «Сознание Юры Живаго пребывает в этот момент как бы в точке пересечения мифологического, трагического и мистериального мирочувствия, или, можно сказать, живет на границе мифа, трагедии и мистерии» (с.387).

Вниманию к границам естественно сопутствует повышенный интерес к *амбивалентности*. Фактически все противостоящие друг другу категории в цитате о юродстве – амбивалентны. На амбивалентностях построены многие анализы в диссертации, например, подробнейше рассмотренный эпизод о похоронах матери Юрия Живаго (см. с. 380-395).

А амбивалентность создает неустранимую противоречивость явлений, сложную колеблемость противоположностей. Вот как описываются образы Лары («Доктор Живаго») и Настасьи Филипповны («Идиот»): «... парадоксальное сочетание в их душевном облике прямо противоположных черт: "веселья" и страдания, жажды гармонии и глубочайшего внутреннего надрыва; чистоты и искушенности; мудрости и иррациональности; абсолютной внутренней свободы и ощущения роковой силы, довлеющей над их судьбой и насилиющей их истинную природу» (с.206). И подобная же сложность в образах других главных героев этих романов: «... и Мышкин, и Живаго воплощают в своей личности не только духовные лучи Спасителя-Христа, но и душу Адама, отрекшегося от Евы и тем самым предавшего ее» (с.207).

Противоречивость рассматривается не только на уровне персонажей, но и в жанровом ключе. Вот как трактуется жанровость повести «Кроткая»: «Линия поведения героя организована по сюжетной схеме сказки, представляющей совокупность трех сюжетов-архетипов: сказка о Кощее, сказка о сиротке, сказка о заколдованным принце. Линия поведения геройни – это сюжетная линия жития» (с.210-211). И вот как трактуется развязка повести: «... благодаря Кроткой все же совершается чудо спасения: Кроткая не спасала героя, но спасла его: нет сказочного события, но есть сказочный результат. Еще один из парадоксов в повести Достоевского в том, что этот сказочный результат достигается посредством не сказочного чуда, а чуда житийного» (с. 222).

Сложная противоречивость обнаруживается и в божественной сфере: «Кроткую неотрывно мучает сознание своей греховности. Она не может простить себе "падения" /.../ и в "гордыне чистоты" осуждает себя на смерть, забывая о герое. Образ Богородицы в ее руках – это и мольба о прощении

(Богородица – заступница самоубийц), и знак внутренней чистоты...» (с.227). Г.М. даже осмеливается приписать герою чеховского «Черного монаха» Коврину создание новой веры: «По сути дела, Коврин в "соавторстве" с Черным Монахом, излагает краткую программу нового вероучения, которое не повторяет по своему содержанию и смыслу ни одно из предшествующих, а в чем-то пытается их синтезировать и продолжить» (с.98).

Часто вспоминает Г.М. и контрастные противоположения в мировой культуре, прежде всего – Запада и Востока. То говорится о различном отношении этих культур к категории эстетического, то идет речь о первенстве в восточном эпосе любовной линии с оттеснением на второй план героической линии и о противоположном приоритете в западноевропейском эпосе (см. с. 161). А Россию при анализе повести Достоевского «Крокодил» Г.М. располагает между крайностями: «Границность России и Петербурга между Востоком и Западом оказывается художественно синонимичной тому граничному положению, которое занимает в мифологических космогониях область хтонического. Ведь Восток /.../ ближе к первородному хаосу, в то время как Запад /.../ больше ориентируется на аполлонические идеалы разумно-упорядоченного космоса» (с.241-242). И очень интересно с этой точки зрения трактуется Петербург: «Петербург в аллюзийно-символических контекстах произведения не только "окно в Европу" (т.е. в "Космос"), прорубленное ценою жертвенной крови как необходимой дани хаосу, но и крепость, защищающая Россию от другой опасности: опасности "аполлонического сна"...» (с.243).

В связи с Россией и Петербургом возникает поэтому не менее важная антиномия Россия—Запад. Особенno подробно разбирается эта тема в разделе о лесковском «Левше». Блоха рассматривается в диссертации как природное начало, которые англичане хотели «окультурить»: «Блоха – хтоническое существо, олицетворяющее иррациональные силы, стихии, энергии хаоса. Сделать ее металлическое подобие и заставить его танцевать – значит, подчинить и укротить ее таким образом, искусственно вынудить ее "космизироваться"» (с.268). А русские мастера совершили «чудо», подковав ее, и потому как бы противостояли ее упорядочиванию: «Нередко читатели и критики упрекают туляков в том, что они "испортили" забавную безделушку, лишив ее умения танцевать, но в действительности это и было главной метафизической целью поединка с "аглицкой нацей", и не случайно во главе поединка сам Николай Чудотворец. Искусственное, металлическое, мертвое стало тем, что оно есть; иллюзорной победе над стихийными силами живой природы, самого первозданного Хаоса, поставлен предел. Если прибегнуть к излюбленному Лесковым приему словесной игры, можно сказать, что искусство победило искусственность, а также и те искушения человеческого хитроумия, которые с ней связаны» (с.274).

Таким образом, Г.М. противопоставляет рациональному, «законному» порядку Запада российский «иррационально-метафизический тип сознания, которое склонно и в форме социального жизнеустройства привносить момент иррациональности или даже абсурда» (с.275). «Метафизичность российского

сознания рождает мощные креативные и духовно-нравственные силы, глубинную религиозность, творческую интуицию, питающиеся от корней традиции национальной "почвы". Это прямая связь с жизнетворческими энергиями метафизического Хаоса (страшного и "родимого" одновременно, по Тютчеву), что в корне отлично от западного сознания» (с.277). Но при этом Г.М. подчеркивает, что не следует создавать абсолютную антиномию: «Россия здесь у Лескова становится не столько репрезентантом Востока с его метафизикой и созерцательностью, сколько особой зоной исторического движения к интеграции и единству противоположностей» (с.277). И Левша оказывается более глубоким: «Несмотря на всю свою "творческую метафизическость", Левша наделен трезвым и вполне практическим умом, и стремления к разумному порядку и житейской целесообразности в нем не меньше, чем творческой оригинальности» (с.276).

Постоянные сопоставления противостоящих явлений часто приводит Г.М. к использованию зеркала, зеркального отражения, иногда сразу двух зеркал – а направленные друг на друга два зеркала создают эффект бесконечного пространства. Именно это имеет в виду докторантка, анализируя чеховского «Черного монаха»: «Фабула легенды о черном монахе в повести Чехова – это фантастический вымысел о бесконечных отражениях. Принцип бесконечных отражений лежит не только в основе поэтики повести, но в значительной мере – и всей поэтики Чехова» (с.88). Так возникает «рефлексия рефлексии» или «осознание осознания», «отражение отражения», или даже «отражение "отражения отражений"» (с.100).

Зеркальные слои создают ступенчатость уровней, *мета-уровни*. Вот определение одной из сторон чеховского метода: «... образное мышление Чехова-писателя есть не внутрижанровое (неважно, следя нормам жанра или разрушая их), а *над-жанровое*». Главный объект докторантуры – рефлексия – тоже рассматривается в вертикальном ряду рефлексий: внизу расположен первый уровень, наличествующий у создателя художественного произведения. Обычный зритель (или читатель) воссоздает ту же рефлексию, что и сам художник (с этим утверждением Г.М. можно бы и поспорить!), а профессиональный критик уже создает, учитывая рефлексию и художника, и зрителя, второй уровень. Искусствовед, учитываяший и критика, творит третий уровень рефлексии. А над всеми парит философ-эстетик, возносящий рефлексию «в онтологически значимые смысловые парадигмы» -- это уже четвертая степень. Пятый уровень, считает Г.М., переходит из художественно-эстетической пирамиды в научно-гносеологическую, поэтому не рассматривается (см. с.50-51).

Бывают удивительные совпадения! Во времена моей тартуской молодости в увлечениях структурализмом и семиотикой мы любили подниматься на мета-уровни и создавали многоэтажные конструкции, похожие на мета-уровни Г.М. Если язык и речь были первичной знаковой системой, то художественные произведения становились вторичной; «историческое» литературоведение оказывалось третичной системой, теория литературы, занимаясь вторым и третьим уровнями, поднималась на 4-й

этаж, а теория теорий литературы была уже на 5-м этаже. И, как я уже потом писал, на верхних этажах становилось сухо и тяжело пребывать, тянуло спуститься вниз и вообще выйти из дома на травку и песочек – и «босиком, босиком!», как поется в известной милой песенке Валерия Гаврилина.

И читая диссертацию Г.М., я почти с самого начала увидел ее теоретические интенции, ее возвышения на этажи. И думал: как же она выдерживает мета-уровневые высоты? Выдерживает, оказывается, и очень истово и серьезно. Например, анализируются романтические *страсты*, -- казалось бы, природная категория, «первый этаж»; но нет, утверждается, что образ страсти в романтизме «рефлексийно ориентирован на уже живущие в искусстве образы страсти, а не на примеры и образцы человеческих страстей, взятых из "сырой" жизни» (с.57). На мета-уровнях интересно анализируется поэзия Федора Глинки – здесь подчеркнута «запредельная сверхкосмическая, трансцендентная реальность, незримая земными очами» (с.64).

Надо сказать, в диссертации очень широко включены богословские аспекты. Отрадно, что Г.М. открыто, без всякого прежнего эзопова языка, ищет божественное начало в творчестве выдающихся русских писателей и открывает нам забытых и недостаточно выдающихся творцов. Среди последних особенно выделен Федор Глинка: «Музыка миров /название стихотворения Ф.Глинки – Б.Е./ в ассоциативно-образном контексте стихотворения – это проявление вечной Божественной любви, обладающей реальной, а не иллюзорной творческой силой» (с.65). А богословские аспекты располагаются на мета-уровнях: Горний мир пребывает над низменным дольним, и истолкование его ведется, главным образом, на верхних этажах. Но дольний мир жизни и искусства не меньше интересует Г.М., почти вся диссертация посвящена именно ему, поэтому магистральные интенции докторантки направлены на соотнесение и сопряжение верхних и нижних этажей. Вот как, например, резюмируется сущность творчества Лермонтова: «... даже религиозный тип европейского человека знает Творца, но не знает еще Христа как своего личного Спасителя и Искупителя, открывающего возможности преодоления индивидуальных жертв и трагедий. Так, один из самых ярких примеров такого мирообраза – мир, обращенный к Творцу, но не видящий Спасителя, -- мы найдем в творчестве Лермонтова. Каждый из его героев (будь это Печорин, Демон, Мцыри, Арбенин) – титаническая личность /.../, ищущая спасения, свободы и гармонии собственными силами, на человеческих путях. (Даже Демон, не будучи человеком, ищет спасения чисто человеческим способом – в любви к женщине – и, естественно, не обретает его). Лермонтов обнаруживает некий "парадокс сверхчеловека": чем сильнее человеческая личность, чем масштабнее индивидуальность, /.../ тем неизбежнее их поражение. Сила (или попытки обрести ее) оказывается началом гибели, источником страстей и страданий, а "слабость" (воплощенная в женских образах: Тамара, Вера, Нина), глубинно связанная с любовью и смирением, -- слабость оказывается залогом Спасения» (с.157-158).

Так что Г.М. универсальна в своих предпочтениях, она постоянно «спускается» в «нижние» этажи художественного мироздания и даже «прогуливается» по-гаврилински: недаром в диссертации выделен специальный раздел «Природа как мистериальное пространство в поэтике художественного произведения» (в заглавии не обозначено, но очень ценная часть этого раздела – анализ категории времени). Да и органическая сущность исследовательской натуры Г.М. мне видится как амбивалентная, сочетающая мета-уровневые склонности с природностью. Автор изучает стихийные, природные начала в художественном творчестве и в художественных рефлексиях, но при этом проявляется и ее собственная стихийность, природность (позвольте только отвести от Г.М. разрушительные аспекты природы, о которых справедливо говорится в диссертации; см., например, анализ природы в главе о Куприне – с. 319). «Ключевые» слова при описаниях – энергия, прорыв, озарение, «стихиальные энергии» (с.193), «вибрирующий ток» (с.505) – характеризуют и авторскую субъективность. Для усиления динамики Г.М. даже изобретает новые глаголы действия: анекдотизировать (с.238) и гибридизировать (с.244). И ее вибрирующие энергии проникают в текст, они способствуют напряженному, динамичному анализу, а в строго научный стиль часто как бы вплываются художественные фразы и образы:

Про образ груди поэта в стихотворении Ф. Глинки: «... всхолмленная дугою и наполненная светом, она напоминает ослепительно сияющий шар» (с.71);

«Пауза – непроявленное пространство анти-текста, и только благодаря ему текст дышит, и элементы текста не сворачиваются в мертвый сгусток знаков» (с.503);

разводные мосты Петербурга приводятся как наглядный пример «расколотой» противоречивости города (с. 283);

в «Тупейном художнике»: рассказ «озаряет тьму небытия и смерти светом памяти, понимания и живого продолжающегося общения» (с.254);

«Покаяние – иррациональный прыжок человеческого духа от иррациональности и своеволия к иррациональности любви» (с.442-443);

«...кружиться в хороводе семантических игр» (с.451);

страстные отношения, «когда душа о душу жжется» (с.475).

Да, художественные вкрапления не ослабляют, а лишь усиливают ярость босприятия научных штудий диссидентки.

Характерно еще – как у хорошего поэта – внимание Г.М. к звуковой организации художественных текстов, а на звуковом сближении, на созвучии ей иногда удается сделать значительные содержательные открытия. Так анализируются созвучия Полесье—лес—Олеся (с.298), Ирина—Ириновский—ирий (с.304-306), Юрий—юродивый (с.378). Показательно также включение каламбуров в текст диссертации: «...искусство победило искусственность, а также и искушения...» (с.274); «... духовные ценности не только определяются, но и определяются контекстами эпохи» (с.397).

А широкая взаимосвязь всех якобы различных и даже противостоящих категорий: комплект жанров, амбивалентные пары явлений, ступени метауровней, научный и художественный аспекты – создает очень объемный текст, прекрасно демонстрирующий сложность, глубину, новаторскую свежесть предлагаемых объектов и их истолкования.

Но особенно следует подчеркнуть, наряду с крупномасштабными исследованиями умение Г.М. воистину ювелирно, тщательно анализировать отдельные художественные произведения и даже отдельные отрывки произведений, при этом постоянно расширяя анализ до мета-уровневых масштабов.

Вторая часть диссертации посвящена именно анализам отдельных произведений шести наших классиков XIX-XX вв.: Тургенева, Достоевского, Лескова, Куприна, Зощенко, Пастернака. К ним следует присоединить и раздел о «Черном монахе» Чехова из Первой части.

С самого начала Второй части говорится о двух планах русской жизни, представленной в «Записках охотника»: эмпирический (социально-исторический, психологический, нравственный аспекты) и метафизический (см. с. 174). Но фактически эти два плана рассматриваются и во всех представленных в диссертации рассказах, повестях, очерках, романах, стихах. Исследование ведется обычно сразу в этих двух планах с постоянными сопоставлениями и переходами. И, естественно, для Г.М. более значимым и глубинным становится второй план. Таким образом, в разных пунктах «Записок охотника» мы явно нестандартно увидели идиллию, греховность охоты, подобие дьявольского мира, созидательность и разрушительность природных стихий, роль иррационального рока в судьбе человека, а пять мальчиков из «Бежина луга» получили социальные метахарактеристики: аристократ, воин, работник, поэт, праведник.

При анализе рассказа «Певцы» Г.М. переворачивает наши традиционные представления о «Записках охотника» как разоблачающих ужасы крепостного права: герои «Певцов» «на самом деле страдают не от рабства, а скорее от избытка свободы. Социальные мотивировки в системе тургеневского повествования очевидным образом вытесняются не просто психологическими или нравственными, а метафизическими» (с.191); «... противоречия человеческого существования в равной мере могут быть порождены и рабством, и свободой. Рабство деформирует личность, но и свобода как неограниченность и стихийность волеизъявлений не гарантирует гармонии, более того, может обратиться в тяжелый крест, поскольку, поскольку человек оказывается непредсказуем и неподконтролен даже самому себе» (с.192).

На мета-уровне трактуется и спор певцов. «Спор исполнителей – это не спор о виртуозности, а возможность обнаружить, кому из певцов наиболее доступна чистота откровения. Именно таким певцом в изображении Тургенева представлен Яков Турок. [...] Слезы слушателей становятся знаком пробуждения, метафорой живой воды; это воды жизни, которые, подобно водам первичного материнского лона хаоса, способны

оплодотворить человеческие души /.../. Таким образом, перед нами возникает символическая картина пробудившихся источников живой воды в мире, находящемся под властью каких-то загадочных, необъяснимых, /.../ но разрушительных для человека и всего живого сил» (с.196). А итог раздела особенно светлый: Тургенев в человеке «открывает огромную внутреннюю *жажду* -- жажду "живой воды", гармонии, идеала, совершенства, творчества, красоты, свободы...» (с.198).

Подобные методологические принципы лежат в основе и других конкретных анализов, хотя акценты в каждом случае могут быть разные. Например, в разделе о повести «Крокодил» речь идет о Петербурге, России и Западе -- об этой теме уже говорилось. В главе 4 (о Куприне) очень своеобразно используется мифологический аспект: при анализе «Гранатового браслета» выдвигается, с опорой на эпиграф о бетховенской «Апассионате», главенствующая роль Эроса, который в античной традиции «возникает вторым после Хаоса, следовательно, он первичнее Космоса и Логоса» (с.287), а четыре древнейших стихии (вода, земля, воздух, огонь) в главе будут рассмотрены под знаком Хаоса; кровь же (как символическая подкладка гранатового браслета) объявляется как «водяной огонь». Анализ здесь весь построен на символах (от *полета* до *дерева* как фаллического символа), на инверсиях (неслияность и нераздельность любящих), на парадоксальном слиянии гимна и молитвы. В общем Г.М. убедительно возвысила относительно среднюю сентиментальную повесть Куприна до яркого, настоящего произведения большой литературы.

Оригинальные выводы сделаны и в главе 6 – о Зощенко. Бахтинская карнавализация здесь применена очень своеобразно: «Если в традиционной культуре поэтика карнавала строится как равномасштабная самой жизни, то у Зощенко жизнь изображена как равномасштабная карнавалу» (с.335). Но – «Карнавал, целиком подменяющий собою жизнь, бессмыслен, он перестает быть карнавалом. Относительность может существовать лишь там, где "по умолчанию" предполагается существование абсолютных ценностей» (с.345). И Г.М. скрупулезно ищет стремление зощенковских героев в поисках таких ориентиров, открывает, например, различных «искателей правды»: «Зачиной обывателя Зощенко почти всегда обнаруживает лик (или черты лица) Человека, хотя и сильно "помятый", деформированный обстоятельствами его существования в малом круге жизни» (с.356). Другое дело, что поиск правды в тех условиях, «как правило, выливается в пародию и анекдот» (с. 338).

Далее Г.М. интересно соотносит в художественной системе Зощенко бытовой и театральный поэтические принципы, особенно в сфере «хронотопа»: в сходстве (локальность, интерьерность) и в отличии: «Семиотичность сценического пространства (каждый предмет равен образу-знаку) и антисемиотичность пространства бытового (каждый предмет имеет прежде всего чисто утилитарный функциональный смысл) тоже дают возможность взаимопроекций и взаимоотражения этих хронотопов, но уже не по признакам сходства, а по противоположности» (с.361).

Так новаторски и очень перспективно анализируются и другие произведения других писателей.

Из более узких открытий докторантки отмечу своеобразную расширительную трактовку *катарсиса*. Г.М., понятно, опирается на традиционное античное понимание термина, подчеркивает его художественную и психологическую уникальность (катарсис «невозможно моделировать» -- с.46), но расширяет применение катарсиса и в комедии (с.43), и даже полагает возможность катарсиса не только у зрителя, но и внутри произведения – в переживаниях мистериального героя: «Мистерия, в отличие от трагедии, дает возможность исхода из катастрофы и предполагает катарическое очищение и просветление не только для страдающего зрителя, но и для страдающего героя» (с.393).

Третья часть диссертации посвящена чрезвычайно важной для культуры категории – *исповедальности*. Очень точно формулируется сущность исповедального сознания: «предельно возможное самораскрытие человека человеку» (с.415). При этом Г.М. подчеркивает важность *осознания*: «осознанность – сущностное качество исповедальной интенции» (с.419) – и доказывает это обязательностью *хотения* (с.420), хотя в желании исповедываться может содержаться немалая доля интуитивности, иррациональности.

Далее Г.М. вступает в психолого-религиозную область *Покаянной исповеди*, где уже меняется бытийный статус человека (отказ от эгоизма, свободный приход к Богу по любви; минимизация временного фактора и подъем на онтологический уровень – см. с.433-435). Покаянная исповедь совершается перед Богом, исследователь усматривает здесь важный для нее третий, наряду с «Я и Ты», элемент – границу между Я и Ты – и это дает основание Г.М. воспринимать троичность исповеди (см. с.432).

И ранее привлекаемая и любимая Г.М. категория *молчание* занимает в Третьей части значительное место. Исповедальность, подытоживает докторантка, является началом пути к Богу, а молчание – «вершина общения с Богом» (с.445); исповедь, как правило, приходит к молчаливому завершению акции. А троичность дает возможность по-новому рассмотреть самую главную категорию – рефлексию. Рефлексия соотносится с трансцендентностью как более сложной категорией: «Если рефлексийность есть вечная неслияность Я и Другого и жажда их взаимопроникновения, /.../ то трансцендентность предполагает нераздельность и неслияность Я и Другого» (с.447).

Ценен раздел о *символе*, хорошо показано различие между символом и Покаянной исповедью, которая не может быть символизирована. Характерно, отмечает Г.М., что среди семи христианских Таинств Покаяние – «единственное, не имеющее своей символики» (с.462). Символ бесконечно «тиражирует» порождение смыслов, а Покаяние – уникально и неповторимо (см. с.462).

Ценно и включение российского материала в теоретическое введение к Третьей части. Противопоставляются Толстой и Достоевский: «Толстой

акцентирует позитивный момент» (с.429) – человек хочет быть для другого, а Достоевский – негативный, т.е. что-то отталкивающий (утверждается самоотречение), и Г.М. явно находится на стороне Достоевского: «Стремиться утверждать бытие Другого – это уже акт своеволия» (с.430), хотя, мне думается, «быть для другого» может оказаться лишь малой толикой бытия другого.

Интересно углублено соотношение *диалогизма* и *полифонии*, сходных для Бахтина понятий: для Г.М. полифония более сложное явление, так как включает третий элемент, границу (см. с.432).

Постепенно переходя в теоретическом введении Третьей части к искусству и литературе, к *тексту*, Г.М. убедительно доказывает, что имеются необычайные трудности перевода исповедальности и особенно Покаянной исповеди в текст: «Покаяние предполагает отречение сознания от попыток индивидуально-авторского творчества» (с.456) и потому не может быть воплощено в целостный текст.

Далее следует глава 2 – «Исповедальность и рефлексия в поэтике художественного текста». Здесь обстоятельно доказано: претензия французских экзистенциалистов (для примера взят роман А.Камю «Посторонний») на «нулевую степень письма», т.е. на первозданность чувств и мыслей, на своего рода исповедальность, не осуществилась, их «поток сознания» не достиг этого, ибо «Исповедальность предполагает не оценивающую жизнь, а созидающую» (с.472); она «созидает не острова в море небытия, а мосты, по которым сознание движется от бытия к бытию» (с.471). (Может быть, надо: от быта к бытию?).

А второй раздел 2-й главы назван «"Преодоление" экзистенциального дискурса в лирике А.Ахматовой». Г.М. справедливо отмечает существенное воздействие экзистенциализма на русскую литературу: «... экзистенциальное мироощущение – чувство растождествленности, дистанцированности Я и "Существования" – является одной из интенционально-энергийных основ, формирующих художественные миры А.Ахматовой, Б.Пастернака, М.Цветаевой» (с.488), но при этом выдвигается смелая гипотеза о преодолении: «Внутренняя исповедальная ориентированность /.../ препятствует возможностям текстового самоутверждения экзистенциального сознания, слова и стиля в тех формах, в каких мы находим их в европейской философии и литературе XX в.» (с.487).

И далее под этим углом зрения анализируется поэзия Ахматовой, в результате чего следует неожиданное и смелое сравнение: «Экзистенциальная печаль Ахматовой сродни печали Экклезиаста, которого, вероятно, можно считать первым экзистенциально мыслящим автором в истории мировой литературы, а его книгу – первой дошедшей до нас литературно оформленной исповедью» (с.491). Г.М. углубляет понятие «печаль» (возводя к слову «печься!») до «заботы»: «Образ материнской "озабоченности миром" просвечивает сквозь облик ахматовской героини» (с. 491), «ей даны сила противостоять отчаянию и пессимизму отчуждения и вещее внутреннее зрение» (с.491).

Замечательны и сопоставления Ахматовой с российскими товарищами по перу: герои Цветаевой «всегда остаются "вечной юношой", живущей в неизбытном надрыве», а у Ахматовой – «женщина, наделенная дарами духовной зрелости» (с.490); «Ахматовской героине не дано ощущать радости неслиянности с бытием, как это дано, например, лирическому герою Б.Пастернака» (с.491), так как она восстанавливает путь к гармонии.

За рамки основной магистрали Третьей части выпадает заключительный (3-й) раздел 2-й главы – «Текст и "анти-текст" в поэтическом сознании Бориса Пастернака»: он больше связан с пастернаковской главой Второй части (и недаром Г.М. в книге «Сквозь призму образа...» присоединила его к той главе). С другой стороны, проблемы текста как бы включаются в ядерную проблематику диссертации – разнонаправленность рефлексийных и исповедальных интенций.

В кратком Заключении к диссертации Г.М. четко обрисовала главное свое представление об изучаемом художественном процессе: «От тотально-бессознательного мифа к рефлексии, от рефлексии к исповедальности, а от исповедальности к новому осознанному мифосозиданию – вот три основных интенциональных вектора смыслопорождения и образотворчества, реализуемых в текстах литературы и культуры в целом» (с.511). Здесь как бы намечается соединение исторического и мета-уровневого теоретического векторов.

На фоне обильных достоинств диссертации я вижу и отдельные недостатки. Г.М., вослед Льву Гумилеву, убеждена, что «не перемены в материально-экономической и социальной жизни человека детерминируют его сознание, но, напротив, изменение психо- и биоэнергетических потенциалов этноса в целом и индивидов, его составляющих, определяют движение социально- и культурно-исторических событий» (с.31). Не могу согласиться с этим крайним суждением, как не верю и в жесткую гегелевско-марксову идею о первенстве социально-политических и экономических факторов. Не желая стать анекдотическим спорщиком о приоритете курицы или яйца, скажу, что пришел к компромиссному выводу: в исторических глубинах тысячелетий параллельно возникали и взаимовлияли этнопсихика и социально-экономический строй: в новое время благодаря большей подвижности, изменчивости социально-экономических факторов создается впечатление о значительном влиянии на них более долговечных и фундаментальных этнопсихики и этнохарактера, а не об обратном влиянии.

Не могу согласиться и со слишком широким определением *сознания*, куда включаются «чувственно-эмоциональные, подсознательные, интуитивные и пр. формы сознавания реальности» (с.31). Конечно, подсознание и интуиция тесно связаны с сознанием, но зачем ликвидировать самостоятельность чувственной сферы? Совершенно абсолютируется и приложение к сознанию, так сказать, сослагательного наклонения: «... для сознания, с точки зрения его внутренней природы, все возможное – действительно, все действительное – возможно» (с.32). То, что применимо к

утопическому или футурологическому сознанию, вряд ли возможно прилагать к сознанию вообще.

И уж совсем фантастически выглядит открытие сознания в неодушевленных предметах (стол или минерал – см. с.33). Среди некоторых минералов в XX веке были открыты оригинальные индивидуализированные особи, но никто еще не обнаружил там частиц сознания.

Общие же, заглавные определения в диссертации понятий сознания и рефлексии не вызывают возражения: «... сознание есть *возможность осознания* /.../ рефлексия – один из механизмов осознания, предполагающий не просто отражение реальности в сознании человека, но "отражение отражения", "понимание понимания", "сознание о сознании» (с.33-34), а среди других механизмов называются катарсис, эмпатия, инициация, покаяние, озарение, просветление, откровение (см. с.34).

К сожалению, в диссертации слишком узко рассмотрено соотношение рефлексии и игры, да и узко трактуется само понятие игры. Жаль, что автор не использовал замечательный двухтомник В.С.Вахрушева «Образ. Текст. Игра» (ч.1. Борисоглебск, 2000; ч.2. Балашов, 2001). С одной стороны, игра в диссертации как бы поднимается над рефлексией: «... игровое сознание является метауровневым по отношению к рефлексии» (с.144), а с другой – вообще отдаляется от нее: «Игра /.../ чужда рефлексии или существует вне ее законов» (с.144). Не соглашаюсь с такими формулировками.

Игра, кроме того, понимается только в театральном (возможно, и музыкальном) круге, вне связи этой области с главными двумя видами игры: игры-забавы и игры-состязания. А эти сферы наполнены, иногда даже пересыщены, рефлексией (и у участников, и у зрителей), да и чисто театральное действие почти всегда рефлексийно (опять же – и у участников, и у зрителей). К тому же в театральном действе часто присутствуют оба главных вида игры. И тогда это присутствие снимает некоторые положения диссертации, например: «Игровая реальность всегда пребывает в становлении и принципиально незавершена в отношении к смыслу, даже если она завершена во времени. /.../ Становящаяся реальность игры принципиально чужда всякому завершению» (с.144).

Не могу понять такого вывода. Ведь завершенность во времени означает завершение текста. А продолжающаяся потом рефлексия – при талантливых играх – все-таки не сопоставима с интенсивной рефлексией процессуальной.

Не-сопоставление театральной игры с двумя главными видами игр приводит и к другим неточностям. Например, утверждается, что «игровые отношения – это всегда принципиально конфликтные отношения» (с.145-146). Но игры-забавы (например, тетрализированные постановки шарад) почти всегда бесконфликтны.

А вот когда Г.М. со свойственной ей крупномасштабностью мышления поднимается над игровым бытом в область бытия, она дает глубокую и перспективную формулировку: «... в онтологии потенциально конфликтно

само бытие как таковое, и самый первый конфликт – это нетождественность мира самому себе» (с.146).

Такую же онтологическую амбивалентность Г.М. видит в гибели героя трагедии: «... лишь в рамках жанрового мира трагедии этот исход приобретает онтологический масштаб и осознается как тотальная (роковая) туникость и катастрофичность бытия. Трагедийный катарсис и представляет собой момент осознания, в котором амбивалентно соединяются и приятие, и неприятие подобного мироустройства» (с.156). Более того, онтологическая крупномасштабность становится как бы сущностью всей работы Г.М., что конспективно изложено на с. 156-157: «В качестве особо значимой смыслопорождающей парадигмы /.../ мы выделяем парадигму взаимоотражений трех миромоделирующих эйдосов /.../, однако уточним, что в рамках христианизированных контекстов европейской культуры отношения мифа, трагедии и мистерии даны и как синтагма, отражающая последовательное обогащение и наращение смысла» (с.156-157).

В этом методологическом ключе и создана новаторская работа Г.М.

По долгу службы еще несколько частных замечаний.

С.47. «Поскольку мир человека существует в четырехмерном пространстве-времени, было бы вероятно ожидать, что смысловая парадигма рефлексийного сознания предполагает также четырехуровневый порядок рефлексии». Но ведь это совершенно разные понятия! Четырехмерность бытия – это трехмерная геометрия плюс вектор времени, а четырехуровневый порядок – это структуралистская вертикальная иерархия уровней-слоев.

С.451-452. Якобы в Покаянном Слове целостно сливаются язык и речь. Но ведь Слово – индивидуально-личностное, это речь, а язык – общая для всех парадигма, что и разделяет их.

С.487. Якобы русские абсурдисты XX века подражательны. Не могу согласиться: от обериутов до Пригова идет оригинальная линия.

С.506. Про елочные игрушки: «"Все яблоки (и "золотые шары") предельно похожи друг на друга (более того, похожи друг на друга яблоки и шары)». Ну нет, шары чрезвычайно разнообразны, а уж яблоки тем более – от райских яблочек до алма-атинских громадин – и это почти всегда заметно и на елке.

С.508. Еще о яблоках и шарах: «Спаситель мира принес в дар (...) и те, и другие плоды, вкушать которые теперь не возбраняется человеку». Но шары – не плоды, да и вряд ли их можно вкушать...

Разумеется, частные недочеты совершенно несопоставимы с большими достоинствами защищаемой диссертации. Труд Г.М. – одна из самых крупных литературоведческих работ последнего времени не только в России, но и в международном плане. Она настолько насыщена новаторскими и перспективными анализами и выводами, что для полного их освещения следовало бы написать рецензию в несколько печатных листов. Я постарался осветить лишь самые главные достижения диссертантки.

Труд Г.М. можно рекомендовать для вузовских курсов лекций по русской литературе XIX-XX вв., по теории литературы, для разнообразных спецкурсов. Диссертация будет также полезна школьным учителям, преподающим углубленные курсы русской литературы.

Автореферат и опубликованные по теме труды хорошо отображают содержание диссертации.

Поэтому, бесспорно, диссертация Г.М.Ибатуллиной на тему «Художественная рефлексия в поэтике русской литературы XIX-XX веков» является научно-квалификационной работой, которая отвечает критериям, сформулированным в ГШ. 9-11 «Положения о присуждении ученых степеней» Постановления Правительства РФ от 24 сентября 2013 г. № 842, и паспорту заявленной специальности, а ее автор Г.М.Ибатуллина заслуживает присуждения ученой степени доктора филологических наук по специальности 10.01.01 – «русская литература».

Доктор филологических наук, профессор,
главный научный сотрудник-консультант
Санкт-Петербургского Института истории РАН

Б. Егоров Борис Федорович Егоров.

Адрес Института – 197110 Санкт-Петербург, Петрозаводская ул., 7;
тел. (812) 235-41-98.

СПб., 6 августа 2015 г.

