



*Новый
филологический
вестник*



№ 3(38)
2016

Москва 2016

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И ИСТОРИИ

RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES
INSTITUTE FOR PHILOLOGY AND HISTORY

Новый филологический вестник

№ 3 (38) ‘ 2016

The New Philological Bulletin

№ 3 (38) ‘ 2016

Москва
2016

Moscow
2016

Новый филологический вестник
№ 3 (38) ' 2016

Редакционная коллегия:

Тюпа Валерий Игоревич (главный редактор) – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ.

Федунина Ольга Владимировна (ответственный секретарь) – кандидат филологических наук, специалист по учебно-методической работе кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ.

Автухович Татьяна Евгеньевна – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Гродненского государственного университета имени Янки Купалы.

Дарвин Михаил Николаевич – доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ, директор Государственного института повышения квалификации и профессиональной переподготовки специалистов РГГУ.

Ершова Ирина Викторовна – кандидат филологических наук, доцент; профессор кафедры сравнительного изучения литератур Института филологии и истории РГГУ.

Зубарева Вера – Ph.D., преподаватель Пенсильванского университета (Филадельфия, Пенсильвания, США).

Кемпер Дирк – доктор филологии и культурологии, профессор, заведующий кафедрой германской филологии Института филологии и истории РГГУ.

Ковтун Елена Николаевна – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой славистики и центрально-европейских исследований Института филологии и истории РГГУ.

Магомедова Дина Махмудовна – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской классической литературы Института филологии и истории РГГУ.

Маймескулов Анна – хабилитированный доктор наук, экстраординарный профессор Института неологии и прикладной лингвистики университета Казимира Великого в г. Быдгощ (Польша).

Манн Юрий Владимирович – доктор филологических наук, профессор, академик РАН. Профессор-консультант кафедры истории русской классической литературы Института филологии и истории РГГУ.

Рейнгольд Наталья Игоревна – доктор филологических наук, Ph.D. (Университет Эксетера, Великобритания), профессор, заведующий кафедрой теории и практики перевода Института филологии и истории РГГУ.

Силантьев Игорь Витальевич – доктор филологических наук, профессор, директор Института филологии СО РАН, заведующий кафедрой семиотики и дискурсного анализа Новосибирского государственного университета.

Фаустов Андрей Анатольевич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы филологического факультета Воронежского государственного университета.

Фрайзе Маттиас – Ph.D., профессор славянских литератур Института славистики Геттингенского университета (Германия).

Чжоу Цицао – доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института иностранной литературы Академии общественных наук КНР, заведующий отделом теории литературы ИИЛ АОН КНР, директор Исследовательского центра по теории литературы АОН КНР (Пекин, КНР).

Шайтанов Игорь Олегович – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой сравнительной истории литератур Института филологии и истории РГГУ.

Шкаренков Павел Петрович – доктор исторических наук, профессор, директор Института филологии и истории РГГУ, декан историко-филологического факультета, заведующий кафедрой истории древнего мира РГГУ.

Редактор-переводчик: **Е.Ю. Сокрута** (кандидат филологических наук, докторант Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН)

*Журнал основан в 2005 г.
Выходит 4 раза в год.*

Адрес редакции: Россия, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская пл., 6, Российский государственный гуманитарный университет, Институт филологии и истории.

E-mail: philol.journal@gmail.com, philol-journal@yandex.ru
Сайт: <http://slovorggu.ru/>
Телефон: (495) 250-68-44

При перепечатке и цитировании ссылка на «Новый филологический вестник» обязательна.

ISSN 2072-9316

Подписной индекс по Федеральному каталогу «Урал-Пресс»: ВН011056

© Редколлегия «Нового филологического вестника», 2016 г.

© Российский государственный гуманитарный университет, 2016 г.

The New Philological Bulletin

№ 3 (38) ' 2016

Editorial Board:

Tiupa Valerij I. (Editor-in-Chief) – Doctor of Philology, professor, head of the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities (RSUH).

Fedunina Olga V. (Senior Secretary) – Candidate of Philology, specialist in teaching methods at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities.

Autukhovich Tatyana Ye. – Doctor of Philology, professor, head of the Department of Russian and Foreign Literature, Yanka Kupala State University of Grodno (Grodno, Belarus).

Darvin Mikhail N. – Doctor of Philology, professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities (RSUH). Head of State Institute for Advanced Training and Professional Development of Specialists, RSUH.

Ershova Irina V. – Candidate of Philology, associate professor; professor at the Department of Comparative Studies of Literature, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities (RSUH).

Faustov Andrew A. – Doctor of Philology, professor, head of the Department of Russian literature, Philological faculty, Voronezh State University.

Freise Matthias – Ph.D., professor of Slavic literatures at the Slavic Department, University of Göttingen (Germany).

Kemper Dirk – Doctor of Philology and Cultural Studies, professor, head of the Department of Germanic Philology, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities (RSUH).

Kovtun Elena N. – Doctor of Philology, professor, head of the Department of the Slavic and Central European Studies, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities (RSUH).

Magomedova Dina M. – Doctor of Philology, professor, head of the Department of Russian Classical Literature History, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities (RSUH).

Majmieskulow Anna – Dr. hab., extraordinary professor at the Institute of Applied Linguistics and neophilology Kazimierz Wielki University, Bydgoszcz (Poland).

Mann Yury V. – Doctor of Philology, professor, Academician of the Academy of Natural Sciences. Professor and consultant of the Department of Russian Classical Literature History, Institute for Philology and History, Russian State University for

Humanities (RSUH).

Reinhold Natalia I. – Ph.D. in English (Exeter University, UK), Doctor of Philology (Moscow, Russia), professor, head of the Department for Translation Studies, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities (RSUH).

Shaitanov Igor O. – Doctor of Philology, professor, head of the Department of Comparative Studies of Literature, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities.

Shkarenkov Pavel P. – Doctor of History, professor, director of the Institute for Philology and History, Dean of faculty for History and Philology, Head of the Department of Ancient History, Russian State University for Humanities (RSUH).

Silantiev Igor V. – Doctor of Philology, professor, director of the Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (SB RAS), head of the department of semiotics and discourse analysis, Novosibirsk State University.

Zhou Qichao – Doctor of Philology, Senior Researcher, Institute for Foreign Literature, Chinese Academy of Social Sciences, head of the department of literary theory LIH CASS, director of the Centre for Research on the theory of literature CASS (Beijing, China).

Zubarev Vera – Ph.D., adjunct lecturer at the University of Pennsylvania (Philadelphia, PA, USA).

Editor-translator: **E.Yu. Sokruta** (Candidate of Philology, doctoral candidate of Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences)

The journal is established in 2005

Is issued 4 times a year

The address of the editors' office: Russia, 125993, GSP-3, Moscow, Miussky square 6, Russian State University for the Humanities, Institute of Philology and History

E-mail: philol.journal@gmail.com, philol-journal@yandex.ru

Web-site: <http://slovorggu.ru/>

Phone: 7 (495) 250-68-44

Any reprint and citation require the reference to
The New Philological Bulletin.

ISSN 2072-9316

Federal Catalog 'Ural-Press' index number for print version subscription: BH011056

© Editorial board of The New Philological Bulletin, 2016

© Russian State University for the Humanities, 2016

Содержание

Теория литературы

- И.В. Кузнецов (Новосибирск)*
Труднопересякаемая граница: религиозная тематика в сценическом искусстве XXI в.12
- Э.А. Дейнека (Сен-Дени, Франция)*
К теории ритма стихов и прозы: «историческая антропология языка» Анри Мешонника и «когнитивная поэтика» Реувена Цура.....19
- Е.И. Гурова (Санкт-Петербург)*
Методики атрибуции авторства в современной отечественной филологии29

Русская литература

- А.С. Миронов (Москва)*
Русский былинный эпос как система ценностей (к постановке проблемы).....45
- В.Ш. Кривонос (Самара)*
Маскарад в «Герое нашего времени» Лермонтова.....61
- О.Б. Заславский (Харьков, Украина)*
Слово и его образ: две заметки о поэтике Лермонтова.....73
- О.А. Богданова (Москва)*
Ф.М. Достоевский сквозь призму революционной публицистики Д.С. Мережковского 1905–1921 гг.81
- В.В. Савелов (Москва)*
Ю.А. Сидоров и Андрей Белый96
- Л.В. Брусиловская (Москва)*
Партсследователь С.В. Березнер: из комментариев «Четвертой прозы».....107

Прочтения

- Г.Л. Левина (Владивосток)*
Инфернальная семантика компонентов архетипического комплекса в «Сказке о царе Салтане» А.С. Пушкина: к постановке проблемы114

- В.И. Заботкина, М.Н. Коннова (Москва)*
К вопросу об особенностях экспликации темпоральных смыслов в стихотворении Б.Л. Пастернака «Рождественская звезда».....127

- Ю.С. Морева (Москва)*
О способах контекстообразования в сборнике М. Цветаевой «Из двух книг»141

Компаративистика

- И.А. Богомолова (Санкт-Петербург)*
Поэма Ивана Карамазова и либретто к опере Р. Росселлини «Легенда о возвращении» (Италия, 1966): событийные и персонажные трансформации148
- В.В. Королева (Владимир)*
А. Белый и Э.Т.А. Гофман. Черты гофмановского стиля в творчестве А. Белого155

Литература малых народов

- А.В. Малева (Сыктывкар)*
Коми женская лирика конца XX в.: к проблеме интеллектуальности и импрессионизма166

Новости партнеров

- Форум-фестиваль добровольческих инициатив179

Contents

Theory of Literature

- I. Kuznetsov (Novosibirsk)*
Hard-crossing Border: Religious Themes
in Stage Art of 21st Century.....12
- E. Deyneka (Saint-Denis, France)*
Pour une théorie du rythme des vers et des proses: L' "anthropologie
historique du langage" de Henri Meschonnic et la "poétique cognitive"
de Reuven Tsur
[For a Theory of the Rhythm of Verses and Proses: Henri Meschonnic's
"Historical Anthropology of Language" and Reuven Tsur's "Cognitive
Poetics"].....19
- E. Gurova (Saint-Petersburg)*
Methods of Authorship Attribution in
Contemporary National Philology.....29

Russian Literature

- A. Mironov (Moscow)*
Russian Heroic Epic as Value System (to the Issue).....45
- V. Krivonos (Samara)*
Masquerade in "A Hero of Our Time" by Lermontov.....61
- O. Zaslavsky (Kharkov, Ukraine)*
Word and Its Image: Two Notes on Lermontov's Poetics.....73
- O. Bogdanova (Moscow)*
F.M. Dostoevsky through the Prism of Revolutionary Journalism
by D.S. Merezhkovsky, 1905–1921.....81
- V. Savelov (Moscow)*
Yuriy Sidorov and Andrei Bely.....96
- L. Brusilovskaya (Moscow)*
Party Investigator Berezner from the Comments of "Fourth Prose"107

Interpretations

- G. Levina (Vladivostok)*
The Infernal Semantic of Archetypal Complex's Komponents in

- "The Tale about the Tsar Saltan" by A.S. Pushkin:
On the Problem Definition.....114

- V. Zobotkina (Moscow), M. Konnova (Kaliningrad)*
Temporality in Boris Pasternak's "The Star of the Nativity"127
- Yu. Moreva (Moscow)*
Creation of Context in the M. Tsvetayeva's Collection of Verse "From
two Books"141

Comparative Studies

- I. Bogomolova (Saint-Petersburg)*
Ivan Karamazov's Poem and Libretto to R. Rossellini's opera La
leggenda del ritorno: Transforming Events and Protagonists.....148
- V. Koroleva (Vladimir)*
A.A. Bely and E.T.A. Hoffmann. Hoffmann's Style
in the Works of A. Bely.....155

Literature of Small Nations

- A. Maleva (Syktyvkar)*
Komi Female Lyrics of the End of the 20th Century: To the Problem of
Intellectuality and Impressionism.....166

Partner News

- Forum Festival of Volunteer Initiatives179

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ Theory of Literature

И.В. Кузнецов (Новосибирск)

ТРУДНОПЕРЕСЕКАЕМАЯ ГРАНИЦА: *религиозная тематика в сценическом искусстве XXI в.*

Аннотация. В сценическом искусстве начала XXI в. сложилась тенденция к размытию границ между религиозной и светской тематикой. Эта тенденция обусловлена общей установкой постмодернистского искусства на деконструкцию всякого рода границ и различий. Однако религиозное творчество обладает органической спецификой, принципиально отличающей его от светского искусства. Вследствие этого обстоятельства попытки использовать в театральные постановки христианскую тематику сталкиваются с сопротивлением материала. Анализ постановок, осуществленных в новосибирских театрах в 2013 г., позволяет сделать выводы о смысловых позициях, в которых обнаруживается неадекватность художественного подхода материалу. Возможность обращения средствами искусства с предметами и смыслами религиозной культуры оказывается более проблематичной, чем это представляется на первый взгляд.

Ключевые слова: религия; светское искусство; театр; границы; постмодерн.

I. Kuznetsov (Novosibirsk)

Hard-crossing Border: Religious Themes in Stage Art of 21st Century

Abstract. In stage art of early 21st century the tendency appeared to erosion of borders between religious and secular thematic. This tendency is determined by general aim of postmodern art at deconstruction of any kind of borders and distinctions. But religious creation has organic specifics that distinct it in kind from secular art. Owing to this circumstance, the attempts to use Christian thematic in stagings come into collision with resistance of material. The analysis of stagings made in Novosibirsk's theatres in 2013 allows to make conclusions about sense positions in which non-adequacy of artistic method to the material is being revealed. The possibility to deal with subjects and senses of religious culture by means of art appears to be more problematic than it seems at first glance.

Key words: religion; secular art; theatre; borders; postmodern.

Как-то естественно, говоря о «рубеже тысячелетий», вести речь на излюбленную культурой постмодерна тему «границ», «смыслового пограничья», «нарушения границ» и т.п. Метаморфозы культуры обыкновенно ожидаются именно в этой области. А деятели культуры, ангажированные идеей метаморфоза, прикладывают активные усилия к тому, чтобы эксплицитировать его в доступных им областях. Однако не все области куль-

туры легко подвергаются трансформации, и не всякую границу можно отменить. В настоящей статье речь пойдет именно о тех случаях, когда эксперимент художника сталкивается, так сказать, с внутренним сопротивлением материала.

Возьмем в качестве экспериментального среза 2013 г. В репертуаре новосибирских театров он ознаменовался как минимум двумя не совсем обычными премьерными. Это театральные спектакли «Месса» Л. Бернштейна, поставленный в Новосибирском государственном театре оперы и балета Резией Калныней (премьера 29.01.2013 г.) и пьеса В. Леванова «Святая Блаженная Ксения Петербургская в житии», поставленная в «Старом доме» Тимуром Насировым (премьера 28.02.2013 г.). Трудно сказать, было ли это простым совпадением, или современная социокультурная ситуация создает своего рода «тренд», однако что есть, то есть: обе постановки обращаются к материалу религиозной культуры и самим своим фактом претендуют на размытие границы между нею и культурой светской, реализующейся в опыте европейского театра.

«Месса» – безусловно, грандиозная постановка. Сложная и в то же время органичная современная сценография, в которой, при минимуме перестановок, только за счет изменения режима подсветки, изменялся образ и даже фактурный рельеф предметов, создающих конфигурацию сценического пространства: в одной сцене это хоры храма, в другой – намек на египетские пирамиды. Соединение различных оркестровых составов и хора, придающее звучанию исключительное по спектру многообразие. Последовательное выдерживание полифонической стилистики, отражающей специфику постмодерного искусства. Все эти характеристики сделали «Мессу» поистине синтетическим зрелищем, между прочим заставив вспомнить, что по изначальному проекту первой половины XX в. Новосибирский оперный театр был предназначен именно для постановок в духе синтетического искусства – эстетической моды 1920-х гг. Как нередко бывает, новое в данном случае обнаружило под своим фундаментом даже и не очень забытое старое.

Однако при всем том затруднял восприятие сам формат постановки, призывавший учитывать, что мы находимся все-таки не на спектакле, а именно на богослужении. Конечно, таков сам авторский замысел, и таково устройство сценария: присутствуют канонические разделы мессы «Kyrie Eleison», «Agnus Dei», «Dona Nobis Pacem»; персонаж, изображающий священника, то и дело приглашает всех помолиться... Но если это так, то немедленно теряет привлекательность, как неуместная, вся пышная машинерия действия и тем более многочисленные концертные номера, в которых участвовали помимо прочего и персонажи из разряда откровенной нечисти. Поэтому, несмотря на заданный формат мессы, характер действия приучал зрителя к мысли, что он все-таки смотрит концерт. И когда под занавес над сценой высвечивался текст: «Месса окончена, идите с миром», – то возникало сомнение: полно, уж не пародия ли это была?.. А поскольку пародирование литургии, как известно, является частью мрачного оккультного ритуала, то на выходе приходилось задумываться: куда

мы, собственно, попали? И уж чему-чему, а катарсису это точно не способствовало.

«Месса» Бернштейна и еще один этого же года (NB!) спектакль Новосибирского государственного театра оперы и балета, оратория А. Онеггера «Жанна д'Арк на костре», «посвящены не просто религиозной теме – они разворачивают ее в социально-политическом, клерикальном аспекте. <...> При этом сложнейшая культовая проблематика решается весьма даже маскультовыми средствами»¹. – Во-первых, нельзя не согласиться с процитированным суждением музыковеда. Во-вторых, представляется, что эта «маскультовость» имплицитно заложена в самом замысле синтетической постановки. Писатель Владимир Маканин, размышляя в интервью о судьбе художественной литературы и жанра романа в современной культуре, указывал на деструктивную роль в этой судьбе синтетических искусств, «подменяющих» изначальную эстетику слова простым движением по видеоряду. «Всякое комплексное, синтетическое искусство быстро набирает силу, достигает своего максимума, а потом прекращает движение. <...> Я сравниваю такое искусство с мулом: замечательное животное, которое очень хорошо работает, но не дает потомства. Мул первый был цирк, мул второй – опера, мул третий – кино. А письмо, живопись и музыка – это изначальные искусства»². Отношение «синтетических» искусств к «изначальным» по самой природе является инструментальным: они используют, скажем, художественное повествование, чтобы выбрать из него или фабулу, необходимую для конструкции зрелища; или яркого героя – для тех же целей. Поэтому сценарий или либретто никем всерьез не рассматриваются в аспекте их самостоятельной художественной ценности... А в нашем случае то же инструментальное отношение применяется не к искусству, а к богослужению. И его сущность выхолащивается так же, как разрушается поэзия «Онегина» в либретто Константина Шиловского.

Но главная проблема даже не в синтетизме «Мессы». Другой спектакль, о котором речь ниже, на наш взгляд, обнажил более фундаментальную проблему принципиальной несводимости культурных практик, относящихся соответственно к религиозной и светской культуре.

Постановка пьесы Вадима Леванова «Святая Блаженная Ксения Петербургская в житии» в театре «Старый дом» изначально явилась экспериментальным шагом, осваивавшим маргинальные участки искусства в широком смысле слова. И дело здесь, прежде всего, в самом материале, т.е. в пьесе. Драматург сделал своим предметом образ известной в России святой, при жизни подвизавшейся на пути юродства. Кроме того, в названии пьесы использован термин «житие», недвусмысленно указывающий на жанровую основу произведения, восходящую к русской средневековой книжности. А чтобы усилить контекст христианской религиозной культуры, автором был введен еще и подзаголовок «пьеса в клеймах», так что сведущая аудитория должна понимать: перед нею икона, превращенная в нарратив.

Но такой предмет находится за пределами компетенции искусства, т.е. деятельности в перспективе эстетического идеала. И жанр жития тоже не

преследует эстетических задач. Не случайно широко известная автобиография, созданная в конце XVII в. мятежным протопопом Аввакумом и вызывающе обозначенная им как «житие», никем именно в качестве жития не воспринимается: слишком много в ней этнографических зарисовок, пристрастной эмоциональности, речевого юродства и прочих приемов, не свойственных религиозной книжности³. Принадлежащее же к последней житие – это именно «повествовательная икона». Т.е. этикетная конструкция, а не фигуративное образование. Ее задача – не жизнеподобие, но указание на трансцендентную реальность. И восприятие этой конструкции предполагается соответствующее.

Опыт русского искусства XIX в. уже продемонстрировал проблематичность совмещения двух названных способов творчества. Гоголь в поздние годы жизни попытался их совместить, но поплатился за это своим талантом художника. Д. Мережковский писал о последнем сочинении Гоголя: «В “Переписке” нам слышится именно конец, совершенство, “неповторяемость” Пушкина, то есть конец всей русской литературы и начало того, что за Пушкиным, за русской литературой, – конец поэзии – начало религии»⁴. Гениально неудачную попытку в том же направлении предпринял Достоевский. Как известно, в романе «Идиот» писатель намеревался изобразить «положительно прекрасного человека» – и констатировал, что «это задача безмерная», поскольку «на свете есть одно только положительно прекрасное лицо – Христос»⁵. «Прекрасное есть идеал», – настаивал Достоевский в цитируемом письме к С.А. Ивановой. Верно; только писатель еще не убедился тогда, что эстетический идеал и религиозный – не одно и то же. Поэтому под его пером возник Мышкин, человек высоких душевных качеств, но больной, т.е. лишенный внутренней гармонии, которую святость непременно подразумевает. И больше ни сам Достоевский, ни кто-либо другой святых писать не брался: только по-разному трактуемых праведников, а это все-таки явление мирское.

И вот в начале XXI столетия Вадим Леванов снова попытался создать средствами искусства образ святой. И начались затруднения дискурсивного характера. Авангардному искусству, вообще говоря, во все времена было свойственно тяготение к выходу за пределы социокультурных конвенций художественности. Вспомним модернизм: художники обратились к прагматике бытовой декорации и лубка. В техническом аспекте обратной стороной стремления к изощренности оказывалась тяга к примитивизму. В тематическом же отношении кругозор художника радикально расширялся за счет предметов, прежде заведомо неуместных или маргинальных в искусстве (в том числе и табуированных). В числе этих предметов, осознаваемых как эстетически маргинальные, было и явление праведности, переосмыслить которую по-своему пытались и Лев Толстой («Отец Сергей»), и вслед за ним Леонид Андреев («Жизнь Василия Фивейского»), и Максим Горький («Мать»). Во всех случаях имела место попытка преодоления границы между искусством и не-искусством («жизнью», «бытом», «действительностью» и т.д.), обычная для всякого авангарда.

Но то было в Серебряном веке, когда аудитория заведомо состояла из

людей, погруженных в контекст христианской культуры и понимавших место в ней искусства. А сегодня из двухсот человек, сидящих в зрительном зале, едва ли четверть понимает существо разницы между иконой XIV в. и картиной кисти Шишкина. И эстетический эксперимент драматурга приводит не туда, куда, осмелимся предположить, было задумано. Принципиальная специфика предмета не осознается аудиторией. Независимо от намерений автора, зритель начинает видеть в героине странноватую обительницу «дна». Именно это ему подсказывает его зрительский опыт: знакомство с бесконечными бомжами и уголовниками – персонажами «новой драмы». Ксения, похоже, в их ряд вписывается (и постановка Тимура Насирова этому способствовала). Бездомные пьяницы, разбойники, какие-то не то кликуши, не то святые – все это, оказывается, существа одной породы. Спрашивается, поставить рядом Ксению и рыночных оборванцев – разве к этому стремился драматург? Но массовый зритель воспринимает происходящее на сцене именно так.

Конечно, говоря все это, мы исходим из лестного предположения, что автор пьесы не пытался отрешиться от сугубой специфики предмета и представить Ксению «просто как человека». Так поступают с фигурами крупнейших деятелей искусства и культуры сценаристы Голливуда, и результат оказывается до оскомины предсказуем. Гуманистическая трактовка персонажа в подобных случаях не дает ничего, кроме смысловой редукации. Пушкин когда-то раздраженно отозвался о копании толпы в житейских мелочах Байрона после его смерти: «врете, подлецы: он и мал, и мерзок не так как вы – иначе». Он имел в виду то, что гений искусства выше мерок и представлений черни. Но и гений религиозного подвига тоже превосходит эти мерки. Когда его изображают «просто как человека», от гения ничего не остается, а получившийся антропологический экземпляр может выглядеть весьма мизерно.

Так что пьеса Вадима Леванова не просто создает «подводные камни» для постановщика, она вся сплошной такой «камень». Мы не станем судить о достоинствах и недостатках спектакля, однако одно обстоятельство нельзя обойти вниманием: это манера подачи текста. Потому что еще одна специфическая особенность пьесы связана с ее необычной речевой фактурой. Один из фрагментов текста (внутри клейма «Злыдни») представляет собой причет или заклинание, умело стилизованное в фольклорном духе. В постановке оно звучало прекрасно: завораживающая фоника и ритм, создающие абсолютно иррациональный образ, были акцентированы многоголосием и формировали отдельный целостный сценический эпизод. Использование похожего приема в других фрагментах действия (а текст к этому дает основания) позволяет говорить, что задуманный режиссером сквозной образ «хора» состоялся... Однако основной массив текста пьесы, тоже намеренно дистанцированный от повседневной литературной речи, звучал иначе. Его стилистика, насыщенная архаизмами, приближена к языку XVIII столетия. Язык этот непросто для восприятия. Поэтому артикуляция его должна бы быть предельно четкой. В спектакле этого не было. Действию была задана очень высокая динамика, в результате чего

большая часть текста не проживалась, а второпях проговаривалась актерами. Что же касается зрителя, то о нем в этой связи, кажется, попросту забыли. Воспринимать скороговорку сумароковской эпохи – занятие не из простых; и если не знать заранее текст пьесы, то на слух половина его просто не доходит до сознания. Лишь в нескольких последних «клеях» («Марфуша», «Подкидьш», «Успение») темпоритм замедлялся, текст становился понятен – а вместе с тем, добавим, появлялась и психологическая достоверность в актерской игре.

Все сказанное выше порождает мысль о невозможности соединения религиозной культуры и светского искусства. Граница между ними не так легко преодолима, как может показаться человеку, привыкшему мыслить в постмодернистской системе координат, размеченной в соответствии с фидлеровским девизом: «Пересекайте границы, засыпайте рвы». Очень верно высказался по этому поводу историк Александр Зубов: «В основе религии лежит вера, и в основе театра тоже. (Вспомним знаменитое «Не верю!» Станиславского.) Поэтому религия и театр “играют на одном поле”, где одно существует неизбежно за счет другого. Компромисс здесь маловероятен». П.А. Флоренский вообще противопоставлял религиозное и театральное мироощущения, поскольку первому, с его точки зрения, свойствен реализм, а второму – иллюзионизм. Этот «иллюзионизм», который обыкновенно называется «фигуративностью», и вообще-то противен основам религиозной культуры. В разные времена и в разных культурных ареалах запрет на внешний натурализм изображения соблюдался с разной степенью строгости. Этот запрет связан с буквальным пониманием ветхозаветной заповеди: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли» (Исх. 20: 4). В русской иконописи до XVI в. включительно лики изображались в соответствии с каноном, и действовал принцип «обратной перспективы»⁶. (В культуре ислама запрет на фигуративность проводился еще более последовательно: в ряде стран вообще не допускалось изображение живых существ.) Только с XVIII столетия вошел в обиход стиль «фряжского письма», приближенный к европейской живописи с ее прямой перспективой и натуралистическим жизнеподобием. Поэтому в случае с материалом религиозной культуры постмодернистское безразличие к предмету оборачивается проблематичностью самого художественного акта. Представляется, что «тренд», о котором шла речь в этой статье, обладает весьма сомнительной продуктивностью.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Яськевич И.Г. Тенденция, однако // Новосибирский ОКОЛОтеатральный журнал. 2013. №4 (14). С. 47.

² Иванов А. Владимир Маканин: «Кино – это мул номер три» // Волгоград.ru. 2006. 11 октября. URL: <http://www.volgograd.ru/theme/info/culture/wet/75984.pub> (дата обращения: 29.04.2016).

³ Кузнецов И.В. Книжность Древней Руси (XI-XVII вв.): Учебно-методическое пособие. Новосибирск, 2013. С. 78-82.

⁴ Мережковский Д.С. Гоголь: творчество, жизнь и религия. СПб., 1909. С. 151.

⁵ Достоевский Ф.М. Письмо С.А. Ивановой от 13.01.1868 г. // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 28. Кн. 2. Л., 1985. С. 251.

⁶ Флоренский П.А. Обратная перспектива // Флоренский П.А. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 43–106.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Yas'kevich I.G. Tendentsiya, odnako [Tendency, though]. *Novosibirskiy OKOLOteatral'nyy zhurnal*, 2013, no. 4 (14), pp. 43–50. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Florenskiy P.A. *Obratnaya perspectiva* [Inverted Perspective]. *Florenskiy P.A. U vodorazdelov mysli* [By the Watershed of Thought]. Moscow, 1990, pp. 43–106. (In Russian).

(Monographs)

3. Kuznetsov I.V. *Knizhnost' Drevney Rusi (XI–XVII vv.): uchebno-metodicheskoe posobie* [Literature of Ancient Russ (11th – 17th Centuries): School-methodic Book]. Novosibirsk, 2013, pp. 78–82. (In Russian).

4. Merezhkovskiy D.S. *Gogol': tvorchestvo, zhizn' i religiya* [Gogol: Creative Work, Life and Religion]. Saint-Petersburg, 1909, p. 151. (In Russian).

Илья Владимирович Кузнецов – доктор филологических наук, профессор Новосибирского государственного театрального института.

Научные интересы: теория литературы, история русской литературы, теория коммуникации.

E-mail: eliah2001@mail.ru

Ilya Kuznetsov – Doctor of Philology, Professor of Novosibirsk State Drama School.

Research interests: theory of literature, history of Russian literature, theory of communication.

E-mail: eliah2001@mail.ru

E. Deyneka (Saint-Denis, France)

POUR UNE THÉORIE DU RYTHME DES VERS ET DES PROSES : L' "anthropologie historique du langage" de Henri Meschonnic et la "poétique cognitive" de Reuven Tsur

E. Deyneka (Saint-Denis, France)

For a Theory of the Rhythm of Verses and Proses: Henri Meschonnic's "Historical Anthropology of Language" and Reuven Tsur's "Cognitive Poetics"

Abstract. The article presents a brief comparative study of two epistemologically different approaches to the problem of poetic rhythm whose authors, paradoxically, have much in common. Both of them were born in 1932, in families originated, respectively, from the region of Bessarabia and Romania, became university professors and contributed a lot to reform the methodology of literary analysis, with particular interest to the questions of poetic rhythm, studied Bible texts from the poetic viewpoint, inherited from Russian Formalists, paid special attention to such aspects of literary works which could be investigated only through oral performance, and, nevertheless, have developed two almost opposite visions of poetry and literature as a verbal art. In our study, we aim to reconstruct the main conceptual and methodological assumptions of their theories in order to explain the reasons of such unexpected final divergence and, probably, outline ways to synthesize their approaches. Our hypothesis consists to see in Henri Meschonnic's "historical anthropology of language" and Reuven Tsur's "cognitive poetics" two radically different, but not incompatible, visions of "literary fact", respectively, from the viewpoint of humanities and natural sciences.

Key words: Henri Meschonnic; Reuven Tsur; Poetic Rhythm; Historical Anthropology of Language; Cognitive Poetics; Russian Formalism.

Э.А. Дейнека (Сен-Дени, Франция)

К теории ритма стихов и прозы: "историческая антропология языка" Анри Мешонника и "когнитивная поэтика" Реувена Цура

Аннотация. В статье представлено краткое исследование двух эпистемологически различных подходов к проблеме поэтического ритма, чьи авторы, парадоксальным образом, имеют между собой много общего. Оба они родились в 1932 г., в семьях уроженцев, соответственно, Бессарабии и Румынии, стали университетскими профессорами и внесли большой вклад в реформирование методологии литературного анализа, с особым интересом к вопросам поэтического ритма, изучали библейские тексты с поэтической точки зрения, наследовали русским формалистам, уделяли специальное внимание таким аспектам литературных произведений, которые могут быть исследованы только посредством устного исполнения, и, тем не менее, разработали два

практически противоположных видения поэзии и литературы как вербального искусства. В нашем исследовании мы задаемся целью реконструировать основные концептуальные и методологические положения их теорий для объяснения причин такого неожиданного итогового расхождения и для того, чтобы, возможно, наметить пути к синтезу их подходов. Наша гипотеза заключается в усмотрении в «исторической антропологии языка» Анри Мешонника и в «когнитивной поэтике» Реувена Цура двух радикально отличных, но не несовместимых, взглядов на «литературный факт», соответственно, с точки зрения гуманитарных и естественных наук.

Ключевые слова: Анри Мешонник; Реувен Цур; поэтический ритм; историческая антропология языка; когнитивная поэтика; русский формализм.

Introduction

Dans cet article, nous allons entreprendre une brève étude comparative mettant en corrélation deux théories littéraires dont la préoccupation majeure est le phénomène du rythme poétique. Les deux sont issues du paradigme, institué d'abord par les Formalistes Russes et hérité ensuite par le structuralisme français, qui consiste à fonder la «science de la littérature» sur des méthodes d'analyse linguistique.

Leurs auteurs – poète, linguiste et poéticien français Henri Meschonnic (1932–2009) et professeur émérite de la théorie littéraire et littérature hébraïque israélien Reuven Tsur (né en 1932) – ont élaboré, dans les années 1970s, respectivement, deux conceptions originales de la poétique face à une nouvelle crise qui s'est produite dans les sciences humaines avec l'avènement du poststructuralisme.

Ces deux conceptions peuvent être désignées sous les appellations faisant partie des intitulés de leurs ouvrages théoriques majeurs dans lesquels ils proposent leurs solutions de sortie de l'impasse: l'«anthropologie historique du langage»¹ (Henri Meschonnic) et la «poétique cognitive»² (Reuven Tsur). L'une repose sur l'héritage d'une tradition qui prend l'origine, d'un côté, dans les travaux d'Émile Benveniste, relevant de la linguistique du discours, et, de l'autre côté, s'inscrit dans tels courants de pensée comme la Critique sociale de l'École de Francfort, humboldtianisme et l'avant-gardisme artistique du début du vingtième siècle. Alors que l'autre se situe plutôt du côté de la psycholinguistique et psychologie cognitive appliquées au domaine de l'esthétique et la théorie littéraire.

Cette étude comparative représente un intérêt particulier vu le fait que Henri Meschonnic et Reuven Tsur ont beaucoup en commun non seulement sur le plan de leurs positions théoriques et champs de recherches scientifiques, mais aussi au niveau de certains éléments de leurs parcours personnels, biographiques et intellectuels.

1. Henri Meschonnic et Reuven Tsur : deux «jumeaux non identiques»

Le terme «jumeaux non identiques» relève de la génétique et désigne les

jumeaux dizygotes, c'est-à-dire les bébés qui sont nés d'une seule mère et quasiment au même moment mais ne sont pas identiques physiquement, notamment en apparence. Métaphoriquement parlant, c'est bien le cas des chercheurs dont nous allons parler dans cet article.

Nés la même année dans les familles originaires presque d'une même région (les racines familiales de H. Meschonnic se perdent dans la Bessarabie et celle de R. Tsur en Roumanie) les deux ont consacré leurs vies à l'enseignement universitaire et à une quête intellectuelle qui les a amenés à repenser la nature de la création verbale et élaborer leurs propres méthodes d'analyse conformes à leurs visions du langage, de l'art et de la place des sciences humaines dans l'épistémologie moderne.

Les deux chercheurs ont subi une forte influence du formalisme russe¹ et, en même temps, ont combattu les courants dominants structuralistes de leur époque, déjà assez affaiblis, vers les années 1980, par de nouvelles critiques émergentes poststructuralistes.

Les deux ont porté un intérêt particulier aux rapports entre le rythme et le mètre poétiques dans les systèmes de versification des langues différentes. Les deux soulignaient l'importance des études empiriques et privilégiaient la pratique dans leurs recherches théoriques sur la poésie et la prose littéraire². Mais si R. Tsur insistait sur l'emploi des méthodes de recherche strictement scientifiques (statistiques, notamment), souvent assistées par la technologie informatique et supposant l'utilisation des équipements et des logiciels spécialement dédiés à l'analyse de la parole³, H. Meschonnic partageait une autre vision de la «science» et a réussi à construire sa théorie de l'«oralité» sans faire appel à l'outillage sophistiqué des sciences dites «dures»⁴. Cet aspect pratique des recherches théoriques, chez H. Meschonnic, puisait également dans les deux autres activités majeures de sa vie, la retraduction des textes bibliques⁵ et l'écriture de ses propres poèmes⁶.

D'autre part, la passion pour les versets bibliques et, plus généralement, pour le sacré (quoique très différemment : comme synonyme de la «poétique du divin»⁷ chez H. Meschonnic, et comme une recherche sur les manifestations des «états mentaux» dans la parole, voire «états altérés de la conscience» chez R. Tsur⁸) constitue un autre point commun.

2. Partir «pour la poétique» ou aller «toward a theory of cognitive poetics» ?

Pourtant, malgré toutes ces ressemblances apparentes, la divergence de départ entre les positions de H. Meschonnic et R. Tsur, en matière de ce qui est la poétique en tant que telle et ce que devrait être fait pour la développer, est énorme. Elle se manifeste déjà clairement à travers leurs attitudes respectives à l'égard du formalisme russe. Si R. Tsur admirait l'apport de Roman Jakobson à la méthodologie d'analyse littéraire et à la linguistique structuraliste, H. Meschonnic restait plutôt critique par rapport à cet héritage qui, selon lui, a «hyperformalisé les formalistes» :

“Il y a eu la reprise positiviste, scientiste, de Todorov et de Genette. La poétique de Todorov est la recherche d’une ‘structure abstraite beaucoup plus générale’ que l’œuvre, et dont l’œuvre ‘n’est qu’une des réalisations possibles’. Cette poétique est science par abstraction. La littérarité n’y est pas la spécificité de telle œuvre, mais la ‘singularité du fait littéraire’ en soi, même virtuel. La poétique du récit, de la narration, non de la prose en tant que discours. Cette poétique (...) est celle du primat de la langue. Le discours y est une ‘manifestation concrète de la langue’. Cette poétique a hyperformalisé les formalistes”⁹.

La vision du “projet poétique” de R. Tsur est sensiblement autre. Il définit sa “poétique cognitive” comme une “approche interdisciplinaire pour étudier la littérature en employant les outils offerts par la science cognitive” : “**Cognitive Poetics** is an interdisciplinary approach to the study of literature employing the tools offered by cognitive science”¹⁰. Il déplore notamment le caractère restreint unilatéral des approches “impressionnistes” de certains critiques littéraires du vingtième siècle, qui ne prenaient en compte que des “effets des textes littéraires” (“the **effects** of literary texts”) ayant beaucoup de difficultés à mettre ces derniers en corrélation avec les “structures” textuelles correspondantes (“but have difficulties in relating them to their **structures**”), ainsi que les méthodes de ceux qui “exceller à la **description** des structures des textes littéraires, mais il n’est pas toujours clair quelle est la **signification** humaine de ces textes, ou comment sont perçus les effets qui leur sont attribués” (“who excel in the **description** of the structure of literary texts, but it is not always clear what the human **significance** is of these texts, or how their perceived effects can be accounted for”). Il cherche donc à relier la cause à l’effet et travaille à élaborer une méthode fiable qui permettrait d’établir quels “effets *peuvent* être légitimement attribués aux structures en question” (“effects *may* legitimately be related to the structures in question”)¹¹.

Pourtant, la différence des regards que H. Meschonnic et R. Tsur posent sur la poétique en tant que “science de la littérature”, philosophiquement, apparaît bien plus profonde qu’un simple désaccord sur les approches méthodologiques ou les concepts concrets. Les titres mêmes de leurs premiers livres programmatiques (ainsi que les genres académiques dans lesquels ils sont écrits) – respectivement, *Pour la poétique* (essai, 1970) de H. Meschonnic et *Toward a Theory of Cognitive Poetics* (étude empirique expérimentale, 1992) de R. Tsur – parlent d’eux-mêmes. Si avec *Pour la poétique*¹² il s’agit d’un “départ”¹³ en quête de ce qui, selon Aristote, “n’a pas encore de nom”, avec *Toward a Theory of Cognitive Poetics* [Vers une théorie de la poétique cognitive] il est question plutôt d’un cheminement à visée préalablement déterminée : “Cheminement, ce livre. Non une arrivée. Et le départ a été pris il y a déjà du temps. Trajet, le Juif errant d’Apollinaire faisant tout en marchant, c’est le en marche de la théorie, de l’analyse. Pas une étape, parce qu’il n’y a ni halte ni regard en arrière. Mais comme la prosodie est inséparable des mots, étant l’air sur lequel ils se modulent, les moments de ce livre sont l’accompagnement des livres déjà parus et de ceux qui se préparent. Théorie et pratique simultanées, travail en cours, et continué”¹⁴.

3. Critique du rythme: anthropologie historique du langage versus Poetic Rhythm: Structure and Performance

Curieusement, ni H. Meschonnic ni R. Tsur ne discutent réciproquement leurs théories dans leurs écrits. Lors de son travail critique que H. Meschonnic avait mené avant avoir construit sa fameuse “théorie du rythme”, dépassant largement les limites disciplinaires et terminologiques de la simple notion de “rythme poétique”¹⁵, le poéticien français a fait l’analyse détaillée de presque toutes les conceptions du rythme langagier jamais articulées avant lui. Néanmoins, le nom de R. Tsur, autant que nous le sachions, n’apparaît nulle part dans ses livres. Si pour R. Tsur les idées de H. Meschonnic ne représentaient probablement pas beaucoup d’intérêt vu leur caractère plutôt spéculatif, la théorie de R. Tsur aurait pu être critiquée individuellement par H. Meschonnic, car elle représente un cas particulier et bien représentatif de ce qu’il identifiait et rejetait sous l’appellation de la “poétique de l’écart”.

Dans son propre travail, il se contentait d’un outillage conceptuel qu’il avait forgé lui-même au long des années au sein de ses activités de traduction des textes bibliques et d’écriture des poèmes. En partie, ses recherches sur la nature des phénomènes rythmiques dans les textes littéraires (écrits et oraux) étaient motivées par la spécificité du système de versification française liée à l’absence des schémas métriques classiques dans la poésie, en raison de la monotonie dans l’accentuation des mots en français.

En pratique, il distinguait plusieurs types d’accents¹⁶ (les aspects proprement techniques de ses méthodes d’analyse des textes littéraires, et non littéraires, ont été systématiquement décrits, en collaboration avec G. Dessons, dans son livre *Traité du rythme: des vers et des proses*, 1998¹⁷) :

1) accent de groupe rythmique (accent de mot phonétique) ;

2) accent d’attaque, consonantique ou vocalique (accent intentionnel, accent de rhétorique, oratoire, affectif, émotionnel, d’insistance affective ou intellectuelle) ;

3) accent prosodique, consonantique ou vocalique ;

4) contre-accent ;

5) accent métrique.

À la différence de la définition technique du rythme donnée par R. Tsur dans son livre fondateur *Toward a Theory of Cognitive Poetics* (“Rhythm is based on groups of *recurring* events of *different* kinds. Differentiation in this formula is as important as *recurrence*”¹⁸ / Le rythme est basé sur des groupes d’événements récurrents de types différents. La différenciation dans cette formule est aussi importante que la récurrence), celle de H. Meschonnic va au-delà des besoins immédiats de l’analyse des textes et propose toute une théorie du sujet énonçant, ou théorie du “sujet de l’énonciation” (selon la terminologie d’É. Benveniste) :

“Je définis le rythme dans le langage comme l’organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et

que j'appelle la signifiante : c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les 'niveaux' du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatique et une syntagmatique qui neutralisent précisément la notion de niveau. Contre la réduction courante du 'sens' au lexical, la signifiante est de tout le discours, elle est dans chaque consonne, dans chaque voyelle qui, en tant que paradigme et que syntagmatique, dégage des séries. Ainsi les signifiants sont autant syntaxiques que prosodiques. Le 'sens' n'est plus dans les mots, lexicalement. Dans son acception restreinte, le rythme est l'accentuel, distinct de la prosodie – organisation vocalique, consonantique. Dans son acception large, celle que j'implique ici le plus souvent, le rythme englobe la prosodie. Et, en parlant, l'intonation. Organisant ensemble la signifiante et la signification du discours, le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours¹⁹.

L'approche de R. Tsur n'a pas les mêmes racines théoriques, elle repose sur une autre tradition scientifique, positiviste, relevant de la linguistique et de la psychologie cognitives²⁰. Poussé jusqu'à ses limites logiques, aujourd'hui, ce courant réapparaît sous forme de "neuropoétique" ou "poétique neurocognitive"²¹. Contrairement à la vision de H. Meschonnic qui a toujours valorisé la "spécificité" des œuvres littéraires en y associant sa notion de "rythme", cet ensemble de théories néo-positivistes admet que tout fait poétique, à la différence du "langage ordinaire", est une sorte de "violence" exercée par le poème sur nos capacités perceptives et cognitives. Et donc, c'est la norme langagière qui doit être étudiée d'abord, avant qu'on puisse ensuite déterminer tous les effets poétiques qu'une œuvre littéraire est susceptible de produire grâce à un certain nombre de procédés de mise à l'écart et de déviation par rapport à cette "norme" langagière statistiquement déterminable²².

Conclusion

En conclusion, il faudrait noter que, malgré les apparences, les deux théories de la littérature et du rythme poétique discutées dans cet article ne sont ni similaires ni incompatibles l'une avec l'autre. Elles appartiennent simplement à deux champs épistémologiquement distincts. Celle de H. Meschonnic relève des sciences humaines, tandis que celle de R. Tsur tend manifestement vers les sciences de la nature. L'attitude de leurs auteurs envers ce qui, en philosophie, porte le nom de "fossé épistémologique" est également diamétralement opposée: le poéticien français le considère principalement insurmontable, alors que le chercheur israélien croit à la possibilité de l'éliminer grâce aux technologies et nouvelles méthodes d'analyse appropriées.

La confrontation idéologique entre ces deux approches de la littérature, dont chacune est savante à sa manière, ne sera jamais probablement résolue, car l'empirisme et le rationalisme (quoique, bien sûr, il serait trop simpliste de réduire l'"anthropologie historique du langage" de H. Meschonnic et la "poétique cognitive" de R. Tsur forcément à ces courants de pensée philosophiques)

ne sont que deux côtés d'une même médaille des moyens de la connaissance humaine. Et pourtant, la complexité du désaccord conceptuel qui régit l'opposition intransigeante entre les deux positions épistémologiques décrites dans cet article mérite d'autres études plus détaillées en la matière.

NOTES

¹ *Meschonnic H.* Critique du rythme: anthropologie historique du langage. Lagrasse, 1982.

² *Tsur R.* Toward a Theory of Cognitive Poetics. Brighton; Portland; Toronto, 2008.

³ *Deyneka E.* Henri Meschonnic et le formalisme russe: rencontre, héritage ou déplacement des idées? // Glissements, décentrement, déplacement. Pour un dialogue sémiotique franco-russe. Digital Library of the University Paris 8. Saint-Denis, 2013. P. 188-197. URL: <http://www.bibliotheque-numerique-paris8.fr/fre/ref/164239/COLN3/> (accessed 3.09.2013); *Lilja E.* Reuven Tsur. Poetic Rhythm. Structure and performance. An empirical study in cognitive poetics. 2nd ed. Brighton, 2012 (A review article) // *Studia Metrica et Poetica*. 2014. Vol. 1.1. P. 143.

⁴ *Tsur R.* Poetry Reading - Rhythmical Performance: Triple-encoding, and voice quality: Six case studies // *Thinking Verse*. 2012. Vol. 2. P. 88-111; *Tsur R.* Poetic Rhythm. Structure and Performance. An Empirical Study in Cognitive Poetics. Brighton, 2012.

⁵ *Tsur R.* What Makes Sound Patterns Expressive? The Poetic Mode of Speech Perception. Durham; London, 1992.

⁶ *Дейнека Э.А.* Теория «устности» Анри Мешонника // Живое слово: логос - голос - движение - жест / сост. В.В. Фещенко. М., 2015. С. 255-265; *Meschonnic H.* Qu'entendez-vous par l'oralité? // *Meschonnic H.* Les états de la poétique. Paris, 1985. P. 93-133.

⁷ *Meschonnic H.* Poétique du traduire. Paris, 1999.

⁸ *Leopizzi M.* Les sources du poème Meschonnic. Paris, 2009.

⁹ *Meschonnic H.* Le sacré, le divin, le religieux. Paris, 2016.

¹⁰ *Tsur R.* 'Kubla Khan', Poetic Structure, Hypnotic Quality and Cognitive Style: A Study in Mental, Vocal and Critical Performance. Amsterdam, 2006; *Tsur R.* On the Shore of Nothingness: Space, Rhythm, and Semantic Structure in Religious Poetry and Its Mystic-Secular Counterpart. A Study in Cognitive Poetics. Exeter, 2003.

¹¹ *Meschonnic H.* Les états de la poétique. Paris, 1985. P. 41.

¹² *Tsur R.* Toward a Theory of Cognitive Poetics. Brighton; Portland; Toronto, 2008. P. 1.

¹³ *Tsur R.* Toward a Theory of Cognitive Poetics. Brighton; Portland; Toronto, 2008. P. 1.

¹⁴ *Meschonnic H.* Pour la poétique. Paris, 1970.

¹⁵ *Дейнека Э.А.* Концепты лингвоантропологической системы Анри Мешонника // Под знаком «Мета». М.; Калуга, 2011. С. 235-236.

¹⁶ *Meschonnic H.* Les états de la poétique. Paris, 1985. P. 7.

¹⁷ *Meschonnic H.* Le signe et le poème. Paris, 1975.

¹⁸ *Meschonnic H.* Critique du rythme: anthropologie historique du langage. Lagrasse, 1982.

¹⁹ Dessons G., Meschonnic H. *Traité du rythme: des vers et des proses*. Paris, 2005.

²⁰ Tsur R. *Poetic Rhythm. Structure and Performance. An Empirical Study in Cognitive Poetics*. Brighton, 2012. P. 17.

²¹ Meschonnic H. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse, 1982. P. 216-217.

²² Фаликман М. Когнитивная наука: основоположения и перспективы // Логос. 2014. № 1 (97). С. 1-18; Brône G., Vandaele J. (eds.). *Cognitive Poetics: Goals, Gains and Gaps*. Berlin; New York, 2009.

²³ Liu S., Chow H.M., Xu Y., Erkkinen M.G., Swett K.E., Eagle M.W., Rizik-Baer D.A., Braun A.R. Neural Correlates of Lyrical Improvisation: An fMRI Study of Freestyle Rap. // *Scientific Reports*. 2012. Vol. 2. Article 834. P. 1-8; Jacobs A.M. Neurocognitive poetics: methods and models for investigating the neural and cognitive-affective bases of literature reception // *Frontiers in Human Neuroscience*. 2015. Vol. 9. Article 186. P. 1-22.

²⁴ Потанов В.В. Динамика и статика речевого ритма. Сравнительное исследование на материале славянских и германских языков. М., 2004.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Lilja E. Reuven Tsur. Poetic Rhythm. Structure and performance. An empirical study in cognitive poetics. 2nd ed. Brighton, Sussex Academic Press, 2012 (A review article). *Studia Metrica et Poetica*, 2014, vol. 1.1, p. 143. DOI: dx.doi.org/10.12697/smp.2013.1.1.07. (In English).

2. Tsur R. Poetry Reading – Rhythmical Performance: Triple-encoding, and voice quality: Six case studies. *Thinking Verse*, 2012, vol. 2, pp. 88–111. (In English).

3. Falikman M. Kognitivnaya nauka: osnovopolozheniya i perspektivy [Cognitive Science: Basic Principles and Prospects]. *Logos*, 2014, no. 1 (97), pp. 1–18. (In Russian).

4. Liu S., Chow H.M., Xu Y., Erkkinen M.G., Swett K.E., Eagle M.W., Rizik-Baer D.A., Braun A.R. Neural Correlates of Lyrical Improvisation: An fMRI Study of Freestyle Rap. *Scientific Reports*, 2012, vol. 2, article 834, pp. 1–8. DOI: 10.1038/srep00834. (In English).

5. Jacobs A.M. Neurocognitive poetics: methods and models for investigating the neural and cognitive-affective bases of literature reception. *Frontiers in Human Neuroscience*, 2015, vol. 9, article 186, pp. 122. DOI: 10.3389/fnhum.2015.00186. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Deyneka E. Henri Meschonnic et le formalisme russe : rencontre, héritage ou déplacement des idées ? *Glissements, décentrement, déplacement. Pour un dialogue sémiotique franco-russe. Digital Library of the University Paris 8*. Saint-Denis, 2013, pp. 188–197. Available at: <http://www.bibliotheque-numerique-paris8.fr/fre/ref/164239/COLN3/> (accessed 3.09.2013). (In French).

7. Deyneka E.A. Teoriya “ustnosti” Anri Meshonnika [Henri Meschonnic’s Theory

of “Orality”]. *Feshchenko V.V. (ed.). Zhivoe slovo: logos – golos – dvizhenie – zhest* [Living Word: Logos – Voice – Movement – Gesture]. Moscow, 2015, pp. 255–265. (In Russian).

8. Meschonnic H. Qu’entendez-vous par l’oralité ? *Meschonnic H. Les états de la poétique*. Paris, 1985, pp. 93–133. (In French).

9. Deyneka E.A. Kontsepty lingvoantropologicheskoy sistemy Anri Meshonnika [Concepts of Henri Meschonnic’s Linguoanthropological System]. *Pod znakom “Meta”* [Under the Sign of “Meta”]. Moscow; Kaluga, 2011, pp. 235–236. (In Russian).

(Monographs)

10. Meschonnic H. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse, Verdier, 1982. (In French).

11. Tsur R. *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Brighton; Portland; Toronto, 2008. (In English).

12. Tsur R. *Poetic Rhythm. Structure and Performance. An Empirical Study in Cognitive Poetics*. Brighton, 2012. (In English).

13. Tsur R. *What Makes Sound Patterns Expressive? The Poetic Mode of Speech Perception*. Durham; London, 1992. (In English).

14. Meschonnic H. *Poétique du traduire*. Paris, 1999. (In French).

15. Leopizzi M. *Les sources du poème Meschonnic*. Paris, 2009. (In French).

16. Meschonnic H. *Le sacré, le divin, le religieux*. Paris, 2016. (In French).

17. Tsur R. ‘Kubla Khan’, *Poetic Structure, Hypnotic Quality and Cognitive Style: A Study in Mental, Vocal and Critical Performance*. Amsterdam, 2006. (In English).

18. Tsur R. *On the Shore of Nothingness: Space, Rhythm, and Semantic Structure in Religious Poetry and Its Mystic-Secular Counterpart. A Study in Cognitive Poetics*. Exeter, 2003. (In English).

19. Meschonnic H. *Les états de la poétique*. Paris, 1985, p. 41. (In French).

20. Tsur R. *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Brighton; Portland; Toronto, 2008, p. 1. (In English).

21. Tsur R. *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Brighton; Portland; Toronto, 2008, p. 1. (In English).

22. Meschonnic H. *Pour la poétique*. Paris, 1970. (In French).

23. Meschonnic H. *Les états de la poétique*. Paris, 1985, p. 7. (In French).

24. Meschonnic H. *Le signe et le poème*. Paris, Gallimard, 1975. (In French).

25. Meschonnic H. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse, 1982. (In French).

26. Dessons G., Meschonnic H. *Traité du rythme: des vers et des proses*. Paris, 2005. (In French).

27. Tsur R. *Poetic Rhythm. Structure and Performance. An Empirical Study in Cognitive Poetics*. Brighton, 2012, p. 17. (In English).

28. Meschonnic H. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse, 1982, pp. 216–217. (In French).

29. Brône G., Vandaele J. (eds.). *Cognitive Poetics: Goals, Gains and Gaps*. Berlin; New York, 2009. (In English).

30. Potapov V.V. *Dinamika i statika rechevogo ritma. Sravnitel’noe issledovanie*

na materiale slavyanskikh i germanskikh yazykov [Dynamics and Statics of the Speech Rhythm. A Comparative Study on the Material of Slavic and Germanic Languages]. Moscow, 2004. (In Russian).

Evelina Deyneka – Candidate of Medicine, postgraduate student of the Graduate School “Practices and theories of meaning” (specialty “French Language and Literature”), translator.

Scientific interests: neurosciences, cognitology, philosophy of mind, philosophy of language, linguopoetics, aesthetic theories and literary theories.

E-mail: edeyneka@laposte.net

Эвелина Александровна Дейнека – кандидат медицинских наук, докторант Докторской школы “Практики и теории смысла” (отделение “Французские языки и литературы”), переводчик.

Научные интересы: нейронауки, когнитология, философия сознания, философия языка, лингвопоэтика, эстетические теории и теории литературы.

E-mail: edeyneka@laposte.net

Е.И. Гурова (Санкт-Петербург)

МЕТОДИКИ АТРИБУЦИИ АВТОРСТВА В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ФИЛОЛОГИИ

Аннотация. Статья представляет собой аналитический обзор современных отечественных методов определения авторства, применимых для решения конкретных филологических задач. Выделяются четыре основные методики: основанные на анализе словоупотребления, на исследовании синтаксических конструкций, на изучении последовательностей, а также комплексные (комбинированные) методы. Проведен сравнительный анализ этих методов атрибуции, выявлены их преимущества и недостатки. На примере ряда статей, приписываемых Ф.М. Достоевскому, показано, что наиболее эффективным выглядит всесторонний, многоаспектный анализ, в котором используются как традиционные филологические подходы, так и элементы лингвистической статистики.

Ключевые слова: атрибуция; авторство; Достоевский; публицистика; ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН.

E. Gurova (Saint-Petersburg)

Methods of Authorship Attribution in Contemporary National Philology

Abstract. The article deals with modern national methods of authorship attribution. A special attention is paid to the possibility of applying these methods to solve philological problems. There are four basic techniques based on usage analysis, on the study of syntax, on the study of sequences and integrated (combined) methods. Comparative analysis of this attribution methods revealed their advantages and disadvantages. The issue of attributing some articles to Fyodor Dostoyevsky showed that the most effective looks comprehensive, multidimensional analysis, which uses the traditional philological approaches and elements of linguistic statistics.

Key words: authorship attribution; Dostoyevsky; journalism; Institute of Russian Literature (Pushkin House).

Возможность, не обладая документальными свидетельствами, определить автора анонимного текста опирается на представление об уникальности авторского стиля. В лингвистике оно имеет особый смысл: под ним подразумевают «набор свойств (параметров), характеризующих состав, способы объединения и статистико-вероятностные закономерности употребления речевых средств»¹. Согласно определению В. Винтера, стиль – это система повторяющихся выборок из перечня произвольных черт языка².

Но если стиль – это «статистическая выборка», «набор исчислимых параметров», значит, его можно измерить и создать на основе измерений математическую модель. И уже ее (а не сам текст) анализировать статистическими методами.

В филологии существует немало лингвистических методик установления авторства; накоплен большой опыт их применения. Однако аналитического обзора этого обширного материала пока еще нет. Данная статья – попытка заполнить существующую лауну.

Известно несколько классификаций лингвистических методов атрибуции. Т.В. Батура основывает свою на особенностях используемых подходов. Однако в ней отсутствуют классические методы. Они лишь упомянуты и названы там «экспертными», поскольку требуют вмешательства специалиста-автороведа. Остальные методы исследователь распределил внутри двух больших групп: статистического анализа и машинного (компьютерного) обучения (программ, опробованных на определенных текстах)³.

А.В. Муха, В.Л. Розалиев и Ю.А. Орлова различают методы определения авторства на основе выбранных для анализа признаков текста (средних частот употребления, характерных слов, эмоциональности, сложности, типичных ошибок, непрямых синонимов)⁴. Их классификация не отличается стройностью и последовательностью. Во-первых, используемая этими исследователями характеристика «частоты» применима и к остальным параметрам. Во-вторых, некоторые признаки текста, в зависимости от аспектов рассмотрения, могут быть отнесены к разным группам.

З.И. Резанова, А.С. Романов и Р.В. Мещеряков подразделяют свойства текста на языковые (перечислены выше) и собственно текстовые (структурно-графическое оформление, метаданные документа (свойства файла))⁵.

Согласно классификации А.С. Сурковой, существует пять методик определения авторства: анализ лексики, «графов зависимостей», методы «распознавания образов», статистика парных употреблений, комплексы «Лингвоанализатор» и «Атрибутор»⁶. Несколько неожиданным выглядит то, что «Лингвоанализатор» и «Атрибутор» не отнесены к статистике парных употреблений, ведь они работают на основе этого метода.

По нашему мнению, в зависимости от того, какие параметры выбраны для анализа, можно выделить четыре основные методики: основанные на анализе словоупотребления, на исследовании синтаксических конструкций, на изучении последовательностей, а также комплексные (комбинированные) методы.

Анализ словоупотребления

Текст воспринимается как набор слов, поэтому лексические стилообразующие признаки заинтересовали лингвистов еще в середине XIX в. Но лексика – настолько богатое поле для анализа, что методики определения авторства, основанные на ее изучении, появляются до сих пор.

В 1851 г. английский математик А. де Морган предположил, что стиль автора отражает средняя длина слов в тексте⁷. Этим утверждением он «породил дискуссию о возможностях применения математических методов для подобных задач»⁸, которая продолжается и сейчас, причем даже среди

самых лингвистов.

Первым в России статистику в атрибуции применил Н.А. Морозов. В основе его метода лежит подсчет использования служебных слов. По мнению исследователя, именно они лучше всего отражают стиль и не зависят от темы, поскольку выбор их из группы синонимов происходит бессознательно⁹. Результаты своих исследований Н.А. Морозов представлял в виде графиков, отображающих частоту использования определенных частиц. Для этого он брал первую тысячу слов текста и подсчитывал, сколько, в среднем, встречается каждая единица; результат делил на общеязыковую частоту. Затем составлял ряд «лингвистических спектров» – графиков, характеризующих текст. Если они оказывались похожими, Морозов заключал, что и тексты, на основе которых составлены графики, близки.

Метод требовал проверки на текстах большего объема. Но такая возможность возникла лишь с появлением ЭВМ, в 1960–1970-е гг.

М.Х.Т. Элфорд в 1969 г. заключил, что некоторые слова, низкочастотные для языка, могут оказаться высокочастотными для конкретного автора¹⁰. Для анализа авторской частоты словоупотребления в 1970-е гг. начали составлять конкордансы, учитывающие контекст.

В 1980-е гг. велись поиски лексических параметров, которые лучше всего отражают стиль. Так, А.П. Василевич считал таковыми авторские наименования цвета, точнее, их частоту употребления, лексическую (отношение числа редких к числу частых слов) и морфологическую (отношение сложных к простым) оригинальность¹¹.

В.П. Фоменко и Т.Г. Фоменко в 1983 г. исследовали отечественную классику, доработав метод Морозова, и доказали, что объем используемых служебных слов устойчив для каждого писателя¹². Недостаток этого метода в том, что он «работает» только на текстах большого объема: оптимальной оказывается выборка в 16 000 слов, причем ее уменьшение снижает точность атрибуции, а увеличение – не повышает.

Метод О. Хрулева таков: для каждого писателя составляется нормализованный частотный словарь, а затем данные из него сравнивают с полученными из атрибутируемого текста. Однако и этот метод не работает с короткими произведениями, где лексика зависит от темы. Кроме того, частота употребления тех или иных слов меняется в зависимости от периода творчества писателя или литературного жанра, в котором создано произведение¹³.

А.Н. Баранов выявил еще один недостаток статистического анализа близких по значению служебных и модальных слов. Оказалось, что этот метод характеризует не столько стиль автора, сколько его отношение к событиям и героям произведения¹⁴.

Итак, атрибуция на основе лексических параметров не всегда дает результат даже для текстов большого объема. Кроме того, лексические и лексико-синтаксические единицы могут намеренно моделироваться авторами¹⁵. Чем лучше писатель владеет языком, тем менее подходящими для атрибуции становятся подобные параметры его произведения.

Исследование синтаксиса

Для определения типичной авторской синтаксической конструкции исследуют как предложения, так и их части, порядок слов, виды вводных слов, абзацы и т.п. Существуют следующие подходы к анализу синтаксиса: статистика; сопоставление графических изображений синтаксических структур; комплексный статистико-графический анализ¹⁶.

Часто атрибуцию основывают на статистике средней длины предложения. Однако, помимо авторского стиля, она отражает также жанрово-стилистические особенности. Поэтому при ее применении необходимо соблюдать правило однородности: сравниваемые тексты должны быть одного жанра, стиля и временного периода. Доказано, что в противном случае этот метод позволяет приписать диссертацию Н.Г. Чернышевского, статью Л.Н. Толстого и книгу В.С. Ключевского одному автору, романы «Что делать?» и «Война и мир» – другому, а письма Толстого, Чернышевского и Ключевского – третьему¹⁷.

Но и стиль одного и того же автора не единообразен, поэтому важно составить однородную выборку. Иначе определение авторства невозможно¹⁸.

Программа «Штампомер» (<http://shtampomer.narod.ru/manual.html#Analysis2>) атрибутирует тексты по следующим параметрам: знаки препинания, завершающие знаки препинания, предложения в абзаце, слова в предложении, знаки препинания в предложении, штампы (под которыми понимается словосочетание из нескольких слов). Сведений о точности работы программы нет.

Относительно высокую надежность показывают предложенные И.П. Себво методы «графов зависимостей». С их помощью по 50 предложениям текста его можно атрибутировать с вероятностью в 75 %. Однако эта цифра верна, только если предполагаемых авторов двое. Если их больше, точность атрибуции существенно снижается¹⁹.

Л.И. Бородин предложил определять авторство, исследуя только наиболее характерные пары грамматических классов²⁰. Но для того чтобы применить его метод, необходим грамматический анализ текста, требующий работы экспертов-лингвистов.

Уязвимость методов анализа синтаксиса видится в том, что они скорее описывают особенности предложения²¹, чем всего текста, а также в трудоемкой предварительной подготовке материала²².

Метод Л.И. Бородина можно отнести как к тем, что основаны на анализе синтаксиса, так и к тем, которые опираются на изучение последовательностей.

Изучение последовательностей

В начале XX в. свой метод атрибуции изложил А.А. Марков, создатель универсально применимых «цепей Маркова»²³. Этот метод стал активно развиваться с появлением компьютеров.

Суть методов, основанных на «цепях Маркова», заключается в подсчете количества последовательностей из предложений, слов, слогов или даже букв: признаки авторского стиля, таким образом, содержатся уже на буквенном уровне²⁴. Чаще всего для анализа используются пары, триады или четверки букв, либо пары идущих подряд грамматических классов. Причем подсчет буквенных пар оказывается эффективнее, чем анализ одиночных грамматических классов слов и их пар²⁵. Еще более точные результаты дает комплексный анализ: пар идущих подряд букв, двух букв, встречающихся через одну, пар наиболее частых в русских текстах двухбуквенных сочетаний²⁶.

Метод работает так. Текст разбивают на последовательности из букв или классов и обрабатывают статистически. А.Н. Тимашев, один из разработчиков онлайн-сервиса «Атрибутор», поясняет этот процесс так: «слово “собака” разбирается на следующие цепочки: “_co”, “sob”, “оба”, “бак”, “ака”, “ка_”. Одинаковые триады суммируются, из собранных по тексту триад получается профиль, который является поисковым образом, характеризующим авторский стиль»²⁷.

Цепи Маркова лежат в основе многих методов атрибуции. Так, их используют Л.В. Милов и Л.М. Бородин (анализ частот пар грамматических классов); А.А. Поликарпов, Д.В. Хмельев, А.Н. Тимашев (анализ буквенных пар и триад); А.С. Суркова (анализ комплекса буквенных и словесных последовательностей). Этот же метод положен в основу онлайн-сервисов «Лингвоанализатор» (<http://www.rusf.ru/books/analysis/index.htm>) и «Атрибутор» (<http://www.textology.ru/web.htm>), отличающихся текстовыми базами. «Атрибутор» работает с классической русской художественной прозой, а «Лингвоанализатор» – с фантастикой.

Но, помимо неполноты баз, недостатком оказываются требования к объему текста. Согласно исследованиям И.О. Тарнопольской, он должен быть не менее 10 000 символов, а метод Д.В. Хмельева работает с выборками от 100 000²⁸.

Комплексные подходы

Одновременное применение нескольких подходов увеличивает точность атрибуции. В 1978 г. свою комплексную методику установления авторства на основе частотных словарей и статистических данных предложил норвежский математик Г. Хетсо. Ученый исследовал тексты М.А. Шолохова и Ф.М. Достоевского по 15 параметрам²⁹.

Для того времени метод Г. Хетсо был открытием. Однако и он не стал универсальным: некоторые атрибуции не внушают доверия, а сама методология не раз подвергалась критике. Неверным считают использование непоказательного параметра «средняя длина предложения»³⁰, отсутствие проверки на текстах, заведомо не принадлежащих проблемному автору. Ю.В. Сидоров, применив методику Хетсо к другим текстам, показал, что ее использование приводит к тому, что статья Ап. Григорьева «Стихотворения А.С. Хомякова» и статья М.М. Достоевского «Рассказы из

народного русского быта Марка Вовчка», «Пожары», «Гроза» и др. оказываются написанными Ф.М. Достоевским³¹.

Идеи Г. Хетсо развивают исследователи из Петрозаводского государственного университета В.Н. Захаров, А.А. Рогов и Ю.В. Сидоров. Последний использовал тексты в авторской орфографии и пунктуации, увеличил до 156 число параметров и подверг методологию всесторонней проверке на обширном материале (81 статья из журналов «Время» и «Эпоха»). Работа показала: результат не зависит от того, в какой орфографии приводятся тексты; некоторые параметры зависят от объема выборки; атрибуции Г. Хетсо неверны³². И все же подход Ю.В. Сидорова не позволил однозначно решить вопрос об авторстве проблемных текстов. Тем не менее, на базе его метода была создана система «СМАЛТ» (Статистические методы анализа литературного текста), которая, в отличие от «Лингвоанализатора» и «Атрибутора», была признана эффективной³³.

Исследования Ю.В. Сидорова были использованы В.Н. Захаровым для решения вопросов атрибуции журнальной публицистики в ходе подготовки нового издания полного собрания сочинений Достоевского. В.Н. Захаров выдвинул методику, учитывающую как традиционные документальные, идейно-тематические и стилистические признаки, так и результаты статистической обработки формально-грамматических и синтаксических параметров³⁴. Однако однозначно атрибутировать с помощью этой статистики тексты не удалось, так что В.Н. Захаров вынужден был больше полагаться на традиционные методы.

Еще одним комплексным подходом к определению авторства является теория распознавания образов, предложенная М.А. Марусенко в 1990 г. В ней авторский стиль рассматривается как «образ» – комплекс измеримых математически лексических и синтаксических параметров, обладающих уникальными характеристиками. Сначала их исследуют, затем выбирают наиболее информативные из них и проводят сравнение по ним³⁵.

Теория распознавания образов тесно связана с литературоведением. Лингвистика служит здесь лишь средством проверки выдвинутой гипотезы и не может применяться в отрыве от тщательного изучения проблемы. По словам М.А. Марусенко, его опыт «подтвердил точку зрения, которой придерживались В.В. Виноградов, П.Н. Берков и Б.В. Томашевский, о том, что математические методы анализа языка и стиля, несмотря на их важность, являются вспомогательными»³⁶.

Хотя в целом определение авторства с помощью теории распознавания образов выглядит весьма убедительно, применение этого метода не всегда оказывается возможным: значительное количество признаков необходимо определять вручную, нельзя рассматривать большое количество авторов и т.п.³⁷

Универсального подхода к определению авторства на сегодняшний день нет. Для решения конкретных задач разрабатываются различные методы. Статистические гипотезы носят вероятностный характер³⁸, а параметры для сравнения выбираются достаточно случайным образом³⁹. По

подсчетам Дж. Рудмана, для атрибуции используется свыше 1000 параметров, что говорит не только о сложности задачи, но и о недоработках в методологии⁴⁰. Следовательно, лингвистические методы определения авторства могут быть лишь подспорьем для филолога: полностью доверять им нельзя.

Рассматривая проблему определения авторства на примере приписываемой Ф.М. Достоевскому публицистики, можно заключить, что лингвистические методы по сравнению с комплексными филологическими недостаточно эффективны. Убедительность теории распознавания образов во многом обеспечена филологической подготовкой исследователей и проработкой гипотез о принадлежности текстов целому кругу публицистов. Так, для атрибуции тех же приписываемых Достоевскому статей, с которыми работал Г. Хетсо, М.А. Марусенко составил список предполагаемых авторов из 11 человек⁴¹. Спорные статьи проверяли на принадлежность каждому из них.

Вывод М.А. Марусенко оказался неожиданным: гипотеза о том, что написал статьи Ф.М. Достоевский, была опровергнута. Удалось определить авторов четырех публикаций, остальные восемь остались неатрибутированными⁴². Ученый связывает это с тем, что, вероятно, они принадлежат перу не вошедших в исследуемую группу публицистов.

Представляется немного странным, что М.А. Марусенко изначально не выдвигает предположений о соавторстве или редакторском вмешательстве Ф.М. Достоевского: то, что выдающиеся исследователи приписали ему рассматриваемые статьи, дает основания предполагать хотя бы некоторое его вмешательство в текст.

Неизвестно, была ли теория распознавания образов проверена на современной Достоевскому публицистике, т.е. верно ли она атрибутирует статьи, авторы которых доподлинно известны.

Недостаток лингвистических методов заключается также в том, что компьютер учитывает только статистические данные, не распознавая контекст. В то же время у каждого писателя есть слова-маркеры, используемые в непривычном значении. Хорошим подспорьем в данном случае являются словари языка того или иного автора.

Существуют разные типы таких изданий. Например, «Статистический словарь языка Достоевского» относится к частотным словарям: в нем содержится информация о том, сколько раз та или иная лексема употребляется в творчестве автора⁴³. «Словарь языка Достоевского» отображает особенности его речи⁴⁴. В словарной статье указано, как часто рассматриваемая единица встречается во всем творчестве писателя и в текстах каждого жанра; описано каждое из ее значений (в том числе в составе собственных имен, фразеологических единств, пословиц и поговорок); даны словоуказатель, комментарий и примечания, указания на использование описываемого слова в чужой речи и словообразовательная окрестность. Таким образом, мы имеем целостную картину авторского употребления значимых для Достоевского слов, которая может быть полезна для решения конкретных задач. Так, использование в тексте слов-маркеров в привычном

для писателя значения может свидетельствовать в пользу его авторства, а странная, необычная для Достоевского семантика – против.

Подобные словари, отражающие идиолект и авторское словоупотребление, дают исследователю дополнительный инструментарий. Они облегчают традиционный стилистический и идейно-тематический анализ, ведь не в последнюю очередь он основывается на использовании слов-маркеров. Так, устанавливая авторство статьи «Семейная неурядица как причина самоубийства», А.В. Отливанчик отмечает, что она может принадлежать либо Ф.М. Достоевскому, либо В.П. Меццержаковскому. К таким выводам исследователь приходит в том числе благодаря изучению «узнаваемой» лексики Достоевского, которая употребляется здесь в привычном для писателя контексте⁴⁵. Помимо анализа лексики, в своей атрибуции Отливанчик использует и другие филологические методы. Такого же подхода придерживается и А.Ю. Балакин, дополняя традиционный филологический анализ данными о словоупотреблении Достоевского⁴⁶.

Свидетельством авторства могут оказываться реминисценции, особенно – автореминисценции. Так, С.А. Кибальник в позднейшем творчестве Ф.М. Достоевского нашел дополнительное подтверждение гипотезы о его полном или частичном авторстве статьи «Гроза. Драма в пяти действиях А.Н. Островского», подписанной именем М.М. Достоевского⁴⁷. В то же время ученый не отвергает и методы традиционного филологического анализа⁴⁸.

Итак, среди лингвистических методов определения авторства наиболее эффективными оказываются комплексные (комбинированные) подходы, в которых атрибуция проводится сразу по многим параметрам. Однако даже они могут быть использованы в филологии лишь как вспомогательное средство. Отказываться от идейно-тематического и стилистического анализа рано: лингвистика пока не способна и скорее всего так и не сможет его заменить. Наиболее эффективным методом атрибуции выглядит всесторонний, многоаспектный анализ, в котором используются как традиционные филологические подходы, так и элементы лингвистической статистики.

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 16-18-10034), ИРЛИ РАН.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Муха А.В., Розалиев В.Л., Орлова Ю.А., Заболева-Зотова А.В. Автоматизированный подход к определению авторства текста // Известия Волгоградского государственного технического университета. 2013. Т. 17. № 14 (117). С. 52.

² Журавлева Н.Н. Применение количественных методов при анализе стиля автора и решении проблем атрибуции // Вестник Тюменского государственного университета. 2012. № 1. С. 150.

³ Батура Т.В. Формальные методы определения авторства текстов // Вестник

Новосибирского государственного университета. 2012. Т. 10. Вып. 4. С. 83. (Информационные технологии).

⁴ Муха А.В., Розалиев В.Л., Орлова Ю.А., Заболева-Зотова А.В.

Автоматизированный подход к определению авторства текста // Известия Волгоградского государственного технического университета. 2013. Т. 17. № 14 (117). С. 52.

⁵ Резанова З.И., Романов А.С., Меццержаков Р.В. О выборе признаков текста, релевантных в автороведческой экспертной деятельности // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013. № 6 (26). С. 40.

⁶ Суркова А.С. Идентификация авторства текстов на основе информационных портретов // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 3.1. С. 146.

⁷ Суркова А.С. Идентификация авторства текстов на основе информационных портретов // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 3.1. С. 146.

⁸ Сидоров Ю.В. Математическая и информационная поддержка методов обработки литературных текстов на основе формально-грамматических параметров. СПб., 2002. С. 3.

⁹ Морозов Н.А. Лингвистические спектры: Средство для отличия плагиатов от истинных произведений того или другого известного автора: Стилеметрический этюд // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук (ИАН). Т. XX, кн. 4. Пг., 1915. С. 93–134.

¹⁰ Журавлева Н.Н. Применение количественных методов при анализе стиля автора и решении проблем атрибуции // Вестник Тюменского государственного университета. 2012. № 1. С. 153.

¹¹ Родионова Е.С. Методы атрибуции художественных текстов // Структурная и прикладная лингвистика. 2007. № 7. С. 120.

¹² Фоменко В.П., Фоменко Т.Г. Авторский инвариант русских литературных текстов // Методы количественного анализа текстов нарративных источников. М., 1983. С. 86–109.

¹³ Киринос В.В. Применение статистических методов в сравнительных исследованиях художественных текстов // Вестник Московского городского педагогического университета. 2008. № 16. С. 113. (Информатика и информатизация образования).

¹⁴ Верхозин С.С. К вопросу о лингвотеретических основах методик авторизации текста // Ученые записки Забайкальского государственного гуманитарно-педагогического университета. 2013. № 2 (49). С. 24. (Филология, история, востоковедение).

¹⁵ Резанова З.И., Романов А.С., Меццержаков Р.В. О выборе признаков текста, релевантных в автороведческой экспертной деятельности // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013. № 6 (26). С. 49.

¹⁶ Марусенко М.А., Бессонов Б.Л., Богданова Л.М. В поисках потерянного автора: этюды атрибуции. СПб., 2001. С. 18–19.

¹⁷ Марусенко М.А., Бессонов Б.Л., Богданова Л.М. В поисках потерянного автора: этюды атрибуции. СПб., 2001. С. 18–19.

¹⁸ Марусенко М.А., Бессонов Б.Л., Богданова Л.М. В поисках потерянного ав-

тора: этюды атрибуции. СПб., 2001. С. 21.

¹⁹ Марусенко М.А. Атрибуция анонимных и псевдонимных литературных произведений методами распознавания образов. Л., 1990. С. 21.

²⁰ Хозяинов С.А. Некоторые проблемы и методы количественно-структурного изучения авторских стилей // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 63.1. С. 378–383.

²¹ Родионова Е.С. Методы атрибуции художественных текстов // Структурная и прикладная лингвистика. 2007. № 7. С. 122.

²² Суркова А.С. Идентификация авторства текстов на основе информационных портретов // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 3.1. С. 147.

²³ Марков А.А. Об одном применении статистического метода // Известия Императорской Академии наук (ИАН). 1916. Т. 10, № 4. С. 239–242. (Сер. 6).

²⁴ Суркова А.С. Идентификация авторства текстов на основе информационных портретов // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 3.1. С. 147.

²⁵ Хмельёв Д.В. Распознавание автора текста с использованием цепей А.А. Маркова // Вестник Московского государственного университета. 2000. № 2. С. 115–126. (Сер. 9. Филология).

²⁶ Суркова А.С. Идентификация авторства текстов на основе информационных портретов // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 3.1. С. 146.

²⁷ Тимашев А.Н. Атрибутор: Версия 1.01: Описание программы. М., 1999–2007. URL: http://www.textology.ru/atr_resum.html (дата обращения 01.02.16).

²⁸ Хозяинов С.А. Некоторые проблемы и методы количественно-структурного изучения авторских стилей // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 63.1. С. 381.

²⁹ Хетсо Г. Автор статьи – Достоевский? // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 6. Л., 1985. С. 207–234.

³⁰ Родионова Е.С. Методы атрибуции художественных текстов // Структурная и прикладная лингвистика. 2007. № 7. С. 123.

³¹ Сидоров Ю.В. Математическая и информационная поддержка методов обработки литературных текстов на основе формально-грамматических параметров. СПб., 2002. С. 5.

³² Сидоров Ю.В. Математическая и информационная поддержка методов обработки литературных текстов на основе формально-грамматических параметров. СПб., 2002. С. 6.

³³ Батура Т.В. Формальные методы определения авторства текстов // Вестник Новосибирского государственного университета. 2012. Т. 10. Вып. 4. С. 92. (Информационные технологии).

³⁴ Захаров В.Н. Имя автора – Достоевский: очерк творчества. М., 2013. С. 215.

³⁵ Марусенко М.А. Атрибуция анонимных и псевдонимных литературных произведений методами распознавания образов. Л., 1990. С. 2.

³⁶ Марусенко М.А., Бессонов Б.Л., Богданова Л.М. В поисках потерянного автора: этюды атрибуции. СПб., 2001. С. 7.

³⁷ Суркова А.С. Идентификация авторства текстов на основе информационных

портретов // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 3.1. С. 147.

³⁸ Верхозин С.С. К вопросу о лингвотеретических основах методик авторизации текста // Ученые записки Забайкальского государственного гуманитарно-педагогического университета. 2013. № 2 (49). С. 26. (Филология, история, востоковедение).

³⁹ Суркова А.С. Идентификация авторства текстов на основе информационных портретов // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 3.1. С. 147.

⁴⁰ Резанова З.И., Романов А.С., Мецзяков Р.В. О выборе признаков текста, релевантных в автороведческой экспертной деятельности // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013. № 6 (26). С. 39.

⁴¹ Марусенко М.А., Родионова Е.С., Мельникова Е.Е. Об авторстве анонимных и псевдонимных статей, приписываемых Ф. М. Достоевскому (журналы «Время» и «Эпоха» 1861–1865). Ч. I // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2008. № 3.1. С. 49. (Сер. 9).

⁴² Марусенко М.А., Родионова Е.С., Мельникова Е.Е. Об авторстве анонимных и псевдонимных статей, приписываемых Ф.М. Достоевскому (журналы «Время» и «Эпоха» 1861–1865). Ч. II // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2008. № 4.1. С. 74. (Сер. 9).

⁴³ Шайкевич А.Я., Андриященко В.М., Ребецкая Н.А. Статистический словарь языка Достоевского. М., 2003.

⁴⁴ Словарь языка Достоевского: идиоглоссарий: в 3 т. / авт.-сост. Е.Л. Гинзбург [и др.]; гл. ред. Ю.Н. Караулов. Т. 1. М., 2008. С. XI.

⁴⁵ Отливанчик А.В. Неизвестный текст Достоевского? К вопросу об авторстве статьи «Семейная неурядица как причина самоубийства» («Гражданин», 1873 г., № 49) // Достоевский и современность. Старая Русса, 2007. С. 232.

⁴⁶ Балакин А.Ю. Еще об авторстве статьи «Выставка в Академии художеств за 1860–61 год», атрибутируемой Достоевскому // Slavica Revalensia. 2015. Vol. II. P. 35–59.

⁴⁷ Кибальник С.А. А.Н. Островский и Ф.М. Достоевский (к вопросу о статье М. Достоевского «?» «Гроза. Драма в пяти действиях А.Н. Островского») // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 2013. Т. 72, № 4. С. 41.

⁴⁸ Кибальник С.А. А.Н. Островский и Ф.М. Достоевский (к вопросу о статье М. Достоевского «?» «Гроза. Драма в пяти действиях А.Н. Островского») // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 2013. Т. 72, № 4. С. 40–45.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Mukha A.V., Rozaliev V.L., Orlova Yu.A., Zaboлева-Zotova A.V. Avtomatizirovannyy podkhod k opredeleniyu avtorstva teksta [An Automated Approach to Determining the Authorship of the Text]. *Izvestiya Volzhskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta*, 2013, vol. 17, no. 14 (117), p. 52. (In Russian).

2. Zhuravleva N.N. Primenenie kolichestvennykh metodov pri analize stilya avtora i reshenii problem atributsii [Quantitative Methods in the Author's Style Analysis

and Problems of Authorship Attribution]. *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2012, no. 1, p. 150. (In Russian).

3. Batura T.V. Formal'nye metody opredeleniya avtorstva tekstov [Formal Methods of the Authorship Attribution]. *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta*, Series: Information Technology, 2012, vol. 10, issue 4, p. 83. (In Russian).

4. Mukha A.V., Rozaliev V.L., Orlova Yu.A., Zaboleeva-Zotova A.V. Avtomatizirovannyi podkhod k opredeleniyu avtorstva teksta [Automated Approach to Determining the Author of the Text]. *Izvestiya Volzhskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta*, 2013, vol. 17, no. 14 (117), p. 52. (In Russian).

5. Rezanova Z.I., Romanov A.S., Meshcheryakov R.V. O vybore priznakov teksta, relevantnykh v avtorovedcheskoy ekspertnoy deyateli'nosti [Relevant Text's Properties in the Authorship Expert Study]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*, 2013, no. 6 (26), p. 40. (In Russian).

6. Surkova A.S. Identifikatsiya avtorstva tekstov na osnove informatsionnykh portretov [Identification of Authorship Based on Information Patterns]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta*, 2014, no. 3.1, p. 146. (In Russian).

7. Surkova A.S. Identifikatsiya avtorstva tekstov na osnove informatsionnykh portretov [Identification of Authorship Based on Information Patterns]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta*, 2014, no. 3.1, p. 146. (In Russian).

8. Zhuravleva N.N. Primenenie kolichestvennykh metodov pri analize stilya avtora i reshenii problem atributsii [The Use of Quantitative Methods in the Analysis of the Author's Style and Resolving Problems of Attribution]. *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2012, no. 1, p. 153. (In Russian).

9. Rodionova E.S. Metody atributsii khudozhestvennykh tekstov [Methods of Literary Texts Attribution]. *Strukturnaya i prikladnaya lingvistika*, 2007, no. 7, p. 120. (In Russian).

10. Kirnosov V. V. Primenenie statisticheskikh metodov v sravnitel'nykh issledovaniyakh khudozhestvennykh tekstov [The Use of Statistical Methods in Comparative Studies of Literary Texts]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, Series: Computing and Informatization of Education, 2008, no. 16, p. 113. (In Russian).

11. Verkhozin S.S. K voprosu o lingvoteoreticheskikh osnovakh metodik avtorizatsii teksta [The Question about the Lingvotoretical Basics of Text Authorization Methods]. *Uchenye zapiski Zabaykal'skogo gosudarstvennogo gumanitarno-pedagogicheskogo universiteta*, Series: Philology, History, Oriental Studies, 2013, no. 2 (49), p. 24. (In Russian).

12. Rezanova Z.I., Romanov A.S., Meshcheryakov R.V. O vybore priznakov teksta, relevantnykh v avtorovedcheskoy ekspertnoy deyateli'nosti [Relevant Text's Properties in the Authorship Expert Study]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*, 2013, no. 6 (26), p. 49. (In Russian).

13. Khozyainov S.A. Nekotorye problemy i metody kvantitativno-strukturnogo izucheniya avtorskikh stiley [Some Problems and Methods of Quantitative-structural Study of Author's Style]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena*, 2008, no. 63.1, pp. 378–383. (In Russian).

14. Rodionova E.S. Metody atributsii khudozhestvennykh tekstov [Literary Texts Attribution Approaches]. *Strukturnaya i prikladnaya lingvistika*, 2007, no. 7, p. 122.

(In Russian).

15. Surkova A.S. Identifikatsiya avtorstva tekstov na osnove informatsionnykh portretov [Identification of Authorship Based on Information Patterns]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta*, 2014, no. 3.1, p. 147. (In Russian).

16. Markov A.A. Ob odnom primeneniі statisticheskogo metoda [One Experience of Application of Statistical Method]. *Izvestiya Imperatorskoy Akademii nauk*, Series 6, 1916, vol. 10, no 4, pp. 239–242. (In Russian).

17. Surkova A.S. Identifikatsiya avtorstva tekstov na osnove informatsionnykh portretov [Identification of Authorship Based on Information Patterns]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta*, 2014, no. 3.1, p. 147. (In Russian).

18. Khmelev D.V. Raspoznavanie avtora teksta s ispol'zovaniem tsepey A.A. Markova [Recognizing the Author of the Text Using Markov Chains]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta*, Series 9. Philology, 2000, no. 2, pp. 115–126. (In Russian).

19. Surkova A.S. Identifikatsiya avtorstva tekstov na osnove informatsionnykh portretov [Identification of Authorship Based on Information Patterns]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta*, 2014, no. 3.1, p. 146. (In Russian).

20. Khozyainov S.A. Nekotorye problemy i metody kvantitativno-strukturnogo izucheniya avtorskikh stiley [Some Problems and Methods of Quantitative-structural Study of Author's Style]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena*, 2008, no. 63.1, p. 381. (In Russian).

21. Rodionova E.S. Metody atributsii khudozhestvennykh tekstov [Literary Texts Attribution Approaches]. *Strukturnaya i prikladnaya lingvistika*, 2007, no. 7, p. 123. (In Russian).

22. Batura T.V. Formal'nye metody opredeleniya avtorstva tekstov [Formal Methods of the Authorship Attribution]. *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta*, Series: Information Technology, 2012, vol. 10, issue 4, p. 92. (In Russian).

23. Surkova A.S. Identifikatsiya avtorstva tekstov na osnove informatsionnykh portretov [Identification of Authorship Based on Information Patterns]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta*, 2014, no. 3.1, p. 147. (In Russian).

24. Verkhozin S.S. K voprosu o lingvoteoreticheskikh osnovakh metodik avtorizatsii teksta [The Question about the Lingvotoretical Basics of Text Authorization Methods]. *Uchenye zapiski Zabaykal'skogo gosudarstvennogo gumanitarno-pedagogicheskogo universiteta*, Series: Philology, History, Oriental Studies, 2013, no. 2 (49), p. 26. (In Russian).

25. Surkova A.S. Identifikatsiya avtorstva tekstov na osnove informatsionnykh portretov [Identification of Authorship Based on Information Patterns]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta*, 2014, no. 3.1, p. 147. (In Russian).

26. Rezanova Z.I., Romanov A.S., Meshcheryakov R.V. O vybore priznakov teksta, relevantnykh v avtorovedcheskoy ekspertnoy deyateli'nosti [Relevant Text's Properties in the Authorship Expert Study]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*, 2013, no. 6 (26), p. 39. (In Russian).

27. Marusenko M.A., Rodionova E.S., Mel'nikova E.E. Ob avtorstve anonimnykh i psevdonimnykh statey, pripisyvaemykh F.M. Dostoevskomu (zhurnaly "Vremya" i "Epokha" 1861–1865). I [The Authorship of Anonymous and Pseudonymous Articles Attributed to Fyodor Dostoyevsky (Magazines "Vremia" and "Epokha" 1861–1865).

Part I]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta*, Series 9, 2008, no. 3.1, p. 49. (In Russian).

28. Marusenko M.A., Rodionova E.S., Mel'nikova E. E. Ob avtorstve anonimnykh i psevdonimnykh statey, pripisyvaemykh F.M. Dostoevskomu (zhurnaly "Vremya" i "Epokha" 1861–1865). II [The Authorship of Anonymous and Pseudonymous Articles Attributed to Fyodor Dostoyevsky (Magazines "Vremia" and "Epokha" 1861–1865). Part II]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta*, Series 9, 2008, no. 4.1, p. 74. (In Russian).

29. Balakin A.Yu. Eshche ob avtorstve stat'i "Vystavka v Akademii khudozhestv za 1860–61 god", atributiruemy Dostoevskomu [More about the Authorship of the Article "Exhibition of 1860–61 at the Academy of Arts", Attributed to Dostoyevsky]. *Slavica Revalensia*, 2015, vol. II, pp. 35–59. (In Russian.)

30. Kibal'nik S.A. A.N. Ostrovskiy i F.M. Dostoevskiy (k voprosu o stat'e M. Dostoevskogo <?> "Groza. Drama v pyati deystviyakh A.N. Ostrovskogo") [Alexander Ostrovsky and Fyodor Dostoyevsky (To the Question of the Article by Mikhail Dostoyevsky <?> "The Storm. Drama in five acts, written by Alexander Ostrovsky")]. *Izvestiya RAN*, Series of Literature and Language, 2013, vol. 72, no. 4, p. 41. (In Russian).

31. Kibal'nik S.A. A.N. Ostrovskiy i F.M. Dostoevskiy (k voprosu o stat'e M. Dostoevskogo <?> "Groza. Drama v pyati deystviyakh A.N. Ostrovskogo") [Alexander Ostrovsky and Fyodor Dostoyevsky (To the Question of the Article by Mikhail Dostoyevsky <?> "The Storm. Drama in five acts, written by Alexander Ostrovsky")]. *Izvestiya RAN*, Series of Literature and Language, 2013, vol. 72, no. 4, pp. 40–45. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

32. Morozov N.A. Lingvisticheskie spektry. Sredstvo dlya otlichia plagiatov ot istinnykh proizvedeniy togo ili drugogo izvestnogo avtora. Stilemetricheskii etyud [Spectres in Linguistics. A Mean to Differ Plagiarism from Genuine Works of Any Famous Author: An Essay in Stylometrics]. *Izvestiya Otdeleniya russkogo yazyka i slovesnosti Imperatorskoy Akademii nauk* [Proceedings of the Department of Russian Language and Literature of the Imperial Academy of Sciences]. Vol. 20, book 4. Petrograd, 1915, pp. 93–134. (In Russian).

33. Fomenko V.P., Fomenko T.G. Avtorskiy invariant russkikh literaturnykh tekstov [Writer's Invariant of Russian Literary Texts]. *Metody kolichestvennogo analiza tekstov narrativnykh istochnikov* [Methods for Quantitative Analysis of Narrative Text Sources]. Moscow, 1983, pp. 86–109. (In Russian).

34. Kjetsaa G. Avtor stat'i – Dostoevskiy? [The Author of the Article – Dostoyevsky?]. *Dostoevskiy. Materialy i issledovaniya* [Dostoyevsky. Materials and Research]. Vol. 6. Leningrad, 1985, pp. 207–234. (In Russian).

35. Otlivanchik A.V. Neizvestnyy tekst Dostoevskogo? K voprosu ob avtorstve stat'i "Semeynaya neuryaditsa kak prichina samoubiystva" ("Grazhdanin", 1873 g., no. 49) [An Unknown Text of Dostoyevsky? On the Question of the Authorship of the Article "Family Problems as the Cause of Suicide" ("Citizen", 1873, number 49)]. *Dostoevskiy i sovremennost'. Materialy XXI Mezhdunarodnykh starorusskikh chteniy*

[Dostoevsky and Modernity. Proceedings of 21st International Old Russian Readings]. Staraya Russa, 2007, p. 232. (In Russian).

(Monographs)

36. Sidorov Yu.V. *Matematicheskaya i informatsionnaya podderzhka metodov obrabotki literaturnykh tekstov na osnove formal'no-grammaticheskikh parametrov* [Mathematical and Information Support of Literary Texts Processing Methods Based on Formal Grammatical Parameters]. Saint-Petersburg, 2002, p. 3. (In Russian).

37. Marusenko M.A., Bessonov B.L., Bogdanova L.M. *V poiskakh poteryannogo avtora. Etyudy atributsii* [In Search of the Lost Author. Attribution Studies]. Saint-Petersburg, 2001, pp. 18–19. (In Russian).

38. Marusenko M.A., Bessonov B.L., Bogdanova L.M. *V poiskakh poteryannogo avtora. Etyudy atributsii* [In Search of the Lost Author. Attribution Studies]. Saint-Petersburg, 2001, pp. 18–19. (In Russian).

39. Marusenko M.A., Bessonov B.L., Bogdanova L.M. *V poiskakh poteryannogo avtora. Etyudy atributsii* [In Search of the Lost Author. Attribution Studies]. Saint-Petersburg, 2001, p. 21. (In Russian).

40. Marusenko M.A. *Atributsiya anonimnykh i psevdonimnykh literaturnykh proizvedeniy metodami raspoznavaniya obrazov* [Attribution of Anonymous and Pseudonymous Literary Works Using Pattern Recognition Techniques]. Leningrad, 1990, p. 21. (In Russian).

41. Sidorov Yu.V. *Matematicheskaya i informatsionnaya podderzhka metodov obrabotki literaturnykh tekstov na osnove formal'no-grammaticheskikh parametrov* [Mathematical and Information Support of Literary Texts Processing Methods Based on Formal Grammatical Parameters]. Saint-Petersburg, 2002, p. 5. (In Russian).

42. Sidorov Yu.V. *Matematicheskaya i informatsionnaya podderzhka metodov obrabotki literaturnykh tekstov na osnove formal'no-grammaticheskikh parametrov* [Mathematical and Information Support of Literary Texts Processing Methods Based on Formal Grammatical Parameters]. Saint-Petersburg, 2002, p. 6. (In Russian).

43. Zakharov V.N. *Imya avtora – Dostoevskiy. Ocherk tvorchestva* [The Name of the Author – Dostoyevsky. Creative Essay]. Moscow, 2013, p. 215. (In Russian).

44. Marusenko M.A. *Atributsiya anonimnykh i psevdonimnykh literaturnykh proizvedeniy metodami raspoznavaniya obrazov* [Attribution of Anonymous and Pseudonymous Literary Works Using Pattern Recognition Techniques]. Leningrad, 1990, p. 2. (In Russian).

45. Marusenko M.A., Bessonov B.L., Bogdanova L.M. *V poiskakh poteryannogo avtora. Etyudy atributsii* [In Search of the Lost Author. Attribution Studies]. Saint-Petersburg, 2001, p. 7. (In Russian.)

46. Shaykevich A.Ya., Andryushchenko V.M., Rebetskaya N.A. *Statisticheskii slovar' yazyka Dostoevskogo* [Statistical Dictionary of Dostoyevsky's Language]. Moscow, 2003. (In Russian).

47. Ginzburg E.L. (comp.), Karaulov Yu.N. (ed.) *Slovar' yazyka Dostoevskogo. Idioglossariy* [Dictionary of Dostoyevsky's Language: Idioglossary]: in 3 vols. Vol. 1. Moscow, 2008, p. XI. (In Russian).

Евгения Игоревна Гурова – аспирант Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН.

Научные интересы: история русской литературы, Ф.М. Достоевский, публицистика второй половины XIX в., определение авторства.

E-mail: gurova90@yandex.ru

Evgeniya Gurova – Postgraduate student of the Institute of Russian Literature (Pushkin House) RAS.

Research interests: history of Russian literature, Fyodor Dostoyevsky, Russian journalism of the second half of 19th century, authorship attribution.

E-mail: gurova90@yandex.ru

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Russian Literature

А.С. Миронов (Москва)

РУССКИЙ БЫЛИННЫЙ ЭПОС КАК СИСТЕМА ЦЕННОСТЕЙ (к постановке проблемы)

Аннотация. В статье предлагается оригинальный подход к исследованию системы ценностей, которая формируется в русском героическом эпосе. Автор показывает, что былина представляет собой систему ситуаций, в которых различные действия показываются как должные или недолжные с ценностной точки зрения. Выделяются наиболее важные концепты, составляющие аксиологию русского богатырского эпоса. Особое значение в этой системе приобретают дар молитвы и стремление к обретению святости. При этом проблема воли решается как способность противостоять искушениям. Опираясь на принятое в современной психологии разделение ценностей на объективные и субъективные, автор статьи приходит к выводу о том, что гедонистические ценности противоречат социальным нормам, которые транслирует былина.

Ключевые слова: ценность; аксиология; героический эпос; былина; социальная норма; смелость; честь; молитва.

A. Mironov (Moscow)

Russian Heroic Epic as Value System (to the Issue)

Abstract. The article proposes an original research of values system of Russian heroic epic has been carried out. Bylinas has been shown as a succession of various events which are presented by narrators and accepted by the audience as either axiologically pro-attitudinal or con-attitudinal ones. Important elements of bylina axiology and namely inspiration for prayer and obtaining sanctity are being specified while the concept of will stands out as the ability to confront the temptation. Sharing the idea of difference between objective and subjective values, commonly accepted in modern psychology, the author comes to the conclusion that hedonistic values contradict social norms which are acquired and conducted by Russian heroic epic as pro-attitudinal.

Key words: value; axiology; heroic epic; bylina; social norm; courage; honor; prayer.

В 1860-х гг. издание сборника эпических песен, собранных П.Н. Рыбниковым, поставило перед учеными необходимость его осмысления как масштабного культурного феномена – целостной системы произведений, объединенных единым ценностным содержанием. В.Ф. Миллер писал, что

сказители былин «сохранили свято духовное добро, которым питался и услаждался в течение многих веков русский народ...»¹. Многие исследователи восхищались образным и стилевым единством корпуса былин; естественно было предположить, что это художественное единство основано на внутренней, глубинной общности ценностей и оценок, на идентичном для большинства сказителей мирозерцании. Еще в 60-е гг. XIX в. гимназисты узнавали из знаменитого учебника русской словесности А. Галахова, что «народная поэзия... обнимает и религиозные и нравственные его интересы», поэтому «народ видит в своей поэзии драгоценное достояние, которое в течение многих столетий одни поколения завещали другим. Она имеет смысл священной старины, неприкосновенного предания, которое должны усваивать люди молодые с тем, чтобы в свою очередь передать его потомкам»².

Однако серьезных исследований в области аксиологии русского эпоса не появлялось, вместо того предпринимались все новые попытки отыскать в русском эпосе окаменевшие останки «исходной» индоевропейской мифологии, выявить кочующие сюжеты или же навязать былине исключительно функцию устного исторического источника. А.Ф. Гильфердинг, П.Н. Рыбников, В.Ф. Миллер и др. неизменно фиксируют трепетное отношение к эпосу сказителей, а также особое, повсеместно распространенное уважение народа к «старинщикам»³. Чрезвычайно бережное отношение к своим сказителям со стороны народа, казалось, указывало на то, что былина является для русских не столько хранилищем коллективной исторической памяти (или кладбищем мифологических представлений), сколько актуальным средством народной педагогики, осмысления национальной идеи и исторической миссии.

Первооткрыватель былинного мира П.Н. Рыбников это вполне чувствовал и полагал былину фактором русской идентичности, по крайней мере, в Олонецком крае, где русские «на Украине между корелюю и чудью... должны были поддерживать свою народность былевою памятью о славном киевском и новгородском прошедшем»⁴. Действительно, техника запоминания и выпевания былины нацелена на культурную трансмиссию ценностного содержания, растворенного в типических и общих местах, которые удерживал в памяти сказитель, благодаря устойчивым лексическим и образным «маркерам», способствовавшим меморализации. В контексте исторической миссии освоения и христианизации европейского Севера, многочисленных украин, а впоследствии Сибири и Дальнего Востока функция эпоса как средства народной педагогики была чрезвычайно важна для сохранения русской идентичности. Важно подчеркнуть, что былина транслировала новым поколениям русских не только ценности, но также информацию о социальных нормах (формальных и неформальных), закрепленных в народном правосознании. Поэтому, пока филологи спорили об историзме былин и заимствованиях, историки права, изучавшие устные предания с точки зрения их роли в становлении и трансляции норм обычного права, приходили к очевидному выводу, что эпос дополняет и предвосхищает «писанный» закон, устанавливая и ценностно осмысливая

социальные нормы.

М.Ф. Владимирский-Буданов полагал, что русское право до возникновения законов выражалось «в словесных формулах», например, в пословицах, а также в «символических деяниях» (таких, как посадка князя на стол). «Сохраняемое традицией, передачей, оно в высшей степени консервативно, ибо изменение его грозило разрушением самого права; отсюда – поступать по старине значит “поступать по праву”. “Что старее, то правее”, – говорит пословица»⁵. Очевидно, что наряду с упоминаемыми М.Ф. Владимирским-Будановым «юридическими пословицами» былинный эпос можно исследовать как хранилище словесных формул и символов, отражающих нормы русского правосознания⁶.

Современные отечественные исследователи традиционной народной культуры и народной педагогики неизменно отмечают ценностный потенциал устного народного творчества, в том числе былинного эпоса:

«Плоды многовековых наблюдений и раздумий народа, его мечты и надежды, опыт взаимоотношений в социуме воплощались как в обрядовой, так и во внеобрядовой поэзии (в былинах, исторических и лирических песнях, сказках, легендах, преданиях, быличках, бывальщинах, пословицах, поговорках, загадках, скороговорках, в колыбельных песнях, в духовных стихах, причитаниях и т.д.). Отражая в фольклоре свой менталитет, душевный склад и характер, традиционную систему ценностей, народ запечатлевал свое видение и понимание сути воспитания подрастающего поколения, способствующего мирному сосуществованию человека в природной и социальной среде»⁷.

Воспитательный потенциал былин, их способность хранить и передавать ценности неизменно подчеркивается авторами учебной литературы по русскому фольклору⁸. Однако, ограничиваясь перечнем «общечеловеческих» ценностей (патриотизм, гуманизм, свободолюбие, социальная активность, бесстрашие и др.), современные исследователи фольклора еще не предпринимают аксиологического анализа былинных текстов и не приходят на его основе к выводам о возможном наличии уникальных ценностных концептов русской цивилизации, содержащихся и транслируемых былинным эпосом, о самобытной иерархии ценностей.

М. Рокич определяет ценностные ориентации как «абстрактные идеи, положительные или отрицательные... выражающие человеческие убеждения о типах поведения и предпочтительных целях», о том, что «какая-то цель индивидуального существования и какой-то образ действий является с личной и общественной точек зрения предпочтительными»⁹. По мнению А. Кребера, ценности имеют статус культурных образцов¹⁰; Н.С. Розов считает, что средствами культуры обеспечивается транслируемость их при смене человеческих поколений и регулятивная, ориентирующая, принуждающая роль по отношению к сознанию и поведению людей¹¹. Богатырский эпос представляет собой своего рода систему ситуаций, в которых демонстрируются должные и недолжные с ценностной точки зрения образы действия.

Рассмотрим в данном контексте концепцию С.В. Козловского, предложившего целый список «наград», которые якобы являются желаемыми для героя русского былинного эпоса:

- «1. Место в дружине (в сюжете об Илье Муромце).
2. Дань (получка, в сюжете о Вольге и Микуле),
3. Право беспошлинной торговли (“Торгуй веки по веку, пока Владимир жив”) – в сюжете “О Ставре”, “О Дюке”.
4. Деньги, слава (в сюжете об Иване Гостином сыне),
5. Платье цветное (в сюжете об Алеше Поповиче).
6. Приглашение служить при дворе (Чурило).
7. Святость (Касьян в сюжете о Каликах)»¹².

Автор этой концепции предлагает решительно модернизированную систему ценностей, осовременивая менталитет былинных богатырей настолько, что затмевает славу советских исследователей, уподоблявших Микулу Селяниновича кулакам-своеземцам и усматривавших главную функцию былин в передаче новым поколениям эксплуатируемых крестьян актуальных практических навыков организации восстаний и сшибания маковок с церквей. Поскольку список С. Козловского, по сути, претендует на формулу аксиологического ядра русских былин, каждый из предлагаемых ценностных мотивов придется рассмотреть подробно.

Место в дружине. О том, что Илья Муромец выезжает из дома вовсе не для того, чтобы поступить на службу к князю, свидетельствует хотя бы его изначальное намерение «не кровавить» саблю, что несовместимо с карьерой дружинника. Прибывая в Киев, Илья ищет «выслуги» у князя, но не поступает под начало кого-либо из княжеских военачальников в качестве рядового члена дружины, а свободно принимает решения о том, какую миссию принять на себя. Впоследствии, когда Илья освобождает Царь-град от Идолища, царь Костянтин Боголюбович предлагает Муромцу не просто «место в дружине», а роль предводителя дружины¹³. Вопреки гипотетическому императиву Козловского, Илья отказывается от заманчивого предложения.

Богатыри считают коллективную сторожевую службу в княжеской дружине позором: «Государь, князь Владимир киевский! Не извыкли мы стрещи града Киева, извыкли мы на конях седети, по чисту полю гуляти. <...> И садятся они на кони своя добрыя богатырские, и поехали они на поле чистое. Да говорят, едучи, межью собою пословицу: "Лутчи бы намь тое срамоты приняти смерть недобрая. Се мы слыли богатыри, а се мы стали во граде Киеве сторожи. Подемь прямо ко Царюграду»".

Дань (получка). В сюжете о Вольге и Микуле, на который ссылается С. Козловский, Вольга предлагает Микуле «собирать дань грошовую» с усмиренных жителей городка Курцевца:

Тут проговорил Вольга Святославович:
«Ай же ты, Микула Селянинович!
Я жалую от себя тремя городами со крестьянами.
Оставайся здесь да ведь наместником»¹⁵.

Однако ни в одном из вариантов былины нет указания на то, что Микула принял это предложение. В ответ он поясняет Вольге, что для него действительно ценно – это работа хлебопашеская и благодарность «мужичков»:

«Ржи напашу, и скирды складу,
В скирды складу да домой выволочу,
Драни надеру да то я пива наварю,
Пива наварю, мужичков напою,
Станут мужички меня похваливати:
– Ай ты молодой Микулушка Селянинович!»¹⁶

Очевидно, такой план действий исключает будущность могучего ората в качестве наместника и сборщика «грошовой дани», да и масштаб образа Микулы не соразмерен роли княжьего тиуна. Поэтому «тут они, добры молодцы, поразъехались, / Поразъехались они, пораспростились»¹⁷.

Что касается Ильи, Добрыни, Потока и других богатырей, то они занимаются, безусловно, сбором дани (в особом «богатырском» формате – выезжая за данью в одиночку), однако делают это по заданию князя и в его интересах. Никто из них не помышляет о том, чтобы присвоить часть княжьей «получки».

Право беспошлинной торговли. Вопреки иллюзиям С. Козловского, Дюк Степанович отправляется в Киев не для торговли, но для того единственно, чтобы состояться в богатырском качестве: «И не наехал богатырь в чистом поле себе супротивника, / Только слышал в далеке-далече чистом поле про Киев град»¹⁸.

Киев «славен богатырями», а не богатством (он не может никак сравниться с чудесной родиной Дюка, «Индеей богатой»); едва ли наследника столь гигантского состояния может интересовать право беспошлинной торговли. Дюк едет не за тем, чтобы добиться льготных условий торговли – его интересует богатырская «выслуга»:

Во всех градах у меня побывано,
А всех князьёв да перевидано,
Да всем княгиням-то послужено –
В одном во Киеви не бывано,
Киевского князя-то не видано,
Киевской княгине-то не служено¹⁹.

Деньги, слава. Не отыскав, очевидно, примеров того, что Илья, Добрыня, Алеша и другие первостепенные русские богатыри замышляют что-либо ради денег, С. Козловский прибегает к услугам не самой распространенной былины про Ивана Гостиного сына. Но даже этот сюжет обращается для исследователя разочарованием, потому что, выиграв спор с князем Владимиром, Гостиной сын отказывается от золота, принимая лишь три шубы, из которых две – для верных своих соратников:

«Ох ты князь да ведь Владимир!
Ты дай мне шубы соболиные,
А не надо мне три погребца золотой казны, –
Мне одеть гостей да храбрых всё –
Потаньку Малохромина,
Потаньку Малохромина да Микиту Гостиного сына.
Отвори по всей твоей области дома питейные, чтобы
старой и малой пили своей рукой и женской пол кому
надобно, и знали бы все, что был у нас велик заклад»²⁰.

По тому же принципу выстраиваются былины об Илье Муромце, Суворове Суздальце, Добрыне Никитиче.

Платье цветное. Утверждение, будто Алеша Попович нападет на Тугарина с целью завладеть его платьем, вполне анекдотично. Эпизод с надеванием доспеха и одежды поверженного Тугарина не самодостаточен, он «нужен» сказителю былины для последующей сцены, в которой соратники Алешы принимают его за Тугарина и обращаются в бегство:

Испужались ево, сели на добрых коней,
Побежали ко городу Ростову.
И постигает их Алеша Попович млад,
Обвернется Еким Иванович,
Он выдерживал палицу боёвую в тридцать пуд,
Бросил назад себе:
Показалось ему, что Тугарин Змеевич млад,
И угодил в груди беляя Алешы Поповича,
Сшиб из седелечка черкесскова,
И упал он на сыру землю.
Втапоры Еким Иванович
Скочил со добра коня, сел на груди ему,
Хочет пороть груди беляя,
И увидел на нем золот чуден крест,
Сам заплакал, говорил калики перехожему:
«По грехам надо мною, Екимом, учинилось,
Что убил своего братца родимова».

По завершении драматической сцены узнавания бездыханного побратима по золотому нательному кресту, происходит совлечение чуждых одежд, и Алеша вновь надевает «свое богатырское»²¹.

Приглашение служить при дворе. Для Чурилы должность – не цель, а средство обрести новые возможности очаровывать представительниц прекрасного пола. Чин княжьего постельника пытается выхлопотать ему княгиня Апраксия именно для того, чтобы приблизить его, поскольку «смотрячись на красоту Чурилову» у нее «помешался разум во буйной голове»²².

Заметим, что в точности такое приглашение от Апраксии получает ка-

лика Касьян, – и отвечает решительным отказом; таким образом, никто из богатырей и поляниц, кроме Чурилы, не согласен добиваться карьеры при дворе. Подобная мотивация для эпического героя – безусловное исключение, былина прямо говорит о неадекватности поведения Чурилы:

Да иной от беды дак откупается,
А Чурило на беду и нарывається.
Да пошел ко Владимиру во стольники,
Да во стольники к нему, во чашники²³.

Важно подчеркнуть, что былина связывает с образом Чурилы отрицательные черты и сомнительные ценности: он щاپлив, гневлив («задорен»), лукав, при этом не выдерживает соревнования с «подлинными» богатырями – Алешей, Дюком, причем последний дразнит его: «А й-де ты, Чурило сухноего, / Да поди шапи с девкам да с бабами, / А не с нами добрыма молодцами»²⁴. Князь Владимир признается, что «много было на Чурилу жалобщиков»; наконец, гибель Чурилы – не «честная», подобающая богатырю, смерть в бою (он гибнет от руки ревнивого мужа).

Святость. Стяжание Духа Святого, праведная жизнь, индивидуальное духовное преображение и Богоуподобление – безусловно, все это составляет высшую жизненную цель древнерусского человека. Не являясь дидактическим эпосом, избегая прямой проповеди и резонерства, старина эффективно хранила и передавала новым поколениям русских людей идеал жертвенной любви к ближнему (и смиренного соработничества с Богом) человека, наделенного выдающейся силой и отзывчивым сердцем. Русские былины есть не что иное, как народная педагогика святости, поэтому парадоксальной нам представляется попытка низвести мотив снискания святости в его профанном понимании единственно к сюжету о Касьяне. Безусловно, паломничество Касьяна на Святую землю является частью его личного плана спасения души (вымолить у Бога прощение за то, что смолоду «было много бито-граблено»). Однако Касьян не ищет смерти от руки своих товарищей-калик и сподобляется участи «петь с ангелами» поневоле, сделавшись жертвой интриги, организованной влюбленной княгиней Апраксией.

Особенность русского былинного эпоса состоит в том, что мотивация былинных героев принципиально чужда прагматизма и рассудочного расчета. Яркий пример – отношение Добрыни к спасенной им царской племяннице Запаве. Для героя античного эпоса, равно как и западно-европейского, немисливо пройти мимо избавленной от гибели красавицы, это законная добыча. То, что Добрыня даже не думает насладиться любовью Запавы, не говоря уже о браке с нею, – уникальная модель поведения, утверждающая ценностную доминанту русского эпоса: награда для героя – не сокровище и не трон, но реализованная возможность использовать Божий дар в соответствии с Божиим промыслом.

Внешним показателем того, что богатырь находится на верном пути служения, является *смелость*. Концепт *смелости* русского былинного эпо-

са тесно связан с концептом чести и заключается в следующем: смелость былинного героя не есть врожденное качество, она придается любовью и осознанием долга, необходимости исполнить миссию. С одной стороны, героя делает смелым сердечная горячность, отзывчивость на чужую боль и несправедливость (так, Илья упрекает Иванищо в том, что у того много силы, но не хватает «смелости-ухватки»²⁵, т.е. деятельной любви, толкающей человека на немедленное сопротивление злу). С другой стороны, богатырь обязан быть «смелым поневоле», чтобы не посрамить чести богатырского рода (и не подать иноземным владыкам повода думать, что «перевелись богатыри» в Киеве).

Вот как становится смелым поневоле «двенатцатилетний богатырь» Михаила сын Данилович, выезжая впервые на битву:

«Тогда млад Михаила сын Данилович утратился и рече себе: “Буде поехать мне молотцу, не побив побоища, к столному граду Киеву и великому князю Владимиру, то принять мне от него кручину великую, а от своей братии позор мне будет великой; а как побью побоище и с того побоища поеду к столному граду Киеву к великому князю Владимиру Всеславьевичю киевскому, то будет мне честь и хвала от великого князя Владимира Всеславьевича киевского и от своей братии великая”»²⁶.

Слово «сметь» означает «иметь право»²⁷, чувствовать за собой некую моральную силу, дающую возможность претендовать на победу независимо от шансов на успех. В былинном мире такое внутренне сознаваемое человеком право дает любовь и бремя ответственности. Не удивительно, что в самом начале своего богатырского поприща Дюк Степанович перед шатром, в котором спят Илья и Добрыня, испытывает страх: «Во шатры идти – так смелости нет»²⁸. У Дюка нет смелости потому, что, с одной стороны, у него еще нет богатырской миссии сострадания, нет в душе огня любви, побеждающего страх – он всего лишь удалой, прекрасно снаряженный сын фантастически богатой матушки, пожелавший побывать в Киеве. Только добрая примета приходит Дюку на помощь: он видит, что его конь мирно зоблет пищу вместе с конями великих богатырей, – и потому пересиливает страх. Дюк еще не принят в число киевских богатырей, но уже стремится соответствовать кодексу чести – и вынужден избегать трусости.

Добрыня постоянно испытывает самого себя: не растерял ли он смелости:

Как разъехался Добрынюшка во второй раз,
И ударил он богатыря по головы.
Не овернулся богатырь, не сворохнулся.
Тут разъехался Добрыня ко сыру дубу,
Он ударил его палицей буюю.
Сырой дуб тут на ластьня рассыпался.
Говорит себе Добрынюшка Никитич млад:
«Видно, сила у Добрыни всё по-старому,
Только смелость у Добрыни да не по-старому».

Здесь мы сталкиваемся с весьма тонким рассуждением героя, которое много говорит о системе ценностей быliny. Если Добрыня по-прежнему способен разбить в щепы сырой дуб, значит, неуязвимость заезжей поляницы может объясняться только утратой Добрыней морального права на победу. Добрыня вполне может, но – «не смеет» ударить поляницу в полную силу. Одно дело – ударить сырой дуб, и совсем другое – женщину в доспехах богатыря; впоследствии выясняется и причина «несмелости» Добрыни: перед ним его суженая.

Таким же образом и рука Ильи Муромца «застоялась» перед тем, как нанести добивающий удар неизвестному богатырю:

Замахнулся старой во первой након –
В плечи, мол, рука застоялася.
Замахнулся старой во второй након –
В локтю рука застоялася.
Еще замахнулся во третьей након –
Впереди рука застоялася...²⁹

Не было на такой удар Божьей воли (незнаемый богатырь окажется сыном Ильи), т.е. Муромцу вполне доставало сил, но не хватило смелости для удара. И лишь когда Сокольник вторично нападет на Илью – предательским образом на спящего отца – рука у «старого» не застаивается, и смелость не оставляет Илью, потому что Бог не противится такому удару.

Именно наличие в душе смелости, даруемой Богом, становится для богатыря своего рода индикатором того, что он по-прежнему находится на верном пути, – и наоборот. Так, внезапная потеря смелости указывает Добрыне на то, что он не должен выезжать биться с неизвестным «нахвалящиком». Дело здесь не в трусости Добрыни, а в предчувствии того, что появление нахвалящика связано с судьбой другого богатыря – Ильи Муромца, которому, как вскоре выяснится, неизвестный поединщик приходится родным сыном. Лишая Добрыню смелости, Бог указывает ему на то, что он не имеет права вставать между отцом и сыном:

Да говорит тут стар да таковó слово:
«Да ты гой еси, Добрыня Никитич млад,
Почему не привез буйну голову на востром копье?»
Говорит Добрыня таковó слова:
«Уж едет палица – не мне чета,
Не мне чета и не мне верста,
Как уж мне ведь с ним не супротивитья!»³⁰

Смелость-ухватка (способность в силу морального права осмелиться и напасть, «ухватить» грозного противника) в быline противопоставлена «задору», который даже иногда называется «яростию». Так, образ Алеши Поповича связан с иной храбростью, характерной скорее для западного рыцаря или восточного витязя: «он напуском смел», т.е. яростным задором

атаки, в котором не разбирает, насколько противник виноват, но стремится утолить страстное желание первенства и победы: «А-й на ярость да было – Олёшеньку Поповица, / На ухватку было – Добрынюшку Никитица...»³¹.

Как можно видеть, внезапная потеря смелости перед лицом противника не является бесчестьем для русского богатыря, но лишь указанием на то, что богатырь в данный момент не имеет права на победу. Былина разделяет «объективную» невозможность одержать победу (причина этого всегда ясно указывается) и личную трусость.

Ценность воли как умения богатыря не идти на поводу у греховных желаний, страстей, инстинктов и аффектов весьма велика в былинном мире, поскольку воля помогает не совершать поступков, не совместимых с богатырской честью. Само слово «воля» («воля вольная») в былине, разумеется, означает именно противоположность «неволе»; русский эпос не имеет специального понятия о личной воле как душевной силе, противостоящей злым помыслам и желаниям. Когда богатырь проявляет силу воли, сказитель указывает на его нежелание совершить дурной поступок, потому что это – «не честь-хвала богатырская»: «Запьемся, Екимушка, загуляемся, / потерять то нам будет слава добрая, / Вся-де выслуга богатырская»³². Так Алеша Попович объясняет побратиму Екиму свое нежелание ехать развлекаться с «девками хорошими».

Проблема воли как необходимости противостоять искушениям является одной из центральных в былинном мире. С нею связан яркий образ «богатоубраной спальни»³³, где находится «кроватька обманслива»³⁴, на которую красная девица предлагает возлечь каждого заезжего витязя, после чего витязь пополняет коллекцию томящихся в «погребке глубоком» «царевичей и королевичей», богатырей и просто бояр. Однако Илья наделен самообладанием, которого не достало угодившим в ловушку: «Тут старой доброй молодец / На женскую прелесть не укинулся»³⁵. Любопытно, что в ряде вариантов демонстрация самообладания Муромца сопровождается контрастным ироничным самоуничижением богатыря: «У меня старого мочь не держится»³⁶. Илья подчеркивает ценность самообладания, поучая плеткой только что освобожденных им пленников, пострадавших от красной девицы: «Я езжу по полю ровно тридцать лет, / Не сдаваюсь на речи их на бабьи же, / Не утекаюсь на гузна их на мяхкие»³⁷.

Способность «не утекаться» на женскую прелесть высоко ценится в былинном мире, потому что такая опасность весьма часто угрожает богатырям. Былинные красавицы нередко ведут себя с впечатляющей непосредственностью, и если предложение Запавы Путятичны взять ее замуж едва ли угрожает жизни Соловья Будимировича, то аналогичная инициатива Маринки Потравницы едва ли обещает ее избраннику шанс дожить до старости в счастливом браке. Влюбленная княгиня Апраксия является ночью в спальню к пилигриму Касьяну, даже побежденная Змея предлагает Добрыне коня, золото и саму себя (она обращается красавицей). И Касьяну, и Добрыне приходится проявить богатырское самообладание, чтобы не «утечься», по выражению Ильи, «на гузна мяхкие». Пожалуй, более всех страдает Михайло Потык, который «упатциф на бабьи прелести»³⁸ и

потому многожды чудом избегает гибели по вине неверной жены.

Еще одно серьезное искушение – вино. Снова и снова Михайло Потык поддается на предложение неверной жены:

Он Михайло до вина то был упачливой:
Принял чару единой рукой,
Да и выпил чару единым духом.
Где он выпил, тут и в сон заснул.
А тая же Марья лебедь белая,
Да схватила Михайла за желты кудри,
Да стащила во глубок погреб³⁹.

Аналогичные примеры см. в былинах про таможеню Маринки Кайдаловны и об Иване Гостином сыне.

Особое место в системе ценностей русского былинного эпоса занимает дар *молитвы* – способность (умение, мастерство, привычка, инстинкт) воззвать к помощи Божией, без которой даже сильнейшему из богатырей невозможно исполнить свою миссию⁴⁰. Богатыри молятся об отпущении своих грехов, о спасении души (например, калики переходящие на Святой земле). Даже Василий Буслаев, который утверждает, что «не верует ни в сон, ни в чох», собирается в Иерусалим:

Итти-бежать в Ерусалим-гóрод –
Да Господу Богу помолитесь,
Господней гробнице приложитиси,
К Адамовым мóщам приклонитиси.
Да дай благóсловенье ты великое:
Да во здешнем во Нове-городе
Да много старёт, мати, отцёв-матушок,
Да много вдовёт, мати, цужьих жон,
Да много сиротят, мати, малых детей,
Да всё для меня, мати, для грешного, –
Быват, Господь меня во грехах простит!..⁴¹

Как можно видеть, в былинном мире молитва есть не просто медитативная практика «просветления», но кратковременный, мощный и сосредоточенный акт внутренней духовной работы, который воспринимается молящимся и оправдывает себя как действенное оружие победы. В пересказе былины о Сухане находим более подробную и «каноничную» богатырскую молитву, после которой герой немедля вступает в бой:

«Учал богатырь богу молитися: “О, царице богородице! Утоли стремление безумное, смири сердце нечестивое. Похваляся бусурьман, и гордь пошел пленить землю Рускую, разорить веру крестьяньскую, разрушить место церкви божии, осквернить место чудотворное! О, царице Богородице! По грехом есми запросто выехал, саадака и сабли нет на мне, никакова ратнова орушия”. <...>

Учал богатырь плакати и горячи слезы ронить»⁴².

Описанные выше ценностные концепты представляются базовыми в былинном мире, однако здесь необходимо сделать важную оговорку. В психологической науке установилось разделение ценностей на объективные, связанные с идеалом, и субъективные, которые соотносятся с удовольствием (см. работы таких последователей австрийской школы, как Х. Эренфельс, И. Крейбиг, отчасти А. Мейнонг; Я. Гудечек также указывает на перечисленные выше значения этого понятия). В.П. Тугаринов определяет ценности как «предметы, явления и их свойства, которые нужны (необходимы, полезны, приятны и пр.) людям определенного общества или класса или отдельной личности в качестве средств удовлетворения их потребностей и интересов, а также – идеи и побуждения в качестве нормы, цели или идеала»⁴³. По мнению Р.М. Лемоса, «существует довольно значимое различие между тем, чтобы 1) предмет нравился независимо от того, насколько благим мы его считаем, и 2) предмет воспринимался как благо, независимо от того, нравится ли он нам», поэтому «если мы говорим о ком-либо лишь то, что он положительно оценивает данный предмет, это может означать любой из двух вариантов и не содержит указания на то, что же имеется в виду»⁴⁴ (*пер. мой – А.М.*).

Если говорить о ценностях былинного мира, то здесь всегда «имеется в виду» исключительно второй вариант, а именно: образ поведения героя воспринимается как благо (или зло) независимо от того, нравится ли нам такое поведение. Система ценностей былины объективна: например, если Ивану Годиновичу хочется «сотворить блуд» с родной сестрой, то такая связь не может быть признана былинной ценностью на том лишь основании, что таково острое желание героя, нацеленное на получение им удовольствия.

Пользуясь замечательной народной формулой, которую так любил И.А. Ильин, можно определить, что русский герой «не по милу хорош, а по хорошему мил». Алеша Попович мил сказителю и слушателю потому, что «хорошо» поступает и ровно до тех пор, пока не начинает поступать «плохо» (например, претендовать на жену Добрыни). С этого момента ценностные центры сказителя / слушателя и героя перестают совпадать. Если бы это произошло, русская былина превратилась бы в захватывающее описание адюльтера (на манер «Тристана и Изольды»), в котором симпатии рассказчика будут вовсе не на стороне обманутого мужа, но этого, как мы знаем, не происходит.

Ценностная система былинного мира может быть, на наш взгляд, замечательной иллюстрацией к выводам, которые делает Н.О. Лосский в своей книге «Ценность и бытие. Бог и царство Божие как основа ценностей», где он, в частности, критиковал распространенные психологические теории, «субъективирующие ценность и отвергающие существование абсолютных ценностей»⁴⁵. В былинном мире сугубо гедонистическая (эвдемонистическая) ценностная мотивация как конечная цель действия, безусловно, присутствует, однако противоречит образу социальной нормы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Миллер В.Ф. Очерки Русской народной словесности. Былины. Очерки 1–16. М., 1897. С. 50.

² Галахов А.А. История русской словесности. Изд. 2-е. Т. 1. СПб., 1880. С. 1–4.

³ Рыбников П.Н. Заметка собирателя // Песни, собранные П.Н. Рыбниковым: в 3 т. / под ред. А.Е. Грузинского. Т. 1. М., 1909. С. LXXVIII; Миллер В.Ф. Очерки Русской народной словесности. Былины. Очерки 1–16. М., 1897.

⁴ Рыбников П.Н. Заметка собирателя // Песни, собранные П.Н. Рыбниковым: в 3 т. / под ред. А.Е. Грузинского. Т. 3. М., 1910. С. IX.

⁵ Владимирский-Буданов М.Ф. Обзор истории русского права. М., 2005. С. 113.

⁶ Самоквасов Д. Древнее русское право. М., 1903. С. 210.

⁷ Зенин С.Н., Жиров М.С. Нравственно-ценностный потенциал устного народного творчества: аспекты востребованности // Научные ведомости Белгородского государственного университета. 2009. № 7 (57). Т. 7. С. 158–165. (Философия. Социология. Право).

⁸ Костюхин Е.А. Лекции по русскому фольклору. М., 2004. С. 163; Народная художественная культура / под ред. Т.И. Баклановой, Е.Ю. Стрельцовой. М., 2000. С. 166.

⁹ Rokeach M. The Nature of Human Values. New York, 1973. P. 5.

¹⁰ Кребер А. Стиль и цивилизации. Конфигурации развития культуры // Антология исследований культуры. М., 1997.

¹¹ Розов Н.С. Структура цивилизации и тенденции мирового развития. Новосибирск, 1992.

¹² Козловский С.В. История и старина: мировосприятие, социальная практика, мотивация действующих лиц. Ижевск, 2009. С. 274.

¹³ Илья Муромец и Идолище («Как сильной могучо-то Иванищо...») // Илья Муромец. М.; Л., 1958. С. 153–160. (Литературные памятники).

¹⁴ Сказание о киевских богатырях, како ходили во Царьград и како они побии цареградских богатырей // Былины в записях и пересказах XVII–XVIII веков. М.; Л., 1960. С. 157. (Памятники русского фольклора).

¹⁵ Вольга и Микула // Былины. М., 1988. С. 41–46. (Библиотека русского фольклора; Т. 1).

¹⁶ Онежские былины, записанные Гильфердингом. Т. 2. М.; Л., 1938. С. 11.

¹⁷ Песни, собранные Т.П. Рыбниковым: в 3 т. / под ред. А.Е. Грузинского. Т. 2. М., 1910. С. 6.

¹⁸ Песни, собранные Т.П. Рыбниковым: в 3 т. / под ред. А.Е. Грузинского. Т. 2. М., 1910. С. 318.

¹⁹ Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом. Т. 3. М.; Л., 1940. С. 222.

²⁰ Иван Гостиный сын // Былины: сборник. Л., 1986. С. 322–329. (Библиотека поэта. Большая серия).

²¹ Алеша Попович // Добрыня Никитич и Алеша Попович. М., 1974. С. 200–207. (Литературные памятники).

²² Чурила Пленкович // Былины: сборник. Л., 1986. С. 302–309. (Библиотека поэта. Большая серия).

- ²³ Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом. Т. 3. М.; Л., 1940. С. 167.
- ²⁴ Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом. Т. 3. М.; Л., 1940. С. 187.
- ²⁵ Илья Муромец и Идолище. № 15 // Былины: в 25 т. Т. 7. Былины Пинеги: Север Европейской России. СПб.; М., 2012. С. 200–205.
- ²⁶ Гистория о киевском богатыре Михаиле сыне Даниловиче двенадцати лет // Былины в записях и пересказах XVII–XVIII веков. М.; Л., 1960. С. 140–145. (Памятники русского фольклора).
- ²⁷ Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1996; Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка. СПб., 1998; Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М., 2001.
- ²⁸ Песни, собранные Т.П. Рыбниковым: в 3 т. / под ред. А.Е. Грузинского. Т. 2. М., 1910. С. 91.
- ²⁹ Илья Муромец и Сокольник: [Былина] № 92 // Былины: в 25 т. Т. 1. Былины Печоры: Север Европейской России. СПб.; М., 2001. С. 462–464.
- ³⁰ Илья Муромец и Сокольник: [Былина] № 86 // Былины: в 25 т. Т. 3. Былины Мезени: Север Европейской России. СПб.; М., 2003. С. 412–421.
- ³¹ Дюк Степанович: («А-й на ярость да было – Олѣшеньку Поповица...») / [Садков Егор Дмитриевич] // Архангельские былины и исторические песни, собранные А.Д. Григорьевым в 1899–1901 гг. с напевами, записанными посредством фонографа: в 3 т. Т. 2. Ч. 3. Кулой. СПб., 2003. С. 150–155. (Полное собрание русских былин; Т. 2).
- ³² Былины и песни Южной Сибири. Из собрания С.И. Гуляева. Новосибирск, 1939. № 40.
- ³³ [Три поездки Ильи Муромца] // Илья Муромец. М.; Л., 1958. С. 272–277. (Литературные памятники).
- ³⁴ Три поездки Ильи Муромца // Былины: сборник. Л., 1986. С. 65–69. (Библиотека поэта. Большая серия).
- ³⁵ Песни, собранные Т.П. Рыбниковым: в 3 т. / под ред. А.Е. Грузинского. Т. 2. М., 1910. С. 372.
- ³⁶ Песни, собранные Т.П. Рыбниковым: в 3 т. / под ред. А.Е. Грузинского. Т. 2. М., 1910. С. 171.
- ³⁷ Три поездки Ильи Муромца: [Былина] № 108 // Былины: в 25 т. Т. 4. Былины Мезени: Север Европейской России. СПб.; М., 2004. С. 85–90.
- ³⁸ Потык: («Да на том-де было да чёсном пиру...») / [Сычов Иван Дмитриевич] // Архангельские былины и исторические песни, собранные А.Д. Григорьевым в 1899–1901 гг. с напевами, записанными посредством фонографа: в 3 т. Т. 2. Ч. 3. Кулой. СПб., 2003. С. 316–322. (Полное собрание русских былин; Т. 2).
- ³⁹ Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом. Т. 1. М.; Л., 1938. С. 150.
- ⁴⁰ Ай не далёко было от города, не близко же [Илья Муромец и Сокольник] // Былины: в 25 т. Т. 1. СПб.; М., 2001. С. 475–479.
- ⁴¹ Василий Буслаев и новгородцы: [Былина] № 189 // Былины: в 25 т. Т. 4. Былины Мезени: Север Европейской России. СПб.; М., 2004. С. 494–505.
- ⁴² [Повесть о Сухане] <1> // Былины в записях и пересказах XVII–XVIII веков.

М.; Л., 1960. С. 145–147. (Памятники русского фольклора).

⁴³ Тугаринов В.П. Теория ценностей в марксизме. Л., 1968. С. 11.

⁴⁴ Lemos R.M. The Nature of Value. Axiological Investigations. Gainesville, 1995. P. 14.

⁴⁵ Лосский Н. Ценность и бытие. Бог и царство Божие как основа ценностей. Paris, 1931. С. 6.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Zenin S.N., Zhironov M.S. Nравstvenno-tsennochnyy potentsial ustnogo narodnogo tvorchestva: aspekty vobrebovannosti [Moral and Value Potential of Folklore: Aspects of Demand]. *Nauchnye vedomosti Belgorodskogo gosudarstvennogo universiteta*, Series: Philosophy. Sociology. Law, 2009, no. 7 (57), vol. 7, pp. 158–165. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Rybnikov P.N. Zametka sobiratelya [Collector's Note]. *Gruzinskiy A.E. (ed.). Pesni, sobrannye P.N. Rybnikovym* [Songs Collected by P.N. Rybnikov]: in 3 vols. Vol. 1. Moscow, 1909, p. LXXVIII. (In Russian).

3. Rybnikov P.N. Zametka sobiratelya [Collector's Note]. *Gruzinskiy A.E. (ed.). Pesni, sobrannye P.N. Rybnikovym* [Songs Collected by P.N. Rybnikov]: in 3 vols. Vol. 3. Moscow, 1910, p. IX. (In Russian).

4. Kreber A. Stil' i tsivilizatsii. Konfiguratsii razvitiya kul'tury [Style and Civilizations. Configurations of Culture Development]. *Antologiya issledovaniy kul'tury* [Anthology of Culture Research]. Moscow, 1997. (In Russian).

(Monographs)

5. Miller V.F. *Ocherki Russkoy narodnoy slovesnosti. Byliny. Ocherki 1–16* [Essays of Russian folk literature. Bylinas. Essays 1–16]. Moscow, 1897, p. 50. (In Russian).

6. Galakhov A.A. *Istoriya russkoy slovesnosti* [The History of Russian Literature]. 2nd edition. Vol. 1. Saint-Petersburg, 1880, pp. 1–4. (In Russian).

7. Miller V.F. *Ocherki Russkoy narodnoy slovesnosti. Byliny. Ocherki 1–16* [Essays of Russian folk literature. Bylinas. Essays 1–16]. Moscow, 1897. (In Russian).

8. Vladimirskiy-Budanov M.F. *Obzor istorii russkogo prava* [Review of Russian Law History]. Moscow, 2005, p. 113. (In Russian).

9. Samokvasov D. *Drevnee russkoe pravo* [Ancient Russian Law]. Moscow, 1903, p. 210. (In Russian).

10. Kostyukhin E.A. *Lektsii po russkomu fol'kloru* [Lectures on Russian folklore]. Moscow, 2004, p. 163. (In Russian).

11. Baklanova T.I., Strel'tsova E. Yu. (eds.). *Narodnaya khudozhestvennaya kul'tura* [Folks Art Culture]. Moscow, 2000, p. 166. (In Russian).

12. Rokeach M. *The Nature of Human Values*. New York, 1973, p. 5. (In English).

13. Rozov N.S. *Struktura tsivilizatsii i tendentsii mirovogo razvitiya* [The Structure of Civilization and Trends of the World Development]. Novosibirsk, 1992. (In Russian).

14. Kozlovskiy S.V. *Istoriya i starina: mirovospriyatie, sotsial'naya praktika, motivatsiya deystvuyushchikh lits* [History and Old Times: Worldview, Social Practices, the Motivation of Actors]. Izhevsk, 2009, p. 274. (In Russian).

15. Tugarinov V.P. *Teoriya tsennostey v marksizme* [Values Theory in Marxism]. Leningrad, 1968, p. 11. (In Russian).

16. Lemos R.M. *The Nature of Value. Axiological Investigations*. Gainesville, 1995, p. 14. (In English).

17. Losskiy N. *Tsenmost' i bytie. Bog i tsarstvo Bozhie kak osnova tsennostey* [Value and Human Being. God and the Kingdom of God as the Foundation of Values]. Paris, 1931, p. 6. (In Russian).

Арсений Станиславович Мионов – кандидат филологических наук, директор Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева.

Область научных интересов: теория и технологии современной журналистики; наследование культуры; аксиология; фольклористика; героический эпос.

E-mail: arsenymir@yandex.ru

Arseny Mironov – Candidate of Philology, Director of the Russian Scientific Research Institute of Cultural and Natural Heritage named after D.S. Likhachev.

Research interests: theory and technologies of modern journalism; inheritance of culture; axiology; folklore; heroic epic poetry.

E-mail: arsenymir@yandex.ru

В.Ш. Кривонос (Самара)

МАСКАРАД В «ГЕРОЕ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» ЛЕРМОНТОВА

Аннотация. В статье анализируются знаковые функции масок в связи с проблемой самоидентификации героев в «Герое нашего времени» Лермонтова. Автор раскрывает важные особенности маскарадного действия в романе и показывает, как реализуется присущая маскараду установка на представление. Специально рассматриваются характерные элементы маскарадности во внешнем облике и в речи героев, изучается стиль маскарадного поведения. В результате проведенного анализа автор доказывает, что маскарадная интрига включается в сюжет испытания. При этом мотив маски, связанный с сюжетом испытания, раскрывает свое метафизическое содержание. Все это позволяет по-новому прочесть драматическую историю отношений героев романа.

Ключевые слова: Лермонтов; маскарад; мотив; маска; сюжет; испытание.

V. Krivonos (Samara)

Masquerade in “A Hero of Our Time” by Lermontov

Abstract. The article analyzes the symbolic function of masks in connection with the problem of self-identification of the characters in the “A Hero of Our Time” by Lermontov. The author reveals the important features of the fancy action of the novel, and shows how the installation on view inherent for the masquerade is realized. The characteristic elements of the fancy in appearance and speech of the heroes are specially considered and the style of the fancy behavior is studied. As a result of analysis, the author argues that masquerade intrigue involved in the plot of a trial. At the same tune the mask associated with the plot of a trial opens its metaphysical content. All this allows us – in a new way – to read the dramatic story of relations among Lermontov’s characters.

Key words: Lermontov; masquerade; motif; mask; plot; trial.

В романе Лермонтова Грушницкий «носит, по особенному роду франтовства, толстую солдатскую шинель»¹ (далее при цитировании в тексте в скобках указаны том и страница данного издания). С форменной одеждой юнкера, одевавшегося, как и было ему положено, «по-солдатски»², связан мотив маски, играющий важную роль в сюжете повести. Было отмечено, что Грушницкий «щеголяет» своей солдатской шинелью «как модным маскарадным костюмом»³. Он и поведение свое строит как участник маскарадного действия, разыгрывая роль человека отверженного, выражающую значимый для его самооценки статус в «водяном обществе» (VI, 260). Совпадение выбранной роли и присвоенного им себе статуса он демонстрирует в разговоре с Печориным: «Моя солдатская шинель – как печать отвержения. Участие, которое она возбуждает, тяжело, как милостыня» (VI, 264). Но как раз на сочувственное участие окружающих и рассчитан его внешний вид; солдатская шинель, будучи метонимическим заместителем Грушницкого (об одежде как метонимическом заместителе челове-

ка, ее культурном коде и функциях см. статью С.М. Толстой⁴), создавала именно тот образ, который соответствовал его представлению о собственной персоне и определял манеру общаться и вести себя.

Мнение, что Грушницкий «боится быть собою»⁵, стало общим местом в литературе о лермонтовском романе, но вопрос в том, каким *собой* он боится быть, облачаясь в «трагическую мантию»; ведь, сбросив ее, он, по наблюдениям Печорина, отнюдь не беспристрастного по отношению к своему сюжетному антагонисту, оказывается «довольно мил и забавен» (VI, 264). Дело в том, что Грушницкий, не чувствуя различия между *быть* и *казаться*, существует одновременно в нескольких системах координат, потому такой трудноразрешимой, как показывает развитие сюжетных событий, становится для него проблема самоидентификации. Он и юнкер, прикидывающийся разжалованным и принимаемый за разжалованного, он и франт, стремящийся своим обликом привлечь к себе чужое внимание, он и позер, напускающий на себя ложный романтический пафос, чтобы скрыть собственную уязвимость перед лицом жизненной реальности.

Так, притворное нежелание познакомиться с княгиней Лиговской и ее дочерью Грушницкий объясняет тем, что «эта гордая знать» смотрит на таких, как он, «как на диких»; к «диким» он относит и Печорина, тоже принадлежащего к «армейцам», но сопровождающего тем не менее услышанное рассуждение иронической репликой:

«И какое им дело, есть ли ум под нумерованной фуражкой и сердце под толстой шинелью?

– Бедная шинель! – сказал я, усмехаясь» (VI, 265).

Грушницкий, как покажет последующее развитие сюжета, обряжается в *чужую* для него одежду, которую должен наконец-то сменить офицерский мундир с *эполетами*, потому его и волнует, видно ли под ней его *сердце*; *толстая шинель* призвана служить и его маской, и его мнимым двойником, т.е. должна не только скрывать, но и вводить в заблуждение. В этом и заключаются ее знаковые функции, понятные Печорину и вызывающие его усмешку, ибо в случае Грушницкого *толстая шинель* не может не быть *бедной* и не взывать к сочувствию к себе и к своей участи.

Солдатская шинель, наделенная функцией маскарадной маски, прямо связана с маской словесной⁶, служащей вербальной оболочкой *печати отвержения*. Имея «на все случаи жизни <...> готовые пышные фразы» и драпируясь «в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания» (VI, 263), Грушницкий предстает как герой собственных высказываний, выражающих крайнюю степень аффективного состояния, в котором он постоянно пребывает. Даже Печорина, на чье сочувствие он не может полагаться, поскольку тот его разгадал и «понял», он пытается убедить, используя ходульные выражения, «что причина, побудившая его вступить в К... полк, останется вечною тайной между им и небесами» (VI, 264).

Дело в том, что Грушницкий не в состоянии отказаться от установки на

представление, которой он всюду следует, присущей именно маскараду и составляющей, как было доказано, его суть («Суть маскарада не в искренности (или, наоборот, лживости), но в особой установке на представление, то есть на выход из повседневной колеи»⁷). Он не просто актерствует, т.е. играет затверженную им роль, прибегая к *сценическим* штампам, но выступает творцом и героем представления, где являет себя в рассчитанном на нужный «эффект», приносящий ему «наслаждение» (VI, 263), образе маскированного человека.

Печорин остро подмечает как элементы *театральности* в поведении Грушницкого⁸, описывая и характеризуя как роли, которые тот демонстрирует, так и элементы *маскарадности* в его речи и в его внешнем облике: «Его цель – сделаться героем романа. Он так часто старался уверить других в том, что он существо не созданное для мира, обреченное каким-то тайным страданиям, что он сам почти в этом уверился. Оттого-то он так гордо носит свою толстую солдатскую шинель» (VI, 263). *Герой романа* – таков маскарадный костюм Грушницкого, отвечающий литературным вкусам «романтических провинциалок» и отражающий его собственную склонность к «романтическому фанатизму» (VI, 263). Костюм этот представляет собою готовый текст, знакомый и понятный и Печорину, и доктору Вернеру, и всем тем персонажам, кто может и способен его прочесть; он диктует стиль маскарадного поведения и порождает маскарадную интригу, в которую так или иначе втягиваются зрители представления, разыгрываемого Грушницким (о маскарадном костюме как особом виде текста и о функциях интриги в маскараде см. работу Т.И. Печерской⁹).

Будучи не просто зрителем, заинтересованным в том, чтобы представление не прерывалось, пока с героя не будет окончательно сдернута маскарадная маска, но и непосредственным участником маскарадной интриги, Печорин объясняет Грушницкому, мечтающему об *эполетах*, выгоды его нынешнего положения: «...да солдатская шинель в глазах всякой чувствительной барышни тебя делает героем, страдальцем» (VI, 275). Между тем солдатская шинель в качестве маски, заместившей своего носителя, приобретает сюжетную самостоятельность: Грушницкий не только идентифицирует себя с ней, но и перевоплощается в нее; о возможностях, открываемых подобным перевоплощением, и говорит Печорин. Пряча, чтобы не выдать себя, ироническую насмешку, он предупреждает Грушницкого о последствиях неумелой мистификации, способной вызвать охлаждение со стороны предмета любовного увлечения; в этом случае княжна «станет себя уверять», что «одного только человека и любила», но «небо не хотело соединить ее с ним, потому что на нем была солдатская шинель, хотя под этой толстой, серой шинелью билось сердце страстное и благородное...» (VI, 277).

Небо в иронической интерпретации Печорина, пародирующего клишированную речь влюбленного юнкера, также оказывается воображаемым участником маскарадной интриги, в которой не Грушницкому, но именно солдатской шинели, в соответствии с семантикой маски, отводится роль отверженного. В разговоре с княжной Грушницкий, рисуясь, уверяет ее,

что хотел бы на всю жизнь остаться на Кавказе, а не вернуться в Россию, где на него будут смотреть «с презрением», тогда как «здесь эта толстая шинель не помешала» его «знакомству» с ней, с чем она, «покраснев», с готовностью соглашается: «Напротив...» (VI, 282). Но княжна не знает, о чем напоминает ему Печорин, что он юнкер: «...она думает, что ты разжалованный...» (VI, 283). Будучи *чувствительной барышней*, она и не замечает подмены, принимая обладателя *толстой шинели* за *героя, страдальца*, каковым он на самом деле не является.

Доктор Вернер потому и не поздравляет Грушницкого с производством в офицеры, что солдатская шинель тому «очень идет», позволяя, чего он так добивается, резко выделиться на общем фоне и стать заметной фигурой: «Видите ли, вы до сих пор были исключением, а теперь подойдете под общее правило» (VI, 295). Т.е. утратит *героический* и *страдальческий* ореол и превратится в одного из многих, кто носит армейский мундир и ничем особым не выделяется. Исключением же он был как раз благодаря маскарадной маске, позволившей ему перевоплотиться в *героя романа*; ведь именно *героем романа* он и стремился предстать перед княжной. Оставшись без своего метонимического заместителя и мнимого двойника, Грушницкий лишается того внимания с ее стороны, которому, как он догадывается, обязан был «этой презренной солдатской шинели», что княжна со смехом и подтверждает: «В самом деле, вам шинель гораздо более к лицу...» (VI, 302).

Сменив шинель на *эполеты*, Грушницкий тем не менее не отказывается от ложной самоидентификации: превратившись из юнкера в офицера, он по-прежнему хочет видеть в себе *героя романа*, что объясняет его роль в последующих сюжетных событиях. Сюжет строится так, что сначала он сворачивается до сюжетной ситуации, в центре которой оказывается *толстая солдатская шинель*, сюжетная ситуация в свою очередь сворачивается до мотива маски, а затем мотив маски разворачивается в сюжет испытания (о способности любого сюжета свернуться «до сюжетной ситуации», сюжетной ситуации «до мотива», а мотива «развернуться в сюжет / сюжетную ситуацию» писали Т.И. Печерская и Е.К. Никанорова¹⁰; обладая способностью трансформироваться, мотив «зависим от сюжета» и существует только «в его составе»¹¹). Символическое унижение шинели, названной *презренной*, и символическое ее уничтожение проясняют смысл испытания, которому подвергается в сюжете Грушницкий в качестве маскированного человека: это испытание на обретение зрелости.

Было высказано мнение, подкрепленное примерами, что в новом костюме и в изменившемся облике бывшего юнкера, разыгрывавшего до поры роль «романтического демона» и мечтающего, как и герой лермонтовской поэмы, обновиться и преобразиться с помощью любви, заметны и спародированные *ангельские* черты, в связи с чем «особую значимость получает «невинность» Грушницкого»¹², так или иначе объясняющая, но все же вряд ли оправдывающая его поведение в ключевых для развития действия сюжетных ситуациях. В «Княжне Мери» наряду с сюжетной канвой «Демона» воспроизведена универсальная нарративная интрига, вос-

ходящая к обряду инициации¹³. В сюжете испытания, как он разворачивается в повести, проступает схема инициации, в основе которой «переход индивида из одного статуса в другой», когда он «как бы уничтожается в своем старом качестве» и как бы заново рождается, включаясь «в число взрослых, брачноспособных»¹⁴ (о генетической связи сюжетной схемы испытания с ритуалом инициации см. нашу статью, посвященную сюжету испытания¹⁵). Так вот, Грушницкий испытания не выдерживает: он не может справиться с подстерегающими его искушениями и предоставленной ему свободой выбора; сохраняя *невинность*, не позволяющую ему отличить добро от зла, зрелости он так и не обретает.

Маскарадная интрига, которую порождает Грушницкий своим поведением и внешним обликом, сталкивается с любовной интригой, затеянной Печориным, давшим Вере «слово познакомиться с Лиговскими и волочиться за княжной, чтобы отвлечь от нее внимание» (VI, 279). Вера даже упрекает его за промедление: «Ты не хочешь познакомиться с Лиговскими!.. Мы только там можем видаться...» (VI, 284). Обе эти интриги тесно сплетаются в сюжете испытания, где мотив маски, варьируясь и семантически обогащаясь, прикрепляется то к одному, то к другому герою и вступает во взаимодействие с иными мотивами. Если в случае Грушницкого сюжетно значимыми оказываются мотивы подмены и идентификации, составляющие здесь, как и в сказочном повествовании, «двойной мотив»¹⁶, переплетающийся с мотивом узнавания, когда выясняется, за кого герой себя выдает и кто же он на самом деле, то в случае княжны Мери такого рода значимость приобретает мотив заблуждения.

Княжну Мери можно сравнить с Ниной из «Маскарада», являющейся «единственным персонажем, которому не присуще маскирование»¹⁷. Она чужда какому-либо притворству и заблуждается как насчет настоящего статуса Грушницкого, так и относительно намерений Печорина. Последний, правда, замечает, что княжна, когда он шутил, удерживалась от смеха, «чтоб не выйти из принятой роли: она находит, что томность к ней идет – и, может быть, не ошибается» (VI, 290). Но *томность* – это бытовая роль, а не специально подобранная маска, которая скрывала бы суть ее характера, не представлявшую для Печорина загадки.

Отметим, имея в виду отношения Мери, Грушницкого и Печорина, что вообще-то «Маскарад», как и уже упоминавшийся «Демон», является одним из переработанных Лермонтовым источников сюжетных ситуаций в «Княжне Мери» (в построении характеров и ситуаций Лермонтов «почти всегда опирается на целые комплексы усвоенных и переработанных источников»¹⁸). Ср. наблюдения критика, увидевшего в Печорине *смесь* «арбенинских беззаконий с светскою холодностью и бессовестностью Звездича, которого все неблестящие и невыгодные стороны пошли в создание Грушницкого, существующего в романе исключительно только для того, чтобы Печорин, глядя на него, как можно более любовался собою, и чтобы другие, глядя на Грушницкого, более любовались Печориным»¹⁹. Оставляя в стороне оценки, данные лермонтовским персонажам, обратим внимание только на проведенные критиком параллели. Добавим к ним еще одну: Пе-

чорин, подобно, главному герою «Маскарада», ведет игру по собственным правилам (ср.: «Арбенин отомстил, играя по непредусмотренным, своим, другим правилам, нежели те, которые предлагал ему Звездич и в его лице само общество»²⁰, неизвестным ни Грушницкому, ни княжне Мери, но, в отличие от Арбенина, полностью подчиняя ход событий своему личному произволу и манипулируя чужими масками).

Свойственная ему привычка смотреть «на жизнь как на театральную арену»²¹ позволяет понять, почему маскарадное действо, которое разыгрывается перед ним, трансформируется в его сознании в драматическое представление определенного жанра. Доктор Вернер сообщает ему об уверенности княжны, что «молодой человек в солдатской шинели разжалован в солдаты за дуэль»; узнав, что она была оставлена «в этом приятном заблуждении», Печорин радуется «завязке» комедии и берется *похлопотать* о «развязке» (VI, 271).

Между тем завязка и развязка комедии зависят не только от авторских усилий и режиссерских талантов Печорина, но и от развития маскарадной интриги, почему, меняя маски в зависимости от возникающей сюжетной ситуации, он также в эту интригу включается. Печорин добивается, используя характерный для комедийного действия прием, чтобы Грушницкий «сам выбрал» его «в свои поверенные», и тогда он будет «наслаждаться» (VI, 277). Согласившись с предложением Веры поволочиться за княжной, чтобы отвлечь внимание от настоящего предмета своей страсти, т.е. вновь прибегнув к типичному для комедии сюжетному ходу, Печорин доволен, что его «планы нимало не расстроились» и что ему «будет весело» (VI, 279). Если в «Маскараде» показана «специфика маскарадного мира как двойного мира, где все, что явно, – ложно и лжет»²², так что даже многоопытный Арбенин способен обмануться в своих предположениях и ожиданиях, то в «Княжне Мери» Печорин от маскарадного мира, природа которого ему понятна, намеренно дистанцируется, выбирая позицию на его границе и выступая в роли то наблюдателя, наслаждающегося своим знанием о происходящем, то участника, испытывающего чувство веселья от возможности влиять на события, оставаясь неузнанным.

Доктор Вернер говорит Печорину, что в воображении княжны, услышавшей рассказанную княгиней историю о его петербургских «похождениях», которая наделала там «много шума», он стал «героем романа в новом вкусе» (VI, 271–272). Воспользовавшись удобным случаем, он находит повод просветить княжну, что Грушницкий, который по манере своего поведения входит «в разряд несчастных», не заслуживает ее сочувствия, поскольку он такой же юнкер, каким некогда был и сам Печорин: «А разве он юнкер?.. – сказала она быстро и потом прибавила: – а я думала...» (VI, 288). Намеренное развенчание юнкера, лишённого статуса *разжалованного*, является частью «системы» Печорина, от которой он, волочась за княжной, «ни разу не отступил», добиваясь, чтобы княжна именно в нем, а не в ком-либо другом, видела «человека необыкновенного» (VI, 292). Если Грушницкий только хочет сделаться *героем романа*, то Печорин в глазах княжны уже им сделался.

Княжна смотрит на Печорина сквозь призму литературных масок *героя романа в новом вкусе и человека необыкновенного*, чья жизненная история вызывает у нее то самое чувство сострадания, впустившее «свои когти в ее неопытное сердце» (VI, 297), в котором было отказано его сопернику. Рассказывая ей про свою *участь*, Печорин не скрывает от себя, о чем он напишет в дневнике, что специально принял «глубоко тронутый вид» (VI, 296), т.е. облачился в маску *страдальца*. Ту самую маску, в которую до сих пор облачался Грушницкий. Рассматривая упомянутую сцену, И. Анненский пронизательно заметил, что его «дальнейшая исповедь лицемерна», но «в то же время есть в ней немало вероятного»; дело в том, что в Печорине вообще «концы не сведены с концами, одни качества не примирены с другими»²³. Потому за всеми масками, которыми Печорин закрывается от княжны, чтобы не дать ей возможности разгадать его истинные чувства к ней, она *своим неопытным сердцем* угадывает в его личности нечто глубоко скрытое и загадочное, что не могло не затронуть ее воображение.

В структуре лермонтовского романа представление о вариативности личности Печорина действительно «доведено до эстетической непреложности»²⁴. Столь же вариативны и маски, которые он выбирает, соответствующие разным сторонам его личности. Именно потому, что в его личности живет несколько человек, он и носит не одну маску (ср. с концепцией Э. Эгеберга²⁵; человек в принципе может носить несколько масок, каждая из которых «означает один из вариантов идентичности человека»²⁶). И каждая из них является продолжением каких-то его личностных свойств и черт²⁷. Присуща Печорину и вариативность самоистолкования, определяемая его включенностью одновременно в разные сюжетные ситуации, в которых ему приходится играть разные и не совпадающие по смыслу и по значимости для его судьбы роли.

Излагая последовательно и во всех деталях, как развивается роман с княжной, Печорин словно заново его переживает, почему так остро и живо реагирует на все перипетии сюжета испытания, где он берет на себя роль автора, но выступает, вольно и невольно, и в роли героя; ставя эксперимент над чувствами княжны, он распространяет его и на себя самого. В дневнике он хочет предстать таким, каков он на самом деле, точнее, каким он себя видит и изображает, отбрасывая стремление казаться и принимать вид, т.к. «привык себе во всем признаваться» (VI, 267). Что же до маскирования, то его можно понять и как неудавшуюся попытку бегства от вариативности собственной личности. Ср.: «Возвратясь домой, я заметил, что мне чего-то недостает. *Я не видал ее! – Она больна! Уж не влюбился ли я в самом деле? – Какой вздор!*» (VI, 304). И далее: «Наконец они приехали. Я сидел у окна, когда услышал стук их кареты: у меня сердце вздрогнуло... Что же это такое? Неужто я влюблен?.. Я так глупо создан, что этого можно от меня ожидать» (VI, 307). Но во время решительного объяснения он не находит в своей груди «хоть искры любви к милой Мери», хотя жалость к княжне трогает его настолько, что, как он признается, «еще минута, и я бы упал к ногам ее» (VI, 337).

Желание определиться, т.е. стать похожим на тех, кто ведет вполне по-

ложительный образ жизни и следует общепринятым правилам, достигая тех целей, которые кажутся ему мнимыми и не стоящими усилий, оказывается в его случае не то что ситуативным, но в принципе нереализуемым. Любовь княжны не может избавить Печорина от владеющей им метафизической скуки и воскресить для обычной жизни обыкновенного человека, где его ожидали бы «тихие радости и спокойствие душевное» (VI, 338); таким человеком он, однако, себя не чувствует и действительно им не является.

Сюжет испытания завершается отказом Печорина от каких-либо масок, но не только потому, что он в них больше не нуждается: отношения с Грушницким закончились гибельной для последнего дуэлью, отношения с Мери – разрывом, драматически ею пережитым, отношения с Верой – ее отъездом, драматически пережитым им самим. В основе его поступков лежат мотивы, несущие в себе не эмпирическое, но метафизическое содержание; мотив маски, связанный с сюжетом испытания и прикрепленный к нему в этом сюжете, также относится к их числу.

Знаменательно, что Печорин, включаясь в сюжет испытания, чтобы двигать его к нужной ему развязке, вспоминает вдруг о судьбе как о предначертанном ему свыше пути: «Явно судьба заботится об том, чтоб мне не было скучно» (VI, 271). Подобно маскарадному костюму Грушницкого, судьба становится метонимическим заместителем и двойником Печорина, недаром воспринимающего ее как особого рода *сюжетную* маску, с которой он себя давно и прочно идентифицирует: «С тех пор, как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние» (VI, 301). Между тем на дуэли с Грушницким его охватывает «холодная злость», что «если б не случай», то он «мог бы сделаться посмешищем этих дураков» (VI, 312). Случай легко бы подменил собою судьбу, чью универсальную роль в его биографии непредвиденная сюжетная ситуация может поставить и ставит под вопрос. Тем самым нивелируется для Печорина и значение судьбы как *сюжетной* маски, скрывающей от окружающих возможный или вероятный, но указанный ему свыше путь.

В финале повести Печорин, вспоминая описанные им события и пытаясь понять, почему он «не хотел ступить на этот путь, открытый» ему «судьбою», сравнивает себя с *матросом*, душа которого «сжилась с бурями и битвами» (VI, 338). Возможно, что это всего лишь новая маска, с которой отождествляет себя теперь Печорин в других обстоятельствах, здесь и сейчас; она соответствует какой-то иной стороне его личности, проявившейся в сюжетных событиях, связанных с его пребыванием в «скучной крепости» (VI, 338), но к сюжету испытания в «Княжне Мери» маска эта отношения уже не имеет.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лермонтов М.Ю. Сочинения: в 6 т. М.; Л., 1957. Т. VI. С. 262.

² Мануйлов В.А. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: коммен-

тарий. М.; Л., 1966. С. 168.

³ Виноградов В. Стиль прозы Лермонтова // Литературное наследство. Кн. 1. Т. 43–44. М., 1941. С. 603.

⁴ Толстая С.М. Одежда // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 3. М., 2004. С. 523–526.

⁵ Айхенвальд Ю. Заметка о «Герое нашего времени» // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 99.

⁶ Тамарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века: проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997. С. 154.

⁷ Манн Ю.В. Русская литература XIX века: эпоха романтизма. М., 2001. С. 305–306.

⁸ Ямадзи А. Значение элементов театральности для романа «Герой нашего времени» // Лермонтовские чтения – 2011. СПб., 2012. С. 162.

⁹ Печерская Т.И. Историко-культурные истоки мотива маскарада // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы: сюжет и мотив в контексте традиции. Вып. 2. Новосибирск, 1998. С. 27–37.

¹⁰ Печерская Т.И., Никанорова Е.К. Сюжеты и мотивы русской классической литературы. Новосибирск, 2010. С. 60, 76.

¹¹ Неклюдов С.Ю. Мотив и текст // Языки культуры: семантика и грамматика. М., 2004. С. 241.

¹² Савинков С.А. Театральный дискурс в «Княжне Мери» // Лермонтовские чтения – 2011. СПб., 2012. С. 172.

¹³ Тюпа В.И. Интрига как нарратологическая универсалия // Универсалии русской литературы. Вып. 5. Воронеж, 2013. С. 41.

¹⁴ Левинтон Г.А. Инициация и мифы // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 1. М., 1987. С. 543–544.

¹⁵ Кривонос В.Ш. Испытания сюжет // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 86.

¹⁶ Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 63.

¹⁷ Бауэр А.Э. Прием маскирования: лицо как маска в творчестве М.Ю. Лермонтова // Лермонтовские чтения – 2014. СПб., 2015. С. 136.

¹⁸ Вацуро В.Э. «Моцарт и Сальери» в «Маскараде» // Вацуро В.Э. О Лермонтове: работы разных лет М., 2008. С. 261.

¹⁹ Григорьев А.А. Литературная критика. М., 1967. С. 203.

²⁰ Манн Ю.В. Русская литература XIX века: эпоха романтизма. М., 2001. С. 313.

²¹ Виноградов В. Стиль прозы Лермонтова // Литературное наследство. Кн. 1. Т. 43–44. М., 1941. С. 606.

²² Пеньковский А.Б. Антропонимические маски маскарада <Фрагмент> // М.Ю. Лермонтов: pro et contra. Т. 2. СПб., 2014. С. 828.

²³ Анненский И. Юмор Лермонтов // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 139.

²⁴ Гурвич И.А. Загадочен ли Печорин? // М.Ю. Лермонтов: pro et contra. СПб., 2002. С. 799.

²⁵ Эгеберг Э. «Маски» в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова // Poljarnyj vestnik. Norwegian Journal of Slavic Studies. 2005. Vol. 8. P. 32.

²⁶ Софронова Л.А. Маска как прием затрудненной идентификации // Культура

сквозь призму идентичности. М., 2006. С. 345.

²⁷ Иванов Вяч.Вс. Маска как элемент культуры // Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4. М., 2007. С. 334.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Egeberg E. “Maski” v “Geroye nashego vremeni” M.Yu. Lermontova [“Masks” in “A Hero of Our Time” by Lermontov]. *Poljarnyj vestnik. Norwegian Journal of Slavic Studies*, 2005, vol. 8, p. 32. (In Russian).

Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Vinogradov V. Stil’ prozy Lermontova [The Style of Lermontov’s Prose]. *Literaturnoe nasledstvo* [Literary Heritage]. Book 1. Vols. 43–44. Moscow, 1941, p. 603. (In Russian).

3. Tolstaya S.M. Odezhda [Clothing]. *Slavyanskije drevnosti: etnolingvisticheskiy slovar’* [Slavic Antiquities: Ethnolinguistic Dictionary]: in 5 vols. Vol. 3. Moscow, 2004, pp. 523–526. (In Russian).

4. Aykhenval’d Yu. Zametka o “Geroye nashego vremeni” [The Note about “A Hero of Our Time”]. *Aykhenval’d Yu. Siluety russkikh pisateley* [Silhouettes of Russian Writers]. Moscow, 1994, p. 99. (In Russian).

5. Yamadzi A. Znachenie elementov teatral’nosti dlya romana “Geroy nashego vremeni” [The Signification of Elements of Theatricality to the Novel “A Hero of Our Time”]. *Lermontovskie chteniya – 2011* [Lermontov Readings – 2011]. Saint-Petersburg, 2012, p. 162. (In Russian).

6. Pecherskaya T.I. Istoriko-kul’turnye istoki motiva maskarada [Historical and Cultural Origins of the Motif of Masquerade]. *Materialy k Slovaryu syuzhetov i motivov russkoy literatury: syuzhet i motiv v kontekste traditsii* [Materials for the Dictionary of Plots and Motifs of Russian Literature: The Plot and the Motif in the Context of the Tradition]. Issue 2. Novosibirsk, 1998, pp. 27–37. (In Russian).

7. Neklyudov S.Yu. Motiv i tekst [Motif and Text]. *Yazyki kul’tury: semantika i grammatika* [Languages of Culture: Semantics and Grammar]. Moscow, 2004, p. 241. (In Russian).

8. Savinkov S.A. Teatral’nyy diskurs v “Knyazhne Meri” [The Theatrical Discourse in “Princess Mary”]. *Lermontovskie chteniya – 2011* [Lermontov Readings – 2011]. Saint-Petersburg, 2012, p. 172. (In Russian).

9. Tyupa V.I. Intriga kak narratologicheskaya universal’iya [The Intrigue as the Narratological Universal]. *Universalii russkoy literatury* [Universals of Russian Literature]. Issue 5. Voronezh, 2013, p. 41. (In Russian).

10. Levinton G.A. Initsiatsiya i mify [Initiation and Myths]. *Mify narodov mira: entsiklopediya* [Myths of the World: Encyclopedia]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, 1987, pp. 543–544. (In Russian).

11. Krivonos V.Sh. Ispytaniya syuzhet [Plot of Trial]. *Poetika: slovar’ aktual’nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: A Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, p. 86. (In Russian).

12. Bower A.E. Priem maskirovaniya: litso kak maska v tvorchestve M.Yu. Lermontova [Method of Masking: Face as a Mask in the Works of M.Yu. Lermontov]. *Lermontovskie chteniya – 2014* [Lermontov Readings – 2104]. Saint-Petersburg, 2015, p. 136. (In Russian).

13. Vatsuro V.E. “Motsart i Sal’eri” v “Maskarade” [“Mozart and Salieri” in “Masquerade”]. *Vatsuro V. E. O Lermontove: raboty raznykh let* [On Lermontov: Works of Different Times]. Moscow, 2008, p. 261. (In Russian).

14. Vinogradov V. Stil’ prozy Lermontova [The Style of Lermontov’s Prose]. *Literaturnoe nasledstvo* [Literary Heritage]. Book 1. Vols. 43–44. Moscow, 1941, p. 606. (In Russian).

15. Pen’kovskiy A.B. Antroponimicheskie maski maskarada <Fragment> [The Anthroponymic Masks of the Masquerade <Fragment>]. *M.Yu. Lermontov: pro et contra* [Lermontov: pro et contra]. Vol. 2. Saint-Petersburg, 2014, p. 828. (In Russian).

16. Annenskiy I. Yumor Lermontov [Lermontov’s Humor]. *Annenskiy I. Knigi otrazheniy* [Books of Reflections]. Moscow, 1979, p. 139. (In Russian).

17. Gurvich I. A. Zagadochen li Pechorin? [Is Pechorin Really a Mysterious Person?]. *M.Yu. Lermontov: pro et contra* [Lermontov: pro et contra]. Saint-Petersburg, 2002, p. 799. (In Russian).

18. Sofronova L.A. Maska kak priem zatrudnennoy identifikatsii [The Mask as the Method of the Labour Identification]. *Kultura skvoz’ prizmu identichnosti* [The Culture through the Prism of the Identity]. Moscow, 2006, p. 345. (In Russian).

19. Ivanov Vyach.Vs. Maska kak element kul’tury [The Mask as a Cultural Element]. *Ivanov Vyach.Vs. Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul’tury* [Selected Works on Semiotics and History of Culture]. Vol. 4. Moscow, 2007, p. 334. (In Russian).

(Monographs)

20. Manuylov V.A. *Roman M.Yu. Lermontova “Geroy nashego vremeni”*: kommentariy [Lermontov’s Novel “A Hero of Our Time”: Commentary]. Moscow; Leningrad, 1966, p. 168. (In Russian).

21. Tamarchenko N.D. *Russkiy klassicheskiy roman XIX veka: problemy poetiki i tipologii zhanra* [Russian Classic Novel of the 19th Century: Problems of Poetics and Genre Typology]. Moscow, 1997, p. 154. (In Russian).

22. Mann Yu.V. *Russkaya literatura XIX veka: epokha romantizma* [Russian Literature of the 19th Century: The Era of Romanticism]. Moscow, 2001, pp. 305–306. (In Russian).

23. Pecherskaya T.I., Nikanorova E.K. *Syuzhety i motivy russkoy klassicheskoy literatury* [Plots and Motifs of Classical Russian Literature]. Novosibirsk, 2010, pp. 60, 76. (In Russian).

24. Meletinskiy E.M. *O literaturnykh arhetipakh* [About Literary Archetypes]. Moscow, 1994, p. 63. (In Russian).

25. Grigor’ev A.A. *Literaturnaya kritika* [Literary Critique]. Moscow, 1967, p. 203. (In Russian).

26. Mann Yu.V. *Russkaya literatura XIX veka: epokha romantizma* [Russian Literature of the 19th Century: The Era of Romanticism]. Moscow, 2001, p. 313. (In Russian).



Владислав Шаевич Кривонос – доктор филологических наук, профессор Самарского государственного социально-педагогического университета.

Научные интересы: история русской литературы XIX–XX вв., историческая поэтика, нарратология.

E-mail: vkrivonos@gmail.com

Vladislav Krivonos – Doctor of Philology, Professor of Samara State Social Pedagogical University.

Research interests: Russian literature of the 19 – 20 centuries, historical poetics, narratology.

E-mail: vkrivonos@gmail.com

О.Б. Заславский (Харьков, Украина)

СЛОВО И ЕГО ОБРАЗ:

две заметки о поэтике Лермонтова

Аннотация. В работе выявлены два примера иконических элементов у Лермонтова (библейский подтекст в «Есть речи...» и анаграмма и межъязыковая интерференция в «Сказке для детей»), связанных со зрительной реализацией слова. В обоих случаях эти элементы носят характер автометаописания и ориентированы на соотношение текста и воспринимающей его аудитории. Указано на структурно близкий пример в чтении Лермонтовым «Штосса» в салоне Ростопчиной. В результате выявлено наличие сходных черт между разными произведениями в том, что касается структурной связи содержания и метатекстовых элементов. Это заставляет поставить вопрос о наличии таких взаимосвязей в поэтике Лермонтова в целом.

Ключевые слова: автометаописание; иконические элементы художественного текста; анаграмма; поэтический билингвизм.

O. Zaslavsky (Kharkov, Ukraine)

Word and Its Image: Two Notes on Lermontov's Poetics

Abstract. We expose two examples of iconic elements in Lermontov's works (biblical subtext in "There are certain phrases ..." and anagram and bilingual interference in "Fairy tale for children") that are connected with visual realization of word. In both cases, these elements have a character of auto- meta description and aimed at relation between text and audience that percepts it. We also point out here some structural analogy between these features and peculiarities in the way Lermontov himself read his "Stoss" in the Rostopchina's circle. As a result, we reveal common features in different works in what concerns the structural relation between the contents and metatext elements. One is lead to pose the question about such interrelations in the Lermontov's poetics as a whole.

Key words: auto-meta description; iconic elements of artistic text; anagram; poetic bilingualism.

Цель настоящей работы – обратить внимание на два примера в творчестве Лермонтова, связанные с темой слова. Их роднит то, что 1) они содержат зрительный образ самого слова или источника его возникновения, 2) этот образ связан с неявными элементами текста, которые 3) со структурной точки зрения обладают иконизмом по отношению к тексту, причем имеют характер автометаописания (т.е. сами демонстрируют некоторые свойства текста, о которых в нем говорится), 4) эти свойства связаны с затрудненностью коммуникации. В одном случае (стихотворение «Есть речи...») это подтекст, в другом («Сказка для детей») – образ, «затемненный» анаграммой и межъязыковой интерференцией.

Вообще говоря, само по себе наличие подтекста еще не дает оснований

специально выделять его в качестве неявного (скрытого) элемента, однако ниже мы увидим, что реализация свойства 3 происходит в упомянутом стихотворении таким образом, что в данном случае это оказывается оправданным, так что наличествует и свойство 2. Можно думать, что сочетание всех четырех указанных выше свойств является достаточно редким и нетривиальным явлением в художественном тексте. (В том числе здесь присутствует интересный контраст между акцентом на зрительном характере элемента и неявностью его представления в тексте.) Более того, в обоих рассматриваемых нами примерах свойство 3 оказывается связанным с читательской судьбой текста.

Возникает естественное предположение, не является ли все это характерным свойством поэтики Лермонтова в целом. В этом смысле данную работу можно рассматривать не только как шаг в направлении исследования двух конкретных произведений, но и как мотивацию для постановки соответствующей более общей задачи.

«Из пламя и света рожденное слово»: библейский подтекст

Есть речи – значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Как полны их звуки
Безумством желанья!
В них слезы разлуки,
В них трепет свиданья.

Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рожденное слово;

Но в храме, средь боя
И где я ни буду,
Услышав его, я
Узнаю повсюду.

Не кончив молитвы,
На звук тот отвечу,
И брошусь из битвы
Ему я навстречу¹.

Центральный образ данного стихотворения – «Из пламя и света / Рожденное слово» – требует комментария. Очевидно, что «списать» смысл данного сочетания на общую загадочность стихотворения было бы некор-

ректно. Относительно недавно этому образу была даже посвящена специальная работа Т.М. Николаевой², которая отметила, что «самое непонятное в стихотворении – *из пламя и света рожденное слово*», и попыталась прояснить его смысл, сопоставив с произведениями других русских поэтов, слышавших «непонятные» и «вдохновляющие» звуки, которые связаны с пламенем, светом и огнем.

Ключевой момент (который до сих пор не был отмечен) состоит здесь в том, что данное сочетание является отсылкой к сцене из Библии (Исх. 3.2), где Бог разговаривал с Моисеем из горящего куста (неопалимая купина). Неслучайно в 3-й строфе упоминается мирской шум, делающий актуальным разделение на сакральное и мирское. Таким образом, в стихотворении повторяется сочетание света и огня с сакральным словом, характерное для этого библейского эпизода. Причем эта отсылка к библейской сцене значима именно для данного стихотворения Лермонтова, но остается неактуальной для других произведений, разобранных в работе Т.М. Николаевой (поэтому, что касается лермонтовского стихотворения, ее анализ проходит мимо главного обстоятельства).

Выявление библейского подтекста должно существенно помочь в дальнейшем изучении стихотворения – прежде всего, в понимании, как соотносятся в данном стихотворении мирское и сакральное.

Этот подтекст заставляет также видеть здесь и проявление некоторых более общих свойств поэтики Лермонтова. Обратим внимание на следующее необычное сочетание. В тексте содержится отсылка к Библии – основному тексту христианской культуры, хорошо знакомому каждому читателю – современнику Лермонтова. Поэтому то обстоятельство, что этот подтекст остался не замеченным (не только современниками, но и последующими поколениями читателей), выглядит парадоксальным и, по-видимому, является отнюдь не случайным. Представляется, что Лермонтов намеренно так искусно его «замаскировал» в тексте, что, с одной стороны, он остался практически не видным, а с другой – все же может быть замечен при внимательном чтении. Такая «незамечаемость» подтекста является глубоко содержательной. По сути, читательская судьба этого фрагмента стихотворения реализовала его содержание: слово, рожденное «из пламя и света», так и не встретило ответа «средь шума мирского!».

Ранее С. Ломинадзе уже отмечал, что стихотворение в целом носит характер автометаописания (он использовал термин «автопортретно»): «Стихотворение удивительно автопортретно. Оно существует как те именно “речи”, о которых говорит. Простой факт его бытия – свидетельство его правоты»³. Указанное нами выше обстоятельство оказывается другим примером того же явления. В обоих случаях иконическое воспроизведение свойств текста существенным образом учитывает наличие читателя, причем такого, который не может этот текст понять, выявить его «значенье».

Мышь над тетрадкой (французский язык как подтекст в «Сказке для детей»)

В «Сказке для детей» М.Ю. Лермонтова автор в 3-й строфе говорит о своих предыдущих стихотворных опытах. Приведем текст этой строфы:

Герой известен, и не нов предмет;
Тем лучше: устарело всё, что ново!
Кипя огнем и силой юных лет,
Я прежде пел про демона иного:
То был безумный, страстный, детский бред.
Бог знает где заветная тетрадка?
Касается ль душистая перчатка
Ее листов – и слышно: *c'est joli?*..
Иль мышь над ней старается в пыли?..
Но этот чорт совсем иного сорта –
Аристократ и не похож на чорта⁴.

Здесь содержится тонкая звуко-смысловая игра (до сих пор, насколько известно, не замеченная). Присутствие французского языка в 8-й строке делает правомерной попытку прочитать «по-французски» и последующий фрагмент. И тогда оказывается, что в ближайшей же строке – там, где говорится про мышь, в слове *СТАРАЕТся* содержится анаграмма французского слова *gare* – крыса (самка). Это сочетание пронизывает весь фрагмент, подтверждая свою неслучайность: *ТЕТРАТка* (здесь «д» произносится как «т»), *пЕРЧАТка*, *чОРТ*, *соРТА*, *арисТОкРАТ*.

(Что касается различия между мышью и крысой, то им вполне можно пренебречь. Вот пример взаимозаменяемости мыши и крысы, связанный с поэзией Лермонтова. В стихотворении «Веселый час» есть строки «И если крыса в ночь // Колпак на мне сгрызает». Источником стихотворения является «Веселость» Д.О. Баранова, где упоминается «мышь, котора, в щель // Прокравшись к сонному, на мне колпак мой гложет»⁵. В обсуждаемом же нами случае есть и дополнительные обстоятельства в пользу такой «поэтической вольности» – см. ниже. Что касается отношения Лермонтова к поэтическим вольностям, то напомним также, что он сознательно оставил ошибку в «пламя и света» в стихотворении «Есть речи...».)

Рассматриваемый эффект присутствует и в предшествующих фрагментах строках, хотя и в менее концентрированном виде – в словах «*устАРЕло*» и «*сТРАСТный*». Т.е. максимальная концентрация наблюдается вокруг ключевого слова «мышь» и спадает при удалении от него в предшествующем и последующем тексте.

Все это не только является примером виртуозной звуко-смысловой игры на двух языках сразу, но и оказывается глубоко содержательным. Через все произведение лейтмотивом проходит тема слова. Во 2-й строфе его

ловит за хвост автор («Свой стих за хвост отважно я ловлю»), но оно все равно вырывается. Здесь содержится полускрытая отсылка к поговорке «Слово как воробей (вариант – «не воробей»): вылетит – не поймаешь». В результате текст оказывается формально дефектным, т.к. сюжет обрывается, но, тем не менее, произведение является художественно законченным целым (подробнее см. об этом другую нашу работу⁶). Это позволяет отнести «Сказку» к «псевдооборванным текстам»⁷. Для них факт обрыва оказывается содержательным и поэтому парадоксальным образом указывает как раз на законченность. Такой обрыв может быть соотнесен с темой смерти, разрушения и т.п. или (как в «Сказке») мотивирован самим процессом сочинения и свойствами текста, в нем же описываемыми.

В этой связи важно, что в обсуждаемом сейчас фрагменте, связанном с мышью и словом, сохраняется общая парадоксальность произведения, которая коррелирует с соотношением разрушения и целостности, где ключевую роль играет слово. При этом со *словом* так или иначе связан *хвост*. Во 2-й строфе он относится к стиху автора, в 3-й – к хвостатому созданию, которое, возможно, поедает предшествующие творения автора. Процесс поедания наглядно смоделирован тем, что внутри слова «тетрадка» как бы внедрилось слово, обозначающее этого уничтожителя. В результате от всей тетрадки может остаться только ее часть. А сам процесс поедания разрушает вместилище слов («тетрадку») не только как физический объект, но и как слово.

Но тем самым получилось, что в 3-й строфе происходит (как одна из возможностей) та же коллизия, что и во 2-й. Автор вот-вот утратит свой текст, но пока что остаток («хвост») еще существует. Слово «тетрадка» является русским, а его остаток («хвост») *gare* – французским. Выходит, что переход ко 2-му языку хотя бы частично спас информацию: двуязычие оказалось средством ее сохранения. Причем именно из-за порчи слова и стала возможной анаграмма, несущая новый смысл, который связан с сохранением слова. (По нашему мнению, наличие *gat* внутри «тетрадки», являющееся в данном контексте столь содержательным, и оказалось главным фактором, из-за которого Лермонтов позволил себе пренебречь различием между мышью и крысой).

Структурные парадоксы, связанные со словом, оказались соотнесенными с проблемой его реализации, с затрудненностью или невозможностью донести это слово до потенциальных реципиентов. (В этом смысле повторилась ситуация, рассмотренная выше при обсуждении стихотворения «Есть речи...» – см. свойство 4). Однако в данном шутовском примере обозначилась общая важная характеристика: «Устойчивость культуры проявляется в ее необычайной способности к самовосстановлению, заполнению лакун, регенерации, способности преобразовывать внешние возмущения в факторы внутренней структуры. В этом смысле культура проявляет свойства таких организаций, как живой организм и произведения искусства»⁸.

В 3-й строфе содержится еще один пример игры между словом и образом, связанный с сочетанием слова и хвоста. В ней речь идет о демоне. Как

известно, один из атрибутов черта – это хвост. Но слово, обозначающее этого хвостатого представителя нечистой силы, завершает данную строфу, т.е. находится как раз в самом хвосте.

Суммируя все эти обстоятельства, можно сказать, что 3-я строфа, в которой указаны сразу два хвостатых создания и соединились темы слова и хвоста, порчи и разрушения, самой парадоксальностью своей структуры подкрепляет упомянутую выше идею о законченности произведения, которое оказывается одновременно дефектным и целым.

В обнаруженном выше примере проявляет себя общее явление – поэтический билингвизм. Это означает, что текст скрывает внутри себя иноязычное слово, так что язык оказывается подтекстом⁹. Данный феномен особенно интенсивно изучается на примере поэзии Мандельштама. Уже классическим примером стала строчка «Фета жирный карандаш». Как обнаружено Г.А. Левинтоном в цитированной выше работе, «Фета жирный карандаш» содержит отсылку к немецкому языку, т.к. по-немецки fett и означает «жирный».

В целом поэтический билингвизм и анаграммирование – явления разные, и одно вполне может существовать без другого. Однако обсуждаемый нами пример из «Сказки для детей» интересен как раз тем, что оба явления сочетаются, поскольку лежащее в подтексте иноязычное слово не дано прямо, а анаграммировано в соответствующем сегменте текста. Поэтому можно думать, что этот пример окажется особенно полезным при построении классификации различных типов поэтических фигур, связанных со звуко-смысловой игрой на двух языках, – такая задача представляет безусловный общетеоретический интерес.

Мы рассмотрели два примера, которые (помимо того, что представляют самостоятельный интерес для понимания соответствующих произведений) демонстрируют также некоторые свойства поэтики Лермонтова, достаточно трудные для изучения. Эта трудность связана как с имплицитностью соответствующих элементов (из-за чего они в течение длительного времени могут просто оставаться незамеченными), так и с весьма абстрактным характером указанных свойств.

Надо полагать, что дело не ограничивается двумя отдельными примерами, а речь действительно идет о поэтике Лермонтова в целом. В этом отношении можно напомнить еще один пример из творческой судьбы Лермонтова, когда основные темы и мотивы самого текста были реализованы в его прагматике, а сами эти мотивы также носят негативный характер по отношению к тексту. Речь идет об обстоятельствах чтения Лермонтовым «Штосса» в салоне Ростопчиной, где мотивы утраты творения, столь значимые для этой повести, были зрительно продемонстрированы перед собравшимися имитацией исчезновения текста¹⁰. Таким образом, признаки 1, 3 и 4, указанные в начале статьи (с уточнением, что речь шла не о слове как таковом, а о тексте в целом), действительно присутствуют.

Представляется, что место и свойства автометаописаний в поэтике Лермонтова нуждаются в дальнейшем изучении.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лермонтов М.Ю. «Есть речи – значенье...» // Лермонтов М.Ю. Сочинения: в 6 т. Т. 2. Стихотворения, 1832–1841. М.; Л., 1954. С. 144.

² Николаева Т.М. О чем рассказывают нам тексты? М., 2012. С. 238–254.

³ Ломинадзе С. Поэтический мир Лермонтова. М., 1985. С. 77.

⁴ Лермонтов М.Ю. Сказка для детей / подгот. текста Т.П. Головановой // Лермонтов М.Ю. Сочинения: в 6 т. Т. 4. Поэмы, 1835–1841. М.; Л., 1955. С. 172–182.

⁵ Вацуро В.Э. Литературная школа Лермонтова // Вацуро В.Э. О Лермонтове: работы разных лет. М., 2008. С. 226–227.

⁶ Заславский О.Б. «Свой стих за хвост отважно я ловлю...» (Структурные парадоксы «Сказки для детей» М.Ю. Лермонтова) // Wiener Slawistischer Almanach. 2003. Bd. 51. S. 87–101.

⁷ Заславский О.Б. Структурные парадоксы русской литературы и поэтика псевдооборванного текста // Sign systems studies. 2006. Vol. 34 (1). P. 261–269.

⁸ Лотман Ю.М. Некоторые выводы // Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. Вып. 1. Тарту, 1970. С. 105.

⁹ Левинтон Г.А. Поэтический билингвизм и межъязыковые явления // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 30–33.

¹⁰ Заславский О.Б. Закончен ли «Штосс»? // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 2012. Т. 71. № 4. С. 52–59.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Zaslavskiy O.B. “Svoy stikh za khvost otvazhno ya lovlyu...” (Strukturnye paradoksy “Skazki dlya detey” M.Yu. Lermontova) [“My verse by tail I valiantly catch”. Structural Paradoxes of Lermontov’s “Fairy Tale for Children”]. *Wiener Slawistischer Almanach*, 2003, vol. 51, pp. 87–101. (In Russian).

2. Zaslavskiy O.B. Strukturnye paradoksy russkoy literatury i poetika psevdoborvannogo teksta [Structural Paradoxes of Russian Literature and Poetics of Pseudobroken Text]. *Sign systems studies*, 2006, vol. 34 (1), pp. 261–269. (In Russian).

3. Zaslavskiy O.B. Zakonchen li “Shtoss”? [Is Stoss Completed?]. *Izvestiya RAN*, Series of Literature and Language, 2012, vol. 71, no. 4, pp. 52–59. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Vatsuro V.E. Literaturnaya shkola Lermontova [Lermontov’s Literary School]. *O Lermontove: raboty raznykh let* [On Lermontov: Works of Different Times]. Moscow, 2008, pp. 226–227. (In Russian).

5. Levinton G.A. Poeticheskiy bilingvizm i mezhyazykovye yavleniya [Poetic Bilingualism and Inter-language Phenomena]. *Vtorichnye modeliruyushchie sistemy* [Secondary Modeling Systems]. Tartu, 1979, pp. 30–33. (In Russian).

6. Lotman Yu.M. Nekotorye vyvody [Some Conclusion]. *Lotman Yu.M. Stat’i po tipologii kul’tury* [Papers on Typology of Culture]. Issue 1. Tartu, 1970, p. 105. (In Russian).

(Monographs)

7. Nikolaeva T.M. *O chem rasskazyvayut nam teksty?* [What do Texts Tell Us about?] Moscow, 2012, pp. 238–254. (In Russian).

8. Lominadze S. *Poeticheskiy mir Lermontova* [Poetic World of Lermontov]. Moscow, 1985, p. 77. (In Russian).

Олег Борисович Заславский – доктор физико-математических наук, старший научный сотрудник; ведущий научный сотрудник Харьковского национального университета им. В.Н. Каразина.

Научные интересы в филологии: поэтика русской литературы.

E-mail: zaslav@ukr.net

Oleg Zaslavsky – Doctor of Physical and Mathematical Sciences, senior scientific researcher; leading researcher at Kharkov National University named after V.N. Karazin.

Research interests in philology: the poetics of Russian literature.

E-mail: zaslav@ukr.net

О.А. Богданова (Москва)

Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ СКВОЗЬ ПРИЗМУ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ПУБЛИЦИСТИКИ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО 1905–1921 гг.

Аннотация. В статье прослежена динамика отношения Д.С. Мережковского к суждениям и концепциям Достоевского по актуальным для эпохи начала XX в. вопросам: о народе, интеллигенции, революционном движении, самодержавии и пр., – а также показано изменение оптики известного символиста по отношению к автору «Бесов» на протяжении первых революционных десятилетий. Рассмотрены следующие произведения Мережковского: «Грядущий Хам» (1905), «Пророк русской революции» (1906), «Революция и религия» (1907), «Бес или Бог?» (1908), «Конь бледный» (1909), «Два отречения» (1911), «Горький и Достоевский» (1913), «Не святая Русь (Религия Горького)» (1916), статьи из газет «День», «Русское слово», «Грядущее», «Наш век», «Вечерний звон», «Новая речь», «Новые ведомости» (1917–1918), «Записная книжка 1919–1920», «Царство Антихриста. Большевики, Европа и Россия» (1921), «Федор Михайлович Достоевский. 1821–1921» (1921). Тексты газетных выступлений Д.С. Мережковского 1917–1918 гг. найдены А.А. Холиковым для готовящегося 20-томного Полного собрания сочинений писателя-символиста и любезно предоставлены автору настоящей статьи.

Ключевые слова: Достоевский; Мережковский; русская революция; религия; самодержавие; народ; интеллигенция.

O. Bogdanova (Moscow)

F.M. Dostoevsky through the Prism of Revolutionary Journalism by D.S. Merezhkovsky, 1905–1921

Abstract. The article retraces the dynamics of D.S. Merezhkovsky's attitude to judgments and concept by Dostoevsky on relevant issues in the early XX century: the people, the intelligentsia, the revolutionary movement, the autocracy, etc. – and also shows the change of optics known symbolist against the author of the “Devils” during the first revolutionary decades. The following works of Merezhkovsky are considered: “The Coming of Ham” (1905), “The Prophet of the Russian revolution” (1906), “Revolution and religion” (1907), “Demon or God?” (1908), “The pale Horse” (1909), “Two of renunciation” (1911), “Gorky and Dostoevsky” (1913), “Not Holy Russia (Gorky Religion)” (1916), articles from newspapers “Day”, “Russian word”, “Future”, “Our century”, “Evening bells”, “New speech”, “New news” (1917–1918), “The notebook 1919–1920”, “The kingdom of the Antichrist. The bolsheviks, Europe and Russia” (1921), “Fyodor Dostoevsky. 1821–1921” (1921). The texts of the newspaper by D.S. Merezhkovsky of 1917–1918, that were founded by A.A. Kholikov for the 20-volumes complete works by symbolist writer and were kindly provided by to the author of this article.

Key words: Dostoevsky; Merezhkovsky; Russian revolution; religion; autocracy; the people; the intelligentsia.

В 1905–1907 гг. отечественная литературно-философская мысль осваивала реальность первой русской революции под знаком Ф.М. Достоевского: знаменитое определение Д.С. Мережковского «пророк русской революции» было в целом подхвачено и развернуто с положительными коннотациями в статьях С.Н. Булгакова, Волжского [А.С. Глинки], Н.А. Бердяева, В.В. Розанова, Г.И. Чулкова, Ю.И. Айхенвальда и др. Откликаясь на события 1905 г. в одноименной статье 1906 г., Мережковский противопоставил Достоевского-художника, автора романов, и Достоевского-публициста, автора «Дневника писателя»: «Существует непримиримое противоречие между внешнею оболочкою и внутренним существом Достоевского. Извне – мертвая скорлупа временной лжи; внутри – живое ядро вечной истины. Надо разбить скорлупу, чтобы вынуть ядро. Это оказалось не по зубам русской критике. Но у русской революции достаточно крепкие зубы: разбивая многое из того, что представлялось несокрушимо твердым, она разбила и политическую ложь Достоевского...»¹.

В статье обнаружилось существенное изменение взгляда Мережковского на значение и смысл творчества писателя по сравнению со временем создания его труда «Л. Толстой и Достоевский» (1900–1901). По теперешнему мнению критика, Достоевский «был революцией, которая притворялась реакцией». Мережковский разделил в нем «личину» реакционера и «лицо» «религиозной революции»: «Личина – православие, самодержавие, народность; лицо – преодоление народности – во всечеловечности, преодоление самодержавия – в теократии, преодоление православия – в религии Св<ятого> Духа». Поэтому Достоевский и является «первым пророком Св<ятого> Духа, С<вятой> Плоти», «первым из нас», подлинным провозвестником «религиозной революции»².

Черты нового, открывшегося Мережковскому при свете революции Достоевского – и в вышедшей в июне 1906 г. его книге «Грядущий Хам. П. Чехов и Горький», где писатель без всякого пиетета назван «противоестественной помесью реакционера с террористом»³.

То же понимание Достоевского и в статье Мережковского «Революция и религия» (1907), где на основе недавнего политического опыта России сформулированы принципы «религиозной общественности». Религиозно-революционное движение, по мысли автора, начиная с реформ Петра I существовало в России одновременно «внизу, в народе» (раскольники и сектанты) и «вверху, в дворянской интеллигенции» (Н.И. Новиков, декабристы, П.Я. Чаадаев, Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, Вл.С. Соловьев). Современная же русская революция (1905–1907 гг.) совершилась «помимо или против русского религиозного сознания». Поэтому предстоит двойная задача: «соединить нашего Бога с нашей свободой» и «раскрыть единую мысль в обоих движениях». Утверждая «общность религиозного поиска декадентов и народа», Мережковский говорит о необходимости для тех и другого «нового откровения, не продолжения Второго, а начала Третьего завета, <...> устремления к Христу Грядущему»⁴. По Мережковскому, новая религия и новое социальное устройство взаимообусловлены. И в этом причина парадоксальности позиции Достоев-

ского: провозвестник «нового религиозного сознания» начала XX в., «он страшится и ненавидит революцию; но не может представить себе ничего вне этой и страшной и ненавистной революции. Она для него абсолютная, хотя и отрицательная, мера всех вещей, всеобъемлющая категория мышления. Он только и думает, только и говорит о ней, только и бредит ею. Ежели кто-нибудь накликать революцию на Россию, как волшебники накликать бурю, то это, конечно, Достоевский». На протяжении жизненного пути «Достоевский совершил полный круг своего развития: начал с революции политической, кончил революцией религиозной»⁵.

Большинством современников интерпретация Мережковского воспринималась как непривычная и у многих вызвала отторжение. В первую очередь, у А.Г. Достоевской, не пожелавшей открыть статью «Пророк русской революции» Юбилейное (6-е) издание сочинений покойного мужа⁶. Свое решение она обосновала следующим образом: «Мое мнение было подкреплено тем тяжелым впечатлением, которое эта статья произвела на почитателей таланта Федора Михайловича, бывших на чтении Д.С. Мережковского в зале Тенишевского училища (публичная лекция по статье была прочитана Д.С. Мережковским 18 февраля 1906 г.). После лекции <...> знакомые и незнакомые <...> упрасивали не печатать этой статьи при П.С. Сочинений, как “противоположной всем тем идеям, которые высказывал покойный писатель”...»⁷ (из письма С.И. Смирновой (Сазоновой) от 26 мая 1906 г.). По мысли Е.А. Ляцкого, Мережковский ввел читателя в заблуждение, сделав Достоевского «провидцем русской революции», т.к. на деле «при всем своем таланте, глубине и тонкости психологического анализа, Достоевский в своих общественных и политических взглядах был реакционером чистой воды, убежденным противником всего, что не мирилось с самодержавием и православием, и этого факта не прикрыть никакими хитротолками, никакой игрой слов...»⁸. Полемическим пафосом по отношению к определению Мережковского пронизана и статья Л. Шестова «Пророческий дар», в которой философ обрисовал писателя весьма неприглядно: «Люди приняли придворного певца существующего порядка за вдохновителя дум, за властителя отдаленнейших судеб человечества». На деле же «чин пророка <...> был ему совсем не к лицу»⁹. Да и сам Мережковский в письме Анне Григорьевне из Парижа от 15 (28) сентября 1906 г., которое предвляло статью Булгакова в 1 томе Юбилейного (6-го) ПСС, отметил по поводу своего отвергнутого вступления: «высказанные в этой статье взгляды на некоторые самые заветные верования Ф.М. Достоевского – самодержавие, православие, народность – <...> не совпадают с установившимся в русском общественном мнении пониманием произведений этого писателя...» (курсив мой. – О.Б.)¹⁰.

После расстрела мирной демонстрации в Петербурге 9 января 1905 г. неприязнь к самодержавию стала господствующим настроением даже в среде религиозно-философской интеллигенции. Теперь она любыми путями стремилась «оправдать» близкого себе по духу Достоевского, затушевывая прижизненные симпатии писателя к русской монархии и осуждение революционеров в романе «Бесы». Например, Булгаков в своей вступи-

тельной статье «Чрез четверть века», а также в статье «Венец терновый (Памяти Ф.М. Достоевского)» (1906), пришел к сходным с Мережковским выводам о глубинной революционности Достоевского. С целью переосмысления личности и творчества автора «Бесов» в распаханном революцией историческом диапазоне такие критики, как Мережковский, Розанов, Булгаков, Волжский [А.С. Глинка] и др., констатировали разделение Достоевского-художника и мыслителя, что дало им возможность извлекать «подлинное» мировоззрение писателя не из его непосредственных публицистических высказываний, содержание которых им претило, а из художественных произведений с их многозначными смыслами. Так получили обоснование попытки Мережковского привлечь Достоевского в революционный лагерь, связать его художественные идеи с «новым религиозным сознанием». При этом авторы статей 1900-х гг., не разделяя антиреволюционного пафоса Достоевского в романе «Бесы» (1872) и не соглашаясь с его «реакционными» высказываниями в публицистике, как правило, осуждали великого писателя за «ошибки» и «односторонность» и призывали к их «преодолению».

Большинство из упомянутых выше создателей нового облика Достоевского в 1905–1906 гг. не сомневались в революционной правоте «народных масс». Однако традиционно приписывавшаяся автору «Бесов» «шатовская» концепция народа была подвергнута уничтожающей критике еще в «Пророке русской революции» Мережковского: «В настоящем <...> очень раннем фазисе русской революции поразительно отсутствует идея религиозная. Как будто русский “народ-богоносец” сделался безбожнейшим из всех народов и крестьянство перестало быть христианством»¹¹.

Между тем реальное отношение Достоевского к народу нельзя назвать однозначным. Да, это «богоносец», но в то же время и «зверь», и даже «нигилист». Причем первое определение русского народа появилось в устах таких разных героев писателя, как Шатов («Бесы») и старец Зосима («Братья Карамазовы»), а не в собственно авторском дискурсе. В обоих случаях оно имело неодинаковый смысл: «человекобожеский» у Шатова и православно-святоотеческий у Зосимы, которые обычно смешивались в сознании читателей первых десятилетий XX в. Мысль самого Достоевского о «богоносности» русского народа нельзя отождествлять с идеей Ставрогина-Шатова, близкой не к церковному, а к народному православию⁵ и даже к язычеству. В структуре «Бесов» теория Шатова – одно из трех антиномичных идейных построений, внушенных разным лицам главным героем романа Ставрогиным – человеком, верующим в беса и не верующим в Бога, по сути дела – Антихристом. Экзистенциальный крах самого Ставрогина – источника этой идеи, несуразность жизни и гибель Шатова, «съеденного» ею, – указывают на то, что она отнюдь не проистекает из авторского мировоззренческого плана. В то же время автор «Братьев Карамазовых» свидетельствовал в письме Н.А. Любимову от 7 (19) августа 1879 г. о том, что сам он держится «... вполне тех же мыслей, какие <...> выражает» старец Зосима¹².

Пока «Россия есть лишь олицетворение души православия», надея-

ся Достоевский, Россия «спасет и обновит мир», но при одном условии – «если будет веровать»¹⁴. Писатель чувствовал надвигавшуюся опасность безверия, о чем свидетельствует ряд народных образов в его творчестве: крестьянин, который, перекрестившись, убил друга за понравившиеся часы («Идиот», 1868), бывший крепостной Федька-каторжный, надругавшийся над православной святыней – иконой Богородицы («Бесы», 1872), парень, из удалства чуть не расстрелявший причастие («Дневник писателя», 1873), русский «созерцатель» Смердяков, ненавидящий Россию («Братья Карамазовы», 1878–1880) и т.д.

Авторы вышедшего в 1909 г. сборника «Вехи», возмущенные стремлением сочетать христианскую святость с террористическим «бомбизмом» в новообъявленной «религиозной общественности» Мережковского, во многом пересмотрели свой взгляд на революционное движение в России и роль в нем интеллигенции. Ощутимая струя самокритики, возникшее сомнение в традиционных интеллигентских принципах – «борьбе с самодержавием»¹⁵ и «служении народу»¹⁶ – привели и к некоторой переоценке «ошибок» и «заблуждений» Достоевского, столь категорично осуждавшихся в 1905–1906 гг. В свете наметившейся тенденции ухода интеллигенции, по крайней мере ее религиозно-философского крыла, от «безрелигиозного отщепенства от государства»¹⁷ и «лжи народопоклонства»¹⁸ в «Вехах» явно прозвучала критика прежнего ее отношения к Достоевскому, отмеченного подозрением «во всякого рода “реакционностях”». Напротив, теперь ей ставилось в упрек непонимание «величайшего русского метафизика»¹⁹, а такие его художественные открытия, как «подпольная» психология, мечтательность, «беспочвенность», приверженность «религии человекобожества» и принципу «все позволено», максимализм и «идейная одержимость», стали восприниматься как реальные черты русской интеллигенции первого десятилетия XX в.²⁰ Диагноз, который поставил ей Достоевский еще в 1860–1870-е гг., признали верным все авторы «Вех». Однако Мережковский вплоть до большевистского переворота осени 1917 г. оставался на прежних апологетических позициях и жестко полемизировал с «веховцами». В статьях 1907–1917 гг. писатель предпринял масштабную кампанию по «оправданию» революционной интеллигенции. Этому посвящены многие страницы в его сборниках «Не мир, но меч» (1908), «В тихом омуте» (1908), «Большая Россия» (1910), «Было и будет. Дневник 1910–1914 гг.» (1915) и «От войны к революции. Дневник 1914–1917» (1917), где проявляется двойственное отношение к великому писателю – союзнику в становлении «нового религиозного сознания», противнику в борьбе за «религиозную общественность».

В названный период Мережковский достаточно резко критиковал Достоевского как автора «Бесов» за его одиозный показ революционной интеллигенции. Так, уже в статье «Бес или Бог?» (1908), назвав казненных террористов «не убийцами, а жертвами», он возражает против «уличения» русской революции, «с легкой руки Достоевского, в “бесовщине”»²¹. Чуть раньше, в «Предисловии к одной книге»²², он писал о русских революционерах: «...эти безбожники иногда святые»²³.

Рецензируя в 1909 г. «Коня бледного» В. Ропшина [В.В. Савинкова], Мережковский очевидно не принимает изображения революционеров в «Бесах»: «Русское освобождение бессловесно. Ни единым звуком не отразилось оно в русском слове, достойном этого имени. “Бесы” Достоевского – не отражение прошлого, а <...> тень, которая иногда отбрасывается великими событиями вперед. К тому же тень искажающая, карикатура, внушенная такой злобой, что хочется спросить: где же всем бесам бес – уж не в самом ли Достоевском?»²⁴ Солидаризируясь с тем «судом любви», который творит над изнутри знакомой ему революцией руководитель боевой организации эсеров Савинков, рецензент считает его намного более «страшным», чем «суд ненависти»: «Какой детский лепет перед этим судом все обличения “Вех”! Как беспомощны все науськивания и подсиживания не только современных бесенят, но и “Бесов” Достоевского!»²⁵. Последний, по Мережковскому, «лишь предвидел, а не испытал», «испугался и спрятался» от религиозной постановки вопроса о необходимости революционного насилия²⁶. Такое суждение писателя-символиста по меньшей мере удивительно: несомненно, что Достоевский-христианин однозначно не принимал «крови по совести» именно в связи с революционным насилием, о чем свидетельствует, в первую очередь, роман «Преступление и наказание» (1866). Возможно, подобное недоговаривание позволило Мережковскому сохранить желанную общность с Достоевским, несмотря на принципиальное расхождение с ним по вопросу о возможности насилия, к приятию которого свидетель русских революций 1905–1917 гг. явно склонялся²⁷. В самом деле, проповедник «религиозной общественности» нередко использовал Достоевского как союзника в борьбе с оппонентами: например, в статье «Семь смиренных» (1909) он сравнивает участников сборника «Вехи» с персонажами сна Раскольникова, забивающими «ключу» – многострадальную русскую интеллигенцию²⁸.

Сближая, в полемике с авторами «Вех», разные общественные силы по признаку неприятия русской революции, Мережковский в связи с на шумевшим отречением от православной церкви иеромонаха Илиодора, отмеченным в 1911 г. многими газетами, сетует: «Не один Булгаков, но и все православные интеллигенты – “веховцы” могли бы подписаться под <...> словами» о том, что «Россия – “бесноватый”, русские люди – “стадо свиней”, в которое вошли “бесы”, и которое бросается с крутизны в море, – этот символ Достоевского для Булгакова, исчерпывающий символ. Подобно Илиодору, не проводит он никакой черты, разделяющей между святым и грешным, божеским и бесовским в русском освобождении; для него, так же, как для Илиодора, не какая-либо часть бывшего, а в с е о н о с п л о ш ь – “во имя сатаны”»²⁹.

В статье «Горький и Достоевский» (1913), вступая в дискуссию вокруг постановки в МХТ осенью 1913 г. «Бесов», Мережковский пишет о том, что Достоевского следует любить «любовью <...> ненавидящей» – ведь в нем «...воплотилась вечная метафизическая сила русской реакции, сила сопротивления старого порядка новому. Не сломив этой силы, не преодолев Достоевского и д о с т о е в щ и н ы , нельзя идти к будущему. Но чтобы

победить врага, надо встретиться с ним на той почве, на которой он стоит. А почва Достоевского – религиозная <...> Достоевский поднял вопрос о религиозной личности и ответил на него как следует, – в этом правда его <...> Достоевский поднял также вопрос о религиозной общественности и дал на него ложный ответ <...> Все <...> попытки преодолеть Достоевского вне религии – покушения с негодными средствами»³⁰. Из приведенного отрывка видно, что Достоевский теперь воспринимается Мережковским как «враг», которого нужно «преодолеть».

Так и в статье «Не святая Русь (Религия Горького)» (1916) автор признается в своей ббльшей близости к Горькому, чем к Толстому и Достоевскому именно в силу их различного отношения к революции: «По <...> Толстому и Достоевскому – “смирение”, “терпение”, “неделание”, а по Горькому, возмущение, восстание, делание – “страшно верное, страшно русское”. И если Россия не только откуда-то пришла, но и куда-то идет, то в этом Горький правее Толстого и Достоевского. <...> Тут мы уже не с ними, а с Горьким»³¹.

«Февральская русская революция <...> родилась бескровно, безбольно, беззлобно...»³². 1 марта 1917 г. З.Н. Гиппиус записала в дневнике: «Утренняя светлость сегодня – это опьянение правдой революции, это влюбленность во взятую (не “дарованную”) свободу, и это и в полках с музыкой, и в ясных лицах улицы, народа»; «огнерадостным хмелем» предстала революция в ее стихотворении «Юный март» (8 марта 1917 г.)³³. Подавляющее большинство российских изданий в февральско-мартовских номерах 1917 г. приветствовали падение самодержавия как долгожданное освобождение и выражали надежду на светлое будущее страны.

Вполне разделяя эти настроения, Мережковский стремился скорректировать дальнейший ход революционных событий в соответствии со своими взглядами. Выступая в газетных статьях весны и лета 1917 г. против сепаратного мира с Германией и классового разделения России, а также за близость совершавшейся русской революции «духу Христову», автор только что написанного романа «14 декабря» (опубл. в 1918 г.), несмотря на критическое отношение к ряду взглядов Достоевского, постоянно пользовался его образами и категориями, причем нередко даже без упоминания писателя XIX в. Симптоматично в этой связи наблюдение современного исследователя: «Достоевский <...> – это рабочий устойчивый концепт, <...> непрменный инструмент полемики, <...> элемент языка самоописания русской религиозно-философской культуры начала XX века в перспективе национальной историософии...» (курсив В.В. Полонского. – О.Б.)³⁴. Так и Мережковский в отклике на обращение «К народам всего мира», принятое петроградским Советом рабочих и солдатских депутатов 14 марта 1917 г., совсем «по Достоевскому» доказывал, что история не «дьяволов водевил», а русская революция – «дело всемирное», которому противопоставлен сепаратный мир с немцами: напротив, сейчас «воля к миру не может не быть волей к войне»³⁵. Помимо очевидной аллюзии на «Бесов» и «Пушкинскую речь», здесь воспроизведено и неоднозначное отношение автора «Дневника писателя» к войне, оправдание им Русско-турецкой войны

1877–1878 гг.: «... война наша вовсе не “вековечный и зверский инстинкт неразумных наций”, а именно первый шаг к достижению <...> вечного мира, <...> *воистину* международного единения и *воистину* человеколюбивого преуспевания! Итак, не всегда надо проповедовать один только мир, и не в мире одном <...> спасение, а иногда и в войне оно есть»³⁶.

Развитие тех же идей – в статьях Мережковского 1917 г. «О патриотизме (Отрывочные заметки)» и «Есть Россия». В первой из них он писал: «Русские люди по природе – “всемирники”, “всечеловеки”», наш патриотизм чужд «всякой международной захватности, хищности» и «влечется» единственно «к всемирному братству народов»³⁷. Во второй подчеркивал: «воевать надо», чтобы сохранить Россию с ее уникальными «национальными особенностями», которые заключаются в «отрицании империализма» и в «абсолютном утверждении мира – братства народов»³⁸.

«Катастрофу» октября 1917 г. и первых шагов советской власти публицисты символистского и религиозно-философского крыла также во многом осмыслили в художественных категориях Достоевского. Что касается Мережковского, то, прежде всего, бросается в глаза некоторое изменение его взгляда на революционную интеллигенцию и ее взаимоотношения с народом, сблизившее автора статьи «Россия будет» (Наш век. 1918. 23, 28 июня) с позицией сборника «Из глубины» (1918), идейного продолжения «Вех». Подобно Н.А. Бердяеву и В.Н. Муравьеву, он сравнил интеллигенцию с Иваном Карамазовым, сказавшим народу-Смердякову: убей отца, – что тот и сделал. Более того, если Иван только сказал, что «человек есть Бог», то Смердяков «сделал себя Богом»: «страшен царь-зверь, но не менее страшен зверь-народ»³⁹.

После Октября Мережковский хотя и продолжал отрицать «шатовскую» мысль о «богоносности» русского народа, которую отчетливо не различал с «зосимовской», тем не менее выразил солидарность с другими сторонами «достоевской» концепции народа: «зверством» и нигилизмом, – как будто увиденными впервые. Да и отношение к прежнему самодержавию (а значит, к «соблазнам» и «заблуждениям» Достоевского) стало более толерантным, когда открылось, что гнет «самодержавия народа»⁴⁰ ничуть не легче. Более того, не Мережковских ли имел в виду Блок, когда писал: «те, кто места себе не находил от ненависти к “царизму”, готовы опять броситься в его объятия, только бы забыть то, что сейчас происходит ...»⁴¹. Вспоминая в статье 1918 г. эпизод из «Дневника писателя» за 1873 г. о деревенском нигилисте, желавшем выстрелить в причастие, Мережковский продолжал мыслить о революции словами и образами Достоевского: «Русский народ в своем мгновенном атеистическом безумии не похож ли на этого парня? Не предстанет ли и народу “неимоверное видение” Распятия? Достоевский в этом не усумнился бы. Во всяком случае, он предвидел возможность того, что сейчас происходит»⁴². Это высказывание не было для Мережковского случайным – писатель вскоре не раз повторил все вышеприведенные мысли – в «Записной книжке 1919–1920», в статье «Царство Антихриста. Большевики, Европа и Россия» (1921) и др.

Также частично восходит к Достоевскому излюбленная идея Мереж-

ковского-публициста о «революционной аристократии», впервые прозвучавшая в декабре 1917 г. Прославляя, в противовес пришедшей к власти в октябре «революционной демократии», «святые тени» декабристов как «подлинный авангард русской революции» вкупе с их «наследниками <...> – русскими интеллигентами», писатель заключал: «... народ действительно властвует только тогда, когда лучшие люди его, вожди и пророки, избранники властвуют»⁴³. В июне-июле 1918 г. он повторил: «Для русского народа, безмерно женственного, демократичного, единственное спасение – воля к мужеству, к действию, к героизму, к аристократии»⁴⁴ в том смысле, что «подлинная аристократия – власть лучших людей»⁴⁵. Здесь содержится прямая текстуальная аллюзия на «Дневник писателя 1876 г.»: «Лучшие люди <...> те люди, без которых не живет и не стоит никакое общество и никакая нация, при самом даже широком равенстве прав»⁴⁶. Так и для Мережковского почти через полвека «равенство без свободы, общественность без личности – русский мнимый “социализм”, воистину <...> “бесовский” (вот когда оправдались “Бесы” Достоевского) – <...> рабство, <...> хамство...»⁴⁷. Отвергая сословный принцип выделения «лучших людей», Достоевский нарисовал народный идеал «лучшего человека» – «это тот, который не преклонился перед материальным соблазном, тот, который ищет неустанно работы на дело Божие, любит правду и, когда надо, встает служить ей, бросая дом и семью и жертвуя жизнью»⁴⁸. Сравним у Мережковского в 1918 г.: «революционная аристократия» – это «господство духа над плотью, сознания над стихией, космоса над хаосом», «утверждение свободы, <...> личности»⁴⁹.

Однако, в отличие от Достоевского, публицист религиозно-революционной ориентации, по-видимому, противопоставил таких героев «Бесов», как отец и сын Верховенские: первый очевидно принадлежал для него к «революционной аристократии», был наследником «героев Четырнадцатого»⁵⁰, второй стал родоначальником ленинской идеи «уравнения в рабстве»⁵¹. Несмотря на частичное принятие «Бесов» (в аспекте разоблачения «революционной демократии»), Мережковский медлил отказаться от революционных идеалов. Причиной краха светлых надежд Февральской революции стал, по его мысли, предавший свое отечество народ: «Отечество – понятие религиозное, от Бога-Отца. <...> Народ – тело, отечество – душа. <...> Тело убивает душу, народ убивает отечество»⁵². Так автор «Пророка русской революции» снова разоблачил «шатовское» «заблуждение» Достоевского о русском народе как «богоносце» и утвердил правоту мнения В.Г. Белинского о народе-атеисте⁵³. Большевизм в его понимании не революционное движение, а «величайшая реакция, которую можно себе вообразить, – разрушение культуры и упразднение свободы и принципа личности...»⁵², «октябрьская контрреволюция» – самодержавие наоборот⁵³. Прежние идеалы «религиозной революции» оставались для Мережковского незыблемыми и в начале 1920-х гг.: будущая «Третья Россия» («народная, свободная», живущая «в Третьем завете») должна решить проблему социального равенства соединением классов и народов «в союз всечеловеческой», «в Интернационал <...> революционно-преоб-

раженно-молниеносно-белый, – в Церковь Христову Вселенскую»⁵⁴. Такая революция, по Мережковскому, «величайшее откровение христианства после Христа»⁵⁵.

Подобно Достоевскому, автор статьи «Революционная демократия» (1918) признается в любви к «стране святых чудес» – «европейской культуре»: искусству, науке, общественности⁵⁶. Вспомним, как в 1863 г. в «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевский писал: «... всё, решительно почти всё, что есть в нас развития, науки, искусства, гражданственности, человечности, всё, всё ведь это оттуда, из <...> страны святых чудес!»⁵⁷ А в «Дневнике писателя» 1880 г. продолжил: «Для настоящего русского Европа и удел всего великого арийского племени так же дороги, как и сама Россия, <...> потому что наш удел и есть всемирность, и не мечом приобретенная, а силой братства и братского стремления нашего к воссоединению людей»⁵⁸. Так и Мережковский заботится о спасении Европы от большевизма благодаря «хозяину Третьей России <...> русскому крестьянину-христианину, ибо русское крестьянство, что бы ни говорило и ни делало, все еще христианству тождественно». Но тут же следует чуждый Достоевскому утопический призыв к «всемирной революции», в которой «Третья Россия», соединившись со «святой» Европой, «победит буржуйно-большевистскую всемирную реакцию...»⁵⁹.

Знаменитая максима Достоевского «Мир спасет красота», воспринятая символистами через соловьевское «Красота спасет мир»⁶⁰, становится у Мережковского критерием оценки Февраля и Октября 1917 г.: «Эстетика – не шутка, а проникновение в сердце вещей. Некрасота, антиэстетика русской “социалистической” революции – зловещий знак. Жизнь прекрасна, все живое цветет и благоухает, только мертвое тлеет и смердит». Так что недаром «февраль и март» «благоуханны» и отмечены «красотой в лицах», а в «толпах октябрьских» – «дурной запах» и «отсутствие лица»⁶¹.

Наконец, статья «Упырь», написанная как отклик на ленинский приказ «об удушении печати» в ноябре 1917 г., недвусмысленно отсылает читателя к Великому инквизитору из «Братьев Карамазовых»: «самодержавие Ленина, в своей глубочайшей сущности, тождественно с самодержавием Романовским», «сущность обоих – равенство без свободы...», «последняя цель <...> уравнение в рабстве»; «оба самодержавия обманывают народ чудесами», «оба <...> хотят, поработив, осчастливить»⁶². Сравним с обращенными к пленному Христу словами героя Достоевского о духовно слабом человеческом большинстве: «... кончится тем, что они принесут свою свободу к ногам нашим и скажут нам: “Лучше поработите нас, но накормите нас”. Поймут наконец сами, что свобода и хлеб земной вдоволь для всякого вместе немислимы...»⁶³.

Итак, в лице Мережковского мы видим, что символистское и религиозно-философское крыло русской интеллигенции за полтора десятилетия революционной истории России (1905 – начало 1920-х гг.) прошло заметный путь в осмыслении и оценке той части наследия Достоевского, которая касалась основных элементов отечественного революционного процесса: самодержавия, народа, интеллигенции, – а также его историософ-

ского значения. Для Мережковского этот путь отмечен противоречиями: притяжением и отталкиванием на фоне общей завороченности автором «Бесов». И если в 1906 г. писатель-символист назвал Достоевского «пророком русской революции», несомненно, в положительном смысле – как провозвестника светлого религиозно-социального преобразования России, то в 1918 г. Бердяев в сборнике «Из глубины» определил его как одного из «духов» русской революции скорее в отрицательном смысле – как выразителя «антихристовой» идеи «обожествления народа», продемонстрировавшей свою полную несостоятельность в жестоких событиях конца 1917 – начала 1918 гг. В последнем случае основанием для критики Достоевского стала «шатовская» концепция народа, целиком приписанная самому писателю. При этом Бердяев принял давнее «мережковское» определение «пророк русской революции», но вложил в него другой смысл: победившая революция совершилась именно так, как предсказывал автор «Бесов»⁶⁴.

Мережковский, в отличие от публицистов «Из глубины», сохранил свои религиозно-революционные идеалы, объявив ненавистный большевизм контрреволюцией. В его воззрениях 1917–1921 гг. – причудливый конгломерат «революционного “христовства”» 1907–1917 гг. и осуждения интеллигентской «шигалевщины» вкупе с народной «смердяковщиной» образца 1918 г. Частично разделяя послеоктябрьскую позицию Бердяева, Мережковский уже из эмиграции славословил автора «Бесов» в честь его 100-летнего юбилея в весьма парадоксальной форме: «О, конечно, сейчас лицо его озарено таким ослепляющим светом славы, как еще никогда! Но ведь это озарение – зарево того пожара, который испепелил Россию.

Совершились пророчества – вот в чем слава пророка. Слава Достоевского – гибель России»⁶⁵. Осенью 1921 г. идеолог «религиозной революции» покаянно сожалел: «Да, если бы мы все, русская интеллигенция, русское сознание и совесть, в последнем счете, все-таки решавшие судьбы России, не отделались с такою легкостью от Достоевского, как от “безумного” пророка и “жесточкого таланта”, – то Россия не погибла бы»⁶⁶.

Работа выполнена в ИМЛИ РАН за счет средств гранта РГНФ № 15–34–12003 «Русская революция 1917 г. в литературных источниках (1917 – начало 1920-х гг.)».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мережковский Д.С. Пророк русской революции. К юбилею Достоевского. СПб., 1906. С. 1.

² Мережковский Д.С. Пророк русской революции. К юбилею Достоевского. СПб., 1906. С. 4, 3, 52, 55.

³ Мережковский Д.С. I. Грядущий Хам. II. Чехов и Горький. СПб., 1906. С. 26.

⁴ Мережковский Д.С. Революция и религия // Мережковский Д.С. Собрание сочинений. Грядущий Хам. М., 2004. С. 210.

⁵ Мережковский Д.С. Революция и религия // Мережковский Д.С. Собрание

сочинений. Грядущий Хам. М., 2004. С. 188, 190.

⁶ Богданова О.А. Вокруг вступительной статьи к Юбилейному (6-му) изданию ПСС Ф.М. Достоевского (штрихи к писательской биографии) // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2015. Т. 74. № 3. С. 39–44.

⁷ Цит. по: Белов С.В. Жена писателя. Последняя любовь Ф.М. Достоевского М., 1986. С. 169.

⁸ Евг. Л. Мережковский Д. Пророк русской революции (К юбилею Достоевского). СПб., 1906 [Рец.] // Вестник Европы. 1906. № 7. С. 388–391.

⁹ Шестов Л. Пророческий дар // Полярная звезда. 1906. № 7. 27 января.

¹⁰ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. Юбилейное (6-е) изд.: в 14 т. Т. 1. СПб., 1906. С. 1.

¹¹ Мережковский Д.С. Пророк русской революции. К юбилею Достоевского. СПб., 1906. С. 38.

¹² Бузина Т. Православие и проповедь истинной веры: Достоевский, Шатов и духовные стихи // Достоевский и мировая культура. Вып. 17. М., 2003. С. 110–124.

¹³ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 30 (1). Л., 1988. С. 102.

¹⁴ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 11. Л., 1974. С. 167, 185.

¹⁵ Булгаков С.Н. Героизм и подвижничество // Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 34.

¹⁶ Струве П.Б. Интеллигенция и революция // Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 161.

¹⁷ Струве П.Б. Интеллигенция и революция // Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 157.

¹⁸ Бердяев Н.А. Философская истина и интеллигентская правда // Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 18.

¹⁹ Бердяев Н.А. Философская истина и интеллигентская правда // Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 26.

²⁰ Булгаков С.Н. Героизм и подвижничество // Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 34–50.

²¹ Мережковский Д.С. Собрание сочинений Грядущий Хам. М., 2004. С. 320–321.

²² Мережковский Д.С., Гиппиус З.Н., Философов Д.В. Царь и революция. Париж, 1907.

²³ Мережковский Д.С. Собрание сочинений. Грядущий Хам. М., 2004. С. 255.

²⁴ Мережковский Д.С. Конь бледный // Мережковский Д.С. Не мир, но меч. Харьков; М., 2000. С. 493.

²⁵ Мережковский Д.С. Конь бледный // Мережковский Д.С. Не мир, но меч. Харьков; М., 2000. С. 506.

²⁶ Мережковский Д.С. Конь бледный // Мережковский Д.С. Не мир, но меч. Харьков; М., 2000. С. 504.

²⁷ Гончарова Е.И. «Революционное христовство» // «Революционное христовство». Письма Мережковских к Борису Савинкову / сост. Е.И. Гончаровой. СПб., 2009. С. 16–33.

²⁸ Мережковский Д.С. Большая Россия. СПб., 1910. С. 93–109.

²⁹ Мережковский Д.С. Два отречения // Мережковский Д.С. Было и будет. Дневник 1910–1914. Пг., 1915. С. 193.

³⁰ Мережковский Д.С. Горький и Достоевский // Мережковский Д.С. Было и будет. Дневник 1910–1914. Пг., 1915. С. 277, 281–282.

³¹ Мережковский Д.С. Не святая Русь (Религия Горького) // Мережковский Д.С. От войны к революции. Невоенный дневник 1914–1916. Пг., 1917. С. 22–23.

³² Иванов-Разумник Р.В. Две России // Скифы. Сб. 2. М., 1918. С. 201.

³³ Цит. по: Быстров В.Н. Дмитрий Мережковский и Зинаида Гиппиус. Петербургская биография. СПб., 2009. С. 311–312.

³⁴ Полонский В.В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика. Контекст. М., 2011. С. 382–383.

³⁵ Мережковский Д.С. 14 марта // День. 1917. 23 марта.

³⁶ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 25. Л., 1983. С. 100.

³⁷ Мережковский Д.С. О патриотизме (Отрывочные заметки) // Грядущее. Кисловодск, 1917. № 1. Август.

³⁸ Мережковский Д.С. Есть Россия // Русское слово. 1917. 22 августа.

³⁹ Мережковский Д.С. Россия будет (интеллигенция и народ) // Дружба народов. 1991. № 4. С. 205.

⁴⁰ Мережковский Д.С. Россия будет (интеллигенция и народ) // Дружба народов. 1991. № 4. С. 207.

⁴¹ Блок А.А. Интеллигенция и революция // Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. М.; Л., 1960–1963. Т. 6. С. 16–17.

⁴² Мережковский Д.С. Россия будет (интеллигенция и народ) // Дружба народов. 1991. № 4. С. 205.

⁴³ Мережковский Д.С. 1825–1917 // Вечерний звон. 1917. 14 декабря.

⁴⁴ Мережковский Д.С. Россия будет (интеллигенция и народ) // Дружба народов. 1991. № 4. С. 209.

⁴⁵ Мережковский Д.С. Революционная демократия // Новые ведомости. 1918. 6 июля.

⁴⁶ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 23. Л., 1981. С. 153.

⁴⁷ Мережковский Д.С. 1825–1917 // Вечерний звон. 1917. 14 декабря.

⁴⁸ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 23. Л., 1981. С. 161.

⁴⁹ Мережковский Д.С. 1825–1917 // Вечерний звон. 1917. 14 декабря.

⁵⁰ Мережковский Д.С. 1825–1917 // Вечерний звон. 1917. 14 декабря.

⁵¹ Мережковский Д.С. Упырь // Новая речь. 1917. 28 ноября.

⁵² Мережковский Д.С. Россия будет (интеллигенция и народ) // Дружба народов. 1991. № 4. С. 204–205.

⁵³ Мережковский Д.С. Россия будет (интеллигенция и народ) // Дружба народов. 1991. № 4. С. 205.

⁵⁴ Беседы с Д.С. Мережковским // Мережковский Д.С. Царство Антихриста: статьи периода эмиграции / под общей ред. А.Н. Николокина. СПб., 2001. С. 35.

⁵⁵ Мережковский Д.С. Записная книжка 1919–1920 // Мережковский Д.С. Царство Антихриста: статьи периода эмиграции / под общей ред. А.Н. Николокина. СПб., 2001. С. 60.

⁵⁶ Мережковский Д.С. Царство Антихриста. Большевики, Европа и Россия // Мережковский Д.С. Царство Антихриста: статьи периода эмиграции / под общей ред. А.Н. Николюкина. СПб., 2001. С. 28.

⁵⁷ Мережковский Д.С. Царство Антихриста. Большевики, Европа и Россия // Мережковский Д.С. Царство Антихриста: статьи периода эмиграции / под общей ред. А.Н. Николюкина. СПб., 2001. С. 29.

⁵⁸ Мережковский Д.С. Революционная демократия // Новые ведомости. 1918. 6 июля.

⁵⁹ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 5. Л., 1973. С. 51.

⁶⁰ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 26. Л., 1984. С. 147.

⁶¹ Мережковский Д.С. Царство Антихриста. Большевики, Европа и Россия // Мережковский Д.С. Царство Антихриста: статьи периода эмиграции / под общей ред. А.Н. Николюкина. СПб., 2001. С. 28.

⁶² Новикова Е.Г. «Мир спасет красота» Ф.М. Достоевского и русская религиозная философия конца XIX – первой половины XX вв. // Достоевский и XX век: в 2 т. / под ред. Т.А. Касаткиной. Т. 1. М., 2007. С. 97–124.

⁶³ Мережковский Д.С. Россия будет (интеллигенция и народ) // Дружба народов. 1991. № 4. С. 209–210.

⁶⁴ Мережковский Д.С. Упырь // Новая речь. 1917. 28 ноября.

⁶⁵ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинение: в 30 т. Т. 14. Л., 1976. С. 231.

⁶⁶ Бердяев Н.А. Духи русской революции // Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 269.

⁶⁷ Мережковский Д.С. Федор Михайлович Достоевский. 1821–1921 // Мережковский Д.С. Царство Антихриста: статьи периода эмиграции / под общей ред. А.Н. Николюкина. СПб., 2001. С. 182.

⁶⁸ Мережковский Д.С. Федор Михайлович Достоевский. 1821–1921 // Мережковский Д.С. Царство Антихриста: статьи периода эмиграции / под общей ред. А.Н. Николюкина. СПб., 2001. С. 183.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Bogdanova O.A. Vokrug vstupitel'noy stat'i k Yubileynomu (6-mu) izdaniyu PSS F.M. Dostoevskogo (shtrikhi k pisatel'skoy biografii) [Around the Foreword to the Jubilee (6th) Edition of the Complete Works of F.M. Dostoevsky (The Strokes for Writing the Biography)]. *Izvestiya RAN*, Series: Literature and Language, 2015, vol. 74, no. 3, pp. 39–44. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Buzina T. Pravoslavie i propoved' istinnoy very: Dostoevskiy, Shatov i dukhovnye stikhi [Orthodoxy and the Preaching of the True Faith: Dostoevsky, Shatov and Spiritual Poems]. *Dostoevskiy i mirovaya kul'tura* [Dostoevsky and World Culture]. Vol. 17. Moscow, 2003, pp. 110–124. (In Russian).

3. Goncharova E.I. «Revolyutsionnoe khristovstvo» [«Revolutionary Khlysts' Christianity»]. *Goncharova E.I. (ed.). «Revolyutsionnoe khristovstvo». Pis'ma Merezhevskikh k Borisu Savinkovu* [“Revolutionary Khlysts' Christianity”. Merezhevsky Letters to Boris Savinkov]. Saint-Petersburg, 2009, pp. 16–33. (In Russian).

4. Novikova E.G. “Mir spaset krasota” F.M. Dostoevskogo i russkaya religioznaya filosofiya kontsa XIX – pervoy poloviny XX vv. [“The world will save beauty” of F.M. Dostoevsky and Russian Religious Philosophy of the End 19 – First Half 20 Centuries]. *Kasatkina T.A. (ed.). Dostoevskiy i XX vek* [Dostoevsky and the 20th Century]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, 2007, pp. 97–124. (In Russian).

(Monographs)

5. Belov S.V. *Zhena pisatelya. Poslednyaya lyubov' F.M. Dostoevskogo* [The Writer's Wife. Last Love by F.M. Dostoevsky]. Moscow, 1986, p. 169. (In Russian).

6. Bystrov V.N. *Dmitriy Merezhevskiy i Zinaida Gippius. Peterburgskaya biografiya* [Dmitry Merezhevsky and Zinaida Gippius. St. Petersburg Biography]. Saint-Petersburg, 2009, pp. 311–312. (In Russian).

7. Polonskiy V.V. *Mezhdru traditsiy i modernizmom. Russkaya literatura rubezha XIX–XX vekov: istoriya, poetika. Kontekst* [Between Tradition and Modernism. Russian Literature of 19–20 Centuries: History, Poetics, Context]. Moscow, 2011, pp. 382–383. (In Russian).

Ольга Алимовна Богданова – доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Научные интересы: художественная проза рубежа XIX–XX вв.; творчество и биография Ф.М. Достоевского, рецепция наследия писателя в конце XIX – начале XX вв.; история достоевсковедения; русская проза рубежа XX–XXI вв.

E-mail: olgabogda@yandex.ru

Olga Bogdanova – Doctor of Philology, Senior researcher of Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences.

Research interests: fiction prose of the turn of 19–20 centuries; the oeuvre and biography of F.M. Dostoevsky, reception of the heritage of the writer in the late 19 – early 20 centuries; history of dostoevskian; Russian prose of the turn of 20–21 centuries.

E-mail: olgabogda@yandex.ru

В.В. Савелов (Москва)

Ю.А. СИДОРОВ И АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

Аннотация. В статье рассмотрены литературные и личные отношения двух поэтов: Юрия Сидорова (1887–1909) и Андрея Белого (1880–1934). В творчестве Сидорова отмечен ряд приемов и мотивов, заимствованных из поэзии и прозы Белого, их варьирование (прежде всего в черновике ненаписанной повести «Повествование Сфинкса», а также в лирике). Дано возможное объяснение взаимного интереса Белого (состоявшегося литератора) к личности и творчеству Сидорова (начинающего эпитона). По мнению автора статьи, такой мотивировкой могло послужить видение Белым в творчестве молодого поэта потенциального синтеза литературы и жизни, писателя и человека. Статья написана на основе архивных материалов, стихов и прозы двух поэтов, а также воспоминаний их современников.

Ключевые слова: Юрий Сидоров; Андрей Белый; литературные отношения.

V. Savelov (Moscow)

Yuriy Sidorov and Andrei Bely

Abstract. The article studies literary and personal relations between Yuriy Sidorov (1887–1909) and Andrei Bely (1880–1934). The article studies borrowing of Bely's artistic features and motives are highlighted in Sidorov's work (mainly in the drafts of his unwritten novel "Povestvovanie Sfinks" ["The story of the Sphinx"] and in his poetry as well). An attempt is made to explain Bely's interest in Sidorov (an interest of a prominent author towards a beginner). According to the author, Bely's vision of the potential synthesis of literature and life, a writer and a man in young poet's work could be a motivation. The paper uses archival materials, poems, prose and memoirs of contemporaries.

Key words: Yuriy Sidorov; Andrei Bely; literary relations.

Имя Андрея Белого впервые появляется в переписке Ю.А. Сидорова с Б.А. Садовским 9 сентября 1907 г. В письме Сидоров, сообщая о деталях своей жизни в Москве, среди прочего упоминает о посещении театра В.Ф. Комиссаржевской (гастроли театра Комиссаржевской проходили в Москве с 30 августа по 11 сентября 1907 г.¹): «Я или отвык от театра, или я самый стадный и тупой "декадентик", потому что впечатление от всех вещей громадное. Даже "Балаганчик" (Блока я разлюбил совсем после едких слов Белого) понравился»². Таким образом, первое из известных нам упоминаний Сидоровым имени Белого вводит его в контекст поисков «истинной» линии символизма. Видимо, именно к этому времени (конец 1907 г.) происходит окончательное разочарование начинающего поэта в идеях «мистического анархизма», с которыми он связывал также и творчество упоминаемого им А.А. Блока. К.Г. Локс вспоминал характерный разговор с Сидоровым о Блоке, который состоялся тогда же, в конце 1907 г.:

«– Блок был бы исключительный поэт, – сказал вдруг он <Сидоров>, – если бы он не был юбочником.

Затем, посмотрев на нас, он добавил: – Я не верю Блоку».³

Творчество Блока периода «антитезы», по всей видимости, к концу 1907 г. начинает восприниматься Сидоровым как профанирование идеалов символизма (такое восприятие сближает его с московскими «молодыми символистами»). Отрицая Блока-символиста, Сидоров закономерно обращает внимание на его московского антагониста – Андрея Белого. Именно в нем на ближайшие несколько лет (вплоть до своей смерти) он увидит адепта «истинного» символизма.

С.В. Клейменова сообщает, что в личной библиотеке Сидорова присутствовали две книги Андрея Белого: «Возврат. Третья симфония» (1905) и «Кубок метелей. Четвертая симфония» (1908)⁴. Подтверждение особого интереса поэта к «симфонической» прозе Белого находим также в письме Сидорова к Садовскому от 31 марта 1908 г., которое содержит восторженный отзыв о «Кубке метелей»:

«Или иначе начинаешь читать теперь Белого, или он изменил манеру свою писательскую. Не обращаешь внимания и не замечаешь отдельных, обычных у него, сверкающих и необычных образов и красок, но зато глубже и проникновеннее вдумываешься во всю архитектуру его произведений; не в отдельные мелодии, а во всю развернутую и единую музыку души. Конечно, 4-ая симф<ония> заворочила и заколдовала меня, но, подобно получившему очень драгоценную вещь, не хочется, пока она еще не в долгом владении, говорить и распространяться о ней»⁴.

Отметим, что замечания Сидорова почти текстуально совпадают с теми рекомендациями, которые Белый дал читателю в предисловии к своей симфонии: «Смысл символов ее становится прозрачней от понимания структуры ее. <...> Без внимательного отношения к моим приемам письма "Симфония" покажется скучной, растянутой, написанной ради красочных тонов некоторых отдельных ее сцен»⁵. Сидорову, по всей видимости, было важно подчеркнуть, что он смог понять текст Белого именно так, как задумал его автор или близко к этому.

Влияние двух последних симфоний Белого (в особенности четвертой) легко обнаруживается в творчестве Сидорова. Наиболее любопытным в этом отношении нам кажется черновик ненаписанной повести под условным названием «Повествование Сфинкса», над которым поэт работал в январе 1909 г. (т.е. за месяц до смерти).

В небольшой, принадлежащей Сидорову, самодельной тетради, содержащей этот черновик, а также дневник и некоторые другие записи, присутствует следующая выписка из «Кубка метелей»: «Документ состояния сознания современной души, б<ыть> мож<ет> любопытный для будущего психолога. (А<ндрей> Б<елый> IV симф<ония>»⁶. Возможно, эти слова Сидоров хотел взять эпиграфом к повести, подчеркнув тем самым ее генетическую связь с симфонией Белого. Действительно, в «Повествовании

Сфинкса», судя по имеющемуся черновику, Сидоров предполагал использовать некоторые технические приемы, почерпнутые им у Белого. Так, в раме, повествующей о явлении нарратору чудесной птицы Ба (одно из воплощений Мировой Души), действие, как и в «Возврате» или «Кубке метелей», происходит одновременно в двух энантиоморфных реальностях⁷, «зеркальность» которых Сидоров подчеркивает при помощи омонимии:

«Странную птицу, навестившую опять меня сегодня, впервые увидел я семилетним ребенком. На раннем рассвете очнулся я после необычайного и странного сна. Усевшись <зачеркнуто сидя> на железной перекладине детской кровати, она внимательно смотрела на меня яркими желтыми <зачеркнуто большими золотыми> глазами своими. Изумился я, не испугался ничуть и спросил птицу об имени.

– **Ба, ба, ба!** Ты уже проснулся, – воскликнул добрым басом пробудившийся <зачеркнуто проснувшийся> папа в это время.

Мгновенно исчезла птица, но успела, мнилось мне, произнести с нежной усмешкой

– Зови меня **Ба**.

И уже в окне блеснуло первыми лучами чудное утро»⁸.

Ср. в четвертой симфонии Белого:

«...Пора открыть ей глаза, что она стоит уже на черте, переходит **границу**, непокорная времени».

– “Увезите ее **за границу**”.

Так говорили полковник и муж»⁹.

Подобно Белому, Сидоров обращается к звукоподражанию, открывая для нарратора возможность расслышать за шумом обыденной реальности сигналы иного бытия:

«Мое сердце занялось легким восторгом, когда Ба окончила.

– Кто же ты, кто? О странная дорогая птица? – воскликнул я, – кем послана ты, кто ты.

– **Я-я**,- протянула она <зачеркнуто>

– **Ку-ку-ку-ку-ку-ку**, – стенные закуковали часы...»¹¹.

Ср. у Белого:

«Раздавались призывы: **Ввы... Ввы...**

Уввы...»¹²;

«Кругом гроыхали пролетки: **Рое-рое-рое...**

Старое: все то же»¹³ и др.

Мотивы и образы «Кубка метелей» Сидоров использовал также в своем поэтическом творчестве. Отметим, например, важнейший для четвер-

той симфонии мотив метели в его характерном амбивалентном звучании (ср. у Белого: «Тема метелей – это смутно зовущий порыв... куда? К жизни или смерти? К безумию или мудрости?»¹⁴). В лирике Сидорова метель, с одной стороны, не без подсказки А.С. Пушкина, предстает как начало демоническое («Только вихри, метели и вьюги / По пустынным, по снежным полям. / <...> Злое случилось с отчизной моею, / Не видать ни земли, ни небес, / Вьюга, вьюга несется над нею / И смеется, и плачет как бес»)¹⁵, а также как характеристика отвернувшейся, забывшей лирического героя Софии («Чутким ухом потом в неизвестном / Ту же жуткую вьюгу ловлю, / Только знаменем, знаменем крестным / Осенился, и жду, и терплю»)¹⁶. С другой стороны – как начало небесное, представляющее собой одно из физических воплощений самой Софии («Сребролунными метелями / Ты плывешь, / И фиалкою под елями / Зацветешь»)¹⁷ или ее окружения («Архангелы, призыв тревог трубя // Слетятся снежным, серебристым роem – / Сияющим, лучистым, колким строем / Алмазных копий охранить тебя»)¹⁸.

Топосом посвященных Белому стихотворений Сидорова «В церкви» и «Всенощная» выступает внутреннее пространство православного храма, в котором лирическому герою является София. И если первое в большей степени ассоциируется с визионерской поэзией В.С. Соловьева, главным образом с его поэмой «Три свидания» (отметим, что в наборном макете стихотворений Сидорова, предполагаемых для публикации в издательстве «Альциона», посвящение Белому перед стихотворением «В церкви» отсутствовало. Оно вписано туда рукой редактора – С.М. Соловьева?)¹⁹, то во втором действительно ощутимо «воспоминание» поэта о «метельных обеднях» из четвертой симфонии Белого:

Кто там в блещущем, розовом, новом,
Парчевом одеяньи застыл,
И его омофором снеговым
Узкий облак, клубясь, перевил?

Кто там в ризы сии облакаем?
Раем благоухающий миг.
И поет нам невидимый лик:
«Разве Бога иного не знаем»²⁰.

Стихотворения Сидорова обнаруживают также знакомство их автора с поэтическими текстами Белого (они могли быть известны ему по публикациям в «Весах» и в других периодических изданиях символистов²¹). Так, в стилизованных и «ретроспективных» стихотворениях Сидорова слышатся отзвуки поэтического цикла Белого «Прежде и теперь» («Золото в лазури», 1904):

Ю.А. Сидоров	Андрей Белый
<p>Им не страшен полдень жаркий, Не нужна им, видно тень, Занят спелых ягод варкой Трудовой, веселый день.</p> <p>У плетня, где вбиты колья, Щепок груди и таган. Раскаленные уголья Красят щеки в цвет румян²². («Идиллия»)</p>	<p>Девушка клубнику варила средь летнего жара. Их лица омыло струею душистого пара.</p> <p><...></p> <p>В жаровне искрилась, дымя, головешка²³. («Сельская картина»)</p>
<p>Вьются лакомые мошки, Но ревнив хозяйский глаз, И стучат большие ложки О блестящий медный таз²⁴. («Идиллия»)</p>	<p>Звенящие, желтые осы кружились над стынувшим тазом²⁵. («Сельская картина»)</p>
<p>«Как ваш несносный старый сплин?» – Благодарю, кузина. <...> И робости сказав своей Последнее проклятье, Алину томную скорей Он заключил в объятья²⁶. («История»)</p>	<p>«Я вас обожаю, кузина! Извольте цветок сей принять...» Смеются под звук клавирина И хочет кузину обнять²⁷. («Объяснение в любви»)</p>
<p>Она его, сорвавши лист, Приветствовала звонко; В руках сжимал он тонкий хлыст, Она – несла котенка²⁸. («История»)</p>	<p>Затянута туго корсетом, в кисейном девица в ладоши забила <...> «Ах, котик!..»</p> <p>И к коту клонит свой носик и ротик...²⁹ («Полунощницы»)</p>

Опубликованное Садовским в книге «Ледоход» (1916) пародийное стихотворение Сидорова «Бродяга» (Садовской датирует его декабром 1908 г.³⁰) говорит о знакомстве молодого поэта с теми стихотворениями Белого, которые вошли позднее в книги «Пепел» (1909) и «Урна» (1910).

В пародии иронически-сниженно изображен герой будущих циклов «Пепел» «Безумие» и «Горемыки», превращенный в бродягу без паспорта, скрывающегося в степи и трепещущего перед приближением исправничьей тройки:

Без паспорта бродяга я
Бреду знакомой знойной степью
И рада вся душа моя
Ее земному благолепию.

Вот вижу я, – огонь живой
Вдруг пробежал по старым жилам,
Там по дороге столбовой,
Там пыль пылит и пышет пылом.

И словно некий странный страх
Покрыв чело мне холодным потом,
Гляжу, как придорожный прах
Клубится, вьется легким летом.

И чрез пушистую ковыль
Лечу, как вспугнутая сойка:
По тракту там, взметая пыль,
Катит исправничья тройка³¹.

Ср. у Белого в стихотворении «Изгнанник»:

Покинув город, мглой объятый,
Пугаюсь шума я и грохота.
Еще вдали гремят раскаты
Насмешливого, злого хохота.

<...>

Бегу во ржи, межой, по кочкам –
Необозримыми равнинами.
Перед лазурным василечком
Ударюсь в землю я седирами³².

Кроме тематики, объектом пародирования здесь выступают также некоторые формальные особенности поэтических текстов Белого, прежде всего, обилие аллитераций («пыль пылит и пышет пылом» и др.), отсылающее к его поэтическому циклу «Стансы», который был опубликован в майском выпуске «Весов» 1908 г. Ср., например, стихотворение «Смерть» из этого цикла (позднее вошло в книгу стихов «Урна»):

Кругом крутые кручи.
 Смеется ветром смерть.
 <...>
 Лег ризой снег. Зари
 Краснеет красный край.
 <...>
 Броня из крепких льдин.
 Их хрупкий, хрупкий хруст³³.

Поэзия будущих «Пепла» и «Урны» подвергалась, однако, Сидоровым не только ироническому переосмыслению. Именно под влиянием «некрасовских» интонаций, проникших в лирику Белого к 1907 г., в творчестве молодого поэта раскрывается новый лик Софии – Россия. Стихотворение Сидорова «Мчатся бесы», посвященное Белому и варьирующее ряд мотивов еще формирующегося тогда «Пепла», заканчивается проникновенными словами, посвященными родной стране:

Будь, что будет, но я не почию
 И любовь свою вновь сторожу,
 Как люблю, как любил я Россию,
 Никогда никому не скажу³⁴.

Рецензия Сидорова на книгу Г.И. Чулкова «Покрывало Изиды», в которой он безжалостно расправился со своим прежним увлечением – идеями «мистического анархизма», говорит о знании теоретических выкладок Белого, безоговорочном согласии к 1909 г. с его вариантом теории символизма³⁵. Таким образом, можно утверждать, что именно в лице Белого Сидоров смог найти того «настоящего» символиста, в теории которого он поверил и на образцах которого стал учиться мастерству.

Большой жизненной удачей стало для начинающего поэта личное знакомство с автором «Кубка метелей» (оно, по всей видимости, состоялось осенью 1907 г.³⁶ и произошло не без помощи Бориса Садовского). Из переписки с Садовским видно, что Сидоров был весьма рад этому знакомству, но, вместе с тем, считал себя в некотором роде недостойным его, что, думается, показывает, сколь высоко он оценивал творчество и саму личность Белого. 28 декабря 1907 г. Садовской сообщал Сидорову: «Тебя мне очень хвалил Белый перед отъездом моим, в ‘Весях’»³⁷. Сидоров в ответном письме от 9 января 1908 г. отвечал: «Конечно, не скрою, то, что ты написал мне об отношении и отзыве Белого обо мне, мне было узнать очень приятно. Но вот самоуничижая посмотрю сейчас на себя, такой я... глупый и бесцветный, что... что даже говорить не хочется»³⁸.

Особенно часто имя Белого появляется в переписке Сидорова и его дневнике в январе 1909 г. (время работы над «Повествованием Сфинкса»). 30 декабря 1908 г. Садовской сообщал Сидорову: «Борис Николаевич заболел от нервных волнений. Я его навел на 22-ого»³⁹. В ответном письме от 2 января 1909 г. Сидоров расспрашивал Садовского: «Что с Борисом

Николаевичем? Ты вскользь упомянул о своем посещении. Расскажи подробнее. Что с его здоровьем? Жалею и соболезную искренно»⁴⁰. В черновике письма к С.М. Соловьеву, написанном в январе 1909 г., Сидоров сообщал: «За здоровье дорогого Бориса Ник<олаевича> сколь могу по лености и нерадению моему молось Всевышнему. Пишите об душевном состоянии его, не сумею выразить как оно тревожит меня и волнует»⁴¹. Особенно интересна дневниковая запись от 4/5 января: «На елку у сумасшедших. Сначала тяжело, а потом легко, когда деревенские пронзительные песни запели. <...> Удалось прогнать тоску после письма Сер<гея> Мих<айловича> о болезни Б<ориса> Ник<олаевича>. А доктора у сум<асшедших> кличут Орлов»⁴². Фамилия доктора психиатрической лечебницы (там, по всей видимости, работала одна из родственниц Сидорова) Орлова, как нам кажется, вовсе не случайно упоминается Сидоровым сразу после имени Белого. Фамилию Орлов носит герой третьей симфонии Белого «Возврат» – также врач-психиатр. Это «соответствие», очевидно, позволяет Сидорову сопоставить «нервную» болезнь Белого с болезнью Хандрикова. Так, в последний месяц своей жизни Сидоров продолжал видеть в Белом «истинного» символиста, чье творчество не отделено от жизни и представляет собой подлинный путь из Безвременья в Вечность.

Важно отметить, что личность и творчество Сидорова вызвали у Белого взаимный интерес. В берлинской редакции своей мемуарной книги «Начало века» (1923) он вспоминал о Сидорове как о поэте, «которого так мы любили и на которого так мы надеялись»⁴³ («мы» – это Белый и С.М. Соловьев).

Итоги своему знакомству с Сидоровым Белый подвел в некрологе «Дорогой памяти Ю.А. Сидорова» где сообщал: «Я познакомился с Ю<рием> А<наниевичем> всего за год до его кончины; говорил и встречался с ним мало, но каждая встреча запечатлелась надолго в моей памяти, каждый разговор на многое, мне доселе неясное раскрывал глаза...»⁴⁴. Что же могло заинтересовать Белого в начинающем поэте? Почему это знакомство было для него – состоявшегося известного литератора – важным?

В некрологе памяти Сидорова Белый развил мысли, озвученные им ранее в статье «Литератор прежде и теперь» (1908) – высказывании на тему «литература и жизнь». Писатель «прежде», согласно статье Белого, был «человеком», он «часто глубоко занимателен в жизни и неинтересен в книге», современный же писатель – его антипод, он «весь в книге, в жизни он – марионетка, манекен»⁴⁵. В творчестве Сидорова и самой его личности Белый, как следует из его некролога, увидел возможность чаемого им синтеза литературы и жизни, писателя и человека: «Ю.А. Сидоров был создан держать знамя; для этого мало быть интересным писателем: надо быть замечательным человеком; и он им был»⁴⁶; «...о, я знаю, он был бы большим поэтом: его юношеские опыты свидетельствуют о таланте <...> Но Сидоров не был только поэтом, – большим, несравненно большим он был для меня»⁴⁷. Заканчивает некролог Белый утверждением, что именно в творчестве таких литераторов, как Сидоров (не только «писателей», но и «людей»), заключено спасение переживающей кризис русской лите-

ратуры: «Пока среди хаоса современности, среди брожений неокрепшей мысли, истерических поступков и пустых фейерверков слов существуют люди, подобные Сидорову, не талантливые только, но и нравственно мудрые, чего нам бояться, ибо с нами Бог!»⁴⁸

Памяти своего рано угасшего подражателя Белый посвятил (вернее переадресовал, первоначально оно было посвящено М.О. Гершензону)⁴⁹ стихотворение «Жизнь» («Проносится над тайной жизни...»), в котором быстротечная брэнная жизнь предстает как преддверие Вечности, ее предчувствие и предвестие:

И все же в суетности брэнной
Нас вещи смущают сны,
Когда стоим перед вселенной
Углублены, потрясены, –

И отверзается над нами
Недостижимый край родной
Открытою над облаками
Лазоревою глубиной⁵⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Летопись литературных событий в России конца XIX – начала XX века. Вып. 2. Ч. 2. 1905–1907. М., 2002. С. 384.

² РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 2. Ед. хр. 191.

³ Локс К.Г. Повесть об одном десятилетии // Минувшее. Исторический альманах. Вып. 15. М.; СПб., 1994. С. 32.

⁴ Клейменова С.В. Книги из собрания Юрия Сидорова в фонде ЗНБ СГУ // Библиотека вуза: вчера, сегодня, завтра. Вып. 7. Саратов, 2007. С. 75.

⁵ РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 2. Ед. хр. 191.

⁶ Белый А. Кубок метелей. Четвертая симфония. М., 1908. С. 3.

⁷ РГАЛИ. Ф. 1303. Оп. 2. Ед. хр. 148. Л. 19, об.; Белый А. Кубок метелей. Четвертая симфония. М., 1908. С. 1.

⁸ Минц З.Г., Мельникова Е.Г. Симметрия-асимметрия в композиции «III симфонии» Андрея Белого // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 132.

⁹ РГАЛИ. Ф. 1303. Оп. 2. Ед. хр. 148. Л. 20, об.

¹⁰ Белый А. Кубок метелей. Четвертая симфония. М., 1908. С.158.

¹¹ РГАЛИ. Ф. 1303. Оп. 2. Ед. хр. 148. Л. 19.

¹² Белый А. Кубок метелей. Четвертая симфония. М., 1908. С. 15.

¹³ Белый А. Кубок метелей. Четвертая симфония. М., 1908. С. 162.

¹⁴ Белый А. Кубок метелей. Четвертая симфония. М., 1908. С. 4.

¹⁵ Сидоров Ю. Стихотворения. М., 1910. С. 63.

¹⁶ Сидоров Ю. Стихотворения. М., 1910. С. 63.

¹⁷ Сидоров Ю. Стихотворения. М., 1910. С. 79.

¹⁸ Сидоров Ю. Стихотворения. М., 1910. С. 77.

¹⁹ НИОР РГБ. Ф. 119. Карт. 42. Ед. хр. 1. Л. 16.

²⁰ Сидоров Ю. Стихотворения. М., 1910. С. 89.

²¹ Клейменова С.В. Книги из собрания Юрия Сидорова в фонде ЗНБ СГУ // Библиотека вуза: вчера, сегодня, завтра. Вып. 7. Саратов, 2007. С. 73–74.

²² Сидоров Ю. Стихотворения. М., 1910. С. 29.

²³ Белый А. Золото в лазури. М., 1904. С. 82.

²⁴ Сидоров Ю. Стихотворения. М., 1910. С. 29.

²⁵ Белый А. Золото в лазури. М., 1904. С. 83.

²⁶ Сидоров Ю. Стихотворения. М., 1910. С. 39–40.

²⁷ Белый А. Золото в лазури. М., 1904. С. 67.

²⁸ Сидоров Ю. Стихотворения. М., 1910. С. 39.

²⁹ Белый А. Золото в лазури. М., 1904. С. 72.

³⁰ Садовской Б. Ледоход. Пг., 1916. С. 163.

³¹ Садовской Б. Ледоход. Пг., 1916. С. 163.

³² Белый А. Пепел. Стихи. СПб., 1909. С. 223–224.

³³ Весы. 1908. № 5. С. 18.

³⁴ Сидоров Ю. Стихотворения. М., 1910. С. 63.

³⁵ Сидоров Ю. Г. Чулков. Покрывало Изиды. Критические очерки. Издание журнала «Золотое руно». М., 1909 г. Ц. 1 р. // Русская Мысль. 1909. № 1. Отд. III. С. 6–8.

³⁶ Лавров А.В. Юрий Сидоров: на подступах к литературной жизни // Лавров А.В. Символисты и другие. М., 2015. С. 212.

³⁷ РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 2. Ед. хр. 40. Л. 16, об.

³⁸ РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 2. Ед. хр. 191.

³⁹ РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 2. Ед. хр. 40. Л. 39, об.

⁴⁰ РГАЛИ. Ф. 464. Оп. 2. Ед. хр. 191.

⁴¹ РГАЛИ. Ф. 1303. Оп. 2. Ед. хр. 148. Л. 21, об.

⁴² РГАЛИ. Ф. 1303. Оп. 2. Ед. хр. 148. Л. 22.

⁴³ Белый А. Начало века. Берлинская редакция. СПб, 2014. С. 507.

⁴⁴ Сидоров Ю. Стихотворения. М., 1910. С. 12.

⁴⁵ Весы. 1906. № 10. С. 47.

⁴⁶ Сидоров Ю. Стихотворения. М., 1910. С. 10–11.

⁴⁷ Сидоров Ю. Стихотворения. М., 1910. С. 12.

⁴⁸ Сидоров Ю. Стихотворения. М., 1910. С. 12.

⁴⁹ Белый А. Стихотворения и поэмы. Т. 1 / вступ. статьи, сост., подгот. текста и примеч. А.В. Лаврова и Джона Малмстада. СПб.; М., 2006. С. 602.

⁵⁰ Белый А. Урна. Стихотворения. М., 1909. С. 108.

References

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Kleymenova S.V. Knigi iz sobraniya Yuriya Sidorova v fonde ZNB SGU [Sidorov's Books Collection in ZNB SGU]. *Biblioteka vuza: vchera, segodnya, zavtra* [University Library: Yesterday, Today, Tomorrow]. Saratov, 2007, vol. 7, p. 75. (In Russian).

2. Mints Z.G., Mel'nikova E.G. Simmetriya-asimetriya v kompozitsii

“III simfonii” Andrey Belogo [Symmetry-asymmetry in Bely’s “3rd Symphony” Composition]. *Mints Z.G. Poetika russkogo simbolizma* [The Poetics of Russian Symbolism]. Saint-Petersburg, 2004, p. 132. (In Russian).

3. Kleymenova S.V. Knigi iz sobraniya Yuriya Sidorova v fonde ZNB SGU [Sidorov’s Books Collection in ZNB SGU]. *Biblioteka vuza: vchera, segodnya, zavtra* [University Library: Yesterday, Today, Tomorrow]. Saratov, 2007, vol. 7, pp. 73–74. (In Russian).

4. Lavrov A.V. Yuriy Sidorov: na podstupakh k literaturnoy zhizni [Yuriy Sidorov: On the Approaches to the Literary Life]. *Lavrov A.V. Simvolisty i drugie* [The Symbolists and the Others]. Moscow, 2015, p. 212. (In Russian).

Вячеслав Витальевич Савелов – соискатель кафедры Русской литературы XX века Московского государственного областного университета; специалист по учебно-методической работе кафедры истории русской классической литературы Института филологии и истории Российского государственного университета.

Научные интересы: русская литература и культура рубежа XIX–XX вв.; поэзия и проза русского символизма.

E-mail: Valsemov@yandex.ru

Vyacheslav Savelov – applicant at the Department of Russian literature of the 20th century at Moscow Region State University; specialist in teaching methods at the Department of History of Russian Classical Literature, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities.

Researcher interests: Russian literature and culture at the turn of the 19–20 centuries; poetry and prose of Russian symbolism.

E-mail: Valsemov@yandex.ru

Л.Б. Брусиловская (Москва)

**ПАРТСЛЕДОВАТЕЛЬ С.В. БЕРЕЗНЕР:
из комментариев «Четвертой прозы»**

Аннотация. В статье подробно рассматривается воссозданная на базе архивных источников биография С.В. Березнера – партийного следователя, которого в 1930 г. судьба свела с О.Э. Мандельштамом. Поводом для этой встречи стал конфликт поэта с его коллегами-переводчиками, который впоследствии послужил толчком для создания «Четвертой прозы». Жизнь Березнера увлекательна и сама по себе – она является своего рода отражением тех исторических и политических процессов, которые происходили в 1920 – 1950-х гг. в СССР. Однако в отличие от многих его коллег, начинавших партийную карьеру вместе с ним, он остался жив и даже не был в тюремном заключении, хотя во время Великой Отечественной войны оказался в плену и благополучно вернулся на родину.

Ключевые слова: партследователь Березнер; допрос поэта Мандельштама; «Четвертая проза»; партийные чистки; партийная карьера.

L. Brusilovskaya (Moscow)

**Party Investigator Berezner
from the Comments of “Fourth Prose”**

Abstract. The article is devoted to biography of political investigator S.V. Berezner that was recreated on the basis of archival sources; he interrogated with the poet Mandelstam in 1930. The interrogation deals with the conflict of the poet with colleagues-translators, which served as a pretext for the creating “Fourth prose”. Berezner’s life was very interesting itself – it is a kind of reflection of the historical and political processes, that were occurred in 1920 – 1950s in USSR. However, unlike many of his colleagues who started their party career with him, he was still alive and was not even in prison, although during the Great War was captured, but returned home safely.

Key words: party investigator Berezner; interrogation of the poet Mandelstam; the “Fourth prose”; “chistki”; party career.

В сентябре 1928 г. в издательстве ЗИФ вышел роман Шарля де Костера «Тиль Уленшпигель», на титуле которого Осип Мандельштам был ошибочно указан как переводчик. Спустя два месяца, 28 ноября в ленинградской «Красной вечерней газете» было опубликовано «Письмо в редакцию» критика и переводчика А. Горнфельда, в котором он обвинял поэта в плагиате. Это письмо послужило началом истории, которая легла в основу одного из самых известных произведений Мандельштама – «Четвертой прозы».

«Дяденька Горнфельд! Зачем ты пошел жаловаться в “Биржевку” в двадцать девятом советском году! Ты бы лучше поплакал господину Пропперу в чистый еврейский жилет. Ты бы лучше поведал свое горе банкиру с ишиасом, кугелем и талесом»¹, – так начинается повествование Мандель-

штам.

Этот конфликт быстро набрал обороты и выплеснулся за пределы сугубо частной истории двух людей, приобретя форму скандала в профессиональном сообществе, который не только разбирался на заседании Исполкома ФОСПа, но и дошел до Центральной контрольной комиссии ВКП(б). «Нет, уж позвольте мне судиться! Уж разрешите мне занести в протокол. Дайте мне, так сказать, приобщить себя к делу! Не отнимайте у меня, убедительно вас прошу, моего процесса! Судопроизводство еще не кончилось и, смею вас заверить, никогда не кончится!»² – иронизирует поэт, хотя ситуация сложилась вполне серьезная.

Но легкомысленный автор не желает видеть этой серьезности всего происходящего, предпочитая переплавлять грубую советскую реальность в воздушную ткань «Четвертой прозы»: «Когда приходит жестяная повестка или греческое в своей простоте напоминание от общественной организации, когда от меня требуют, чтобы я выдал сообщников, прекратил вороватую деятельность, указал, где беру фальшивые деньги, и дал расписку о невыезде из предначертанных мне границ, я моментально соглашаюсь, но тотчас как ни в чем не бывало снова начинаю изворачиваться – и так без конца»³.

В начале 1930 г., в самый разгар этой истории, Осип Мандельштам пишет жене: «Теперь о “деле Дрейфуса”. Сразу по приезде – вызов на пленум комиссии. 4-х часовой допрос, вернее, моя непрерывная речь... Дальше – дело разбито на сектора. Каждый следователь работает со мной отдельно... (У Березнера на комиссии прорвалось: “Имейте в виду, что фельетон был заказан”)... Третьего следователя отослали обратно: “очередь” – “вы – нарасхват”, – говорит Березнер»⁴ (письмо от 24 февраля 1930 г.).

Здесь поэт упоминает партийного следователя С.В. Березнера, активно участвовавшего тогда в партийных чистках в Москве, имя которого сегодня забыто, но его собственная судьба представляется весьма интересной и поучительной.

Итак, Сергей Васильевич Березнер родился в 1900 г. на Ленских приисках, в семье рабочего политкаторжанина (анархиста-коммуниста). До 1914 г. учился, а летом нанимался чернорабочим. В 1915–16 гг. по поручению отца выполнял отдельные технические задания Бодайбинской группы анархо-коммунистов, сочувствуя ей.

В мае 1917 г. он вступил в ряды РСДРП(б) и был избран в члены примирительной камеры и в члены Бодайбинского Совета Рабочих Депутатов. После октябрьского переворота (как пишет сам Березнер в автобиографии – «у нас в декабре 1917 г.»⁵) был выдвинут на должность помощника редактора органа большевистской фракции и ЦИК Советов Ленского Края «Лесная Тайга».

По поручению редакции в июне 1918 г. он выехал в Иркутск, но выполнение редакционного задания было прервано чехословацким наступлением, и после сдачи города чехам Березнер был оставлен там для подпольной работы. 24 сентября 1918 г. был арестован по обвинению в организации восстания и до 21 октября 1919 г. сидел в Иркутской, Красноярской, Ачин-

ской и Александровской тюрьмах, а также Центральной каторжной тюрьме.

По выходе из тюрьмы получил, как он сообщает в той же автобиографии, «от организации в Красноярске» паспорт и выехал под именем Абрама Давыдовича Фридмана в Иркутск, где связался уже, надо полагать, с местной «организацией» и был уполномочен по скупке оружия у белых.

В декабре 1919 – начале 1920-го гг. Березнер участвовал в боях с колчаковцами, а после свержения Колчака и ликвидации эсеровского «Политического центра» был назначен Губревкомом политическим комиссаром почт и телеграфа, но, вследствие наступления генерала Каппеля, был вынужден оставить эту работу и вступил в партизанский отряд, где принимал участие в боях под станциями Глазково и Слюдянка.

После разгрома Каппеля он был откомандирован в Омск на открывшиеся полуторамесячные областные Сибирские юридические курсы. Благополучно окончив их, в мае 1920 г. вернулся в Иркутск, где был назначен народным судьей Балаганского уезда, причем работа дважды прерывалась крупными кулацкими восстаниями, в подавлении которых Березнер активно участвовал и даже был два раза ранен.

С 1920 по 1921 г. он работал заместителем начальника в особом отделении ВЧК при 40-й дивизии 5-й армии, затем в 51-й перекопской дивизии служил начальником военно-политических курсов.

Сам Березнер описывает эти события своей биографии следующим образом: «С 1920 г. по 1921 г. работал в органах ВЧК. В декабре 1921 г., в связи с циркулярным обращением ЦК КПБУ к членам партии, добровольно пошел в Красную Армию в 51 Перекопскую дивизию, где в течение года последовательно работал в качестве рядового, политрука роты, военкома 457 полка и начальника военно-политических курсов»⁶.

Наконец, в 1922 г. он был демобилизован в Москве и принят в Московскую Губпрокуратуру на должность ответственного секретаря, где проработал до марта 1923 г. Тогда же, в марте он был послан на Высшие юридические курсы, где пробыл вплоть до сентября 1924 г.

Именно с этим периодом жизни Березнера связаны события, которые он не упоминает в автобиографии, но которые нашли свое отражение в регистрационном бланке члена ВКП(б) – участие в троцкистской оппозиции. Сам он сообщает об этом очень скупко: «состоял в троцкистской организации в 1923–24 гг. (с начала внутрипартийной дискуссии в декабре 1923 г. и до смерти Ленина)»⁷.

Тем не менее, тогда этот факт не особенно повлиял на его партийную и служебную карьеру – в сентябре 1924 г. Березнер был назначен помощником Московского Губпрокурора, в этом качестве он проработал до октября 1925 г., был переброшен на эту же должность в Ярославль, а затем в Омск. Там он даже успел какое-то время (с октября 1926 по май 1927 гг.) поработать Заместителем прокурора Омского округа.

В июне 1927 г. он возвращается в органы ОГПУ, а в октябре 1928 г. – обратно в Москву, где его утверждают в должности старшего следователя Мосгубпрокуратуры.

В 1929 г., в начале партчистки Березнер переведен на работу в Замоскворецкую Контрольную Комиссию, где был кооптирован в Президиум в качестве старшего партследователя и, проводя чистку Замоскворецкой парторганизации, сам руководил группой партследователей. Именно тогда и произошел тот самый инцидент с О.Э. Мандельштамом, упоминаемый поэтом в письме.

На основе сохранившихся документов можно утверждать, что деятельность С.В. Березнера в качестве руководителя группы партследователей во время партийных чисток в Москве конца 1929 – начала 1930 гг. была своеобразной вершиной его партийной и служебной карьеры.

Но дальше что-то пошло не так в деятельности партследователя Березнера, и в марте 1930 г. его снимают с этой должности, о чем свидетельствует документ, найденный в РГАСПИ: «23.03.30 г. Партколлегией ЦКК ВКП (б) в связи с делом Гурова было указано т. Березнеру С.В. (следователю Замоскворецкой РКК ВКП (б)) на неправильный поступок в отношении члена партии Занегина и признало нецелесообразным оставление т. Березнера на работе следователем Замоскворецкой РКК»⁸.

Его направляют в апреле 1930 г. инструктором на работу в Колхозцентр, затем в 1932 г. мобилизуют на оперативную работу по ликвидации кулачества как класса сперва в Уральской, а затем в Московской областях, после чего постановлением Секретариата ЦК назначают Зампредом Облколхозсоюза Удмуртской области.

Там он, как следует из автобиографии, «столкнулся с значительной засоренностью колхозной системы кулацким элементом, в частности, самого Правления ОКС (два члена правления, зам. пред. и др.). При поддержке партийной организации провел чистку колхозов и работу по организационно-хозяйственному укреплению их, после чего по болезни был отпущен на постоянное лечение в Москву»⁹.

С января 1933 г. Березнер работает в Дзержинском райкоме ВКП(б) заведующим сектора печати, но уже в мае МКГ командировывает его на учебу в Институт Красной Профессуры со следующей характеристикой: «Идеологически выдержан. Теоретически развит. Дисциплинирован. Поручаемые работы выполняет добросовестно. Претензий не имеет»¹⁰. Одновременно с учебой он читает лекции по истории ВКП(б) в Филиале Московского Института Повышения Квалификации Работников Искусств. Об этом эпизоде его трудовой биографии свидетельствует документ, предоставленный им в учебную часть ИКП литературы: «Характеристика: т. Березнер С.В. читает в Университете курс лекций по истории ВКП(б). В работе проявляет знание предмета и ведет ее на высоком идейном уровне, удовлетворяя требованиям слушателей. К своим обязанностям относится вполне добросовестно»¹¹.

Однако, проучившись в ИКП всего год, бывший грозный партследователь был отправлен в Дальневосточный крайком в Зейскую область ответственным редактором газеты «Зейская звезда», о чем сохранилась соответствующая просьба местных властей:

«Всесоюзная Компартия(б) ЦК. Строго секретно. №0511/209 ГС. 20.3.1934 г. Т. Стецкому, Волину, Булатову, Далькрайкому.

Выписка из протокола № 2 заседания Оргбюро ЦК от 20.8.1934 г.

Просьба Дальневосточного крайкома командировать руководящего газетного работника в Зейскую область.

Командировать т. Березнер С.В., освободив его от учебы в ИКП Литературы.

Секретарь ЦК Жданов

7/9 -34 г.

Приказ № 101 (Копия)

По ИКП Литературы Красной Профессуры от 10/9 – 34 г.

Отчислить с 1/10 – 1934 г. из основного Института и перевести на заочное отделение слушателя 2 курса т. Березнер С.В., как командированного на работу в Дальневосточный край.

Основание: Заявление т. Березнер

Зам. Директор – Еголин»¹².

Но и там, по-видимому, жизнь у нашего героя не заладилась, т.к. уже 5 июля 1935 г. он получает выговор «за перехлестывание в самокритике и политически небрежные формулировки в газете»¹³. Более того, именно в этот период всплывает его недолгое участие в троцкистской оппозиции, и Зейский обком ВКП(б) исключает Березнера из партии как «неразоружившегося троцкиста»¹⁴. Еще совсем недавно он был непримиримым судьей, представителем высших партийных инстанций, а теперь сам оказался на месте подсудимого.

Впрочем, КПК отменила затем как необоснованное это постановление Зейского обкома и в 1936 г. его восстановили в партии, но партийная и юридическая карьера Березнера завершилась на этом окончательно.

Он возвращается в Москву и с сентября 1935 г. вплоть до начала войны работает сначала фрезеровщиком, а затем начальником отдела технического обучения на Станкозаводе им. Орджоникидзе. Вполне вероятно, что такое понижение общественного статуса помогает Березнеру избежать репрессий конца 1930-х гг. – на большом заводе, в «пролетарском котле» бывшему «троцкисту», едва не лишившемуся партбилета, сыну анархиста-коммуниста удалось удачно «затеряться».

Далее – его жизнь делает еще ряд немислимых кульбитов. В самом начале Великой Отечественной войны, 25 июля 1941 г. Березнер попадает в плен к немцам в Могилеве. Там он остается до апреля 1942 г., затем немцы перевозят его, еврея и коммуниста, в Вильно, где он находится до августа 1943 г. После этого Березнер оказывается в плену уже на территории западной Германии, где до июня 1944 г. пребывает в 326 лагере военнопленных, а с июня 1944 г. по апрель 1945 г. – в туберкулезном лагере военнопленных.

О пребывании его в этом лагере сохранились воспоминания Станислава Кшановского, врача, лечившего Березнера от туберкулеза и ставшего потом его лучшим другом до конца жизни. Автор воспоминаний, кроме жизни в плену, сообщает еще ряд любопытных сведений из жизни Берез-

нера, которые он сам не упоминает в автобиографии:

«Во времена царизма его родители жили в Англии и по возвращению в Россию попали на жительство в Сибирь, где Сережа провел детство. Подростком участвовал в гражданской войне, да и потом жизнь его не баловала. Сергей Васильевич обладал высокими качествами организатора, отлично знал историю, философию, классическую литературу, был прекрасным и высоко эрудированным собеседником, обладал незаурядными способностями музыканта. Кажется, не было такого музыкального инструмента, на котором он не мог бы играть, но одним из любимых инструментов была балалайка, игра на которой вызывала восхищение слушателей. Его игра на ней вызывала гипнотическое воздействие даже на гитлеровцев, в какой-то мере смягчая обращение с пленными.

Прошло много лет после освобождения из плена и окончания войны. Сергей Березнер остался жив и часто приезжал с семьей ко мне на отдых в село Малиевцы Дунаевецкого района Хмельницкой области, где я стал работать главным врачом областного детского противотуберкулезного санатория. Мы часто вспоминали трудные годы фашистской неволи, которые для него были особенно тягостными, ибо он не верил не только в свое выздоровление в условиях неволи, но и в то, что вообще останется жив. Судьба оказалась к нему благосклонной – семья радовалась возвращению мужа и отца с войны...»¹⁵.

Дальше, как следует из его анкеты, до ноября 1945 г. он продолжает оставаться в Германии на излечении.

В ноябре 1945 г. Березнер возвращается в Москву, до 1947 г. «не работает по болезни»¹⁶, как сам о себе сообщает. Затем короткое время является старшим консультантом Центрального Кабинета культпросветработы, а в 1948 г. уезжает в г. Старый Крым на должность директора Дома культуры, но в 1949 г. вновь возвращается в Москву, где до 1951 г. опять не работает.

Как мы видим, и после войны ему удается счастливым образом избежать ареста, не разделив судьбу многочисленных военнопленных, попавших из немецких концлагерей напрямую в советские лагеря. Что послужило причиной этого – очень слабое здоровье, на что он постоянно указывает во всех своих анкетах, или же замечательная способность жить так, чтобы не привлекать к себе повышенного внимания, сознательно умерив прошлые амбиции? Бывший партследователь не оставил после себя никаких воспоминаний, и мы можем строить на этот счет лишь собственные предположения.

Впрочем, у С. Березнера перед глазами всегда был удачный пример – его собственный тесть, один из организаторов октябрьского переворота 1917 г., знаменитый революционер и автор брошюры «1917 год», вышедшей лишь в период хрущевской «оттепели» – Н.И. Подвойский. Вот как вспоминает своего деда в интервью газете «Известия» дочь Березнера, Оксана Сергеевна: «Ленин и Троцкий много внимания уделяли теоретическим вопросам революции, Подвойский же – чистый практик, – открытый, веселый и, как бы сейчас сказали, харизматичный, к нему тянулись и за ним шли. В одной из анкет в графе “профессия” написал: “Солдат революции”. С этим чувством дед прожил до самого конца»¹⁷.

Как известно, другой такой же «чистый практик» революции, с которым Н. Подвойский в составе «оперативной тройки» осуществлял захват Зимнего дворца – В. Антонов-Овсеенко был расстрелян в 1938 г.

Последнее официальное место работы С.В. Березнера – мастер артели «Музрадио» (1951–55 гг.). Последняя запись в регистрационном листке члена КПСС: февраль 1955 г. – не работает.

Сведения о его дальнейшей жизни и точной дате смерти неизвестны, можно лишь на основе вышеизложенного сделать вывод, что умер он хоть и в забвении, но все же в «своей постели», что для человека его поколения и его биографии можно считать несомненной удачей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Мандельштам О.* Собрание сочинений: в 4 т. / сост. П. Нерлер, А. Никитаев. Т. 3. Стихи и проза. 1930–1937. М., 1997. С. 174.

² *Мандельштам О.* Собрание сочинений: в 4 т. / сост. П. Нерлер, А. Никитаев. Т. 3. Стихи и проза. 1930–1937. М., 1997. С. 175.

³ *Мандельштам О.* Собрание сочинений: в 4 т. / сост. П. Нерлер, А. Никитаев. Т. 3. Стихи и проза. 1930–1937. М., 1997. С. 177.

⁴ *Мандельштам О.* Собрание сочинений: в 4 т. / сост. П. Нерлер, А. Никитаев. Т. 4. Письма. М., 1997. С. 134.

⁵ ГАРФ. Ф. Р5146. Оп. 2. Ед. хр. 139.

⁶ ГАРФ. Ф. Р5146. Оп. 2. Ед. хр. 139.

⁷ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 99, учетно-партийные документы.

⁸ РГАСПИ. Ф. 613. Оп. 1. Д. 92–94. Л. 49.

⁹ ГАРФ. Ф. Р5146. Оп. 2. Ед. хр. 139.

¹⁰ ГАРФ. Ф. Р5146. Оп. 2. Ед. хр. 139.

¹¹ ГАРФ. Ф. Р5146. Оп. 2. Ед. хр. 139.

¹² ГАРФ. Ф. Р5146. Оп. 2. Ед. хр. 139.

¹³ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 99, учетно-партийные документы.

¹⁴ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 99, учетно-партийные документы.

¹⁵ *Кишановский С.А.* Рядом со смертью (воспоминания военного врача). Изд. 2-е. Хмельницкий, 2013. С. 55–56.

¹⁶ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 99, учетно-партийные документы.

¹⁷ Внучата Ильичей // Известия. 2008. 7 ноября. С. 13.

Лилия Борисовна Брусилловская – кандидат культурологии, младший научный сотрудник лаборатории мандельштамоведения Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета.

Автор монографии «Культура повседневности в эпоху “Оттепели”: метаморфозы стиля» и многочисленных статей об отечественной культуре второй половины XX в.

E-mail: ikond@mail.ru

Liliya Brusilovskaya – Candidate of Culturology, scientific worker of Laboratory of Mandelstam's studies, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities.

The author of monograph “The everyday's culture of epoch “Ottepel”: metamorphosis of style” and a lot of articles about Russian culture of the second half of the 20th century.

E-mail: ikond@mail.ru

Прочтения
Interpretations

Г.Л. Левина (Владивосток)

**ИНФЕРНАЛЬНАЯ СЕМАНТИКА КОМПОНЕНТОВ
АРХЕТИПИЧЕСКОГО КОМПЛЕКСА
В «СКАЗКЕ О ЦАРЕ САЛТАНЕ» А.С. ПУШКИНА:
к постановке проблемы**

Аннотация. В статье поднимаются вопросы аксиологии «чудесного» в «Сказке о царе Салтане» А.С. Пушкина, предложена новая версия интерпретации орнитологического и зооморфного кодов на основе славянской мифологической и лиро-эпической традиции. Сюжет сказки интерпретирован с учетом содержания песни, заявленной инципитом «Во саду ли, в огороде». Впервые схватка Лебеди с коршуном рассмотрена в аспекте эротической символики, зафиксированной в песенно-фольклорной и изобразительной традиции, дающей основание интерпретировать образ Лебеди, с учетом пушкинского текста и контекста, в пейоративном ключе.

Ключевые слова: аксиология; инципит; inferнальность; орнитологический код; пейоративность; свист; «чудо»; эротическая символика.

G. Levina (Vladivostok)

**The Infernal Semantic of Archetypical Complex's Components in "The Tale about the Tsar Saltan" by A.S. Pushkin:
On the Problem Definition**

Abstract. The article deals with the issues of "miracle" in "The Tale of Tsar Saltan" by Pushkin, the new version of interpretation of ornithological and zoomorphic codes on Slavic mythological and folklore lyric-epic traditions is proposed. The plot of the tale is interpreted according to content the song, which is hardly outlined with well-known incipit "Whether in the garden, in the garden". The new aspect of research is the interpretation of the scene of scramble of the Kite with the Swan as an erotic symbol action, had been fixed before in folklore and art traditions and which let us mark the image of the Swan in pejorative spirit, taking into account Pushkin's text and context.

Key words: axiology; incipit; infernality; pejorative; whistle; "miracle"; erotic symbol.

Сказки Пушкина, при устойчивом научном интересе к ним на протяжении уже более ста лет, до сих пор представляют актуальное поле для исследования. Главный вопрос нам видится в аксиологическом решении семантики орнитологических и зооморфных рядов в циклическом корпусе пушкинских сказок. До сих пор их трактовка остается почти однозначной,

а произведения великого поэта, созданные в переломный период его жизни, одновременно с «Маленькими трагедиями» и «Медным всадником», в целом рассматриваются как гениальная фольклорная стилизация, представляющая собой некий относительно суверенный цикл.

В последнее время можно видеть и опыты исследования сказок в самом широком историко-культурологическом русле. Такой подход к трактовке сказок Пушкина можно наблюдать до сих пор, например, в гл. 1 сравнительно недавно опубликованной книги И.А. Коротковой «Миф, фольклор, литературная сказка: солярные образы и мотивы» (2011), в которой автор характеризует царевну Лебедь как «мифологический образ небесной девы, богини света», возводя мотив, с ней связанный, к индоевропейской мифологии¹. Автор уверенно выстраивает свою работу, можно сказать, в почти жестком каноне сложившейся традиции интерпретации сказок Пушкина.

С.В. Горюнков в книге «Герменевтика пушкинских сказок» (2009) представляет их сюжеты как символическое выражение русской истории, начиная со средневековой Руси, а образ царевны Лебедь, актуальный для нашей статьи, он рассматривает как «символическое олицетворение русского народа»².

Между тем, амбивалентность фольклорных образов, вбирающих этнокультурную память, будучи нормой для фольклорной эпической традиции, – для Пушкина, мастера мистификации, архаическая архитектоника фольклорного образа, его амбивалентность может быть способом ведения тонкой игры с читателем, удобной формой вуалирования неочевидных фабульных линий, формируемых новыми, авторскими, коннотациями выводимого в сказке персонажного ряда.

Мы считаем, что метод сопоставления пушкинских сказок с мировым фольклором и литературным материалом является безусловно важным, но только этапным звеном исследования. Путь в творческую лабораторию поэта, на наш взгляд, лежит через углубленное изучение лубка, по принципу которого созданы сказки, представляющие из себя монтаж сцен-«картинок» (некоторые из которых мы рассмотрим ниже).

Такой подход обозначен М.Н. Дарвиным и В.И. Тюпой, предложившими применить теорию монтажной композиции С.М. Эйзенштейна с возникающим смысловым качественно новым художественным эффектом к изучению поэтических произведений циклической оформленности³, – и это является новым методологическим основанием для интерпретации пушкинского творчества, сказок в частности.

По причине масштабности вопроса в рамках данной статьи мы только попытаемся прокомментировать некоторые узловые сюжетные звенья в композиции «Сказки о царе Салтане» с целью выявления аксиологии и гносеологии фольклорных персонажей сказки посредством обращения к некоторым до сих пор не отмеченным деталям.

Фольклорные образы, амбивалентные по своей природе, лебедь в частности, имеют весьма широкий спектр мифопоэтических реминисценций, достаточно глубоко изученных и широко представленных в научной литературе. В поисках аксиологического решения образов волшебных пер-

сонажей сказки Пушкина и, как следствие, аксиологического решения ее сюжета в целом, свое исследование мы будем выстраивать, включая материал не в мировой мифологический контекст, а только в славянскую лиро-эпическую фольклорную традицию, зная о повышенном интересе именно к ней Пушкина в период написания сказок.

Направление поиска мы будем выстраивать в соответствии со следующими пролегоменами: 1) инципит «Во саду ли, в огороде» выступает как метатекст к сюжетному, «обрамляющему» тексту сказки, 2) мотив свиста является сюжетообразующим конструктом, продуцирующим явления инфернальности; 3) репрезентация образа коршуна дается через его метонимическую номинацию – клюв; 4) образ Лебеди дается в пейоративной коннотации через символично-эротическое действие – клевание.

Для анализа мы ограничимся пока тремя сценами-«картинками» из ряда других «картинок», монтирующих в качестве узловых сюжетных звеньев внешнюю фабулу: белочкой под елкой, появлением из морской пучины богатырей-витязей и схваткой Лебеди с коршуном. Первые два – волшебные подарки лебеди, третья – сцена-репрезентация самой могущественной дарительницы.

Как известно, жанровая специфика произведения определяет форму концептуализации авторской идеи, – ключевое же слово, определившее выбор жанра сказки и имеющее однозначно негативную авторскую коннотацию, которую нам предстоит доказать, – это слово «чудо». Один из «чудесных» подарков – белочка, традиционный конфигурант в образно-символической системе свадебного обряда. В пушкинской сказке белочку молодой князь (попутно заметим тождество понятий в фольклорной традиции: «князь» и «жених») получает в качестве подарка от царевны Лебедь и отводит ей почетное место на территории дворца. С этого момента волшебный зверек принимается за свой неустанный труд:

Белка песенки поет,
Да орешки все грызет,
А орешки не простые,
Все скорлупки золотые,
Ядра – чистый изумруд⁴...

(Далее текст сказки приводится с указанием страниц по тому же изданию.)

Песня, которую неустанно напевает белочка – «Во саду ли, в огороде», относящаяся к типу свадебных, задает тему брака, безусловно основную в сказке. На композиционно-образном уровне, прежде всего, эта тема связана с триадой – белка, ель, шишки / орехи (символ жизни и плодородия), – которая, будучи включенной в традиционную парадигму символов свадебного обряда на русском севере, занимает центральное место как в сюжетно-географическом пространстве текста (около дворца), так и идейно-тематическом. Можно предположить, что выбор поэта, любившего всевозможные мистификации, этой песни, которую исполняет «при

всем честном народе» (т.е. не стыдись) белочка, подарок царевны Лебедь, имеющей русалочью природу⁵, не случаен. Ранее мы уже обращали внимание на содержание этой песни в редакции, которой, по указаниям биографов, была известна Пушкину, а именно из сборника И. Прача (1790). Есть смысл привести ее и в этой статье.

Во саду ли, во огородѣ дѣвица гуляла,
Невеличка, круглоличка, румяная личько,
За ней ходить, за ней бродить удалой молодчикъ;
За ней носить, за ней носить дороги подарки;
Дорогѣя тѣ подарки, кумачъ да китайки,
Кумачу я не хочу, китайки не нада,
Принеси моя надѣжа алого гризету,
На две юбки, на две шубки, на двѣ тѣлогреи,

Перешей моя надежа въ нѣмецкое платье.
Спасибо тебе молодчикъ, снарядилъ дѣвицу,
Я пойду же младешинька во торгъ торговати,
Что во торгъ ли торговати, на рынокъ гуляти,
Я куплю млада младенька пахучѣя мяты,
Посажу я эту мяту подле своей хаты;
Не топчи бѣл кудреватой пахучѣя мяты,
Я не для тебя садила, не для поливала,
Для ково мяту поливала, тово обнимала⁶.

Грызая орешки и напевая песню «Во саду ли, в огороде» с драматическим сюжетом об обманутом женихе, «бел-кудреватом» юноше, белочка, исходя из логики развития сюжета, «наколдовывает» и приближает ситуацию, описанную в песне, – т.е. завлечение, обольщение, предательство невестой-ворожейкой (вокруг дома садит мяту) обманутого жениха и, как логическая развязка, в некоторых вариантах песни навлечение на него насильственной смерти. Таким образом, инципит широко известной песни «Во саду ли, в огороде» можно рассматривать как авторский «намек», а на уровне композиции – как метатекст по отношению к тексту всей сказки, который может являться ключом к выявлению скрытой коннотации как белки, так и самой щедрой дарительницы.

Помимо изумруда, о значении которого мы пока говорить не будем, в семантику образа белки включен хрусталь. «Хрустальный дом», в котором живет зверек, – это своего рода волшебное стекло, установленное прямо перед дворцом, в центре города, фокусирующее и преломляющее естественный свет, дезориентирующее героя и деформирующее его сознание. «Магический хрусталь», установленный перед дворцом и ставший сакральным центром острова, с проживающей в нем белкой, насвистывающей песенку об обманутом женихе, и определяет отныне восприятие действительности «очарованными» участниками событий.

В сущностных характеристиках образа белки в качестве главных мы

выделяем, помимо маркирующего текст сказки инципита, – *свист*: «И с присвисточкой поет...» (615). Пушкин – гений художественной детали, и особенность его художественного стиля, на наш взгляд, в том, что это детали неожиданные и ускользающие, мы бы ввели термин «мерцающие», т.е. вспыхивающие на мгновение, чтобы обнажить центральный нерв повествования, его глубинные смыслы, – и снова раствориться в спрессованной, сжатой, упругой материи текста.

Свист – принципиальная деталь в характеристике белки, напевающей песенки со зловещим смыслом. Символику свиста, в частности, исследует А.А. Плотникова, указывая на демоническую природу данного звукового феномена⁷. Она отмечает, что свист имеет ту же семантику, что и ветер, отмечая, что «у западных и восточных славян со свистом и ветром связаны такие демонические персонажи, как черт, леший»; «Свист как характерная черта мифических образов змеи (змея) отмечается в целом ряде фольклорных текстов и народных поверьях, – продолжает исследовательница, – <...> таким образом, по народным верованиям, не только демоны, но и живые существа, которым приписывается признак свиста, оказывают губительное воздействие на человека. <...> Как видим, свист сопровождает проявление нечистой силы, злого духа, выступающего в самых различных обликах»⁸. Как призыв свист представляет собой обращение к потустороннему миру, которое само по себе очень опасно и ведет к опустошению близкого человеку пространства⁹. Ранее на inferнальное значение свиста обращал внимание и А.А. Афанасьев в труде «Поэтические воззрения славян на природу», включая этот признак в парадигму демонологических признаков: грохот – хохот – щекотать – свистеть – трещать (у греков)¹⁰.

О сознательном введении мотива свиста в сказку свидетельствует тот факт, что в творчестве Пушкина свист в его явном inferнальном значении мы обнаруживаем и в набросках к замыслу о Фаусте в диалоге героя с Мефистофелем:

«Скажи, какие заклинанья
Имеют над тобою власть?»
– Все хороши: на все призыванья
Готов я как бы с неба пасть.
Довольно одного желанья –
Я, как догадливый холоп,
В ладони по-гурецки хлоп,
Присвистни (курсив наш – Г.Л.), позвони, и мигом
Явлюсь¹¹.

Излишне указывать на прямую соотнесенность пения с «присвисточкой» «затейницы»-белки с магическим присвистом-«призываньем» дьявола.

Мотив свиста манифестирован в сказке рядом символических подробностей и фабульных сем, в числе которых, как нами было сказано выше, прежде всего белочка, с присвистом напевающая зловещую песню и на-

прямую связанная с другим «подарком» царевны Лебедь – ее братьями, 33 богатырями, выходящими из морской пучины с горящей, «как жар», чешуей под предводительством дядьки Черномора.

Белочка словно «насвистывает»-призывает их появление. Вспомним, что предшествует появлению этих стражей острова.

В свете есть иное диво:
Море вздуется бурливо,
Закипит, подымет вой (курсив наш – Г.Л.),
Хлынет на берег пустой,
Разольется в шумном беге –
И очутятся на бреге
Тридцать три богатыря,
В чешуе, как жар, горя,
Все красавцы удалые,
Великаны молодые,
Все равны, как на подбор;
С ними дядька Черномор... (618)

«Златая чешуя» богатырей в таком ракурсе дает основание воспринимать их как одно тело, а именно – как туловище гигантского змея. «Вой», поднимаемый морем, одна из модификаций свиста, сопровождающего появление inferнальных сил, прежде всего хтонических существ, поэтому закономерно и признание богатырей Гвидону: «Душен воздух нам земли» и скорое возвращение в морскую пучину, место обитания нечистой силы в творчестве Пушкина (например, в «Сказке о попе и работнике его Балде»).

«Нечистое» пространство моря, где встречает Гвидон свою невесту, сказочную деву-царевну – Лебедь, не может не влиять на коннотацию этого образа. Самым убедительным примером, снижающим его, является, на наш взгляд, уже первая встреча юного князя со своей суженой – а именно схватка Царевны с коршуном. До сих пор эта яркая сцена, написанная, как и вся сказка, в лубочной манере, не была прокомментирована – может быть, потому, что, при традиционно положительной трактовке образа, комментарии считались избыточными, а сочувственное отношение к красавице-лебеди подразумевалось как естественная читательская рефлексия, заданная самим автором произведения.

На наш взгляд, орнитологический код сказки не столь однозначен, хотя ключ к его дешифровке можно найти и в фольклоре, и в искусстве, и, наконец, у самого Пушкина. Как этнопоэтической константе орнитологической символики, имеющей хтоническое происхождение, Лебедю свойственна оборотническая природа. «Нередко темные силы маскируются образом белого лебедя, вслед за этим обычно следует их разоблачение (ср. поговорку о лебедях, оказавшихся гусями, как акцентуализацию мотива обманутых обещаний, неподлинности, лживости)», – пишет В.Н. Топоров¹².

Настораживающая деталь здесь, в частности, – выраженная агрессивность лебедушки, яростно добывающей поверженного врага («Злого кор-

шуна клюет»). По этому явно актуализованному качеству – лебедь клюющая – пушкинская Лебедь не может быть интерпретирована ни в русле христианской традиции (как ипостась Девы Марии), ни в традиционно-фольклорной – как образец чистоты, непорочности, кротости невесты. Зато агрессия лебеди приобретает смысл, будучи включенной в парадигматику брачно-эротической символики, что подтверждается этнографическими материалами, собранными А.В. Гурой, позволившие исследователю прийти к выводу: «Символика коитуса выражается также в клевании»¹³.

Традиционно в фольклоре лебедь – это невеста-лебедушка, а жених – сокол. Но коршун – это и фиксированный в фольклорно-обрядовой традиции сниженный образ сокола, а взаимодействие пары лебедь – сокол/коршун/орел представляет собой устойчивый архетипический комплекс со значением брачного союза, имеющий весьма широкий спектр мифопоэтических реминисценций. Поэтому, если в интерпретации образа Лебеди учитывать закрепление за этой парой такое значение как известный факт, установленный в фольклорной традиции и известный поэту, а также широко отраженный и в искусстве, Лебедь и коршуна мы имеем основание рассматривать как брачующуюся пару.

В пользу изложенной интерпретации сцены может служить и такая актуализованная в данном контексте художественная деталь, как острый кроваво-красный клюв коршуна, лаконично и выразительно поданная поэтом: «Тот уж когти распустил, / Клюв кровавый наострил...» (610).

Основание для такой интерпретации нам дает и содержание песни, к которой отсылает нас Пушкин посредством инципита «Во саду ли, в огороде», исподволь вводя в текст сказки тему неверности невесты, тем самым разрушая традиционно счастливый фольклорный сказочный канон. Этнографические и искусствоведческие работы также дают возможность утверждать правомочность такой интерпретации. Так В. Похлебкин в «Словаре международной символики и эмблематики», говоря о значении птиц, отмечает, что «клюв – часть головы птиц, имеющая в эмблематике и геральдике самостоятельное значение и применение. Раскрытый клюв, окрашенный в цвет, отличающийся от оперения головы птицы, или даже изображенный совершенно отдельно от головы с высунутым из него языком (также иного, обычно красного цвета), символизирует “готовность к решению дел” и может быть употреблен как самостоятельная эмблема в этом значении»¹⁴.

Устойчивое соотношение образов птиц в фольклоре с образами людей по гендерной и социально-ролевой функции, закрепленное в этнокультурной памяти – давно установленный факт. Эротическую же символику именно коршуна ярко иллюстрирует, в частности, барельеф, найденный в Ниме: фаллос, символизированный в образе коршуна, сидящего на половых атрибутах женщины в различные периоды ее жизни.

Е.В. Барсов, изучая свадебные обряды в Олонецкой губернии и отмечая корреляцию образов коршуна и орла в свадебной символике, приводит пример, как мать в свадебный день будит невесту, и та рассказывает ей сон: «орел – птица камская держал в когтях белую лебедушку», не нужно

ехать в Москву за Осипом-толковником, сама смекаю разумом – это держит меня в руках остудник – добрый молодец...»¹⁵.

Именно в свете приведенного выше значения хищной птицы – орла, коррелятом которого является образ коршуна, – и приобретает особый смысл первая встреча князя Гвидона с лебедью:

К морю лишь подходит он,
Вот и слышит будто стон...
Видно на море не тихо;
Смотрит – видит дело лихо:
Бьется лебедь средь зыбей,
Коршун носится над ней;
Та бедняжка так и плещет,
Воду вокруг мутит и хлещет...
Тот уж когти распустил,
Клюв кровавый наострил... (610)

Стон, трепещущее тело, когти и кровавый клюв в фольклорной традиции – сцена терзания – образуют устойчивые эротические аллюзии в передаче любовной игры.

Этому можно найти подтверждение и на лингвистическом уровне. Организация ритмического рисунка текста имеет в творчестве Пушкина концептуальное значение, что является темой отдельного исследования. Мы же только укажем на работу Натальи Кожевниковой, которая, исследуя звуковую организацию поэтических текстов и отмечая возникающие смысловые аллюзии, делает тонкое наблюдение, соотнеся, между прочим, в тексте этой пушкинской сказки слова «стрела» и «клюв» с одним и тем же глаголом, тем самым посредством рифмы сблизив эти понятия, имеющие символически выраженное фаллическое значение по объединяющему оба предмета признаку острого конца, и позволив отнести их к одному семантическому полю¹⁶: «Стрелкой легкой наострил» и далее: «Клев кровавый наострил».

В связи с этим новое содержание получает и продолжение сцены схватки, а именно победа Лебедя над коршуном:

Смотрит: коршун в море тонет
И не птичьим криком стонет,
Лебедь около плавает,
Злого коршуна клюет,
Гибель близкую торопит,
Бьет крылом и в море топтит... (610)

В этом фрагменте обращаем внимание на перемену ролей в метафорически представленной эротической сцене, и ключевым на это раз оказывается глагол «клюет», трактуемый как метафора одной из форм соития. Показательно в связи с этим, что в английском языке понятия «клюв» и

«половой член» переданы одним словом – *resker* |'pekəŋ|.

Метонимическое значение клюва подтверждает и К.Ф. Смирнов, исследуя звериный стиль в искусстве народов Евразии: «Довольно часто отдельные части животного или птицы (лапа, коготь, нога с копытом, клюв, хвост птицы, глаз и пр.) воспринимались как целое, символизируя определенное качество»¹⁷.

Попутно не преминем отметить, что нарочитая гротескность приведенной сцены схватки коршуна и лебеди как нельзя более отвечает принципам лубочной эстетики конца XVIII – начала XIX в.

Знание Пушкиным эротического смысла взаимодействия пары «коршун – голубка» на основе «клевания», на наш взгляд, обнаруживается в творчестве поэта, по крайней мере, уже в 1828 г. в поэме «Полтава»:

Ты проклянешь и день и час,
Когда ты дочь крестил у нас,
И пир, на коем чести чашу
Тебе я полну наливал,
И ночь, когда голубку нашу
Ты, старый коршун, заклевал!..¹⁸

Соотнесенность образов «петух – коршун» в эротическом смысле закономерна и освещена в науке. Так, А. Гура в книге «Символика животных в славянской народной традиции» (ч. II, гл. 3) пишет: «Обрядовая корреляция коршун – петух представляет интерес в лингвистическом отношении – в связи с возможным родством названия коршуна каня (*kan'a) с германскими названиями петуха (гот. *hand*) и курицы (д.-в.-н. *huon*)»¹⁹.

Схватку Лебедя с коршуном, которую мы предлагаем рассматривать как эротическую сцену любовной игры, прерывает вмешательство очередного «жениха» – князя Гвидона, пославшего стрелу, символ сватовства, широко распространенный в мировом фольклоре. Так, Ю.С. Худяков, обобщая этнографический материал, пишет, что «представления о стреле, как символе “мужского оплодотворяющего начала”, а выстреле из лука, как символическом “акте оплодотворения”, по мнению И.Л. Кызласова, имеют универсальный характер и восходят к эпохе палеолита, когда мужскую потенцию символизировало копье или дротик. А в последующие “незапамятные времена” выстрел из лука “мог символизировать собой акт, необходимый для зарождения новой жизни и был наполнен жизнеутверждающим содержанием”»²⁰.

Но, помимо этого архаического обряда, только косвенно подтверждающего предлагаемую гипотезу, мы можем указать на обряд, наверняка известный Пушкину, а именно на известный славянский ритуал изгнания и похорон коршуна, называемый также обрядом «вождения стрелы». Песни, сопровождающие обряд, содержат брачную символику стрелы, на которую обращает внимание А.В. Гура в книге «Символика животных в славянской народной традиции», приводя следующую цитату: «Да й пошла страла Ёдоль па вулицы», с описанием поражения этой стрелой доброго

молодца и избирания женой себе нового мужа²¹.

Отталкиваясь от такого историко-этнографического посыла, мы закономерно приходим к выводу, что, сделав выстрел в коршуна, юный князь избавился от соперника и заявил свои права на Лебедь, уже не целомудренную и ослепительно чистую, а потерявшую невинность во внебрачной эротической связи. Таким образом, любовный треугольник, выявляемый в сказке с момента завязки конфликта, есть основания рассматривать как проекцию любовного конфликта, о котором повествуется в сюжете песенки, напеваемой волшебной белочкой «Во саду ли, в огороде». Инципит в качестве метатекста экстраполирует смысл в «обрамляющий» текст, делая возможным предположение о драматической коллизии, скрытой в форме гениальной фольклорной стилизации за основной фабулой сказки.

Таким образом, посредством выявления мотива свиста в сказке, имеющего однозначную inferнальную коннотацию в фольклорно-обрядовой традиции, обнаруживается общая демонологическая природа в образах белки и морских витязей. Инципит «Во саду ли, в огороде», поданный на фоне этого свиста, вводит в текст сказки мотив измены жениху и воспринимается зловещим предупреждением к описываемым матримониальным приготовлениям, давая основания предположить в сказке неявную фабульную линию. Рассмотрение же кроваво-красного клюва коршуна как метонимической номинации этой хищной птицы и репрезентация Лебеди через акт клевания дает основание для пейоративной оценки образа царевны Лебедь и стимулирует поиск нового аксиологического решения содержания сказки в целом, с учетом демонологических свойств главной героини, вокруг образа которой и формируется зооморфно-орнитологический архетипический комплекс с inferнальной семантикой.

Предложенный ракурс прочтения сказки и способ интерпретации ее образной системы, несомненно, нуждаются в более основательной аргументации, прежде всего, за счет включения материала в широкий контекст пушкинского творчества, – автор хотел только привлечь внимание к некоторым художественным деталям, способным формировать неявную фабулу повествования, отвечающую, может быть, тайному замыслу поэта.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Короткова И.А. Миф, фольклор, литературная сказка: солярные образы и мотивы. М., 2011.

² Горюнков С.В. Герменевтика пушкинских сказок. СПб., 2009.

³ Дарвин М.Н., Тюпа В.И. Циклизация в творчестве Пушкина: опыт изучения поэтики конвергентного сознания. Новосибирск, 2001. С. 31.

⁴ Пушкин А.С. Сочинения: в 3 т. Т. 1. Стихотворения. Сказки. Руслан и Людмила (поэма). М., 1985. С. 614.

⁵ Левина Г.Л. Функция инципита «Во саду ли, в огороде» в «Сказке о царе Салтане» А.С. Пушкина: к постановке проблемы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 9 (51). Ч. II. С. 128.

⁶ Львов-Прач. Собрание народных русских песен с их голосами на музыку по-

ложил Иван Прач / под ред. и вступ. статьей В.М. Беляева. М., 1955. С. 189.

⁷ Плотникова А.А. О символике свиста // Мир звучащий и молчащий: семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / отв. ред. С.М. Толстая. М., 1999. С. 295.

⁸ Плотникова А.А. Мир звучащий и молчащий: семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / отв. ред. С.М. Толстая. М., 1999. С. 297.

⁹ Плотникова А.А. Мир звучащий и молчащий: семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / отв. ред. С.М. Толстая. М., 1999. С. 301.

¹⁰ Афанасьев А.А. Поэтические воззрения славян на природу. Т. 2. М., 1868. С. 338.

¹¹ Пушкин А.С. Сочинения: в 3 т. Т. 1. Стихотворения. Сказки. Руслан и Людмила (поэма). М., 1985. С. 369–370.

¹² Топоров В.Н. Лебедь // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 40–41.

¹³ Гура А.В. Брак и свадьба в славянской народной культуре: семантика и символика. М., 2012. С. 629.

¹⁴ Похлебкин В. Клюв // Похлебкин В. Словарь международной символики и эмблематики. М., 2001. С. 194.

¹⁵ Барсов Е.В. О свадебных обрядах в Олонецкой губернии // Фольклорное наследие А.А. Шахматова / подготовка текстов, вступ. ст. и коммент. В.И. Ереминой. СПб., 2005. С. 776.

¹⁶ Кожевникова Н. Звуковая организация стиха. Паронимическая аттракция // Очерки истории языка русской поэзии XX века. М., 1990. С. 264.

¹⁷ Смирнов К.Ф. Савромато-сарматский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М., 1976. С. 75.

¹⁸ Пушкин А.С. Сочинение: в 3 т. Т. 2. Поэмы. Евгений Онегин. Драматические произведения. М., 1986. С. 95.

¹⁹ Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997. С. 532.

²⁰ Худяков Ю.С. О символике стрел древних и средневековых кочевников Центральной Азии // Этнографическое обозрение. 2004. № 1. С. 105.

²¹ Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997. С. 547.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Levina G.L. Funktsiya intsipita “Vo sadu li, v ogorode” v “Skazke o tsare Saltane” A.S. Pushkina: k postanovke problemy [The Function of Incipit “Wether in the garden, in the garden”: To Statement of a Problem]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2015, no. 9 (51), part II, p. 128. (In Russian).

2. Khudyakov Yu.S. O simbolike strel drevnih i srednevekovyh kochevnikov Central'noy Azii [About Symbolics of Arrows of Ancient and Medieval Nomads of Central Asia]. *Etnograficheskoe obozrenie*, 2004, no. 1, p. 105. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Plotnikova A.A. O simbolike svista. [About Whistle Symbolics]. *Tolstaya S.M. (ed.). Mir zvuchashchiy i molchashchiy: semiotika zvuka i rechi v traditsionnoy kul'ture slavyan* [World-sounding and Silent: The Semiotics of Sound and Speech in the Traditional Culture of the Slavs]. Moscow, 1999, p. 295. (In Russian).

4. Plotnikova A.A. O simbolike svista. [About Whistle Symbolics]. *Tolstaya S.M. (ed.). Mir zvuchashchiy i molchashchiy: semiotika zvuka i rechi v traditsionnoy kul'ture slavyan* [World-sounding and Silent: The Semiotics of Sound and Speech in the Traditional Culture of the Slavs]. Moscow, 1999, p. 297. (In Russian).

5. Plotnikova A.A. O simbolike svista. [About Whistle Symbolics]. *Tolstaya S.M. (ed.). Mir zvuchashchiy i molchashchiy: semiotika zvuka i rechi v traditsionnoy kul'ture slavyan* [World-sounding and Silent: The Semiotics of Sound and Speech in the Traditional Culture of the Slavs]. Moscow, 1999, p. 301. (In Russian).

6. Toporov V.N. Lebed' [Swan]. *Mify narodov mira. Entsiklopediya* [Myths of the Peoples of the World. Encyclopedia]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1988, pp. 40–41. (In Russian).

7. Pokhlebin V. Klyuv [Beak]. *Pokhlebin V. Slovar' mezhdunarodnoy simboliki i emblematiki* [Dictionary of International Symbols and Emblems]. Moscow, 2011, p. 194. (In Russian)

8. Barsov E.V. O svadebnykh obryadakh v Olonetskoj gubernii [About Wedding Ceremonies in Olonetskaya Province]. *Eremina V.I. (ed.). Fol'klornoe nasledie A.A. Shakhmatova* [Folk Heritage]. Saint-Petersburg, 2005, p. 776. (In Russian).

9. Kozhevnikova N. Zvukovaya organizatsiya stikha. Paronimicheskaya attraktsiya [Sound Attraction of a Verse. Paronymic Attraction]. *Ocherki istorii yazyka russkoy poezii XX veka* [Essays on the Language History of Russian Poetry in the 20th Century]. Moscow, 1990, p. 264. (In Russian).

(Monographs)

10. Korotkova I.A. *Mif, fol'klor, literaturnaya skazka: solyarnye obrazy i motivy* [Myth, Folklore, Literary Fairy Tale: Solar Images and Motives]. Moscow, 2011. (In Russian).

11. Goryunkov S.V. *Germenevtika pushkinskikh skazok* [Hermeneutics of Pushkin's Fairy Tales]. Saint-Petersburg, 2009. (In Russian).

12. Darvin M.N., Tyupa V.I. *Tsiklizatsiya v tvorchestve Pushkina: opyt izucheniya poetiki konvergentnogo soznaniya* [Cyclization in Pushkin's Creativity: Experience of Studying of Poetics of Convergent Consciousness]. Novosibirsk, 2001, p. 31. (In Russian).

13. Afanas'ev A.A. *Poeticheskie vozzreniya slavyan na prirodu* [Poetic Views of Slavs on the Nature]. Vol. 2. Moscow, 1868, p. 338. (In Russian).

14. Gura A.V. *Brak i svad'ba v slavyanskoj narodnoj kul'ture: semantika i simbolika* [Marriage and Wedding in Slavic National Culture: Semantics and Symbolics]. Moscow, 2012, p. 629. (In Russian).

15. Smirnov K.F. *Savromato-sarmatskiy zverinyy stil' v iskusstve narodov Evrazii* [Savromato-sarmatsky Animal Style in Art of the People of Eurasia]. Moscow, 1976,

p. 75. (In Russian).

16. Gura A. V. *Simvolika zhivotnykh v slavyanskoj narodnoj traditsii* [Symbolics of Animals in Slavic National Tradition]. Moscow, 1997, p. 532. (In Russian).

17. Gura A. V. *Simvolika zhivotnykh v slavyanskoj narodnoj traditsii* [Symbolics of Animals in Slavic National Tradition]. Moscow, 1997, p. 547. (In Russian).

Галина Львовна Левина – кандидат культурологии, доцент; доцент кафедры искусства и культуры факультета психологии и социально-политических процессов и управления Морского гуманитарного института, Морской государственной университет им. адмирала Г.И. Невельского (Владивосток).

Научные интересы: лингвистика; семиотика; мифопоэтика; сравнительное литературоведение.

E-mail: GalinaLevina@yandex.ru

Galina Levina – Candidate of Culturology, Associate Professor; Associate Professor at the Department of Art and Culture, Faculty of Psychology and Socio-Political Processes and Management, Maritime Humanitarian Institute, Maritime State University named after admiral G.I. Nevelskoy (Vladivostok).

Research interests: linguistics; semiotics; mythopoetics; comparative literary criticism.

E-mail: GalinaLevina@yandex.ru

В.И. Заботкина (Москва),
М.Н. Коннова (Калининград)

К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ЭКСПЛИКАЦИИ ТЕМПОРАЛЬНЫХ СМЫСЛОВ В СТИХОТВОРЕНИИ Б.Л. ПАСТЕРНАКА «РОЖДЕСТВЕНСКАЯ ЗВЕЗДА»

Аннотация. Исследуются характерные черты вербализации темпоральных смыслов в стихотворении Б.Л. Пастернака «Рождественская звезда». В контексте «христианского образа мысли» поэта, наиболее полно раскрывшегося в евангельских стихах романа «Доктор Живаго», рассматриваются особенности сопряжения во временной ткани «Рождественской звезды» различных исторических планов. Анализ показывает, что в стихотворении разрозненные темпоральные пласты предстают в неразрывном единстве вечного настоящего, в котором преодолевается время и открывается тайна вечности. Выявляются прямые текстовые аналогии между метафорическими образами стихотворения, православной гимнографией и патристикой, свидетельствующие о глубокой укорененности творчества Б.Л. Пастернака в многовековой русской культурной традиции.

Ключевые слова: Б.Л. Пастернак; «Рождественская звезда»; темпоральность; вечность; время; настоящее; гимнография; патристика.

V. Zabotkina (Moscow),
M. Konnova (Kaliningrad)

Temporality in Boris Pasternak's "The Star of the Nativity"

Abstract. The paper concentrates on the specific features of temporal senses and their verbalization in the poem by B. Pasternak "The Star of the Nativity". The emphases are on the analysis of correlation between different historical planes and the temporality concept in the poem. The paper proves Evangelical way of thought by Boris Pasternak which is explicitly presented in the poems of the novel "Doctor Zhivago". We argue that various temporal planes are united in the concept of "eternal present" within the framework of which the mystery of eternity is opening up. The paper draws on the textual analogy between metaphorical images of the poem, hymnography, orthodoxy and patristics.

Key words: Boris Pasternak; "The Star of the Nativity"; temporality; time; eternity; present; hymnography; patristics.

Целью настоящей статьи является исследование аксиологии темпоральных смыслов стихотворения Б.Л. Пастернака «Рождественская звезда» в целостном контексте христианского мировосприятия поэта.

Стихотворения Б.Л. Пастернака предельно насыщены темпоральными смыслами. Время являет собой и ведущий мотив, и яркий образ, и ключевой элемент содержательной ткани произведений. Одним из наиболее сложных, с точки зрения анализа временной структуры, является стихотворение «Рождественская звезда», входящее в поэтический цикл романа «Док-

тор Живаго».

Стихотворение «Рождественская звезда» было задумано в Рождественский Сочельник 6 января 1947 г. на именинах Е.К. Ливановой. 7 февраля 1947 г. стихотворение было послано поэтессе В.К. Звягинцевой, а 9-10 февраля – пианистке М.В. Юдиной. Ответ М.В. Юдиной был восторженным: «О стихах и говорить нельзя... Если бы Вы ничего кроме Рождества не написали в жизни, этого было бы достаточно для Вашего бессмертия на земле и на небе»¹.

Спустя десять лет, в 1957 г. для предполагаемой публикации «Рождественской звезды» в «Литературной Москве» Э. Казакевич предложил Пастернаку дать стихотворению название «Старые мастера». «Стихи мгновенно становились проходимыми – без жертв: вся вещь, как целое, сразу перемещалась из сферы религиозного сознания в сферу изобразительного искусства! Однако этого-то и не захотел принять Пастернак. “Ему привиделось предательство веры”, – пересказывал Казакевич»². Таким образом, сам Б.Л. Пастернак воспринимал стихотворение как исповедание веры, и оно было ему особенно дорого.

Истоки религиозного мировоззрения Б.Л. Пастернака – в его детстве. В письме к Жаклин де Пруайяр поэт писал: «Я был крещен своей няней в младенчестве <...> это ... оставалось всегда душевной полутайной, предметом редкого и исключительного вдохновения, а отнюдь не спокойной привычкой. В этом, я думаю, источник моего своеобразия. Сильнее всего в жизни христианский образ мысли владел мною в 1910–1912 годах, когда закладывались основы моего своеобразного взгляда на вещи, мир, жизнь»³.

1910–1912-е гг., на которые указывает в письме Б.Л. Пастернак, – время его становления как поэта и философа. В 1913 г. он оканчивает с дипломом кандидата первой степени философское отделение филологического факультета Московского университета. Именно в этот период зародившаяся в детстве вера укрепляется систематическим изучением философских основ христианства. О глубоком знании христианского вероучения свидетельствует, в частности, высший балл, полученный Б. Пастернаком на итоговом экзамене по древней и средневековой философии за ответ на вопросы билета «Патристическая философия до Никейского собора. Элементы, входящие в состав мировоззрения первобытного христианства. Юстин мученик, Ириней, Тертуллиан, Климент Александрийский и Ориген»⁴.

Отличительной чертой религиозности Б. Пастернака была его любовь к православному богослужению. Вспоминая в беседе с Е. Крашенинниковой посещения храма в детстве, Б.Л. Пастернак говорил: «Каждое слово богослужения казалось мне непревзойденным, из-за формы: смысл и слово совпадали; я как губка все впитывал <...> Я и сейчас все прекрасно помню»⁵. Как указывает сын и биограф поэта Е.Б. Пастернак, «кроме запомненных с детства молитв, в бумагах Пастернака сохранились стертые на сгибах листки с выписками из служебных текстов, которые он носил с собою в церковь и постепенно учил»⁶.

Особенно ярко религиозное мировосприятие Б.Л. Пастернака, его

«христианский образ мысли» раскрылись в евангельских стихах романа «Доктор Живаго», с центральной для них темой вечности. По мысли Н.А. Бердяева, «для христианского сознания вечное является во времени, вечное может быть во времени воплощено. Христианство, в нашем времени, в нашем временном процессе, мировом и историческом, обозначает то, что вечность, т.е. божественная действительность, может внедряться во времени, разрывать цепь времени, входить в нее и являться в нем преобладающей силой»⁷. Проследим, как вечность и время, атемпоральное и историческое сопрягаются в художественной ткани стихотворения «Рождественская звезда».

Заглавие стихотворения – *Рождественская звезда* – как бы аккумулирует в себе тайну, является предельно емким словесным ее выражением. Восходящее к эллиптическому имени *Рождество* прилагательное *рождественская* указывает на событие, навсегда изменившее ход человеческой истории – Рождение Бога во плоти. Экстенционал второго слова – *звезда* – предельно сужен и замыкается на единственной сущности – небесном теле, явление которого сопровождало Рождество Христово (Мф. 2: 1-10).

Начальная строфа стихотворения запечатлевает первые мгновения земной жизни Богомладенца:

Стояла зима.
Дул ветер из степи.
И холодно было младенцу в вертепе
На склоне холма.

Лексемы «зима», «ветер», «холодно» глубоко символичны. Помещая описываемое событие в конкретное – физическое и темпоральное – пространство истории, они одновременно создают картину враждебной человеку и безраздельно властвующей над миром стихии. Наряду с прямым темпоральным значением существительное «зима» обладает и иным, индикаторным смыслом, восходящим к патристической экзегетической традиции, в которой оно выступает именем неверия. Подобный смысл хроним «зима» реализует и в гимнографических текстах Рождества Христова, ср., в частности: «Обуревают зима сопротивных помышлений смиренное сердце мое...» (22 дек., утр., К. предпразднства, 6 п., богородичен).

Во второй строфе земные «ветер» и «холод» как бы ослабевают, вытесняются живым земным теплом, согревающим Рожденного Младенца. Оксюморон «домашние звери» сообщает описанию неожиданную мягкость, почти нежность. Прозрачная ясность и простота повествования оттеняют необыкновенную высоту происходящего:

Его согревало дыханье вола.
Домашние звери
Стояли в пещере.
Над яслями теплая дымка плыла.

В третьей строфе радиус видения постепенно расширяется. От яслей взгляд поэта движется к пастухам, которые, согласно евангельскому повествованию, первыми узнают о Рождении Спасителя мира и приходят поклониться Ему (ср. Лк. 2: 8-20):

Доху отряхнув от постельной трухи
И зернышек проса,
Смотрели с утеса
Спросонья в полночную даль пастухи.

Темпоральным прилагательным *полночный* впервые уточняется время Рождества Христова. Наречие «[смотрели] *спросонья*», вынесенное в начальную акцентированную позицию четвертого стиха, подчеркивает неожиданность, внезапность пробуждения пастухов. Его причина, благоговейно не названная в стихотворении, восстанавливается в событийном контексте Священного Писания – как ангельское благовестие пастырям о рождении Богомладенца (ср.: Лк. 2: 8-12). Синкретичное слово *даль* отсылает к иному темпоральному пространству, обозначенному в следующей, четвертой строфе:

Вдали было поле в снегу и погост,
Ограды, надгробья,
Оглобля в сугробе,
И небо над кладбищем, полное звезд.

Лексема «*погост*» («сельский приход; отдельно стоящая церковь с кладбищем»), словосочетания «*поле в снегу*», «*оглобля в сугробе*» именуют современные автору реалии русской действительности. Поэт сопоставляет в едином семантическом пространстве четырех начальных строф разновременные планы. Событие Рождества, произошедшее во времени, но пребывающее в вечности, разворачивается одновременно и в пространстве Священной истории – «в Вифлееме иудейском во дни царя Ирода» (Мф. 2: 1) – и в индивидуально-авторском хронотопе Б.Л. Пастернака.

В пятой строфе возникает центральный, давший заглавие стихотворению, образ звезды Рождества:

А рядом, неведомая перед тем,
Застенчивей плошки
В оконце сторожки
Мерцала звезда по пути в Вифлеем.

Противительный союз «а» и пространственное наречие «*рядом*» оттеняют близость и, одновременно, внеположенность «обычному» миру той звезды, которая «*мерцала ... по пути в Вифлеем*». Определение «*неведомая*» подчеркивает ее необъяснимость, «инаковость». Дейктическая конструкция «*перед тем*» имплицитно указывает на связь времени появления

звезды с описываемым в начальных строфах событием – Рождением Богомладенца. Значение «малости», оттеняемое тремя диминутивами в персонифицирующем сравнении «застенчивей *плошки в оконце сторожки*», подчеркивает незаметность первого явления звезды во вселенной. В отличие от других небесных светил («*звезд*» четвертой строфы), новая звезда не-безымянна, но именуется она «функционально»: обстоятельственный оборот «*по пути в Вифлеем*» характеризует звезду через ее необычное, единственное в своем роде предназначение – быть «путеводной».

Внутренняя форма топонима «*Вифлеем*», указывающего на место рождения Того, «Которого происхождение от начала, от дней вечных» (Мих. 5: 2), глубоко символична. Имя «*Вифлеем*» (евр. «дом хлеба») прообразовательно указывает на Христа – Того, Кто именуется в Евангелии от Иоанна *шедшим с небес хлебом живым* (Ин. 6: 35, 48-51, 58).

Образ хлеба получает свое дальнейшее развитие в череде развернутых сравнений и метафор, описывающих звезду Рождества в шестой и седьмой строфах:

Она пламенела, как стог, в стороне
От неба и Бога,
Как отблеск поджога,
Как хутор в огне и пожар на гумне.

Она возвышалась горящей скирдой
Соломы и сена
Средь целой Вселенной,
Встревоженной этою новой звездой.

Ключевой элемент образного ряда этих строф составляют метафоры огня – «*пламенела*», «*отблеск поджога*», «*в огне*», «*пожар*», «[возвышалась] *горящей скирдой*», «*заревом*». Эти метафоры подчеркивают, что «действительное таинство Вифлеема не есть пастораль или семейное умиление, <...> но огненная тайна Боговоплощения»⁸. Они перекликаются с ветхозаветным образом Неопалимой Купины – явленного пророку Моисею на горе Синае тернового куста, горевшего, но не сгоравшего (Исх. 3: 2). Неопалимая Купина, названная в прозаической части романа «Доктор Живаго» первой в ряду перечисляемых Симой Тунцевой ветхозаветных образов Боговоплощения, иносказательно указывает на «Пресвятую Деву, в Которую вселился Бог Слово, Огонь Божественный, и оставил Ее нетленной и непорочной»⁹. Являющий собой трепетно хранимую Церковью особую тайну веры, этот образ характерен для гимнографии Рождества Христова. Ср., в частности: «Исаие, ликуй, слово Божие восприем, пророчи Отроковице Марии, *купине горети, и огнем не сгарати зарею Божества*» (20 дек., утр., 3-я стихира на стиховне, гл. 4).

Сравнения «как *стог*», «[как] *пожар на гумне*» и метафора «возвышалась ... *скирдой соломы и сена*» представляют собой ключ к символическому содержанию стихотворения. В семантике слов *стог* («хлеб в кладях»),

гумно («площадка для молотбы сжатого хлеба»), *скурда* («долгая и большая кладь хлеба»), *солома* («остатки после обмолоченного хлеба, одни стебли») общей является идея сжатого и обмолоченного хлеба.

Глубинный смысл этих тропов раскрывается в контексте церковнославянской поэзии, заново «открытой», подобно древнерусской иконописи, русскими модернистами. В богослужебных песнопениях Дева Мария уподобляется невозделанному хлебному полю, на котором неумопостижимо родился ненасеянный хлеб – Христос. Буквальные текстовые аналогии существуют между метафорами «Рождественской звезды» и стихирой предпразднства Рождества: «*Стог гуменный* Твое чрево, Всенепорочная Богородице, показуется, Клас невозделанный, паче ума и слова носящо неизреченно» (21 дек., 2-я стихира на Господи, воззвах, гл. 4). Рождение воплощенного Сына Божия от Пречистой Девы-Матери благоговейно и целомудренно уподобляется здесь тому, как зрелое зерно покидает колос.

Конструкция «в стороне от неба и Бога» и сравнение «как хутор» («обособленный земельный участок с усадьбой владельца») объединены общей идеей отстраненности, обособленности. Семантика удаленности высвечивает мысль о том, что «соделывание» Слова «плотью» не вмещается в категории неизменной и вечной Божественной природы. «Сын остается Богом в лоне неизменной Троицы, но что-то добавляется к Его Божественной природе: Он становится человеком <...> Воплощение создает как бы некое “*расстояние*” между Отцом и Сыном, некое пространство для свободного подчинения Слова, ставшего плотью, создает как бы духовное место искуплению»¹⁰.

В восьмой и девятой строфах метафорическое описание звезды вводит образ волхвов, которых «*зов небывалых огней*» ведет на поклонение Богомладенцу:

Растущее зарево рдело над ней
И значило что-то,
И три звездочета
Спешили на зов небывалых огней.

За ними везли на верблюдах дары.
И ослики в сбруе, один малорослей
Другого, шажками спускались с горы.

В десятой строфе темпоральная перспектива смещается. Пространственно-временной синкретизм наречия *вдали* подчеркивает единство хронологических пластов третьей («смотрели... в полночную даль пастухи»), четвертой («*вдали* было поле в снегу...») и десятой («...вставало *вдали* все пришедшее после») строф стихотворения:

И странным виденьем грядущей поры
Вставало вдали все пришедшее после.

Прилагательное *странный* (греч. ξένος – «чужеземный»), восходящее к идее иного, нездешнего, подчеркивает неотмирную природу нового времени – «*грядущей поры*», начинающейся с Рождеством Христовым. Ценностные смыслы раскрываются в контексте ирмоса рождественского канона: «Таинство *странное вижу* и преславное: небо, вертеп: престол херувимский, Деву: ясли, вместилище, в нихже возлеже невместимый Христос Бог...» (25 дек., К., 9 п., ир.).

Темпоральное наречие *после*, вынесенное в акцентированную конечную позицию второго стиха («Вставало вдали *все* пришедшее *после*»), актуализирует семантику временной границы. Оно подчеркивает, что воплощение Бога-Слова является смысловым «дейктическим» центром всей человеческой истории, разделившейся пополам, на «до» и «после». Событие Рождества Христова предстает в стихотворении неизменной точкой отсчета качественно нового времени.

Причастие «*пришедшее*», несущее категориальную семантику результативности, подчеркивает совершившийся характер грядущего. В антимическом соположении образов будущего («*грядущей поры*») и прошедшего («*пришедшее после*») рождается логически непостижимый образ вечности, в которой исчезают грани времени.

Оксюморон «будущего в прошедшем» указывает на двуединый смысл Рождества, являющего собой вхождение вечности во время, момент встречи небесной истории и истории земной. «Волхвы только еще идут на поклонение, но Рождество *во всем своем объеме* уже совершилось. <...> В настоящем только что родившегося Младенца видно будущее – “грядущая пора”, но в настоящем автора это грядущее уже “все пришедшее после”. Так совпадают прошлое и будущее, начало и конец, альфа и омега»¹¹.

Аксиологическая отнесенность «*грядущей поры*» раскрывается в череде параллельных именных конструкций десятой строфы:

Все мысли веков, все мечты, все миры.
Все будущее галерей и музеев,
Все шалости фей, все дела чародеев,
Все елки на свете, все сны детворы.

Троекратный повтор определительного местоимения «*все*» в третьем стихе десятой строфы подчеркивает сопричастность тайне Рождества всего мироздания. Прецедентным текстом могли послужить в данном случае слова гомилии свт. Григория Богослова: «Но Рождеству праздновали, как должно, и я ... и вы, и *все*, как заключающееся в мире, так и премирное»¹². Номинативные сочетания этого стиха отсылают к сфере ума и духа, напоминая о высоте христианского богословия, предопределившего развитие европейской философии («*все мысли веков*»), о чуде творчества («*все мечты*»), о тайнах мироздания («*все миры*»), обновленного Рождеством.

Второе звено однородных конструкций («*Все будущее галерей и музеев*») очерчивает путь европейской художественной традиции, восходящей к живописи на евангельские темы. Вместе с тем оно имплицитно указыва-

ет на постепенное вытеснение события Рождества из сердцевины бытия, перемещение его из сферы религиозного сознания в сферу нравственно-эстетическую. Ее метонимическим обозначением являются *галереи* и *музеи* – хранилища исторической и художественной памяти.

Именные сочетания следующих стихов – «Все шалости фей, все дела чародеев, / Все елки на свете, все сны детворы» – перечисляют символические реалии, ассоциативно связанные с рождественскими праздниками. Их подчеркнутая «детскость» косвенно указывает на сужение смыслового пространства события Рождества до мира детства, открытого чуду.

Образная структура одиннадцатой строфы включает в себя едва уловимую нисходящую градацию:

Весь трепет затепленных свечек, все цепи,
Все великолепье цветной мишуры...
...Все злей и свирепей дул ветер из степи...
...Все яблоки, все золотые шары...

Обозначение благоговейного чувства («трепет затепленных свечек») сменяется чередой вещных имен, объединенных семантикой искусственности, «рукотворности» («цепи», «великолепье цветной мишуры»). Тем самым эксплицируется идея «опредмечивания» праздника, растворения его во внешнем.

В крайней точке нисходящей градации одиннадцатой строфы символическое изображение обезбоженного мира («Все злей и свирепей дул ветер из степи...») синтагматически соплагается с метонимически представленной идеей секуляризации праздника Рождества («Все яблоки, все золотые шары»).

В двенадцатой строфе действие возвращается в темпоральный план рождественской ночи:

Часть пруда скрывали верхушки ольхи,
Но часть было видно отлично отсюда
Сквозь гнезда грачей и деревьев верхи.
Как шли вдоль запруды ослы и верблюды,
Могли хорошо разглядеть пастухи.
– Пойдемте со всеми, поклонимся чуду,
Сказали они, запахнув кожухи.

Хронотопическая «инклюзивность» глагольного оборота «было видно отсюда» указывает на сопричастность автора-повествователя темпорально-событийному пространству евангельских событий. Б.Л. Пастернак в данном случае следует патристической традиции, согласно которой празднование «не есть только воспоминание, но самое действительное, подлинное, возможное только через богослужение участие в этих ... событиях»¹³. (Ср. фрагмент «Слова 39» свт. Григория Богослова: «Со звездой текли мы, с волхвами поклонялись, с пастырями были озарены, с ангелами славос-

ловили...»¹⁴).

Слова пастухов – «*Пойдемте со всеми, поклонимся чуду*» – отсылают к тексту Евангелия: «*Пойдем в Вифлеем и посмотрим, что там случилось, о чем возвестил нам Господь*» (Лк. 2: 15). Образная параллель «пастыри – чудо» восходит, вероятно, к рождественским песнопениям, ср., в частности: «...И пастырие видеша чудо, ангелом воспевающим и глаголющим: слава в вышних Богу» (24 дек., вечерня, 2-я стихира на стиховне).

Следующие три строфы представляют индивидуально-авторское видение шествия на поклонение Божественному Младенцу пастырей и ангелов. Здесь впервые эксплицируется мысль о присутствии в мире физическом, видимом, мира небесного, невидимого:

От шарканья по снегу сделалось жарко.
По яркой поляне листьями слюды
Вели за хибарку босые следы.
На эти следы, как на пламя огарка,
Ворчали овчарки при свете звезды.

Морозная ночь походила на сказку,
И кто-то с навьюженной снежной гряды
Все время незримо входил в их ряды.
Собаки брели, озираясь с опаской,
И жались к подпаску, и ждали беды.

По той же дороге, чрез эту же местность
Шло несколько ангелов в гуще толпы.
Незримыми делала их бестелесность,
Но шаг оставлял отпечаток стопы.

В шестнадцатой строфе начальная обстоятельственная конструкция – «у камня» – косвенно указывает на предел пути: «У камня толпилась орава народу». Существительное *камень* насыщено символическими смыслами. В Ветхом Завете камень, отделившийся от горы и сокрушивший истукана, прообразует Христа, сокрушившего древний языческий мир и положившего начало новому царству, «которое во веки не разрушится» (Дан. 2: 34-44). Чудесное, без посредства рук (ц.сл. «нерукосечное»), отсечение камня от горы иносказательно указывает на Рождение Христа от Девы с сохранением Ее Пречистого Девства.

Мотив разъединенности, шумного беспорядочного спора, вводимый стилистически сниженным сочетанием «орава народу», высвечивает еще одно иносказательное значение слова *камень*, восходящее к прецедентным текстам Священного Писания. В Новом Завете Христос именуется *камнем преткновения* (Рим. 9: 32-33), «который отвергли строители, но который сделался главою угла» (1 Пет. 2: 6-8; ср. Пс. 117: 22, Мф. 21: 42-44, Мк. 12: 10, Лк. 20: 17-18; Еф. 2: 20).

В следующем стихе строфы безличное «светало» намечает грань но-

вого дня, нового времени. Семантика неопределенности, присущая форме возвратного глагола «*означились*», имплицитно указывает на близость смутно угадываемой тайны: «Светало. Означились кедров стволы».

В кратком диалоге последующих стихов впервые звучат слова Той, Чья «чистейшая и совершенная преданность»¹⁵ позволила Богу стать Человеком:

- А кто вы такие? – спросила Мария.
- Мы племя пастушье и неба послы,
- Пришли вознести вам обоим хвалы.
- Всем вместе нельзя. Подождите у входа.

Личное местоимение «*мы*» эксплицирует мысль о единении мира дóльного («*племя пастушье*») и гóрного («*неба послы*») как парафраз использованного в пятнадцатой строфе слова *ангелы*, греч. ἄγγελος – «вестник, посол»). Сопряжение образов ангелов и пастухов восходит к гимнографической традиции Рождества. Ср., кондак праздника: «Дева днесь Пресущественного раждает, и земля вертеп неприступному приносит. *Ангели с пастырьми славословят, волсви же со звездою путешествуют*: нас бо ради родися Отроча Младо, Превечный Бог» (25 дек., конд.).

В следующей, семнадцатой строфе повествование смещается в иной, непричастный событию Рождества временной план:

Средь серой, как пепел, предутренней мглы
Топтались погонщики и овцеводы,
Ругались со всадниками пешеходы,
У выдолбленной водопойной колоды
Ревели верблюды, лягались ослы.

Темпоральное обстоятельство «*среди серой, как пепел, предутренней мглы*», содержательно противопоставлено утверждению предыдущей строфы – «*светало*»; сравнение «*как пепел*» подчеркивает не-живой, в-небытие устремленный характер описываемой в строфе картины. Нанизывание параллельных однородных конструкций с именами профессиональных категорий субъектов действия («*погонщики*», «*овцеводы*», «*пешеходы*»), употребление глагольных форм несовершенного вида «*топтались – ругались – ревели – лягались*» привносят идею беспорядочной сумятицы.

В восемнадцатой строфе действие вновь возвращается в атемпоральный план Священной истории:

Светало. Рассвет, как пылинки золы,
Последние звезды сметал с небосвода.
И только волхвов из несметного сброда
Впустила Мария в отверстие скалы.

Первые слова строфы – «*Светало. Рассвет*» – объединены темпоральной семантикой начала нового дня. «Сквозная» аллитерация (*св*тл – *св*т – *зв* – *с*мтл – *св*) и внутренняя рифма «*светало – сметал*» акцентируют идею нарастания дневного света¹⁶. Персонифицирующая метафора «*Рассвет ... последние звезды сметал*» имплицитно свидетельствует о наступлении качественно нового времени. Сравнение «*как пылинки золы*» подчеркивает «остаточный», безвозвратно минувший характер служения *звездам*, которые с Рождеством Христовым перестают быть объектом поклонения. В новом темпоральном контексте *звездочеты* (VIII строфа), принесшие свои дары Богомладенцу, именуются *волхвами* – мудрецами, учеными. Событийная структура строфы восходит в данном случае к тексту тропаря Рождества Христова: «Рождество Твое, Христе, Боже наш, возсия мирови свет разума, в нем бо *звездам служащи звездою учахуся Тебе кланяться, Солнцу правды...*» (тропарь, гл. 4).

Денотативная структура девятнадцатой строфы повторяет план содержания начальных – I-й и II-й – строф стихотворения, однако ценностные акценты меняются:

Он спал, весь сияющий, в яслях из дуба,
Как месяца луч в углубленье дупла.
Ему заменяли овчинную шубу
Ослиные губы и ноздри вола.

Личное местоимение *Он (Ему)*, вынесенное в инициальную, сильную позицию начала первого и третьего стихов, указывает, что Тот, о Ком идет речь, не нуждается в дополнительном именовании, будучи Сам средоточием всего мироздания, его Началом и Концом (Откр. 22: 13). «*Он*» – не только земной *Младенец* (I-ая строфа стихотворения), но Сын Божий, Единородный Отцу.

Причастие «*сияющий*» привносит текстовые аналогии с апостольскими посланиями, где Сын Божий именуется «*сиянием славы и образом ипостаси Отца*» (Евр. 1: 3). Определительное местоимение «*весь*», выражающее идею полноты и целостности, указывает, что «в момент воплощения Божественный свет сосредоточился ... во Христе Богочеловеке, в котором телесно обитала полнота Божества»¹⁷. Сравнение «*как луч*» восходит к Квинту Тертуллиану, который называет Сына Божия «*Лучом Божества*» (*Dei radius*)¹⁸. Митрополит Вениамин (Федченков, † 1961) так объясняет этот образ: «... Солнце Правды, вечное, никем не сотворенное, самосветящееся и разливающее предвечный свет. Солнце это – Бог Отец. От этого Солнца пресветлого исходит Божественный, такой же как Солнце, бесконечный превечный *Луч*, все творящий и укрепляющий. *Луч* этот – Сын Божий. <...> Сын Божий, Превечный *Луч* Превечного Солнца Отца»¹⁹.

В заключительной строфе раскрываются потаенные смыслы образа Рождественской звезды:

Стояли в тени, словно в сумраке хлева,
Шептались, едва подбирая слова.
Вдруг кто-то в потемках, немного налево
От яслей рукой отодвинул волхва,
И тот оглянулся: с порога на Деву,
Как гостя, смотрела звезда Рождества.

Синонимичные сочетания «в тени», «в сумраке», «в потемках», объединенные общей идеей неяркого света, становятся синестезическим выражением необыкновенной тишины, оттеняющей чудесность происходящего. Акциональные глаголы конкретного действия начальных стихов («стояли», «шептались», «отодвинул») в заключительных стихах сменяются глаголами созерцания («оглянулся», «смотрела»), что еще более акцентирует глубокое, ничем не нарушаемое безмолвие. Имперфектная форма «смотрела» как бы останавливает время, подчеркивая вневременность являемой тайны.

Непостижимая реальность этой тайны раскрывается через сопряжение образов *Девы* и *звезды Рождества*. Гимнографическим ключом становится строка акафиста, посвященного Пресвятой Богородице: «Радуйся, Звездо, являющая Солнце» (Ак., икос 1). О значении этого поэтического иносказания святитель Димитрий Ростовский († 1710) пишет так: «Водила некогда звезда волхвов ко Христу, рождаемому в Вифлееме. Видели, – говорили они, – звезду Его на востоке и пришли поклониться Ему. <...> Думаю, то было о Госпоже моей предсказание, Она воистину есть звезда лучезарная. <...> Сею звездою учимся кланяться Солнцу правды»²⁰. Антиномическое соположение имен *Дева* и *Рождество* содержательно сближает заключительную строфу стихотворения с текстом воскресного тропаря: «... яже прежде Рождества Дева, и в Рождестве Дева, и по Рождестве паки пребываеши Дева» (тропарь воскресный, богородичен, гл. 7).

Исследование аксиологии темпоральных смыслов «Рождественской звезды» Б.Л. Пастернака позволяет говорить о сопряжении во временной ткани стихотворения исторических планов прошлого и вечного настоящего. В событии Рождества Христова исчезают грани времени, и открывается тайна вечности. Содержательная глубина образной структуры произведения обусловлена его тесной связью с аксиологическим пространством Священного Писания и Предания. Поэтические образы, символически отсылающие к метафизической реальности Рождества, являют собой скрытые аллюзии на прецедентные святоотеческие и гимнографические тексты.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гардзонио С. «Рождественская звезда» Бориса Пастернака: поэзия и живопись // Татьяна день. URL: <http://www.taday.ru/text/88104.html> (дата обращения 03.02.2014).

² Данин Д. Бремя стыда: книга без жанра. М., 1996. С. 78.

³ Пастернак Б. Письма к Жаклин де Пруайяр // Новый мир. 1997. № 1. С. 167.

⁴ Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Материалы к биографии // Наследие. Искусство. Величие. URL: <http://pasternak.niv.ru/pasternak/bio/pasternak-e-b/biografiya.htm> (дата обращения: 3.04.2011).

⁵ Крашенинникова Е. Крупицы о Пастернаке // Новый мир. 1997. № 1. С. 206.

⁶ Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Биография. М., 1997. С. 654; Bodin P.-A. Eternity and Time. Studies in Russian Literature and the Orthodox Tradition. Stockholm, 2007. P. 187.

⁷ Бердяев Н.А. Время и вечность // На переломе. Философские дискуссии 20-х годов: философия и мировоззрение / сост. П.В. Алексеев. М., 1990. С. 404–405.

⁸ Флоровский Г., протоиерей. Пути русского богословия. Вильнюс, 1991. С. 460.

⁹ Митрополит Вениамин (Федченков). Беседы о Литургии. М., 2007. С. 6.

¹⁰ Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. Киев, 2004. С. 458, 490.

¹¹ Лепяхин В. Икона в русской поэзии XX века. Сегед, 1999. С. 226.

¹² Святитель Григорий Богослов. Слова на праздники. М., 2004. С. 9.

¹³ Мечев Сергей, священномученик. Тайны богослужения. Духовные беседы. Письма из ссылки. М., 2001. С. 142.

¹⁴ Святитель Григорий Богослов. Слова на праздники. М., 2004. С. 9.

¹⁵ Святитель Филарет, митрополит Московский. Творения. Слова и речи: в 5 т. Т. 2. М., 2003. С. 65.

¹⁶ Власов А.С. «Явление Рождества» (А. Блок в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго»: тема и вариации) // Вопросы литературы. 2006. № 3. С. 87–119.

¹⁷ Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. Киев, 2004. С. 288.

¹⁸ Православная энциклопедия. Т. VI. М., 2003. С. 329.

¹⁹ Митрополит Вениамин (Федченков). Беседы о Литургии. М., 2007. С. 9.

²⁰ Святитель Димитрий Ростовский. Руно орошенное. СПб., 2003. С. 134–135.

References (Articles from Scientific Journals)

1. Vlasov A.S. “Yavlenie Rozhdestva” (A. Blok v romane B. Pasternaka “Doktor Zhivago”: tema i variatsii) [“Phenomenon of Christmas” (A. Blok in the Novel by Boris Pasternak “Doctor Zhivago”: Theme and Variations)]. *Voprosy literatury*, 2006, no. 3, pp. 87–119. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Berdyaev N.A. Vremya i vechnost' [The Time and the Eternity]. *Alekseev P.V. (ed.). Na perelome. Filosofskie diskussii 20-kh godov: filozofiya i mirovozzrenie* [At the Turn. Philosophical Discussions in 20-s: Philosophy and World View]. Moscow, 1990, pp. 404–405. (In Russian).

(Monographs)

3. Danin D. *Bremya styda: kniga bez zhanra* [The Burden of Shame: The Book Without a Genre]. Moscow, 1996, p. 78. (In Russian).
4. Pasternak E.B. *Boris Pasternak. Biografiya* [Boris Pasternak. Biography]. Moscow, 1997, p. 654. (In Russian).

5. Bodin P.-A. *Eternity and Time. Studies in Russian Literature and the Orthodox Tradition*. Stockholm, 2007, p. 187. (In English).
6. Florovskiy G. (Archpriest, Orthodox Church). *Puti russkogo bogosloviya* [Ways of Russian Theology]. Vilnius, 1991, p. 460. (In Russian).
7. Losskiy V.N. *Ocherk misticheskogo bogosloviya Vostochnoy Tserkvi. Dogmaticheskoe bogosloviye* [Essays on Mystical Theology of the Eastern Church. Dogmatic Theology]. Kiev, 2004, pp. 458, 490. (In Russian).
8. Lepakhin V. *Ikona v russkoy poezii XX veka* [The Icon in Russian Poetry of the 20th Century]. Seged, 1999, p. 226. (In Russian).
9. Losskiy V.N. *Ocherk misticheskogo bogosloviya Vostochnoy Tserkvi. Dogmaticheskoe bogosloviye* [Essays on Mystical Theology of the Eastern Church. Dogmatic Theology]. Kiev, 2004, p. 288. (In Russian).

Вера Ивановна Заботкина – доктор филологических наук, профессор, академик Европейской академии наук и искусств в Зальцбурге, Австрия; проректор по инновационным международным проектам, директор научно-образовательного центра когнитивных программ и технологий, профессор кафедры теории и практики перевода Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета. Один из основателей научной школы Когнитивной неологии.

Сфера научных интересов: концептуальная семантика, когнитивная лингвистика, семасиология, когнитивная поэтика, когнитивная культурология.

E-mail: zabotkina@rggu.ru

Vera Zabotkina – Doctor of Philology, Professor, Academician of the European Academy of Sciences and Arts, Salzburg, Austria; Vice-Rector for International Innovative projects, Director of the Centre for Cognitive Programs and Technologies, Professor at the Department of Translation Studies, Interpreting and Translation at the Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities. She is the one of the founding figures of the Russian School of cognitive neology.

Research interests: conceptual semantics, cognitive linguistics, semasiology, cognitive poetics, cognitive cultural studies.

E-mail: zabotkina@rggu.ru

Мария Николаевна Коннова – кандидат филологических наук, доцент; доцент кафедры лингвистики и лингводидактики Института социально-гуманитарных технологий и коммуникации Балтийского федерального университета им. И. Канта (Калининград).

Область научных интересов: когнитивная поэтика, лингвокультурология, семасиология, переводоведение

E-mail: maria.konnova@rambler.ru

Maria Konnova – Candidate of Philology, Associate Professor; Associate Professor at the Department of Linguistics and Language Teaching, Institute for Social and Humanitarian Technologies and Communications, Immanuel Kant Federal Baltic University (Kaliningrad).

Research interests: cognitive poetics, linguistics, culture studies, semasiology, translatology.

E-mail: maria.konnova@rambler.ru

Ю.С. Морева (Москва)

О СПОСОБАХ КОНТЕКСТООБРАЗОВАНИЯ В СБОРНИКЕ М.ЦВЕТАЕВОЙ «ИЗ ДВУХ КНИГ»

Аннотация. Статья посвящена анализу способов контекстообразования в третьем прижизненном сборнике М. Цветаевой «Из двух книг». Проблема, которая исследуется в статье, – формирование нового художественного целого на основе опубликованных в предыдущих сборниках поэтессы стихотворений, т.е. на основе элементов уже существовавшего ранее целого. В статье прослеживается «миграция» текстов из сборника в сборник и анализируются межтекстовые связи, формирующие контекст «Из двух книг». В ходе анализа автор выделяет типы межстиховых связей в рассматриваемом сборнике: лексический, логический, синтаксический и метрический. Автор приходит к выводу о том, что для процесса контекстообразования в подобных сборниках – составленных из «готового» материала – требуются более жесткие формальные связи между стихотворениями, поэтому наиболее продуктивным для анализа становится выделение частных случаев межстиховых связей.

Ключевые слова: авторский лирический сборник; лирическая циклизация; циклообразующий фактор; контекст.

Yu. Moreva (Moscow)

Creation of Context in the M. Tsvetayeva's Collection of Verse "From two Books"

Abstract. In the article are being discussed the principles which create the context among poems in the third lifetime collection of verse "From two Books" by M. Tsvetayeva. In the focus of the article lies the problem of constructing a new artistic entity based on the poems which have previously been published in the other collections of verse of the poetess – this way, the elements of the artistic entities which have already existed. In the article the migration of the poems from one book to another and the connections among the poems are being studied. The author defines the types of intertextual connections: lexic, logic, syntactic and metric ones. The author comes to the conclusion that the process of creation of the context in the collections like the Tsvetaeva's one (those based on the "ready" material) requires stronger formal connections among the poems, that is why studying of certain cases of intertextual connections seems to be the most effective for the literary analysis.

Key words: Collection of verse; lyric cyclization; factor of cyclization; context.

Любопытнейшим примером циклизации в русской поэзии начала XX столетия представляется третий сборник М.И. Цветаевой «Из двух книг» (далее тексты приводятся по первому изданию 1913 г.¹). Интересен он тем, что в него не вошло ни одного нового стихотворения: сорок один текст сборника – это стихи из «Вечернего альбома» (1910 г.) и «Волшебного фонаря» (1912 г.). В предлагаемой статье мы попытаемся выяснить,

каким образом стихотворения, изъятые из прежних контекстов, формируют новое художественное целое.

Следует, в первую очередь, обратить внимание на заглавие сборника: создается впечатление, что Цветаева намеренно подчеркивает природу стихотворений, собранных под одной обложкой: «Из двух книг». Таким образом, заглавие концентрирует внимание читателя на ряде важных особенностей: на принципиальном отсутствии нового материала, нежелании концептуализировать с точки зрения темы или идеи входящие в состав нового ансамбля стихотворения, подчеркнутой «механичности» в составлении книги. Столкнувшись с подобным заглавием, читатель вправе ожидать, что перед ним «итоговый» сборник поэтессы – лучшие стихотворения прежних лет. Однако оправдываются ли читательские ожидания? Как устроен этот новый ансамбль Цветаевой и действительно ли он представляет собой лишь механически соединенные стихотворения, не создавшие никакого контекста, кроме хронологического? Почему, в таком случае, поэтесса столь рано подводит творческие итоги – всего лишь через три года с момента выхода первой своей книги?

Итак, сборник «Из двух книг» вышел в Москве, в вымышленном Цветаевой издательстве «Оле-Лукое», и был отпечатан в Типографии Русского товарищества тиражом 1000 экземпляров: отметим, что предыдущий сборник «Волшебный фонарь», изданный тем же Оле-Лукое в Товариществе скоропечатни Левенсона, разошелся вдвое меньшим тиражом. В состав книги вошло сорок одно стихотворение, из которых пятнадцать были впервые опубликованы в «Вечернем альбоме», а двадцать шесть – в «Волшебном фонаре».

Внимательно рассматривая последовательность стихотворений в этом новом сборнике, можно убедиться в том, что тексты из двух предыдущих сборников перемешаны, в случае же следования друг за другом нескольких стихотворений из одного и того же сборника последовательность их не всегда совпадает с той, которая была в сборнике-оригинале. По всей видимости, идея о том, что Цветаева якобы подводит итог своему творчеству и просто отбирает наиболее удачные тексты – а, как известно, оба первых сборника получили от критиков упреки в «детскости» и несовершенстве многих стихотворений² – несостоятельна. Совершенно очевидна творческая работа поэтессы над этим готовым материалом, переосмысление сказанного. При этом, как видно, последовательность некоторых стихотворений оказывается столь значимой, что Цветаева не нарушает ее: например, стихотворения «В Шенбрунне» и «Камерата» соседствуют как в «Вечернем альбоме», так и в «Из двух книг».

Еще одним важным свидетельством творческой, а не чисто технической работы над новым сборником являются эпиграф, взятый из «Волшебного фонаря», а также прозаическое предисловие. В этих текстах отражена, по-видимому, главная идея нового сборника: «Пишите, пишите больше! Закрепляйте каждое мгновение, каждый жест, каждый вздох!». Таким образом, становится ясно, что выбранные Цветаевой стихотворения объединены художественным замыслом: создать поэтический дневник, поэти-

ческие мемуары, которые призваны противостоять быстротечности времени и неизбежности смерти. При этом нельзя не отметить важного отличия этого предисловия от тех, которые поэтесса делала в первых сборниках. Здесь нет никакого указания на то, как следует читать эту книгу – напротив, читателя призывают писать и фиксировать события в памяти и на бумаге. На этом уровне, как, впрочем, и на уровне заглавия, прослеживается уменьшение роли концептуализации материала; напротив, возникает ощущение подчеркнутой разрозненности, фрагментарности стихотворений, связь между которыми придется обнаружить самому читателю.

Важнейший вопрос, который возникает при этом – каким образом уже известные читателю стихотворения, прежде бывшие частью одного художественного целого, теперь формируют какое-то новое единство и обретают новые смыслы? Почему книга не распадается на отдельные стихотворения, а воспринимается как завершенный ансамбль? Отвечая на эти вопросы, разумеется, нужно говорить о контекстообразовательном потенциале отдельного стихотворения, в основе которого лежит двойственный онтологический статус художественного произведения. Это означает, что отдельное произведение может восприниматься одновременно как завершенное и замкнутое и как открытая система, готовая к взаимодействию с другими текстами. Любопытно, что о преобразующей силе контекста писал еще Е. Баратынский, который, разумеется, описывал этот феномен не теоретически, а, скорее, интуитивно: «...хотя все пьесы были уже напечатаны, собранные вместе, они должны живее выражать общее направление, общий тон поэта»³. Впоследствии феномен контекстообразования был достаточно хорошо отрефлексирован в цикловедении, причем отдельные исследователи проводили интересные аналогии: например, уподобляя эту особенность художественного произведения валентности химических элементов⁴. Однако главнейшим вопросом остается следующий: за счет каких механизмов возможна реализация этого контекстообразующего потенциала текста?

Конечно, можно назвать множество факторов контекстообразования, наиболее часто наблюдаемых в поэтических книгах, например, наличие сквозного сюжета, система тем и мотивов, единство лирического героя или системы персонажей, но, на наш взгляд, не меньшего внимания заслуживают частные случаи способов формирования контекста. Именно на них мы обратим особое внимание в данной статье.

Работая с этой поэтической книгой, нужно, разумеется, иметь в виду биографическую основу стихотворений, как это было и с первыми двумя сборниками Цветаевой. В предисловии поэтесса обращает внимание на эту особенность: «Мои стихи – дневник, моя поэзия – поэзия собственных имен». Позднее поэтесса указывала на эту особенность своего творчества, говоря об истории создания «Вечернего альбома», который был написан «...взамен письма к человеку, с которым была лишена возможности сноситься иначе»⁵. В данной статье мы не будем затрагивать этот аспект, отсылая к обширному корпусу биографических исследований и комментариев, например, к комментированному изданию «М.И. Цветаева. Книги

стихов» под редакцией Т.А. Горьковой⁶ или пятитомнику «Стихотворения и поэмы» с комментарием А. Сумеркина и В. Швейцер⁷. Укажем лишь, что биографической основой стихотворений объясняется присутствие в книге ряда персонажей и образов, также способствующих порождению контекстуальных связей.

При последовательном чтении сборника «Из двух книг» достаточно отчетливо прослеживается лирический сюжет, в соответствии с развитием которого стихотворения делятся на несколько тематико-мотивных групп. Стихотворения 1–10 (нумерация осуществлена автором статьи и соответствует порядку следования стихотворений в издании 1913 г.) посвящены, в основном, детским переживаниям и воспоминаниям, в этих стихотворениях представлена позиция самого ребенка. В сознании героини на равных существуют и ее близкие – мама и сестра, и знакомые – например, погибший трехлетний Сережа, сын Лидии Тамбурер, – и персонажи из книг – Нина Джаваха, – и исторические личности, такие как сын Наполеона.

Следующие тексты – с 11 по 18 – объединены не только тематически, но при помощи мотивов. Главной темой, главным сюжетным событием здесь становится взросление героини и острое переживание этого взросления. Так, детство предстает в виде волшебного Розового домика (розовый цвет, по-видимому, в поэтическом мире Цветаевой тесно связан с темой детства), куда каждый день убегали героиня и ее сестра, и который теперь разрушен, забыт. Стихотворение «Домики старой Москвы» не связано с основной темой этой группы текстов, однако содержит важный мотив, роднящий его с другими стихотворениями – мотив умирания старого мира, беспощадности времени. Таким образом, в этой группе текстов ключевым контекстообразующим фактором становится именно использование общего мотива, раскрывающегося совершенно по-разному: от буквального разрушения «розового домика» детства до метафорического разрушения старого сознания героини через критику Брюсова (стихотворение-посвящение «В.Я. Брюсову»), который, как известно, был большой поэтической любовью юной Цветаевой.

Следующая, и самая крупная тематическая группа стихотворений – с 19 по 32 – посвящена первой любви и горечи первой разлуки. Эта группа стихотворений объединена общим сюжетным событием, в связи с чем здесь формируется устойчивая группа персонажей: сестры и их общий возлюбленный. Следует отметить, что в этой группе содержится наибольшее количество текстов из «Вечернего альбома» и «Волшебного фонаря», перенесенных в сборник «Из двух книг» без изменения их последовательности в книге. Образы сестричек появились еще в первом сборнике, однако стихотворения из «Волшебного фонаря» дополнили сюжет об этом любовном треугольнике.

Наконец, последние стихотворения сборника, 33–41, тематически достаточно разнородны, однако в целом представляют собой заключение, подведение итогов всему сказанному – и, вместе с тем, итогов сложной поры взросления. Главным предметом раздумий этой группы стихотворений становится душа лирической героини, «морская», желающая всего и

сразу, вместилище тревог, «безумья и грехов». Заключительные стихотворения объединяют в себе прощание биографическое и прощание поэтическое – с читателем сборника. Последнее стихотворение, «Из сказки – в сказку», звучит как завещание: «Помоги мне остаться девочкой».

Межстиховые связи в этом сборнике возникают и на ином, более частном уровне, и именно они представляют для нас наибольший интерес. Речь идет о соседстве стихотворений, которые не были изначально задуманы как связанная логически пара (или более крупный фрагмент ансамбля). Рассмотрим, как «технически» возможно сконструировать контекст между стихотворениями, написанными в разное время и зачастую посвященными различным событиям.

Первый заметный прием – объединение текстов за счет частного образа; назовем его **лексическим**. Речь здесь идет не о персонажах, например, матери или сестры (они в раннем творчестве Цветаевой устойчивы и встречаются в самых разных стихотворениях), а о единичных образах, присутствующих в стихотворениях разных лет или текстах, не соседствующих в одном из первых сборников. Так, например, образ Розового домика (волшебного дома) встречается «Волшебном фонаре» дважды, но эти стихотворения там достаточно сильно разъединены большим количеством других поэтических текстов (двадцать восемь стихотворений между указанными). В сборнике же «Из двух книг» стихотворения «Розовый домик» (из «Вечернего альбома») и «Прости» волшебному дому» соседствуют, причем второе логически продолжает первое. Еще один пример использования такого приема – стихотворения «Молитва» и «Душа и имя», скрепленные образом души лирической героини.

Другой пример находим в стихотворениях «На заре» и «И, как прежде, оне...», не соседствовавших ранее в «Волшебном фонаре». Эти стихотворения объединяются за счет использования – в противоположность цветаевской «поэзии имен» – условного «они» для обозначения лирических героев. Примечательно употребление устаревшей формы местоимения «оне», поскольку в других стихотворениях Цветаева пользуется и современной формой «они».

Следующий способ формирования межстиховых связей можно было бы назвать **логическим**, в основе которого лежит своего рода параллелизм. Такой способ прослеживается в соседствующих в сборнике «Из двух книг» стихотворениях «Rouge et bleue» и «В пятнадцать лет»: первое из них ранее входило в состав «Вечернего альбома», второе – «Волшебного фонаря». Дело здесь не только в совпадении тем и мотивов, но и в логике развития лирического переживания. В «Rouge et bleue» идея быстротечности и неумолимости времени, уносящего радость и дающего тревоги и горечь, выражается в образах двух взрослеющих девочек, обращающихся в разном возрасте к одной и той же мысли и приходящих к выводу о том, что все, что виделось простым и возможным в детстве, осталось в прошлом, а настоящее и будущее сулят разочарование. В стихотворении «В пятнадцать лет» лирическая героиня размышляет о жизни в том же ключе: «И каждый шаг шалунье был позволен» сменяется на тоскливое «Что впе-

реди? Какая неудача?»).

Еще один способ формирования контекста – **синтаксический**, заключающийся в повторении отдельных синтаксических структур. Пример синтаксической межстиховой связи находим в стихотворениях «Осужденные» и «Резеда и роза», следующих в сборнике «Из двух книг» друг за другом, в отличие от «Волшебного фонаря», где они были впервые опубликованы. Здесь повторяется синтаксическая конструкция «Один..., другой...». В стихотворении «Осужденные» читаем описание трех сестер: «Одна цветок неживше-свежий, / Другая – луч, что блещет реже, / В глазах у третьей – небо». Далее эта конструкция повторяется еще два раза. В стихотворении «Резеда и роза» также встречается такая конструкция: «Один маня, другой с полуугрозой...». Примечательно, что и в «Резеде и розе» это противопоставление представлено в каждой строфе.

Наконец, последний прием – вероятно, самый любопытный и, кажется, представляющий собой частный случай синтаксического – **метрический**. Он связывает, например, стихотворения «Привет из вагона» и «В раю». В стихотворении «Привет из вагона» читаем: «Вагонный мрак как будто давит плечи», а в стихотворении «В раю» – «Воспоминанье слишком давит плечи». Помимо очевидного лексико-синтаксического повтора, использование которого, кстати, Н. Гумилев называет в числе недостатков цветаяевской поэзии², здесь можно отметить и единое метрическое устройство стиха: в обоих случаях это пятистопный гиперкаталектический ямб. Необходимо заметить, что эти два стихотворения впервые были опубликованы в разных сборниках: первое – в «Вечернем альбоме», второе – в «Волшебном фонаре», поэтому такое сближение особенно значимо.

Итак, сборник Марины Цветаевой «Из двух книг» представляет собой сложное единство, в котором хорошо известные читателю стихотворения освобождаются от старого контекста и выстраивают новое художественное целое. Механизм контекстообразования запускается за счет следующих приемов: формирования определенного круга действующих лиц и образов, объединяющих стихотворения; выстраивания достаточно отчетливого сюжета внутри сборника; создания сложной системы тем и мотивов (среди наиболее заметных можно выделить темы времени, взросления, первой любви; мотивы разрушения старого мира, тревоги и боли, тоски в разлуки); а также за счет конструирования лексических, логических, синтаксических, метрических связей между отдельными стихотворениями. Все эти приемы позволяют Цветаевой освоить новую для нее книготорческую стратегию, базирующуюся на использовании «готового» материала. Важно заметить, что к подобной стратегии прибегают многие поэты, однако, как правило, речь идет о соседстве старого и нового материала в одной книге. Так, встраивание старых текстов в новый ансамбль практиковали, например, В. Маяковский в «Простом как мычание» и И. Северянин в «Громокипящем кубке». С нашей точки зрения, в ансамблях подобного типа особенно продуктивным представляется выявление частных случаев межстиховых связей, поскольку поэтический материал в таких сборниках, как правило, более разнороден и для процесса контекстообразования тре-

буются более жесткие формальные связи между отдельными текстами.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цветаева М. Из двух книг. М., 1913.

² Брюсов В.Я. Новые сборники стихов // Русская мысль. 1911. № 2. С. 233; Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии // Аполлон. 1912. № 5. С. 50–51.

³ Цит. по: Дарвин М.Н. Художественный мир «Сумерек» Е.А. Баратынского // Русский лирический цикл: проблемы истории и теории. Красноярск, 1988. С. 98.

⁴ Стерьянулу Э.А. Лирический цикл как система поэтических текстов // *Facta universitatis. Series: Linguistics and Literature*. 1998. Vol. 1. № 5. P. 323–332.

⁵ Цветаева М.И. Герой труда // Об искусстве. М., 1991. С. 133.

⁶ Цветаева М. И. Книги стихов / сост., комм., статья Т.А. Горьковой. М., 2004.

⁷ Цветаева М.И. Стихотворения и поэмы: в 5 т. New York, 1980–1983.

⁸ Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии // Аполлон. 1912. № 5. С. 50–51.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Steriopulu E.A. *Liricheskiy tsikl kak sistema poeticheskikh tekstov* [Lyric Cycle as a System of Poetic Texts]. *Facta universitatis, Series: Linguistics and Literature*, 1998, vol. 1, no. 5, pp. 323–332. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Darvin M.N. *Khudozhestvenny mir “Sumerek” E.A. Baratynskogo* [The Literary-artistic World of “The Twilight” by E.A. Baratynsky]. *Russkiy liricheskiy cikl: problemy istorii i teorii* [Russian Lyrical Cycle: Problems of History and Theory]. Krasnoyarsk, 1988, p. 98.

Юлия Сергеевна Морева – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета.

Круг научных интересов: лирическая циклизация; авангард; стиховедение; русский футуризм.

E-mail: zergi_89@mail.ru

Yuliya Moreva – postgraduate student at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities.

Research interests: lyric cyclization; avant-garde; verse studies; Russian futurism.

E-mail: zergi_89@mail.ru

Компаративистика
Comparative Studies

И.А. Богомолова (Санкт-Петербург)

**ПОЭМА ИВАНА КАРАМАЗОВА И ЛИБРЕТТО К ОПЕРЕ
Р. РОССЕЛЛИНИ «ЛЕГЕНДА О ВОЗВРАЩЕНИИ»
(ИТАЛИЯ, 1966):
событийные и персонажные трансформации**

Аннотация. Глава «Великий инквизитор» романа Достоевского «Братья Карамазовы» стала основой для оперы Р. Росселлини «Легенда о возвращении» (Ла Скала, Милан, 1966). В статье на основании сохранившегося либретто мы вскрываем и описываем изменения событийной структуры и системы персонажей, обусловленные трансформацией литературного произведения в оперу. Мы приходим к выводу, что сцена и сценичность стали ориентиром для либреттиста Диего Фабри, который в связи с этим не включил в музыкальное произведение важные для Достоевского темы (свободы веры, выбора, свободы христианской любви и устройства земного счастья человека), а построил оперу на конфликте светской власти и духовной, сделав акцент на зрелищных сценах убийства Короля и исчезновении Незнакомца.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский; роман «Братья Карамазовы»; Ренцо Росселлини; опера «Легенда о возвращении»; либретто; структурная трансформация при переложении текста в оперу.

I. Bogomolova (Saint-Petersburg)

**Ivan Karamazov's Poem and Libretto to
R. Rossellini's opera *La leggenda del ritorno*:
Transforming Events and Protagonists**

Abstract. “Grand Inquisitor” – a chapter of Dostoevsky’s masterpiece “The Brothers Karamazov” is a pre-text for Rossellini’s opera *La Leggenda del Ritorno* (1966, Milan). In the what follows we dissect and interpret changes in plot and system of protagonists which are determined by transformation of literary text into opera. We have come to the conclusion that the stage and staginess became influencing benchmarks for Diego Fabri, a librettist, who thus did not add into his music piece some leitmotifs which were for Dostoevsky of great importance, namely: freedom of belief and choice, freedom of Christian charity and constitution of worldly happiness. In fact, he developed his opera as one based on the conflict between spiritual and temporal authorities, and emphasized the spectacular scenes of King’s murder and Stranger’s disappearance.

Key words: Dostoevsky; The Brothers Karamazov; Renzo Rossellini; *La Leggenda del Ritorno*; libretto; text-opera structural transformations.

Роман Достоевского «Братья Карамазовы» на протяжении XX–XXI вв. оказывал значительное влияние на литературоведов и философов, художников и театральных режиссеров, композиторов и музыкантов. Этот текст даже считают своего рода художественной квинтэссенцией творчества Достоевского¹. Однако внутри романа также есть средоточие идейного конфликта – поэма о великом инквизиторе, о двойственной природе которой – независимый текст или неотделимая часть романа – заговорили буквально с момента появления этой главы в печати².

Проблема автономности главы встает перед любым театральным режиссером или композитором, начинающим интерпретировать поэму. В истории музыкальных интерпретаций романа сложились три подхода.

Первый заключается в том, что в ходе неизбежного для жанра либретто сокращения эта глава полностью выпадает из поля зрения интерпретатора. В качестве подобных примеров можно привести оперу О. Еремиаша «Братья Карамазовы», написанную в 1927 г. в Чехии, и оперу А. Холминова «Братья Карамазовы», созданную в 1985 г. в СССР.

Второй подход – в противоположность первому – берет поэму за основу нового музыкального произведения, сводит все содержание романа к главе «Великий инквизитор». Так поступил немецкий композитор Борис Блахер, написавший одноименную ораторию (Германия, 1943). По такому же принципу пошел и итальянский композитор Р. Росселлини, создавший в 1966 г. оперу «Легенда о возвращении» (Милан, Ла-Скала).

Конечно, эти два подхода – исключение главы или сведение всего музыкального произведения к ней – представляют собой крайности, более того, они очевидно и серьезно вторгаются в замысел Достоевского. По этой причине в начале XXI в. наиболее актуальным стал третий вариант решения проблемы: глава «Великий инквизитор» не просто включалась в общий замысел, она становилась центральным элементом, некоей «рамой», скрепляющей новое музыкальное произведение. Примером может послужить опера петербургского композитора А. Смелкова «Братья Карамазовы», премьера которой состоялась в 2008 г. в Мариинском театре (г. Санкт-Петербург). Однако традиция оперного существования «Братьев Карамазовых» в веке XX связана с указанной контрастностью – или сведение к «Великому Инквизитору», или безусловный эллипсис этого фрагмента.

Остановимся на опере Р. Росселлини «Легенда о возвращении» – опере, которая в России до сих пор остается не введенной в научный оборот (ни музыковедами, ни литературоведами). Премьера состоялась 10 марта 1966 г. в театре Ла Скала. Автор либретто – Диего Фабри – драматург, чьи пьесы сосредоточены, как правило, на религиозной (католической) тематике.

Литература и музыка, прозаический текст и опера – явления, конечно, связанные, но весьма далекие друг от друга. Переложения из одной формы в другую невозможно осуществить без серьезного «вклинивания» в изначальную художественную структуру. Проследим, какие событийные и персонажные трансформации произошли с текстом Достоевского в про-

цессе адаптации поэмы Ивана Карамазова к оперному пространству.

Персонажная система. В программе к спектаклю перечислены следующие персонажи: Кардинал, Король, Незнакомец, Еретик, группа еретиков, Мать и Простолюдин. По отношению к тексту Достоевского условно их можно поделить на две категории. К первой относятся новые герои, которые не встречаются в поэме Ивана, – это Еретик, группа еретиков и Простолюдин. В тексте Достоевского есть упоминания о еретиках («но завтра же я осужу и сожгу тебя на костре, как злейшего из еретиков»³, далее роман цитируется по указанному изданию), но они не являются носителями действия, т.е. персонажами⁴. Вторая категория героев оперы – это те, чьи образы были заимствованы либреттистом из главы «Великий инквизитор», – Кардинал, Незнакомец, Король и Мать. Последние два образа мы встречаем в поэме Ивана, но отдельными голосами они не обладают: «Он снисходит на “стогны жаркие” <...> в присутствии короля [здесь и далее курсив наш. – И.Б.], двора, рыцарей...» (226), «“Он воскресит твое дитя”, – кричат из толпы плачущей матери» (227). В опере эти персонажи обретают свои голоса.

Образы великого инквизитора и пленника из текста Достоевского в опере трансформированы до Кардинала и Незнакомца соответственно, т.е. великий инквизитор в музыкальном произведении назван по его духовному сану. Незнакомца же в финале оперы хор открыто назовет Богом: «Постепенно угасающие в воздухе голоса хора просят Бога вернуться, потому что мир нуждается в нем» («Un coro che poco a poco si spegne nell'aria invoca il Signore perché torni, perché il mondo ha bisogno di Lui»). Здесь и далее в скобках приводим текст либретто на итальянском языке, который хранится в архиве театра Ла Скала).

Примечательно, что у Достоевского под образом пленника подразумевается Бог, но в ипостаси Христа, т.е. Бога-Сына, если следовать догмату о Троице. В опере обращение хора к Незнакомцу как к Богу, с одной стороны, не противоречит Достоевскому, поскольку Бог един в своих трех ипостасях, и либреттист, таким образом, лишь обобщает и раскрывает для зрителя, слушателя оперы истинную сущность персонажа. Однако, с другой стороны, за таким обобщением прочитывается интерпретация либреттистом образа пленника из главы «Великий инквизитор».

Диего Фабри, в отличие от Достоевского, прямо, а не намеком обозначает, кто именно является героем произведения – Бог. Второй аспект интерпретации, на наш взгляд, заключается в актуализации коммуникативного аспекта и читательской рецепции. Когда хор обращается к Незнакомцу как к Богу, он вовлекает зрителя в переживание оперы в качестве личного религиозного события. Достоевский скорее акцентировал «литературность» Христа – героя поэмы Ивана Карамазова. Текст главы «Великий инквизитор» не оставляет сомнений: перед нами не Христос Евангелий, а некий образ, условность, фантазия Ивана Карамазова. Таким образом, Достоевский создает дистанцию между Священным текстом и своим, евангельским Христом и его Ивановой проекцией. Либреттист эту дистанцию сократил (если вовсе не свел на нет), заставив зрителя вос-

принимать образ Христа в опере как евангельского, а заодно нивелировав художественное фантастическое начало поэмы Ивана.

Событийная система. Меняется не только система персонажей, ее расширение ведет к изменению сюжета и даже композиции – в отличие от поэмы, либретто состоит из двух частей, причем их границы четко очерчены. Первая открывается сценой казни еретиков: Кардинал объявляет собравшимся верующим о том, что трибунал вынес свой приговор и Король требует его исполнения. Приговоренные еретики проходят мимо верующих к костру. Когда пламя разгорается, напуганная толпа начинает молиться. В это время король задается вопросом: «А вдруг я ошибся? Действительно ли спасение нашей религии в пламени?» («Sono forse anch'io nel peccato? Sarà davvero nel fuoco che dovremo continuare a cercare la salvezza della religione?»). На слова короля кардинал отвечает: «Пока заблуждение не исчезнет с лица земли» («Finché l'errore non sarà cancellato sulla faccia della terra»).

Заметим, итальянский драматург подчеркивает сомнение власти в необходимости казни. Наоборот, представитель Церкви выражает абсолютную уверенность в необходимости происходящего. Вообще уверенность кардинала сохранится до конца оперы, характер персонажа не изменится. Естественно, какого-то противостояния власти светской и духовной поэма Ивана не знает.

После казни Король, Кардинал и их приближенные удаляются. Оставшиеся люди в мольбе зывают к Богу, появляется незнакомец и воскрешает мертвого ребенка. Это видит кардинал, который приказывает солдатам арестовать Незнакомца.

Как мы видим из первого действия, либреттист сохраняет основную топику поэмы Ивана Карамазова, а именно: появление незнакомца, воскрешение им ребенка, арест. У Достоевского будущий пленник «снисходит на “стогны жаркие” южного города» после того, как «накануне <...> была сожжена <...> сотня еретиков» (226). В опере Незнакомец появляется также после казни, которая в опере изображена, в отличие от поэмы Ивана. Однако если в главе «Великий инквизитор» Он сам «возжелал хоть на мгновение посетить детей своих» (226), то в музыкальном произведении Незнакомец приходит после того, как люди зывают к нему в мольбе. Это подчеркивается в либретто словами: «...люди с новой силой зывают в своей молитве к Богу до тех пор, пока не появляется Незнакомец» («<...> la folla rinnova la sua preghiera e invoca il Signore, finché uno Sconosciuto appare»). Таким образом, в опере подчеркнута мысль о том, что Бог приходит к нуждающимся.

Также заметим, что либреттист исключил из текста Достоевского упоминание на место и время действия (в главе «Великий инквизитор» действие разворачивается в испанском городе Севилья в шестнадцатом столетии). Таким образом, как нам кажется, Диего Фабри акцентировал универсальность хронотопа, которая в спектакле передается с помощью абстрактных декораций (см. фото на сайте театра: <http://www.teatroallascala.org/archivio>).

Второе действие открывается сценой посещения Незнакомца в тюрьме Кардиналом, который в своей речи укоряет узника за то, что тот «пришел разрушить уже крепко устоявшийся порядок, где людям говорят, что есть добро и зло и где им больше не нужно принимать решения самим. Все, что он хочет от Незнакомца, чтобы тот ушел, чтобы кардиналу не пришлось сжигать его как еретика» («...venuto a turbare un ordine ormai solidamente costituito, dove agli uomini è stato detto ciò che è bene e ciò che è male, sicchè essi non hanno più dovuto desiderare da soli, secondo liberta, e vorrebbe che se ne andasse per non essere costretto a bruciarlo come eretico»).

Обратим внимание, в тексте Достоевского великий инквизитор несколько раз спрашивает пленника: «Зачем же ты пришел нам мешать?» (229). Имеется в виду процесс устроения «счастья слабосильных существ» (236) на иных началах: на чуде, тайне и авторитете, – за которыми стоит «успокоение» (232) совести людей, а также лишение их свободы веры, выбора и т.п. При этом заметим, что в поэме Ивана этот процесс еще не завершен. В тексте либретто кардинал не задает этот вопрос своему пленнику, он лишь укоряет его за то, что «...тот пришел разрушить уже крепко устоявшийся порядок». Недовершенство переустройства мира, свойственная Достоевскому, здесь исчезла: для героя оперы процесс устроения счастья людей на иных началах вполне завершен. И, возможно, именно поэтому в музыкальном произведении кардинал явно не жаждет сжигать Незнакомца («все, что он хочет, чтобы тот ушел, чтобы кардиналу не пришлось сжигать его как еретика»), в отличие от Великого Инквизитора Достоевского, который говорит своему пленнику: «Завтра же я осужу и сожгу тебя на костре» (228).

Таким образом, с нашей точки зрения, напрашиваются две альтернативы: либо кардинал уверен, что разрушить этот крепко сложившийся порядок невозможно, и поэтому он не боится незнакомца, либо, наоборот, выражает надежду на разрушение этого порядка.

Следующим событием в либретто становится появление толпы людей, которая требует от Незнакомца превратить камни в хлебы. Кардинал присоединяется и просит своего пленника удовлетворить их просьбу, обращаясь к нему со словами: «Они последуют за тобой... Ты станешь их истинным Богом» («Ti seguiranno uniti... Sarai il loro vero Signore»), – на что Незнакомец отвечает словами из Евангелия от Матфея: «Не хлебом единым жив человек» («Non di solo pane vive l'uomo»). Толпа негодует, но кардиналу удается ее успокоить, после чего он сам предлагает незнакомцу сброситься с самой высокой колокольни: «Если ангелы придут к тебе на помощь, люди снова тебя полюбят» («Se gli angeli verranno in tuo soccorso, il popolo tornerà ad adorarti»). Незнакомец шепотом отвечает: «Все это написано. Не испытывай Господа твоего» («È scritto: Non tenterai il Signore Iddio tuo»).

Третьего искушения в либретто нет. Вместо него Кардинал дает незнакомцу взглянуть на мир, каков он есть, но в ситуации вседозволенности. Получившие свободу выбора мятежники тут же убивают короля – того, кто надеялся, что миром можно управлять не только огнем и мечом. После

убийства Короля Кардинал вновь возвращается к Незнакомцу в тюрьму и предлагает ему стать новым Королем, чтобы таким образом учредилось царствие Божие. Незнакомец отвечает на это следующими словами из Евангелия от Иоанна: «Сказано: не искушай меня. Царство мое не от мира сего» («È scritto: non mi tentare. Il mio Regno non è questa terra»). Кардинал потрясен непоколебимостью пленника и исповедуется ему. Мы узнаем глубинный разлом в Кардинале, носимый им с молодости. Чтобы быть с Богом, человеку нужна свобода, чтобы быть счастливым и довольным – свобода не нужна. Облеченный властью и ответственностью перед «малыми людьми», он принужден был мучительно решать вопрос – что выбрать. В конечном итоге он избрал последнее, поэтому сейчас, защищая свой выбор, ему ничего не остается, как сжечь Незнакомца, в то время как толпа будет смотреть и глумиться. Незнакомец, не говоря ни слова, протягивает руки к кардиналу, целует его и оставляет. Переступив через порог камеры, он идет к пылающему огню эшафоту, медленно растворяясь в воздухе. Опера заканчивается словами хора, призывающими Бога вернуться, потому что мир нуждается в нем.

Анализ краткого содержания оперы «Легенда о возвращении» показал, что при трансформации текста главы «Великий инквизитор» в жанр либретто Диего Фабри «спрямил» литературное произведение Достоевского, сделав его однозначным и прямолинейным. Поясним. В поэме Ивана Карамазова содержатся размышления писателя на такие философские темы, как свобода веры, выбора, свобода христианской любви, устроение земного счастья человека и т.д. (отмечено В.В. Розановым). Диего Фабри опустил эти темы и построил оперное либретто на конфликте Короля и Кардинала – светской власти и духовной. Сцена и сценичность стали мерилом при работе с литературным источником. Именно поэтому, на наш взгляд, в оперу были добавлены такие зрелищные сцены, как убийство Короля и исчезновение Незнакомца, а упомянутые в тексте Достоевского фигуры (еретик и мать) стали в музыкальном произведении персонажами.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Розанов В.В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского // Розанов В.В. Собрание сочинений / под общ. ред. А.Н. Николюкина. Т. 7. М., 1996. С. 96; Сухих О.С. Идея великого инквизитора и личность в «Легенде о великом инквизиторе» Ф.М. Достоевского // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2012. № 3 (1). С. 371.

² Розанов В.В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского // Розанов В.В. Собрание сочинений / под общ. ред. А.Н. Николюкина. Т. 7. М., 1996. С. 7–158.

³ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 14. Л., 1976. С. 228.

⁴ Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 1. М., 2004. С. 249.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Sukhikh O.S. Ideya velikogo inkvizitora i lichnost' v "Legende o velikom inkvizitore" F.M. Dostoevskogo [The Idea of the Grand Inquisitor, and the Personality in the *Legend of the Grand Inquisitor* by F. Dostoevsky]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, 2012, no. 3 (1), p. 371. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Rozanov V.V. Legenda o Velikom inkvizitore F.M. Dostoevskogo [Legend of the Grand Inquisitor by Fyodor Dostoyevsky]. *Rozanov V.V. (author), Nikol'yukin A.N. (ed.). Sobranie sochineniy* [Collected Works.]. Vol. 7. Moscow, 1996, p. 96. (In Russian).

3. Rozanov V.V. Legenda o Velikom inkvizitore F.M. Dostoevskogo [Legend of the Grand Inquisitor by Fyodor Dostoyevsky]. *Rozanov V.V. (author), Nikol'yukin A.N. (ed.). Sobranie sochineniy* [Collected Works.]. Vol. 7. Moscow, 1996, pp. 7–158. (In Russian).

(Monographs)

4. Tamarchenko N.D. (ed.). *Teoriya literatury: v 2 t. T. 1* [Theory of Literature: in 2 vols. Vol. 1]. Moscow, 2010, p. 249. (In Russian).

Ирина Анатольевна Богомолова – аспирант кафедры русской литературы Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, библиотекарь Литературно-мемориального музея Ф.М. Достоевского (Санкт-Петербург).

Область научных интересов: Достоевский и музыка, театр и Достоевский.

E-mail: septima@bk.ru

Irina Bogomolova – postgraduate student at the Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen, Librarian Literary-Memorial Museum F.M. Dostoevsky (Saint-Petersburg).

Research interests: Dostoevsky and Music, Theater and Dostoevsky.

E-mail: septima@bk.ru

В.В. Королева (Владимир)

А. БЕЛЫЙ И Э.Т.А. ГОФМАН. ЧЕРТЫ ГОФМАНОВСКОГО СТИЛЯ В ТВОРЧЕСТВЕ А. БЕЛОГО.

Аннотация. В статье рассматриваются черты гофмановского стиля, нашедшие отражение в творчестве А. Белого: романтическая ирония и гротеск, психологизм, двойничество, карнавальность, кукольность, музыкальность. Показывается, что в первую очередь гофмановские черты проявились в «Симфониях»: в условно-фантастическом, сказочном мире в духе Гофмана, романтической иронии, которая сочетается с «бытовыми» деталями, двоемирии, психологизме и теме двойничества. Романтическая ирония у Белого, как и Гофмана, отражается в карнавальности, кукольности и реалистическом гротеске. Маски домино у Белого часто связаны с образами безумного смеха, плясок смерти и с темой огня. Комплекс этих образов восходит к новелле Гофмана «Песочный человек». Гофмановское влияние проявилась и в романе Белого «Петербург». Таким образом, можно говорить о наличии сходных стилистических приемов, совпадении некоторых образов, сюжетов и творческих принципов.

Ключевые слова: романтическая ирония; гротеск; фантастика; двойничество; карнавальность; кукольность; музыкальность.

V. Koroleva (Vladimir)

A.A. Bely and E.T.A. Hoffmann. Hoffmann's Style in the Works of A. Bely

Abstract. The article explores the features of E.T.A. Hoffmann's style that were reflected in the works of A. Bely: romantic irony and grotesque, psychologism, the use of doppelgängers, the motifs of carnivalesque and puppets, musicality. The author demonstrates that Hoffmann's features reveal themselves to the fullest extent in the "Symphonies" and include the conventionally fantastic, fairytale world in Hoffmann's style, romantic irony that is combined with everyday details, bi-worldness ("dvoemiрие"), psychologism and the theme of doppelgänger. In Bely's works, as well as in Hoffmann's, the romantic irony expresses itself through the motifs of carnivalesque, puppets and realistic grotesque. Domino masks in Bely's works are often connected with the images of insane laugh, the dance of macabre and the theme of fire. The complex of these motifs traces back to Hoffmann's novella "Sandman". Hoffmann's influence can also be seen in Bely's novel "Petersburg". All these observations allow us to talk about the presence of similar stylistic devices as well as the concurrence of certain images, plots and creative principles.

Key words: romantic irony; grotesque; fantasy; doubles; carnivalesque; puppet; musicality.

Творчество Э.Т.А. Гофмана – немецкого писателя-романтика – всегда вызывало стойкий интерес в отечественном и зарубежном литературоведении (А.Б. Ботникова, Н.А. Корзина, И.В. Миримский, Л.А. Миши-

на, Л.В. Славгородская, Ф.П. Федоров, Д.Л. Чавчанидзе, Г. Еллингер, Л. Коль, И. Винтер и др.). Неоднократно поднимался вопрос о роли Гофмана в русской литературе. Однако исследователи главным образом рассматривают аспект влияния немецкого романтика на русскую литературу XIX в. (А.Б. Ботникова, К. Голова, В. Кантор и др.), акцентируя внимание на том, что он внес значительный вклад в формирование художественного стиля ведущих русских писателей: Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, В.Ф. Одоевского, В.А. Соллогуба, А. Погорельского, К.С. Аксакова, Н.А. Полевого и др.

В центре нашего внимания исследование гофмановских традиций в литературе начала XX в. и, в частности, в творчестве писателей-символистов, которые были ближе всего к эстетике романтизма и проявляли интерес к произведениям Гофмана. Начало этому было положено Владимиром Соловьевым, сделавшим перевод новеллы «Золотой горшок», а затем интерес к Гофману был подхвачен другими писателями и поэтами в связи со сходством многих эстетических и философских идей романтизма и символизма и близостью мироощущения символистов гофмановскому. Это влияние проявилось в творчестве А. Блока, А. Белого, Ф. Сологуба, В. Брюсова, Д. Мережковского, М. Кузьмина.

В большей степени гофмановские черты отразились в поэтике А. Блока. А. Белый в период тесной дружбы с Блоком и увлечением романтически-мистическими ожиданиями прихода Вечной Женственности был также близок гофмановскому мировосприятию. В период возникновения любовного треугольника Блок – Белый – Менделеева и последовавшей ссоры с Блоком в творчество Белого входит ирония, которая по стилю близка немецкому романтику.

Гофман оказал влияние и на формирование художественно-эстетического мировоззрения А. Белого, что подтверждается упоминаниями его имени в эссеистике и мемуарах русского символиста.

А. Белый познакомился с произведениями Гофмана в ранней юности, в период активного чтения, когда шло формирование собственного стиля поэта. В книге воспоминаний «На рубеже двух столетий», описывая свои взаимоотношения с Сергеем Соловьевым, писатель рассказывает, как происходило создание мифопоэтической эстетики кружка аргонавтов: «Мы – постоянные импровизаторы, мифотворцы сюжетов, рисующие драматические борьбу света и тьмы (начала с концом), мифологические события, происходящие с нами и с нашими знакомыми <...> перелагая знакомых в свой миф, мы выращиваем всякую фантастику в стиле Гофмана и Э. По: фантастику реализма». При этом Белый подчеркивает, что в его задачу входит не возрождение романтизма, а его переосмысление: «нужна нам не сказка, не тридцатое царство: нам нужен Арбат»¹.

Гофман в сознании Белого закрепился как образ мечтателя, который с помощью музыки и безграничной фантазии сумел подняться над прозой реальной действительности, став символом романтизма. Об этом он пишет в книге воспоминаний «Между двух революций», где упоминает имя Гофмана среди других наиболее значительных художников, повлиявших

на формирование символизма как направления².

Во второй книге воспоминаний «Начало века», говоря о Вяч. Иванове, Белый называет его случайно дожившим до XX в. романтиком и сравнивает с героями Гофмана: «...кто он: архивариус, школьный учитель из Гофмана, век просидевший в немецкой провинции с кружкой пива в руках над грамматикой, или романтик, доплетшийся кое-как до революции 48-го года и чудом ее переживший при помощи разных камфар с навталинами <...> чтобы здесь на арбате <...> меня, Эртеля, Брюсова <...> заставить водить хороводы под звуки симфонии Бетховена»³.

Имя немецкого романтика упоминается А. Белым и в очерке о Владимире Соловьеве: «Приходил по какому-то делу, но мне он явился, как являются сказочные незнакомцы из Гофмана. Взрослые говорили, что в пустыне его приняли за черта. Мне казалось, что он вышел из смерчей Самума, пришел к нам; а когда вышел за дверь, то смерчем расклубился, метелью пронесся»⁴.

Таким образом, по свидетельству самого Белого, Гофман оказал влияние на формирование творческого метода символизма. Глубинное восприятие немецкого романтика проявляется в собственном художественном мире Белого, в виде отдельных гофмановских образов и мотивов, а также на уровне поэтики, в «Симфониях», поэтических сборниках «Золото в лазури», «Пепел», «Урна», в цикле сказок «Королевна и рыцари», в прозе («Рассказ № 2», роман «Петербург», книга «Мастерство Гоголя» и др.).

В творчестве Белого проявились и некоторые черты гофмановского стиля: романтическая ирония и гротеск, фантастика, двойничество, карнавальность, кукольность, музыкальность. Важной сферой пересечения Белого и Гофмана, восходящей к эстетике романтизма, является музыка. Гофман в первую очередь считал себя композитором, большинство его произведений пропитано музыкой, попыткой соединить в единое слово, ритм и мелодию.

Как известно, Белый в своих произведениях стремился подчинить слово музыкальному началу. В «симфонических» опытах, предшествовавших созданию первой «симфонии» («Предсимфония»), он использует названия музыкальных темпов для описания ритма развития действия или чувств героев. Гофман, создавая свои произведения, нередко пользовался этим приемом, как, например, в цикле очерков «Крейслериана».

В основе сюжета «Северной симфонии» лежит фантастический, сказочный мир в духе Гофмана, где главные герои – королевна, сохранившая воспоминания о запредельном, и молодой рыцарь, находящийся под влиянием дьявольских сил.

Влияние Гофмана во второй симфонии Белого выражается в романтической иронии и проявляется в развенчании идеала, обращении к буффонаде, которая сочетается с «бытовыми» деталями. Так, например, предметы у Белого, как и у Гофмана, оживают и начинают действовать самостоятельно, создавая контраст с миром людей, действующими механистически: «А бюст Иммануила Канта укоризненно качал головой и показывал язык спящему философу, стоя на письменном столе»⁵ (далее

произведения А. Белого цитируются по указанному изданию). Именно такой прием использует Гофман в новелле «Золотой горшок», когда дверной молоток превращается в торговку: «Ансельм остановился и рассматривал большой и красивый дверной молоток, прикрепленный к бронзовой фигуре. Но только что он хотел взяться за этот молоток, <...> как вдруг бронзовое лицо искривилось и ослабилось в отвратительную улыбку и страшно засверкало лучами металлических глаз. Ах! Это была яблочная торговка от Черных ворот!»⁶.

Неотъемлемой чертой гофмановского творчества стала тема двойничества, поскольку основной проблемой человеческого сознания немецкий романтик считал раздвоение, которое он сам остро переживал. Об этом свидетельствуют записи в его дневниках. Еще в ранний период своей жизни в Полоцке в январе 1804 г., он записывает: «Невероятное напряжение вечера. – Все нервы расшатаны пряным вином. – Приступ смертельных предчувствий – Двойник». И через 5 лет в Бамберге: «Странная идея на балу, <...> представляю себе свое “Я” как бы сквозь граненый кристалл – все фигуры, которые движутся вокруг меня, – это я сам, и меня раздражает их поведение...»⁷. Гофман пытался понять и описать природу двойничества в новелле «Двойник», романе «Эликсиры дьявола» и др. З. Фрейд, рассматривая феномен двойничества, отмечал, что герои произведений Гофмана «...плутают в своем Я или перемещают чужое Я на место собственного, т.е. происходит удвоение Я, разделение Я, подмена Я, и, наконец, постоянное возвращение одного и того же, повторение одних тех же самых черт лица, характера, судеб...»⁸.

Тема двойничества у немецкого романтика звучит то как внутреннее раздвоение личности, то как ее абсолютная идентичность с внешней стороны. Увлечение Гофмана двойниками, многообразие форм двойничества в его творчестве породило в мировой литературе своеобразную моду на двойников.

Одним из типичных романтических приемов раздвоения у Белого было введение в художественный текст материализованных духов, призраков, воплощенных галлюцинаций, которые он нередко представлял как собственных двойников. Психологизм поэтической прозы Белого тесно связан с реализацией темы двойничества. Так, Адам Петрович в «Четвертой симфонии» движется в окружении двойников: «Так шел он, окруженный кучкой призрачных двойников. Так шел он с ватагой белых стариков. Так шел он, окруженный хладными роями, – старинными, неизменными, вечно-метельными» (II, 410). А в «Рассказе № 2 (Из записок чиновника)» герой пытается проанализировать природу появления двойников и те чувства, которые они у него вызывают. Сначала он переживает – ужас, страх: «Знаете ли вы тихое раздумье перед зеркалом, где вы отражаетесь, знаете ли вы ожидание у запертой двери вашей квартиры – ужасное ожидание: тогда вам кажется, что за дверью стоит тот, кого вы ждете <...> И ужас принимает нестерпимые формы от сознания, что этот ожидаемый пришлец может быть лишь двойником, захотевшим познакомиться с самим собою...» (II, 205). Но затем герой сознательно создает двойников с помо-

щью зеркал, анализирует это состояние и наслаждается им: «Говорят, что увидеть двойника – страшно, <...> но это только предрассудки. Страшно ожидать его, когда он бродит где-нибудь в окрестности, но раз он приблизится, перейдет известную черту, весь страх пропадет, и его сменит восторг...» (II, 213). Возлюбленная героя в его восприятии тоже раздвоена, и он не знает, какая из них настоящая: «но ведь она любила меня... или было их две, она и ее двойник, две дамы – червонная и пиковая <...> Одна одевалась в белое или розовое, вспоминала меня, удивленно смеясь и лаская меня лазурно-синим взором <...> Другая же – та, которая промелькнула передо мною сегодня в бледно-голубом, – была строга и гневна» (II, 208).

Двойники у Белого – это не просто материализовавшиеся тени, они живут самостоятельной жизнью, похожей на жизнь того, от кого они отделились, но в другом мире (идеальном): «Тут я понял, что если мы и не были влюблены друг в друга, то любили друг друга наши двойники, встречающиеся друг с другом где-то там, вне пространства и времени...» (II, 217). Тема двойничества у Белого, как и у Гофмана, связана с безумием, т.к. окружающие мечтателя, который устремлен в мир идеальный, воспринимают как сумасшедшего. В финале «Рассказа № 2» лирический герой приходит к парадоксальному открытию: двойники, как тени, – вечны, а значит они реальнее, чем человек: «Но двойники жили в Вечности, а мы были только отражениями...» (II, 217).

Тема двойника у Белого найдет выражение и в поэзии, в сборниках «Золото лазури», «Пепел» и «Урна», где двойники становятся частью inferнального мира, наряду с другими его обитателями: карликами, мертвецами, гномами. Они имеют двойственную природу: с одной стороны – это мистические образы, порожденные творческим сознанием автора, а с другой – они приобретают вполне определенные земные черты, становятся выражением жизненного опыта и реального мира в целом.

Так, в стихотворении 1904 г. «Меланхолия» возникает традиционный образ двойника в духе Гофмана, который появляется из зеркал, и пока его отражение мало чем отличается от образа лирического героя:

Там – в зеркале – стоит двойник;
Там вырезанным силуэтом –
Приблизится, кивает мне,
Ломает в безысходной муке
В зеркальной, в ясной глубине
Свои протянутые руки (II, 651).

А в стихотворении «Отчаянье» 1904 г. двойник уже преследует лирического героя:

Двойник мой гонится за мной;
Он на заборе промелькает,
Скользнет вдоль хладной мостовой
И, удлинившись, вдруг истает (II, 652).

В цикле «Пепел» в творчестве Белого появляется особый тип двойничества, основанный на ролевом представлении литературных персонажей, или их мифологизации. Белый, как и другие символисты, пытался создать свой единый «миф о мире», который складывался на основе близких ему по духу традиций и явлений мировой культуры: религии, философии, мифологии и литературы. Одной из главных особенностей мифотворчества символистов, по мнению И.С. Приходько, было то, что «текст жизни» и «текст искусства» переплетались, и тогда миф как бы «проживался» поэтами, т.е. происходило смешение событий личного, жизненного, творческого и биографического плана⁹.

Одним из устойчивых образов в произведениях символистов, и в частности Белого, были традиционные персонажи итальянской *commedia dell'arte*, получившей распространение в XVI – начале XVIII вв. Появление в творчестве Белого образов именно *commedia dell'arte* было не случайным. По словам А.В. Лаврова, Москва в этот период представляла собой «сцену не только для торжественных ритуалов, но и для всевозможных игр и “арлекинад”, которые выполняли функцию юмористических интермедий в мистериальном действе, оттенявших сакральный смысл событий»¹⁰. По свидетельству А. Белого: «Сами же мы набрасывали покров шуток над нашей заветной зарей <...> и начинали подчас дурачиться и шутить о том, какими мы казались бы “непосвященным” людям, и какие софизмы и парадоксы вытекали бы, если бы утрировать в преувеличенных схемах то, что не облакаемо словом, то есть мы видели “Арлекинаду” самих себя»¹¹.

Таким образом, для символистов «арлекинады» были одним из способов преломления «аргонавтического» настроения в быту, шуточной формой высмеивания изжитого реального мира, которому следует противопоставить иные ценности и иной тип поведения.

Мотив «арлекинады» усиливается в поэзии Белого в связи с любовными переживаниями по отношению к Л.Д. Менделеевой и проявляется в образе домино в книге «Пепел» в стихотворениях «Полумаска», «В летнем саду», «Маскарад», «Праздник» и др.

Так, в стихотворении «Вакханалия» 1906 г. создается образ маски, которая символизирует добровольный уход из мира пошлости:

И огненный хитон принес,
И маску черную в кардонке.
За столиками гроздь роз
Свой стебель изогнули тонкий.
Бокалы осушал, молчал,
Камелию в петлицу фрака
....
Обвился и закрылся маской,
Прикидываясь мертвецом (II, 657).

В стихотворении «Маскарад» 1908 г. образ домино напоминает Медардуса

из романа Гофмана «Эликсиры дьявола». Он похож на монаха капуцина внешне, его образ связан с вином, которым дьявол совращал сначала святого Антония, а затем Медардуса в романе Гофмана:

Огневой крющон с поклоном
Капуцину черт несет.
Над крющоном капошоном
Капуцин шуршит и пьет.

Он, как и Медардус, всегда носит при себе кровавый кинжал и становится убийцей: «С окровавленным кинжалом / Пробежало домино» (II, 649).

Кроме того, маска домино у Белого часто связана с образами безумного хохота, плясок смерти и темой огня (стихотворения «Безумец», «Полевое безумие», «Сумасшедший»). Комплекс этих образов восходит к новелле Гофмана «Песочный человек», где Натанаэль, увидев, что Олимпия – это кукла, сходит с ума, его начинают преследовать «огненные круги безумия»: «И тут Натанаэль увидел на полу кровавые глаза, устремившие на него неподвижный взор; они ударились ему в грудь. И тут безумие впустило в него огненные свои когти и проникло в его душу, раздирая его мысли и чувства. “Живей-живей-живей, – кружись, огненный круг, кружись, – веселей-веселей, куколка, прекрасная куколка, – живей, – кружись – кружись!”»¹². В стихотворении «В летнем саду» 1906 г. домино выступает как карающая сила. При этом символический образ стекла – он создает иллюзию подлинности, закрывает порок от внешнего мира:

Тяжелый камень стекла бьет –
Позором купленные стекла.
И кто-то в маске восстает
Над мертвенною жизнью, блеклой.

Хрипит, проколотый насквозь
Сверкающим, стальным кинжалом:
Над ним склонилось, пролилось
Атласами в сиянье алом –

Немое домино: и вновь,
Плеща крылом атласной маски,
С кинжала отирая кровь,
По саду закружилось в пляске (II, 661).

Гофмановские образы возникают как образы времени и в цикле сказок А. Белого «Королевна и рыцари». Лирический герой сказки «Перед старой картиной» смотрит на картину, образы которой оживают, и он оказывается в том месте и в том времени, которое на ней изображено. Гофман использует такой прием в новелле «Состязание певцов», где некто, читая трак-

тат Иоганна Христофа Вагенфейля о дивном искусстве мейстерзингеров, неожиданно оказывается в 1680 г. вместе с Вагенфейлем, автором книги: «Он оглянулся и увидел возле себя почтенного старика в черном, с вьющимися локонами парике и в черном же, приблизительно так, как одевались в тысяча шестьсот восьмидесятом году, costume; он тотчас узнал старого профессора Иоганна Христофа Вагенфейля»¹³.

Гофман, а затем и Белый, считали произведение искусства центральной точкой, в которой способны соединиться прошлое, настоящее и будущее. Об этом Гофман пишет и в новелле «Дождь и догресса», где описывает историю картины, чтобы показать могучую силу искусства, стирающую все временные рамки: «В том-то и особенность искусства, что с его помощью витающие в пространстве образы, пройдя сквозь душу художника, обретают форму и краски и оживают, словно найдя свое отечество, причем нередко случается так, что картина вдруг оказывается верным изображением того, что когда-то было или произойдет в будущем»¹⁴.

Гофмановская традиция проявилась и в романе Белого «Петербург». Можно говорить о наличии сходных стилизованных приемов с Гофманом, совпадении некоторых образов, сюжетов и творческих принципов.

Первым обратил внимание на близость романа «Петербург» А. Белого к поэтике Гофмана Бердяев: «Так в кубистически-футуристическом “Петербурге” повсюду являющееся красное домино, есть превосходный, внутренне-рожденный символ подвигающейся революции, по существу нереальной. В европейской литературе предшественником творческих приемов А. Белого можно назвать Гофмана, в гениальной фантастике которого также нарушились все грани и все планы перемешивались, все двоилось и переходило в другое»¹⁵.

Исследователи романа Белого не раз указывали на его музыкальность, которая играет значительную роль в «сцеплении» сюжета в «Петербурге». Н. Пустыгина обратила внимание, что музыкальный смысл романа выстроен в одном ритмическом ключе, а «разрывы» на смысловом уровне компенсируются «скрепами» на фонетическом, ритмическом и т.д.¹⁶

Эта традиция восходит к Гофману, который, создавая роман «Эликсиры дьявола», продумывает ритм произведения, опираясь на музыкальные темпы: «роман начинается Grave sostenuto. Герой появляется на свет в монастыре святой Липы Восточной Пруссии... – потом вступает *sostenuto* – жизнь в монастыре, где он был подстрижен, – из монастыря герой вступает в ярко-разноцветный мир – здесь начинается Allegro forte»¹⁷.

На образном уровне персонажи романа Белого «Петербурга» также имеют черты, которые сближают их с героями Гофмана. Это «дьявольское начало», «двойничество», механистичность, марионеточность, призрачность. Так, в романе Гофмана «Эликсиры дьявола» главный герой Медардус, в душе которого борются добро и зло, гордыня и смирение, возомнил себя, как и его предок, художник Франческо, сверхчеловеком. Однако в ходе действия романа становится понятно, что он подобен марионетке, поступками которой управляют свыше, его сознание порождает двойников, что приводит его к потере собственной цельности. Гофман играет имена-

ми персонажей: художника, совершившего первый грех, звали Франческо, его потомок, в монашестве Медардус, рожденный искупить его грех, тоже получает родовое имя Франциск.

Белый в романе «Петербург» также поднимает проблему «единства» отца и сына Аблеуховых, что проявляется в переключке их имен. Проблематика отца и сына имеет символический и мифологический характер – как реализация евангельского мифа – истории Отца, пославшего Сына на страдание и мученичество.

Романтическая ирония, присутствующая в романе Белого, как и у Гофмана, выражается в карнавальности и реализуется в присутствии масок домино, кукольности и реалистическом гротеске. В этом маскарадном Петербурге реальность смешивается с бредом революционера-мистика, где бред кажется реальнее, чем явь. Именно такое ощущение испытывает Медардус у Гофмана: попав под власть рока, он становится марионеткой, которой управляют. Стечения обстоятельств, присваивание ему чужих масок и чужих преступлений приводят его на грань безумия, он даже хочет покончить жизнь самоубийством, чтобы вырваться из этого порочного круга. Эта маскарадность петербургского мира романа Белого, как и у Гофмана, не веселая, не светлая, а тяжелая, гнетущая, где личность потеряна, расколота.

У А. Белого ирония и гротеск становятся высшей формой насмешки над миром и самим собой – злой карикатурой, в которую он превращает своего героя Николая Аполлоновича. Аблеухов падает и вызывает смех и жалость: «обнаружились светло-зеленые панталонные штрипки и ужасный шут стал просто шутком жалким» (I, 68). С этого момента все его унижают и называют «Лягушонок, урод – красный шут!», «красное домино – домино шутовское» (I, 68).

Подобная многогранность образов романа Белого создает игру разными смыслами и, сложив эти значения, формирует такой важный элемент поэтики романа, как иронию, которая выступает неким структурно-организующим принципом.

Роман «Петербург» Белого, как у Гофмана, имеет два мира: реальный и зеркально расположенный – ирреальный. Границы между ними стерты, поэтому персонажи этого мира двойственны – они реальные люди, но они же и фантомы. Проблема утраты идентичности – одна из главных в романе Гофмана «Эликсиры дьявола», где Медардус, меняя роли, в определенный момент осознает ужасную истину: «Я тот, за кого меня принимают, а принимают меня не за меня самого; непостижимая загадка: я – уже не я»¹⁸.

Таким образом, черты гофмановской эстетики органично вошли в творчество Белого. Сочетаясь с широкой литературной традицией и эстетикой символизма, они способствовали созданию его собственной концепции творчества.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Белый А. На рубеже двух столетий // Воспоминания: в 3 кн. Кн. 1. М., 1989.

С. 535–536.

² Бельи А. Между двух революций // Воспоминания: в 3 кн. Кн. 3. М., 1990.

С. 190.

³ Бельи А. На рубеже двух столетий // Воспоминания: в 3 кн. Кн. 1. М., 1989.

С. 309.

⁴ Бельи А. Собрание сочинений: в 8 т. М., 1994–2012. Т. 8. С. 293.

⁵ Бельи А. Полное собрание сочинений: в 2 т. Т. 2. М., 2011. С. 295.

⁶ Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 6 т. М., 1991–1999. Т. 2. С. 91.

⁷ Гюнцель К. Э.Т.А. Гофман. Жизнь и творчество. Письма, высказывания и документы. М., 1987. С. 121.

⁸ Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 272.

⁹ Приходько И.С. А. Блок и русский символизм: мифопоэтический аспект. Владимир, 1999. С. 24.

¹⁰ Лавров А. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф. Фольклор. Литература. Л., 1978. С. 62.

¹¹ Лавров А. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф. Фольклор. Литература. М., 1978. С. 11.

¹² Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 6 т. М., 1991–1999. Т. 2. С. 319.

¹³ Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 6 т. М., 1991–1999. Т. 4 (1). С. 253.

¹⁴ Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 6 т. М., 1991–1999. Т. 4 (1). С. 322.

¹⁵ Бердяев Н. Астральный роман // Кризис искусства. М., 1918. С. 43.

¹⁶ Пустыгина Н. Цитатность в романе А. Белого «Петербург» // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1977. С. 88.

¹⁷ Гюнцель К. Э.Т.А. Гофман. Жизнь и творчество. Письма, высказывания и документы. М., 1987. С. 222.

¹⁸ Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 6 т. М., 1991–1999. Т. 2. С. 31.

References

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Lavrov A. Mifotvorchestvo “argonavtov” [The Myth of the “Argonauts”]. *Mif. Folklor. Literatura* [Myth. Folklore. Literature]. Leningrad, 1978, p. 62. (In Russian).

2. Lavrov A. Mifotvorchestvo “argonavtov” [The Myth of the “Argonauts”]. *Mif. Folklor. Literatura* [Myth. Folklore. Literature]. Leningrad, 1978, p. 11. (In Russian).

3. Berdyayev N. Astral’nyy roman [Astral Novel]. *Krizis iskusstva* [The Art of Crisis]. Moscow, 1918, p. 43. (In Russian).

4. Pustygina N. Tsitatnost’ v romane A. Belogo “Peterburg” [Quotes in the A. Bely’s Novel “Petersburg”]. *Trudy po russkoy i slavyanskoy filologii*. [Works on Russian and Slavic Philology]. Tartu, 1977, p. 88. (In Russian).

(Monographs)

1. Günzel K. *E.T.A. Gofman Zhizn’ i tvorchestvo. Pis’ma, vyskazyvaniya i dokumenty* [Hoffmann’s Life and Work. Letters, Statements and Documents]. Moscow, 1987, p. 121. (Transl. from German to Russian).

2. Freud S. *Khudozhnik i fantazirovanie* [The Artist and the Imagination]. Moscow, 1995, p. 272. (Transl. from German to Russian).

3. Prihod’ko I.S. *A. Blok i russkiy simvolizm: mifopoeticheskiy aspekt* [A. Blok and Russian Symbolism: Mythopoetic Aspect]. Vladimir, 1999, p. 24. (In Russian).

4. Günzel K. *E.T.A. Gofman Zhizn’ i tvorchestvo. Pis’ma, vyskazyvaniya i dokumenty* [Hoffmann’s Life and Work. Letters, Statements and Documents]. Moscow, 1987, p. 222. (Transl. from German to Russian).

Вера Владимировна Королева – кандидат филологических наук, доцент Владимирского государственного университета им. Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.

Научные интересы: русская литература Серебряного века, романтизм, символизм.

E-mail: queenvera@yandex.ru

Vera Koroleva – Candidate of Philology, Associate Professor at the Vladimir State University named after Alexander and Nikolay Stoletovs.

Research interests: Russian literature of the Silver Age, romanticism, symbolism.

E-mail: queenvera@yandex.ru

Литература малых народов *Literature of Small Nations*

А.В. Малева (Сыктывкар)

КОМИ ЖЕНСКАЯ ЛИРИКА КОНЦА XX В.: К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОСТИ И ИМПРЕССИОНИЗМА

Аннотация. Конец 1980-х – начало 90-х гг. стал переходным этапом в развитии коми литературы и поэзии в частности: авторы подвергают сомнениям и переосмыслению ценностные установки писателей предыдущего поколения, «предлагая» новые формы художественного осмысления действительности. Одними из таких новаторов в коми поэзии этого периода становятся Галина Бутырева и Нина Обрезкова, лирика которых ознаменовала зарождение новой волны женского творчества в коми литературе. При глубоко различном мироощущении поэтесс лирику данных авторов объединяют эксперименты в области поэтической формы, насыщение текстов бытийно-интеллектуальным содержанием, обращение к эстетике и поэтике импрессионизма.

Ключевые слова: современная коми поэзия; женская лирика; интеллектуальность; импрессионистичность; малые литературные формы; фрагментарность и целостность; впечатление и закономерность; метафора и символ.

A. Maleva (Syktyvkar)

Komi Female Lyrics of the End of the 20th Century: To the Problem of Intellectuality and Impressionism

Abstract. The end of the 1980th – the beginning of the 90th became a transitional stage in development of komi literature and poetry in particular: authors subject to doubts and reconsideration valuable installations of writers of the previous generation, “offering” new forms of art judgment of reality. Galina Butyрева and Nina Obrezkova, whose lyrics has marked origin of a new wave of female creativity in the komi literature, become one of such innovators in the komi poetry of this period. At deeply various attitude of these poetesses their lyric poetry unites experiments in the field of poetic form, saturation of texts existential-intellectual contents, the appeal to impressionism poetics.

Key words: modern komi poetry; women’s poetry; intellectual richness; impressionism; small literary forms; fragmentation and wholeness; the impression and pattern; metaphor and symbol.

Теория феномена интеллектуальной поэзии как художественного явления находится в настоящий момент на стадии осмысления. «Интеллектуальный тип творчества имеет чрезвычайно широкий диапазон форм»¹, а потому критерием для характеристики поэзии в качестве интеллектуальной в исследованиях литературоведов могут служить такие признаки, как

авторская установка на гносеологичность, или «познавательный максимализм... лирического героя»², авторская субъективность, рождающая нечто среднее между чувственным созерцанием и рассудочным постижением бытия³, обнаружение идеи (разума) как источника творческого импульса автора⁴ и др. Интерпретация, видоизменение, развитие «чужого текста» воспринимаются как наиболее очевидный показатель интеллектуальной поэзии, однако и при отсутствии интертекста лирика также может быть семантически многослойной, насыщенной знанием жизненного или духовно-философского опыта, в частном, глубоко личном распознающей законы бытия, метко воссоздающей глубинный – видимый не каждому – смысл повседневности. Как справедливо отмечено И.И. Плехановой, «...духовный потенциал поэзии интеллектуального типа, равно как и эмоционально-непосредственного, определяется личностью творца, а не статусом поэта-“интеллектуала”, как бы ни был он начитан, ироничен, изощрен в игре с интертекстом»⁵.

Несмотря на официальное признание женского литературного творчества, в общественном сознании сохраняется специфическое отношение к нему как ограниченному сферой семейно-бытовых, любовных, межличностных отношений, тяготеющему к выражению сугубо автобиографических, телесных, эмоционально-чувственных, иррациональных переживаний. В свою очередь это приводит «к априорному игнорированию интеллектуальной составляющей женской литературы»⁶, к отказу в способности писателя-женщины выходить за рамки «женских» тем, мыслить и рассуждать на уровне универсальных ценностей, создавать социально и экзистенциально значимые произведения («значимые» с точки зрения доминировавшей на протяжении длительного времени и продолжающей так или иначе проявлять себя рудиментно, на уровне генной памяти человека патриархальной системы). В стихийности, непосредственности, интуитивности, «восприятии жизни... сначала чувством, а потом умом»⁷, как правило, наблюдают природу женского начала. Однако активно развивающаяся на протяжении последнего столетия и особенно в наши дни литература авторов-женщин позволяет вносить поправки в данный стереотип восприятия женского творчества, а, возможно, и внести коррективы в само понимание интеллектуальной поэзии. Объективное познание и выражение женщиной себя и всех граней своего творческого потенциала требует гораздо более длительного отрезка времени, нежели полтора-два века, и в наши дни, преодолев этапы подражания и противостояния «мужскому» литературному канону, она выходит на новый уровень самоидентификации. Не углубляясь в проблему, духовно-интеллектуальное, философское начало лирики, остроту, пронизательность, обобщающую силу художественной мысли авторов-женщин так или иначе отмечают исследователи многих литератур⁸. В коми поэзии рационально-аналитический тип мышления, стремление выходить на уровень философских обобщений в поэтическом осмыслении феномена жизни можно отметить во многих стихотворениях первой крупной поэтессы Александры Мишариной (сер. 1960-х – нач. 70-х гг.), а также в ранней поэзии Алены Ельцовой (конец 1990-х гг.). Однако наи-

более выразительно близкий к интеллектуальному тип мироощущения нашел преломление в творчестве Г. Бутыревой (г.р. 1944) и Н. Обрезковой⁹ (г.р. 1965).

Нина Обрезкова – поэтесса, широко известная в литературных кругах родственных финно-угорских народов, автор пяти поэтических сборников. Она успешно пробует себя также в прозе и драматургии¹⁰, активно занимается переводами литературных произведений. Впервые заявив о себе на страницах журналов на рубеже 1980–90-х гг., Н. Обрезкова заговорила с читателем на особом языке – намеков, полутонов, символов. Меткость, точность наблюдений, выявляющих признаки духовно-нравственного кризиса современника, сосуществует в творчестве коми поэтессы с тонкой, изящной, глубоко женственной любовной лирикой, а пронизательность в осмыслении современности – с трансляцией народных поверий, глубинных истоков духовной культуры родного народа. Поэзия Н. Обрезковой воплощает рационально-интуитивный тип мышления в органичном симбиозе логического и мифопоэтического компонентов, формирующих авторскую картину мира; последний проявлен в сакрализации автором событий и предметно-бытовой атрибутики, анимистическом ощущении природы, в мистическом чувстве единства и взаимообусловленности всего происходящего на Земле. В творчестве поэтессы стереотипно маркируемые как черты мужской модели поведения эмоциональная сдержанность, ироничность по отношению к действительности и самой себе контрастируют с характером человека тонкой душевной организации – восприимчивого не только к своей, но и к чужой боли, угнетенного отношением современника к собственной жизни, людям, природе, родине: «спектр чувств интеллектуального сознания особый – глубина переживаний не эмоциональна <...> экстатические состояния не могут быть переданы как волнение, трепет, боль, восторг, просветленность»¹¹. Ее поэзия отразила переживания личности порубежного периода с присущими ей чувствами усталости, маргинальности, духовного одиночества, «бездомности», утраты основ и ориентиров; это творчество странника, проживающего различного рода пограничные состояния в непрерывном поиске социального и духовного предназначения и утверждающего незыблемые нравственно-этические основы человеческого поведения, сосредоточенные для автора в мудрости рода и знаниях предков. В силу авторской концепции литературного творчества именно через страдания, жизненные невзгоды и глубокие душевные потрясения поэта проложен путь к глубине и эстетической силе стихотворения: *По просторной дороге шагая, / стихотворение не рождается... / чем уже дорога, / Тем для него лучше. / Но совсем хорошо, / Когда вокруг одно лишь бездорожье. / Тогда стихотворение / Особенно полно величия и достоинства.* (Здесь и далее, за исключением отдельных, отмеченных нами примеров, подстрочный перевод наш. – А.М.) В раздумьях Н. Обрезковой – мировоззрение личности аналитико-философского «проживания» действительности, при этом концептуальные взгляды поэтессы реализованы большей частью в особо концентрированной – «импрессионистической»¹² – поэтической форме.

Коми литературовед В.А. Латышева непривычный для коми литературы импрессионизм отметила во многих стихотворениях А. Ельцовой – автора элегий, глубоко переживающего различные формы утраты, фиксирующего быстротечность, изменчивость, бренность человеческой жизни; в ее стихах, по мнению исследователя, «схвачено впечатление от чувства, пейзажа, состояния»¹³. Однако немаловажную роль в передаче импрессионистических, по сути, фрагментарных, сиюминутных переживаний поэта, играет также и форма произведения¹⁴. Интерес современных писателей к малым формам отмечается многими литературоведами, в т.ч. и исследователями коми литературы (жанры маленькой драмы, короткого рассказа, танка, хокку, лирической, лирико-прозаической миниатюры)¹⁵. Тенденция затронула не только поэзию рубежа XX–XXI вв. (О. Уляшев, А. Елфимова, Е. Афанасьева, Л. Ануфриева и др.), но и творчество глубоко зрелых авторов, получивших известность в 1960–70-е гг. мастеров классического рифмованного стихотворения (Г. Юшков, В. Лодыгин, А. Мишарина). «Традиция» разворачивать, обнажать мысль-чувство в нескольких и более строках теряет былую актуальность, а малый объем поэтической формы обуславливает рождение насыщенного семантическими пластами образидеи или образа-символа, зачастую требующего вдумчивого прочтения, читательской расшифровки.

Так, многие миниатюры Н. Обрезковой можно охарактеризовать как безрифменные «сгустки» напряженного мыслительного процесса, назревшего меткого наблюдения, умозаключения или внезапно нахлынувших эмоции, желания, озарения, признания, откровения: *Снежинка все равно / находит свою дорогу, / хоть и цепляется / в полете; Как же верится / мягким словам... – / как жестки / слова сети; На черном холсте / много-много белых точек – / это / на сельском кладбище / этого года кресты* (пер. автора); *Лето, / пусть короткое и холодное, / к нам на север тоже заглядывает...* (пер. автора). Бесстрастность, лапидарность поэтических высказываний формируют ощущение объективности воссоздаваемого, позволяют говорить о поэзии, не столько рефлексивной, «размышляющей» в попытках познать тайны мироустройства, но тяготеющей к констатации готовых «формул» истины – результатов познания. Упрощение, сокращение формы влечет усложнение содержательных пластов стихотворения; лаконичность, подразумевающая как завершенность и целостность, так и эскизность мироощущения (умолчание-намеки), придает тексту высокую степень ассоциативности: невыраженные до конца чувство и мысль уходят на уровень подтекста, запуская в читателе механизмы творческой рефлексии, со-творчества с автором. Малая форма становится наиболее удачным средством придания деталям повседневных ощущений, явлений и событий масштабов макромира, средством обнаружения вечности в непосредственном, естественном, непринужденном.

Заметка-впечатление, миниатюра-импрессия поэтессы зачастую сопряжена с емкой сентенцией, ироничной иносказательностью в отражении драматичной правды жизни: *Вернешься домой / Ты большим человеком... / Смотри, не ударься входя, / Наш косяк невысок. / Заходя, ты пригнись на*

пороге (пер. автора); *Жизнь где-то в сторонке пролетает... / Церковь / одиноко стоит / заброшенная... / Значит, / Жизнь где-то в сторонке пролетает.* Образ дверного косяка (порога) деревенского дома обретает контуры сакрального символа – портала, через который коми совершает перемещения между «своим» пространством малой родины (соотносится в стихотворении с пространством домашнего очага) и пространством «чуждым», не называемым в стихе – городским, шире – выходящим за пределы национальной среды (соотносится с пространством улицы). Сентенция второго стихотворения, в отличие от первого, имплицитна – встроена в образ сельской церкви, отсылающей к основам религиозно-нравственной философии, что не только формирует в сознании читателя цепочку ассоциаций возможных «грехов», заблуждений современника, но и характеризует духовное состояние современных российских глубинок – сел, деревень. Выбирая более плавную, более толерантную по сравнению с поэзией предыдущего периода форму сентенции, избегая прямых нотаций, обвинений, назиданий, описательности в выражении чувства и мысли, поэтесса оставляет за адресатом право оценить себя с данных позиций, возможность выбора в пересмотре взглядов на жизнь, живое течение которой неотделимо для автора от общечеловеческих ценностей. Единичный, незначительный на первый взгляд конкретно-предметный образ выполняет в миниатюрах функцию аллюзии – отсылки к проблемам более глобального характера, выражая стремление автора в малом запечатлеть большее. В стихотворениях коми поэтов наблюдается высокая степень поэтизации малой родины, восприятие ее на фоне хладнокровно-прагматичного города как средоточия истинных ценностей, выстроенных на основе интуитивной, гармоничной взаимосвязи человека и природы (шире – окружающего мира, космоса). Несмотря на это, глубоко актуальны и злободневны в региональных литературах проблемы отношения «бывшего сельчанина» к малой родине, угасания деревень, духовного опустошения сельского жителя и многие другие, связанные с данной сферой. Следует согласиться с утверждением, что «импрессионист – это художник, говорящий намеками, субъективно пережитыми и частичными указаниями, воссоздающий в других впечатление виденного им целого»¹⁶.

Размышляя об авторе-импрессионисте, вместо цельного характера исследователи наблюдают «осколки раздробленной личности, переживающей свое “я” в один из миггов своей психики»¹⁷. Однако отражение мира Н. Обрезковой в форме фрагментов позволяет не только выделить наиболее значимые для автора аспекты жизни, придать незаметно-личному семантическую рельефность, не углубляясь в подробности, через частное подвести к общественно значимой проблеме, но и вывести емкие, универсальные, онтологического уровня обобщения: *Мы все еще дети, / Если живы наши матери, / И дети вдвойне, / Если бабушки живы...; Как же быстро / соскребают время цену человеку... / Но оно же и поднимает.* Лирика поэтессы не только фиксирует мгновение мимолетного чувства, эмоции, впечатления, но и свертывает «мгновение» закономерности, что придает таким стихам черты пословиц и поговорок: *Раньше детей заве-*

дешь, / раньше и повзрослеешь. Справедливо отмечено А.А. Михайловым, что «...работы импрессионистов <...> сразу же погружают наше сознание в предельно кратко сформулированную художественную идею <...> Зрелый литературный импрессионизм реализует себя в афористическом жанре...»¹⁸. Афористичность в лирике Н. Обрезковой (о чем говорит и тот факт, что многие стихи поэтессы цитируются читателем в повседневной речи), интегрированная, как правило, с глубоко национальной – пейзажной – метафорой, содержит черты архетипической образности, восходящей к устному народному творчеству коми (образ солнца, леса, реки и др.): *Ты меня любишь, / но ты не знаешь, / что вечером / после захода солнца, / горизонт / уже не бывает красным... / Хоть солнце скрывается, конечно, / за ближним лесом...* (пер. автора). Можно говорить о полисемантической многих метафор автора: заключая в себе реальную событийную основу, образ поэтессы тем не менее ориентирован на индивидуальную рецепцию читателя с учетом специфики его мировосприятия, а потому стремится к своему многозначному истолкованию, есть стихи, в которых он – угадываем.

Импрессионистичность стихов Н. Обрезковой, таким образом, зачастую насыщена содержательной мыслью, сформированной в процессе интеллектуально-интуитивных познаний автора, или содержит намек на нее: мозаичность, сегментированность, калейдоскопичность мироощущения зачастую синтезирована с видением тонких граней незыблемого, бытийного, вечного, органично выраженного посредством отражающих особенности национальной среды предметно-образительных, природных образов. Подсознательное желание упорядочить, структурировать образ мира непростой порубежной эпохи приводит и к тому, что, осмысливая насыщенный противоречиями сюжет собственной судьбы, поэтесса зачастую «теоретизирует» («классифицирует») те или иные аспекты жизни, на основе личных впечатлений дает определения таким бытийным категориям, как любовь, творчество, время, счастье и др.: *Есть стихи, / Которые / Легко летят по глади волн, / Есть – / Против течения тяжело поднимаются, / Есть – / И камнями на дне лежащие* (пер. автора); *Жизнь, оказывается, / похожа на утапывание в зимнем лесу места под костер... / Насколько широко утопчешь, – / таков и будет огонь, – / настолько и согреешься.*

Иной подход к осмыслению мира в творчестве Галины Бутыревой (г.р. 1944), произведения которой заметно выделяются в ряду не только женской, но и всей коми поэзии в целом. Заявив о себе лишь в 1980-е гг., она вошла в литературу как зрелый автор стихов на русском и коми языках, возродивший в коми поэзии традиции свободного стиха – верлибра; черты ее мироощущения нашли органичное выражение и в экспериментах в области японских жанров танка и хокку. Г. Бутырева обратила внимание на свое творчество не только стремлением вывести современную коми поэзию на новый уровень (обратившись к традициям коми народного стиха и западно-европейского верлибра), синтезировать семантико-структурные возможности двух противоположных типов организации художественной

речи, но и специфическими эстетическими вкусами, воссоздающими помимо национального мировидения черты мировоззрения восточной культуры. При предельной простоте поэтического слога, незавуалированности авторской позиции¹⁹, постижимости образов и метафор читатели и исследователи единогласно характеризуют взгляд поэтессы на мир как проникнутый особой – бытийной – мудростью²⁰. Не только исследователи, но и сама поэтесса ощущает свое мировидение несколько иным: «Я – не класик, я – другое дерево»²¹.

Если интеллектуальное и импрессионистическое начала в стихах Н. Обрезковой формируют особое лирическое напряжение, в основе которого – ощущение боли и неприкаянности, переживание действительности во всех ее противоречиях и испытаниях, посланных судьбой, то в лирике Г. Бутыревой эти черты обусловлены совершенно противоположными аспектами мировосприятия. Г. Бутырева известна особым интересом к путешествиям и к искусству фотографии, что во многом обуславливает поэтику ее произведений, нацеленных на запечатление, воссоздание эстетики окружающего мира в его гармонии, безмолвии, равновесии: ее лирика воплощает процесс медитации, или духовной интеграции с окружающим миром, приятие его в любой существующей формы как частицы собственного Я²². А потому интеллектуальное начало поэзии Г. Бутыревой – особой природы: оно – в поэтической трансляции некой вселенской мудрости, интегративности мышления, подразумевающей выход не только за границы национального пространства (активное обращение к инокультурным образам, таким как кит, каменные лабиринты, джин, кантеле, кимоно и мн. др.). Но происходит и преодоление пределов планеты Земля и физически ощущаемой реальности (образ космоса, параллельных измерений, реинкарнации), критериев, позволяющих оценить жизнь и общество с гражданских, социо-культурных, религиозных, морально-этических, духовно-нравственных и др. позиций: героиня не критикует, не судит, не назидает, а, наблюдая и принимая, познает. Поэзия Г. Бутыревой – «открытие в очевидном присутствия запредельного»²³, выражение уважения любой форме жизни: мир воспринимается поэтессой как единое неделимое целое, в котором все имеет свой смысл и предназначение.

Ощутить разницу в мировоззрении авторов позволяет сравнительный анализ образов заброшенной церкви. Так, в стихотворении Н. Обрезковой «...лес закончился...» образ церкви, стены которой серы и невзрачны, особенно на фоне ярко выкрашенных деревенских домов, вызывает чувство глубокой скорби, становясь средством авторской оценки духовно-нравственного облика современного общества. В стихотворении Г. Бутыревой «Я смотрела на нее...» заброшенная церковь становится предметом восхищения и любования, вызывая глубокие чувства сопричастности к Высшему миру, а боль лирической героини обретает форму возвышенного удивления перед нерушимой святыней: *Даже в своем сегодняшнем разоре / зияющих окон, / сорванных дверей, / полусгнивших пролетов лестниц, / но взлетающих вверх, / (все равно / взлетающих вверх!) / Она была могучая и величественна, – / над позором, / над унижением...*

Цель миниатюры-импрессии в лирике Н. Обрезковой – уловить «нерв» мысли и чувства, зафиксировав их в предельно краткой, лаконичной форме, тогда как в лирике Г. Бутыревой, восходя к эстетике Востока, импрессионизм выражен в классическом его представлении как «искусство, сообщающее человеку радость от простых и естественных, но одновременно сказочно богатых даров бытия: счастья жить, счастья быть в этом мире солнца и света, воды, цветов, деревьев»²⁴: *О, черная баня, о! / Черная баня, о! / О, черная баня!* Поэтика импрессионизма позволяет Н. Обрезковой кратко и в то же время цельно отразить устойчиво-непреходяще-ценностное в жизни человека, в то время как штрихи-воспоминания, штрихи-наблюдения за течением постоянно трансформирующейся повседневности в лирике Г. Бутыревой акцентированы на передаче причудливых форм вызываемых ею ассоциаций: *В миг, / когда лодка моя / над омутом черной воды / проплывала, / мне показалось: / лодка / скользила наперегонки / с семуужным стадом – / по ослепительно-белому облаку / в небе высоком; Живое чудо-дерево, / оленье стадо / поскрипывает / ветками-рогами, / Упираясь / в Млечный путь* (из цикла в «Большеземельской тундре»). Цель поэзии Г. Бутыревой – разглядеть в окружающей действительности красоту и мудрость, восходящие к первоначалам бытия, лирики Н. Обрезковой – выразить сложноорганизованный внутренний мир человека, его большей частью напряженные интеллектуальные и чувственно-интуитивные переживания: *Белый, косматый зверь / разнежился – лежит / на цветущих / яблонях, / грушах, / вишнях... / снег* (Г. Бутырева «Циклон»); *Где-то в груди, / Мается, / Пинается, / Жжет, / Саднит, / Царапается, / Возится / Новое стихотворение* (Н. Обрезкова).

Героиня Н. Обрезковой мыслит образами национального мира, в то время как героиня Г. Бутыревой – представитель планетарного типа мышления, при котором мир воспринимается вне категорий дуальности, вне акцентов на социальных, культурных, духовных конфликтах и катаклизмах. Земля в ее поэтическом пространстве предстает как планета среди множества других измерений, и если героиня Н. Обрезковой – странница-мученица, плутающая в пространстве собственной судьбы, то творчество Г. Бутыревой – это лирика межгалактического странника, постигающего уникальность бытия планеты Земля: *Без устали хожу по Земле, / без устали изучаю ее, / без устали слушаю ее, / И без устали удивляюсь, / что и мне выпало счастье / жить на этой земле (Полной грудью дышит...)*.

Анализ лирики коми авторов-женщин дает основание говорить о разных формах воплощения в поэтическом тексте черт интеллектуальности и импрессионизма, восходящих к индивидуальному авторскому восприятию мира. Импрессия Г. Бутыревой традиционна, имеет «восточные» корни: позволяет воссоздать непосредственное созерцание уникальной гармонии планеты Земля, выраженной в природе, людях, культурах. Импрессия Н. Обрезковой сформирована стремлением «уплотнить», зафиксировать не только мгновение сиюминутной эмоции, желания, озарения, но и «мгновение» закономерности, емко характеризующей духовную и социальную сферу жизни человека (поэтические афоризмы, стремление

к выведению «формул» и «теорий» в осмыслении повседневной жизни). Интеллектуальное начало стихов Н. Обрезковой обусловлено аналитико-философским, рационально-интуитивным взглядом на реалии современности, сопряженным с непростым личным жизненным опытом, зачастую оно выражено в диалоге с читателем на уровне намека и подтекста (полисемантическая метафор и символов), в то время как героиня Г. Бутыревой является транслятором вневременного – вселенского – знания, в основе которого – лежащее за границами общественных установок понимание тайны земного мироустройства. Можно говорить о том, что интеллектуальность мышления не только не противоречит интуитивно-чувственному восприятию мира, но более того, взаимодополняясь, обогащаясь им, выводит писателя на новый – синкретичный – уровень миропознания.

Работа выполнена в проекте Комплексной программы УрО РАН 2015 г. № 15-13-6-4 «Коми литература: опыт художественного развития в связях с классическим наследием».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Плеханова И.И. Интеллектуальная поэзия: Иосиф Бродский, Генрих Сапгир, Д.А. Пригов. М., 2016. С. 29

² Гричанина В.В. Пафос познания мира и интеллектуальных открытий в лирике Л. Мартынова // Международный академический вестник. 2015. № 2 (8). С. 31

³ Шевчук Ю.В. Интеллектуальная форма лиризма в поэзии И. Анненского («Трилистник вагонный») // Вестник Северо-Осетинского государственного университета К.Л. Хетагурова. 2014. № 1. С. 214–218.

⁴ Стрелкова А.Ю. Интеллектуальная мотивация в концепции творчества М. Волошина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 6 (36). Ч. I. С. 173–175.

⁵ Плеханова И.И. Интеллектуальная поэзия: Иосиф Бродский, Генрих Сапгир, Д.А. Пригов. М., 2016. С. 27.

⁶ Пензина О.В. Критерии гендерного анализа женской прозы конца XIX века в современном литературоведении // Наука. Инновации. Технологии. 2008. № 3. С. 136.

⁷ Львова Н. Холод утра (Несколько слов о женском творчестве) // Жатва. Кн. V. М., 1914. С. 250.

⁸ Горбунов Г.И. Заметки о современной мордовской поэзии // Между Мокшей и Сурой. Саранск, 1981. С. 220; Косова Л.А. Художественный мир современной коми-пермяцкой поэзии. Кудымкар, 2007. С. 70–88; Федорова Л.П. Художественно-эстетические поиски удмуртской женской поэзии начала XXI века // Вестник Чувашского университета. 2011. № 1. С. 302; Степин С.Н. Медитативная лирика как особый этап развития современной женской поэзии Мордовии // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 37 (252). Вып. 61. С. 132, 133, 134; Капушевская-Дракулевская Л. Женское поэтическое письмо в македонской литературе // Мировая литература в контексте культуры. 2008. № 3. С. 48; Нартыев Н.Н. Декадентский извод в русской поэзии конца XIX – начала XX века (на материале творчества З. Гиппиус) // Вестник Волгоградского государственного университета. 2014. № 1 (13). С. 15. (Сер. 8).

⁹ Валтон А. Нина Обрезкова (Послесловие) // Обрезкова Н. Нинпу (Липа). Таллинн, 2007. С. 69.

¹⁰ Горинова Н.В. Поэтика пьесы Н. Обрезковой «Духовна» // Ежегодник финно-угорских исследований. 2016. № 2. С. 79–91.

¹¹ Плеханова И.И. Интеллектуальная поэзия: Иосиф Бродский, Генрих Сапгир, Д.А. Пригов. М., 2016. С. 137.

¹² Мартышкина Т.Н. Импрессионизм: от художественного видения к мировоззрению // Вестник Томского государственного университета. 2007. № 304. С. 76; Прокофьев В. Импрессионисты и старые мастера // Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура. М., 1972. С. 36; Грушицкая М.А. Интерпретация импрессионизма русскими поэтами на рубеже XIX–XX веков // Идеи и идеалы. 2014. № 3 (21). Т. 2. С. 165.

¹³ Латышева В.А. Женская лирика коми // Классики и современники: статьи о литературе. Сыктывкар, 2005. С. 117.

¹⁴ Кундаева Н.Н. Жанровый потенциал малой лирической прозы в раскрытии импрессионистского мирообраза // Жанры в историко-литературном процессе. СПб., 2013. С. 21–27.

¹⁵ Кузнецова Т.Л. Малые формы коми прозы конца XX – начала XXI в.: особенности художественного развития. Сыктывкар, 2014. С. 4–11; 24–31; Горинова Н.В. Маленькая драма Г. Юшкова «Вир тшыкӧдысь» (Портящий кровь): конфликт и характеры // Финно-угорские языки и культуры в социокультурном ландшафте России. Петрозаводск, 2014. С. 178–181; Ельцова Е.В. Трансформация жанров японской лирики (танка и хокку) в поэзии Г. Бутыревой и О. Уляшова // Проблемы жанровой поэтики коми литературы. Вып. 65. Сыктывкар, 2007. С. 141–154.

¹⁶ Бальмонт К.Д. Элементарные слова о символической поэзии // Литературные манифесты: от символизма до «Октября». М., 2001. С. 55.

¹⁷ Львов-Рогачевский В. Импрессионизм // Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов: в 2 т. Т. 1. М.; Л., 1925. С. 291.

¹⁸ Михайлов А.А. Золотая осень русской литературы. Аналитическая статья профессора социальной психологии о современном состоянии отечественной литературы. М., 2004. URL: <http://tychkov-valentin.narod.ru/> (дата обращения 05.01.2015).

¹⁹ Латышева В.А. Галина Бутыревалӧн кывбурьяс (Стихи Галины Бутыревой) // Латышева В.А. Миян кывным мыйӧн шыасяс (Как наше слово отзовется). Сыктывкар, 1991. С. 156.

²⁰ Демин В.Н. «Возведу дом в самой себе...» (Г. Бутырева) // На небе звезда...: Введение в теорию и историю коми поэзии. Сыктывкар, 1995. С. 271; Смертина О. Ночь с рунами, или секреты, поведанные шепотом // Республика. 1999. 11 декабря. С. 5.

²¹ Бутырева Г. «Я не классик, я – другое дерево» // Республика. 2009. 18 сентября. С. 16.

²² Малева А.В. Поэтическая медитация Галины Бутыревой: «восточное» мировосприятие лирической героини // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 8 (50). Ч. 2. С. 111–114.

²³ Плеханова И.И. Интеллектуальная поэзия: Иосиф Бродский, Генрих Сапгир, Д.А. Пригов. М., 2016. С. 45.

²⁴ Захарова В.Т. Импрессионизм в русской прозе Серебряного века. Н. Новгород, 2012. С. 19.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Grichanina V.V. Pafos poznaniya mira i intellektual'nykh otkrytiy v lirike L. Martynova [Pathos of Knowledge of the World and Intellectual Openings in L. Martynov's Lyrics]. *Mezhdunarodnyy akademicheskyy vestnik*, 2015, no. 2 (8), p. 31. (In Russian).
2. Shevchuk Yu.V. Intellektual'naya forma lirizma v poezii I. Annenskogo ("Trilistnik vagonnyy") [Intellectual Form of Lyricism in I. Annensky's Poetry ("A Carriage Shamrock")]. *Vestnik Severo-Osetinskogo gosudarstvennogo universiteta K.L. Khetagurova*, 2014, no. 1, pp. 214–218. (In Russian).
3. Strelkova A.Yu. Intellektual'naya motivatsiya v kontseptsii tvorchestva M. Voloshina [Intellectual Motivation of Creativity's Concept of M. Voloshin]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2014, no. 6 (36), part I, pp. 173–175. (In Russian).
4. Penzina O.V. Kriterii gendernogo analiza zhenskoy prozy kontsa XIX veka v sovremennom literaturovedenii [Criteria of the Gender Analysis of Female Prose of the End of the 19th Century in Modern Literary Criticism]. *Nauka. Innovatsii. Tekhnologii*, 2008, no. 3. p. 136. (In Russian).
5. Fedorova L.P. Khudozhestvenno-esteticheskie poiski udmurtskoy zhenskoy poezii nachala XXI veka [Art and Esthetic Searches of Udmurt Female Poetry of the Beginning of the 21st Century]. *Vestnik Chuvashskogo universiteta*, 2011, no. 1, p. 302. (In Russian).
6. Stepin S.N. Meditativnaya lirika kak osobyiy etap razvitiya sovremennoy zhenskoy poezii Mordovii [Meditative Lyrics as a Special Stage of Development of Modern Female Poetry of Mordovia]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2011, no. 37 (252), issue 61, p. 132, 133, 134. (In Russian).
7. Kapushevskaya-Drakulevskaya L. Zhenskoe poeticheskoe pis'mo v makedonskoy literature [The Female Poetic Letter in the Macedonian Literature]. *Mirovaya literatura v kontekste kul'tury*, 2008, no. 3, p. 48. (In Russian).
8. Narteyev N.N. Dekadentskiy izvod v russkoy poezii kontsa XIX – nachala XX veka (na materiale tvorchestva Z. Gippius) [Decadent Recension in the Russian Poetry of the End of 19 – the Beginnings of the 20th Century (On the Material of Creativity of Z. Gippius)]. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2014, no. 1 (13), Series 8, p. 15. (In Russian).
9. Gorinova N.V. Poetika p'esy N. Obrezkovo "Dukhovna" [The Poetics of the Play "Will" of N. Obrezkova]. *Ezhegodnik finno-ugorskikh issledovaniy*, 2016, no. 2, pp. 79–91. (In Russian).
10. Martyshkina T.N. Impressionizm: ot khudozhestvennogo videniya k mirovozzreniyu [Impressionism: From Art Vision to Outlook]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2007, no. 304, p. 76. (In Russian).
11. Grushitskaya M.A. Interpretatsiya impressionizma russkimi poetami na rubezhe XIX–XX vekov [Interpretation of Impressionism by the Russian Poets at a Turn of the 19–20th Centuries]. *Idey i idealy*, 2014, no. 3 (21), vol. 2, p. 165. (In Russian).
12. Maleva A.V. Poeticheskaya meditatsiya Galiny Butyrevo: "vostochnoe" mirovospriyatie liricheskoy geroini [Poetic Meditation of Galina Butyreva: "East" Attitude of the Lyrical Heroine]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2015, no. 8 (50), part 2, pp. 111–114. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

13. L'vova N. Kholod utra. (Neskol'ko slov o zhenskom tvorchestve) [Cold of Morning (Several Words about Female Creativity)]. *Zhatva* [Harvest]. Moscow, 1914, book 5, p. 250. (In Russian).
14. Gorbunov G.I. Zametki o sovremennoy mordovskoy poezii [Notes about Modern Mordovian Poetry]. *Mezhdy Mokshy i Suroy* [Between Moksha and Sura]. Saransk, 1981. p. 220. (in Russian).
15. Valton A. Nina Obrezkova (Posleslovie) [Nina Obrezkova (Epilogue)]. *Obrezkova N. Ninpu (Lipa)* [Linden]. Tallinn, 2007, p. 69. (In Russian).
16. Prokof'ev V. Impressionisty i starye мастера [Impressionists and Old Masters]. *Frantsuzskaya zhivopis' vtoroy poloviny XIX veka i sovremennaya ey khudozhestvennaya kul'tura* [French Painting of the Second Half of the 20th Century and Modern to Her Art Culture]. Moscow, 1972, p. 36. (In Russian).
17. Latysheva V.A. Zhenskaya lirika komi [Female Lyrics of the Komi]. *Latysheva V.A. Klassiki i sovremenniki* [Classics and Contemporaries]. Syktyvkar, 2005, p. 117. (In Russian).
18. Kundaeva N.N. Zhanrovyy potentsial maloy liricheskoy prozy v raskrytii impressionistskogo miroobraza [Genre Potential of Small Lyrical Prose in Disclosure of an Impressionistic Worldview]. *Zhanry v istoriko-literaturnom protsesse* [Genres in Historico-literary Process]. Saint-Petersburg, 2013, pp. 21–27. (In Russian).
19. Gorinova N.V. Malen'kaya drama G. Yushkova "Vir tshyködy" (Portyashchiy krov'): konflikt i kharaktery [The Small Drama of G. Yushkov "Putting Out": Conflict and Characters]. *Finno-ugorskie yazyki i kul'tury v sotsiokul'turnom landshafte Rossii* [Finno-Ugric Languages and Cultures in a Sociocultural Landscape of Russia]. Petrozavodsk, 2014, pp. 178–181. (In Russian).
20. El'tsova E.V. Transformatsiya zhanrov yaponskoy liriki (tanka i khokku) v poezii G. Butyrevo i O. Ulyashova [Transformation of Genres of the Japanese Lyrics (the Tank and Hokku) in G. Butyreva's and O. Ulyashov's Poetry]. *Problemy zhanrovoy poetiki komi literatury* [Problems of Genre Poetics of the Komi of Literature]. Syktyvkar, 2007, issue 65, pp. 141–154. (In Russian).
21. Bal'mont K.D. Elementarnye slova o simvolicheskoy poezii [Elementary Words about Symbolical Poetry]. *Literaturnye manifesty: ot simbolizma do "Oktyabrya"* [Literary Manifestos: From Symbolism till "October"]. Moscow, 2001, p. 55. (In Russian).
22. L'vov-Rogachevskiy V. Impressionizm [Impressionism]. *Literaturnaya entsiklopediya: slovar' literaturnykh terminov* [Literary Encyclopedia: Dictionary of Literary Terms]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow; Leningrad, 1925, p. 291. (In Russian).
23. Latysheva V.A. Galina Butyrevalön kyvbur'yas (Stikhi Galiny Butyrevo) [Galina Butyreva's Poems]. *Latysheva V.A. Miyan kyvnyim myyön shyasyas... (Kak nashe slovo otzovetsya...)* [As Our Word Will Respond...]. Syktyvkar, 1991, p. 156. (In Russian).
24. Demin V.N. "Vozvedu dom v samoy sebe..." (G. Butyreva) ["I will build the house in myself..."] (G. Butyreva). *Demin V.N. Na nebe zvezda...: Vvedenie v teoriyu i istoriyu komi poezii* [In the sky star...: Introduction to the Theory and History of the Komi Poetry]. Syktyvkar, 1995, p. 271. (In Russian).

(Monographs)

25. Plekhanova I.I. *Intellektual'naya poeziya: Iosif Brodskiy, Genrikh Sapgir, D.A. Prigov* [Intellectual Poetry: Iosif Brodsky, Heinrich Sapgir, D.A. Prigov]. Moscow, 2016, p. 29. (In Russian).
26. Plekhanova I.I. *Intellektual'naya poeziya: Iosif Brodskiy, Genrikh Sapgir, D.A. Prigov* [Intellectual Poetry: Iosif Brodsky, Heinrich Sapgir, D.A. Prigov]. Moscow, 2016, p. 27. (In Russian).
27. Plekhanova I.I. *Intellektual'naya poeziya: Iosif Brodskiy, Genrikh Sapgir, D.A. Prigov* [Intellectual Poetry: Iosif Brodsky, Heinrich Sapgir, D.A. Prigov]. Moscow, 2016, p. 137. (In Russian).
28. Kosova L.A. *Khudozhestvennyy mir sovremennoy komi-permyatskoy poezii* [Art World of Modern Komi-permyak Poetry]. Kudymkar, 2007, pp. 70–88. (In Russian).
29. Kuznetsova T.L. *Malye formy komi prozy kontsa XX – nachala XXI v.: osobennosti khudozhestvennogo razvitiya* [Small Forms of the Komi Prose of the End 20 – Beginnings of the 21st Century: Features of Art Development]. Syktyvkar, 2014, pp. 4–11; 24–31. (In Russian).
30. Plekhanova I.I. *Intellektual'naya poeziya: Iosif Brodskiy, Genrikh Sapgir, D.A. Prigov* [Intellectual Poetry: Iosif Brodsky, Heinrich Sapgir, D.A. Prigov]. Moscow, 2016, p. 45. (In Russian).
31. Zakharova V.T. *Impressionizm v russkoy proze Serebryanogo veka* [Impressionism in the Russian Prose of the Silver Age]. Nizhny Novgorod, 2012, pp. 12, 19. (In Russian).

(Publications from the Internet)

32. Mikhaylov A.A. *Zolotaya osen' russkoy literatury. Analiticheskaya stat'ya professora sotsial'noy psikhologii o sovremennom sostoyanii otechestvennoy literatury* [Golden Autumn of Russian Literature. Analytical Article by Professor of Social Psychology of the Current State of Russian Literature]. Moscow, 2004. Available at: <http://rychkov-valentin.narod.ru/> (accessed 05.01.2015). (In Russian).

Анастасия Валерьевна Малева – кандидат филологических наук, научный сотрудник сектора литературоведения, Институт языка, литературы и истории, Коми Научный центр Уральского отделения РАН (Сыктывкар).

Научные интересы: современная коми поэзия, женская лирика.

E-mail: malana84@mail.ru

Anastasiya Maleva – Candidate of Philology, the scientific researcher of sector of literary criticism, Institute of language, literature and history, Komi Science Centre, Ural Branch of Russian Academy of Sciences (Syktyvkar).

Researcher interests: modern Komi poetry, female poetry.

E-mail: malana84@mail.ru

НОВОСТИ ПАРТНЕРОВ

Partner News

ФОРУМ-ФЕСТИВАЛЬ ДОБРОВОЛЬЧЕСКИХ ИНИЦИАТИВ
Forum Festival of Volunteer Initiatives

Форум-фестиваль добровольческих инициатив прошел в Архангельской области.

Институт природного и культурного наследия им. Д.С. Лихачева провел 27–28 августа форум-фестиваль, посвященный развитию добровольческих инициатив в сфере охраны национального культурного наследия. Форум-фестиваль прошел в деревне Казаково (Большая Шалга) рядом с церковью Рождества Христова (1745 г.), памятником деревянного зодчества федерального значения. В нем приняли участие волонтеры, безвозмездно занимающиеся охраной и реставрацией объектов культурного наследия, главным образом памятников деревянного зодчества.

Фестиваль открылся серией мастер-классов по работе традиционным плотницким инструментом. В необычных мастер-классах поучаствовали слушатели Школы плотницкого мастерства, созданной на базе общественной организации «Общее дело. Возрождение деревянных храмов Севера». Будущие плотники получили возможность поработать скобелем, освоили разметку бревна с помощью шнурки и угля, узнали особенности работы плотницким топором XVII в., а также учились причерчивать бревна.

В рамках мастер-классов также была изготовлена лестница для церкви Рождества Христова и система подпорок под потолок алтарной части храма, которая поможет предотвратить его возможное обрушение. Участники мастер-классов под руководством опытного плотника-реставратора, установили подпорки и лестницу. С 5 сентября на церкви Рождества Христова начинаются инициированные Институтом Наследия противоаварийные работы. Установленные в рамках проведения мастер-классов лестница и подпорки помогут реставраторам при проведении работ.

«Проведение мастер-классов для волонтеров в полевых условиях, рядом с памятниками деревянного зодчества – это правильная инициатива, которую необходимо развивать. Мы ведь тут все москвичи, и большинство из нас влюбились в деревянное зодчество сперва по книгам и по фотографиям. А тут, с одной стороны, мы видим сам храм, видим, как он был срублен, можем соотнести наши теоретические знания о деревянном зодчестве с реальным объектом, видим его состояние в настоящий момент. А с другой стороны, поработав в поле реальным инструментом, попытавшись сделать что-то полезное для объекта, понимаем, что это такое – реально помогать. Сколько навыков еще необходимо приобрести, сколько времени и сил потратить», – прокомментировал Михаил Гуров, начальник отдела материального наследия Института Наследия, который также приехал на фестиваль из Москвы.



Научное издание

НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Компьютерная верстка А.В. Надточенко

Подписано в печать 03.10.2016

Формат 60x90/16

Гарнитура Times New Roman

Печать офсетная

Усл. печ. л. 9,5

Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»

117042, Москва, ул. Скобелевская, 23

Телефон (495) 970-72-63

E-mail nivestnik@yandex.ru