



*Новый
филологический
вестник*



№ 1(28)
2014

Москва 2014

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И ИСТОРИИ

Новый филологический вестник

№ 1 (28) ' 2014

Москва
2014

RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES

INSTITUTE OF PHILOLOGY AND HISTORY

The New Philological Bulletin

№ 1 (28) ‘ 2014

Moscow
2014

Новый филологический вестник

№ 1 (28) ' 2014

Редакционный совет:

М.Н. Дарвин, И.В. Ершова, Дирк Кемпер, Е.Н. Ковтун,
Д.М. Магомедова, Ю.В. Манн, В.М. Маркович, Н.И. Рейнгольд,
И.В. Силантьев, Игорь П. Смирнов, В.И. Тюпа (главный редактор),
Ежи Фарино, А.А. Фаустов, О.В. Федунина (ответственный секретарь),
Игорь В. Фоменко, Маттиас Фрайзе, Чжоу Цичао, И.О. Шайтанов,
П.П. Шкаренков

Редакция:

В.И. Тюпа (главный редактор), Д.М. Магомедова,
О.В. Федунина (ответственный секретарь), И.Г. Драч (редактор-переводчик),
М.В. Руднева (технический редактор)

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: (499) 250–68–44

Факс: (499) 251–35–06

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

© Редколлегия «Нового филологического вестника», 2014 г.

© Российский государственный гуманитарный университет, 2014 г.

ISSN 2072-9316

The New Philological Bulletin

№ 1 (28) ‘ 2014

Editorial Board:

M.N. Darwin, I.V. Ershova, Jerzy Faryno, A.A. Faustov, O.V. Fedunina (Senior Secretary), Igor V. Fomenko, Matthias Freise,
Dirk Kemper, E.N. Kovtun, D.M. Magomedova, Yu.V. Mann, V.M. Markovich, Zhou Qichao, N.I. Reinhold, I.O. Shaitanov, P.P. Shkarenkov, I.V. Silantjev, Igor P. Smirnov,
V.I. Tjupa (Editor-in-Chief)

Editors:

V.I. Tjupa (Editor-in-Chief), D.M. Magomedova,
O.V. Fedunina (Senior Secretary), I.G. Drach (Translator),
M.V. Rudneva (Technical Editor)

The journal is established in 2005

Is issued 4 times a year

The address of the editors' office: Russia, 125993, GSP-3, Moscow,
Miusky 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 (499) 250-68-44

Fax: 7 (499) 251-35-06

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

ISSN 2072-9316

© Editorial board of The New
Philological Bulletin, 2014
© Russian State University for the
Humanities, 2014



Содержание

Статьи и сообщения Теоретические проблемы

- Василий Г. Щукин (Краков, Польша)* Поэтосфера города. Город как единое целое (фрагмент из книги)..... 8

История литературы

- М.В. Елифёрова (Москва)* Религиозно маркированная лексика в «Беовульфе»: к вопросу о дохристианском наследии поэмы..... 19
- Н.А. Пастушкова (Москва)* Аллегория в испанской сентиментальной повести и куртуазной поэзии XV в..... 37
- О.А. Богданова (Москва)* Спасет ли мир красота? Проблема красоты и женские характеры в романном творчестве Ф.М. Достоевского. Статья вторая..... 42
- Масако Омори (Токио, Япония)* Творчество М.А. Булгакова в советском культурном контексте 1930-х гг.: образ А.С. Пушкина и мотив бессмертия художника..... 71
- М.М. Гельфонд (Нижний Новгород)* Творческая история автобиографической трилогии А.Я. Бруштейн «Дорога уходит вдаль»..... 82
- О.Л. Довгий (Москва)* Синие зайцы и белые медведи. (Поэтологический бестиарий В.Б. Шкловского)..... 92

Компаративистика

- А.А. Киселев (Санкт-Петербург)* О поэзии Ильи Пушкина..... 100

Поэтика романа Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго»

- К.А. Воротынцева (Новосибирск), В.И. Тюпа (Москва)*
Повседневность и катастрофа в романе «Доктор Живаго»..... 110
- Е.И. Ляхова (Москва)* Поворотный «ключ» (о «Сказке» Юрия Живаго)..... 126

Современное образование

- О.Л. Довгий (Москва)* Использование социальной сети ВКонтакте в учебном процессе..... 132

Обзоры и рецензии

- И.В. Розина (Санкт-Петербург)* Бестиарий и стихи: Сб. статей / Сост. А.Л. Львова. М.: Intrada, 2013. 166 с..... 136
- Summary..... 143
- Сведения об авторах..... 147



Contents

Articles and Reports *Theoretical Problems*

- V.G. Shchukin (Krakow, Poland)* The City Poetical Sphere. The City as a Single Whole (a Fragment of the Book).....8

History of Literature

- M.V. Eliferova (Moscow)* Religious Vocabulary in *Beowulf*: Reconsidering the Issue of the Pre-Christian Roots of the Poem.....19
- N.A. Pastushkova (Moscow)* Allegory in the Spanish Sentimental Novel and Courtly Poetry of the 15th century.....37
- O.A. Bogdanova (Moscow)* Will Beauty Save the World? The Problem of Beauty and Female Characters in F.M. Dostoyevsky's Novels. Article 2.....42
- Masako Omori (Tokyo, Japan)* M.A. Bulgakov's Creative Work in the Soviet Cultural Context of the 1930s: A.S. Pushkin's Image and the Motif of the Artist's Immortality.....71
- M.M. Gelfond (Nizhny Novgorod)* The Creative History of A.Y. Brushtein's Autobiographical Trilogy *The Road Goes off into the Distance*.....82
- O.L. Dovgy (Moscow)* Blue Hares and White Bears (V. Shklovsky's Poetological Bestiary).....92

Comparative Studies

- A.A. Kiselev (Saint-Petersburg)* About Ilya Pushkin's Poetry.....100

Poetics of B. Pasternak's Novel "Doctor Zhivago"

- K.A. Vorotyntseva (Novosibirsk), V.I. Tjupa (Moscow)* Everyday Life and Catastrophe in the Novel *Doctor Zhivago*.....110
- E.I. Lyakhova (Moscow)* The Turning "Key" (about Yuri Zhivago's *Fairy Tale*).....126

Modern Education

- O.V. Dovgy (Moscow)* The Use of the Social Network V Kontakte in the Process of Education.....132

Surveys and Reviews

- I.V. Rozina (Saint-Petersburg)* Bestiary and Natural Elements: Collection of Articles / Comp. editor A.L. Lvova. Moscow: Intrada, 2013 (in Russian). 166 p.....136

- Summary.....143

- List of Contributors.....149



СТАТЬИ И СООБЩЕНИЯ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

Василий Г. Щукин (Краков, Польша)

ПОЭТОСФЕРА ГОРОДА. ГОРОД КАК ЕДИНОЕ ЦЕЛОЕ (фрагмент из книги)

Автор статьи, обращаясь к целостному образу города в художественной литературе, предпринимает попытку классификации элементов поэтосферы – совокупности сложных реальных и смысловых комбинаций пространственно-поэтического характера, поднимающих жизненную прагматику до уровня мифологического сознания и эстетического переживания. Последовательно рассматриваются: вертикальный разрез города и его горизонтальная панорама, метасоциологическая (город как мужчина и женщина, город как предмет обладания, захвата или разрушения) и нравственная характеристика (город как парабола человеческих достоинств или пороков). Описываются основные случаи развернутой метафоризации города – город-мать, город-блудница, город-лабиринт, город-лес и, наконец, отождествление образа города с моделью всего мира.

Ключевые слова: город; художественное воображение; образность; ассоциативность; мифопоэтика; поэтосфера.

Попытаемся совершить еще одно вторжение в область поэтики – могощественного средства, при помощи которого художник слова способен создать поэтосферу – совокупность сложных реальных и смысловых комбинаций пространственно-поэтического характера, поднимающих жизненную прагматику до уровня мифологического сознания и эстетического переживания¹. При этом речь не идет об анализе всех аспектов поэтики произведений, так или иначе связанных с городом: для этого нужно было бы проделать огромную работу по изучению массы конкретных текстов и написать несколько обширных и серьезных книг. Если согласиться с определением, предложенным М.М. Бахтиным и нашедшим глубокое и верное истолкование в трудах Н.Д. Тамарченко, то поэтика предстает как совокупность принципов и способов организации текста «таким образом, что при его посредстве осуществляется эстетическое событие»². К вышеупомянутым способам организации текста относятся, к примеру, звуковые повторы, аллитерации и ассонансы, система рифм, ритмика и строфика, подбор и расположение слов, построение синтагм, разного рода семантические «игры» – метафорика и метонимика. Все эти важные и интересные элементы поэтики литературного текста я обхожу стороной, обращаясь к ним лишь спорадически, когда представится удобный случай. За пределами так построенного исследования по большей части останутся также



проблемы сюжетосложения и композиции, хотя именно в этой области, как блестяще показал Бахтин в фундаментальном исследовании о хронотопе³ не столь трудно проследить известный изоморфизм между композицией городской среды в пространстве и жизнью горожан во времени. Главное мое внимание будет сосредоточено на изображенном в литературно-художественном произведении мире, на сфере образов. Иными словами, я буду говорить преимущественно об эйдологической поэтике.

* * *

Описание реестра образов, при помощи которых может быть описан город, его составные части и конкретные локусы, я начну с поэтической характеристики города как единого целого.

Визуально он может быть изображен двояко. Писатель может использовать прием вертикального разреза города или его горизонтальной панорамы, в том числе вида сверху, «с птичьего полета».

По вертикали чаще всего рассекается не целый город, а отдельный дом, «от чердака или мансарды до подвала». Дом при этом выступает в роли синекдохи города: целое уподобляется его части. При этом на дом проецируются все предполагаемые свойства города как социального организма, как их определяет Ю.В. Манн: «соединяемость, объединенность всех при разъединении и изолированности семей или лиц (на каждом этаже – люди определенного социального уровня); перемещение с одного этажа на другой как эмблема успехов, удач, трагедий – словом, всей жизни»⁴. Он же приводит примеры рассечения городского дома по вертикали: «Исповедь» Ж. Жанена, «Феррагус» Бальзака, «Пять этажей» Беранже, некоторые европейские и русские физиологии. Ярким примером может послужить также характеристика Буркова двора и обитателей большого доходного дома, в котором поселился герой повести А.М. Ремизова «Крестовые сестры».

Теоретически можно представить себе и вертикальное рассечение всего города. Примерами могут послужить описание жизни таинственных бродяг и преступников (к примеру, в «Отверженных» В. Гюго и в «Петербургских трущобах» Вс. Крестовского) или же разгул злых бестий, неких демонических сил в подземных ходах, каналах и канализационных трубах по контрасту с благополучной или хотя бы относительно нормальной жизнью улиц и жилых квартир (таковы разбушевавшиеся крысы в рассказе А.А. Грина «Крысолов», 1924). Если в городских подземельях обитают темные силы, то на чердаках и в мансардах, поближе к небу и к голубям (символ Духа Святого!) живут служители муз, странные чудаки и доморощенные философы – такие как, к примеру, Александр Иванович Дудкин из романа Андрея Белого «Петербург»).

Горизонтальная панорама города тоже может служить комплексом образов, позволяющих проиллюстрировать социальную структуру общества и всевозможные социальные контрасты. Достаточно расска-



зять о парадных площадях со стоящими на них великолепными храмами и дворцами, а потом поведать о кварталах, где ютятся городская беднота. Уникальное решение удалось найти Гоголю в «Невском проспекте»: он изобразил не разные районы Петербурга, а только главную улицу, но эта улица, в отличие от демократичного по своей природе карнавала, в котором смешиваются друг с другом люди разных состояний и званий, «сохраняет между ними перегородки и дистанцию»⁵.

Однако поэтика города далеко не всегда служит целям социологического анализа. Немецкие романтики открыли город как высшее проявление противоречий в области человеческих отношений. «Нигде человек не чувствует себя одновременно столь связанным и столь отъединенным, как в городе, – утверждает Ю.В. Манн, излагая их мысли со ссылкой на работу М. Тельман⁶. – Город – знак коммуникабельности и отчуждения вместе»⁷. Разумеется, это тоже социология, но социология в высшем смысле – социологическая метафизика.

Тот же Гоголь изображает Миргород издали и как бы немного сверху. Повествователь «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» утверждает, что этот город «весьма походит на тарелку, наполненную блинами, а еще лучше на губки, нарастающие на дереве»⁸. Миргород не составляет единого пространства: он весь разделен на «блины» или «губки» – растительные и «пищевые» метафоры отдельных домиков-мирок, ущербных подпространств собственности. И вполне обоснованно звучит в этой связи блестящая характеристика Ю.М. Лотмана: «Миргород, обуянный эгоизмом, перестал быть пространством – он распался на отдельные частицы и стал хаосом»⁹. (Подробнее о пространстве Миргорода см. там же¹⁰). Другие классические примеры «метафизических» городских панорам – это прощальная панорама Москвы с Воробьевых гор, с «ломаным солнцем», радугой, пьющей воду из Москва-реки, и «пряничными» башнями Новодевичьего монастыря, в тридцать первой главе романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»¹¹, или несравненно прекрасная и в то же время тревожная панорама Петербурга с Николаевского моста во второй главе второй части «Преступления и наказания»:

«Небо было без малейшего облачка, а вода почти голубая, что на Неве так редко бывает. Купол собора, который ни с какой точки не обрисовывается лучше, как смотря на него отсюда, с моста, не доходя шагов двадцать до часовни, так и сиял, и сквозь чистый воздух можно было отчетливо разглядеть даже каждое его украшение <...> Он стоял и смотрел вдаль долго и пристально; это место было ему особенно знакомо. Когда он ходил в университет, то обыкновенно, – чаще всего, возвращаясь домой, – случалось ему, может, раз сто, останавливаться именно на этом же самом месте, пристально вглядываться в эту действительно великолепную панораму и каждый раз почти удивляться одному неясному и неразрешимому своему впечатлению. Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина... Дивился он каждый раз свему угрюмому и загадочному впечатлению и



откладывая разгадку его, не доверяя себе, в будущее»¹².

Город как целое, это грозное и прекрасное нагромождение дворцов и трущоб, может стать для героя препятствием, а встреча с ним – суровым испытанием. Герой очень часто берет город приступом в прямом или метафорическом значении этого слова. В этом случае активизируется «мифологема въезда (вхождения) в город божественного персонажа, оказывающегося спасителем и женихом, что в свою очередь связано с мифологической идеей о женской природе города. Город завоевывают, подчиняют себе, берут, как невесту»¹³.

«Пол» города – это особая проблема, заслуживающая отдельного исследования. Мифопоэтика не любит половой нейтральности, ибо одним из ее основополагающих принципов является антропоморфизм. Все мы представляем известные нам города в образе или мужчины, или женщины – чаще всего в зависимости от грамматического рода имени города: Москва – немолодая, немодно одетая женщина, мать; Петербург – немного чопорный, вытянутый в струнку мужчина, скорее всего, военный; Париж – остроумный красавец-щеголь... Но современный грамматический род – образование вторичное, далеко не всегда отражающее глубоко укоренившиеся в нас мифологические представления. У города как явления человеческой культуры женская, а не мужская природа. К.Г. Юнг замечает в этой связи: «Город – это символ материнства, женщина, которая лелеет обитателей города как своих детей <...> Ветхий Завет рассматривает города Иерусалим и Вавилон как женщин»; «Крепости, непокоренные города – это девственницы; колонии – это сыновья и дочери матери. Но города могут быть также распутными девками...» (перевод мой. – *В.Щ.*)¹⁴.

Архетип города-женщины сложился в далекие доисторические времена, о чем свидетельствуют многочисленные фольклорные источники¹⁵. Далее: и Афины (Aqina, Athina), и Рим (Roma) – женского рода, и античная традиция всегда символизировала их в образе женщины¹⁶. И, наконец, библейская топка города-девы и города-блудницы, вобравшая в себя древнейшие мифологические представления¹⁷, многократно актуализируется и в Средневековье, и в Новое время. Так, например, с развратным и деспотическим Вавилоном постоянно сопоставляются дореволюционный Петербург и Москва после 1918 г. И наоборот: для славянофилов XIX в. роль невинной девы играет Москва, а для западников XX в., живущих на берегах Невы, – северная столица. Мифологема города-женщины оказалась исключительно важной для Гоголя, создавшего «женский» (по своей глубинной мифопоэтической сути) образ города в «Ревизоре» и образ Хлестакова – трагиструемого «жениха», который покоряет этот город мнимым обаянием и мнимой значительностью. Еще более «женственен» польский город Дубно в повести «Тарас Бульба»¹⁸.

Город как целое может выступать в словесно-художественном произведении как парабола некоего комплекса свойств – например, национальной и, шире, человеческой добродетели или такого же всеохватывающего



недуга, исторической драмы и т.п. Исследователи неоднократно писали о параболичности гоголевских городов – Миргорода, Петербурга, Парижа и Рима (в повести «Рим»), в несколько меньшей степени – Москвы, к которой Гоголь относился двойственно¹⁹. К этому можно добавить Лихов (в романе «Серебряный голубь») и Петербург Андрея Белого, горьковский «городок Огуров», Любимов из одноименной повести Абрама Терца, Ибанск из «Зияющих высот» Александра Зиновьева и многие другие города, созданные воображением русских писателей. О параболичности их образов зачастую свидетельствуют их названия.

Гораздо чаще город вызывает у писателей свободные поэтические ассоциации. Таким образом возникают самые разнообразные метафоры, служащие раскрытию его поэтической и мифопоэтической сущности. Например: коль скоро город – женское существо, которое призвано защищать своих жителей («детей»), то он может быть назван матерью. Эту метафору применяет, к примеру, Лермонтов в поэме «Сашка» («Москва, Москва!.. Люблю тебя, как сын...»), Лев Толстой в «Войне и мире», а в не столь отдаленные времена хотя бы Юрий Визбор и Дмитрий Сухарев – авторы текста песни «Александра» из кинофильма «Москва слезам не верит» (1979):

Любовь Москвы не быстрая,
Но верная и чистая,
Поскольку материнская
Любовь других сильней²⁰.

Другие женские метафоры, которые появляются в воображении поэтов и писателей, создающих образы городов или города вообще, – это, как уже говорилось, дева и блудница, а также просто женщина.

Город может быть изображен и как животное – спящее, шевелящееся или агрессивно настроенное, но во всяком случае неприятное, вызывающее отвращение – черные, мохнатые или слизкие чудовища, с противными лапами-щупальцами. Таковыми бывают города «вавилонского» типа (города-блудницы), а литературе Нового времени – большие капиталистические города. Наиболее распространенная метафора подобного рода – город-спрут, получившая широкую популярность благодаря поэтическому сборнику Эмиля Верхарна «Города-спруты» («Les Villes tentaculaires», 1895). Встречаются также города-пауки и даже города-кроты (Петр Лопатин). Так, например, антиурбанист Петр Кожевников сравнивает в рассказе «Вокзал» сеть пригородных железных дорог с паутиной: «И тогда куда-то, почему-то, как слепые, должны ехать люди. И едут каждый день, часть горожан – дань просторам. – Это ими откупился город. А сам – он уцелел. И опять стоит и строит и, как паук, тклет над землей свою геометрию»²¹. А Петр Лопатин в пропагандистской книге, посвященной градостроительству, пишет о городах «капиталистического Запада»:



«Там город, как слепой крот, врывается в подземные галереи, как бы прячась в них от солнечного света. Он заливает асфальтом и сковывает желбетоном каждое дерево, каждый кустик, каждый побег травы. Побольше выгоды для власти имущих и поменьше света, воздуха и зелени для всех остальных – вот основная заповедь растущего сейчас капиталистического города»²².

Но, в принципе, вполне можно вообразить себе сравнение города с симпатичным животным – собакой, кошкой, птицей. Довольно часто город изображается как жилище многочисленных животных – муравейник, гудящий улей, термитник, курятник. Так легче всего создать образ городской сутолоки и городского шума. Возможны и неодушевленные метафоры – например, «каменный мешок»: вышеупомянутый П. Кожевников сравнивает город с мешком, который «мнет» ночных любовниц «в своих лапах, в объятиях каменных»²³. На фоне этих распространенных, а иногда и избитых метафор гоголевское сравнение Миргорода с тарелкой блинов представляется редкой и удивительной находкой.

Еще одна примечательная метафора, великолепно передающая сущность города – это лабиринт, в котором легко заблудиться. Позволю себе в связи с этим рассказать сон, который мне приснился 28 января 2007 г., около пяти часов пополудни. Мне снилось, что я вышел из моего краковского дома буквально на часок, только для того, чтобы зайти в кафе и выпить чашечку кофе, пока жена не пришла с работы (потом уже не погуляешь). Я иду в центр города, ищу подходящего места и замечаю новую симпатичную булочную на углу Гродской улицы и Доминиканской площади, в которой, как в Италии, подают кофе, пирожные и булочки. Но я иду не туда, а в соседнее кафе слева: нельзя же взять да и зайти в первое попавшееся. Но слева слишком много народу, все столики заняты, а у самой двери стоит группа веселых подвыпивших мужчин, в том числе негр, видимо, прилетевший из Лондона погулять. Они жестами приглашают меня войти, но я не хочу. Возвращаюсь в булочную на углу, смотрю в окно – но там уже нет ни булочек, ни кофейного экспресса, а только хлеб и подозрительного вида пироги с творогом. И совсем пусто. Последние покупатели выходят на улицу с хлебом, и продавщица вроде бы собирается закрывать. «Пойду-ка я еще в одно место, напротив, рядом с магазином, где продаются галстуки, – думаю я. – Там уютно. Нет, а может, лучше рядом слева, в самом углу площади? Там ведь открылась новая чайная». В это время колокол на Мариацком костеле начинает звонить три часа: минут через двадцать жена придет домой и меня не застанет. Надо бы ей позвонить и предупредить, но вот беда – я вспоминаю, что оставил телефон дома, на письменном столе. Мелькает мысль: «Это потому что пятница, конец недели и конец семестра». Досадно – но я все-таки не хочу сдаваться и иду в чайную. Заглядываю в окно: пустых столиков полным-полно. «Но там же надо ждать, пока подойдет официант и пока обслужит», – вспоминаю я, но вхожу. В дверях мне мешают выходящие люди. Внутри темная, прокуренная зала, дым коромыслом; слева диван, а на нем лежит пьяный мужчина



в пиджаке и брюках. Иду по лестнице вниз, в подвал: там, наверное, есть зал для некурящих. Навстечу мне поднимаются какие-то пьяные русские бабы, которые разговаривают друг с другом с недовольством в голосе. В подвале туман и совсем-совсем темно. Все тонет в тумане: не видно ни стойки, ни столиков. Нет, тут страшно, скорей бежать отсюда, – иду назад, наверх, выбегаю на улицу и... просыпаюсь.

Почему я считаю, что это сон о городе-лабиринте? Я понимаю это следующим образом. В городе западного типа человек попадает в ловушку – в тесное, плотно застроенное пространство со множеством возможностей для выбора. Человеческая психика начинает чувствовать себя как в лабиринте, потому что в неупорядоченном хаосе потребительских предложений на самом деле легко заблудиться. Но ни одна из предоставленных возможностей в действительности не в состоянии человека до конца удовлетворить – потому во сне я и продолжал искать лучшего места. Город-лабиринт – метафора общества, целиком и полностью зависящего от спроса и предложения: тут и иллюзия неограниченных возможностей, и недоступность полной, настоящей радости от их действительного удовлетворения. В моем сне кофе можно было вроде бы выпить всюду – но всегда с примесью чего-то неприятного, добавленного правилами безжалостного рынка.

Современный город – это тоже лабиринт, образованный напряженным и «закрученным» временем. В таком городе, как в моем сне, всегда что-нибудь не успеваешь сделать, там всегда надо смотреть на часы, тебя на каждом шагу подгоняет время, и о спокойной, размеренной жизни приходится только мечтать. Городская свобода становится проклятием, когда человек оказывается связанным по рукам и ногам сложной путаницей норм и обязанностей. А бывает, что хочется просто расслабиться и отдохнуть от всего этого. Но, с другой стороны, не надо забывать, что, слушая подобные рассуждения, наверное, очень обрадовался бы Илья Ильич Обломов...

Синонимом города-лабиринта может стать город-лес. «Москва окружает нас, как лес», – писал Юрий Трифонов в своем последнем романе с многозначительным заглавием – «Время и место» (1981). Мысль писателя может, на мой взгляд, быть понята двояко. Во-первых, лес защищает, укрывает от опасности, и, таким образом, город выполняет свою первичную, архаическую роль. Но, с другой стороны, в городе, как в дантовском лесу, можно заблудиться в смысле духовном или нравственном, как это часто случалось с героями Трифонова. Чем больше город и чем сложнее он устроен, тем большую нравственную опасность он представляет, но человека честного и сильного духом он и защитит, и приглубит.

Не так уж трудно восстановить в памяти или просто представить себе наиболее типичные эпитеты, связанные с образами городов. Рискну предложить читателю небольшой их список. Город может быть: *пышный*, *бедный* (А.С. Пушкин – первое, что приходит в голову при слове «город», когда думаешь о поэзии), *душный* («неволя душных городов» в «Цыганах»), *большой* («А Москва – город большой» в рассказе А.П. Чехова «Ванька»),



огромный, непобедимый, непреклонный, легендарный, маленький, крохотный, родной, милый, любимый, знакомый, приветливый, уютный, тихий, сонный, зеленый, голубой (Л. Куклин: «Снятся людям иногда голубые города, у которых названия нет»), вечный (обычно связывается с Римом). И целый ряд негативных: грязный, зловонный, вонючий, пыльный, знойный, холодный, проклятый, больной, призрачный, обманный, колдовской, дьявольский, мертвый, подземный, адский (хотя вряд ли может быть город райский)... А также несогласованные определения: с характером, у моря, на краю, на берегу, на заре, в потоках света, в лучах солнца, в облаке тумана... Перечень, разумеется, может быть продолжен.

Исследователи форм городской среды справедливо обращают внимание на то, что человек мысленно соединяет переживаемое городское пространство с переживаемым историческим временем²⁴. Городская архитектура хранит в себе живой образ старины. Кроме того, в городе есть места, непосредственно вошедшие в историю. Это улицы, площади и здания, на которых и в которых происходили события, изменившие судьбу страны и человечества в целом. Это также места, связанные с воображаемой, а следовательно, мнимой жизнью литературных героев: в Париже можно без труда найти место, где был убит Гаврош, а в Петербурге – дома, где жили Пиковая Дама, Илья Ильич Обломов и Родион Романович Раскольников. Писатели и поэты, создавая образы городов, не забывают об исторической памяти, которую хранят городские улицы и стены их домов. Отсюда возникают исторические ассоциации: Новгород – город «древних вольностей», Петербург – «град Петра» или «колыбель революции», Козельск – «злой город», дольше всех других сопротивлявшийся монголам. Широко используются современные мифы и легенды, связываемые с городом в устной молве: Петербург – «город военных», «город женихов»; Иваново – «город ткачих», в городе Валдай живут податливые девицы (у А.Н. Радищева в «Путешествии из Петербурга в Москву») в польском городке Пацанове куют коз (в детском комиксе Яна Бжехвы «Козлик-глупоzik»).

Образ города как целого тоже может послужить метафорой, например, в соответствии с древней традицией отождествления города и мира, микро- и макрокосма. Антропоморфность архитектурного образа древних городов, ориентированность их структуры на четыре стороны света, расположение на семи холмах и прочие случаи использования мифологии чисел, а также уподобленность старинных городов городам «святым», Иерусалиму, Риму или Константинополю – все это облегчало поэтические проекции образа городов в идеальную, но конгениальную человеку территорию, а также в историю и вечность. Весь мир представлялся древним людям как обжитое пространство, а оно, в свою очередь, в мифах и легендах изображалось как чистое и красивое. Латинское слово *mundus* – ‘мир’ буквально означает «чистый, красивый, нарядный, элегантный». По своему происхождению это слово связано с древнеиндийским *mandala* – ‘магический круг, шар’, производным от той же самой основы – *mondo*.



Город, таким образом, представлял собой микромодель «мандалного», идеально упорядоченного, гармоничного мира. Город мечтался как «космос» – порядок, противопоставленный хаосу, недостатку цивилизованности по ту сторону городских стен²⁵. Этот идеал образа города был необходим и для того, чтобы по контрасту с ним создавать образы городов-призраков, городов-спрутов и городов-блудниц.

Приведенный мною перечень развернутых метафор, служащих для образного представления города как целого, разумеется, не является полным. С другой стороны, он принципиально не может быть бесконечен. Строгая ограниченность арсенала поэтических средств, а также родов и жанров – один из важнейших принципов, лежащих в основе поэтики и культуры в целом. Иное дело – алгоритмы, творческие модификации моделей, «хранящихся» в поэтическом арсенале. Их число практически неограничено.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹*Топоров В.Н.* Аптекарский остров как городское урочище (общий взгляд) // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991. С. 200–201.

Toporov V.N. Aptekarskiy ostrov kak gorodskoye urochishche (obshchiy vzglyad) // Noosfera i khudozhestvennoye tvorchestvo. Moscow, 1991. P. 200–201.

²*Тамарченко Н.Д.* Теоретическая поэтика. Введение в курс: Учебное пособие для студентов филологических факультетов университетов и пединститутов. М., 2006. С. 45.

Tamarchenko N.D. Teoreticheskaya poetika. Vvedeniye v kurs: Uchebnoye posobiye dlya studentov filologicheskikh fakul'tetov universitetov i pedinstitutov. Moscow, 2006. P. 45.

³*Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Проблемы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 234–407.

Bakhtin M. Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike // Bakhtin M. Problemy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let. Moscow, 1975. P. 234–407.

⁴*Манн Ю.В.* Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб., 2007. С. 495.

Mann Yu.V. Tvorchestvo Gogolya: smysl i forma. Saint-Petersburg, 2007. P. 495.

⁵Там же. С. 495–496.

Ibid. P. 495–496.

⁶*Thälmann M.* Romantiker entdecken die Stadt. München: Nymphenburger, 1965. P. 18.

⁷*Манн Ю.В.* Творчество Гоголя: смысл и форма. С. 495.

Mann Yu.V. Tvorchestvo Gogolya: smysl i forma. P. 495.

⁸*Гоголь Н.В.* Собрание сочинений: В 6 т. М., 1949–1950. Т. 2. С. 186.

Gogol' N.V. Sobraniye sochineniy: In 6 vol. Moscow, 1949–1950. Vol. 2. P. 186.

⁹*Лотман Ю.М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 433.

Lotman Yu.M. Problema khudozhestvennogo prostranstva v proze Gogolya // Lot-



man Yu.M. Izbrannyye stat'ii: In 3 vol. Vol. 1. Tallinn, 1992. P. 433.

¹⁰Там же. С. 425–435.

Ibid. P. 425–435.

¹¹*Булгаков М.А.* Избранное: Мастер и Маргарита. Роман; Рассказы / Предисл. Е. Сидорова; примеч. М. Чудаковой. М., 1988. С. 363–364.

Bulgakov M.A. Izbrannoye: Master i Margarita. Roman; Rasskazy / Predisl. E. Sidorova; primech. M. Chudakovoy. Moscow, 1988. P. 363–364.

¹²*Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 6. Л., 1973. С. 89–90.

Dostoevskiy F.M. Polnoye sobraniye sochineniy: In 30 vol. Vol. 6. Leningrad, 1973. P. 89–90.

¹³*Манн Ю.В.* Творчество Гоголя: смысл и форма. С. 493. Ср.: *Фрейденберг О.М.* Везд в Иерусалим на осле (из евангельской мифологии) // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 491–531.

Mann Yu.V. Tvorchestvo Gogolya: smysl i forma. P. 493. See: *Freydenberg O.M.* V'ezd v Ierusalim na osle (iz evangel'skoy mifologii) // Freydenberg O.M. Mif i literatura drevnosti. Moscow, 1978. P. 491–531.

¹⁴*Jung C.G.* Wandlungen und Symbole der Libido. Leipzig; Wien, 1938. P. 200, 201.

¹⁵*Неклюдов С.Ю.* «Баба идет – красивая, как город...» // Живая старина. 1944. № 4. С. 8.

Neklyudov S.Yu. “Baba idet – krasivaya, kak gorod...” // Zhivaya starina. 1944. № 4. P. 8.

¹⁶Ср.: *Анциферов Н.П.* Проблемы города в русской художественной литературе [машинопись кандидатской диссертации]. М., 1944 // Российская национальная библиотека. Отдел рукописей. Ф. 27. Диск. Т. II. С. 124.

See: *Antsiferov N.P.* Problemy goroda v russkoy khudozhestvennoy literature [mashinopis' kandidatskoy dissertatsii]. Moscow, 1944 // Rossiyskaya natsional'naya biblioteka. Otdel rukopisey. F. 27. Diss. Vol. II. P. 124.

¹⁷*Франк-Коменецкий И.Г.* Женщина-город в библейской эсхатологии // Сергею Федоровичу Ольденбургу к пятидесятилетию научно-общественной деятельности: 1882–1932. Л., 1934. С. 531–548; *Топоров В.Н.* Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Топоров В.Н. О мифопоэтическом пространстве. Lo spazio mitopoetico: Избр. статьи / Изд. подгот. М. Евзлин и Н. Михайлов. Genova, 1994. С. 245–259 (Studi slavi. Istituto di Lingua e Letteratura russa. Università degli studi di Pisa. № 2).

Frank-Komenetskiy I.G. Zhenshchina-gorod v bibleyskoy eskhatologii // Sergeyu Fedorovichu Ol'denburgu k pyatidesyatiletuyu nauchno-obshchestvennoy deyatel'nosti: 1882–1932. Leningrad, 1934. P. 531–548; *Toporov V.N.* Tekst goroda-devy i goroda-bludnitsy v mifologicheskom aspekte // Toporov V.N. O mifopoeticheskom prostranstve. Lo spazio mitopoetico: Izbr. stat'ii / Izd. podgot. M. Evzlin i N. Mikhaylov. Genova, 1994. P. 245–259 (Studi slavi. Istituto di Lingua e Letteratura russa. Università degli studi di Pisa. № 2).

¹⁸Ср.: *Кривонос В.Ш.* Повести Гоголя: пространство смысла: Монография. Самара, 2006. С. 114–116.



See: *Krivosos V.Sh. Povesti Gogolya: prostranstvo smysla: Monografiya. Samara, 2006. P. 114–116.*

¹⁹*Virolaynen M.N. Гоголевская мифология городов // Пушкин и другие. Новгород, 1977. С. 230–237; Mann Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. С. 491–501; Mann Ю.В. Москва в творческом сознании Гоголя (Штрихи к теме) // Москва и «московский текст» русской культуры: Сб. статей / Отв. ред. Г.С. Кнабе. М., 1998. С. 63–81; Krivosos V.Sh. Мотивы художественной прозы Гоголя. СПб., 1999; Krivosos V.Sh. Повести Гоголя: пространство смысла. С. 34–53, 104–126, 242–258, 394–428; Shchukin V.G. Романтический урбанизм и смысловые координаты гоголевского городского пространства // Гоголь как явление мировой литературы. По материалам международной научной конференции, посвященной 150-летию со дня смерти Н.В. Гоголя. 31 октября – 2 ноября 2002 г. М., 2003. С. 61–66.*

Virolaynen M.N. Gogolevskaya mifologiya gorodov // Pushkin i drugiye. Novgorod, 1977. P. 230–237; Mann Yu.V. Tvorchestvo Gogolya: smysl i forma. P. 491–501; Mann Yu.V. Moskva v tvorcheskom soznanii Gogolya (Shtrikhi k teme) // Moskva i “moskovskiy tekst” russkoy kul’tury: Sb. statey / Ex. editor G.S. Knabe. Moscow, 1998. P. 63–81; Krivosos V.Sh. Motivy khudozhestvennoy prozy Gogolya. Saint-Peterburg, 1999; Krivosos V.Sh. Povesti Gogolya: prostranstvo smysla. P. 34–53, 104–126, 242–258, 394–428; Shchukin V.G. Romanticheskii urbanizm i smyslovye koordinaty gogolevskogo gorodskogo prostranstva // Gogol’ kak yavleniye mirovoy literatury. Po materialam mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 150-letiyu so dnya smerti N.V. Gogolya. 31 oktyabrya – 2 noyabrya 2002 g. Moscow, 2003. P. 61–66.

²⁰Цит. по: Любимые песни и романы: Сб. песен / Сост. Н.В. Полетаева, В.Н. Халамова. Изд. 3-е. Челябинск, 2002. С. 392.

As cited in: *Lyubimye pesni i romansy: Sb. pesen / Sost. N.V. Poletaeva, V.N. Khamalova. Issue 3. Chelyabinsk, 2002. P. 392.*

²¹*Кожевников П. Рассказы. М., 1908. С. 33–34.*

Kozhevnikov P. Rasskazy. Moscow, 1908. P. 33–34.

²²*Лопатин П.И. Город настоящего и будущего. М., 1925. С. 103.*

Lopatin P.I. Gorod nastoyashchego i budushchego. Moscow, 1925. P. 103.

²³*Кожевников П. Рассказы. Кн. II. СПб., 1910. С. 81–82.*

Kozhevnikov P. Rasskazy. Book II. Saint-Petersburg, 1910. P. 81–82.

²⁴*Иконников А.В. Искусство, среда, время (Эстетическая организация городской среды). М., 1985. С. 111–160.*

Ikonnikov A.V. Iskusstvo, sreda, vremya (Esteticheskaya organizatsiya gorodskoy sredy). Moscow, 1985. P. 111–160.

²⁵*Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры: Опыт исследования. М., 1997. С. 96–106.*

Stepanov Yu.S. Konstanty. Slovar’ russkoy kul’tury: Opyt issledovaniya. Moscow, 1997. P. 96–106.

М.В. Елифёрова (Москва)

**РЕЛИГИОЗНО МАРКИРОВАННАЯ ЛЕКСИКА
В «БЕОВУЛЬФЕ»:
к вопросу о дохристианском наследии поэмы**

В статье дается краткий обзор истории дискуссии о том, каково соотношение языческого и христианского в древнеанглийском поэме «Беовульф», и отмечается принципиальное расхождение в том, как этот вопрос решается российскими и английскими литературоведами. Статья предлагает новый метод решения этой проблемы, основанный на количественном анализе употребления разных слов лексикой. В качестве религиозно маркированной лексики выбраны слова для обозначения души. Количественный анализ синонимов «души» демонстрирует, во-первых, то, что не все они были одинаково приемлемы для христианской идеологии, во-вторых, то, что в «Беовульфе» пересекаются два лексических пласта – христианский и дохристианский, причем второй существенно плотнее.

Ключевые слова: древнеанглийская поэзия; «Беовульф»; язычество; мировоззрение; лингвистический анализ; лексика; частотность.

Вопросу о соотношении христианского и языческого элемента в древнеанглийской поэзии уже более полутора веков, и на разных исторических этапах в разных странах этот вопрос решался по-разному. В советской науке, при относительно слабой изученности древнеанглийской словесности (в отличие от древнескандинавской), тем не менее можно выделить некую доминанту – это отказ видеть в древнеанглийских памятниках феномен христианской книжности. В одном случае эксплицировалась идея языческой основы дошедших до нас текстов, по отношению к которой христианские влияния представлялись внешними и поверхностными. С этой позиции написана классическая монография Е.А. Мельниковой «Меч и лира»¹. О.А. Смирницкая предпочитала говорить о приспособлении старых, дохристианских эпических форм к новому материалу, которое, по ее мнению, привело в итоге к распаду самой эпической формы². Так или иначе, древние языческие корни того же «Беовульфа», как и вообще наличие у англосаксов богатой устной поэтической традиции, восходившей к прагерманской древности, сомнению не подвергались.

Идеологические причины такой установки прозрачны, – официальные антирелигиозные декларации советского периода распространялись в основном на авраамические религии, язычество древних эпох религий как бы «не считалось» и потому было предпочтительнее христианства. В постсоветское время эта точка зрения была подвергнута умеренной ревизии Н.Ю. Гвоздецкой. В отличие от Смирницкой, предполагавшей непре-



рывную преемственность между прагерманской архаикой эпоса и позднейшими опытами древнеанглийской поэзии на актуальные темы, Гвоздецкая считает, что устная германская традиция была у англосаксов прервана:

«Ничуть не солидаризируясь с теми, кто желал бы видеть в “Беовульфе” христианскую аллегория, осмелимся все же утверждать, что как тип произведения “Беовульф” стал возможен лишь после “кэдмоновской революции”. Кэдмоновская поэзия послужила толчком к возрождению германской героической тематики в новой культурной парадигме. <...> Мир “Беовульфа” – это мир посткэдмоновский, несмотря на сохранение в нем германской героической картины мира»³.

«Те, кто желал бы видеть в “Беовульфе” христианскую аллегория» – это, прежде всего, англоязычные авторы, хотя изначально эта теория восходит, по-видимому, к немецкому исследователю начала XX в. Ф. Клеберу. Англофонная традиция изучения «Беовульфа» в течение XX в. претерпела серьезную эволюцию. В 1897 г. Ф.А. Блэкберн писал как нечто само собой разумеющееся: «Всеми исследователями признается, что “Беовульф” по сути языческая поэма...»⁴, – и уверенно аргументировал поверхностный характер христианских элементов памятника. Но со 2-й трети XX в. стали предприниматься систематические попытки представить древнеанглийские поэмы как сугубо книжные и, следовательно, выражающие христианские взгляды. Эти попытки связаны в первую очередь с именами Дж.Р.Р. Толкиена и Д. Уайтлок и, возможно, стали реакцией на увлечение язычеством в кругах переживающих тогда подъем праворадикальных движений Европы.

В своей программной лекции 1936 г., позднее переработанной в статью «“Беовульф”: чудовища и критики», Толкиен решительно объявляет поэму книжной:

«Именно в силу такого слияния [языческой и христианской культур – М.Е.] автору, решившему *написать* (а в случае “Беовульфа” мы можем применить именно это слово) поэму, объемом и масштабностью превосходящую песни менестрелей, стали доступны как новая вера и новая ученость, так и богатство исконной традиции <...> автор пользуется традицией по своему желанию и для собственных целей, так же как более поздние поэты пользуются историей или классической литературой в расчете на то, что их аллюзии будут понятны»⁵.

Таким образом, гипотетический автор поэмы в глазах Толкиена ничем не отличается от ренессансного гуманиста или классициста XVII в., избирающих сюжеты языческой мифологии просто в силу их художественной привлекательности. «Беовульф» – «историческая поэма о языческом прошлом», «рассказ о древних временах в изложении ученого человека, которому в героизме и печали прошлого видится нечто непреходящее, а порою и символичное», и этот человек «никак не мог быть запутавшимся полуязычником»⁶. Впрочем, этому несколько противоречат замечания



Толкиена о том, что «поэт еще недалеко ушел от язычества»⁷ и о том, что близость языческого прошлого еще ощущалась⁸.

Вслед за ним Дороти Уайтлок решительно утверждала: «То, что христианство составляет неотъемлемый элемент сути “Беовульфа”, уже настолько очевидно, что не требует доказательств с моей стороны»⁹. (Напомним, что за полвека до того Ф.А. Блэкберну было столь же «очевидно» языческое происхождение поэмы!). Уайтлок иронизирует по поводу интерпретации древнеанглийских поэм как языческих текстов, подвергшихся редактуре «монаха-переписчика», всячески давая понять, насколько нелепой ей кажется эта концепция. А Дж. Уолш уже прямо объявляет «Беовульфа» христианской аллегорией Искупления – «идеи, недоступной уму викингов»¹⁰ (оставим на совести Уолша именование англосаксов вендельской эпохи «викингами»).

Этот взгляд поначалу разделяли не все: 1950-е – 1960-е гг. были временем бурных дебатов о книжном / устном происхождении древнеанглийских памятников¹¹. Стимулирующими факторами послужили, во-первых, разработки так называемой «устно-формульной теории» А.Б. Лорда и М. Пэрри («Сказитель» вышел в 1960 г., но обсуждался в рукописи уже с 1953 г.¹²); во-вторых, волна «новой археологии», чей антропологический поворот оказал влияние на исследования древнеанглийских текстов (например, работы Розмари Крэмп). Но начиная с 1970-х гг. «христианизирующий» подход в английской и американской науке возобладавал, а обсуждать теорию Лорда всерьез стало чуть ли не дурным тоном (обзор исторической судьбы этой теории и причин ее неприятия мейнстримом см. у Ричарда Дженко¹³). В отдельных случаях само существование устной (и соответственно, дохристианской) поэзии у англосаксов объявляется литературной выдумкой¹⁴.

Здесь следует сделать оговорку. Несмотря на тесную связь категорий «книжного» и «христианского» применительно к варварским культурам Европы, их взаимозаменяемость не двусторонняя: бывают христианские тексты устного происхождения (ср., напр., славянские духовные стихи). Однако из признания «Беовульфа» книжным произведением, напротив, автоматически вытекает признание его христианским, так как языческой книжности у англосаксов не существовало.

В настоящей работе мы не будем рассматривать напрямую вопрос о письменном / устном характере «Беовульфа» и сосредоточимся исключительно на антитезе «язычество – христианство». Если будет доказано, что «Беовульф» не является однородно христианским текстом, а содержит в себе дохристианский компонент, тем самым будет доказано и наличие в нем устного пласта: как уже говорились, христианский компонент может иметь любое происхождение, а дохристианский (если речь не идет о заимствованиях из античности) только устное.

Очевидно, что аргументы стилистического сходства между предположительно языческими и достоверно христианскими памятниками могут быть повернуты в любую сторону: если Уайтлок видит в нем свидетель-



ство того, что и первые – вовсе не языческого происхождения¹⁵, то с той же степенью вероятности это может быть свидетельством апроприации дохристианского речевого этикета христианскими памятниками¹⁶. Обратимся к тому аргументу, который поддается верификации:

«Большое значение порой придавалось тому, что в “Беовульфе” отсутствуют конкретные упоминания Христа или Троицы. На это уже выдвигались убедительные возражения, и я добавлю лишь, что такие упоминания не слишком часты даже в поэзии на заведомо религиозную тематику. Так, в “Видении о кресте” из тридцати пяти упоминаний божества (*divinity*) только пять называют конкретно второе лицо Святой Троицы»¹⁷.

Уайтлок, однако, умалчивает о двух существенных обстоятельствах. Во-первых, в «Видении о кресте» и так главным героем является Христос, поэтому лишние напоминания, о ком идет речь, были бы не мотивированы. Во-вторых, что еще важнее, объем «Видения о кресте» составляет всего 121 строку против 3182 строк «Беовульфа». 5 упоминаний Христа на 121 строку – это очень много, а если учесть, что в трех с лишним тысячах строк «Беовульфа» таких упоминаний нет ни одного, то мы вправе вернуться к вопросу, случайность ли это.

Толкиен полагал, что поэт, писавший о язычниках, сознательно избегал христианских реалий¹⁸. Таким образом, средневековый поэт уподобляется автору современных исторических романов – очевидный анахронизм, ведь принципа историзма в литературе не существовало до Вальтера Скотта.

Вместе с тем мы полагаем, что именно частотность употребления определенных слоев лексики – как раз тот параметр, который поддается верификации и может быть использован для выявления потенциальной гетерогенности текста. Для этого в первую очередь необходимо определить лексические единицы, которые были бы маркированно христианскими. Как мы уже видели, имя Христа – вопреки кажущейся очевидности, – непригодно для этих целей: во-первых, всегда можно возразить (по примеру Толкиена), что оно не является необходимым для сюжета, во-вторых, это абсурдным образом заставит нас квалифицировать как «языческие», например, поэмы на базе Ветхого Завета, где Христос не фигурирует по определению.

Совершенно случайным образом, в процессе другого исследования, нам удалось установить, что подходящим маркированным термином является слово *sāwol* (совр. англ. *soul*) – «душа». Его скандинавский когнат, *sál*, не фиксируется в памятниках языческого содержания. На это еще в 1874 г. указал Гудбранд Вигфуссон, который на этом основании считал его английским заимствованием¹⁹. Это слово также отсутствует в дохристианских рунических надписях. Наше использование базы данных Rundata 2.5 (версия от 2008 г.), содержащей более 6 тысяч надписей со всей Скандинавии, показало, что лишь около 250 из них достоверно содержат это



слово (в разных вариантах огласовки – *sal, saul, sol, sel* и т.д.), что все они содержат христианские формулы с упоминаниями Бога, Христа, святых и т.д., и что ни одна из таких надписей не старше XI в. Таким образом, это слово оказывается христиански маркированным, что согласуется с идеей заимствования.

Деятельность англосаксонских миссионеров в Скандинавии известна достаточно хорошо²⁰. Если они сочли нужным внедрить принципиально новое слово для обозначения души вместо того, чтобы подобрать эквивалент из уже имеющейся северогерманской лексики, это косвенно свидетельствует в пользу того, что данное слово воспринималось как христиански маркированное самими англосаксами.

Более ста лет назад аналогичному вопросу была посвящена работа Дж.В. Ранкина²¹, который исследовал, среди всего прочего, древнеанглийскую лексику для обозначения души и тела и обнаружил, что ряд компаундов встречается только в поэзии на эксплицитно христианскую тематику (что позволило ему сделать вывод о неисконном характере этих лексем). В современных условиях, при наличии оцифрованных текстов и методов корпусной лингвистики, возможно вернуться к этому вопросу на более точном уровне.

Мы сосредоточили внимание на слове *sāwol* и предприняли анализ частотности его употреблений в поэтических памятниках. Материалом послужили электронные версии древнеанглийских поэм с сайта библиотеки университета Джорджтауна²². Предпочтение отдавалось относительно крупным, сохранным и оригинальным текстам. Некоторые известные тексты были сознательно исключены по причине их краткости и / или фрагментарности. На данном этапе работы мы не сочли нужным включать тексты, чей поздний или книжный характер бесспорен (например, «Метры Бозция», стихи о королях IX–XI вв., переводы псалмов).

К сожалению, технически невозможным оказалось использование загадок, ввиду большого разброса в их объеме и сохранности, а также спорности границ между текстами. Однако в отдельных случаях ниже материал загадок будет использован для иллюстративных примеров.

При наличии двух незначительно различающихся списков текста предпочтение отдавалось более пространному. При наличии двух несомненно различных редакций обе редакции учитывались как самостоятельные тексты.

За единицу измерения был взят 1 аллитерационный стих, длина которого в древнеанглийской поэзии в основном стабильна (за исключением поэмы *Genesis B*, что будет оговорено отдельно). Коэффициент частотности составляет отношение количества упоминаний слова *sāwol* к общему количеству стихов в произведении.



Заглавие текста (по электронной публикации)	Общее число строк	Случаев использования <i>sāwol</i> (включая производные)	Частота использования
<i>Andreas</i>	1722	9	1: 191,3
<i>Azarias</i>	191	2	1: 95, 5
<i>The Battle of Brunanburh</i>	73	0	0
<i>The Battle of Finnsburh</i>	48	0	0
<i>The Battle of Maldon</i>	325	1	1: 325
<i>Beowulf</i>	3182	10	1: 318,2
<i>Christ A</i>	439	1	1: 439
<i>Christ B</i>	447	4	1: 111,8
<i>Christ C</i>	778	14	1: 55,6
<i>Christ and Satan</i>	730	7	1: 104,3
<i>Daniel</i>	764	2	1: 382
<i>Deor</i>	42	0	0
<i>The Descent into Hell</i>	137	0	0
<i>The Dream of the Rood</i>	155	1	1:155
<i>Elene</i>	1322	7	1: 188,9
<i>Exodus</i>	590	2	1: 295
<i>The Fates of the Apostles</i>	123	1	1: 123
<i>Genesis A</i>	2319	5	1: 463,8
<i>Genesis B</i>	617	2	1: 308,5
<i>The Gifts of Men</i>	113	0	0
<i>Guthlac A</i>	818	17	1: 48,1
<i>Guthlac B</i>	561	7	1: 88,1



<i>The Husband's Message</i>	53	0	0
<i>The Judgment Day I</i>	119	2	1: 59,5
<i>The Judgment Day II</i>	306	3	1: 102
<i>Judith</i>	349	1	1: 349
<i>Juliana</i>	732	6	1: 122
<i>The Panther</i>	74	0	0
<i>The Phoenix</i>	677	7	1: 96,7
<i>Precepts</i>	94	2	1: 47
<i>The Seafarer</i>	125	1	1: 125
<i>Soul and Body I</i>	166	7	1: 23,7
<i>Vainglory</i>	85	0	0
<i>Waldere A</i>	32	0	0
<i>The Wanderer</i>	115	0	0
<i>The Whale</i>	88	0	0
<i>The Wife's Lament</i>	53	0	0
<i>Widsith</i>	143	0	0
<i>Wulf and Eadwacer</i>	19	0	0

Из таблицы очевидно, что основная масса случаев употребления слова *sāwol* на англосаксонской почве приходится на произведения с эксплицитно христианской тематикой: все тексты с коэффициентом выше 1: 200 – заведомо христианского содержания и все, кроме, возможно, «Почуения» (*Precepts*), основаны на негерманских темах. (Определить генезис «Почуения» затруднительно: ему известны параллели как в греко-латинской христианской литературе, так и в «Речах Высокого» из «Старшей Эдды»). Исключение составляет «Морестранник», где единственный случай употребления этого слова приходится, впрочем, на его так называемую вторую часть, органическая связь которой с первой обоснованно подвергалась сомнению²³.

Общая закономерность такова: чем меньше в поэтическом тексте заим-



ствованной тематики, тем реже встречается слово *sāwol* (или производные от него). Это не значит, что *все* поэмы с низкой частотностью или отсутствием этого слова языческие по содержанию. Однако верно обратное: *все* тексты с высокой частотностью этого слова – христианские. Из 12 поэм, основанных на традиционной германской тематике, лишь 3 вообще используют слово *sāwol*, причем только «Беовульф» – более 1 раза. В «Битве при Мэлдоне» единственный случай – в молитве короля-христианина, имеющей характер прямой речи. Случай «Морестранника» уже обсуждался выше. При этом из 26 проанализированных нами поэм на христианскую тематику это слово используют 21, из них 17 – более 1 раза.

Любопытно то, что 5 поэм на ветхозаветную тематику обнаруживают показатели частотности, близкие к «Беовульфу» и «Мэлдону». Это небезынтересно с точки зрения поэтики жанра как один из признаков вторичной эпизации текста: англосаксы демонстрируют чувствительность к эпической природе Ветхого Завета.

Итак, в разных группах поэтических текстов слово *sāwol* используется неодинаково даже по частотности, причем достаточно ясно выделяются группы текстов с коэффициентами частотности $>1:200$ (на чисто христианские темы) и $<1:300$ (на темы ветхозаветные и собственно германские). Сами способы его использования также неодинаковы. Согласно А. Вежбицкой, фрейм христианского понятия «души» включает следующие представления:

- 1) она – одна из двух компонентов человека [второй – тело];
- 2) она невидима;
- 3) она принадлежит иному миру –
- 4) благому миру –
- 5) который не являются вещественным;
- 6) она – источник нравственности²⁴.

Не обсуждая дискуссионный вопрос о ценности лингвокультурологических выводов Вежбицкой на материале литературы Нового времени, отметим, что этот набор признаков удобно использовать для анализа представлений о душе в древнеанглийских текстах. Четкая оппозиция *sāwol – līc (līchama)*, «душа – тело», присутствует *исключительно* в произведениях на христианскую тематику: таковы «Бытие А», «Христос В, С», «Гутлак В», «Елена», «Судный день», «Азария», «Феникс», «Юлиания», «Душа и тело». Под четкой оппозицией мы понимаем наличие формул соположения: «душа и тело» (*sāwol ond līc*), «душа в теле» (*sāwol in līce*) «[вынуть] душу из тела» (*sāwol of līce*), «[разлучить] душу с телом» (*sāwol mid līce*), «душой и телом» (*mid sāwle ond mid līce*). В некоторых случаях употребление слова *sāwol* явно возникает под христианским влиянием, но осмысление его как противоположности *līc* отсутствует: *sāwelsusles* («душевные муки») и *sawle lufan* («любить душу») в «Поучении», *sāwle þe bip synna ful* («душа, полная грехов») в «Морестраннике». В этих случаях неясно, понимали ли поэты природу христианской души или же использовали готовые формулы, почерпнутые из церковных источников. Источники



эти вовсе не обязательно были книжными: это могли быть устные проповеди на английском языке.

Поскольку в «Морестраннике» и «Мэлдоне» употребление слова *sāwol* единично и связано с очевидно христианскими контекстами, единственным источником, дающим материал для сравнительного анализа, остается «Беовульф», где примеров этого слова 10. В двух случаях речь достоверно идет о нематериальной сущности, продолжающей посмертное существование в иной реальности. Первый – инвектива в адрес язычников, души которых (*sawle*) будут ввергнуты в огонь (*bescyfan in fyres*), а следовательно, данный контекст относится к христианским (184). В (2820) при описании смерти Беовульфа использована очевидная формула христианской поэзии (*gewat sawol secean soðfæstra dom* «(отправилась) душа к дому праведных» (ср. *soðfæstra sawla* в «Андрее», «Исходе», «Гутлаке А»); *sende soðfæste sawle to Criste* в элегии на смерть Эдуарда Исповедника). Еще в одном случае – речи Хродгара (1742) – под *sawel* подразумевается нечто вроде сознания или совести: Хродгар говорит о некоем «страже души» (*saweles hyrde*), который может задремать, и в этот момент к человеку подкрадывается враг (порок). Однако этот фрагмент также выглядит зависимым от христианской книжности: сам его аллегоризм не характерен для древнегерманской поэтики, а язычник Хродгар почему-то рассуждает с монотеистической позиции (1716–1734). Следовательно, и здесь мы имеем дело с христианским контекстом. Укажем, что два из трех перечисленных нами фрагментов, содержащих слово *sāwol*, а именно 181–188 и 1740–1760, признан позднейшими вставками даже сам Толкиен, не видевший ничего искусственного в монотеизме Хродгара²⁵.

В одном случае (852) словосочетание *hæþene sawle* «языческая душа» прилагается к Гренделю. Ясно, что язычники сами себя язычниками не называли (древнеанглийское *hæþen* – калька с латинского *rusticus*), это взгляд христианский. Формально христианские представления не предусматривают наличия души у существ, подобных Гренделю, но народное христианство сплошь и рядом этот принцип нарушает: взять хотя бы дожившее до Нового времени и отраженное в «Ундине» Ф. де ла Мотт-Фуке поверье, что нечисть может при определенных условиях приобрести душу и стать человеком. (Более известная версия этого сюжета – «Русалочка» Андерсена, однако в русском переводе этот мотив оказался опущен). Таким образом, 4 из 10 употреблений слова *sāwol* в «Беовульфе», как и оба единичных употребления этого слова в остальных произведениях на истонно германскую тематику, приходится на несомненно христианские контексты.

В 6 случаях *sāwol* встречается в менее ясных контекстах: *sawle secan* («охотиться за *sawle* [Гренделя]»), т.е. пытаться его убить, 801), *sawolleas* («мертвый», 1406 и 3033), *sawlberendra* («живые существа?», 1004), *sawle hord* («жизнь?», 2422), *sawuldrior* («кровь», 2693). Самое большее, что можно заключить из этих слов, это что *sāwol* означает некую субстанцию, отличающую живого от мертвого. И все же говорить об этих шести случа-



ях узуса слова как о «языческих» было бы поспешным – данных слишком мало. Следовательно, достоверных примеров языческого употребления слова *sāwol* в древнеанглийской поэзии нет вообще.

Парадокс, однако, состоит в том, что, несмотря на присутствие в «Беовульфе» маркированного христианского термина *sāwol*, значение которого, как мы показали, в части случаев вполне удовлетворяет критериям Вежбицкой, поэма практически ничего не говорит о ключевой для христианства проблеме – спасении, как и вообще о загробной жизни. Единственное сколько-нибудь внятное суждение на эту тему находится в уже упомянутой нами инвективе против язычников (175–188), после которой повествователь как будто вообще забывает о конфессиональном различии между Беовульфом и датчанами. Вспомним, что даже Толкиен, видевший за текстом фигуру автора-христианина, считал эту инвективу чужеродной вставкой. «Беовульф» изобилует детализированными описаниями смертей, но мир поэмы начисто лишен интереса к посмертной судьбе личности умершего в ином смысле, кроме исторической памяти. Смерти героев сугубо посторонни. Хотя про Скильда говорится, что он отошел «к Господу» (*on frean*), и сходная формула применяется к Беовульфу (см. выше), в дальнейшем повествователя это совсем не интересует.

И, тем не менее, представление о субстанции, покидающей человека после смерти, в мире «Беовульфа» развито хорошо. Но именуется она чаще не *sāwol*, а *feorh* (42 случая) и *aldor* (37 случаев). И *feorh*, и *aldor*, в отличие от христианской души, не являются специфически человеческими атрибутами – они есть как у людей (73, 510, 538, 1210, 1306, 1442, 1469, 1478, 1548, 2040, 2061, 2140, 2396, 2424 и др.), так и у чудовищ (680, 805, 822, 851, 1002, 1293, 1338, 1524), и у животных (1370–1371). Ни то, ни другое в «Беовульфе» никак не связывается с идентичностью индивида или посмертным существованием в какой-либо форме.

Значение *aldor* прозрачно – оно связано с идеей «возраста», «продолжительности жизни»²⁶ и на русский язык точнее всего переводится как «век». Со значением *feorh* несколько сложнее, так как значительная доля производных имеет слишком общий смысл – угрозы жизни: *feorhbealo* (156, нечто вроде «душегубство»), *feorhseoc* («смертельно раненный», 820), *feorhbennum seoc* (то же, 2740) и т.д. И все же некоторые примеры дают возможность реконструировать фрейм этого слова. Из стиха 1843 – *on swa geongum feore guman* – видно, что *feorh* включает в себя понятие возраста, так как затруднительно перевести это иначе, чем «мужа, столь юного годами». Данные «Бытия А» подтверждают это понимание: библейское выражение *diebus vitae tuae*, «во все дни жизни твоей», относящееся к проклятию змея (Быт 3: 14), передано как *penden þe feorh wunað* – букв. «доколе в тебе жизнь живет» (908, в стихе 910 то же повторено более близко к Библии – *þine lifdagas*). Следовательно, *feorh* отчасти синонимично *aldor*. Тем не менее, комплекс ассоциаций, связанный с *feorh*, сложнее. В стихах 1151–1152 «Беовульфа» находим:



Da wæs hel roden
feonda feorum –

«зал был окрашен в красный цвет *feorum* врагов», и здесь для *feorum* очевидно значение «кровь». Таким образом, *feorh* включает в себя идею и «века», и «крови». Любопытно множественное число *feorh*, так как в наши дни в английском языке кровь не мыслится во множественном числе. Можно предположить, что фрейм, связанный с *feorh*, подразумевает нечто вроде «жизненной силы», «здоровья».

Слово *sāwoldrēor* (в «Беовульфе» – *sawoldrior*, «кровь») – единственный прямой случай пересечения фреймов *sāwol* и *feorh*. Слияние образов души и крови кажется вполне «языческим», но термин *sāwoldrēor* сам по себе вовсе не обязательно исконный: это редкое слово, второй случай которого фиксируется в «Бытии А» (1520), в том месте, где оригинальная Библия запрещает употребление в пищу крови, отождествляемой с душой (Быт 9: 4). Так что это слово может быть заимствовано из языка библейских переложений и включено в традиционный эпический контекст.

Таким образом, в отношении терминологии текст «Беовульфа» достаточно легко расслаивается на основную традицию (регулярное использование *feorh* и *aldor*) и побочную (нерегулярное использование *sāwol*). Лишь в одном случае *feorh* и *sāwol* оказываются соположены. Вернемся к уже упомянутым строкам о Гренделе (851–852):

in fenfreoðo feorh alegde,
hæþene sawle; þær him hel onfeng.

Первая половина ясна – «в болоте расстался с жизнью». Вполне ясно и окончание: «и поглотил его ад». Но что такое «языческая душа» – *hæþene sawle*? Демон, действовавший в теле Гренделя и возвращенный назад в ад при гибели тела? И почему тогда к объекту, отправленному в ад, относится *him*, ведь *sāwol* – женского рода? Кажется, что ад принимает не «душу Гренделя», а просто Гренделя. Или сам Грендель и его *sāwol* не тождественны? Можно счесть это случайностью, но в сообщении о смерти Скильда отходящим «к Господу» оказывается также сам Скильд, а не его *sāwol* или *feorh*. И когда Беовульф угрожает Унферту адом, он говорит *þu*, «ты», а не «твоя душа» (588). Хотя в двух других случаях речь идет все-таки о душах (см. выше), так что единства по этому вопросу в «Беовульфе» нет.

Кроме того, остается неясным смысл эпитета *hæþen*. У Гренделя вряд ли было какое-то вероисповедание! Язычник – тот, кто «неправильно» верует, потенциальный христианин, Грендель же – монстр, враждебный датчанам, которые сами язычники.

Возможно двойное объяснение. Либо *hæþen* означает просто «скверный, мерзкий» (ср. русское *поганый*); имеется интересный скандинавский аналог – употребление древнеисландского слова *heidinn* «язычник» по



крайней мере в одном источнике в значении «тролль, монстр»²⁷. Либо же *hæþene sawle* является глоссой к *feorh*. *Feorh* действительно «языческая душа» (безличная, физиологическая, смертная и нравственно нейтральная), в отличие от христианской души (личностной, бестелесной, бессмертной и связанной с моральными качествами). В этом свете понятно, почему она есть у Гренделя и почему не она, а сам Грендель идет в ад (вероятно, представляемый пространственно – под болотом; ср. представления русского фольклора о том, что черти обитают в водоемах).

Можно прийти к заключению, что в тексте «Беовульфа» отсутствует единый термин для обозначения души. В поэме сосуществуют как минимум два различных концепта, которые хотя и отчасти смешиваются, но незначительно. Из них *sāwol*, официальный христианский термин, используется редко и не совсем так, как в поэзии на христианскую тематику, но в то же время не менее чем в 40 % случаев (4 из 10) сохраняет опознаваемую христианскую маркированность.

Примечательный факт, не укладывающийся в гипотезу о сугубо христианской природе «Беовульфа»: вместо наблюдающейся в поэмах христианского содержания формулы *sāwol ond/ of/ mid/ wið lic(e)* «Беовульф» дает *lif wið lice* – «жизнь от тела [отлучить]» (733, 2422). Поскольку эта формула, в отличие от *sāwol wið lice*, безукоризненно аллитерирована, можно предполагать ее исконный характер. Кроме того, она подтверждает общую тенденцию «Беовульфа»: субстанция, покидающая тело в момент смерти, не бесплотная форма личности, а безличное вещество жизненной силы.

Слово *feorh* в «Беовульфе» употребляется в 4,6 раз чаще, чем *sāwol*, а в «Битве при Мэлдоне» оно использовано 8 раз (против 1 случая *sāwol*). В то же время все христианские поэмы с высокой частотностью использования *sāwol* демонстрируют существенно менее активное употребление *feorh*. Соотношение числа примеров *feorh*: *sāwol* составляет 0 в поэмах «Душа и тело» и «Христос и Сатана»; 0,07 в «Христе А»; 0,6 в «Гутлаке А»; 0,75 в «Христе В»; 1,0 в «Юлиании»; 1,14 в «Елене»; 1,3 в «Фениксе» – с максимумом в 1,4 в «Гутлаке В», что, однако, не приближается к показателям «Беовульфа». (В «Морестраннике» на 1 случай *sāwol* приходится 2 *feorh*, так что по этому показателю «Морестранник» также аномален, занимая промежуточную позицию между поэзией на традиционные темы и поэзией на общехристианские темы).

Зато 3 из 5 поэм ветхозаветной тематики, где низкая частотность *sāwol* соответствует «Беовульфу», также демонстрируют соотношение *feorh*: *sāwol*, близкое к данным «Беовульфа»: 3,5 в «Данииле», 4,0 в «Исходе», 4,4 в «Бытии А» (в «Бытии В» и в «Юдифи») *feorh* отсутствует).

Использование одного лишь *sāwol*, без *feorh*, встречается *только* в поэмах на негерманскую тематику.

Это показывает, что употребление слова не случайно, а обусловлено поэтической языковой системой. *Feorh* и *sāwol* принадлежат конфликтующим языковым системам и склонны вытеснять друг друга.



В некоторых заведомо христианских контекстах слово *sāwol* не употребляется – его заменяет *gæst*. Такова, например, поэма «Тщеславие». В «Загадке № 1» обнаруживается комбинация *flæsc ond gæstas* «плоть и души» (нумерация текстов загадок по классической версии Крэппа – Добби). В то же время в «Юлиании» термины *sāwol* и *gæst*, по-видимому, разграничены: первое обозначает душу человека, второе «дух» или «духовность» вообще, иногда «Святой Дух». Следовательно, христианские поэты ранней Англии испытывали терминологическую неуверенность в отношении понятий, которыми они оперировали.

Слово *gæst* (*gāst*) семантически непрозрачно. Соблазнительно связать его, как и русские «душа», «дух», с идеей дыхания (совр. англ. *gasp*), но, к сожалению, глагол *gaspen* появляется только в среднеанглийском языке²⁸. Хотя Кларк Холл дает значение «дыхание» как одно из основных²⁹, надежных данных, связывающих *gæst* с дыханием, для древнеанглийского нет. Примеры, где это слово фигурирует в значении «дыхания», редки и принадлежат переводным текстам, где соответствуют латинскому *spiritus* (так что речь может идти о переводческом ляпе). Современная этимология возводит его к индоевропейскому корню **gheis-* «разрывать на части», из которого на германской почве развилось значение «пугать». Но коннотации «духовности» у этого корня есть только в западногерманских языках³⁰.

Отдаленные межъязыковые сопоставления таких понятий, как «душа», вообще рискованны, так как сходство может объясняться не общностью мировоззрения разных культур, а калькированием с языка общего источника, опосредованного переводами (например, Библии). Почти все примеры на значение «дух» или «душа», приводимые Кларком Холлом, также взяты из переводных текстов, в основном библейских. Исключения составляют лишь «Гутлак» (где следование языку библейских переводов, впрочем, напрашивается само собой ввиду житийной тематики) и, если верить Кларку Холлу, «Беовульф».

Однако в действительности в «Беовульфе» слово *gæst* почти никогда не применяется к человеческой душе, духу и т.д. Оно жестко закреплено за обозначением чудовищ: *ellengæst*, *grimma gæst*, *weargan gastes*, *ellorgæstas* (о Гренделе и его матери, 86, 102, 133 и др.), просто *gæst* (о драконе, 2312) и т.д. Хотя переводчики постоянно используют в этих местах слова *spirit*, *demon*, природа этих существ абсолютно телесна: они обладают плотью и кровью, кусают и поедают людей, их можно убить мечом, и даже в тех случаях, когда обычное оружие их не берет, дело не в их бесплотности, а, напротив, в их повышенной телесной прочности (оторванная рука Гренделя анатомически детально описывается как состоящая из костей, мышц и жил). Заметим, это ставит вопрос о том, насколько вообще правильна распространенная практика глоссировать слово *gæst* в составе формул, относящихся к мифическим существам, как *spirit* (вопрос, который поднимал и Толкиен)³¹. OED, в частности, уверенно дает значение 'spirit', 'incorporeal being' для ряда древнеанглийских примеров, касающихся ангелов и бесов, хотя ранний пример, где прямо говорится о бестелесных



свойствах *gæst* 'ов, относится к концу XIII в.³²

Из 21 случая использования слова *gæst* / *gast* в «Беовульфе» 17 относятся к монстрам, что вполне отвечает реконструируемой прагерманской семе «пугать» и даже индоевропейской «разрывать на части». В 2 случаях (1800, 1893) оно значит просто «гость» (хотя эти два слова не только имеют различный вид в современном английском, *ghost* и *guest*, но и считаются этимологически различными на индоевропейской почве, в древнеанглийском они орфографически и фонетически смешиваются). 2 случая заслуживают отдельного рассмотрения. В (1123) огонь именуется *gæsta gifrost*, что М. Свонтон передает как 'the most ravenous of spirits'³³. Однако нет данных, что германцы представляли себе огонь в виде «духа» – такая интерпретация является наследием мифологов XIX в., видевших любое язычество как «анимизм». Ничто не мешает перевести это как «самый жадный из гостей» (что продолжает тему пира, состоявшегося в связи с мирными переговорами перед кремацией погибших). И только в компаунде *gastbona* (177), который находится в составе инвективы против идолопоклонства и обозначает Сатану, это слово достоверно может быть интерпретировано как «душа» (Сатана = «губитель душ»). Это также, на наш взгляд, довод в пользу того, что инвектива является вставкой. Отметим, что этого различия в лексике не мог проигнорировать и Толкиен, который пришел к аналогичным выводам³⁴.

Как нам представляется, для слова *gæst* основная традиция «Беовульфа» знает только значение «монстр», контаминируемое с «гостем», «пришельцем» (чудовища фигурируют как пришельцы из нечеловеческого мира). Отчасти на логику этого перехода проливает свет употребление древнеисландского слова *draugr* «вампир», которое в «Пряди о Торстейне Мороз-по-коже» оказывается синонимом черта – причем повествователь действительно отождествляет черта с восставшим из ада мертвым язычником Торкелем Тошим. Текст пряди датируется XIV в., хотя время действия отнесено к эпохе Олава Трюггвасона. Странное с христианской точки зрения превращение мертвого человека в беса А.Я. Гуревич объясняет наложением христианских представлений на местные языческие поверья, с чем трудно не согласиться³⁵. Для нас же интерес представляет то, что вампирам, вообще говоря, в аду находиться не полагается – их существование чисто земное и материальное, они обитают в могилах, убивают по ночам людей и скот, а потом их выкапывают и протыкают колом. Так в большинстве исландских саг, но в этой *draugr* (который одновременно черт) прибывает непосредственно из ада. К тому же ад в «Пряди» мыслится пространственно – под полом уборной (комически сниженная версия омута Гренделя?).

М.И. Стеблин-Каменский специально оговаривал, что к исландским ожившим покойникам не слишком подходит слово «привидение» – ввиду того, что они ничем не напоминают бесплотных духов романтической традиции: они способны к питанию, сексу, размножению и повторной смерти³⁶. Но в чем тогда сущностное отличие мертвеца от живого? Очевидно, в



утрате «жизненной силы», которая сообщает человеку статус живого. Там же Стеблин-Каменский сообщает, что в виде подобных *draugr*'ов могли являться коровы, овцы и другие животные. Это согласуется с мировоззрением «Беовульфа», где *feorh* и *aldor* – то, чем обладают в равной степени человек и олень, как и монстры.

Конечно, полностью это не объясняет развития у слова *gæst* значения «человеческая душа» на древнеанглийской почве. Значение «привидение», которое могло бы служить переходным звеном между «монстром» и «душой», отмечается лишь с XIII–XIV вв.³⁷ Этот вопрос, впрочем, несуществен для нашей проблемы. Существенным представляется то, что «Беовульф» практически не знает употребления *gæst* в значении «душа», которое ему придается в бесспорно христианских памятниках, а единственное место, где такое значение находится, напротив, слишком прямолинейно декларирует христианские ценности и уже оценивалось ранее как вставка.

Таким образом, древнеанглийская поэзия на лексическом уровне демонстрирует гетерогенность традиции. Внутри корпуса сохранившихся текстов вычлняются достаточно отчетливые группы, представляющие разные тенденции словоупотребления. Эти тенденции связаны в первую очередь с тематикой поэм (германской, ветхозаветной, собственно христианской). Нельзя сказать, чтобы они существовали изолированно – есть примеры их частичного размывания (в «Беовульфе», см. выше) и контаминации: в «Сошествии во ад» воскресение Христа описано как возобновление в его теле (*lic*) *feores gæst*, в то время как *sāwol* отсутствует. Тем не менее, различия в использовании лексики, на наш взгляд, иллюстрируют сосуществование разных картин мира. Слово *sāwol* зарезервировано почти исключительно за христианскими контекстами, и эта сильная религиозная маркированность, конечно, ставит вопрос о том, почему это слово было выбрано как специфический христианский термин. Это являет собой потенциальный предмет дальнейших исследований.

Отмеченная нами неоднородность языкового узуса – как в пределах корпуса древнеанглийских текстов, так и внутри непосредственно «Беовульфа» – свидетельствует в пользу того, что дохристианский и докнижный компонент древнеанглийской поэзии не является фикцией, вопреки утверждениям Роберты Франк. Христианской системе фреймов подспудно противостоит некая другая система, не совпадающая с ней, а поскольку эта система наиболее явно присутствует в поэмах на германскую тематику, естественно предположить, что она восходит к германскому язычеству.

Второй вывод состоит в том, что то или иное слово употребляется в древнеанглийской поэзии не изолированно, а как часть определенной лексической системы, одной из единиц которой является синонимический комплекс, и что для разных поэтов одни и те же слова могли входить в такой комплекс, а могли не входить. Здесь, как мы полагаем, намечается возможность практического исследования индивидуально-авторского начала в средневековой поэзии.



ПРИМЕЧАНИЯ

¹Мельникова Е.А. Меч и лира: Англосаксонское общество в истории и эпосе. М., 1987.

Mel'nikova E.A. Mech i lira: Anglosaksonskoye obshchestvo v istorii i epose. Moscow, 1987.

²Смирницкая О.А. Поэтическое искусство англосаксов // Древнеанглийская поэзия / Пер. В.Г. Тихомирова; ред. О.А. Смирницкой. М., 1982. С. 171–232. (Лит. памятники).

Smirnitckaya O.A. Poeticheskoye iskusstvo anglosaksov // Drevneangliyskaya poeziya / Per. V.G. Tikhomirova; ed. by O.A. Smirnitckaya. Moscow, 1982. P. 171–232. (Lit. pamyatniki).

³Гвоздецкая Н.Ю. Рождение древнеанглийского поэтического слова // Норна у источника судьбы: Сб. статей в честь Е.А. Мельниковой. М., 2001. С. 52.

Gvozdetckaya N.Yu. Rozhdeniye drevneangliyskogo poeticheskogo slova // Norna u istochnika sud'by: Sb. statey v chest' E.A. Mel'nikovoy. Moscow, 2001. P. 52.

⁴Blackburn F.A. The Christian Coloring in the Beowulf // Proceedings of Modern Languages Association. 1897. Vol. 12. № 2. P. 205.

⁵Толкиен Дж.Р.Р. «Беовульф»: чудовища и критики / Пер. М. Артамоновой // Толкиен Дж.Р.Р. Чудовища и критики. М., 2008. С. 33.

Tolkien Dzh.R.R. "Beovul'f": chudovishcha i kritiki / Transl. by M. Artamonova // Tolkien Dzh.R.R. Chudovishcha i kritiki. Moscow, 2008. P. 33.

⁶Там же. С. 39.

Op. cit. P. 39.

⁷Там же. С. 52.

Op. cit. P. 52.

⁸Там же. С. 35.

Op. cit. P. 35.

⁹Whitelock D. Anglo-Saxon Poetry and the Historian // Transactions of the Royal Historical Society. Fourth Series. 1949. Vol. 31. P. 82.

¹⁰Walsh G.G. Medieval Humanism. New York, 1942. P. 45.

¹¹Magoun F.P. Oral-Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry // Speculum. 1953. Vol. 28. № 3. P. 446–467; Gordon I.L. Traditional Themes in *The Wanderer* and *The Seafarer* // The Review of English Studies. New Series. 1954. Vol. 5. № 17. P. 1–13; Campbell J.J. Oral Poetry in *The Seafarer* // Speculum, 1960. Vol. 35. № 1. P. 87–96; O'Neil W.A. Another Look at Oral Poetry in *The Seafarer* // Speculum. 1960. Vol. 35. № 4. P. 596–600; Stevick R.D. The Text and the Composition of *The Seafarer* // Proceedings of Modern Languages Association. 1965. Vol. 80. № 4. P. 332–336, etc.

¹²Magoun F.P. Oral-Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry // Speculum. 1953. Vol. 28. № 3. P. 446.

¹³Janko R. The Homeric Poems as Oral Dictated Texts // The Classical Quarterly, New Series, 1998. Vol. 48. № 1. P. 1–13.

¹⁴Frank R. The Search for the Anglo-Saxon Oral Poet // Bulletin of the John Rylands



University Library of Manchester. 1993. № 75. P. 11–36.

¹⁵*Whitelock D.* Op. cit. P. 82.

¹⁶*Abels R.* What Has Weland to Do with Christ? The Franks Casket and the Acculturation of Christianity in Early Anglo-Saxon England // *Speculum*. 2009. Vol. 84. № 3. P. 567–568.

¹⁷*Whitelock D.* Op. cit. P. 84–85.

¹⁸*Толкиен Дж.Р.Р.* Указ. соч. С. 55; 66–67, прим. 20.

Tolkien Dzh.R.R. Op. cit. P. 55; 66–67, note 20.

¹⁹*Cleasby R. Gudbrand Vigfusson.* An Icelandic-English Dictionary. Oxford, 1874. P. 516.

²⁰*Рыбаков В.В.* Хроника Адама Бременского и первые христианские миссионеры в Скандинавии. М., 2008.

Rybakov V.V. Khronika Adama Bremenskogo i pervye khristianskiye missionery v Skandinavii. Moscow, 2008.

²¹*Rankin J.W.* A Study of the Kennings in Anglo-Saxon Poetry // *The Journal of English and Germanic Philology*. 1910. Vol. 9. № 1. P. 49–84.

²²Old English Poetry: Alphabetical Index by Editorial Titles. URL: <http://www8.georgetown.edu/departments/medieval/labyrinth/library/oe/alpha.html> (accessed: 16.02.2014).

²³*Gordon I.L.* Traditional Themes in *The Wanderer* and *The Seafarer*.

²⁴*Wierzbicka A.* Soul and Mind: Linguistic Evidence for Ethnopsychology and Cultural History // *American Anthropologist. New Series*. 1989. Vol. 91. № 1. P. 43.

²⁵*Толкиен Дж.Р.Р.* Указ. соч. С. 55, 61–63, 72.

Tolkien Dzh.R.R. Op. cit. P. 55, 61–63, 72.

²⁶*Clark Hall J.R.* A Concise Anglo-Saxon Dictionary. 4th ed. Toronto; Buffalo; London, 2006. P. 94.

²⁷*Глазырина Г.В.* Трансформация исторических свидетельств в устной традиции и при записи текста (на материале древнеисландской «Саги об Ингваре Путешественнике») // *Древнейшие государства Восточной Европы*. 2001. М., 2003. С. 40–44.

Glazyrina G.V. Transformatsiya istoricheskikh svidetel'stv v ustnoy traditsii i pri zapisi teksta (na materiale drevneislandskoy "Sagi ob Ingvare Puteshestvennike") // *Drevneyshiy gosudarstva Vostochnoy Evropy*. 2001. Moscow, 2003. P. 40–44.

²⁸Oxford English Dictionary. 2nd ed. Vol. VI. Oxford, 1991. P. 388.

²⁹*Clark Hall J.R.* A Concise Anglo-Saxon Dictionary. P. 148.

³⁰Oxford English Dictionary. Vol. VI. P. 492.

³¹*Толкиен Дж.Р.Р.* Указ. соч. С. 50.

Tolkien Dzh.R.R. Op. cit. P. 50.

³²Oxford English Dictionary. Vol. VI. P. 493.

³³*Beowulf* / Ed. with an introduction, notes and new prose translation by Michael Swanton. Manchester; New York, 1997. P. 87.

³⁴*Толкиен Дж.Р.Р.* Указ. соч. С. 49–51.

Tolkien Dzh.R.R. Op. cit. P. 49–51.

³⁵*Гуревич А.А.* «Прядь о Торстейне Мороз-по-коже»: загробный мир и исландский юмор // *Гуревич А.А. История: Нескончаемый спор*. М., 2005. С. 163–164.



Gurevich A. Ya. “Pryad’ o Torsteyne Moroz-po-kozhe”: zagrobniy mir i islandskiy yumor // Gurevich A. Ya. Istoriya: Neskonchayemiy spor. Moscow, 2005. P. 163–164.

³⁶Стеблин-Каменский М.И. Культура Исландии // Стеблин-Каменский М.И. Труды по филологии / Отв. ред. Ю.А. Клейнер. СПб., 2003. С. 112–113.

Steblyn-Kamenskiy M.I. Kul'tura Islandii // Steblin-Kamenskiy M.I. Trudy po filologii / Executive ed. Yu.A. Kleyner. Saint-Petersburg, 2003. P. 112–113.

³⁷Oxford English Dictionary. Vol. VI. P. 493.



Н.А. Пастушкова (Москва)

АЛЛЕГОРИЯ В ИСПАНСКОЙ СЕНТИМЕНТАЛЬНОЙ ПОВЕСТИ И КУРТУАЗНОЙ ПОЭЗИИ XV В.

В статье проводится сравнительный анализ испанской сентиментальной повести Диего де Сан Педро «Любовный плен» и небольшой поэмы Хорхе Манрике «Замок любви» с точки зрения использования аллегории. Сопоставление центральных образов, анализ на уровне лексических единиц позволяет прийти к выводу о непосредственной связи куртуазной поэзии с сентиментальной повестью и ее влиянии на последнюю.

Ключевые слова: средневековая аллегория; сентиментальная повесть; куртуазная поэзия.

Аллегория является неотъемлемой частью испанских сентиментальных повестей XV в., особого жанра испанской куртуазной литературы (середина XV–XVI вв.), представляющего собой небольшие истории в прозе (иногда со стихотворными вкраплениями, часто в эпистолярной форме) о трагической любви юноши и девушки. Аллегория возникает в сентиментальных повестях на самых разных уровнях повествования. Аллегорический смысл предлагаемой истории заявлен обычно уже в названиях произведений: «Любовный плен» (Диего де Сан Педро), «Вольный раб любви» (Хуан Родригес дель Падрон), «Печальное наслаждение» (анонимное). Аллегория в повестях логично встраивается в сюжетную канву или возникает в виде аллегорических персонажей, которые оказываются вовлеченными в ход действия. Долгое время исследователи незаслуженно оставляли в тени толкование и объяснение источников и функции аллегории в повестях, хотя именно в аллегорическом плане, по крайней мере в первых образцах жанра, лежала основная смысловая нагрузка.

Принято считать, что аллегория приходит в повести, прежде всего, из европейской литературной традиции – французской аллегорической куртуазной поэзии и прозы, а также итальянской. На мой взгляд, одним из непосредственных и очевидных источников проникновения аллегории в сентиментальные повести и способа ее разворачивания в тексте стала испанская куртуазная поэзия XV в. Это отчетливо показывает, например, сопоставление стихотворения Хорхе Манрике «Замок любви» (*Castillo de amor*) и центрального аллегорического образа из повести Сан Педро – образа «любобной темницы». У Сан Педро представлена история трагической любви юноши Лериано к девушке Лауреоле. Находясь в аллегорически представленном «любобном плену», герой обращается за помощью к Автору (персонажу повести), который выступает в роли посредника между героями (носит их письма друг к другу и рассказывает о том, что происходит при встрече). Исполненные любви послания Лериано не оставили равнодушной девушку, но наговоры завистников и клеветников не позволяют героям быть вместе. В итоге юноша отказывается от пищи и



воды, истязает себя и доводит до смерти.

О «пленении» Лериано мы узнаем из уст «дикого рыцаря», персонаж Желание выступает в роли проводника между Автором и героем: «*Ví salir a mi encuentro un caballero así feroz de presencia como espantoso de vista, cubierto todo de cabello a manera de salvaje*»¹ («Я увидел, что мне навстречу шел рыцарь, ужасный с виду и со страшным взглядом, весь покрытый волосами, подобно дикарю»). Кроме того, Желание само объясняет, кем является, и впервые упоминает о Любовном плене: «*Yo soy principal oficial en la Casa de Amor; llámanme por nombre Deseo. Con la fortaleza deste escudo defendiendo las esperanzas, y con la hermosura desta imagen causo las aficiones, y con ellas quemo las vidas, como puedes ver en este preso que llevo a la Cárcel de Amor, donde solo morir se espera librar*»² («Я главный страж Дома Любви; зовут меня Желание. Силой этого щита я защищаю от надежд, а красотой этого образа пробуждаю любовь и ею же сжигаю жизни, ты можешь видеть это на примере заключенного, которого я веду в Любовный плен, единственным освобождением из которого является смерть»). Этот странный персонаж сопроводил героя в темницу (заметим, что при первой встрече пленник, Лериано, был настолько измучен страданиями, что Автор не смог узнать героя при встрече в темнице) и привел Автора к башне, месту плена. На этом заканчивается вводная функция «дикаря».

Далее представлено развернутое описание аллегорической любовной темницы/плена (исп. *cárcel* передает и буквальное место, и абстрактное пленение героя, в русском переводе используют слово «плен», которое значения места заключения не имеет): в основании находился камень невиданных размеров, на котором стояли четыре колонны из фиолетового мрамора. На колоннах установлена башня с тремя углами, в каждом из которых были размещены человеческие фигуры из металла с цепями в руках, раскрашенные каждая в свой цвет: светло-коричневый, черный и бурый. На вершине этого сооружения находился орел, от клюва и крыльев которого исходили солнечные лучи. Чтобы взобраться на эту башню, Автору приходится подняться по огромной лестнице. Таким предстает перед нами аллегорический образ тюрьмы. Сразу за этим дается подробное объяснение всех элементов и живых существ, которые появляются на пути Автора к Лериано. Оказывается, что три фигуры в углах башни – это Грусть (*Tristeza*), Тоска (*Congoja*) и Забота (*Trabajo*), цепи у них в руках – это их силы (*fuerças*), которыми они удерживают сердце. Те лучи, что исходят из клюва и крыльев орла, – это Разум героя (*Pensamiento*). Темная лестница, ведущая наверх, – это Печаль (*Angustia*), по которой взшел Автор. В повести сам Лериано объясняет все до последней мелочи³, как и свойственно литературной аллегории – она всегда сама себя растолковывает.

В представленном описании особое внимание обращает на себя цветовая гамма и строение здания. Что касается цветов, то преобладают темные оттенки: черный (*negro*), различные оттенки коричневого (*leonado*, *pardillo*), фиолетовый (*morado*). Используемая гамма для изображения аллегорического здания вовсе не случайна⁴, выделяются неясные, пере-



ходные оттенки (*claroscuro*). В самом здании подчеркивается его устремленность в высоту: «Eran en tanta manera altos [pilares], que me espantava cómo se podían sostener» («Столбы были такими высокими, что я поразился, как они вообще могли стоять»), «Estava encima dellos labrada una torre...» («Наверху была возведена башня»), «En lo alto de ella una imagen de nuestra umana hechura» («На самой ее вершине находилась фигура, изображавшая человеческое существо»), «Vi encima de la torre un chapitel...» («Наверху я увидел шпиль»). Здание или Темница, перед которыми оказывается автор, – это аллегория мучительного чувства кабальеро.

Следует также отметить значение начальных описаний. Пейзаж – это также аллегория безответной или несчастной любви: в «Любовном плене» Автор бредет по горным и мрачным долинам (*valles hondos y escuros*), прежде чем попасть к герою.

Аллегория в «Любовном плене» трактуется исследователями по-разному. Некоторые – например, К. Винном – понимают аллегорию как прием, позволяющий Сан Педро объяснить художественным и увлекательным образом психологию любовной страсти⁵. И если нам трудно визуально представить данный образ, то это во многом объясняется сложностью самого феномена страсти, поэтому-то, пишет Винном, аллегория как нельзя лучше способствовала пластическому выражению средневековых абстрактных представлений о любви. Возможно, средневековому читателю было привычнее воображать различные аллегорические образы, так как у них было больше практических возможностей, хотя об этом сложно судить. Уже с 1493 г. в каталонском издании «Любовного плена» появились гравюры, которые впоследствии повсеместно воспроизводились в последующих изданиях и подтверждали связность фантазии автора и возможность ее конкретного пластического воплощения. Представленный аллегорический образ гораздо проще позволяет усвоить и понять, что любовное пленение основывается на Вере (*Fe*), постоянство истинной любви поддерживается четырьмя свойствами Разума и т.д.

Для других исследователей аллегория – не более чем дурной вкус (Хосе Луис Варела), унаследованный от первых произведений сентиментального толка: «Аллегория у Сан Педро – досадная уступка, излишнее украшение и пустословие, о котором автор благополучно забывает в развязке»⁶.

Брюс Вардроппер считает, что аллегория «работает» на протяжении всего произведения. Не стоит забывать, пишет исследователь, что аллегория появляется еще раз в эксплицитном виде, когда Автор возвращается из дворца с письмом Лауреолы. Тогда же стражи тюрьмы убегают, и кажется, что оковы спадают. Ученый полагает, что аллегория не исчезает целиком из повествования и что «Любовный плен» должен трактоваться как явление, в котором намечен мягкий переход от аллегории к реальности⁷.

Использование аллегории в начале произведения (равно как и в начале речи) – метод, одобренный учебниками по риторике (вспомним сочинения того же Гонсало де Берсео), при этом, однако, не стоит считать его механи-



ческим. В «Любовном плене» присутствует внутренняя связь всех использованных приемов, и начальная аллегория также играет важную роль. Что же до ее эстетического значения, то тут, конечно, нельзя ограничиваться тем объяснением, что аллегория нравилась и была распространена в эпоху Средневековья. Дело в том, что аллегория должна была быть удачно и к месту использована, как например, в случае с колесом Фортуны у Боэция, которая нашла воплощение и дополнительное развертывание в «Лабиринте Фортуны» Хуана де Мены (*Juan de Mena, «El labirinto de Fortuna», 1444*).

Образ темницы, так же как преисподней или замка Любви, не был изобретением Сан Педро. К тому времени существовала уже целая традиция использования подобных образов⁸. Здесь уместно провести параллели все с той же испанской куртуазной поэзией XV в. В сборниках кансьонеро мы найдем целый ряд аллегорических стихотворений, посвященных «любовному плену», и отдельные аллегорические сочинения на любовную тему, которые, вслед за провансальской и итальянской традициями, проникли в испанскую литературу.

Наиболее распространенным в поэзии является упоминание о пленении героя своей возлюбленной. Весьма наглядно эта тема представлена у Хорхе Манрике в небольшой поэме «Замок любви» (*«Castillo de amor»*).

Манрике изображает свою любовь через аллгорию замка. Чувство подобно крепости (*La fortaleza nombrada*), расположенной в непреступном месте на отвесной скале (*está en los altos alcores / de una cuesta, / sobre una peña tajada*), окруженной рвом (*Las cavas están cavadas en medio de un corazón*). При этом, естественно, поэт постоянно совмещает план реальный и его аллегорическое выражение. Так, стены – это любовь (*El muro tiene de amor*); зубцы стен – верность (*las almenas de lealtad*); врата – желание (*las puertas de tal un deseo*); мост – вера (*de una fe firme la puente*) и т.д. Рисуя подробную картину такого замка, Манрике не забывает восхвалять свою прекрасную Даму, ставшую причиной возникшего чувства. Именно ее красота «пленила» героя и даже заставила пасть одну из башен, превратив героя в верного «слугу» и «вассала», готового добиваться расположения возлюбленной. Любовь наполнила замок провизией в виде боли, страданий, страхов и печалей (*cuidados, males, temores, angustias*), которые не иссякнут и на протяжении тысячелетий. Но все это суть атрибуты любовного терзания, приносящего как наслаждение, так и печаль. Тем не менее (как в дальнейшем и все героини сентиментальных повестей), герой этого стихотворения выказывает верность своей «сеньоре», убеждает и клянется, что даже смерть не заставит его изменить любви и сдать замок никому иному, пусть даже это будет и сам Бог любви (*a otro no lo entregar / aunque la muerte esperase por venir, ni aunque lo venga a cercar / el Dios de Amor, y llegar / a lo pedir*).

Таким образом, посмотрев на этот небольшой поэтический текст, становится понятно, как работает аллегория, и что, скорее всего, этот, равно как и другие тексты, были знакомы авторам сентиментальных повестей,



столь часто и планомерно использующих этот прием в своих произведениях.

Конечно, в прозаических текстах при описании «любовного плена» важная роль отводится и аллегорическим персонажам, которые потом еще не раз возникают в тексте. Введение в повествование этих фигур во многом восходит к французской традиции, по большей части к «Роману о Розе» Гильома де Лориса и Жана де Мена, чье творение оставило значительный след не только во французской культуре, но и дало обширное поле для подражаний и заимствований в других литературах последующих столетий.

Аллегория станет одной из неотъемлемых характеристик сентиментальных повестей. При этом роль и функции аллегории менялись, а к моменту «заката» жанра, в самом конце XV – начале XVI вв. она почти целиком уйдет из текстов.

Безусловно, рассмотрение аллегорической традиции в испанской словесности XV в. невозможно без сравнения с французскими и итальянскими сочинениями, дающими широкий спектр аллегорических образов и приемов. Но, как и в случае с определением природы происхождения и формирования такого явления, как сентиментальная повесть, наиболее закономерно искать сходство и корни в рамках испанской литературы, с дальнейшим возможным сопоставлением с внешними влияниями.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹*San Pedro D.* Cárcel de amor. Arnalte y Lucenda. Sermón. Madrid, 2004. P. 65.

²*Ibid.* P. 66.

³*Ibid.* P. 68–70.

⁴*Coldberg H.* A reappraisal of colour symbolism in the Courtly Prose Fiction of Late-Medieval Castile // *Bulletin of Hispanic Studies*. 1992. Vol. LXIX. P. 221–237.

⁵*San Pedro D.* Obras completas. Vol. II. Cárcel de amor. Madrid, 1971. P. 49.

⁶*Valera J.L.* Revisión de la novela sentimental // *Revista de Filología española*. 1965. № XLVIII. P. 27.

⁷*Wardropper B.W.* Entre alegoría y la realidad: el papel de *El Autor* en la Cárcel de amor // *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. I. Edad Media. Barcelona, 1980. P. 381–385.

⁸*Kurtz B.E.* Diego de San Pedro's *Cárcel de amor* and the tradition of the allegorical edifice // *Journal of Hispanic Philology*. 1984. Vol. VIII. P. 124–138.



О.А. Богданова (Москва)

СПАСЕТ ЛИ МИР КРАСОТА?
*Проблема красоты и женские характеры
в романном творчестве Ф.М. Достоевского*

Статья вторая

Многообразие женских характеров в поздней романистике Достоевского осмыслено в связи с животрепещущей для писателя во все периоды его творчества проблемой красоты. Показана эволюция во взгляде на красоту (от гуманистического до церковно-православного), прослежен путь от общечеловеческого идеала красоты к русскому национальному, а внутри последнего – от языческо-национального (в романе «Бесы») к православно-национальному (в романе «Братья Карамазовы»). Категория красоты у Достоевского рассмотрена также как элемент античной калокагатии, с одной стороны, и христианского софийного единства – с другой. Серьезное внимание уделено взаимосвязи красоты и юродства.

Ключевые слова: Достоевский; красота; женские образы; гуманизм; православие; юродство; калокагатия; софийность.

**I. Шекспир, сапоги и Иван-Царевич
(«Бесы», 1870–1872)**

Прямым поводом к созданию «Бесов» послужило газетное сообщение об убийстве в Москве студента Петровской земледельческой академии И. Иванова. Будучи членом тайного революционно-террористического общества «Народная расправа», Иванов объявил о желании выйти из него и был, из-за боязни доноса, убит организатором общества С. Нечаевым при участии четырех других заговорщиков. Достоевский, на основе фактов «нечаевского дела», задумал написать антинигилистический роман, который в ходе работы перерос в грандиозное художественное полотно. Тема красоты – важнейшая в «Бесах», но здесь она возводится в религиозно-философский план и не связана напрямую с женскими персонажами. В этом романе «неоспоримой»¹ красотой наделен только один герой – Николай Всеволодович Ставрогин. (Далее в тексте статьи ссылки на указанное издание будут даваться в круглых скобках арабскими цифрами: первое число – том, второе – страница).

Еще в «Преступлении и наказании» автор, по сравнению с изобретателем термина «нигилизм» в русской литературе И.С. Тургеневым (роман «Отцы и дети», 1862), дал этому понятию, помимо социально-политического, этического и эстетического, также и духовное измерение. Нигилизм, по Достоевскому, – это прежде всего отрицание Бога и Его заповедей. Раскольников на собственной судьбе убедился в абсолютности таких божественных заветов, как «не убий» и «не укради».

В «Бесах» Достоевский указывает еще на одну составляющую рус-



ского нигилизма – отказ от национального «предания», т.е. того комплекса религиозно-нравственных, психологических и практически-бытовых установлений, которые составляют систему ценностей русского народа и определяют его самобытность.

Вопрос о «предании» был ключевым для русской жизни XIX в., страдавшей от осознания разрыва, в результате реформ Петра I в начале XVIII столетия, между «образованным сословием» (усвоившим западноевропейские гуманистические представления об автономных от Бога «человечности», красоте, социальном устройстве и т.д.) и «народом» (сохранившим, с одной стороны, древние языческие верования, а с другой – православную духовность и патриархальную культуру). Именно «народ» (крестьяне, купцы, рядовые горожане) был хранителем «предания». Поэтому так важна в русской классике «мысль народная».

Вспомним, что для Достоевского близкий ему с юности «шиллеровский» идеал красоты всегда связывался с народным мироощущением и в конце концов восходил к образу Богородицы. Но если в «Преступлении и наказании» это была Сикстинская Мадонна Рафаэля, в «Идиоте» – Святая Дева средневековых рыцарей, то в «Бесах» – древнерусская икона Рождества Богородицы, оскверненная революционерами-нигилистами.

Другую, романтическую, красоту, отделенную от добра и истины, автор «Бесов» связывает теперь с оторванностью не только от Бога, но и от русского национально-религиозного «предания». Достоевский показывает, что этот тип красоты претерпевает эволюцию от идеализма 1830–1840-х к утилитаризму 1860-х гг., которая отражена в идейной полемике отца и сына Верховенских. Степан Трофимович, оскорбленный пренебрежением к себе молодого поколения, заявляет: «Произошло... перемещение целей, замещение одной красоты другою! Все недоумение лишь в том, что прекраснее: Шекспир или сапоги, Рафаэль или петролей?» (10, 372). Оттенок эстетического нигилизма здесь в том, что утверждается относительность идеала красоты, его изменчивость в зависимости от эпохи и социального слоя, его выдвигающего.

Однако тут же старший Верховенский как бы спохватывается: «Шекспир и Рафаэль – выше освобождения крестьян, выше народности, выше социализма, выше юного поколения», потому что «без русского человека слишком возможно, без науки можно, без хлеба можно, без одной только красоты невозможно, ибо совсем нечего будет делать на свете!» (10, 372, 373). Это сближает героя Достоевского с «шиллеровским» пониманием красоты, также не связанным с божественным прообразом, а опирающимся на гуманистический идеал «человечности».

Очевидно, что Степан Трофимович исповедует вненациональную, всечеловеческую красоту, о чем свидетельствуют не только имена иностранных гениев, но и мысль о несовместимости с ней «русского человека».

Но и польза, о которой пекутся молодые социалисты-революционеры во главе с его сыном Петром (чьим прототипом стал С. Нечаев), также понятие универсальное. Со слов младшего Верховенского, генеральша Став-



рогина, мать главного героя, заявляет Степану Трофимовичу, что Сикстинской Мадонной «нынче... никто уж... не восхищается и не теряет на это времени», так как «она совершенно ни к чему не служит». Вот «эта кружка полезна, потому что в нее можно влить воды; этот карандаш полезен, потому что им можно все записать...» (10, 264). Такова новая эстетика, идущая от идей Н.Г. Чернышевского.

Тем не менее прав Степан Трофимович, замечая по поводу романа «Что делать?»: «та же наша идея, именно наша; мы... насадили ее, возрастили, приготовили... Но, боже, как все это выражено, искажено, исковеркано!» (10, 238).

Несмотря на преемственность в «нигилистическом» понимании красоты, практик-сын, в отличие от мечтателя-отца, чувствует необходимость национального ее идеала, способного воспламенить широкие слои народа. В своем роде он энтузиаст не меньший, чем отец: «Я нигилист, но люблю красоту» (10, 323). Именно жаждой национальной красоты объясняется его преклонение перед Ставрогиным: «вы красавец, гордый, как бог» (10, 326), «главная половина моя» (10, 408).

Ставрогинская красота не всечеловеческая, а исконно русская, в ее аристократическом варианте. Сам автор «Бесов» подчеркивал, что «главное лицо романа» – «русское и типическое», «известного слоя общества», взятое им «из сердца» (29/1, 142). Поэтому Верховенский и рисует картину будущего устройства России во главе со Ставрогиным в народно-фольклорных красках: «начнется смута», «затуманится Русь, заплачет по старым богам» (10, 325), «мы... сядем в ладью, веселки кленовые, паруса шелковые, на корме сидит красна девица, свет Лизавета Николаевна...» (10, 299). Ставрогин для него – «Иван-Царевич», «ужасный аристократ», обладающий столь необходимой, по его мнению, «великолепной, кумирной, деспотической волей, опирающейся на нечто не случайное и вне стоящее» (10, 325, 323, 404), т.е. на вековой фундамент национального самощущения, другими словами – на «предание», в его *языческой* части. Упомянутые им «старые боги», очевидно, принадлежат к дохристианскому пантеону древних славян.

Стоит напомнить, что европеизированное «образованное сословие» в России XIX в. было неоднородным: в его среде выделялся слой «старинного дворянства», которое восходило к допетровской аристократии, жившей когда-то одним «преданием» с народом. Ставрогин и есть такой «князь» (в подготовительных материалах к роману Достоевский только так и называет своего героя), поместный дворянин, тесно связанный с русской землей, которая дает ему «беспредельную» (10, 514) силу. Это человек, наделенный всеми возможными дарами, достоинствами: сияющей телесной красотой, «широкой», как русская земля, душой, громадным самобытным умом, сокрушительной волей. Он «свет и солнце» (10, 404) для большинства персонажей «Бесов»: Петра Верховенского, Шатова, Кириллова, капитана Лебядкина. Ставрогин легко находит общий язык с людьми из народа – бывшими крепостными Федькой Каторжным, Алексеем Его-



ровичем, братом и сестрой Шатовыми. Не случайно из всех героев романа именно последние наиболее близки ему внутренне. Из-за любви «князя» соперничают дворянка Лиза Тушина и бывшая крепостная Дарья Шатова. Он предмет обожания юродивой Марьи Тимофеевны Лебядкиной.

Однако эта «великая... сила» (11, 25) получила неверное направление, так как Ставрогин – воспитанник Степана Трофимовича – был с детства отравлен нигилистическим духом, постоянно слыша от своего учителя, что «русские должны... быть истреблены для блага человечества, как вредные паразиты!» (10, 172). Поэтому Достоевский, считавший, что только русское простонародье, в отличие от западных европейцев и европеизированных русских, сохранило в своей душе образ истинного Христа, увидел в своем главном герое Его противоположность. В этом романе писатель приходит к горькой для себя мысли о двойственности самого народного характера: наряду со стремлением к святости, в нем присутствует нигилизм. Гибельные заграничные идеи, в том числе революционные, потому так легко приживаются на русской почве, что имеют отклик в народной душе, у части национальной аристократии.

Антихрист, исходя из духа Евангелия, понимался в русской классической литературе как приближающийся к совершенству и возгордившийся человек, не желающий поклониться Христу; как самозванец, стремящийся занять место Христа с помощью inferнальной силы. Недаром имя Самозванца возникает в революционных фантазиях Петра Верховенского о Ставрогине как Иване-Царевиче, хозяине нового русского «здания». Марья Лебядкина в гневе кричит Ставрогину: «самозванец!» (10, 219).

Да, сила этого необыкновенного красавца ушла «нарочито в мерзость» (11, 25): кутеж и разврат, якшанье с подонками общества, злобные шутки над людьми, страшное преступление – совращение малолетней девочки и доведение ее до самоубийства. Отвергнувший ложь абстрактного идеализма Степана Трофимовича, Ставрогин, не наученный отеческой вере, оставшийся наедине со своей могучей «человечностью», жестоко страдает от внутренней пустоты и бессцельности существования, вплоть до мыслей о самоубийстве. Ища острых ощущений, он перестает видеть «различие в красоте между какою-нибудь сладострастною, зверскою шуткой и каким угодно подвигом, хотя бы даже жертвой жизнью для человечества», «в обоих полюсах» находя «совпадение красоты, одинаковость наслаждения» (10, 201).

Еще в «Идиоте» Достоевский показал, что «человечность» не может быть независимой от высших сил: если она отрекается от Бога, то с неизбежностью оказывается добычей сатаны. «Я верую в беса, верую канонически, в личного, не в аллегория», – признается Ставрогин святителю Тихону (11, 10). Поистине на Руси «помутились источники жизни» (8, 315), если «старинный дворянин», лучший плод тысячелетней русской культуры, предает себя дьяволу! Этот изменивший Христу (или никогда не знавший Его) «князь» своим демоническим обаянием сбивает с пути истинного множество людей: изобретая гибельные односторонние теории,



заражает ими Шатова, Кириллова, Петра Верховенского; играет любовными чувствами Лизы Тушиной, Марьи Лебядкиной, Матрешы и др.; провоцирует убийства и разрушения, растлевая души людей из народа.

Однако все вышесказанное относится к Ставрогину в прошлом, до начала романного действия. Демонической была красота героя-Антихриста:

«...волосы его были что-то уж очень черны, светлые глаза его что-то уж очень спокойны и ясны, цвет лица что-то уж очень нежен и бел, румянец что-то уж слишком ярк и чист, зубы как жемчужины, губы как коралловые, – казалось бы, писанный красавец, а в то же время как будто и отвратителен. Говорили, что лицо его напоминает маску; ... и о чрезвычайной телесной его силе» (10, 37).

Через четыре года герой приезжает в родной город сильно изменившимся: теперь это «решительный, неоспоримый красавец, так что уже никак нельзя было сказать, что лицо его походит на маску. Не оттого ли, что... новая мысль светилась теперь в его взгляде?» (10, 145). Из сюжета становится ясным, что «новая мысль» Ставрогина – отказ от роли Антихриста и попытка обратиться к Богу.

Коренная, национальная, богатейшая его «человечность» воспротивилась тяге к небытию, внушаемой сатаной. Ставрогин совершает добрые дела (предупреждает Шатова и Лебядкиных о грозящем им убийстве), с великодушием и состраданием относится к Лизе и Марье Тимофеевне, смиренно переносит оскорбления от Шатова и Гаганова, так как не хочет «более никого убивать» (10, 226). Однако все это не может преодолеть его внутренней вялости, равнодушия к жизни, зажечь его гаснущий взгляд.

Поэтому, хоть и называя себя атеистом, он исповедуется перед старцем Тихоном, надеясь, с помощью православного святителя, обрести веру в Бога. «Можно ли верить в беса, не веруя совсем в Бога?» – спрашивает Ставрогин у Тихона и получает утвердительный ответ. Но путь христианского спасения, предлагаемый архиереем, не может быть полностью принят главным героем, потому что предполагает «некрасивость» (11, 27). Старец Тихон имеет в виду то, что фигура кающегося в «стыдных, позорных» преступлениях Ставрогина вызовет у окружающих отнюдь не эстетически значимый ужас, но «всеобщий смех» (11, 26). «Перенести» его – единственная, по мысли Достоевского, возможность для героя воскреснуть к новой, по-настоящему прекрасной жизни во Христе, где добро, истина и красота будут составлять одно целое. По сути дела, Тихон призывает Ставрогина к подвигу юродства, к отказу от гуманистической иллюзии «образа чистой красоты», независимой от Бога «человечности». Не выдерживая «некрасивости», Ставрогин обрекает себя на скорое самоубийство.

Если в образе Дуни Раскольниковой Достоевский еще утверждал возможность человеческой красоты как «нормальности» и «здоровья», без христианского юродства, то Николай Ставрогин своей романной судьбой доказывает, что красота человека на земле может быть либо демониче-



ской, либо сокрытой под покровом юродства, смешной для людей, потому что «не от мира сего».

Многие в России второй половины XIX в. поклонились явной, яркой, демонической красоте: персонажи «Бесов» влюбились в Ставрогина еще до его «новой мысли», в Петербурге или за границей. Когда же, по прошествии времени, встретились в провинциальном русском городе не с обольстительным Антихристом, а всего лишь с человеком, делающим первые (но ими дело и ограничилось) шаги по пути юродства (так, Ставрогин молча снес пощечину от Шатова, открыто объявил о своем «позорном» браке с хромоножкой Лебядкиной, покаялся перед Лизой в том, что стал причиной смерти жены), – отшатнулись от своего кумира с гневом и презрением. «Какая вы “ладья”, старая вы, дырявая дровяная барка на слом! – кричит на Ставрогина Петр Верховенский, добавляя: «не хочу, чтобы вы... были шутом!» (10, 408). А Лиза, после единственной ночи с «князем», безвозвратно погубившей ее репутацию, категорически отказывается разделить с ним дальнейшую судьбу: «я вас засмею», «я буду хохотать над вами всю вашу жизнь...» (10, 401). Даже законная жена Ставрогина, жалкая полупомешанная Марья Лебядкина, не узнав в пришедшем к ней через четыре года муже прежнего великолепного «зверя», грубо прогоняет его от себя: «сокол филином стал» (10, 218).

Все эти персонажи отвернулись от Бога, не хотят видеть и понимать духовной правды юродства; все они – во власти гордого, демонического идеала красоты, к которому самоубийственно летят, как мотыльки на лампу. Не случайно и Кириллов, и Шатов, и Лебядкин с сестрой, и Лиза Тушина, как и сам Николай Ставрогин, находят смерть на страницах произведения.

* * *

Почти все женские характеры «Бесов» сгруппированы вокруг Ставрогина. Лиза Тушина – девушка, «влюбленная в черта». (Об одноименном мотиве в русском фольклоре см. работы Л.И. Сараскиной²). Недаром ее красота дисгармонична, «она даже поражала неправильностью линий своего лица», но особенно – «болезненным, нервным, непрерывным беспокойством». Бледная, с горящим взглядом темных глаз, она была горда и «мучилась тем, чтобы заставить себя быть несколько доброю» (10, 88, 89). Она страстно ревнует Ставрогина к Марье Лебядкиной и Даше Шатовой, до ненависти к соперницам. Ее характер – прямое продолжение образа Настасьи Филипповны из «Идиота», но уже без всяких надежд на «воскресение». Коллизия Ставрогин – Лиза – Маврикий Николаевич во многом воспроизводит любовный треугольник из предыдущего романа: Рогожин – Настасья Филипповна – Мышкин. Как и героиня «Идиота», Лиза не может принять жертвенной любви и сострадания благородного Маврикия Николаевича. Она безжалостно издевается над ним; убегает буквально из-под венца, чтобы осознанно найти гибель, проведя ночь со Ставрогиным.



Жестоко ее разочарование, когда Антихрист оказывается просто человеком, способным по отношению к ней на великодушные чувства: «И это... “кровопийца” Ставрогин!» (10, 401) – восклицает она с недоумением. Но только человеческой жалости не под силу спасти Лизу, как и Настасью Филипповну: героиня «Бесов» умирает под ударами разъяренной толпы перед домом убитых по приказу Петра Верховенского Лебядкиных.

«Знаете ли, почему вы... женились, так позорно и подло? <...> – обличает своего кумира оскорбленный его «падением» (то есть обнаружением брака с Лебядкиной) Шатов. – Вызов здравому смыслу был уж слишком прельстителен. Ставрогин и плюгавая, скудоумная, нищая хромоножка!» (10, 202). В облике Марьи Тимофеевны, действительно, нельзя обнаружить признаков красоты: она «болезненно-худощавая, одетая в темное старенькое ситцевое платье, с ничем не прикрытою длинною шеей и с жиденькими, темными волосами, свернутыми на затылке в узелок» (10, 114). Вместе с братом, картежником и пропойцей, она всю жизнь вела жалкое существование, подвергаясь унижениям, побоям, издевательствам. Тем не менее «в первой молодости это исхудавшее лицо могло быть и недурным; но тихие, ласковые, серые глаза ее были и теперь еще замечательны; что-то мечтательное и искреннее светилось в ее тихом, почти радостном взгляде», отчего было «почти приятно смотреть на нее» (10, 114). С точки зрения здравого смысла, она безумна; ее поведение эксцентрично. Вкладывая ей в уста рассуждение о Богородице – матери сырой земле, автор указывает на связь героини с русской «почвой». Однако эта душа питается не христианскими, а только *языческими* соками «предания», что и делает ее беззащитной перед бесами.

Писатель не раз называет Марью Тимофеевну юродивой. Мы помним, что юродство было присуще Сонечке Мармеладовой. Но в Лебядкиной Достоевский уже не пытается совместить его с «шиллеровским» идеалом красоты. Юродство этой героини иное, чем у Сони и даже чем у Ставрогина, потому что оно не «ради Христа», а «ради Антихриста». Пересмотр религиозно-мировоззренческого значения образа М.Т. Лебядкиной, по сравнению с традицией причисления ее к народной святости (Вяч.И. Иванов, С.Н. Булгаков и др.), впервые сделан Л.И. Сараскиной в уже упомянутых работах.

Сохраняя традиционную восточнохристианскую форму святого служения, Лебядкина «терпит» и «страдает» ради своего «князя», но это «князь тьмы». К прежнему Ставрогину она относилась с благоговением, «безумным восторгом» (10, 146), целовала ему руки, становилась перед ним на колени. Воплощая в романе «нигилистическую» часть народной души, она не желает принимать «новой мысли» своего мужа, его шагов по пути подлинного юродства, и считает, что новый Ставрогин – подмененный: «Мой-то и богу, захочет, поклонится, а захочет, и нет, а тебя Шатушка... по щекам отхлестал...» (10, 219). Когда Ставрогин предлагает ей объявить об их браке и тихо прожить вместе всю жизнь, она отвечает отказом: «А вы что такое, чтоб я с вами ехала?.. Не таков мой князь!» (10, 218). В сцене



последней встречи со Ставрогиным Лебядкина – настоящая ведьма: «Он бросился бежать; но она тотчас же вскочила за ним, хромая и прискакивая, вдогонку, и уже с крыльца... успела ему прокричать, с визгом и с хохотом, вослед в темноту: “Гришка Отрепьев анафема!”» (10, 219). Влюбленная в Антихриста сама торопит смерть, отвергая предупреждение Ставрогина о готовящемся убийстве.

Ложное юродство Марьи Тимофеевны контрастирует в «Бесах» с подвижническим характером Дарьи Шатовой. По происхождению крестьянка, она, будучи воспитанницей генеральши Ставрогиной, получила образование дворянско-интеллигентского круга, что, в сочетании с народной верностью православной части «предания», позволяет ей понимать, с одной стороны, гуманистическое бессилие, а с другой – демоническую одержимость главного героя романа.

Даша миловидна, со светлыми глазами. Больше ничего о ее внешности автор не говорит. Главное – Дашин характер: тихий, кроткий, способный к большому самопожертвованию, отличающийся преданностью, скромностью и благодарностью. Она умна и рассудительна (см.: 10, 58–59). Единственная из героинь, Даша относится к Ставрогину с христианской любовью и состраданием. В отличие от Лизы и Лебядкиной, Даша принимает и ободряет нового Ставрогина. Более того, именно она способствовала перемене в нем, заронила в его ум «новую мысль». «Друг милый, создание нежное и великодушное», – так обращается к ней Николай Всеволодович в последнем письме, зовя разделить с ним свою судьбу. И Даша согласна, потому что не ищет демонических «восторгов», а готова к трудной и невзрачной доле ради духовного спасения людей. Она из породы «сестер милосердия», «сиделок»: «Да сохранит вас Бог от вашего демона и... позовите, позовите меня скорей!» – просит она героя. У демонических персонажей кроткая Даша вызывает то смех, то презрение, то гадливость, как, например, у Ставрогина в его худшие минуты. «Бедная собачка!» – отзывается о ней гордая Лиза.

Даша – воплощение «святой» части русской народной души, ее «человечность» безраздельно отдана Богу. Ее душа светится добром и Истиной, а телесная красота – не видна и не важна, как бы растворена в православном юродстве. И это не единственный подобный персонаж в «Бесах». Вспомним Маврикия Николаевича, книгоношу Софью Матвеевну, благодаря которой Верховенский-отец впервые с детских лет открыл Евангелие, и, конечно же, архиерея Тихона.

В одном из писем 1870 г. Достоевский, размышляя над будущим романом, обещал, что в нем «не все будут мрачные лица; будут и светлые»: «*В первый раз*, например, хочу прикоснуться к одному разряду лиц, еще мало тронутых литературой. Идеалом... беру Тихона Задонского. Это тоже Святитель, живущий на спокойе в монастыре. С ним сопоставляю и свожу на время героя романа» (29/1, 142).

Итак, «Бесы» – *первое* произведение Достоевского, в котором появляется *эмпирически реальный*, данный в системе персонажей, противовес



власти дьявола над «человечностью» – церковно-православный святой, имеющий силу от Бога.

Спор же о земной красоте заканчивается, на наш взгляд, в этом романе таким художественным итогом: *или красота, или Истина и Добро*, – потому что путь к абсолютной, Божьей, красоте лежит через земную «некрасивость», юродство. И, скорее всего, в «падшем» человеческом состоянии такая красота вообще невозможна.

Думается, что с обозначенной выше концепцией красоты перекликается именно эстетика русской православной иконы, далекой от западно-европейского возрожденческого жизнеподобия, от элемента чувственной привлекательности даже в Сикстинской Мадонне Рафаэля. (О связи эстетики и поэтики романов Достоевского и древнерусской иконы подробно и убедительно писали такие исследователи, как Г.С. Померанц, Т.А. Касаткина, И.А. Есаулов³). Несмотря на несомненную одухотворенность образа, на необычность окружения Марии на этой картине для традиции изображения мадонн в эпоху Возрождения (не бытовая обстановка, а Небеса), рафаэлевская Мадонна – «совершенная, прекрасная» *«земная женщина»*⁴, «идеал человека, к которому стремились моралисты и о котором тщетно вздыхали поэты того времени»⁵. Приведем характерный для православно-го восприятия взгляд С.Н. Булгакова на Сикстинскую Мадонну:

«К чему таить и лукавить: я не увидел Богоматери. Здесь – красота, лишь дивная человеческая красота, с ее религиозной двусмысленностью, но... безблагодатность... это картина, сверхчеловечески гениальная, однако, совсем иного смысла и содержания, нежели икона. Здесь явление прекрасной женственности в высшем образе жертвенного самоотдания, но “человеческим, слишком человеческим” кажется оно <...> В изображении Мадонны неуловимо ощущается... мужское чувство, мужская влюбленность и похоть»⁵.

Свидетельство о связи «шиллеровской» (гуманистической) калокагатии с Сикстинской Мадонной можно найти и в романе «Братья Карамазовы»: знаменитые Митины слова об «идеале Мадонны» и «идеале Содомском» звучат в контексте обращения к творчеству немецкого поэта, в них есть привкус влюбленности, как в пушкинской балладе о «рыцаре бедном». В начале романа первый «идеал» в целом соотносится с Катериной Ивановной, а второй – с Грушенькой. Не случайно Дмитрий, до «катарсиса» в Мокром, любит, по сути дела, обеих женщин, мечется между двумя влекущими его идеалами красоты. Гуманистическая ограниченность образа Верховцевой, опирающейся в течение романного действия только на собственную прекрасную (в самом деле, прекрасную) «человечность» и не выдерживающей тяжести ситуации (имеется в виду, в первую очередь, обнародование ею письма Дмитрия на суде, определившее обвинительный приговор), не оставляет сомнения. Грушенька же, помимо inferнального «изгиба», обладательница простонародной русской красоты, которая, по замечанию рассказчика, быстро отвечает. Глубокая внутренняя связь



этой героини с русской духовной традицией (благоговение перед старцем Зосимой, «луковка» и пр.) позволяет автору именно в ее образе снять антинормию двух «идеалов» и продолжить разработку проблемы *православно-национального идеала красоты*. Но это уже тема отдельного исследования.

Мысль о том, что в авторском сознании Достоевского постепенно нарастает разграничение Богоматери (как православно-русского, подлинно христианского, «спасающего» идеала Красоты) и Мадонны (как католическо-европейского, перетекающего, с эпохи Ренессанса, в гуманистическое любование земной «человечностью» в ее высших проявлениях, идеала красоты), как будто противоречит тому факту, что реальный, биографический Федор Михайлович до конца своих дней восхищался Сикстинской Мадонной Рафаэля. Однако противоречие это легко устраняется, если вспомнить о необходимости «отграничения автора как художественной реальности от биографической личности писателя»⁶, убедительно доказанной в трудах Б.О. Кормана и его школы⁷. Характерны следующие слова из статьи В.А. Свительского: «Произведение не сводится к одной авторской мысли. Его объективный смысл – как в историческом контексте, так и в общечеловеческом содержании – шире авторского мнения»⁸.

В этом же ракурсе интересно осмыслить и следующие художественные факты: во всех трех последних романах Достоевского образ Сикстинской Мадонны возникает в качестве идеала красоты у персонажей, явно далеких от авторской позиции. В «Бесах» – в речах Степана Трофимовича до его ухода в последнее странствие и знакомства с Евангелием; в «Подростке» – в петербургской квартире Версилова, контрастируя с иконописным образом Божьей Матери, который дорог его жене Софье Андреевне, носительнице народно-православного мирозерцания; в «Братьях Карамазовых» – в монологах Дмитрия (зadolго до начала внутреннего прозрения героя), как диалектическая противоположность «идеалу Содомскому», как «положительный» полюс «человечности».

В статье «Образы и образа» Т.А. Касаткина реконструирует «словесную икону» «Жены-мироносицы» в тех эпизодах романа «Бесы», которые посвящены последним дням жизни Степана Трофимовича Верховенского⁹. Герой впервые приобщается к Евангелию, удостаивается встречи с Христом и движется по пути «спасения», его смерть – это как бы «воскресение» в жизнь вечную. Не удивительно ли, что в эти дни напряженного духовного восхождения он *ни разу* не вспоминает о Сикстинской Мадонне – своем идеале, без упоминания о котором не мог прежде сказать и двух слов? И не случайно ли в созданной здесь Достоевским «словесной иконе» среди жен-мироносиц ко гробу Сына приходит Его святая Мать? На наш взгляд, ничего случайного в этом нет, а есть проявление отмеченного выше разграничения: Мадонна остается в сфере «человечности», Богоматерь – сопровождает человека по пути «спасения», «обожения». Место «красоты» в последних монологах Верховенского-отца занимает «любовь».

Интересно, что в «Подростке» «большая гравюра дрезденской Ма-



донны» в жилище Версилова представляется читателю в одном ряду с «весьма недурной фарфоровой лампой» и «дорогой фотографией... литых бронзовых ворот флорентийского собора». Все эти три «вещи» называются «остатками... бывшего комфорта» (13, 82). Думается, не случайно Мадонна здесь появляется в сугубо «гуманистическом» контексте. Это подчеркнуто и «терпимым» отношением «русского европейца» к жененым иконам: «Версиров к образам, в смысле их значения, был очевидно равнодушен и только морщился иногда... от отраженного... света лампадки, слегка жалуясь, что это вредит его зрению...» (13, 82).

Итак, в иконописных ликах очевидно воплощение Истины и Добра, но Красота их практически недоступна *только* человеческому, душевно-телесному восприятию: с точки зрения жизнеподобной эстетики они нередко кажутся непропорциональными, плоскими, бескровными, схематичными. В полной мере красота иконы способна раскрыться только сверхчувственному, а точнее – только верующему, созерцанию. «Что именно является предметом изображения в художественном и духовном контекстах иконописи? – отвечает С.С. Аверинцев. – Реальность, которую можно назвать *софийной* в наиболее точном смысле этого слова, то есть ни чисто Божественная, ни чисто человеческая, ... но ... “божественный человеческий образ”; человеческое тело, преображенное, прославленное и обоженное “действием Благодати в Христовых святых”, по определению 7-го Вселенского Собора»¹¹. В этом смысле древнерусская икона Богоматери – эпицентр системы образов романа «Бесы», ключ к пониманию эволюции красоты в творчестве Достоевского, ее движения к *православно-национальному* идеалу.

Недаром в произведении отмечено, что церковь Рождества Богородицы и ее привратная Богородичная икона составляли «замечательную *древность* в нашем древнем городе» (10, 252), – по-видимому, икона была написана *до* проникновения в древнерусское искусство ренессансных и барочных влияний из Западной Европы, которые пришли на Русь только в середине XVII в. и способствовали утрате того «софийного начала, которое было закваской культуры православного востока, оплодотворившей некогда русскую почву». С появлением в русской иконе XVII в. новой, западноевропейской, манеры письма – «живоподобия» – «наблюдается полная девальвация знаковой структуры иконы», чей «условный язык» был когда-то «отражением неполноты наших знаний о божественной реальности», *указанием* «на существование красоты Абсолютной»¹² (но отнюдь не попыткой чувственного ее воспроизведения).

Само освящение упомянутой Достоевским церкви, в ограде которой висела икона Богоматери, в честь Рождества Богородицы также, на наш взгляд, неслучайно. В софиологии есть представление о тождестве Софии как *принципа* обожения всей твари и Девы Марии как *средоточия* такого обожения. Другими словами, как в Иисусе воплотился Логос, в Марии нашла свое воплощение София. Отсюда проистекает иконографическая и литургическая общность софийных и богородичных мотивов в православ-



ной церкви¹³, на которую, помимо прочего, опиралась Т.А. Касаткина в своем анализе романских эпизодов у Достоевского как «словесных икон» и в ряде других работ¹⁴. В свете вышесказанного Рождество Богородицы может быть понято как момент воплощения Софии в земной жизни, явление софийного принципа мироздания как гармонического сочетания Добра, Истины и Красоты в обоженном человеке.

В заключение осмелимся предпринять рискованную аналогию. Если перефразировать знаменитый парадокс Достоевского о Христе и истине (из письма к Н.Д. Фонвизиной 1854 г.), то, исходя из изложенных выше наблюдений над романом, можно предположить, что в «Бесах» автор пожелал лучше остаться с Христом, чем с явной, чувственной, земной красотой, коли она оказалась, в результате его художественного исследования, несовместимой с Истиной (с большой буквы), а способной сочетаться только с истиной (с маленькой буквы) языческо-гуманистической калокагатии.

Вспомним, что православная икона – всегда христоцентрична, прямо соотносится с божественной Истиной, какой бы сюжет ни был на ней изображен⁹. Если в классическом (гуманистическом) триединстве добра, истины и красоты изменяется один элемент (на место истины ставится Истина), то это с неизбежностью ведет к изменению других составляющих триады: добра и красоты. (Вопрос об эволюции добра у Достоевского (от секулярно-гуманистического его понимания к церковно-христианскому) требует особого исследования и в данной работе не рассматривается.) Поэтому неудивительно, что античная чувственно-жизнеподобная красота уходит из византийской и древнерусской иконы. По тем же причинам, как мы пытались показать, такая языческо-гуманистическая красота уходит и из романа Достоевского «Бесы», не как объект изображения, но как «норма» и «здоровье», как «спасающая» сила, как идеал.

II. Проблема красоты и женские характеры в романе Ф.М. Достоевского «Подросток» (1875)

1. «Живая жизнь»

В разговоре с избранником своей дочери Лизы князем Сергеем Сокольским главный герой романа – Андрей Петрович Версиков – признается в том, что и сам толком не знает, что такое настоящая «живая жизнь»: «это должно быть нечто ужасно простое, самое обыденное и в глаза бросающееся, ежедневное и ежеминутное, и до того простое, что мы никак не можем поверить, чтоб оно было так просто и ... проходим мимо вот уже многие тысячи лет, не замечая и не узнавая» (13, 178). Чуть позже его сын Аркадий, от чьего имени ведется повествование в романе, горячо восклицает: «эта женщина есть то, что вы давеча ... говорили про “живую жизнь” – помните? ... Ну вот, с таким взглядом вы встретили женщину-идеал и в совершенстве, в идеале признали – “все пороки”!» (13, 219).

«Эта женщина» – Катерина Николаевна Ахмакова, молодая аристо-



кратка, в которую безответно влюблены и сам Андрей Петрович, и Аркадий, и другие герои произведения. «Царица земная» (13, 433), «идеал», «совершенство», но и «дрянная», «развратная», «подлая» женщина – такие определения сопутствуют героине на всем протяжении романа. В чем же суть этой небывалой ранее на страницах Достоевского красоты?

Вглядимся в облик Ахмаковой глазами юноши Аркадия:

«Выражение вашего лица есть детская шаловливость и бесконечное простодушие... Вы полны, вы среднего роста, но у вас плотная полнота, легкая, полнота здоровой деревенской молодки. Да и лицо у вас совсем деревенское, лицо деревенской красавицы, – ... круглое, румяное, ясное, смелое, смеющееся и ... застенчивое лицо... Застенчивое и целомудренное... Больше чем целомудренное – детское! ... Я теперь знаю, что вы очень умны, но ведь сначала я думал, что вы простоваты. У вас ум веселый, но без всяких прикрас... Еще я люблю, что с вас не сходит улыбка: это – мой рай! Еще люблю ваше спокойствие, вашу тихость и то, что вы выговариваете слова плавно, спокойно и почти лениво... Я воображал вас верхом гордости и страстей, а вы все два месяца говорили со мной как студент с студентом... У вас грудь высокая, походка легкая, красоты вы необычайной, а гордости нет никакой. Я ведь только теперь поверил, все не верил!» (13, 202–203).

В центре «Подростка» – загадка личности Версилова, нервом которой является его непонятное отношение к Катерине Николаевне. Встретив ее за полтора года до начала романного действия в Эмсе, курортном городке на юге Германии, Андрей Петрович как будто попал в рабство. Это был, по его выражению, «фатум», лишивший его собственной воли, разрушивший его жизненные планы и надежды: «все..., что было в нем свободного, разом уничтожилось пред этой встречей, и человек навеки приковывался к женщине, которой совсем не было до него дела» (13, 384). «Вся душа его была возмущена» (13, 384), и после короткого периода сближения, в духовном и психологическом плане Версилов проникается к Ахмаковой ненавистью и начинает находить в ней «все пороки». Будучи по сути неверующим, он увлекается монашеской дисциплиной для воспитания воли (носит под одеждой вериги, не отвечает на публичную пощечину от Сергея Сокольского) с целью научиться управлять своими чувствами для избавления от любви к «этой женщине».

Можно подумать (как это случилось сначала с Аркадием), что Катерина Николаевна действительно коварная, лицемерная, эгоистичная, самозабывшая, бесчестная и т.п. Однако на деле она оказывается «простой и прямодушной женщиной в высшей степени» (13, 384). При этом она обладает воспитанием и образованием «высшего культурного слоя народа русского» (13, 376), способна блистать в свете. Еще в Эмсе Версилов нашел в ней интересного собеседника, живо увлеченного духовными и умственными проблемами. В Петербурге она сходится с Аркадием, как «студент» со «студентом», т.е. вместе, как друзья, они горячо обсуждают политические, социальные и др. вопросы:



«Вы помните, мы иногда по целым часам говорили про одни только цифры, считали и примеривали, заботились о том, сколько школ у нас, куда направляется просвещение. Мы считали убийства и уголовные дела, сравнивали с хорошими известиями ... хотелось узнать, куда это все стремится и что с нами самими, наконец, будет. <...> А помните, как мы о Бисмарке с вами чуть не поссорились? Вы мне доказывали, что у вас есть своя идея «гораздо почище» Бисмарковой...» (13, 207).

«Я ведь – пресерьезный характер. Я – самый серьезный и нахмуренный характер из всех современных женщин, знайте это...», – аттестует она себя «подростку». В другой раз с горечью признается: «В свете с нами, женщинами, так никогда не говорят», унижая иронией и «нестерпимой» снисходительностью, если мы «сунемся» «не в свое дело». «Я в жизни встретила лишь двух людей, которые со мной говорили вполне серьезно»: покойного мужа и Версилова (13, 207). Неудивительно, что женщина-личность, обладающая большими умственными потребностями, с симпатией и благодарностью отнеслась к главному герою произведения. Она полюбила его как друга, как «величайший ум» (13, 415), «*общую* любовью... в которой всегда не стыдно признаться» (13, 416). С его же стороны все оказалось по-другому: видимо (сюжет не дает подробного разъяснения), он, не имея примера и привычки равноправных отношений с женщиной, захотел *полного* обладания этим прекрасным существом. Дружба, уважение, личностное взаимопонимание с молодой красивой женщиной – такое не укладывалось в веками сложившиеся стереотипы «мужской культуры», из-под власти которых, несмотря на всю свою неординарность, Версиров так и не смог вырваться. Отсюда – несправедливые претензии к Ахмаковой, уклонившейся от его страсти, вражда, клевета, зависть к ее «совершенству», доставшемся ей «даром», и даже заговор, который он сплел вокруг героини вместе с подлецом Ламбертом ради того, чтобы сломать ее судьбу, убедиться в ее «порочности» и тем самым освободиться от любви к ней.

Как видим, в преддверии всплеска феминизма рубежа XIX–XX вв., Достоевский выводит перед читателем тип женщины-личности, не желающей замыкаться в традиционной «женской» сфере любви, семьи и т.п., а претендующей на широкое поле умственной и социальной активности. Женщины, не теряющей при этом красоты, поэзии, очарования, не становящейся «синим чулком».

Стоит заметить, что тема женской эмансипации начиная с 1840-х гг. становится одной из ведущих в русской литературе и Достоевский, подобно многим писателям-современникам, уделяет ей внимание в большинстве своих произведений. Но лишь в «Подростке» она выходит на первый план, получая, как всегда у Достоевского, оригинальное, особенное от других, воплощение.

Н.А. Некрасов, И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой сатирически выводили об-



разы «синих чулков», вторгавшихся в традиционно «мужские» умственные и общественные интересы, не имея настоящих знаний и подлинного к ним стремления, а на деле преследовавших чисто «женские» цели – любым способом привлечь мужское внимание (например, Кукшина в тургеневских «Отцах и детях», 1862, законная жена Лаврецкого в «Дворянском гнезде» того же автора, 1858, и т.п.). Напротив, героини, вызывавшие авторские симпатии, были далеки от «неестественных» для женщины умственных претензий – Наташа Ростова, Лиза Калитина и др.

Пожалуй, в современной Достоевскому литературе Ахмаковой предшествовал только образ Ольги Ильинской в гончаровском «Обломове» (1858). Более того, в отличие от героини «Подростка», Ольга наслаждается, выражаясь сегодняшним языком, партнерскими отношениями в браке с любимым ею Штольцем. Однако Штолец – характер утопический для России середины XIX в., да и не вполне русский. К тому же образ «идеальной» Ольги находится на периферии романа «Обломов», а присущее ей «развитие» целиком дано мужем, а не приобретено самостоятельно.

Что нельзя обойти молчанием, размышляя о литературных предшественницах Ахмаковой, – так это ставший гвоздем полемики 1860–1870-х гг. образ Веры Павловны из романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?» (1863). Хотя революционер-атеист Чернышевский был идейным антагонистом Достоевского в большинстве вопросов, здесь, на художественном уровне, намечилось неожиданное сближение. Вообще «Подросток» во многом является свидетельством вновь вспыхнувшего у его автора интереса к социалистическим и либеральным увлечениям своей молодости, что подтверждается самим фактом напечатания романа в некрасовских «Отечественных записках», журнале левой интеллигенции.

Вера Павловна – тоже «пресерьезный» характер, пользующийся несомненной авторской симпатией и занимающий в произведении центральное место. Оставаясь желанной для любимого человека женщиной, она, благодаря собственной воле и упорству, превращается в ученого-медика и авторитетного практикующего врача. Она свободно выбирает себе мужа на всю жизнь, при этом сохраняя уважительную дружбу с первым мужем, Лопуховым, оказавшимся для нее, в сфере интимных чувств, «ошибкой молодости». Их взаимоотношения в браке с Кирсановым абсолютно равноправны. Вера Павловна и в авторском замысле, и в читательском восприятии была идеалом женщины, образцом для подражания.

Однако уже в «Записках из подполья» (1864) Достоевский вступает в резкую полемику со знаменитым романом Чернышевского, в первую очередь во взгляде на человеческую природу. Как атеист и последователь идей гуманистического «человекобожества», автор «Что делать?» утверждал, вслед за Ж.-Ж. Руссо и французскими просветителями XVIII в., изначальную, природную, доброту и разумность каждого человека, приобретающего «пороки» только вследствие «дурной социальности». Таким образом, изменение социального устройства, пусть в масштабах одной мастерской, семьи или дружеской компании, автоматически вернет людей



к состоянию внутреннего совершенства и обеспечит гармоническое развитие их взаимоотношений. Очевидно, что эта теория исключала христианское представление о первородном грехе, коренной порче человеческой природы, власти дьявола над «человечностью» и невозможности обрести внутреннюю и внешнюю гармонию «своими силами», без обращения к Божьей помощи. В этом – суть расхождения христианина Достоевского с Чернышевским. Несмотря на принципиальное принятие предложенного последним женского идеала, будущий автор «Подростка» отмечает его утопичность, предвидит колоссальную трудность его осуществления в жизни, именно в силу поврежденности человеческой природы и греховной замутненности отношений между полами. Размышляя в «Дневнике писателя» за 1877 г. о только что увидевшем свет романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина», Достоевский писал: «Ясно и понятно до очевидности, что зло таится в человечестве глубже, чем предполагают лекаря-социалисты, что ни в каком устройстве общества не избегнете зла, что душа человеческая останется та же, что ненормальность и грех исходят из нее самой...» (25, 201). В этом смысле «Подросток» можно воспринимать как поправку к роману Чернышевского, как христианское осмысление его женского идеала.

Очевидно, что такая героиня, как Ахмакова, требовала к себе качественно нового отношения, к которому современный писателю мужчина (в отличие от утопических героев Чернышевского) был, как правило, не готов. Указывая, в лице Катерины Николаевны, на нарождающийся тип женщины, Достоевский призывает к необходимости пересмотра ее устоявшихся в обществе ролей «рабы» или «богини» и к выработке подлинно партнерских взаимоотношений между полами. Сама героиня протестует против навязываемых ей мужчинами ярлыков – то «низкой твари», обслуживающей страстно-телесную сторону их жизни, то «царицы земной» и недостижимого «совершенства», которому надо молитвенно поклоняться. «Да я – самая *обыкновенная* женщина; я – спокойная женщина...» (13, 414), – объясняет она Версилову.

В авторском предисловии к своему следующему роману «Братья Карамазовы» (1878–1880) Достоевский раскрывает суть и значение своих исключительных, на первый взгляд «фантастических», характеров: «чужак “не всегда” частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи – все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались...» (14, 5). Эту мысль с полным основанием можно отнести к образу Ахмаковой: пусть таких женщин еще мало, но будет – большинство, они станут *нормой*.

И в эпилоге к «Подростку» уже появляется герой-мужчина, способный, через «падения», сомнения и заблуждения, подняться до новых, достойных отношений с такой женщиной. Это двадцатилетний Аркадий, который, повзрослев, сумел оценить личность Ахмаковой, дорожит складывающейся дружбой с ней, уважает ее свободу.



«Теперь Катерина Николаевна за границей; я виделся с нею перед отъездом и был у ней несколько раз. Из-за границы я уже получил от нее два письма и отвечал на них. Но о содержании наших писем и о том, о чем мы переговаривали, прощаясь перед отъездом, я умолчу: это уже другая история, совсем *новая* история, и даже, может быть, вся она еще в будущем» (13, 447).

Ни тени утопизма и фантазии, но твердая надежда – присутствует.

Важно, особенно в свете предыдущих романов писателя, прежде всего «Идиота», возражение Ахмаковой против преклонения перед собой. Она не «образ чистой красоты», претендующий на божественную непогрешимость, она «живая жизнь», имеющая право на несовершенство и ошибку. Вспомним, как в минуту тревоги о собственном материальном благополучии она неосторожно пишет своему поверенному в делах Андроникову компрометирующее ее письмо, «документ», вокруг которого и закручивается главная романная интрига. В этом письме Ахмакова советуется с Андрониковым о практических способах взятия под опеку родного отца, престарелого князя Сокольского, который был готов жениться на молодой и тем самым оставить дочь без богатого наследства. Когда опасность такого поворота событий миновала, «документ», оказавшись он в руках отца, неминуемо привел бы к разрыву и опять же – к лишению наследства. Случайно доставшееся Аркадию и по разным причинам попавшее впоследствии к Версилову и Ламберту, это письмо стало орудием шантажа Ахмаковой, принуждения ее к «позорному» выкупу «документа».

Но, несмотря на озабоченность житейскими делами и даже готовность к денежной сделке с Ламбертом ради получения «документа», Катерина Николаевна, наедине с подлецом, мужественно отвергает оскорбительное предложение, плюнув ему в лицо. Она «падает», но она же и «поднимается», как любой живой человек.

Подозревая, что «документ» у Аркадия, первоначально она «привлекает» к себе юношу именно по этой причине, надеясь на его «пылкость». Но затем заявляет: «мне очень скоро стало противно... и надоело... все это притворство» (13, 205), искренне прося прощения у своего нового друга-«студента». «Да и вправду: если я хитрила, то ведь и вы тоже» (13, 205), – оправдывается перед незаконным сыном Версилова и бывшей крепостной крестьянки, нищим и без всякого социального положения юнцом, эта светская львица, урожденная княжна из тысячелетнего рода!

Стремлением к жизненному спокойствию и порядку объясняет она свой готовящийся брак с не любимым ею блестящим гвардейцем Бьорингом: «в нашем обществе... снаружи формы еще красивы, так что, если жить, чтоб только проходить мимо, то уж лучше тут, чем где-нибудь» (13, 415). В этих словах можно услышать и нотки отчаяния, и готовность к компромиссу с неприглядной реальностью. Если нет человека, способного вызвать ее любовь, то лучше выбрать надежность и спокойствие. Однако в конце романа она находит силы отказаться от этого брака, поняв, что он лишит ее внутренней свободы, главного достоинства личности.



Ахмакова, как и окружающие ее люди, как вся земная жизнь, совсем не безупречна. Однако она никого не осуждает, в том числе себя, принимает несовершенство как неизбежное: «это я смешна... уж тем, что говорю с вами как дура» (13, 415), – успокаивает она самолюбие домогающегося ее любви Версилова.

Тем не менее, героиня хранит в своей душе настоящий идеал. Достоевский не был бы собой, если б не высветил такой образ в лучах религиозно-философской Истины, уже неразрывно связанной для него с народно-православным мирочувствием.

Эта столичная «законодательница зал», подобно пушкинской Татьяне Лариной, признается: «мне очень скучно бывает иногда в людях... Я даже мало теперь и бываю где-нибудь... Мне часто хочется уехать в деревню. Я бы там перечла мои любимые книги, которые уж давно отложила...» (13, 207). Вообще с Татьяной роднит Ахмакову многое, в том числе сочетание нежной женственной души с мужским умственным кругозором, но сейчас для нас важнее другое – национальный характер обеих героинь. Уже в портрете Катерины Николаевны видна ее чисто русская, даже простонародная, красота; сама же она утверждает: «я русская и Россию люблю» (13, 207). Как пушкинская Татьяна, как Ставрогин, трагический герой «Бесов» Достоевского, она, дитя «старинного» русского дворянства, выросла в одном «предании» с народом. И хотя о ее сознательном отношении к Богу в романе практически ничего не сказано, поведением героини явно руководят такие христианские добродетели, как смирение, целомудрие, самоотверженность.

Мы видели в отношениях с Аркадием ее готовность к покаянию, совестливость. Она смиренно ведет себя с ополоумевшим Версильовым; не осуждая, не превозносясь над ним, терпит несправедливые обвинения, клевету и даже находит в себе внутренние силы простить и пожалеть своего «врага», смягчив отказ на брак с ним последним свиданием и признанием его выдающихся достоинств.

В отличие от многих других «умных» героинь Достоевского (Дуни Раскольниковой, Настасьи Филипповны, Лизы Тушиной), Катерина Николаевна лишена гордости (но не достоинства!), она способна думать о других больше, чем о себе: трогательно ее заботливое участие к матери «подростка», гражданской жене Версилова Софье Андреевне, которой она невольно причиняет страдание, будучи предметом страсти ее мужа.

Но особенно значима глубинная связь Ахмаковой с народным праведником Макаром Долгоруким, названным отцом Аркадия. Этот святой странник – настоящий учитель благочестия, проповедник истинной веры и хранитель народно-православного «предания». К нему, как к источнику в пустыне, духовно припадают и сам Версильов, и Аркадий, и его мать с сестрой, и многие другие. «Я его никогда не видала, но в жизни моей он тоже играл роль» (13, 365), – сожалеет героиня о смерти Макара Ивановича, с которым заочно познакомилась через Версильова еще за границей. Поразителен ряд совпадений в словах и мыслях старого крестьянина и



молодой аристократки, например в суждениях о «веселии» сердца и «благообразии» («порядке»). Так, по мысли Макара, «веселый» человек не может быть безбожником (см. 13, 301); Ахмакова же отказывает Версилкову из-за отсутствия в том «порядка» (увел чужую жену, живя с которой в гражданском браке и имея детей, тем не менее делает предложение другой женщине), потому что сама она любит «веселых (т.е. «благообразных» – О.Б.) людей» (13, 414).

Итак, подобного женского образа в творчестве Достоевского, да и во всей русской литературе XIX в., еще не было. «Живая жизнь», «жизнь с избытком», по евангельскому слову, предстоит перед Богом, сохраняя право на несовершенство и ошибку в «падшей» земной реальности. Она защищена от нападков сатаны своей общностью с русским народом – «богоносцем». Эта богатая «человечность» воплощается в «старинной» русской дворянке, соединившей в себе национально-религиозное «предание» и западноевропейскую образованность.

На новом витке возвращается Достоевский к своему излюбленному, восходящему к Шиллеру, идеалу *неразрывности* добра, истины и красоты, идеалу христианскому, но без юродства. Да, божественная, безупречная красота невозможна в земном человеческом состоянии, подтверждает писатель итоговую мысль «Бесов», но «живая жизнь», как творение *живого* Бога, может быть стремлением к этой красоте, ее прообразом.

«Я верю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле» (25, 118), – эти слова Достоевского из «Сна смешного человека» (1877) вполне могут быть отнесены к «Подростку».

2. «Последний ангел»

Не меньшее место занимает в романе другой женский образ – Софьи Андреевны Долгорукой, «мамы» Аркадия и Лизы.

Умирая, странник Макар, помимо древней чудотворной иконы с изображением двух святых, завещал своему бывшему барину Версилкову обвенчаться с Софьей. Однако Андрей Петрович, измученный неразделенной страстью к Ахмаковой, даже не приходит на похороны Макара, а завещанный ему образ раскалывает надвое об угол печки. «Маму» он покидает, чтобы сделать брачное предложение Катерине Николаевне. Его прощальные слова: «Не прими за аллегория, Соня, я не наследство Макара разбил, я только так... А все-таки к тебе вернусь, к последнему ангелу!» (13, 409). Удивительно, что Софья Андреевна несколько не сердится на изменившего ей мужа, но, более того, в тревоге за Версилова просит сына побежать за ним.

Как видим, взаимоотношения Андрея Петровича с «мамой» не менее сложны и запутанны, чем с Ахмаковой. Повзрослевший Аркадий на протяжении всего романного действия пытается (хотя и не слишком успешно) понять, что же в действительности связывает его родителей: «Уж одни размеры, в которые развилась их любовь, составляют загадку...» (13, 12).



Действительно, богатый, блестяще образованный, красивый молодой дворянин, приехавший ненадолго из столицы в одно из своих поместий, сходится с восемнадцатилетней крепостной, к тому же замужней. Начало обыкновенное. «Но полюбить на всю жизнь – это слишком» (13, 12).

Сам факт первоначального сближения столь «разнородных... существ» (13, 12), как Версилов и Софья Андреевна, можно объяснить «литературностью» главного героя романа: он «только что прочел “Антон Горемыку” и “Полиньку Сакс” – две литературные вещи, имевшие необъятное цивилизующее влияние на тогдашнее... поколение наше» (13, 10). В повести Д.В. Григоровича «Антон Горемыка» (1847) крестьянин обрисован как воплощение лучших черт русского национального характера, раскрытию которых мешает гнет крепостного права. Повесть А.В. Дружинина «Полинька Сакс» (1847) остро ставит вопрос о женской эмансипации, а именно о безнравственности родительского принуждения молодой девушки к браку с пожилым состоятельным мужчиной. Оба эти произведения имели громкий успех в обществе и серьезное влияние на его нравы.

В самом деле, Версилова привлекли, с одной стороны, душевная чистота девушки, с другой – ее «незащищенность», за которую «не то что полюбишь..., а как-то вдруг почему-то пожалеешь...» (13, 11). О замужестве Софьи Андрей Петрович наверняка судил в духе тогдашних модных идей – как о нарушении прав женщины на свободный выбор в любви (вспомним, что Макару было в то время пятьдесят лет и брак между ними был заключен по предсмертной воле отца Софьи, без учета мнения самой невесты). Неудивительно, что любовь Версилова к «маме» даже через много лет воспринимается сыном как «гуманная и общечеловеческая» (13, 385), другими словами – головная, идейная.

Сам герой признается, что «разженившись» с «Соней» через несколько лет совместной жизни, вдруг, путешествуя один по Европе, «полюбил опять маму заочно, то есть в мыслях, и послал за нею»:

«я вдруг сознал, что мое служение идее вовсе не освобождает меня, как нравственно-разумное существо, от обязанности сделать в продолжение моей жизни хоть одного человека счастливым практически <...> Пока жил с нею, я только тешился ею, пока она была хороша, а потом капризничал. Я в Германии только понял, что люблю ее. Началось с ее впалых щек, которых я никогда не мог... видеть без боли в сердце <...> Пуще всего меня мучило воспоминание о ее вечной приниженности передо мной...» (13, 380–381).

Очевидно, что это любовь-сострадание, своего рода гражданский долг «развитого человека» перед народом: «я... мечтал о целой новой программе жизни; я мечтал постепенно, методическим усилием, разрушить в душе ее этот постоянный ее страх передо мной, растолковать ей ее собственную цену и все, чем она даже выше меня» (13, 384).

Становится понятным, почему Версилов практически всю жизнь мог любить свою «Соню» только на расстоянии, а при длительной близости



начинал скучать и раздражаться – их умственный кругозор и уровень культурного развития были несопоставимы. (Имеется в виду культура, свойственная европеизированному слою русского общества, то есть «образованному сословию».) Андрей Петрович – один из лучших людей «русского высшего культурного типа» (16, 432), каких на всю Россию едва ли наберется тысяча, носитель, по мысли Достоевского, одной из определяющих особенностей русского национального характера – «всечеловечности», понимаемой как «высшая русская культурная (курсив мой – О.Б.) мысль» – «всепримирение идей» (13, 375) всех других народов в высшем синтезе.

Софья же Андреевна едва умела читать, а писать и вовсе не могла. Даже горячо любящий ее сын (впрочем, воспитанный по-европейски) отмечает «всю непроходимость той среды и тех жалких понятий, в которых она зачерствела с детства и в которых осталась потом на всю жизнь» (13, 11). Поэтому-то все у его родителей произошло «молча», без слов – «романа никакого не было вовсе» (13, 9), а «главным характером всего двадцатилетия связи [их] было – безмолвие» (13, 104). Более того, по словам гражданского мужа, Софья Андреевна даже никогда не была женщиной в полном смысле слова: «Русская женщина – женщиной никогда не бывает» (13, 104).

«Русская женщина» здесь для него женщина из народа, а под словом «женщина» «русский европеец» явно подразумевал участницу новоευропейской гуманистической культуры, способную вступать с мужчиной в любовный диалог, имеющую собственные, сугубо личные, права и притязания и в XIX в., в эпоху нарастающей женской эмансипации, требующую социального и умственного признания.

«Соня», конечно же, не отвечала всем этим представлениям – поэтому Версилов относился к ней свысока и, будучи просвещенным членом «нашего высшего культурного слоя» (13, 376), стремился «поднять» ее до себя, т.е. дать ей соответствующее развитие и социальный статус.

Однако на деле благие намерения часто оборачивались еще большим унижением его гражданской жены. Так, призвав «маму» к себе в Европу для осуществления «новой программы жизни», он, неожиданно познакомившись с Ахмаковой, тут же забыл о «Соне», уже доехавшей до Кенигсберга, настолько, что даже не выслал ей денег «на прожиток». Уже спустя время, в Петербурге, он снимает для себя отдельную от нее квартиру, где держит свои книги и рукописи – все, что связано с его «высшей», недоступной для нее жизнью.

С этой точки зрения, трагизм положения Версилова сходен с ситуацией князя Мышкина (роман «Идиот»), любящего одновременно двух женщин: одну (Аглаю) – «для себя», другую (Настасью Филипповну) – «для нее». В понимании самого героя «Подростка», любовь к Ахмаковой – тяготение к личности, способной поднять его над самим собой и открыть ему новые внутренние горизонты; «мама» же, по словам его сына Аркадия, «не восполнит» той нецелостности, которая присуща каждому человеку, на-



ходящемуся в поисках своей «половинки». Поэтому для Версилова стать мужем Софьи Андреевны означает сделаться «простым смертным» (16, 411). Отсюда его двойственность, его метания между двумя женщинами.

* * *

Однако все сказанное выше – лишь первый, самый поверхностный пласт ситуации, исследуемой Достоевским. Дальнейшее проникновение в жизненные глубины дает, по художественной воле писателя, парадоксальный результат. Постепенно автор «Подростка» открывает и другую причину привязанности Андрея Петровича к жене. «Смирение, безответность, приниженность и в то же время твердость, сила, настоящая сила – вот характер твоей матери» (13, 104-105), – делится тот с сыном. Эту силу дает ей принадлежность к народу, к его православному «преданию», ярчайшим выразителем которого был ее законный муж Макар Долгорукий. За то, что считает святым, она готова «хоть на муки» (13, 105). Интересно, что в ее петербургской квартире соседствуют на стене копия Сикстинской Мадонны (очевидно, отражающей идеалы Версилова) и большой киот со старинными образами всех святых и Божьей Матери (перед которым она каждый праздник зажигает лампадку, невзирая на жалобы Версилова, что это вредит его зрению – 13, 82). Итак, «Соня» не уступила своей святыни «философскому деисту». Философский деизм – учение, рассматривающее Бога лишь как первопричину существования мира и его законов, в которые Он затем уже не вмешивается; на практике деизм близок к атеизму.

Да, в течение долгих совместных лет героиня «не поддалась ни на какую культуру» (13, 105), но самобытный «презамечательный ум» (13, 105) ее не может не отметить сам Андрей Петрович. «Соня» говорит мало и вроде бы просто, но глубина этих редких высказываний зачастую недоступна по-европейски мыслящим героям-мужчинам¹⁶. Судите сами.

Аркадий заявляет матери о безнравственности родственной любви, потому что она незаслуженная. «Мама» отвечает: «Пока-то еще заслужишь, а здесь тебя ни за что любят»; «умные-то люди и без нас с тобой будут, а вот кто тебя любить-то станет, коли нас друг у дружки не будет?» (13, 212). Любовь для нее корень бытия, а источник этой любви – Христос: «Христос – отец, Христос не нуждается и сиять будет даже в самой глубокой тьме...» (13, 215). Именно народ, по уже известному нам убеждению Достоевского, сохраняет в своей душе образ истинного Христа, евангельский образ. Это и есть главный источник народной силы.

Во взаимоотношениях Софьи и Версилова, как в капле воды, отражается трагическая коллизия «петербургского периода» русской истории – культурно-психологический и нравственно-религиозный разрыв между народом и «образованным сословием» и в то же время их взаимное тяготение друг к другу.

Версиров – носитель западноевропейской гуманистической культуры Нового времени (XVII–XIX вв.) с ее «человекобожеством» (термин, обо-



значающий возвеличение человека в его земной, «падшей», по христианскому воззрению, природе как самодостаточного существа, способного без Божьей помощи построить «рай на земле»); Софья – патриархальной русской традиции, ориентированной на православные ценности. За каждым из героев – два разных мира, пытающихся слиться воедино в их семейном союзе. Оба этих мира не могут существовать друг без друга как части единого целого – русской нации. Не случайно Версиков всегда возвращается к «Соне» («ты неминуема» – 13, 409), а она, в свою очередь, принимает его всегда и без всяких условий, несмотря на измены и пренебрежение к ней. Две главные составляющие «русской идеи» (по Достоевскому) – «всечеловечность» и «незамутненный образ Христов» – как бы распределены между «старинным» дворянством и народом. Именно поэтому, считает Достоевский, столь необходимо духовное воссоединение крестьянства и «образованного сословия», в результате которого национальная идея обретет полноту и действенность¹⁷. Тем не менее, даже в эпилоге «Подростка» о законном браке между Версиковым и Софьей «еще ничего... не сказано» (13, 447) – художник-реалист не мог исказить действительное положение вещей в стране. Более того, в исторической перспективе его надеждам так и не суждено было сбыться: в XX в. русское простонародье в массе своей утерало образ Христа, а дворянско-интеллигентская «всечеловечность» обернулась идеей «мировой революции».

Общим знаменателем обоих миров выступает в «Подростке» идеал «благообразия», или «порядка». К нему стремятся все: Версиков, Ахмакова, Макар, Софья, Аркадий, – но каждый вкладывает в него особое содержание.

К авторским размышлениям над этим словом мы можем прикоснуться в подготовительных записях к «Подростку»: «Благообразие. “Ты искал его”. Нажитые Ростовы...» (16, 411). По мысли писателя, единственная сложившаяся в послепетровской России подлинно национальная форма – это жизнь «старинного» дворянства в своих поместьях рядом с крестьянами. Европейская образованность соприкасалась там с самобытной патриархальной традицией. Так хотя бы отчасти преодолевался роковой раскол русской нации, вызванный реформами XVIII в. В русской литературе лучшим изображением этого единства стали страницы романа Л.Н. Толстого «Война и мир», посвященные жизни Ростовых в Отрадном. В этом поместье дворяне и крестьяне – одна семья, у них одни и те же ценности, общие представления о Боге и смысле жизни, о родине и природе, о любви и семье. Это мир «родового предания и красивых законченных форм», «порядок... уже не предписанный, а самими наконец-то выжитый» (13, 453).

Нелишне вспомнить, что «Война и мир» – роман исторический, в нем рассказывается о времени (1800–1810-х гг.), далеко отстоящем от эпохи Достоевского. После же отмены крепостничества в 1861 г. поместное дворянство начинает резко деградировать в социально-экономическом плане, дворянско-крестьянская общность окончательно разрушается, и к 1870-м гг., времени написания «Подростка», толстовский идеал «благообразия»



навсегда уходит в прошлое. Этого «красивого типа уже нет в наше время», о нем можно писать только «в историческом роде» (13, 454), – резюмирует Достоевский устами одного из персонажей своего романа. Поэтому-то каждый из героев «Подростка», в эпоху «общего беспорядка и хаоса» (13, 455), бьется над поиском утраченного идеала, «угадывая и... ошибаясь» (13, 455) вместе со своим создателем.

«Благообразие» в его прежнем смысле невозвратимо, свидетельствует Достоевский судьбами Версилова и Софьи. «Дворянин древнейшего рода» в то же время «парижский коммунарь», «любит Россию, но... и отрицает ее вполне», а главное – он человек «без всякой религии» (13, 455). Софья, со своей стороны, отходит от этого идеала, покинув законного мужа ради другого мужчины и став родоначальницей «случайного семейства», «в противоположность еще недавним родовым нашим типам» (13, 455). («Случайное семейство» в творчестве Достоевского обозначает распад духовно-нравственных, а затем и социально-физических связей между членами семей.) «Приниженность» Софьи перед Версильовым объясняется не столько социальным неравенством, как думал герой, сколько глубоким переживанием собственной греховности.

Красота «Сони», в отличие от Ахмаковой, жертвенная, материнская (недаром в тексте произведения она почти всегда «мама»). Это красота, которая «быстро уходит в того, кого любят» (13, 370), – мужа, детей. В тридцать девять лет – седина, морщинки, «впалые щеки»; «а ведь была же и она когда-то молода и прелестна!» (13, 370). Еще в начале романа Аркадий делает очень важное для понимания характера его матери наблюдение: выражение лица ее «было бы даже *веселое* (курсив мой – *О.Б.*), если б она не тревожилась так часто... пугаясь и схватываясь с места... или вслушиваясь испуганно в чей-нибудь новый разговор, пока не уверялась, что все по-прежнему хорошо» (13, 83). «Испуг» постоянно сопровождает «Соню» в обществе Версилова – очевидно, он вызван непредсказуемостью поступков мужа, как бы материнской тревогой за дитя, способное самому себе нанести вред.

Особенно ясным это становится из отношения «Сони» к влюбленности мужа в Ахмакову. Ни ревности, ни оскорбленного достоинства нет в Софье потому, что она считает своего «европейца» по сути дела ребенком и проявляет о нем материнскую заботу. Вот почему она для него «не женщина» – «она прежде всего видела в нем лишь несчастного» (13, 408). Не забитость причина ее терпения и всепрощения по отношению к гражданскому мужу, а сострадание к незрелому существу, с которого и спрашивать-то всерьез нечего. В этом сказывается, по Достоевскому, истинное отношение народа к дворянству – как старшего к младшему: «Но “родовитость” младше народа – ибо из него же произошла. Поэтому дворовый человек Макар – носитель древнейшей княжеской фамилии»¹⁸. Не случайно Макар гордится своей древней «княжеской» фамилией, которую носит и Софья.

Версильов замечает, что она не всегда была такой, как теперь: «смолodu... очень иногда любила поболтать и посмеяться, конечно, в своей



компании – с девушками, с приживалками; и как вздрагивала она, когда я внезапно заставал ее иногда смеющеюся, как быстро краснела и пугливо смотрела на меня!» (13, 382). Вспомним, что «веселие» сердца» (13, 308–309), по словам странника Макара, и есть главный признак «благообразия», то есть жизни в согласии с Богом. Получается, что именно «София» пожертвовала своими «весельем» и жизненным «порядком» из сострадания к лишенному всех этих благ человеку¹⁹.

Чтобы убедиться в сказанном, обратимся к одному из эпизодов романа, где ослепленный страстью к Ахмаковой Версиров в доме своей гражданской жены принимает секунданта, посланного Бьорингом, формальным женихом Катерины Николаевны. «Мама» все понимает, но в ответ на призыв Аркадия покинуть мужа за оскорбительное по отношению к ней поведение, произносит: «Куда я от него пойду, что он, счастлив, что ли?» (13, 262). Поразительная и действительно не «женская» в привычном смысле слова реакция!

Этой непостижимой для него мудрости Софии Андреевны отдает дань и сам Андрей Петрович: «...она более чем кто-нибудь способна понимать мои недостатки, да и в жизни моей я не встречал с таким тонким и догадливым сердцем женщины» (13, 382). О «духовной осмысленности» ее лица (в день похорон Макара) упоминает и Аркадий.

Теперь уже не кажется удивительным превращение «мамы» (а на деле просто изменение взгляда на нее духовно прозревающего Аркадия) в конце романа, после смерти Макара и завершения истории с Ахмаковой: «она вдруг как-то *осмелилась* перед ним (Версировым – О.Б.)», «часто садится подле него и тихим голосом, с тихой улыбкой, начинает с ним заговаривать... о самых отвлеченных вещах», «он слушает с улыбкою, гладит ее волосы, целует ее руки, и самое полное счастье светится на лице его» (13, 447).

* * *

Подлинным хранителем народного «благообразия» в «Подростке» выступает Макар Долгорукий. Благочестивый, умный, красивый, добрый и любящий, он вполне мог бы составить супружеское счастье Софии, несмотря на разницу в возрасте. Ее измена причинила ему боль, не утихшую и через двадцать лет, хотя он и простил по-христиански свою законную жену и Версирова.

Сама юная София свой брак с Макаром, до встречи с Андреем Петровичем, находила «превосходным и самым лучшим» (13, 9); а затем, в течение всей жизни, «почитала... во страхе, в трепете, и благоговении, законного мужа своего и странника Макара Ивановича...» (13, 292). Более того, именно Макар навсегда остался истинным мужем Софии: заботился о ней духовно (предстоял перед Богом за семью – символично, что ее дети носят его фамилию и отчество), материально (оставил ей капитал), думал о ее будущем (взял с Версирова слово обвенчаться с Софьей после его смерти).



Чуть ли не полное согласие с христианскими установлениями, если бы не одно обстоятельство – измена.

Почему Софья совершила этот шаг, так и осталось загадкой для Андрея Петровича и впоследствии – для Аркадия:

«...как она-то могла, она сама, уже бывшая полгода в браке, да еще придавленная всеми понятиями о законности брака... уважавшая своего Макара Ивановича не меньше чем какого-то бога, как она-то могла, в какие-нибудь две недели, дойти до такого греха? Ведь не развратная же женщина была моя мать? Напротив... быть более чистой душой, и так потом во всю жизнь, даже трудно себе и представить»; как могла она пойти «на такую явную гибель? Что на гибель – это... мать моя... понимала всю жизнь...» (13, 12–13).

Действительно, Версилов, в отличие от Макара, думал об одном себе и постоянно «капризничал», жил праздно в надежде на очередное богатое наследство, в то время как «мама» с Лизой трудились ради заработка.

Таким образом, глубинная причина выбора Софьи предстает как своего рода жертвенный христианский подвиг, отказ от «благообразия» ради спасения незрелого, заблудившегося без Бога человека. Можно сказать, что она поступает по примеру самого Христа, покинувшего Царство Божие, где «ни печали, ни воздыхания», причисленного на земле к злодеям и обрешего Себя на позор и гибель, чтобы дать грешникам надежду на спасение.

Теперь мы можем по-новому понять «мамины» слова о том, что «Христос не нуждается», спроецировать их на собственную судьбу Софьи. Она, как и Макар, как и весь верующий русский народ, самодостаточна, пребывая в «благообразии», и «не нуждается» в дворянских «идеях». Однако из любви и сострадания жертвенно отказывается от покоя и «веселости». Таков смысл жизненного подвига Макара и Софьи. По сути дела, это христианская мистерия – нисхождение в бездны греха и неверия ради их просветления и обожения.

Но у Достоевского и здесь все гораздо сложнее. Дело в том, что Макарово «благообразие» только часть «русской идеи», а не общенациональный идеал – ведь оно не включает в себя «образованное сословие» с «нажитой» им идеей «всечеловечности». Подспудное стремление к национальной целостности также одна из причин тяготения Софьи к Версилову. В результате должен выработаться совсем новый идеал, еще не ясный самому автору – художнику, «не желающему писать лишь в одном историческом роде и одержимому тоской по текущему» (13, 455).

Можно усмотреть здесь и полемику с толстовским идеалом Ростовых. Не так уж Достоевский и «согласен с правильностью и правдивостью красоты этой» (13, 453), если утверждает своим «Подростком» *народный* приоритет в построении «благообразия». Однако распад поместного «благообразия» сказывается уже не только на дворянской (с 1840-х гг.), но и на крестьянской (с 1860-х гг.) его составляющей. Пореформенный народ все



больше удаляется от этого идеала, поэтому «мама» не случайно названа в романе «последним ангелом» (курсив мой – О.Б.), посланцем уходящего народного «благообразия» на пороге страшных, безбожных революций XX в.

* * *

В заключение хочется отметить громадность и потрясающую новизну образа Софьи Долгорукой во всей русской литературе. Кроме Сони Мармеладовой из «Преступления и наказания» (тоже святой грешницы), у нее практически нет предшественниц. Героини из народа, конечно же, появлялись у многих писателей XIX в. (Тургенева, Герцена, Гончарова, Л. Толстого и др.), но столь сложного, глубокого, неоднозначного и детально разработанного характера никто из них не создал.

Сам сюжет «Подростка» подталкивает нас к сопоставлению Софьи с пушкинской Татьяной Лариной, которую Достоевский ставил очень высоко. Однако здесь, в отличие от «Пушкинской речи» (1880), писатель скорее вступает в полемику с автором «Евгения Онегина». Ситуация «Подростка», на первый взгляд, зеркально противоположна «онегинской»: героиня Достоевского, на первый взгляд, строит свое счастье на несчастье мужа, поддавшись любовному чувству к другому мужчине. Но если Татьяна, по-женски любя Евгения, остается верной освященному Богом супружескому долгу, «спасаясь» сама, но при этом оставляя Онегина без духовно-нравственной поддержки, то Софья, любя Версилова по-матерински, осмеливается нарушить «благообразный» союз с Макаром, ради возможности духовно-нравственного преображения Андрея Петровича. Этим Достоевский как бы указывает нам на близость нового этапа в религиозном развитии нации, нового понимания христианства, которое полностью развернется в следующем романе, «Братья Карамазовы». Его суть – не только в «спасении» избранных, праведных, но и в обращении к безбожному и грешному миру, в сострадании к нему, в жертвенном с ним соединении.

Телесная красота Софьи растворена в подвиге юродства – добровольного принятия позора и унижения, социального бесправия ради практического исполнения Христовой заповеди о действенной любви к ближнему. В размышлениях писателя о земной красоте образ Софьи Долгорукой – подтверждение художественного вывода из «Бесов»: в падшем мире путь к Божьей красоте пролегает через земную «некрасивость».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 10. С. 145.

²Dostoevskiy F.M. Polnoye sobraniye sochineniy: In 30 vol. Leningrad, 1972–1990. Vol. 10. P. 145.

³Сараскина Л.И. Противоречия вместе живут... (Хромоножка в «Бесах»



Достоевского) // Вопросы литературы. 1984. № 11. С. 151–176; *Сараскина Л.И.* «Бесы»: роман-предупреждение. М., 1990.

Saraskina L.I. Protivorechiya vmeste zhivut... (Khromonozhka v “Besakh” Dostoevskogo) // Voprosy literatury. 1984. № 11. P. 151–176; *Saraskina L.I.* “Besy”: roman-preduprezhdeniye. Moscow, 1990.

³*Померанц Г.С.* Эвклидов и неэвклидов разум в творчестве Достоевского // Померанц Г.С. Открытость бездне: встречи с Достоевским. М., 2003; *Касаткина Т.А.* Характерология Достоевского: типология эмоционально-ценностных ориентаций. М., 1996; *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова: онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004; *Есаулов И.А.* Пасхальность русской словесности. М., 2004.

Pomerants G.S. Evklidov i neevklidov razum v tvorchestve Dostoevskogo // Pomerants G.S. Otkrytost’ bezdne: vstrechi s Dostoevskim. Moscow, 2003; *Kasatkina T.A.* Kharakterologiya Dostoevskogo: tipologiya emotsional’no-tsennostnykh orientatsiy. Moscow, 1996; *Kasatkina T.A.* O tvoryashchey prirode slova: ontologichnost’ slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova “realizma v vysshem smysle”. Moscow, 2004; *Esaulov I.A.* Paskhal’nost’ russkoy slovesnosti. Moscow, 2004.

⁴*Степанян К.А.* Достоевский и Рафаэль // Степанян К.А. «Сознать и сказать»: «реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского. М., 2005. С. 501, 499.

Stepanyan K.A. Dostoevskiy i Rafael’ // Stepanyan K.A. “Soznat’ i skazat’”: “realizm v vysshem smysle” kak tvorcheskiy metod F.M. Dostoevskogo. Moscow, 2005. P. 501, 499.

⁵*Алпатов М.В.* «Сикстинская Мадонна» Рафаэля. Цит. по: *Степанян К.А.* Указ. соч. С. 499.

Alpatov M.V. “Sikstinskaya Madonna” Rafaelya. As cited in: *Stepanyan K.A.* Op. cit. P. 499.

⁶*Булгаков С.Н.* Автобиографические заметки. Париж, 1991. С. 106–108.

Bulgakov S.N. Avtobiograficheskiye zametki. Paris, 1991. P. 106–108.

⁷*Тюпа В.И.* Категория автора в аспекте исторической поэтики // Проблема автора в художественной литературе. Устинов, 1985. С. 24.

Tyupa V.I. Kategoriya avtora v aspekte istoricheskoy poetiki // Problema avtora v khudozhestvennoy literature. Ustinov, 1985. P. 24.

⁸*Корман Б.О.* Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы: К 80-летию члена-корреспондента АН СССР Н.Ф. Бельчикова. М., 1971. С. 199–207; *Корман Б.О.* Из наблюдений над терминологией М.М. Бахтина // Проблема автора в русской литературе XIX–XX веков. Ижевск, 1978. С. 184–191; *Свительский В.А.* Об изучении авторской оценки в произведениях реалистической прозы // Там же. С. 3–12.

Korman B.O. Itogi i perspektivy izucheniya problemy avtora // Stranitsy istorii russkoy literatury: K 80-letiyu chlena-korrespondenta AN SSSR N.F. Bel’chikova. Moscow, 1971. P. 199–207; *Korman B.O.* Iz nablyudeniy nad terminologiyey M.M. Bakhtina // Problema avtora v russkoy literature XIX–XX vekov. Izhevsk, 1978. P. 184–191; *Svitel’skiy V.A.* Ob izuchenii avtorskoy otsenki v proizvedeniyakh realisticheskoy prozy // Ibid. P. 3–12.



⁹Свительский В.А. Указ. соч. С. 8.

Svitel'skiy V.A. Op. cit. P. 8.

¹⁰Касаткина Т.А. Образы и образа // Касаткина Т.А. О творящей природе слова: онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004. С. 239–247.

Kasatkina T.A. Obrazy i obraza // Kasatkina T.A. O tvoryashchey prirode slova: ontologichnost' slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova "realizma v vysshem smysle". Moscow, 2004. P. 239–247.

¹¹Аверинцев С.С. София-Логос: Словарь. Киев, 2006. С. 545.

Averintsev S.S. Sofia-Logos: Slovar'. Kiev, 2006. P. 545.

¹²Языкова И.К. Богословие иконы. М., 1995. С. 127, 136, 12.

Yazykova I.K. Bogosloviye ikony. Moscow, 1995. S. 127, 136, 12.

¹³Шипфлингер Т. София-Мария: целостный образ творения. Б.м., 1997. С. 231–265.

Shipflinger T. Sofia-Mariya: tselostniy obraz tvoreniya. S.l., 1997. P. 231–265.

¹⁴Касаткина Т.А. Образы и образа; Онтология в имени: софиология Достоевского // Касаткина Т.А. О творящей природе слова: онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004. С. 223–300, 372–380; Касаткина Т.А. Об одном свойстве эпilogов в пяти великих романах Ф.М. Достоевского // Достоевский в конце XX века. М., 1996.

Kasatkina T.A. Obrazy i obraza; Ontologiya v imeni: sofiologiya Dostoevskogo // Kasatkina T.A. O tvoryashchey prirode slova: ontologichnost' slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova "realizma v vysshem smysle". Moscow, 2004. P. 223–300, 372–380; *Kasatkina T.A.* Ob odnom svoystve epilogov v pyati velikikh romanakh F.M. Dostoevskogo // Dostoevskiy v kontse XX veka. Moscow, 1996.

¹⁵Языкова И.К. Указ. соч. С. 11, 70.

Yazykova I.K. Op. cit. P. 11, 70.

¹⁶Касаткина Т. Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: «Идея» героя и идея автора // Вопросы литературы. 2004. Январь – февраль. С. 208.

Kasatkina T. Roman F.M. Dostoevskogo "Podrostok": "Ideya" geroya i ideya avtora // Voprosy literatury. 2004. Janvar' – fevral'. P. 208.

¹⁷Достоевский Ф.М. Объявление о подписке на журнал «Время» на 1861 год // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1989. Т. 18. С. 35–39.

Dostoevskiy F.M. Ob"yavleniye o podpiske na zhurnal "Vremya" na 1861 god // Dostoevskiy F.M. Polnoye sobraniye sochineniy: In 30 vol. Leningrad, 1972–1989. Vol. 18. P. 35–39.

¹⁸Касаткина Т. Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: «Идея» героя и идея автора. С. 201.

Kasatkina T. Roman F.M. Dostoevskogo "Podrostok": "Ideya" geroya i ideya avtora. P. 201.

¹⁹Там же. С. 206.

Ibid. P. 206.



**ТВОРЧЕСТВО М.А. БУЛГАКОВА
В СОВЕТСКОМ КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ 1930-Х ГГ.:
*образ А.С. Пушкина и мотив бессмертия художника***

Статья посвящена влиянию советской культуры на формирование образа А.С. Пушкина в пьесе М.А. Булгакова «Александр Пушкин»; тем самым анализируется тема бессмертия художника в драматургии писателя 1930-х гг. Доказывается, что Булгаков использовал в пьесе образ памятника Пушкину, являющийся символом одного из самых крупных юбилеев в советской культуре – пушкинского юбилея 1937 г. В своих произведениях этого периода Булгаков упоминает памятники художникам, чтобы показать их действительное бессмертие. Автор статьи приходит к выводу, что драматург стремился изобразить Пушкина как бессмертного художника в циклическом мифологическом сюжете, а также в иерархической структуре системы персонажей, которая соотносится с советской культурой 1930-х гг.

Ключевые слова: Михаил Булгаков; Александр Пушкин; советская культура; памятник Пушкину.

Настоящая статья посвящается влиянию советской культуры на формирование образа А.С. Пушкина в пьесе М.А. Булгакова «Александр Пушкин» (1934–1935). Нами будет затронута тема бессмертия художника в драматургии писателя 1930-х гг. В булгаковедении уже не раз рассматривались традиции русской литературы XIX в. в творчестве писателя, причем часто отмечалось влияние произведений Пушкина¹. Однако вопрос об образе Пушкина в творчестве Булгакова в контексте советской культуры 1930-х гг. остается малоизученным.

Булгаков написал пьесу «Александр Пушкин» (1934–1935) о последних днях поэта для театра им. Вахтангова и МХАТа, но при его жизни пьеса не ставилась и не публиковалась.

Можно предположить, что Булгаков написал пьесу к одному из самых крупных юбилеев в советской культуре – пушкинскому юбилею 1937 г., к столетию со дня смерти поэта. Мы можем узнать об этом из дневника третьей жены драматурга Елены Сергеевны. 7 февраля 1937 г. она пишет: «Сейчас наступили те самые дни “Пушкинского юбилея”, как я ждала их когда-то. А теперь “Пушкин” зарезан, и мы – у разбитого корыта»². Дело в том, что после того, как сняли из репертуара пьесу «Мольер (Кабала святош)» из-за статьи «Внешний блеск и фальшивое содержание» в «Правде» от 9 марта 1936 г., прекратились и начавшиеся репетиции пьесы «Александр Пушкин» в театре Вахтангова. Поэтому Елена Сергеевна выражает сожаление, что после снятия «Мольера» надежда на постановку рухнула. Современник Булгакова В. Вилинкин в своих воспоминаниях также отмечает, что пьеса «Александр Пушкин» была рассчитана на постановку во МХАТе к столетию со дня смерти Пушкина³. И когда Булгаков предложил



известному пушкинисту В. Вересаеву совместно писать пьесу о Пушкине, драматург, вероятно, нуждался в авторитете Вересаева для постановки пьесы о поэте именно к пушкинскому юбилею.

В пьесе нет роли Пушкина (как сценического персонажа), поэтому булгаковеды размышляют об отсутствии главного героя. Так, в статье Б. Гаспарова показывается, что «само отсутствие <...> главного героя придает действию мистический оттенок»⁴. О. Есипова в своей статье пишет: «Отсутствие Пушкина в драме – это иной уровень его духовной жизни. <...> Это безмерность его одиночества. Драматург конструирует образ Пушкина в иной, не бытовой реальности. <...> “Перенесение” Пушкина из сферы реальности бытия в бездонную реальность бытия – обозначение масштаба его существования»⁵. А. Гозенпуд, споря с Есиповой, выдвигает мысль, что «все же поэт в пьесе, как и в жизни, живой человек, а не олицетворение “бездонной реальности”»⁶. Попробуем выяснить, как Булгаков создал пьесу «Александр Пушкин» под влиянием образа поэта в советской культуре 1920 – 1930-х гг.

Сначала рассмотрим, какие пьесы о Пушкине были написаны в 1920-х гг. В пьесах В. Каменского «Пушкин и Дантес» (1924) и Н. Лернера «Пушкин и Николай I» (1927) трагедия затравленного светской чернью гения подменялась темой обманутого мужа, узнающего об измене жены. В пьесе Лернера герой произносил, обращаясь к жене: «Какое у тебя лживое и бесчестное лицо. Ты все время мне лгала, лгала. Я все больше узнаю правду о тебе. Так вот перед кем я много раз унижал свой гордый ум». А в пьесе Лернера император вместе с Бенкендорфом сочиняет текст оскорбительного «диплома» на звание коадьютора ордена рононосцев, провоцируя дуэль. В этой пьесе Николай I – прямой убийца поэта⁷.

Булгаков наверняка возмущался ролью Пушкина в названных пьесах 1920-х гг. и решил писать драму о Пушкине без Пушкина – «иначе будет вульгарно», как записала в дневнике Елена Сергеевна⁸. В пьесе «без Пушкина» драматург сосредоточился на изображении его последних дней, при этом причину смерти поэта Булгаков видит в поведении не его жены Натальи, но его врагов и светского общества. Писатель хотел показать, что даже если Пушкин отсутствует на сцене, его судьба и гибель определяют действия врагов.

Замысел пьесы «без Пушкина» показался современникам интересным. В девятом номере за 1935 г. журнала «Театральная декада» сообщается:

«М.А. Булгаков и В.В. Вересаев пишут пьесу о Пушкине. Материалом служат последние дни его жизни смерть и похороны. В качестве действующих лиц введены жена Пушкина, ее сестра, Дантес Геккерен, император Николай, Бенкендорф, Дубельт, Жуковский, Кукольник, Бенедиктов и др.

Сам Пушкин все время остается за сценой. Пушкиным все насыщено, но перед зрителем он не появляется.

Авторы полагают, что нет такого актера, который смог бы достойно сыграть Пушкина, и нет такого автора, который имел бы право позволить себе вкладывать



свои слова в уста Пушкина»⁹.

Булгаков понимал, что невозможно и даже недостойно представить на сцене «живого», т.е. сыгранного каким-то актером Пушкина. Он хотел, чтобы образ Пушкина в пьесе не стал вульгарным.

А. Гозенпуд отмечает, что Булгакову была известна более ранняя пьеса В.Ф. Боцяновского «Натали Пушкина (Жрица солнца)» (1912) в которой поэт молча, на одно мгновение появляется на сцене во время бала¹⁰. Боцяновский – критик, журналист, драматург, среди его песен имеется одно-актный «Суд Пилата» (1906) (в этой пьесе также отсутствует Христос), автор книги о В. Вересаеве (1904) и многочисленных статей о Пушкине и обстоятельствах роковой дуэли. Такие факты делают предположение о знакомстве Булгакова с пьесами Боцяновского правдоподобным¹¹.

Кстати говоря, в 1937 г. Боцяновский пишет пьесу «Погиб поэт», в которой Пушкин как действующее лицо тоже отсутствует: он не появляется на сцене вовсе. Пьеса охватывает тот же период и стремится конкретизировать образ Пушкина и окружавшую его среду в дни, предшествовавшие его гибели. В 1937 г. критик М. Янковский, высоко оценивая пьесу Боцяновского, пишет, что «подобный прием (речь идет об отсутствии Пушкина в пьесе – *О.М.*) всегда бывает опасен, поскольку зритель неминуемо будет ждать появления на сцене главного и единственного героя. В основе этого приема у В. Боцяновского лежит очевидное желание обойти непосильную для любого театра задачу показать на сцене “живого Пушкина”. Но, вместе с тем, нужно признать, что В. Боцяновский не просто обходит трудности, а и преодолевает их с большим мастерством. Несмотря на то, что поэта нет на сцене, его образ все время соприсутствует»¹².

Нам пока неизвестно, существует ли прямая связь между пьесами Булгакова и Боцяновского, но уже можно сказать, что в 1930-е гг. пьесу о Пушкине без Пушкина создал не только Булгаков.

В отличие от первого послереволюционного периода, с манифестом футуристов, требовавшим «выбросить Толстого, Достоевского, Пушкина с парохода современности», в советской культуре 1930-х гг. Пушкин реабилитировался как великий поэт. Вообще советская культура этого времени характеризуется во всех аспектах «великим отступлением» от революционных ценностей, которое отметил социолог Н. Тимашев¹³. И Боцяновский, и Булгаков создавали произведения именно в такой социально-культурной ситуации. Правда, для Булгакова Пушкин много значил в течение всей жизни писателя. С детства Булгаков любил Пушкина. Вспоминая о том, что он в дестве терпеть не мог стихов, писатель тут же оговаривался: «Не о Пушкине говорю, Пушкин – не стихи». И в 1920 г., работая во Владикавказе, он выступал с докладом на диспуте о Пушкине. В автобиографической повести «Записках на манжетах» (1922–1923), в пятой главе «Камер-юнкер Пушкин» писатель изображает разгоревшийся тогда спор вокруг наследия Пушкина. В повести главный герой выступил против оппонента, который «предложил в заключение Пушкина выкинуть



в печку»¹⁴. И, как описано в повести, Булгаков, защищая на диспуте поэта, действительно говорил о великом значении Пушкина для развития русского общества, о революционности его духа, о связях его с декабристами, о новаторстве его как стихотворца и как великого гуманиста.

В этом смысле мы можем согласиться с мнением А. Смелянского о том, что для Булгакова «живой Пушкин на сцене, вероятно, такое же кощунство, как и Христос, сыгранный актером»¹⁵. Здесь уместно отметить следующее: М. Петровский предполагает, что замысел пьесы о Пушкине без Пушкина мог возникнуть у Булгакова под впечатлением пьесы Константина Романова «Царь Иудейский». Она была сыграна в Киеве в октябре 1918 г. Булгаков мог быть зрителем спектакля, повествовавшего о «последних днях» Христа без Христа¹⁶.

Однако нельзя считать, что в пьесе Булгакова вообще отсутствует Пушкин. Он появляется за сценой, только остается неподвижным в памяти зрителей. Например, во втором действии пьесы о присутствии Пушкина за сценой Николай I спрашивает Жуковского:

«Николай I. Василий Андреевич, скажи, я плохо вижу отсюда, **кто этот черный, стоит у колонны?**

Жуковский всматривается. Подавлен.

Может быть, ты сумеешь объяснить ему, что это неприлично?

Жуковский вздыхает»¹⁷.

Кроме этой сцены, другие действующие лица упоминают о Пушкине, стоящем в той же позе. Например, в первом действии презирующий поэта Долгоруков сообщает Богомазову, что «он стоит у колонны в каком-то канальском фрачишке, волосы всклокоченные, а глаза горят, как у волка...»¹⁸ В третьем действии Жуковский говорит сестре Наталии Гончаровой о Пушкине: «Я сгорел со стыда! Извольте видеть, стоит у колонны во фраке и в черных портках!...» Таким образом, в пьесе все же показывается неподвижный образ Пушкина. В третьем действии после дуэли раненого Пушкина вносят в кабинет, ремарка гласит: «Группа людей в сумерках пронесла кого-то в глубь кабинета»¹⁹.

Здесь следует упомянуть, что когда в 1943 г., уже после смерти драматурга, спектакль «Последние дни» (это второе название пьесы «Александр Пушкин» – О.М.) поставили во МХАТе, сам Пушкин фигурировал за сценой, а спектакль завершался проекцией на театральный задник силуэта памятника поэту.

«Образ чугунного человека, безразлично смотрящего на бульвар, – самый простой и безусловный знак отечественной славы. <...> Чугунный человек, чуть наклонив голову, смотрел в зрительный зал. Удержаться от соблазна и оставить образ поэта только в сердце и памяти зрителей создатели мхатовского спектакля тогда не решились»²⁰.



По нашему мнению, в этой постановке силуэт памятника появился не случайно. У современников драматурга, которые раньше пытались ставить его пьесу к юбилею Пушкина, была идея о сопоставлении Пушкина и его памятника. И в сознании Булгакова в период работы над пьесой должен был мелькнуть образ неподвижно стоящего памятника Пушкину.

Ю. Молок, сравнивая в своей книге «Пушкин в 1937 году» период 1920-х и 1930-х гг. в аспекте восприятия поэта, поясняет: в 1920-е гг., «годы не Пушкина и не памятников, сам монумент как будто вынесен за скобки – как в знаменитом романе И. Ильфа и Е. Петрова “Двенадцать стульев”, для героев которого памятник Пушкину существовал как адрес на карте Москвы»²¹. Ср. с соответствующей цитатой из «Двенадцати стульев»: «Но жизнь весны кончилась – в люди ее не пускали. А ей так хотелось к памятнику Пушкина, где уже прогуливались молодые люди в пестренках, кепаках, брюках-дудочках, галстуках “собачья радость”, ботиночках “джимми”»²². А в 1930-х гг. все меняется:

«Памятник непременно фигурировал и на открытках старой Москвы, и на праздничных страницах советских иллюстрированных журналов – то с воткнутыми в него красными флажками, то с воздушными шариками на Первомайских праздниках. Он фигурировал как часть перестраиваемой улицы Горького в фотоальбомах “От Москвы купеческой к Москве социалистической” (1932) и “Москва реконструируется” (1939). Фотография не только документировала реальность, но и фиксировала инсценировку открытия новых пушкинских памятников. В Ленинграде – закладку нового монумента, в Москве – открытие старого монумента с новой надписью»²³.

Таким образом, можно утверждать, что Пушкин в пьесе Булгакова нигде не представлен как «живой человек» или «мистический» человек. Как справедливо отмечает булгаковед Е.А. Яблоков, Пушкин в произведениях Булгакова является «культурным героем»²⁴. Думается, образ Пушкина в пьесе подходит именно под это определение.

Булгаков в других своих произведениях упоминает памятник Пушкину в Москве. Например, уже в фельетоне «Похождения Чичикова» (1922) герой-мошенник Чичиков, приехавший в Москву эпохи НЭПа, решил заняться внешней торговлей и снял в аренду «Пампуш на Твербуле»²⁵. Потом оказывается, что «никакого предприятия там нету. Это он (Чичиков – *О.М.*) адрес памятника Пушкину указал (т.е. Памятник Пушкина на Тверском бульваре – *О.М.*)»²⁶. Обратим внимание на то, что в этом фельетоне, написанном в начале 1920-х гг., у Булгакова, как у Ильфа и Петрова памятник Пушкину существовал в качестве московского адреса.

Однако в 1930-х гг. все меняется: работая над пьесой «Александр Пушкин», Булгаков параллельно изображает памятник Пушкину и в романе «Мастер и Маргарита». Речь идет о сцене, где бездарный поэт Рюхин глядит на металлического человека и думает о бессмертии поэта:



«Рюхин поднял голову и увидел, что он давно уже в Москве и, более того, что над Москвой рассвет, что облако подсвечено золотом, что грузовик его стоит, застрявши в колонне других машин у поворота на бульвар, и что близенько от него **стоит на постаменте металлический человек, чуть наклонив голову, и безразлично смотрит на бульвар.**

Какие-то странные мысли хлынули в голову заболевшему поэту. “Вот пример настоящей удачливости... – тут Рюхин встал во весь рост на платформе грузовика и руку поднял, нападая зачем-то на никого не трогающего чугунного человека. – Какой бы шаг он ни сделал в жизни, что бы ни случилось с ним, все шло ему на пользу, все обращалось к его славе! Но что он сделал? Я не постигаю... Что-нибудь особенное есть в этих словах: “Буря мглою...””? Не понимаю! Повезло, повезло! – вдруг ядовито закричал Рюхин и почувствовал, что грузовик под ним шевельнулся. – Стреляя, стреляя в него этот белогвардеец и раздробил бедро и **обеспечил бессмертие...**»²⁷.

Следует отметить, что в произведениях Булгакова «чугунный» или «бронзовый» памятник является символом бессмертного героя. В повести о Мольере «Жизнь господина де Мольера» (1933) описывается памятник драматургу, приобщающемуся к «действительному бессмертию»:

«Тот, кто правил землей, считал бессмертным себя, но в этом, я полагаю, ошибался. Он был смертен, как и все, а следовательно – слеп. Не будь он слепым, он <...> возможно, пожелал бы приобщаться к **действительному бессмертию.**

Он увидел бы в том месте теперешнего Парижа, где под острым углом сходятся улицы Ришелье, Терезы и Мольера, неподвижно сидящего между колоннами человека. Ниже этого человека – две светлого мрамора женщины со свитками в руках. Еще ниже их – львиные головы, а под ними – высохшая чаша фонтана.

Вот он – лукавый и оболстительный галл, королевский комедиант и драматург! Вот он – в бронзовом парике и с бронзовыми бантами на башмаках! Вот он – король французской драматургии!»²⁸.

В произведениях Булгакова имеют большое значение отсылки к памятнику художнику, который служит символом его бессмертия. Такую же функцию выполняли советские монументы. Тем более что в христианских представлениях поклонение памятникам – это языческий обряд, а в советской антирелигиозной культуре оно считалось уместным. Как говорилось выше, памятник поэту был символом пушкинского юбилея в советской культуре 1930-х гг. Булгаков, развивая мотив памятника, стремился изобразить Пушкина как бессмертного художника. Отметим, что у Пушкина есть известное стихотворение о памятнике и вечности великого поэта:

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа,
Вознесся выше он главою непокорной
Александрийского столпа.



Нет, весь я не умру – душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит –
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
Тунгус, и друг степей калмык.

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я Свободу
И милость к падшим призывал.

Веленью божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца,
Хвалу и клевету приемли равнодушно
И не оспаривай глупца²⁹.

Думается, что во время работы над пьесой «Александр Пушкин» и романом «Мастер и Маргарита» Булгаков не раз вспоминал об этом стихотворении. Ведь еще в «Записках на манжетах», в главе, где описывается диспут о Пушкине, писатель цитирует строку именно из него: «Клевету приемли равнодушно»³⁰. Возможно, «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» – любимые стихи Булгакова. Тогда возникает вопрос: каким образом Булгаков воплотил в тексте пьесы идею бессмертия?

Важно, что драматург использует мотивы «круга» и «снежных вихрей» из стихотворения Пушкина «Зимний вечер». В пьесе несколько раз звучат первые строки из стихов Пушкина в устах часового мастера и шпиона Биткова: «Буря мглою небо кроет, вихри снежные крутя... то, как зверь, она завоет, то заплачет, как дитя...». Эта фраза проходит лейтмотивом через весь текст пьесы. Булгаковед Н. Натов справедливо отмечает, что этот лейтмотив символизирует бессмертие поэта³¹. (Попутно добавим, что в процитированных выше словах Рюхина из «Мастера и Маргариты» упоминается начало стихотворения «Буря мглою...», поэтому и здесь можно угадать намерение Булгакова показать бессмертие поэта). Кроме того, эти стихи звучат и в начале, и в конце пьесы, отчего у зрителя и читателя возникает такое впечатление, что сюжет пьесы является кольцевым, т.е. сюжет о бессмертном художнике становится мифологическим. Ю.М. Лотман отмечает, что в мифопорождающем текстовом устройстве «человеческая жизнь рассматривалась не как линейный отрезок, заключенный как между рождением и смертью, а как непрерывно повторяющийся цикл»³².

Интересно, что Булгаков решил воплотить идею о бессмертии поэта в



циклическом сюжете еще в первой редакции произведения: в начале и конце пьесы Битков все же читает «Буря мглою небо кроет, вихри снежные крутя... то, как зверь, она завоет, то заплачет, как дитя»³³.

Однако вихри – это не только крутящееся, но и вертикальное движение. Мы считаем, что в произведениях Булгакова, написанных в 1930-х гг., не только в «Александре Пушкине», но и в пьесах «Кабала святош» (1929–1936), «Адам и Ева» (1931), «Блаженство» (1933–1934), «Иван Васильевич» (1935), «Батум» (1939), в повести «Жизнь господина де Мольера» (1932–1933) и, наконец, в романе «Мастер и Маргарита» (1928–1940), можно отметить «вертикальность» в системе персонажей – иерархические отношения между художником и властью (или сильными персонажами). Напомним: культуролог В. Паперный утверждает, что «горизонтальность» советской культуры революционного периода 1920-х гг. постепенно уступает место иерархической структуре³⁴. Не случайно у Булгакова появляется интерес к судьбе Мольера и Пушкина именно в 1929 и 1930-х гг. При этом в пьесе «Александр Пушкин» вертикальный образ метели символизирует бессмертие поэта. Однако тот, «кто правил землей», по словам рассказчика повести «Жизнь господина де Мольера», «считал бессмертным себя»; парадоксально, но он не может «приобщиться к действительному бессмертию». Следует отметить, что и начало этой повести (рождение Мольера), и конец, где говорится о его смерти, сопровождаются изображением парижского памятника Мольеру. Тем самым у читателя возникает такое впечатление, что сюжет повести как бы замыкается; другими словами, по теории Лотмана, история о бессмертном художнике является мифологической. Булгаков наверняка считал, что в повторяющемся мире может получить «действительное бессмертие» только настоящий художник, а сильная власть – нет.

Итак, подведем итоги. Булгаков создал пьесу «Александр Пушкин» под влиянием советской культуры 1930-х гг., используя образ памятника поэту. Писатель, переживая трудности в конце 1920-х и 1930-х гг., думал не только о мифологической цикличности сюжета о бессмертии художника, но и о его судьбе в иерархической структуре советской действительности 1930-х гг., в результате чего совместил в своих произведениях эти две особенности поэтики.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Белза И.Ф. К вопросу пушкинских традициях в отечественной литературе (на примере произведений М. Булгакова) // Контекст 1980. М., 1981. С. 191–243; Сахаров В.И. Михаил Булгаков: Писатель и власть. М., 2000.

Belza I.F. K voprosu o pushkinskikh traditsiyakh v otechestvennoy literature (na primere proizvedeniy M. Bulgakova) // Kontekst 1980. Moscow, 1981. P. 191–243; Sakharov V.I. Mikhail Bulgakov: Pisatel' i vlast'. Moscow, 2000.

²Булгакова Е.С. Дневник Елены Булгаковой. М., 1990. С. 129.

Bulgakova E.S. Dnevnik Eleny Bulgakovoy. Moscow, 1990. P. 129.



³*Виленкин В.* О Михаиле Афанасьевиче Булгакове // Воспоминания с комментариями. М., 1982. С. 388.

Vilenkin V. O Mikhaile Afanas'eviche Bulgakove // Vospominaniya s kommentariyami. Moscow, 1982. P. 388.

⁴*Гаспаров Б.М.* Новый Завет в произведениях М.А. Булгакова // Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994. С. 93.

Gasparov B.M. Noviy Zavet v proizvedeniyakh M.A. Bulgakova // Literaturnye leytmotivy: Ocherki russkoy literatury XX veka. Moscow, 1994. P. 93.

⁵*Есипова О.* Пушкин в пьесе М. Булгакова // Болдинские чтения. Горький, 1985. С. 188.

Esipova O. Pushkin v p'sese M. Bulgakova // Boldinskiye chteniya. Gor'kiy, 1985. P. 188.

⁶*Гозенпуд А.* «Последние дни» («Пушкин») (Из творческой истории пьесы) // М.А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 157.

Gozenpud A. "Poslednie dni" ("Pushkin") (Iz tvorcheskoy istorii p'sesy) // M.A. Bulgakov – dramaturg i khudozhestvennaya kul'tura ego vremeni. Moscow, 1988. P. 157.

⁷Там же. С. 154–155.

Ibid. P. 154–155.

⁸*Булгакова Е.С.* Указ. соч. С. 76.

Bulgakova E.S. Op. cit. P. 76.

⁹«Пьеса о Пушкине» // Театральная декада. 1935. № 9. С. 14.

“P'sesa o Pushkine” // Teatral'naya dekada. 1935. № 9. P. 14.

¹⁰*Гозенпуд А.* Указ. соч. С. 156.

Gozenpud A. Op. cit. P. 156.

¹¹Там же.

Ibid.

¹²*Янковский М.М.* Образ Пушкина в советской драматургии // Рабочий и театр. 1937. № 2. С. 36.

Yankovskiy M.M. Obraz Pushkina v sovetskoj dramaturgii // Rabochiy i teatr. 1937. № 2. P. 36.

¹³*Timasheff N.S.* The Great retreat. New York, 1946. P. 1949.

¹⁴*Булгаков М.А.* Записки на манжетах // Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. М., 1989. С. 480.

Bulgakov M.A. Zapiski na manzhetakh // Bulgakov M.A. Sobraniye sochineniy: In 5 vol. Vol. 1. Moscow, 1989. P. 480.

¹⁵*Смелянский А.* Драмы и театр Михаила Булгакова // Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. М., 1990. С. 596.

Smelyanskiy A. Dramy i teatr Mikhaila Bulgakova // Bulgakov M.A. Sobraniye sochineniy: In 5 vol. Vol. 3. Moscow, 1990. P. 596.

¹⁶*Петровский М.С.* Михаил Булгаков: Киевские театральные впечатления // Русская литература. 1989. № 1. С. 12–18.

Petrovskiy M.S. Mikhail Bulgakov: Kievskiy teatral'nye vpechatleniya // Russkaya literatura. 1989. № 1. P. 12–18.



¹⁷Булгаков М.А. Александр Пушкин // Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. М., 1990. С. 480.

Bulgakov M.A. Aleksandr Pushkin // Bulgakov M.A. Sobraniye sochineniy: In 5 vol. Vol. 3. Moscow, 1990. P. 480.

¹⁸Там же. С. 483.

Ibid. P. 483.

¹⁹Там же. С. 502.

Ibid. P. 502.

²⁰Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1989. С. 424.
Smelyanskiy A. Mikhail Bulgakov v Khudozhestvennom teatre. Moscow, 1989. P. 424.

²¹Молок Ю. Пушкин в 1937 году. М., 2000. С. 19.

Molok Yu. Pushkin v 1937 godu. Moscow, 2000. P. 19.

²²Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев: Роман. М., 1995. С. 216.

Il'f I., Petrov E. Dvenadtsat' stul'ev: Roman. Moscow, 1995. P. 216.

²³Там же. С. 20.

Ibid. P. 20.

²⁴Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. М., 2001. С. 139

Yablokov E.A. Khudozhestvenniy mir Mikhaila Bulgakova. Moscow, 2001. P. 139

²⁵Булгаков М.А. Похождения Чичикова // Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2. М., 1989. С. 233.

Bulgakov M.A. Pokhozhdeniya Chichikova // Bulgakov M.A. Sobraniye sochineniy: In 5 vol. Vol. 2. Moscow, 1989. P. 233.

²⁶Там же. С. 237.

Ibid. P. 237.

²⁷Булгаков М.А. Мастер и Маргарита // Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. М., 1990. С. 73.

Bulgakov M.A. Master i Margarita // Bulgakov M.A. Sobraniye sochineniy: In 5 vol. Vol. 5. Moscow, 1990. P. 73.

²⁸Булгаков М.А. Жизнь господина де Мольера // Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. М., 1990. С. 231.

Bulgakov M.A. Zhizn' gospodina de Mol'era // Bulgakov M.A. Sobraniye sochineniy: In 5 vol. Vol. 4. Moscow, 1990. P. 231.

²⁹Пушкин А.С. Избранные сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 2002. С. 663.

Pushkin A.S. Izbrannye sochineniya: In 2 vol. Vol. 1. Moscow, 2002. P. 663.

³⁰Булгаков М.А. Записки на манжетах. С. 481.

Bulgakov M.A. Zapiski na manzhetakh. P. 481.

³¹Naton N. Mikhail Bulgakov. Boston, 1985. P. 112.

³²Лотман Ю. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992. С. 224.

Lotman Yu. Proiskhozhdeniye syuzheta v tipologicheskom osveshchenii // Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury. Tallinn, 1992. P. 224.

³³Булгаков М.А. Последние дни. Черновые тетради. Рукопись 27 III 35. // ОР РГБ. Ф. 562. К. 13. Ед. хр. 5. 1935.

Bulgakov M.A. Posledniye dni. Chernovye tetradi. Rukopis' 27 III 35. // OR RGB.



F. 562. K. 13. Ed. khr. 5. 1935.

³⁴*Паперный В.* Культура «Два». Ann Arbor, 1985.

Paperniy V. Kul'tura "Dva". Ann Arbor, 1985.



М.М. Гельфонд (Нижний Новгород)

ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ТРИЛОГИИ А.Я. БРУШТЕЙН «ДОРОГА УХОДИТ ВДАЛЬ»

В статье рассматриваются основные этапы работы А.Я. Бруштейн над автобиографической трилогией, а именно: дневниковые записи и стихи гимназических лет (1897–1901), пьеса «Голубое и розовое» (1935), неопубликованный очерк о семье писательницы (послевоенное десятилетие). Ряд архивных документов, впервые введенных в научный оборот, позволяют прояснить «движение замысла» автобиографической трилогии в ее взаимосвязи с творчеством писательницы и «литературой советского прошлого» в целом.

Ключевые слова: творческая история; Бруштейн; «Дорога уходит вдаль»; «Голубое и розовое»; автобиографическая проза; автор; герой.

Одна из загадок, связанных с автобиографической трилогией А.Я. Бруштейн «Дорога уходит вдаль», состоит в том, что она представляется стоящей особняком и никак не подготовленной предшествующим творчеством писательницы. Множество произведений, созданных А.Я. Бруштейн (более шестидесяти пьес, театральные мемуары «Страницы прошлого», четыре автобиографических повести), позволяют говорить о ней как о добросовестном, но весьма среднем авторе «литературы советского прошлого»¹. Автобиографическая трилогия на этом фоне резко выделяется. И в плане поэтики, прежде всего жанровой, соединяющей черты мемуарной прозы и «романа воспитания», и по глубине поставленных проблем, и по уровню осмысления действительности, который делает ее характерной – и в то же время одной из лучших советских книг периода «оттепели». Вот почему нам представляется важным прояснить вопрос о творческой истории книги, «движении замысла» и ступенях его развития.

Работа с наследием писательницы (как опубликованным, так и хранящимся в архивах) позволяет выделить несколько основных стадий движения к автобиографической трилогии. Попробуем их наметить и по возможности охарактеризовать каждый этап.

Вероятно, возникновение замысла «книги о детстве» восходит еще к ученическим годам А.Я. Бруштейн. Об этом свидетельствуют материалы ее архива, прежде всего, дневник двенадцатилетней Саши Выгодской, среди героев которого можно увидеть будущих персонажей книги (главным образом, эпизодических, например, будущего композитора Максимилиана Штейнберга и его сестру)². Однако сближает дневник и «Дорогу...» не столько это, сколько приближение героини дневника к будущей героине книги. Наивная рефлексия двенадцатилетней девочки, присущая дневниковым записям, воссоздается впоследствии в автобиографической трило-



гии. Повествование ведется от лица девочки (в начале трилогии – девятилетней, в конце – шестнадцатилетней), и лишь изредка в него вкрапляется ретроспективная оценка взрослого, прожившего непростую жизнь автора. Этой же наивной рефлексией, стилистически предвосхищающей «Дорогу...», исполнен дневник:

«Дорогой мой дневник! Ты не можешь себе представить, какое облегчение доставляешь сегодня. За эти несколько дней я передумала столько, сколько не передумать и в пятьсот лет. Положим в 500 лет передумать-то можно, но, кроме шуток, я действительно очень много думала – и додумалась! Мне непременно хочется посвятить всю свою на служение ближнему моему. “Жизнь дана на добрые дела”. Ведь известно, что в России коренные, ее жители грубы и необразованны, а пришельцы, подобно нам, евреям, угнетаемы коренными. Отчего не отдать своей жизни на просвещение бедного, изнемогающего под бременем, происходящих из пороков? Отчего не отдать ее на то, чтобы исцелять этот народ, который невежественные деревенские знахари и знахарки убивают своими снадобьями? Человек, которому суждено прочесть мой дневник, не скажи, что глупо и безрассудно помогать также врагам своего народа, его притеснителям! Все люди братья! Все созданы единым Богом, Богом, для которого все равны! Солнце светит одинаково, как для еврея, так и для христианина, для магометанина, для язычника! Люби ближнего как самого себя! Истинное счастье – помогать счастьем ближнего, радоваться его счастьем, как и своему (Боже, какими я фразами пересыпаю свой дневник! Мне даже смешно стало, когда я перечла! Я хохотунья, шалунья, вдруг такие громкие слова! Но не нужно забывать, что я написала все это в порыве вдохновенья)»³.

Соединение серьезности на грани патетики и иронии, постоянное переключение из одного модуса в другой, которое мы видим в дневнике двенадцатилетней Саши Выгодской, станет впоследствии одной из определяющих черт поэтики «Дороги...». Но дневник является не единственным документом ученических лет, сохранившимся в архиве писательницы. В нем есть стихи Люси Суцевской (видимо, именно это имя героини подлинное, хотя в одном из черновых вариантов трилогии она была названа Нютой Елагиной). Хранится в архиве и рукописный журнал «Гимназист», правда, невозможно точно установить, принадлежит ли его авторство Саше Выгодской и ее подругам⁴. В отличие от дневника будущей писательницы, важность его состоит в том, что это не столько личный документ, сколько общее свидетельство обстановки провинциальной гимназии. К ранним претекстам автобиографической трилогии можно отнести и стихотворение юной Саши Выгодской, написанное в год окончания института. При всей своей наивности оно намечает многие будущие страницы книги (текст приводится в сокращении):



Еще немножечко терпенья –
И настежь скучная тюрьма!
Покинем мы в одно мгновенье
Сей храм науки и ума.

Как стая легкой вешней птицы,
Почуяв волю, мы вспрянем,
И вам, о двойки, единицы,
Навек «addio!» пропоем.

Прощайте, други-педагоги,
И ты, докучливый звонок,
И даже – да простят мне боги –
Прощай сортирный уголок!

Мы в море жизни плыть готовы,
Прощай, синявок темный рой,
Что усмиряли так сурово
Наш безобидный визг и вой!

Прощай, Буренин и Малинин,
Нам не зубрить вас никогда!
Прощай, Пожарский, храбрый Минин
И Иловайского бурда!

Прощайте вы, Конде и Гизы,
Прощай, Расин, прощай, Мольер,
Любовь и муки «бедной Лизы»,
И Аллендарь, и сам Мозер!

Прощайте все! От вас уходим,
Разбив миллионы детских грез,
Навстречу жизненным заботам
В пучину зла и море слез.

Оно бездонно – это море,
Как бури топят корабли,
Так в этом море злое горе
Надежды топят и мечты.

Но нам не страшны эти бури,
Мы свежих, юных сил полны,
Помчимся по морской лазури,
Не опасаясь злой волны!

Прощайте же, ученья годы!
Прощай, зубрения пора!
Приемлет нас пора свободы!
Смелее в путь! Ура! Ура!

1.02.1901⁵.

Почти каждая строфа впоследствии становится завязкой одного из сюжетных узлов «Дороги...»

В последующие три с лишним десятилетия А.Я. Бруштейн, по всей вероятности, практически не возвращалась к впечатлениям своего виленского детства – в 1920 – 1940-е гг. она по преимуществу занималась драматургией; ей принадлежит более шестидесяти пьес; большинство из них ставилось сцене Ленинградского ТЮЗа⁶. Следующий этап в движении замысла связан с пьесой «Голубое и розовое»: она была написана в 1935 г., поставлена в Третьем московском театре для детей в 1936, впервые вышла отдельным изданием в 1939 г. и затем несколько раз переиздавалась. Предисловие к первому изданию пьесы в значительной степени представляет собой автобиографический очерк, фрагменты которого затем в изменен-



ном виде войдут в «Дорогу...»:

«Бывают страшные сны. Например: гонится за тобой кто-то враждебный и страшный, настигает, дышит в затылок, хочет схватить... Какая радость – проснувшись, увидеть доброжелательные знакомые обои, услышать братский голос радиодиктора, начинающего новый день! И какой вздох облегчения: “Это был сон!”

Такие сны знаю и я. И самый страшный из них: мне снится гимназия, в которой я училась ребенком.

Мне снится, что мама ведет меня на приемный экзамен в гимназию. Я – маленькая, мне восемь лет, но в этот день я – старая и безрадостная, как моя бабушка. Я так боюсь предстоящего мне экзамена, что меня даже тошнит. Я сжимаю мамину руку – мама отвечает мне, но ее пожатые говорит о том, что и она боится за меня до дурноты.

Нас провожает до гимназии Марк Исаевич – студент, подготовивший меня к экзамену. Я знаю, что Марк Исаевич очень смелый человек. Его выслали в наш город под надзор полиции за то, что он бунтовал вместе с другими студентами против царя. Казаки разогнали их демонстрацию, топча их копытами коней, избивая нагайками. Но сегодня Марк Исаевич тоже волнуется за меня...»⁷.

Отношение к дореволюционной гимназии, в которой происходит действие пьесы (прототип ее – Высшее Виленское женское Мариинское училище) и в очерке предисловия, и в самой пьесе предстает однозначно негативным. Так, институтской дружбе девочек, составляющей один из наиболее важных мотивов автобиографической трилогии и бывшей, судя по дневниковым записям, в действительности, противопоставлена здесь атмосфера всеобщей травли, жестокого антисемитизма (в книге он связан лишь с официальной, но не с повседневной стороной жизни):

«Иногда мне снится, что я еще учусь в гимназии. Меня и некоторых других травят и начальство и девочки. Меня – за то, что я еврейка, Маню Нестеренко – за то, что она бедная и учится на казенный счет, Зину Иваницкую — за то, что она плохо одета, Олю Звереву – за то, что ее мама дает ей на завтрак бутерброды не с белым, а с черным хлебом.

Иногда мне снится, что я – приголовишка, меня обступили кольцом и дразнят меня “жидовкой”, “хайкой”. Я помню про Марка Исаевича, Муция Сцеволу и спартанского мальчика – я подавляю слезы и пытаюсь объяснить им, что я не распинала Христа и что мацу делают без христианской крови. Но мне их не перекричать – их много, они наступают, мне становится страшно, и я просыпаюсь с отчаянным криком...»⁸.

Среди действующих лиц пьесы появляются вполне узнаваемые будущие персонажи «Дороги...»: инспектриса Жозефина Игнатъевна Воронец (Ворона), классная дама Софья Васильевна Борейша (Мопся), учительница танцев Лидия Дмитриевна, ученицы старших классов Ярошенко



(в трилогии ее мама – хозяйка ателье, где испортили платье мадам Бурдес), Певцова (в книге сестра будущего актера Иллариона Певцова), Аля Шеремет и Тоня Хныкина (они упоминаются в одном из диалогов). Отдельные эпизоды и сцены впоследствии почти без изменения будут перенесены в трилогию: эпизод издания рукописных журналов «Гимназист» и «Незабудки» (с повестью о «прекрасной Бургундии», которая «никогда, никогда больше не выходила замуж»), диалог об обожании старшеклассниц, сцена наказания в танцевальном зале, избиение казаками демонстрантов.

По отношению к творческой истории «Дороги...» анализ этих сцен позволяет сделать два вывода. Во-первых, движение замысла Александры Бруштейн шло по направлению *от периферии к центру*: в пьесе и театральных мемуарах «Страницы прошлого» (они написаны уже после войны, но раньше «Дороги...») подробно прописан общий фон жизни провинциального города и учебы в гимназии. Речь идет именно о деталях, создающих атмосферу: всеобщая томительная скука (чтобы развлечься, девочки играют на воображаемые плитки шоколада в «голубое и розовое» – отсюда и название пьесы), гимназическое обожание младшими старших или учителей, многоязычие города, находящегося на бывшей польской территории и в черте оседлости. Во-вторых, в эпической книге при сопоставлении ее с пьесой-претекстом, отчетливо проявляется *драматическое начало*. Организация сцен, диалогов, замечания повествователя, часто напоминающие ремарки, – все это указывает на то, что Александра Бруштейн представляла себе фрагменты автобиографической трилогии именно как сцены пьесы. Да и сама смена эпизодов, «переключение» интонаций, о котором говорилось выше – очевидное наследие драматургического опыта писательницы.

Вернемся к пьесе «Голубое и розовое». Сюжет ее незамысловат: главная героиня, Блюма Шапиро, дочь бедняка-ремесленника, чинящего игрушки (на его лавке красуется вывеска «Лечебница для кукол. На головы, рук, ног и других предметов»), по счастливой случайности становится ученицей четвертого класса гимназии:

«Шапиро. Ну, а как Блюма попала в вашу гимназию, про это вы знаете, барышня?

Женя. Нет. Блюма мне не говорила...

Шапиро. Она так могла попасть туда, как я к царю на свадьбу! Сын мой Ионя – он наборщик в типографии, – он обучил Блюму грамоте. Соседский студент, спасибо ему, уроки ей даром давал... Ну и что делает бог? Дочке генерала Сергеевского – генерала от инфантерии! – привозят с Парижа куклу, что другой такой куклы на свете нет! Кукла закрывает глаза, она открывает глаза, потянешь за веревочку – она пищит: «Папа!» Потянешь за другую – она плачет: «Мама!» Проходит неделя, и у этой замечательной куклы глаза проваливаются в живот! И обрываются обе веревочки – ни тебе «папы», ни тебе «мамы»! И, конечно, горничная прибегает за мной... Кто лечит игрушки? Я лечу игрушки...

Куксес (который все время жаждал вставить слово, показывает Жене на



принесенную им вывеску). “Клиника для игрушек” – видите? Это он – клиника для игрушек!

Шапиро (*продолжает рассказ*). Я вхожу в генеральскую квартиру – и у меня голова идет кругом! Золотая мебель! Зеркала! Ковров столько, что некуда ногу поставить... А на полу лежит девочка, и она, извините, топчет ножками, как четыре солдата! “Моя кукла проглотила глаза! Моя кукла ничего не говорит!” И сам генерал Сергиевский – генерал от инфантерии! – держит эту несчастную куклу и трясет над ней бородой. А что он может поделать? Я могу командовать солдатами? Нет, я не могу командовать солдатами. Ну, и генерал тоже не умеет делать мое дело... Верно, барышня?

Женя. Ну, а дальше что?

Шапиро. Дальше? Я присидел над этой куклой целую ночь – вот здесь я сидел – и плакал: я ничего не мог придумать! Понимаете, надо было, чтобы кукла опять заморгала глазами и опять сказала: “Мама, папа”.

Женя (*в волнении*). А вы этого не могли?

Шапиро. Я мог. Кукла не могла, вот беда...

Куксес (*снова врываясь в рассказ*). Но он все-таки починил эту куклу, чтоб она стореала! И генерал Сергиевский сказал ему: “Проси чего хочешь – я все сделаю!”

Шапиро. Да. И вот как Блюма попала к вам в гимназию!.. Так вы понимаете, барышня, что было бы, если бы ее оттудова исключили?»⁹.

В гимназии подругой Блюмы Шапиро становится Женя Шаврова – сирота-пансионерка. Бывший денщик ее дедушки (во второй редакции пьесы – отца), солдат Грищук по прозвищу Нянька, занимается в гимназию сторожем и всячески помогает девочке. Когда Блюму Шапиро наказывают на уроке танцевания (за вихры, выбивающиеся из-под гребешка, за обращенный к ней шепот подруги) и запирают на ночь в пустом темном зале, Грищук соглашается помочь ей: Женя бежит к отцу Блюмы, чтобы предупредить его, а Нянька выносит из зала упавшую в обморок девочку.

Тем временем в городе идут волнения, но гимназистки почти ничего не видят, потому что окна гимназии до половины закрашены. Жертвой казаков, усмиряющих эти волнения (ими командует папа Али Шеремет), становится старший брат Блюмы, типографский наборщик Ионя Шапиро:

«**Шеремет** (*с восторгом*). Папка-то мой, папка! Прямо на них поскакал!..

Хныкина. Осадил как шикарно!.. Что-то им говорит... Дуся твой папа!

Слышен сигнал горниста.

Женя. Нянька, это чего же трубят?

Нянька (*тихо*). Молчи, Женечка, сейчас, должно, стрелять будут...

Один за другим раздаются два оглушительных залпа. Среди девочек испуганные вскрики, кто-то заплакал.

Блюма (*стоя на самом верху стремянки, протянув руки, с ужасом кри-*



чит). Ионя!.. Ионя!..»¹⁰.

В финале Блюма, узнавшая о гибели брата, и Женя Шаврова, требующая «всей правды», уходят из гимназии: Блюма тихо, Женя – с яростным вызовом, воспринимающимся как революционный протест:

«Сивка. Окна, Гришук.... Замазывают окна!

Нянька. Нет уж, я вам больше не маляр!.. Другого нанимайте!

Женя. Пойдем, Нянька... Товарищи, мы с вами!

Мопся (*кричит Жене*). Вы еще придете, Шаврова!.. Ноги будете у Елизаветы Александровны целовать!.. Попроситесь обратно, попроситесь!

Женя (*уходя, обернулась в дверях*). Нет! Не приду! Я совсем ушла!.. (*Уходит.*)»¹¹.

Очевидно, что главное отличие пьесы от трилогии – в яростном революционном пафосе первой. Здесь все акценты расставлены однозначно: гимназия – ненавистная тюрьма, Блюма и Ионя – жертвы, Женя и Нянька – будущие борцы революции. При всей яркости диалогов, точности деталей, меткости характеристик здесь нет или почти нет одного из главных слагаемых «Дороги...» – той *атмосферы человеческого*, которая доминирует и в семье Яновских, и во взаимоотношениях институтских подруг.

О своей семье Александра Яковлевна не писала долго. Вероятно, причина этого связана не столько с возможными цензурными препятствиями (полузапретная тема Холокоста, незаурядная личность отца – виднейшего деятеля еврейской культуры¹²), сколько с внутренним запретом, и, может быть, чувством вины: покидая Вильнюс 22 июня 1941 г., она не смогла или не решилась увезти с собой родителей. В архиве писательницы сохранился недатированный очерк о ее предвоенном приезде в Вильнюс, в котором она, видимо, впервые решается написать о своих родителях¹³. Многие в этом очерке не высказано до конца: так, упоминание станции Понары дается вне авторской рефлексии, однако, по свидетельству Л.Д. Болотовой, А.Я. Бруштейн в 1950-е гг. полагала, что именно там, в месте массового расстрела виленских евреев, покоятся ее родители. В очерке описан «камень» у железной дороги – важнейший символический элемент трилогии, старый дом, в котором происходит действие последней книги трилогии (семья Выгодских, в романе Яновских, переехала в него в 1899 г.); среди персонажей очерка появляется постаревшая Юзефа – бывшая няня Саши, с любовью описанная в книге. Иначе в сравнении с «Дорогой...» раскрывается и образ матери: в трилогии она несколько заслонена фигурой отца, в очерке же наделена тонким остроумием, щедростью, особой пронительностью: она как будто предвидит свою судьбу и судьбу семьи, хотя и не говорит об этом открыто:

«Домой поехали на двух извозчиках: Надюша (*дочь А.Я. Бруштейн – М.Г.*) – с папой, я – с мамой.



– Как я рада, что ты – сидя... сказала вдруг мама. – Я ужасно боялась, что ты красишь голову ваксой... Такой ужас, когда голова – как у мертвого китайца!

Говорили сразу о двухстах делах, – торопились, перескакивали. Но основное было: “Мы приехали за вами – увезем вас в Москву!”.

Мама улыбалась немножко грустно:

– Я теперь никогда не говорю: “Уедем, приедем, сделаем, купим...”. Я говорю: “Может быть, уедем...”, “если удастся – купим...”, “даст судьба – сделаем...”.

– Почему – судьба? – смеюсь я.

– А как же? – мама даже удивилась. – Ведь, если поедем в Москву, там нельзя говорить: “Бог даст!”. И мне самой больше нравится, чтоб судьба: она все-таки человеком хоть немножко занимается, а бог... он вовсе беспомощный стал!

Потом она добавляет задумчиво:

– Конечно, лучше на старости лет не начинать жизнь сызнова... Тут нас все знают, уважают... А в новом городе старый человек – как книга с оторванным началом: никому не интересно ее читать!

Подъезжаем к дому. Старый дом, мы переехали в него сорок два года тому назад! Но квартира уже не та: наших только две комнаты – бывший кабинет Мирона и гостиная. В спальней, столовой и в обеих наших детских живут какие-то чужие жильцы, какие-то литовские офицеры с женами. Служащие. В комнатах идеальная – мамина! – чистота, на окнах обильно и пышно цветут Юзефины кактусы. В кухне, как прежде, всякая кастрюлька с помятым боком имеет свое точное, годами обихожное место. Формы для крема и желе – которых никогда теперь не делают! – пломбирница и куличница, – а где они, пломбиры и куличи!

Иду к крану за водой, – хочу пить, – и сразу все с ужасом вырывают у меня из рук чашку. Оказывается, – в городе небывалая эпидемия брюшного тифа – до ста заболеваний в день.

Папа, многозначительно подмигнув, говорит:

– Потом. Обо всем расскажу. И о тифе этом тоже...

Садимся пить чай. <...>. Восторженно набрасываемся на любимые лакомства – булочки и пряники.

И говорим, говорим, говорим.

После чая мама начинает демонстрацию приготовленных для нас подарков. Из месяца в месяц она откладывала некоторую часть денег, которые я посылала им на жизнь, – и покупала нам вещи! Чего тут нет! Платья мне и Наде, несколько отрезков материи. Мне теплый атласный капотик с цветами яблони по коричнево-розовому полю, блузочки, котиковая шуба (для Нади, с тем что Надина теперешняя перейдет Тамочке), – белье, носильное, постельное, столовое... Мама раскладывает перед нами свои достижения – и так сияет, что мы смотрим на нее со слезами. Она могла купить что-то лишнее раз вкусное себе и папе, сделать платье или костюм себе и ему – но она, как пчела, собирала все для нас....

Мы так много говорим, и смеемся, и плачем, и восхищаемся, и целуемся, что нужна разрядка – и мы снова пьем чай, который мама кипятит уже в электрическом чайнике.

Юзефа ходит, грустная.

– Что с вами, Юзефочка?



– Я, пани, в жалобе (в трауре)...

– По ком, Юзефа?

– По Варшаве...

Папу укладывают в гостиной – за ширмой. Мы втроем спим в кабинете.

Я не сплю всю ночь. Сначала думаю, что это – от радости. Потом соображаю, что это от черемухи в большой вазе, – выношу ее в переднюю. Но и после этого – не сплю.

Так не сплю я потом, все шесть недель.

Но пока это еще – первый вечер. 9ое мая. Через четыре года в этот день будет День Победы – капитуляция немцев, салют из тысячи орудий. Но до этого пройдет еще четыре года»¹⁴.

Этот неопубликованный очерк, как нам кажется, впервые сформировал ту главную тему, которая определит потом структуру трилогии – взросление человека на перекрестке путей семьи и «большой истории».

В письме Е.С. Гинзбург, написанном после прочтения рукописи первой части «Крутого маршрута», А.Я. Бруштейн писала:

«Но есть еще одна сторона в Ваших воспоминаниях, о которой невозможно умолчать. Жорж Санд говорила: “Книга – это прежде всего человек, ее написавший. Если этого нет – это не книга, это ничто” <...> Ж. Санд определенно имела в виду то, неразлучное с настоящим писателем личное, неотделимое от него, как дыхание, которое непременно должно быть в книге...» (письмо датируется 18 июня 1964 г.)¹⁵.

Безусловно, эти слова опирались на жизненный и творческий опыт самой Александры Яковлевны Бруштейн. Трилогия *состоялась*, обрела живое дыхание именно тогда, когда в ее центре оказался человек, ее написавший, и трагическая история ее семьи и города ее детства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Чудакова М.О. Избранные работы. Т. I. Литература советского прошлого. М., 2001. (Studia philologica).

Chudakova M.O. Izbrannye raboty. Vol. I. Literatura sovetskogo proshlogo. Moscow, 2001. (Studia philologica).

²Бруштейн А.Я. Дневниковые записи // РГАЛИ. Ф. 2546. Оп. 1. Д. 62.

Brushtejn A. Ja. Dnevnikovye zapisi // RGALI. F. 2546. Op. 1. D. 62.

³Бруштейн А.Я. Дневниковые записи // РГАЛИ. Ф. 2546. Оп. 1. Д. 22.

Brushtejn A. Ja. Dnevnikovye zapisi // RGALI. F. 2546. Op. 1. D. 22.

⁴РГАЛИ. Ф. 2546. Оп. 1. Д. 62.

RGALI. F. 2546. Op. 1. D. 62.

⁵Там же.

Ibid.

⁶Турков А.М. От десяти до девяноста. О творчестве А.Я. Бруштейн. М., 1966.



С. 19–42.

Turkov A.M. Ot desyati do devyanosta. O tvorchestve A.Ya. Brushteyn. Moscow, 1966. P. 19–42.

⁷*Бруштейн А.Я.* Голубое и розовое. М., 1939. С. 4.

Brushteyn A.Ya. Goluboye i rozovoye. Moscow, 1939. P. 4.

⁸Там же. С. 5.

Ibid. P. 5.

⁹Там же. С. 20–21

Ibid. P. 20–21.

¹⁰Там же. С. 46

Ibid. P. 46.

¹¹Там же. С. 48

Ibid. P. 48.

¹²*Гельцер Ш.* Жизнь и деятельность доктора Якова Выгодского. URL: http://www.lu.lv/fileadmin/user_upload/lu_portal/projekti/jsc/konferences/1999/2-21.pdf (дата обращения 28.01.2014).

Gel'iser Sh. Zhizn' i deyatel'nost' doktora Yakova Vygodskogo. URL: http://www.lu.lv/fileadmin/user_upload/lu_portal/projekti/jsc/konferences/1999/2-21.pdf (accessed 28.01.2014).

¹³РГАЛИ. Ф. 2546. Оп. 1. Д. 62.

RGALI. F. 2546. Op. 1. D. 62.

¹⁴Там же.

Ibid.

¹⁵РГАЛИ. Ф. 2546. Оп. 1. Д. 83.

RGALI. F. 2546. Op. 1. D. 83.



СИНИЕ ЗАЙЦЫ И БЕЛЫЕ МЕДВЕДИ.

(Поэтологический бестиарий В.Б. Шкловского)

Статья посвящена исследованию функционирования бестиарной метафорики в поэтологическом дискурсе на примере книги В.Б. Шкловского «О теории прозы» (1983). Бестиарное остранение анализируется как ключевой прием этого автора.

Ключевые слова: Шкловский; бестирная метафорика; бестиарное остранение; поэтологический бестиарий.

«Как корова съедает траву, так съедаются литературные темы, вынашиваются и истираются приемы. Писатель не может быть землепашцем: он кочевник и со своим стадом и женой переходит на новую траву. Наше обезьянье великое войско живет, как кипплинговская кошка на крышах – “сама по себе”»¹, – эта фраза, где причудливо соединяются бестиарные образы, литературные аллюзии и литературоведческие понятия, типична для стиля В.Б. Шкловского.

В статье «Искусство как прием» он ввел термин «остранение». Цель искусства – «вернуть ощущение жизни»². «Остранение – это видение мира другими глазами»³ (в дальнейшем ссылки на указанное издание даются в тексте, за исключением специально оговоренных случаев). Особый вид остранения – когда «...вещи остранены не нашим, а лошадиным их восприятием» (с. 10), как в повести «Холстомер» Л.Н. Толстого. Эту крайнюю степень остранения, сближающегося с отстранением («...оба слова верны... смысл разный, но с одинаковым сюжетом, сюжетом о странности жизни») можно назвать *бестиарным остранением*. Рассказ о том, как создавался термин, дан тоже в бестиарных категориях: «И я тогда создал термин “остранение”; и так как уже могу сегодня признаваться в том, что делал грамматические ошибки, то я написал одно “н”. Надо “странный” было написать... Так оно и пошло с одним “н” и, как собака с отрезанным ухом, бегаем по миру...» (с. 73; курсив наш – О.Д.).

В настоящей статье мы посмотрим, как выглядит бестиарная картина литературы и науки о литературе в поздней книге Шкловского «О теории прозы» (1983).

Звери у В.Б. Шкловского – ключ к пониманию творческого процесса любого поэта, к объяснению любых литературоведческих законов: «История ходит почти на четырех ногах, а не двух» (с. 289). Писателю для решения поэтологических задач нужны звери и на уровне RES (реальные), и на уровне VERBA (словесные; плоды метафорической и метонимической игры).

У Шкловского есть круг любимых писателей (Л.Н. Толстой, А.С. Пушкин, Л. Стерн, М. Сервантес), дающих материал для иллюстрации его



идей; и есть группа бестиарных помощников («поэтологический зоопарк»), служащих тем же целям – но на другом уровне. Эти два ряда кажутся несопоставимыми по степени уважения, которое испытывает к ним читатель: писатели с мировым именем и какие-то звери. Тем не менее, оба эти ряда в сознании Шкловского теснейшим образом взаимосвязаны и одинаково необходимы для постройки здания книги: литературоведческие идеи демонстрируются на примере произведений классиков, а анализ этих произведений дается в бестиарных категориях (самые частые тропы здесь – метафоры, сравнения, синекдоха).

«ЗОО пригодилось бы мне для параллелизмов»⁴; «В статье о Стерне говорю о Сервантесе...» (с. 199) – оба высказывания суть проявления остранения как ключевого приема Шкловского: «...потому, что нельзя распутать сцепление произведений, ходов лабиринта мысли, как будто противоречащих друг другу, если не выйдешь из пределов творчества одного писателя. Тюрьма, в которой сидит Сервантес, клетка, в которой сидит скворец, умоляющий о том, чтобы его освободили, – это мысли одного плана, одного дыхания» (с. 200).

Писатели должны быть неожиданно сопряженными, а «звери должны быть разномастными, как бы противоречащими один другому» (с. 288) – таково требование Шкловского, руководимого принципом остранения, к материалу и инструментарию.

Одной из любимых его тем является тема оборотней. «В русском фольклоре обращаются люди в змею, коня, в лягушку, овцу, птицу, утку... Напомни андерсеновскую девушку, которая ночью превращается в жабу; братьев, превращенных в лебедей, и русалочку, которая обратилась в женщину...» (с. 154), – любовно перечисляет Шкловский произведения, где есть переходы между миром зверей и миром людей. Подробному разбору китайских новелл с лисами-оборотнями посвящен большой раздел книги. Все это примеры бестиарного остранения.

1. Литература как бестиарий

В.Б. Шкловский продолжает давнюю, идущую еще от XVIII в., традицию описания русской поэзии как зоопарка⁵.

Это выражается, во-первых, в высокой степени звериной самоидентификации, свойственной ему: отождествление себя с *совой*, *барашком*, *обезьяном* встречается на страницах его книг постоянно. Вот один из самых ярких примеров: «Шекспира читать нельзя. Чувствуешь себя *блохой*» (с. 294).

В-вторых, собратья по литературному цеху определяются в бестиарных категориях – причем параллели, как правило, самые неожиданные, часто не совпадающие с бестиарными характеристиками, данными себе самими писателями.

Л.Н. Толстой – муха: «Толстой... говорил, что когда Чехов умер, то он увидел его во сне, и Чехов сказал: твоя деятельность – он говорил про



проповедь – это деятельность мухи. И я проснулся, чтобы возражать ему, сказал Толстой» (с. 74). (И.С. Тургенев когда-то говорил Толстому: «Послушайте, Лев Николаевич, право, вы когда-нибудь были лошадыю»⁶).

В.Г. Чертков – «у Льва Николаевича позднего времени... заведующий синими зайцами... Чертков старался расширить употребление толстовских выборов из жизни на все случаи жизни. Этот очень волевой, настойчивый человек с суженным мировоззрением заготавливал мундиры одинакового цвета для всего мира» (с. 269).

К.Н. Батюшков – лось: «...русский поэт, прокладывавший дорогу к новому русскому искусству. Не могучий, он шел, как лось, который задевает рогами за старые ветви, ветви падают, а он идет дальше...» (с. 242) (Сам Батюшков всегда подчеркивал свой малый рост и хрупкое сложение; друзья называли его «попинькой»; а у Шкловского он превращается в могучее животное).

В.В. Маяковский – «высокий, широкоплечий человек с громким голосом, с голосом сокола, голосом лебедя...» (с. 135).

А любой писатель – «просто пчела» (с. 311).

О каждой из этих характеристик можно написать отдельную статью, поскольку всякий выбранный Шкловским зверь обладает богатым набором символических, эмблематических признаков. Не случайно Шкловский приводит слова В. Хлебникова: «каждый зверь по-своему воплощает какую-то идею» (с. 300).

2. Бестиарное остранение и теория литературы

Обычно применение бестиарной метафоры помогает в достижении двух главных целей: украшение речи и экономия языковых средств. У В.Б. Шкловского и здесь все иначе. Его любимая комбинаторная операция – расширение; он всегда выбирает самый долгий и странный путь песни, и оказывается, что у истоков практически всех его филологических идей лежит какое-то бестиарное впечатление. Определение «энергия заблуждения» несет в себе, среди прочего, и семантику леса, долгих блужданий («Пушкин или Толстой путаются в этом лесу, как люди, которые проглаживают дорогу...», с. 226). А где лес, там и звери. Так бестиарный код претендует на роль конструктивного фактора его поэтики.

В поздней книге В.Б. Шкловский вспоминает историю ОПОЯЗа, взаимоотношений с друзьями, возникновения терминов и идей – но повествует обо всем этом не линейно, а путем глубоких аналепсисов, экскурсов в детство. Получается, что ОПОЯЗ (во всяком случае там, где речь идет о Шкловском) всем обязан именно бестиарным импульсам.

Например, рассказ о том, как родился ОПОЯЗ, обрамляет история о кошке, спасающей котят, именно она задает необходимый тон:

«Перед землетрясениями, в их предчувствии, птицы, коровы, лошади и кошки спасают своих детей и хотят уйти на волю. Кошка в Ташкенте. Стремясь спа-



сти своего котенка – она выносила из дома свою единственную драгоценность. А люди не понимали, сердились и несли котенка обратно. Кошка снова выносила котенка на улицу. Потом дом рухнул.

Вот и в то время колебаний устойчивых поверхностей несколько молодых людей, ученые, будущих профессоров, я, малоученый человек, – мы предчувствовали новый перелом земной коры... (с. 70)

«И вот мы, особенно я, заметили, что те явления, которые происходят в языке, вот это затруднение языка, вот эти звукописи, сгущения, рифмовка, которая повторяет не только звуки предыдущего стиха, но заставляет заново вспоминать прошлую мысль, вот этот сдвиг в искусстве – явление не только звуков поэтического языка, это сущность поэзии и сущность искусства...» (с. 73).

«Вот что я хочу сказать в оправдание появления ОПОЯЗа. Мы все хотели перестроить.

Все будет. Только не надо, когда кошка выносит котят на улицу, думать, что она ничего не понимает или не любит котят.

У кошек свой мир предсказания, возвышения и падения. И когда мир уложится в познании коротких и красивых по своей краткости форм, тогда воскресят Хлебникова.

И не будут ругать футуристов» (с. 90).

Мы специально привели пространные цитаты – как образец типичного для Шкловского построения текста.

Самые любимые и особенно частые бестиарные помощники Шкловского – кот / кошка, собака / пес, конь. Сфера их применения практически не знает границ.

Кот / кошка

«Литература имеет берега – левый и правый. Кошки – необходимый ход в бессмертие этой тайны» (с. 131).

Что такое перипетии

«Перипетии – это внезапное изменение отношения к происходящему. Коты умеют драться. Умеют неожиданно нападать на мышку, и, как Пушкин говорил, за это его дразнили – “и вдруг бедняжку цап-царап”. Так в его поэме, где была пощечина, – ведь это неожиданность превращения эротического наступления. И в то же время говорится о быстроте этих переживаний. Коты и кошки очень неожиданны в своих отношениях. Произведение должно быть сложно построено и прерывисто-неожиданно разрешаемо» (с. 117).

Структура произведения

«Мы говорим – целое, мы говорим – структура. Но как они соотносятся? Возьмем “Графа Нулина”. Берется трагедия насилия и осознается



пародийно, как любовная неудача. Одновременно проводится пародийная параллель с кошачьей любовью» (с. 126).

Темп

«Надо учиться у кошек владению темпом. Поэт – человек владеющий. Обязан владеть... Знаменитый актер Тальен, достойный соперник Тальма, держал около себя кошек, чтобы изучать прелесть их движений. Один знаменитый арлекин брал уроки у кошек; я слышала от него самого, что все жесты, которым аплодировали на сцене, он перенял у кошек» (с. 107).

Рифма

«Что касается деления на мужскую и женскую рифму, то это местный спор, про него кошки ничего не знают» (с. 109).

Образность у Пушкина

«И в “Графе Нулине”, когда граф хочет овладеть женщиной, он сравнен с котом, который овладевает мышкой. “И вдруг – бедняжку цап-царап”. Это ирония над верностью, и это и есть форма этого произведения. И, конечно, это самый настоящий образ» (с. 85).

Маяковский – Бодлер – кошки – рождение слова

«Владимир Владимирович как памятный урок записывал, где и как появляется удачное слово. Например, он записал: “глядьте сухих и черных кошек” (Дуб в Кунцеве, 14 год). И вы понимаете, что магические искры кошек Бодлера возникают под рукой поэтов разных возможностей... Кошки Маяковского найдены им в большом парке Кунцева и связаны со старым деревом. На кошках Бодлера налет литературности» (с. 111).

Собака / пес

Собака помогает определить и термин «остранение» (см. выше), и хвостик у черта Ивана Карамазова (собачий, с. 87), и молодого Сергея Эйзенштейна: «Я смотрел его детскую фотографию. Сидит хорошо одетый мальчик “под лорда Фаунтлероя” ... Тогда достал я негатив и увидел, что его за шею держит скобка... И вот этот молодой лорд Фаунтлерой – одновременно собака на привязи. Только у него ошейник не полный, а половинный...» (с. 91).

С собакой Шкловский сравнивает и себя: «А пока не знаю, как мне начать, поэтому уйду от деревьев в лес – так уходит собака, временно оставляя охотника, – уходит и лает на высокое гнездо» (с. 214); и Бобчинского-Добчинского: «Они были похожи на собак, которые делят какую-то добычу. Он <Хлестаков – О.Д.> был похож на собаку, которая ищет следы». (с. 214); «Пара эта как пара собак, что ходят в охотничьих стаях» (с. 215)

Собака-кошка и структуралисты

«Однако в русском языке существует собака и пес, эти существа разного наименования бывают одного пола... Это всё собаки, и в русском языке бытуют для кошачьего рода слова “кот” и “кошка”; у русских есть и шутивная загадка: сидит кошка на окошке, и хвост у нее, как у кошки, но все-таки не кошка. Разгадка – это кот. В работе структуралистов все



кошки – женщины. И все собаки в этом стихотворении – мужчины» (с. 99).

Конь

Конь реальный, конек шахматный, конек как хобби – все эти значения существуют в поэтике Шкловского, постоянно переплетаясь:

«Я раньше смеялся над старыми профессорами, которые писали примечания к романам, что они, стараясь сесть на лошадь, перескакивают через нее и на другой стороне опять оказываются пешеходами. Для того чтобы сесть на лошадь или на тот “конек”, про который все время говорит Стерн, для того чтобы понять сущность произведения, надо не только вступить ногою в стремя, но и схватить коня за холку» (с. 198).

«Поэтому, на вопрос Толстого: “Почему Лир не узнает Кента и Кент Эдварда” – можно ответить – потому, что это нужно для создания драмы, а нереальность беспокоила Шекспира так же мало, как беспокоит шахматиста вопрос: почему конь не может ходить прямо?» (с. 51)

Покажем, какое применение находит писатель и другим зверям.

Что такое сюжет

«Сюжет – это не рассказ о том, что случилось. Сюжет – это не рассказ о фавеле. Приходит промытая мысль через словесные барьеры, которые как бы замедляют строение мысли. Так поднимают воду озера бобры...» (с. 90) «...Горький это знал. Он с горем говорил товарищам: “У меня вход и выход героя на сцену так же случаен, как поведение мухи”. Мы скажем сегодня, – вещь не имеет стройного сюжетосложения...» (с. 130).

Как начинался кинематограф

«Какие-то змеи скуки прокрались в фотоателье. Но люди думали, отрицая прошлую минуту. Они видели, что снимать можно с разных сторон. Вот эта борьба со змеями, эта разносторонность снимков – это и есть начало кинематографии» (с. 231).

Построение произведения

«Поглядите, как наш литературный вождь, наш Пушкин, готовится к поиску, к пониманию мира. Он начинает с погоды, увиденной разными глазами (Шкловский отмечает пример бестиарного остранения у Пушкина – *О.Д.*); показывается даже голодный волк (с волчицею). Идет анализ построения – наброски» (с. 68).

Окончание произведения

«“Онегин” закончен внезапно; относительно недавно Морозов, разбирая пушкинские черновики, увидел, что многие места нарочно запутаны. Как будто тут прошла лиса или волк, за которым гнались собаки. Мы видим, что Онегин не просто герой романа...» (с. 227)

Зачем Стерну и Толстому белый медведь?

Этот экскурс занимает несколько страниц (с. 201–204). Шкловскому не жалко места. Он подробно рассказывает об игре в «муравейных братьев»,



существовавшей у братьев Толстых в детстве, в правилах которой содержится богатый бестиарный заряд: «...надо было целый год не видеть зайца – ни живого, ни мертвого, ни жареного. Потом надо было стать в угол и не думать о белом медведе...».

«Куда ведут следы белого медведя?» (с. 201) – таким вопросом задается Шкловский и находит на него подробный ответ: «Эти белые медведи, про которых говорил Николай Николаевич Толстой, не из тех медведей, которые живут вокруг Северного полюса и охотятся на тюленей и имеют родильный дом, ими самими избранный на суровом острове Вайгач... (перед нами целая зарисовка про белых медведей на уровне RES – *О.Д.*) <...> Нет. Белый медведь пришел в память детям семьи в Ясной Поляне из Стерна, из книги “Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена” <...> (Шкловский приводит пространную цитату об уроке грамматики – *О.Д.*)

Белый медведь для Стерна – это ненужные околичности жизни, обрабатываемая наука, богословие, хозяйство, письма апостолов к разным адресатам – все это белые медведи. Утверждается: белого медведя не надо видеть, так же как и черного. За околичностями описаний Стерн хотел увидеть прямую дорогу к простому добру. Он был врагом белого медведя, врагом околичностей, традиций. Вот почему приказано было членам Муравьиного братства – мальчикам и девочкам, которые окружали Толстого, – не думать о белом медведе. Надо стремиться к простой правде. К внимательному простому, но необычному, и не надо думать о белых медведях. Иначе чуда не произойдет» (с. 203).

Подробный рассказ о белом медведе у Стерна Шкловский завершает таким выводом: «...когда говоришь про остранение, то надо понимать, для чего оно служит. Ученые открывают в мире новое, и сами этому новому удивляются. Поэтому “белый медведь” в искусстве то, о чем надо думать. Белых медведей надо забывать, когда они уже стали привычными или напоминают о великих поражениях» (с. 204).

Множить подобные примеры из текста книги можно долго. Бестиарное остранение – призма, через которую В.Б. Шкловский видит и изображает мир. Оно нужно Шкловскому, чтобы оживить, дать по-новому увидеть привычные литературоведческие термины, неизбежно теряющие свежесть и яркость от постоянного использования.

Проще всего было бы рассказать о поэтологическом бестиарии Шкловского на основе произведения с соответствующим заглавием: «ZOO, или письма не о любви», откуда и взята эффектная начальная цитата. Но нам хотелось показать, как работает метафорика фауны в книге, посвященной серьезным литературоведческим проблемам и совсем не связанной с идеей зоопарка.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Шкловский В.Б. ZOO, или Письма не о любви. Л., 1924. С. 27.

Shklovskiy V.B. ZOO, ili Pis'ma ne o lyubvi. Leningrad, 1924. P. 27.



²*Шкловский В.Б.* Искусство как прием // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 105.

Shklovskiy V.B. Iskusstvo kak priyom // Poetika: Sborniki po teorii poeticheskogo yazyka. Petrograd, 1919. P. 105.

³*Шкловский В.Б.* О теории прозы. М., 1983. С. 270.

Shklovskiy V.B. O teorii prozy. Moscow, 1983. P. 270.

⁴*Шкловский В.Б.* ZOO, или Письма не о любви. С. 10

Shklovskiy V.B. ZOO, ili Pis'ma ne o lyubvi. P. 10

⁵*Довгий О.Л.* Русская поэзия как bestiarii (по письмам К.Н. Батюшкова) // Новый филологический вестник. 2013. № 3 (26). С. 62–72; *Довгий О.Л.* Риторическая стратегия bestiарной инвективы как средство литературной полемики // Риторика bestiарности: Сб. статей. М., 2014. (В печати).

Dovgiy O.L. Russkaya poeziya kak bestiariy (po pis'mam K.N. Batyushkova) // Noviy filologicheskij vestnik. 2013. № 3 (26). P. 62–72; *Dovgiy O.L.* Ritoricheskaya strategiya bestiarnoy invektivny kak sredstvo literaturnoy polemiki // Ritorika bestiarnosti: Sb. statey. Moscow, 2014. (V pechati).

⁶*Стахович С.* Как писался «Холстомер» // Л.Н. Толстой / Гос. лит. музей. [Т. I]. М., 1938. (Летописи Государственного литературного музея. Кн. 12). С. 335.

Stakhovich S. Kak pisalsya "Holstomer" // L.N. Tolstoy / Gos. lit. muzey. [Vol. I]. Moscow, 1938. (Letopisi Gosudarstvennogo literaturnogo muzeya. Book 12). P. 335.



КОМПАРАТИВИСТИКА

А.А. Киселев (Санкт-Петербург)

О ПОЭЗИИ ИЛЬИ ПУШКИНА

В статье рассматривается японская поэзия Ильи Пушкина. Показываются ее параллели с русской, японской и еврейской поэзией. Обсуждается поэтика и тематика стихов, а также способы их перевода. Автор приходит к выводу о близости поэтики Ильи Пушкина и японского поэта-романтика Тосона.

Ключевые слова: Илья Пушкин; поэзия; японский; параллелизм; анафора.

Статья посвящена поэзии Ильи Пушкина – живущего в настоящее время в Израиле поэта, который сочиняет стихи на японском языке. Сам поэт характеризует свои стихи так: «Мои стихи – не японские, не подражание под них и не подделка под них. Эти стихи написаны человеком европейской культуры под влиянием японской эстетики»¹. Таким образом, поэзия Ильи Пушкина представляет собой весьма необычный культурный феномен, сущность которого я и попробую раскрыть в данной работе.

1. Поэтика

Стихи Ильи Пушкина, как и стихи традиционных японских жанров (хайку, танка, тёка и т.п.), лишены рифмы и ритмического ударения. Но, в отличие от них, они лишены и силлабичности. Покажем это на примере трехстрочного стиха²:

夏の雨は
傘を持っている女の子に
化けた。

Na-tsu-no-a-me-ha
Ka-sa-wo-mot-te-i-ru-on-na-no-ko-ni
Ba-ke-ta.

Первая строчка содержит 6 мор, вторая – 12 мор, а третья – 3 моры. Суммарное число мор, равное 21, отличается от присущей хайку суммы мор, равной 17. Единственное (да и то скорее случайное) сходство с хайку можно усмотреть лишь в том, что средняя строка длиннее двух других. Среди большого числа стихов мне удалось лишь отыскать один шести-строчный стих, где число мор каждой строки чередуется почти закономерно (11, 5, 10, 5, 11, 3): но это вызвано не стремлением к силлабичности стиха, а скорее продиктовано его внутренним ритмом³:



夢の中の女の子は
夢だけだ。
夢みたいなお女の子は
女の子だ。
夢から来た女の子は
誰か。

Yu-me-no-na-ka-no-on-na-no-ko-ha
Yu-me-da-ke-da.
Yu-me-mi-tai-na-on-na-no-ko-ha
On-na-ko-da.
Yu-me-ka-ra-ki-ta-on-na-no-ko-ha
Da-re-ka.

Главным средством художественной выразительности поэзии Ильи Пушкина является повтор, представленный в основном анафорой, эпифорой, лексическим и синтаксическим параллелизмами. Так, в лирическом цикле из 70 стихотворений анафора встречается 27 раз, параллелизм – 24 раза, одновременно обе поэтические фигуры – 18 раз. Обе фигуры почти никогда не охватывают смежные строки, анафорические и параллельные серии обычно чередуются друг с другом. Кроме того, нередко встречается и антитеза. Обратимся к примерам⁴:

私の足の下には
破れた夢の破片だけ。
私の腕の中には
破裂した風船の残りだけ。

Под моими ногами
Лишь обломки разбитой мечты.
Под моими руками
Лишь обломки потерпевшего крушение корабля.

В этом стихе наблюдается явный лексико-синтаксический параллелизм между первой и третьей, второй и четвертой строками. Кроме того, здесь присутствуют анафора и эпифора: в первой и третьей строках совпадают первые два слова (*watashi no*) и последние два слова (*ni ha*), во второй и четвертой строке – последнее слово (*dake*). Разберем еще один стих⁵:

空の部屋は私に
「お帰りなさい」と言った。
空の鍋は私に
「召し上がれ」と言った。
空のベットは私に



「愛して」と言った。

Пустая комната мне
«С возвращением!» сказала.
Пустая кастрюля мне
«Угощайся!» сказала.
Пустая кровать мне
«Я люблю тебя!» сказала.

Как и в предыдущем стихотворении, параллелизм затрагивает отдельно четные и нечетные строки. Вследствие этого так же распределяется и эпифора. К примеру, в конце четных строк повторяется *to itta*, а нечетных – *ha watashi ni*. Анафора встречается в начале только нечетных строк (*kara no*). Разобранные два стиха было бы удобнее разбить на двустишия, а затем установить связи между ними (но такая схема характерна отнюдь не для всех стихов Ильи Пушкина). В этих стихах эпифора также создает искусственную рифму. Своего «апогея» повтор достигает в стихе, две (нечетные) строки которого полностью совпадают⁶:

自由は要らない。
自由は一人ぼっちの猫。
自由は要らない。
君の愛からの自由は。

Примером использования (тернарной) антитезы служит такой стих⁷:

時差のために
私の「おはよう」は
あなたの「お休み」に
「こんにちは」と言った。

Из-за часовой разницы
Мое «Доброе утро»
Твоему «Спокойной ночи»
Сказало «Добрый день».

Практически все стихи Ильи Пушкина проникнуты темой любви, любовного томления. Некоторые из них затрагивают и природу, причем ее описание обычно оказывается второстепенным на фоне любви – в отличие от жанров традиционной японской поэзии⁸:

私の冬の夢は
雪と一緒に溶けた。
私の春の愛は
桜と一緒に咲いた。



私の夏の心は
鳥と一緒に歌った。

Моя зимняя мечта
Растаяла вместе со снегом.
Моя весенняя любовь
Расцвела вместе с сакурой.
Моя осенняя душа
Запела вместе с птицами.

2. Мотивы русской поэзии

По содержанию стихи Ильи Пушкина являются своеобразным «переводом лирических образов» русскоязычного автора на японский язык (по форме же – белыми стихами). Поэтому в них, несомненно, прослеживается влияние европейской и, прежде всего, русской поэзии. Думая о тернистом пути признания поэзии, поэт пишет такие строки⁹:

Ненаписанное стихотворение –
Как нерожденный ребенок –
Когда-нибудь в этот мир
Вернется красивым цветком.

Эти строки отчетливо перекликаются со строками Марины Цветаевой, в которых речь идет об уже созданных стихах:

Разбросанным в пыли по магазинам
(Где их никто не брал и не берет!),
Моим стихам, как драгоценным винам,
Настанет свой черед.

То, что суждено человеку на протяжении всей его жизни, описано в другом стихотворении, которое я процитирую в сокращенном виде¹⁰:

Если уж родился, выбора нет:
Так или иначе надо продолжать жить.

Если уж родился, выбора нет:
Так или иначе в кого-нибудь влюбишься.

Если уж родился, выбора нет:
Так или иначе на ком-нибудь женишься.

<...>



Если родился поэтом, выбора нет:
Так или иначе будешь писать стихи.

Подобное по содержанию стихотворение можно найти у А. Блока:

Зачатый в ночь, я в ночь рожден,
И вскрикнул я, прозрев:
Так тяжек матери был стон,
Так черен ночи зев.

Когда же сумрак поредел,
Унылый день повлек
Клубок однообразных дел,
Безрадостный клубок.

Что быть должно, то быть должно,
Так пела с детских лет
Шарманка в низкое окно,
И вот – я стал поэт.

Влюбленность расцвела в кудрях
И в ранней грусти глаз.
И был я в розовых цепях
У женщин много раз.

И все, *как быть должно*, пошло:
Любовь, стихи, тоска;
Все приняло в свое русло
Спокойная река.

В строчках Блока видна не только фатальная обреченность человека различным жизненным вехам («И все, *как быть должно*, пошло: Любовь, стихи, тоска»), но и грусть, вызванная тщетой происходящего: «Когда же сумрак поредел, Унылый день повлек Клубок однообразных дел, Безрадостный клубок».

Что же ожидает в конце пути? Оба автора совершенно по-разному отвечают на этот вопрос. У Ильи Пушкина две последние строчки выглядят так¹¹:

А если родился японцем, выбора нет:
Так или иначе когда-нибудь станешь *ками*.

[Ками – японское божество, в которое после своей смерти может превратиться японец.]



Блок же не дает четкого ответа о конце жизненного пути:

Она зовет. Она манит.
В снегах земля и твердь.
Что мне поет? Что мне звенит?
Иная жизнь? Глухая смерть?

О том, что жизнь – мимолетна и быстротечна, Илья Пушкин пишет в другом своем стихотворении¹²:

День уже заканчивается,
А я не успел написать ему стихотворенье.

Времена года проходят,
А я не успел спеть песню их красоте.

Мы уже расстаемся,
А я еще не успел спеть тебе песню любви.

Время стремительно убегает, жизнь уже проходит.
Как мне успеть спеть песню этому миру?

Подобные мотивы близки и Ф. Тютчеву:

День вечереет, ночь близка,
Длинней с горы ложится тень,
На небе гаснут облака.
Уж поздно. Вечереет день.

Но мне не страшен мрак ночной.
Не жаль скудеющего дня, –
Лишь ты, волшебный призрак мой,
Лишь ты не покидай меня!

Проходящий через все творчество Ильи Пушкина образ «прекрасной японки» можно сопоставить и с «волшебным призраком» Тютчева, и с «Прекрасной Дамой» Блока.

3. Влияние еврейской поэзии

Повторы широко распространены и в европейской, и современной японской поэзии. Но, говоря о них, необходимо вспомнить об основанной на параллелизме и других повторах еврейской поэзии, возможно, также оказавшей некоторое влияние (прежде всего, по форме) на творчество Ильи Пушкина. Примером параллелизма и анафоры в еврейской поэзии



может служить строфа из стихотворения Леи Гольдберг «Стихи конца дороги»¹³:

רענה רמא – לאמ דע הקי ררדה
פלעה רמא – לאמ דע השק ררדה
רפנה רמא – לאמ דע הקרא ררדה

Сказал мальчик: «До чего прекрасен Путь!»
Сказал юноша: «До чего труден Путь!»
Сказал взрослый: «До чего долог Путь!»

4. Переводы стихов Ильи Пушкина

Существуют различные способы перевода традиционной японской поэзии на европейские языки. Не рассматривая дословный, можно выделить два основных способа переводов: силлабо-метрический и свободный. Эти способы вполне применимы и к стихам Ильи Пушкина, предстающим для европейского читателя таким же верлибром, как и традиционные японские. Попробуем перевести два стиха Ильи Пушкина этими двумя способами (после оригинала вначале дается дословный перевод, затем – силлабо-метрический, в конце – свободный)¹⁴:

窓のそばに
長く座っている。
霜の模様を通して何を見るか。

Рядом с окном
Ты долго сидишь.
Что ты видишь сквозь узоры инея?

Ты так долго сидишь у окна!
Иль сквозь инея чудный узор
В город счастья дорога видна?

Пред узорным окном
Ты так долго сидишь.
Что же видно тебе?

5. Место Ильи Пушкина в японской поэзии

Определить, какое место в «поэтической сфере» занимает поэт, принадлежащий иному, нежели чем язык его поэзии, культурному пространству, всегда чрезвычайно сложно. Поэзия Ильи Пушкина представляет собой интересный литературный феномен, находящийся на стыке двух



культур – японской и европейской. Стихи Ильи Пушкина как по форме, так и по содержанию значительно отличаются от широко известной традиционной японской лирики. После наступления эпохи Мейдзи и до настоящего времени под европейским влиянием стали стремительно развиваться новые поэтические жанры. Современная японская поэзия условно делится на синтайси, киндайси и гэндайси¹⁵. Языком синтайси является бунго, киндайси – бунго и кого, гэндайси – кого. В этом аспекте поэзия Ильи Пушкина примыкает к киндайси и гэндайси. В формообразующем аспекте синтайси присущ силлабизм, киндайси – ритмический рисунок, а гэндайси не следует никаким схемам. В этом аспекте близким вновь оказывается гэндайси. Наиболее же важным представляется деление жанров по содержанию. И в этом аспекте поэзия Ильи Пушкина, как мне кажется, близка к романтизму синтайси. Наиболее яркими представителями японского романтизма являются Симадзука Тосон, Китамура Тококу и Дои Бансуй, из них именно лирика Тосона представляется мне наиболее близкой к поэзии Ильи Пушкина. Тосон считается одним из наиболее ярких представителей синтайси, его любовная лирика проникнута романтикой и даже страстью¹⁶:

Не разнимая рук,
С тобою, милый друг,
Отправиться я рад
В крошечный ад.

В творчестве Ильи Пушкина чувствуется влияние японской, у Тосона же, напротив, – влияние христианской культуры, которой он был длительное время увлечен. В поэзии Тосона аллегорическим символом природы является вечнозеленое дерево, наделенное силой и красотой, излюбленными временами года – весна и осень. В то же время Илья Пушкин отдает предпочтение скорее зиме, символом которой в его стихах выступает иней, воплощение нежности и красоты. Так же, как и у Ильи Пушкина, у Тосона встречаются параллелизмы и анафоры (и даже мотивы еврейской поэзии!). Александр Долин считает, что японский романтизм, хотя он нередко граничит с сентиментализмом, в целом гораздо менее пессимистичен, чем «пассивный» западный. Именно таким «японским» представляется и романтизм Ильи Пушкина! Вся поэзия синтайси насыщена *наями*, любовным томлением, так присущим стихам этого поэта¹⁷:

あなたは愛の代わりに
遠い星の光を
私に差し出した。

いま私は愛のために
遠い星に飛ぶ筈だ。



Вместо своей любви
Ты мне подарила
Свет далекой звезды.

Теперь за любовью
Я должен лететь к далекой звезде...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Пушкин И. Предисловие // Пушкин И. Песни влюбленного медведя. Ростов-на-Дону, 2011. С. 5.

Pushkin I. Predisloviye // Pushkin I. Pesni vlyublennogo medvedya. Rostov-na-Donu, 2011. P. 5.

²Там же. С. 30.

Ibid. P. 30.

³Там же. С. 90.

Ibid. P. 90.

⁴Там же. С. 140.

Ibid. P. 140.

⁵Там же. С. 65.

Ibid. P. 65.

⁶Там же. С. 88.

Ibid. P. 88.

⁷Там же. С. 85.

Ibid. P. 85.

⁸Там же. С. 129.

Ibid. P. 129.

⁹Там же. С. 107.

Ibid. P. 107.

¹⁰Там же. С. 101–103.

Ibid. P. 101–103.

¹¹Там же. С. 103.

Ibid. P. 103.

¹²Там же. С. 123.

Ibid. P. 123.

¹³Гоман А. Из ивритской поэзии. К столетию со дня рождения Леи Гольдберг. Переводы // Заметки по еврейской истории. 2011. № 5 (140). Май. URL: <http://berkovich-zametki.com/2011/Zametki/Nomer5/Goman1.php> (дата обращения 12.03.2014).

Goman A. Iz ivritskoy poezii. K stoletiyu so dnya rozhdeniya Lei Gol'dberg. Perevody // Zametki po evreyskoy istorii. 2011. № 5 (140). May. URL: <http://berkovich-zametki.com/2011/Zametki/Nomer5/Goman1.php> (accessed 12.03.2014).

¹⁴Пушкин И. Указ. соч. С. 25.

Pushkin I. Op. cit. P. 25.

¹⁵Долин А. История новой японской поэзии в очерках и литературных портре-



тах: В 4 т. СПб., 2007.

Dolin A. Istoriya novoy yaponskoy poezii v ocherkakh i literaturnykh portretakh: In 4 vol. Saint-Petersburg, 2007.

¹⁶*Долин А.* Указ. соч. Т. 1. С. 152.

Dolin A. Op. cit. Vol. 1. P. 152.

¹⁷*Пушкин И.* Указ. соч. С. 48.

Pushkin I. Op. cit. P. 48.



ПОЭТИКА РОМАНА Б.Л. ПАСТЕРНАКА
«ДОКТОР ЖИВАГО»

К.А. Воротынцева (Новосибирск),
В.И. Тюпа (Москва)

ПОВСЕДНЕВНОСТЬ И КАТАСТРОФА
В РОМАНЕ «ДОКТОР ЖИВАГО»

Статья представляет собой нарратологическое исследование особенностей событийности в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго». Вводятся пока еще недостаточно освоенные нарратологией категории повседневности и катастрофы как нулевой событийности и сверхсобытийности. Катастрофические потрясения войны и революции разрушают повседневность в качестве бессобытийного фона рассказываемой истории. Однако по мере вторжения в нарратив лирического дискурса образ повседневности приобретает событийный характер, исчезает сама возможность радикального размежевания события и повседневности. В романе Пастернака творческий акт личности оказывается способным противостоять и хаосу всеобщей катастрофы, и профанной связи нарративных событий, оказывающихся интегрированными в сакрализованную повседневность бытия.

Ключевые слова: событие; повседневность; катастрофа; нарратив; лирический дискурс.

В «Докторе Живаго» жизнь героев, на первый взгляд, складывается из огромного количества происшествий. Как говорит сам Юрий Андреевич, они «за эти пять или десять лет пережили больше, чем иные за целое столетие» (VI, 4. В скобках после цитат номер части везде указывается римской, главы – арабской цифрой). Многие факты – как с позиции самих актантов, так и с точки зрения читательских ожиданий – имеют статус невероятных случаев. К подобным неправдоподобным случайностям относятся неоднократные перекрещивания жизненных путей Живаго и Лары; говорящий глухонемой; возница с легендарным именем Вахк; повторные встречи героя со многими персонажами (со Стрельниковым, с Памфилом Палых, Пелагеей Тягуновой, Васей Брыкиным, мадемуазель Флери) и т.д. Мотивом совершенно неожиданной встречи объединены между собой и другие персонажи: например, Стрельников с Терентием Галузиным; выросший Галиуллин с мастером Худолеевым; Лара с Галиуллиным в эвакуационном госпитале и т.п. «Какая поразительная случайность», – повторяет Лара (IV, 14). К типу авантюрной событийности относится помощь Живаго незнакомцу с разбитой головой, который оказывается видным политическим деятелем и на некоторое время становится покровителем доктора; задержание Живаго Стрельниковым и счастливое освобождение; похищение доктора партизанами и побег от них; неожиданные «воскресения»



якобы бы погибшего Антипова, якобы бы убитого юного белогвардейца Сережи Ранцевича, якобы бы казненного партизанами Терентия Галузина; случайная встреча Гордона и Дудорова в годы войны и одновременно их узнавание дочери Живаго и Лары и т.д. По поводу неожиданной обеспеченности их временного жилища многими необходимыми вещами сами герои восклицают: «Удивительная удача! Это все он, жилец таинственный. Как из Жюль Верна» (XIV, 6).

Следует, однако, отметить, что данный тип событийности последовательно подвергается в повествовании существенной редукции. Так, некоторые события, казалось бы, значимые с точки зрения организации читательских ожиданий, оцениваются как нерелевантные самими персонажами. Например, Тоня сообщает Живаго после его возвращения из поезда Стрельникова: «...счастливый исход для нас не новость» (VIII, 3). Аналогичным образом редуцируется событие узнавания Живаго в Памфиле Палых убийцы комиссара Гинца: на попытку уточнить место и обстоятельство происшествия Палых отвечает одно и то же: «Запомню» (XI, 9). Снижается событийность момента узнавания Гордоном и Дудоровым в бельевщице Тане дочери Живаго, который сопровождается кратким, неэмоциональным диалогом персонажей:

«— Ты понял, кто это, эта бельевщица Таня?

— О, конечно.

— Евграф о ней позаботится» (XVI, 4).

В значительном количестве случаев функцию ослабления эффекта авантюрной событийности берет на себя нарратор. Так, в его изложении редуцируется событие измены Живаго Тоне: о нем лишь ретроспективно сообщается уже после того, как с момента измены прошло больше двух месяцев. Редуцируется внезапное «оживление», казалось бы, убитого Сережи Ранцевича: и его возвращение к жизни, и переодевание, и выхаживание доктором, наконец, покидание партизанского отряда и возвращение к белым — все уместается в короткий информативный фрагмент повествования. Теряют событийность и первоначальные попытки побега Живаго из партизанского лагеря, о которых нарратор сообщает, что их было три (придавая действию мифопоэтическую повторяемость), что они сошли доктору даром, но больше (вплоть до повествовательно развернутой успешной попытки) Живаго их не повторял. Аналогичным образом редуцируется и покушение на Ливерия, о подготовке которого доктор узнает случайно, размышляет о необходимости вмешаться, однако, как вскоре сообщает нарратор, «покушение не состоялось» (XI, 8).

Редукции подвергается довольно значительный ряд происшествий. К их числу относится не оправдывающая ожиданий Юрия Андреевича долгожданная встреча с маленьким сыном: ребенок оказывается не так красив, как на фотографиях, и горько плачет, увидев отца. Снижается событийность выстрела Лары в Комаровского: за этим поступком не следует



никакого наказания, а Живаго, которому поначалу кажется, что Лару после попытки покушения тащат, выворачивая руки, просто ошибается. Событийность другого экстраординарного происшествия – званого ужина с уткой в голодной Москве – ослабляется замечанием: «...к ней недоставало хлеба, и это обесмысливало великолепие закуски, так что даже раздражало» (VI, 4).

В целом, для рассматриваемого текста характерна сложная событийная организация, сочетающая разнонаправленные интенции и редуцирующая роль случая. Тип событийности, реализующийся в данном повествовании, определяется вероятностной картиной мира. Здесь статус события обретает происшествие, совершающееся в точке бифуркации, где спектр траекторий развертывания истории определяется не произвольностью случая, а наличием аттракторов – виртуальных упорядоченностей данной открытой системы. Поясним на примере заочной «встречи» Живаго и Лары, когда Юра, следуя на санях по Камергерскому переулку, замечает в окне зажженную Пашей для Лары свечу. Увиденная Живаго случайная деталь рождает в нем несколько смутных, не оформившихся поэтических строк и в итоге определяет его дальнейшую судьбу – и личную, и творческую. Повествователь обнаруживает этот аттрактор, на протяжении многих частей скрытый от читателя, замечая о Ларе, оплакивающей возлюбленного: «Могла ли она думать, что лежавший тут на столе умерший видел этот глазок проездом с улицы, и обратил на свечу внимание? Что с этого, увиденного снаружи пламени, – “Свеча горела на столе, свеча горела” – пошло в его жизни его предназначение?» (XV, 14).

В романе, напичканном всевозможными маловероятными совпадениями и казусными встречами, происшествия, представляющие, на первый взгляд, «мелодраматическими поворотами действия»¹, обретают свойство «паразитического, свыше ниспосланного стечения обстоятельств» (XV, 14). Так, нелепый случай с Анной Ивановной, на которую падает гардероб, становится причиной ее недуга и смерти, которые, в свою очередь, обуславливают брак Юры и Тони. Характер аттрактивной событийности приобретают внезапные вторжения в жизнь доктора его сводного брата Евграфа и многое другое.

Парадоксальное снижение событийной значимости случая, составляющего, как может казаться при поверхностном чтении пастернаковского текста, основную движущую силу повествования, уже было отмечено, но нуждается в разъяснениях. Существенную роль при этом могут сыграть смежные событийности категории повседневности и катастрофы.

Событие, являющееся «зерном сюжетного повествования»², обретает свою событийность на фоне нормы. Как было в свое время четко сформулировано Ю.М. Лотманом, «значимое отклонение от нормы (то есть “событие”, поскольку выполнение нормы “событием” не является) зависит от понятия нормы»³. Однако к категории внесобытийной «нормированности» нарратология обращается намного реже, чем к категории событийности.

Едва ли не наиболее точной расшифровкой нарративной «нормы» мо-



жет служить понятие *повседневности*, которое в контексте современной гуманитарной мысли соотносится с широким спектром подходов и мнений, тематизируется на различных основаниях (Э. Гуссерль, М. Хайдеггер, Ф. Бродель, А. Шютц, Т. Лукман, П. Бергер, Дж. Мид, Г. Гарфинкель, Э. Гофман и др.). Можно констатировать, что в культурологических исследованиях повседневность предстает обладающей как онтологической, так и аксиологической стороной: «К первой следует отнести явления, события, процессы, повторяющиеся изо дня в день <...> Другая сторона повседневности представляет эмоциональную и оценочную реакцию на это повторение»⁴.

Эта «другая сторона» повседневности для нарратологии имеет ключевое значение, поскольку событию присущи не только характеристики сингулярности и фрактальности, но также интенциональности (соотнесенности с актуализирующим событием сознанием)⁵. «Норма» – это не простая повторяемость, это продукт сознания, осваивающего повторяемость. Повседневность в данном смысле являет собой некую значимую для человека стабильность, по отношению к которой событийный факт «всегда (потенциально или актуально) агрессивен, чреват разрушительными для повседневности чрезвычайными ситуациями»⁶.

Исследование повседневности в литературном повествовании нередко ограничивается описаниями деталей быта, интерьера, моды, исторически сложившегося уклада; к повседневной стороне действий литературных персонажей относят их обыденное поведение, совокупность телесных практик, ситуации приватной семейной жизни и т.д. Однако любая итеративность (повторяемость) в художественном освещении способна приобрести качество сингулярности (событийности), и наоборот. Поэтому событийность и повседневность – категории взаимодополнительные, не универсально теоретические, а контекстуально-функциональные.

Лара бесчисленное число раз приносила воду из колодца в свою юрятинскую квартиру, но Живаго впервые застаёт ее за этим занятием, и оно вырастает в событие нежданного любовного свидания. Сближение доктора с Мариной также происходит в обстоятельствах *водоношения*, однако событие появления у доктора новой жены этим повтором до известной степени редуцировано и изложено как повседневный факт: «Она часто заходила к нему помочь по хозяйству. Однажды она осталась у него и не вернулась больше в дворницкую» (XV, 6). Роды Тони увиденны глазами Юрия Андреевича как событие едва ли не космического масштаба, тогда как его третья семейная жизнь представлена повествователем сугубой повседневностью: «У них пошли дети» (XV, 6).

Повествование не может быть сплошь событийным, оно состоит, в частности, в прочерчивании актуальных для развертывания истории граней между бессобытийной повседневностью и очередным событием. Например: «Лара питала к обоим восхищенное уважение. Все в доме любили ее как родную. На четвертый год Лариной беззаботности к ней пришел по делу братец Родя» (III, 6). Это вторжение становится началом событийной



цепи неповседневных поступков.

Яркий образец соотносительности события и повседневности в романе – традиционная «елка у Свентицких». Праздник – явление не каждодневное, но, ежегодно повторяясь во множестве деталей («С незапамятных времен елки у Свентицких устраивали по такому образцу...»; III, 11), он превращается в ритуальную (асобытийную) норму социальной жизни. Выстрел Лары при всей его безрезультатности становится событием постольку, поскольку является радикальным отступлением от нормы и разрушением праздника.

Дело не только в том, что Лара – «девочка из другого круга». Ее поступок был чреват тяжелейшими для нее последствиями, однако в момент выстрела они для нее лишены значения, ибо она субъективно ориентирована на иную, чем окружающие ее участники праздника, превратную картину мира: «...страшна жизнь кругом. Чем она оглушает, громом и молнией? Нет, косыми взглядами и шепотом оговора. В ней все подвох и двусмысленность. Отдельная нитка, как паутинка, потянул – и нет ее, а попробуй выбраться из сети – только больше запутаешься» (II, 15). Героиня, которая впоследствии станет для Живаго живым воплощением самой жизни, временно обособляется и противопоставляет себя жизни. Это следствие ее личной катастрофы: «Теперь она, – как это называется, – теперь она – падшая. Она – женщина из французского романа и завтра пойдет в гимназию сидеть за одной партой с этими девочками, которые по сравнению с ней еще грудные дети» (II, 12). В беседе с Анной Ивановной Юра Живаго представляет личную катастрофу как ломку сознания, обеспечивающего субъекта картиной мира: «Сознание это зажженные фары впереди идущего паровоза. Обратите их светом внутрь и случится катастрофа» (III, 3).

Катастрофа – еще одна, наименее изученная, референция нарративного дискурса. Это – диаметрально противоположность повседневности. Если повседневность асобытийна, то катастрофа – сверхсобытийна. В отличие от события катастрофа не предполагает фона повседневности, она дезавуирует повседневность: «Подобно тому, как шум водопада превращает все остальные звуки в тишину, огромная скорость революционных событий создает иллюзию того, что течение повседневной жизни полностью прекратилось»⁷. Разница между событием и катастрофой не количественная – качественная. Условием нарративной событийности служит «картина мира, дающая масштабы того, что является событием»⁸. Но событие может оказаться настолько экстраординарным, что произведет разрушение самой картины мира. Такое сверхсобытие и заслуживает наименование катастрофы.

«Падение» Лары – это ее личная катастрофа, исковерковавшая, как она полагает, всю ее последующую жизнь. Нарративную картину мира романа в целом она не меняет. В масштабе же художественного целого такой катастрофой оказывается революция, для которой парадоксальным фоном повседневности становится «искусственный перерыв жизни» (V, 8), как Живаго называет войну. Глазам заезжего журналиста такого рода повсед-



невность представляется следующим образом: «Серый день, как вчера. С утра дождь, слякоть. Гляжу в окно на дорогу. По ней бесконечной вереницей тянутся пленные. Везут раненых. Стреляет пушка. Снова стреляет, сегодня, как вчера, завтра, как сегодня, и так каждый день и каждый час...» (IV, 12).

Знаменательно, что читатель узнает о повседневности войны от лица ей постороннего, а о взрывающем ее ход тектоническом потрясении основ социального бытия не от повествователя, а из уст людей, уже искалеченных военным прологом к революции:

«В помещение, стуча палками и костылями, вошли, вбежали и приковыляли инвалиды и не носилочные больные из соседних палат, и наперебой закричали:

– События чрезвычайной важности. В Петербурге уличные беспорядки. Войска петербургского гарнизона перешли на сторону восставших. Революция» (IV, 14).

Вся последующая жизнь главных героев будет исковеркана этим сверхсобытием, но повествовательная картина мира меняется не сразу, и следующая после слова «революция» часть романа названа «Прощание со старым».

Картина повседневной московской жизни в глазах отсутствовавшего два года доктора преобразуется с первых фраз очередной (шестой) части. За внешними изменениями («Пустота, хаос, власть случайности»; VI, 4), как выясняется, скрывается разрушение прежней системы ценностей, этой конструктивной основы картины мира: «Странно потускнели и обесцветились друзья. Ни у кого не осталось своего мира, своего мнения. Они были гораздо ярче в его воспоминаниях. По-видимому, он раньше их переоценивал» (VI, 4). Катастрофические разрушения сказываются не на самих событиях, а на их ценностном фоне – на повседневности, значимость которой при катастрофическом сюжете резко возрастает («...оказалось, что только жизнь, похожая на жизнь окружающих и среди нее бесследно тонущая, есть жизнь настоящая»; VI, 4), но продолжение которой несовместимо с катастрофой.

Катастрофа прерывает повседневное течение жизни, представляя собой чистую событийность, хаотическую игру случая. Но теневым аспектом катастрофы становится иная повседневность – повседневность смерти, умирания: «...бедствия семьи Живаго достигли крайности. Они нуждались и погибали» (VI, 14). Именно такая повседневность, сконцентрированная в безумии Памфила Палых, развернута в картинах жизни партизанского отряда. А ранее она была представлена в поле простонародного сознания – в переживаниях лавочницы Галузиной: «Ах какая тоска! О Господи! Отчего стало так плохо, просто руки опускаются. Все из рук валится, не хочется жить! Отчего это так сделалось? В том ли сила, что революция?» (X, 3).

По возвращении в Москву на пороге катастрофических ее преобразований Юрий Андреевич в застольной речи называет революцию «ци-



клопическим событием» и впечатляюще эксплицирует ожидающую героев перемену картины мира: новое «оглушит нас, и, очнувшись, мы уже больше не вернем утраченной памяти. Мы забудем часть прошлого и не будем искать небывалому объяснения. Наставший порядок обступит нас с привычностью леса на горизонте или облаков над головой. Он окружит нас отовсюду. Не будет ничего другого» (VI, 4).

Однако природа нарративного дискурса такова, что базовая картина мира, делающая возможным само повествование, не может ожидаться в будущем. Для нарратора она аксиоматична. Как уже говорилось, в «Докторе Живаго» мы имеем дело с вероятностной картиной мира. Сейчас это положение можно уточнить. В данном художественном целом вероятностная картина мира предстает как КАТАСТРОФИЧЕСКАЯ: «Угорелое метание – участь всех, это в духе времени» (XIV, 7); «суматоха перемен и перестановок» (IX, 13).

Наиболее радикальную из таких перемен Живаго оценивает как «гениальную», как «чудо истории», которое «ахнуто в самую гущу продолжающейся обыденщины» (VI, 8), разрушая ход повседневности. Но последующий опыт существования в «суете вечных приготовлений» доктор уже связывает с «неодаренностью» тех, для кого «переходные периоды это их самоцель» (IX, 13). Длительное катастрофическое состояние бытия «оправдало старинное изречение: человек человеку волк. Путник при виде путника сворачивал в сторону, встречный убивал встречного, чтобы не быть убитым» (XIII, 2). Катастрофическая картина мира представляет собой картину хаоса, предшествующего моменту творения. Старая повседневность уже мертва, а новая еще не выкристаллизовалась, и именно в этот *переходный период* оказывается вписанным жизненный путь героя, одаренного способностью к личному творчеству.

На фоне катастрофической «нормы» всякое проявление человечности способно обрести статус события. Помимо события экзистенциальной встречи Юрия Живаго и Лары ярким событием такого рода в романе предстает, например, расчистка железнодорожного пути от снежного заноса. Повседневная по своему характеру и, в сущности, принудительная (но созидательная) работа неожиданно квалифицируется как «лучшее время их поездки» (VII, 15).

Образ катастрофического состояния мира, составляющего нарративную основу романа, явлен в поэтическом бреде заболевшего доктора: «...буря черной червивой земли осаждает, штурмует бессмертное воплощение любви» (VI, 15). Знаменательно, что «черная земная буря» (VI, 15) помещается между *положением во гроб* (начало романа) и *воскресением* (поэтическая концовка романа). Эта триада еще раз напоминает нам об архитектурной «трехярусности» художественного целого. Сфера повседневности, событийности и катастрофичности в их взаимодополнительности представляет собой пласт «среднего мира», к которому художественная реальность не сводится.

Проблема повседневности в художественном тексте осложняется еще



и тем, что событийность свойственна не только эпическому, но и лирическому типу дискурса⁹. Для романа о лирическом поэте, завершающую часть которого составляют его стихи, это немаловажное обстоятельство.

Референтное событие нарративного дискурса, объективированное свидетельством повествователя и темпорально дистанцированное от адресата, представляет собой происшествие, которое может быть развернуто в коммуникативном времени рассказывания с различной степенью эпизодичности. Что же касается лирического события, то оно носит ментальный характер откровения. Это «качественное изменение состояния лирического субъекта, несущее экзистенциальный смысл для самого лирического субъекта и эстетический смысл для вовлеченного в лирический дискурс читателя»¹⁰. «Ядро лирики <...> озарение, в котором обретают свои формы и поэтическое сознание, и мир. В этом озарении лирическое «я» открывает себя»¹¹. При этом «подробности окружающего мира, будь то простейшие бытовые реалии или же элементы вселенского ландшафта, не могут существовать в стороне от лирического героя <...> Все, что попадает в сферу его изображения, должно быть одновременно пережито героем, вернее сказать, уже есть его переживание, будь то с положительным или с отрицательным знаком»¹².

Событие озарения / откровения сингулярно, но не фрактально: оно – тотально. Интегрируя в себе все переживаемые данности, одновременно игнорируя все, что остается за горизонтом переживания, оно не может быть развернуто в цепочку эпизодов, не может быть рассказано с соблюдением нарративной дистанции. Оно может быть явлено только самим перформативным актом суггестивного говорения¹³, делающего адресата соучастником такого события.

Отличается лирическое событие также и характером своей интенциональности. Будучи феноменом автокоммуникативным¹⁴, оно – в отличие от психических процессов субъективного переживания – обладает гетерокоммуникативной интенцией: событийный статус я-преобразований удостоверяется не инстанцией говорящего (как в нарративе), но инстанцией адресата. Ибо, чтобы стать художественным (лирическим) дискурсом, самоактуализация («я» открывает себя) должна перерасти в манифестацию самоопределения («я» открывает себя другому).

Художественный образ повседневности формируется в литературном произведении в соответствии с указанными типами событийности. Если текст разворачивается по преимуществу в нарративном регистре, повседневность будет принимать вид нормализованной асобытийности. Однако при активизации перформативного (лирического) регистра говорения значимость фабульных построений редуцируется, возрастает лирическая событийность текста, вовлекающая весь референтный высказыванию мир в суггестивное поле экзистенциального (для героя) и эстетического (для читателя) переживания. При этом образ повседневности становится «событийным», исчезает сама возможность их радикального противопоставления.



На наш взгляд, нарративные особенности «Доктора Живаго» в немалой степени могут быть прояснены вторжением в нарратив лирического дискурса, который трансформирует коммуникативный строй повествования, требуя от читателя суггестивной вовлеченности в жизнь романного героя (как если бы он был героем лирическим). Роман не только заканчивается лирическими стихами, но и прозаическая его часть завершается лирическим событием: «Состарившимся друзьям у окна казалось, что эта свобода души пришла, что именно в этот вечер будущее расположилось ощутимо внизу на улицах, что сами они вступили в это будущее и отныне в нем находятся» (XVI, 5). Эта художественно значимая концовка, с нарративной точки зрения, не имеет никакого значения: «кажимость» героев не отвечает критериям событийности¹⁵.

Взаимодействие лирического и эпического начал в тексте «Доктора Живаго», по мнению некоторых исследователей, проявляется в унификации речи повествователя, главного героя и центрального круга персонажей¹⁶. Кроме того, активизации лирического дискурса в пастернаковском нарративе способствует тот факт, что главный герой – одаренный человек, писатель, чье творческое начало реализуется в стихах¹⁷. О наличии лирического аспекта в нарративном романном дискурсе сигнализирует и радикальное ограничение кругозора нарратора, который не часто переходит на позицию всеведения (ему, впрочем, доступную). Но главным образом интересующая нас проблема сказывается в значимости лирической событийности для общего строя художественного целого.

Так, нарративное событие увоза Лары в переплетении репрезентативных и перформативных фраз почти неощутимо переходит в лирическое событие прощания с ней героя:

«И вот пришла и прошла и эта минута. Темно-пунцовое солнце еще круглилось над синей линией сугробов. Снег жадно всасывал ананасную сладость, которой оно его заливало. И вот они показались, пронеслись, промчались. “Прощай, Лара, до свидания на том свете, прощай, краса моя, прощай, радость моя, бездонная, неисчерпаемая, вечная”. И вот они скрылись. “Больше я тебя никогда не увижу, никогда, никогда в жизни, больше никогда не увижу тебя”» (XIV, 13).

Чаемая встреча героя и героини (авантюрно случайная с сюжетной точки зрения) почти невероятным образом все-таки происходит, но внефабульная – чисто лирическая. Вдохновленный страданием поэт творил «плач по Ларе» (XIV, 14), ответным плачем звучит лирическое событие прощания Лары:

«Вот и снова мы вместе, Юрочка. Как опять Бог привел свидеться. Какой ужас, подумай! О я не могу! О Господи! Реву и реву! Подумай! Вот опять что-то в нашем роде, из нашего арсенала. Твой уход, мой конец. Опять что-то крупное, неотменимое. Загадка жизни, загадка смерти <...> Прощай, большой и родной



мой, прощай моя гордость, прощай моя быстрая глубокая реченька, как я любила целодневный плеск твой...» (XV, 16).

Отметим, кстати, что «целодневный плеск» здесь – один из возможных образов повседневности личного существования. Знаменательно и то, что прямая речь героини, не маркированная даже кавычками, почти неощутимо перетекает в речь повествователя о ней: «И она что-то говорила еще и рыдала и мучилась» (XV, 16).

Текст романа обильно пронизан лирическими событиями, суть которых в том, что душевное состояние романного героя объективируется в описании природы, как если бы он был лирическим субъектом. Проследим это на примерах, свидетельствующих о концептуальной значимости для поэтики романа мотивных повторов (в данном случае мотива дождя), присущих в особенности лирическому дискурсу.

I. Занимающая нас мотивная линия лирической событийности начинается с «дождя комьев, которыми торопливо в четыре лопаты забросали могилу» (I, 1), после чего «летевшее навстречу облако стало хлестать его [зарыдавшего мальчика Юру] по рукам и лицу мокрыми плетьюми холодного ливня» (I, 1).

II. Глазам повзрослевшего Юрия Андреевича, встревоженного предстоящими родами жены, открывается такая картина:

«Дождь лил самым неутешным образом, не усиливаясь и не ослабевая, несмотря на неистовства ветра, казалось, обострившиеся от невозмутимости низвергавшейся на землю воды. Порывы ветра терзали побеги дикого винограда, которыми была увита одна из террас. Ветер как бы хотел вырвать растение целиком, поднимал на воздух, встряхивал на весу и брезгливо кидал вниз, как дырявое рубище» (IV, 5).

III. Разбуженная мадемуазель Флери видит и слышит: «Дождь переставал временами, а вода с тихим плеском продолжала стекать вниз по листве и желобам. Бесшумные отсветы молний западали в комнату мадемуазель, озаряли ее и задерживались в ней лишний миг, словно что-то разыскивая» (V, 9).

Мадемуазель и Живаго были так уверены, будто с дождем к ним стучится сестра Антипова, «что когда они заперли дверь, след этой уверенности остался за углом дома на улице, в виде водяного знака этой женщины или ее образа, который продолжал им мерещиться за поворотом» (V, 9).

IV. В сопровождении дождя доктор возвращается в долгожданную Москву:

«Вдруг из тучи косо посыпался крупный, сверкающий на солнце грибной дождь. Он падал торопливыми каплями в том же самом темпе, в каком стучал колесами и громычал болтами разбежавшийся поезд, словно стараясь догнать его или боясь от него отстать. Не успел доктор обратить на это внимание, как из-за



горы показался храм Христа Спасителя» (V, 16).

V. Завершение вечера с уткой совпадает с завершением грозового дождя:

«В пустом и еще темном переулке стояло перестукивание капающих с деревьев каплей вперемежку с настойчивым чириканьем промокших воробьев. Прокатился гром, будто плугом провели борозду через все небо, и все стихло. А потом раздались четыре гулких, запоздалых удара, как осенью вываливаются большие картофелины из рыхлой, лопатой сдвинутой гряды <...> Вдруг, как электрические элементы, стали ощутимы составные части существования, вода и воздух, желание радости, земля и небо» (VI, 4).

VI. Живаго объявляет Ларе о разрыве с нею: «По Лариным щекам текли неосязаемые, несознаваемые ею слезы, как вода шедшего в это время дождя по лицам каменных статуй напротив, на доме с фигурами» (IX, 16).

VII. После партизанского пленения: «Был темный дождливый день в две краски. Все освещенное казалось белым, все неосвещенное – черным. И на душе был такой же мрак упрощения, без смягчающих переходов и полутеней» (XI, 2).

VIII. В партизанском лесу:

«И опять у Юрия Андреевича стало мутиться в глазах и голове. Все поплыло перед ним. В это время вместо ожидаемого снега начал накрапывать дождь. Как перекинутый над городской улицей от дома к дому плакат на большущем полотнище, протянулся в воздухе с одной стороны лесной прогалины на другую расплывчатый, во много раз увеличенный призрак одной удивительной боготворимой головы. И голова плакала, а усилившийся дождь целовал и поливал ее» (XII, 7).

IX. Перед смертью Живаго «сверкнула молния, раскатился гром <...> Первые крупные капли дождя упали на тротуар и мостовую» (XV, 12).

X. О Ларе, оплакивающей Юрия Андреевича: «Казалось именно эти мокрые от слез слова сами слипались в ее ласковый и быстрый лепет, как шелестит ветер шелковистой и влажной листвой, спутанной теплым дождем» (XV, 16).

Как видим, мотив дождя сопровождает почти все основные моменты романной биографии героя. С нарративной точки зрения, дождь – повседневное («нормальное», итеративное) природное явление. В частности, обрадованному счастливым исходом родов герою виден «тот же косой дождь, как вчера и позавчера» (IV, 5). Дождь может стать причиной какого-нибудь события, но сам событием в принципе не является. Однако в приведенных примерах, попадая в поле экзистенциального переживания, дождь обретает интенциональную единичность, присущую лирическим событиям.

Особого внимания заслуживают третий случай, где лирическое при-



сутствие Лары в сознании героев решительно противится ее нарративно-му отсутствию в повествовательном эпизоде, а также пятый. Здесь заключительная фраза повествователя – «Вдруг, как электрические элементы, стали ощутимы составные части существования, вода и воздух, желание радости, земля и небо» – являет собой образец анарративного (лирического) события, в котором читатель не вправе усомниться, как он не подвергал сомнению дождевые капли и удары грома из предыдущих фраз.

Даже революционная катастрофа повседневности осваивается в романе лирическими событиями ее озарений человеческим сознанием. В самом начале – сознанием Живаго: «Сошлись и беседуют звезды и деревья, философствуют ночные цветы и митингуют каменные здания. Что-то евангельское, не правда ли? Как во времена апостолов» (V, 8). В апогее катастрофической ситуации – сознанием Лары: «...мы с тобой последнее воспоминание обо всем том неисчислимо великом, что натворено на свете за многие тысячи лет между ними и нами, и в память этих исчезнувших чудес мы дышим, и любим, и плачем, и держимся друг за друга и друг к другу льнем» (XIII, 13).

Как уже говорилось, лирическое событие не оставляет места для повседневности, поскольку не отталкивается от нее, как событие нарративное, а включает ее в свой состав, «поэтизирует» – подобно тому, как в стихотворении Живаго «Разлука» опозитизировано «шитье с невынутой иглой», которое «внезапно» делает видимой «всю ее». Ибо лирическое событие представляет собой акт, как сказано в романе, «всеобобщающего внимания» (XIV, 8).

Со всей очевидностью влияние лирической дискурсивности на нарративную проявляется в четырнадцатой части романа. Двенадцать дней семейной жизни Живаго с Ларой и Катенькой в Варыкине, с нарративной точки зрения, наполнены повседневностью и только завершаются полноценным событием: увозом Лары. Рассказ об этом периоде максимального единения и одновременно расставания героев начат подчеркнуто буднично: «Они выехали из города утром серого зимнего дня. День был будничный. Люди шли по улицам по своим делам. Часто попадались знакомые» и т.д. (XIV, 4). В Варыкине Катенька демонстрирует «инстинкт домовитости, неистребимое влечение к гнезду и порядку» (XIV, 6), а взрослые при этом погружены в повседневные заботы жизнеобеспечения (в частности, мотив заботы о дровах связывает все три семейные жизни Живаго). Но эта повседневная жизнь друг для друга являет – словами Лары: «Какой-то венец совместности, ни сторон, ни степеней, ни высокого, ни низкого, равноценность всего существа, все доставляет радость, все стало душою» (XIV, 7). Озарение такого рода невозможно «рассказать», воспроизвести средствами наррации.

А главное – варыкинская повседневность (в нарративном смысле) не отделима от венчающего ее лирического события, которое можно квалифицировать как сюжетную кульминацию всего произведения:



«Юрия Андреевича окружала блаженная, полная счастья, сладко дышащая жизнью, тишина. Свет лампы спокойной желтизною падал на белые листы бумаги и золотистым бликом плавал на поверхности чернил внутри чернильницы. За окном голубела зимняя морозная ночь. <...> Мир был на душе у доктора. Он вернулся в светлую, тепло истопленную комнату и принялся за писание» (XIV, 8).

Существенно, что при обращении к наррации, репрезентирующей в данном случае не авантюрные события, а события творческого акта, редукция нарративной событийности по-прежнему сохраняется: Живаго «записал в постепенно улучшающихся, уклоняющихся от прежнего вида редакциях наиболее определившееся и памятное, “Рождественскую звезду”, “Зимнюю ночь” и довольно много других стихотворений близкого рода, впоследствии забытых, затерявшихся и потом никем не найденных» (XIV, 8).

Во-первых, творческий акт растягивается в процесс постепенного улучшения, в своего рода «творческую повседневность». Образ этой совершенно особенной деятельной повседневности, названной в дневнике Живаго «текущими частностями артистического призвания» (IX, 7), всплывает в характеристике последней *отсрочки* в земной жизни поэта Живаго:

«В этот период пожирающей деятельности, когда его планы и замыслы не умещались в записях, наваленных на столе, и образы задуманного и привидевшегося оставались в воздухе по углам, как загромождают мастерскую художника начатые во множестве и лицом к стене повернутые работы, жилая комната доктора была пиршественным залом духа, чуланом безумств, кладовой откровений» (XV, 10).

Оксюморонные сближения заключительной фразы вскрывают своего рода «механизм» творческой повседневности как лирической событийности.

Во-вторых, событие творческого акта лишается своей результативности, поскольку многие возникшие было стихи оказываются бесследно утраченными. Однако не следует забывать о роли «верхнего мира» в архитектонике данного художественного целого. Если нарративное событие происходит, возрастает или убывает в своей актуальности и смыслообразности в пределах «среднего мира» повседневной жизни, если катастрофа стирает грань между «средним» и «нижним» мирами (повседневность партизанской жизни), то состоявшееся лирическое событие уже входит в состав вечности, вписывается в устройство «верхнего мира». Это объясняется тем, что «жизнь символична» (II, 10), то есть не сводится к своей эмпирической данности. По причине именно такого рода причастности к сакральной сфере духа книжка стихов Живаго «знала все это» (о «свободе души» и «предвестии свободы» социальной) «и давала их чувствам поддержку и подтверждение» (XVI, 5).



Последовательная лиризация повествования сближает пастернаковский нарратив с мифопоэтической ментальностью, в рамках которой всегда присутствует прямая и живая связь с трансцендентным. В мире мифа «любое действие человека обретает свою значимость в той мере, в какой оно <...> повторяет действие, совершенное в изначальные времена богом, героем или предком»¹⁸. Так, значимость любовной связи Живаго и Лары определяется в романе прецедентами Адама и Евы, Христа и Магдалины, былинных Егория и Елизаветы.

Общий строй романного повествования в XIV части манифестирован в своем наиболее концентрированном, «модельном» виде. Опорными его моментами оказываются лирические события приобщения человеческой повседневности к мировому порядку: «Чистота белья, чистота комнат, чистота их очертаний, сливаясь с чистотою ночи, снега, звезд и месяца в одну равнозначительную, сквозь сердце доктора пропущенную волну, заставляла его ликовать и плакать от чувства торжествующей чистоты существования» (XIV, 8). В соответствии с «уроком Пушкина», творившего «славословие <...> обычаям повседневности» (IX, 7), нарративная повседневность бытового существования в этой части романа наиболее ошутимо претворяется в лирическую событийность существования творческого и тем самым САКРАЛИЗУЕТСЯ. Как говорил Николай Николаевич Веденяпин, главное в Евангелии «то, что Христос говорит притчами из быта, поясняя истину светом повседневности» (II, 10).

Движение нарративного дискурса к переходу в лирический перформатив заключительной XVII части не прерывается даже увозом Лары, поскольку, как говорил Веденяпин, «общение между смертными бессмертно» (II, 10). Оно прерывается только катастрофой, на этот раз еще одной личной катастрофой – Паши Антипова. Лариса Федоровна не верила в самоубийство мужа: «Никогда Павел Павлович не был самоубийцей» (XV, 14). Однако он им стал, поскольку его картина мира (в данном случае революционная) подверглась разрушению, как это в свое время произошло и с Ларой. Эти катастрофические события их биографий (ознаменованные выстрелами), расположены в романе симметрично: в третьей от начала и в третьей от конца частях прозаического текста.

Причем личная катастрофа Стрельникова – прямое следствие общенациональной катастрофы всей российской жизни. Это неустрашимый фон всех нарративных и лирических событий романа. Однако Живаго, в отличие от своего ближайшего окружения, лишь внешне принадлежит катастрофичности бытия на грани жизни и смерти. В последний период своего присутствия в рассказываемой истории «он все больше сдавал и опускался» (XV, 1), с головой погружаясь в измененную повседневность, но сохраняя внутреннюю свободу духа и верность себе, личной катастрофы он избежал.

Подводя итог представленным здесь наблюдениям, можно сказать, что и «запретная» любовь к Ларе, и крайне несвоевременные (с прозаической точки зрения) акты поэтического *писания* представлены Пастернаком



способными противостоять и хаосу всеобщей катастрофы, и профанной связи нарративных событий, оказывающихся интегрированными в сакрализованную повседневность творческой личности. Про такую повседневность можно сказать словами Симы Тунцевой: «...отдельная человеческая жизнь стала Божьей повестью, наполнила своим содержанием пространство вселенной» (XIII, 17). Кстати, обратим внимание на то, что наполнение внешней ситуации внутренним содержанием собственно и составляет суть лирического события.

Дневниковые записи Живаго, где рассказ о повседневных процессах бытия перетекает в обобщение лирического характера, позволяют смоделировать сложно выстроенную на пересечении нарративной и лирической событийности поэтику романного повествования. Едва ли не наиболее существенный эффект этой поэтики – несвойственный нарративному дискурсу строй повседневности, отрефлектированный в дневнике. Подобно Пушкину и Чехову, Юрий Андреевич за чередованием повседневных частностей незаметно проживает жизнь «как такую же личную, никого не касающуюся частность, и теперь эта частность оказывается общим делом и подобно снятым с дерева созревающим яблокам сама доходит в преемственности, наливаясь все большей сладостью и смыслом» (IX, 7).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М., 1994. 241.

Gasparov B.M. Literaturnye leytmotivy. Ocherki po russkoy literature XX veka. Moscow, 1994. 241.

²Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 226.

Lotman Yu.M. Proiskhozhdeniye syuzheta v tipologicheskom osveshchenii // Lotman Yu.M. Izbrannyye stat'i: In 3 vol. Vol. 1. Tallinn, 1992. P. 226.

³Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 283.

Lotman Yu.M. Struktura khudozhestvennogo teksta. Moscow, 1970. P. 283.

⁴Старцев А.В. Теория повседневности // Города Сибири XVII – начала XX в. Вып. 2. История повседневности. Барнаул, 2004. С. 5.

Startsev A.V. Teoriya povsednevnosti // Goroda Sibiri XVII – nachala XX v. Issue 2. Istoriya povsednevnosti. Barnaul, 2004. P. 5.

⁵Тюпа В.И. Дискурсные формации: очерки по компаративной риторике. М., 2010. (Очерк пятый).

Tyupa V.I. Diskursnyye formatsii: ocherki po komparativnoy ritorike. Moscow, 2010. (Ocherk 5).

⁶Лелеко В.Д. Пространство повседневности в европейской культуре. СПб., 2002. С. 113.

Leleko V.D. Prostranstvo povsednevnosti v evropeyskoy kul'ture. Saint-Petersburg, 2002. P. 113.

⁷Гаспаров Б.М. Указ. соч. С. 247.



Gasparov B.M. Op. cit. P. 247.

⁸*Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. С. 283.

Lotman Yu.M. Struktura khudozhestvennogo teksta. P. 283.

⁹*Силантьев И.В.* Сюжетологические исследования. М., 2009. С. 28–31.

Silant'ev I.V. Syuzhetologicheskiye issledovaniya. Moscow, 2009. P. 28–31.

¹⁰Там же. С. 29.

Ibid. P. 29.

¹¹*Козлов В.И.* Архитектоника мира лирического произведения. Saarbrücken, 2011. С. 187.

Kozlov V.I. Arkhitektonika mira liricheskogo proizvedeniya. Saarbrücken, 2011. P. 187.

¹²*Сильман Т.И.* Заметки о лирике. Л., 1977. С. 98.

Sil'man T.I. Zametki o lirike. Leningrad, 1977. P. 98.

¹³*Тюпа В.И.* Дискурс / Жанр. М., 2013. С. 112–143.

Tjupa V.I. Diskurs / Zhanr. M., 2013. P. 112–143.

¹⁴*Левин Ю.И.* Заметки о лирике // Новое литературное обозрение. 1994. № 8. С. 68.

Levin Yu.I. Zametki o lirike // Novoye literaturnoye obozreniye. 1994. № 8. P. 68.

¹⁵*Шмид В.* Нарратология. М., 2008.

Shmid V. Narratologiya. Moscow, 2008.

¹⁶*Скобелев В.П.* О лирическом начале в русском романе начала XX столетия («Жизнь Арсеньева» И. Бунина – «Доктор Живаго» Б. Пастернака) // Воронежский край и зарубежье: А. Платонов, И. Бунин, Е. Замятин, О. Мандельштам и другие в культуре XX века. Воронеж, 1992. С. 58.

Skobelev V.P. O liricheskom nachale v russkom romane nachala XX stoletiya (“Zhizn' Arsen'eva» I. Bunina – “Doktor Zhivago” B. Pasternaka) // Voronezhskiy kraj i zarubezh'e: A. Platonov, I. Bunin, E. Zamyatin, O. Mandel'shtam i drugiye v kul'ture XX veka. Voronezh, 1992. P. 58.

¹⁷Там же.

Ibid.

¹⁸*Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. СПб., 1998. С. 38–39.

Eliade M. Mif o vechnom vozvrashchenii. Saint-Petersburg, 1998. P. 38–39.



ПОВОРОТНЫЙ «КЛЮЧ» (о «Сказке» Юрия Живаго)

В статье проводится анализ центрального текста стихотворной части романа «Доктор Живаго». Обосновывается ключевое положение «Сказки» в общем контексте цикла. Выявляется внутренний поворот лирического сюжета, совпадающий с «золотым сечением» композиции текста и связывающий начальное стихотворение цикла с заключительным.

Ключевые слова: цикл; композиция; хронотоп; мотив жертвы; сказка; молитва.

Центральное положение «Сказки» – тринадцатого из двадцати пяти стихотворений Юрия Живаго – общеизвестно. Знаковость и значимость этого стихотворения в цикле ощущается каждым внимательным читателем. А.С. Власов вполне обоснованно назвал данный текст «ключом» к романному целому¹. И все-таки, почему именно «Сказка» – поворот от начального «Гамлета» к евангельским стихам, завершающимся «Гефсиманским садом»?²

В тексте романа характеристика *писания* Живаго как священнодействия (XIV, 8), предваряющая рассказ о возникновении «Сказки», содержит слова, относящиеся к черновым наброскам: «...просматривая эти пробы, он нашел, что им недостает содержательной завязки, которая *сводила бы воедино* распадающиеся строки» (XIV, 9. Здесь и далее выделение курсивом сделано автором статьи. Номер части в романе обозначен римской, главы – арабской цифрой. – Е.Л.). Следующая фраза – уже об изложении легенды о Егории Храбром. Это подсказка автора, направляющего наше внимание на «Сказку», которая и сводит воедино распадающиеся, на первый взгляд, стихотворения XVII части романа (знаменательно, что количество строк «Сказки» – 25 – совпадает с количеством стихотворений Юрия Живаго).

Текст стихотворения очевидно распадается на две неравные части (но соотносящиеся согласно принципу золотого сечения; строго говоря, точка «золотого сечения» приходится на 16 строфу, акцентируя внимание на последующих, поворотных, словах о молитвенной *мольбе*). Первые 17 строк – сюжетная, нарративная часть, какой и подобает быть сказке. С начальной строфы задается хронотоп пути, что явно соотносится с лейтмотивом пути в романе в целом и, в частности, в последней, поэтической его части: от жизненного пути отдельной личности в «Гамлете» («Я вышел на подмостки; Что случится на *моем* веку») до *хода веков*, поворотным моментом в котором становится последний путь Христа («Гефсиманский сад»). В первом стихотворении цикла рефлексирован личный выбор жизненного пути, здесь подчеркнуто личностное начало (в 16 строках формы личного местоимения первого лица встречаются 7 раз), которое не ослабляется евангельскими аллюзиями моления о чаше,



предначертанности пути, фарисейства. Последнее, кстати, воспринимается скорее не в библейском контексте, а современном автору строк – поэту Живаго – конкретно-историческом, акцентируя жизненные испытания на пути конкретной личности. В заключительном стихотворении личный путь Христа открывает надличностную историю человечества («ход веков подобен притче»), поэтому переход от местоимения третьего лица к первому в последних строфах не выделяет конкретное «я», как это было в начале цикла, а соединяет его, как соавтора «книги жизни», с «ходом веков».

Хронотоп «Сказки» акцентирован в первой строфе тройным повтором ударной фонемы А в начальных словах строк: *встарь – в сказочном – пробирался*. Выделенный глагол, кстати, акцентирует трудность пути.

Обозначенный хронотопический мотив интересен тем, что он является как бы переходом от личного хронотопа (который присутствует и в евангельских стихах, например в обеих «Магдалинах») к надличному хронотопу «Гефсиманского сада». Хотя из текста романа мы и узнаем о толчке, побудившем Живаго к написанию этого стихотворения (увиденные волки «стали темой о волках, стали представлением вражьей силы», которое разрастается к вечеру до воображаемого чудовищного дракона), само стихотворение, благодаря грамматическому прошедшему времени и типичным сказочным, вневременным мотивам, как будто лишено личного звучания. Конкретный Юрий Андреевич через соотнесенность с Егорием Храбрым и Георгием Победоносцем преобразуется в *конного*, а в конце просто назван обобщенным *Он*, как и Лара – обобщенная *дева* и *Она*, являя собой универсальные и надличностные формы человеческого существования.

На неконкретность и обобщенность указывает и само название стихотворения. Любая сказка внеличностна по своей фольклорной природе.

Первая часть «Сказки» строится, казалось бы, исключительно по сказочным жанровым канонам: есть здесь и завязка («Встарь, во время оно, в сказочном краю...»), с характерной пространственно-временной неопределенностью (общеизвестное «в некотором царстве, в некотором государстве...»), и нарушение запрета, грозящее гибелью («не послушал конный»), и обязательный переход из своего, привычного мира в мир чужой («темный лес навстречу выросал вдаль, звериный след»), потусторонний, связанный со смертью. Движение «конного» – это спуск вниз: *курган* (могильник?) > *суходол* > *ложбина* > спуск с *обрыва*. *Ручей перед пещерой* – характерная граница между «этим» и «тем» миром. Сама пещера в багровом дыму и серном пламени – средоточие царства мертвых. Топчущий змея конь – традиционный посредник между мирами. Как в большинстве сказок (в отличие от героического эпоса), сам бой здесь не описывается подробно. Очевиден и мотивный комплекс инициации, составляющий ритуально-мифологическую основу волшебной сказки.

Однако результаты инициации в фольклорной сказке и



рассматриваемом стихотворении заметно отличаются. Пребывание в царстве смерти для сказочного персонажа было условием его героизации, счастливого возвращения в свой мир в новом качестве. «Сказка» же собственно сказочный сюжет обрывает на решении всадника прийти на помощь деде, плененной драконом. Далее с 18 по 25 строфу (причем 25-я является повторением 18-ой, как бы обрамляя и выделяя вторую часть) пространственная горизонталь земного пути, плохо различимого («в степной пыли; в дыму багровом, застилавшем взор»), сменяется ясно различимой («светел свод полдневный») небесной вертикалью: «Выси. Облака». Перемена подчеркнута повторением строфы, содержащей эту строку, как и строку «Воды. Броды. Реки». Очевидна одухотворенность нового хронотопа, в противоположность хронотопу первой части: змей, олицетворяющий многоликое вселенское зло, погран; вместо степной пыли, репья и серного дыма – свет и нежность синевы (традиционный цвет божественной духовности, Пречистой Девы) и чистота омывающей воды (христианская символика также очевидна).

Суть стихотворения отнюдь не в героической победе конного над драконом. Победного боя мы не видим. Сюжетный рассказ о том, что было когда-то, прерывается на *намерении* лирического героя. Значит, акцент сознательно смещен с действия на решение, в основе которого – «любовь к ближнему, этот высший вид живой энергии», и «идея жизни как жертвы» (I, 5) – ключевые концепты романа о докторе-поэте.

Интересно, что в «Сказке» мотив жертвы появляется дважды. Сначала в языческом ее понимании – платы, выкупа («Края населенье / Хижины свои / Выкупало пеней»), то есть жертвы насильственной, обрекающей на муки («получив на муку в жертву эту дань») другого – за себя. Иная жертва, непосредственно восходящая к самопожертвованию Христа, – прямо противоположна первой, это добровольная жертва («Я в добровольных муках в гроб сойду») себя – за других. Сказочному герою (который совершает подвиги своего ролевого поведения без рефлексии) необходимо покинуть сказочную схему и прийти к осознанию необходимости для личности жертвенного способа существования. Эта мысль, высказанная в самом начале романа Николаем Николаевичем Веденяпиным, становится ключевой для понимания всего произведения и его последней XVII части:

Жизнь ведь тоже только миг,
Только растворенье
Нас самих во всех других
Как бы им в даренье.
(«Свадьба»)

... Я ими всеми побежден,
И только в том моя победа.
(«Рассвет»)



... Чтоб тайная струя страданья
Согрела холод бытия.
(«Земля»)

Слишком многим руки для объятья
Ты раскинешь по концам креста.
(«Магдалина II»)

Трудность пути к единственно правильному, но отнюдь не единственно возможному пути человека в тексте «Сказки» подчеркнута наличием графически невыделенных двух голосов: в третьей строфе это внутренний голос эгоистического самосохранения, остерегающий от опасного пути, предлагающий невмешательство («Бойся водопоя / Подтяни седло», то есть уезжай скорее). Вспомним в связи с этим опасение за свою судьбу героя «Гамлета»: «...на этот раз меня уволь». В 9 и 10 строфе возникает еще один голос – *зов* о помощи, *призывный крик*. Знаменательно, что 3, 4 и 9 строфы, семантику которых составляют внутренняя борьба и выбора пути, выделены в тексте стихотворения и фонетически: только в них в 5 случаях из 8 ударных гласных повторяется О: ретивОе, скреблО, бОйся водопОя, седлО (3 строфа), кОнный, опОр, с разгОнУ, леснОй бугОр (4 строфа), багрОвом, взОр, отда[л'О]нным зОвом, бОр (9 строфа).

И, конечно, один человек, сам по себе, к пути добровольной жертвы никогда не придет. Трижды в цикле появляется молитва.

В начале человеческого пути – в «Гамлете» – лирический герой, предполагающий, «что случится на моем веку», произносит только первую часть моления о чаше («Чашу эту мимо пронеси»). Он пока еще не соавтор происходящего, он именно актер, вынужденный играть предначертанную («неотвратим конец пути») для него драму, которую хотел бы в силу своей личностной незрелости изменить («на этот раз меня уволь»).

Молитва о чаше Иисуса «Гефсиманского сада» подразумевает и неозвученное в тексте стихотворения евангельское приятие неизбежности жертвенных страданий («Но пусть будет не так, как хочу Я, а как ТЫ», Мф.26.39), поскольку после молитвы («Смягчив молитвой смертную истому») Иисус добровольно становится творцом и соавтором *книги жизни*: «Час Сына Человеческого пробил...» – после чего и свершается *провозглашенное*.

Между этими двумя молитвами поворотным и переломным моментом представляется молитва в «Сказке». Она, как и два голоса внутренней борьбы, только намечена, здесь нет слов о чаше, но суть их несомненно угадывается в контексте всего цикла:

Посмотрел с мольбою
Всадник в высь небес
И копьё для боя
Взял наперевес.



Главное здесь – безотказное принятие жертвенного пути, требующее, прежде всего, победы над самим собой (может быть, именно поэтому честь убийства чудища принадлежит не конному, а его коню?). Принятие свершилось. Именно в этой строфе, формально завершающей нарративную часть текста, появляется пространственная вертикаль второй, анарративной части. А дальше, поскольку главное действие – выбор достойного пути – совершено, действие как таковое прекращается. В восьми строфах второй части, за исключением лишь одной 23 строфы, полностью отсутствуют глаголы.

Сказочное неконкретное «время оно» сменяется вневременным, «вечностным» всегда («годы и века»), в котором сказочные конный и дева (не важно – «Царевна, дочь земли, княжна») становятся универсальными Он и Она (предпоследняя строфа). С этим наложением вневременного плана на конкретный связана, вероятно, и застылость, картинность 19 и 20 строф, их иконность, которая выделена в тексте и ритмически – только в этих двух строфах и повторяющемся обрамлении второй части («Сомкнутые веки...») отсутствуют характерные для остального текста «Сказки» пропуски метрического ударения в начальных стопах строк.

Почему же, однако, *душа* (в первой части все-таки тело – оплетены *рука, гортань*) «во власти сна и забытья»? Строфа, из которой взяты эти слова, фонетически выделяется из других, на звуковом уровне подчеркивая значимость своей семантики. Из 9 ударных звуков А повторен 6 раз, такой частоты повтора еще не было в стихотворении. Акцентируются слова: счАстья, ручьЯ, душА, во влАсти сна и забытьЯ. Сон и забытье – смягченные аналоги смерти. А что такое жертва, как не смерть? Пусть временная, преодолимая, но неизбежная. Смерть, без которой не бывает воскресения, которое угадывается («*силятся очнуться*») во вневременной бесконечности: «Смерть можно будет побороть / *Усильем Воскресенья*» («На Страстной»).

С победы человека и мира над самим собой, с осознания необходимости жертвенного пути, то есть с осознания необходимости того, чтобы личный выбор был вариантом выбора сверхличного – выбора Христа – начинается «жизнь не в природе, а в истории – установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению» (I, 5). Поэтому в повторяющейся строфе, обрамляющей вневременную вторую часть, рядом с темой вечности («Годы и века») и духовности («Выси. Облака») настойчиво звучит тема выбора пути («Броды. Реки»), актуального всегда – в вечности. Ибо время человеческой истории складывается из поступков обязательного выбора брода через реки.

Поэтому «Сказка» и оказывается ключевым, поворотным текстом от «Гамлета» (осознание предначертанности жизненного пути, требующего от личности жертвенного выбора) к финальному воскресению «Гефсиманского сада».



ПРИМЕЧАНИЯ

¹*Власов А.С.* «Стихотворения Юрия Живаго»: Значение поэтического цикла в общем контексте романа Б.Л. Пастернака // Литература в школе. 2001. № 8. С. 2–8. URL: <http://alstvlasov.narod.ru/articles/001.html> (дата обращения 13.03.2009).

Vlasov A.S. “Stikhotvoreniya Yuriya Zhivago”: Znachenije poeticheskogo tsikla v obshchem kontekste romana B.L. Pasternaka // Literatura v shkole. 2001. № 8. P. 2–8. URL: <http://alstvlasov.narod.ru/articles/001.html> (accessed 13.03.2009).

²*Ляхова Е.И.* Время воскресения (последнее стихотворение Юрия Живаго) // Новый филологический вестник. 2011. № 3 (18). С. 116–121.

Lyakhova E.I. Vremya voskreseniya (poslednee stikhotvoreniye Yuriya Zhivago) // Noviy filologicheskij vestnik. 2011. № 3 (18). P. 116–121.



СОВРЕМЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

О.Л. Довгий (Москва)

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СОЦИАЛЬНОЙ СЕТИ ВКОНТАКТЕ В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ

В статье автор делится многолетним опытом использования социальной сети Вконтакте в учебном процессе.

Ключевые слова: социальные сети; группа; сайт ВКонтакте; учебный процесс.

Многие склонны относиться к социальным сетям скептически, как к бесполезно потраченному времени. Сеть ВКонтакте, в сравнении с Фейсбуком и ЖЖ, считается наименее престижной и воспринимается как место, где не обремененные интеллектом подростки проводят время в потреблении музыкальной, визуальной и словесной «жвачки». Большинство страниц подтверждают это мнение – и все же не использовать в образовательных целях сайт с богатыми мультимедийными возможностями, где студенты добровольно проводят много времени, представляется, по меньшей мере, неразумным.

На сайте существует совершенно уникальная платформа для ведения научных дискуссий и сбора материала – *группа*, участники которой не ограничены ни временем, ни сроками, ни объемом, ни форматом.

С 2007 г. нами создано и до сих пор успешно существует 17 групп, каждая из которых отличается «лицом необщим выраженьем».

«Астрологическая филология», изучающая связь астрологических факторов и художественного творчества в самых разных ипостасях, с 2007 г. превратилась в настоящую научно-исследовательскую лабораторию, где на широком материале развивается более 120 оригинальных научных тем.

В «Литературном бестиарии» рассматриваются многообразные отражения человека, писателя, художника в зеркале фауны. Там возникла идея бестиарных конференций, уже три года успешно проводимых в РНГУ;

Группа «Граф Хвостов forever» посвящена творчеству интереснейшего поэта, в течение долгого времени считавшегося не заслуживающим внимания графоманом и др.

Более половины администрируемых нами групп – учебные.

Созданию самой первой нашей учебной группы помог случай из серии «не было бы счастья, да несчастье помогло». Осенью 2010 г. занятия по русской культуре на 5 курсе ИФИ приходились на среду – и несколько недель подряд они срывались из-за сообщений об угрозе взрыва в здании. Мы не могли позволить обстоятельствам препятствовать нам, и была создана группа ВКонтакте «История России рубежа XIX–XX веков», куда мы



и перенесли наши беседы. Занятия в аудитории наладились и шли своим чередом, а группа продолжала жить. И ее необходимость делалась все более очевидной.

Любой преподаватель, читающий курс русской культуры, скажет, что главная трудность – в малом количестве часов при обширности и разноплановости материала. Живопись, музыка, архитектура, кино, театр – как сделать, чтобы эпоха «оживла»? Говорить о культуре и не показать картины, не дать послушать музыку – бессмысленно. Аудио- и видеосредства обучения не помогут, на занятиях слишком мало времени. Когда есть группа с набором разнообразных возможностей, эта проблема решена.

Расскажем об использовании каждой из опций сайта.

1. Обсуждения

Программные 22 часа я разделила на две части: лекционную (самые общие вопросы) и практическую (доклады студентов по выбранным темам). Каждый участник группы выкладывал текст своего доклада в **Обсуждениях**, чтобы у остальных студентов была возможность без спешки его перечитать, высказать замечания, задать вопросы. Вот некоторые темы **Обсуждений**: архитектура русского модерна; В.А. Серов; Н.И. Забела-Врубель; С.В. Рахманинов; З.Н. Райх; театр А.П. Чехова и В.Э. Мейерхольда; В.Э. Борисов-Мусатов; О.А. Глебова-Судейкина; танатология эпохи модерна; становление русского декаданса; Артур Винцент Лурье; А.М. Коллонтай; Черубина де Габриак; Борис Савинков; эпоха глазами М.А. Волошина, М.Ф. Кшесинская; мода эпохи модерна и др.

Есть специальная тема «Источники», где общими усилиями составляется список литературы, даются ссылки на интернет-ресурсы. Так накапливается фактический, справочный, библиографический материал.

2. Фотоальбомы

Без широкого привлечения визуальных материалов невозможно изучение культуры. **Альбомы** – естественное продолжение **Обсуждений**, их иллюстративная и аргументационная поддержка. Часто дискуссия, начавшись в **Обсуждениях**, переходит в альбом; и наоборот.

Альбомы создают как преподаватель (для подробной иллюстрации своих лекций), так и студенты. «Западноевропейские истоки московского модерна», «Неорусский стиль конца XIX-го – начала XX-го вв.», «Усадьбы», «Дачи», «Мода», «Быт рубежа веков», «Журналы и их сотрудники», «С.П. Дягилев и “Русские сезоны”», «Абрамцево», «Натан Альтман», «М.В. Врубель», «Первый одесский авангард», «А.Н. Вертинский», «Нечисть рубежа веков» и др. – всего около 50 альбомов.



3. Аудиозаписи

Музыкальные темы пользуются большой популярностью среди студентов. Коллекция аудиозаписей постоянно пополняется: Н.А. Римский-Корсаков, С.С. Прокофьев, С.В. Рахманинов, А.Н. Скрябин, И.Ф. Стравинский, А.Н. Вергинский, Надежда Плевицкая, Варя Панина, Ф.И. Шаляпин, А. Лурье (всего около 70 записей).

4. Видеозаписи

Около 30 документальных и художественных фильмов позволяют почувствовать, что эпоха действительно живая: танец А. Павловой, Т. Карсавиной, В. Нижинского; видео о редких постановках опер и балетов («Шехерезады» Н.А. Римского-Корсакова, «Петрушки» и «Весны священной» И.Ф. Стравинского), о Н.А. Плевицкой, о пушкинском архиве А.Ф. Отто-Онегина, о «Бродячей собаке», о моде 1900-х гг. и т.д.

5. Стена

Этот раздел обновляется чаще всего: там публикуется информация о культурных событиях, связанных с эпохой рубежа веков: юбилеях, годовщинах рождения и смерти писателей, художников, композиторов, актеров, режиссеров; об интересных выставках и премьерах, о вновь найденных и добавленных в группу материалах.

Все возможности группы используются системно и комплексно: каждый участник выкладывает текст своего доклада в **Обсуждениях**; в **Аудиозаписях** – музыкальные произведения, в **Фотоальбомах** и **Видеозаписях** – иллюстративный материал. Остальные имеют возможность, читая, послушать музыку, просмотреть и прокомментировать визуальные материалы.

Все построено столь же просто, сколь логично и действенно: прочитав сообщение о И.Е. Репине, естественно посмотреть репродукции картин в альбоме; о А.Н. Скрябине – послушать его музыку в аудиозаписях и посмотреть фотоальбом; о В. Нижинском – увидеть фрагмент его танца и фотографии и т.д. Группа позволяет давать практически не ограниченное количество материала (текстового, музыкального, визуального) и усваивать его не формально, не спеша, в любых пропорциях и комбинациях. Так создается панорамная картина эпохи, накапливается богатый материал – справочный и иллюстративный. В группу участники заходят как для получения конкретной информации, так и для отдыха – чтобы послушать музыку, посмотреть картинки и видео, просто обсудить какую-то культурную новость.

Группа закрытая – поскольку там решаются внутренние вопросы, связанные с зачетами, семинарами и т.д.



Каждое новое поколение студентов приносит новые темы или новый взгляд на те, что уже есть в группе. Окончив курс, студенты, как правило, не покидают группу. По словам многих участников, материалы, собранные в группе, не только значительно расширяют кругозор, но часто оказываются полезными при написании научных работ.

На примере группы «Культура России» возможности комплексного использования мультимедийных возможностей сайта ВКонтакте виднее всего. Но и работа в группах по другим предметам («История русской литературы XVIII в.», «История русской литературы первой трети XIX в.», «Теория литературы») тоже очень плодотворна и результативна, хотя обладает своей спецификой (там больше внимания уделяется работе с документами – обсуждению выложенных статей и книг).

В целом наш многолетний опыт позволяет утверждать: группа на сайте ВКонтакте обладает богатым креативным потенциалом и может с успехом использоваться в учебном процессе.



ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

И.В. Розина (Санкт-Петербург)

БЕСТИАРИЙ И СТИХИИ:

Сб. статей / Сост. А.Л. Львова. М.: Intrada, 2013. 166 с.

Статья представляет собой рецензию на сборник научных трудов «Бестиарий и стихии» (RES et VERBA-2) по итогам конференции, прошедшей в сентябре 2012 г. в РГГУ.

Ключевые слова: бестиарий; словесность; изобразительное искусство; стихии; научная конференция; программа RES et VERBA; РГГУ.

Сборник статей – очередной (и, надеемся не последний) серийный выпуск, составленный по итогам второй конференции в РГГУ. Книга увлекает внимательного читателя в удивительный мир литературного бестиария, в стихии современного научно-исследовательского дискурса.

Издание сборника по результатам конференции почти всегда сопоставимо со стихией. Существование демократичной площадки для публикации результатов научных исследований, опытов и практик, размышлений и находок представляется нам весьма важным и заслуживающим поддержки. Литературоведение и история театра, культурология и лингвистика, семиотика и семантика ведут диалог (порой весьма напряженный) в поисках ответа на многочисленные «как», «почему» и «зачем».

Принцип анализа на уровнях RES (что) / VERBA (как) предполагает весьма обширный спектр отражения зверей и стихий в литературе и изобразительном искусстве. Широко представлена отечественная школа литературоведения, от известных авторитетных исследователей до начинающих свой путь аспирантов.

Статьи отечественных культурологов, историков, литературоведов посвящены символике животных и стихий, вопросам семиотики и семантики. Отрадно, что в поле зрения авторов оказалась и современная отечественная культура.

Статьи расположены в двух разделах «Россия» и «Запад». Подобный принцип вполне оправдан широким «географическим» охватом: среди авторов сборника ученые из Москвы, Санкт-Петербурга, Калининграда и Уфы.

Впечатляет тематический и хронологический размах: от эпохи Петра I (творчество Ф. Прокоповича), до современных экспериментов массмедиа культуры (кинематограф XXI в.) в России; от барочного искусства и эстетики Чезаре Рипа до символики карт Таро в разделе «Запад».

Раздел «Россия» весьма символично начинается со статьи О.Л. Довгий



«Петр – победитель зверей и стихий (по сочинениям Феофана Прокоповича)». Вечный диалог власти и художника в разные времена звучит в различной тональности. Феофан Прокопович – ярчайшая фигура (и наглядное порождение) эпохи Петра I. С именем страстного проповедника прочно ассоциируется восхваления монарха, его великих деяний и помыслов.

Исследуя творческие установки Феофана, автор статьи отмечает риторическую практику – возвеличивание Петра I через принижение противников. Блестящая победа над метафорическими животными умножает славу и величие российского императора. О.Л. Довгий предлагает термин – *отрицательный эпидейксис*. При этом изображение противников Петра неизбежно превращается в яркий панегирик. Автор статьи отмечает риторический инструментарий Феофана – гиперболическая амплификация, бестиарная метафора, стихийный сюжет. И, как подчеркивается в финале статьи, «весь этот прекрасно отлаженный риторический аппарат достается в наследство русской поэзии»¹.

В статье Д.П. Ивинского «“Дракон, или Демон змеевидный”: к наполеоновской теме в русской поэзии 1812–1814 гг.» рассматривается заданная Г.Р. Державиным интерпретация образа Наполеона. Вполне в духе своего времени, на волне патриотического подъема выдающийся русский поэт и государственный деятель яростно обрушивается на французского императора как на настоящее исчадие ада, предводителя inferнального воинства. В статье показано, как тема огромного зверя, заявленная поэтом в 1813–1814 гг., отсылает к Откровению Иоанна Богослова и восходит к более ранним стихам Державина. Добавим: автор статьи специально оговорил в сноске, что данная заметка представляет лишь фрагмент более обширного исследования; «ее задача не обобщение материала, а его систематизация...»².

Системный подход демонстрирует статья Алисы Львовой «Бестиарий “Скупого рыцаря”». Автор скрупулезно подсчитала всех обитателей риторического зверинца и продемонстрировала его связь с героями и содержанием одной из «маленьких трагедий». В статье приводится план на уровне RES (кони) и VERBA (собака, пес, пес цепной, змей, мышь, олень, зверь, тигренок); определяется группа «наиболее интересных с точки зрения бестиарной характеристики персонажей»³. Это – Альбер, Барон и Соломон. Автор подчеркивает, что именно этим героям посвящены многочисленные литературоведческие работы, а предпринятый в статье анализ не противоречит «традиционным выводам о системе персонажей “Скупого рыцаря”»⁴.

Статья А.В. Скрыбиной «Стихия страсти: любовь и ненависть в произведениях Н.М. Кононова» посвящена творчеству современного российского писателя. Рассматривая концепты «любовь» и «ненависть», исследователь выдвигает гипотезу о схожести картины мира писателя с мифопоэтической картиной мира. А.В. Скрыбина подробно рассматривает миф об умирающем и воскрешающем боге, о божественных близнецах и космогонии. Само по себе обращение молодого исследователя к творчеству со-



временного писателя необходимо только приветствовать и поддерживать. Остается только констатировать возникшее ощущение открытого финала статьи, отсутствие логически построенного вывода.

Статья И.М. Косова «Стихийная тематика в советской драматургии 20-х гг.» посвящена одному из интереснейших периодов в истории отечественного театра. Автор рассматривает пьесы В.В. Маяковского, М.А. Булгакова, К.А. Тренева, Вс. Иванова, Ю. Олеси. Анализ стихийных мотивов (огня, земли, воды), проведенный в избранном корпусе драматургии, подводит исследователя к выводу о рефлексии советских драматургов по поводу свершившихся революционных потрясений. Несмотря на заявленную в самом начале статьи авторскую позицию отстранения от принципов театроведческого анализа, все же считаем необходимым поделить с вами возникшим чувством недоумения: отсутствуют какие-либо указания на предшественников, ссылки на труды М. Чудаковой, А. Смелянского, А. Нинова, А. Белинкова, В. Гудковой. Думается, что осмысление современными читателями такой перспективной темы затруднительно без оглядки на опыт литературоведения и театральной критики.

Д.М. Давыдов посвятил свою статью особенностям рецепции понятий «стихий» и «стихиалии». Оговаривая свое обращение к теме, автор статьи «Стихий и стихиалии в новой и новейшей русской поэзии» корректно указывает на известные работы отечественных и зарубежных литературоведов и предлагает несколько весьма убедительных и ярких примеров на заданную тему. Автор отмечает последовательную работу со стихиями как структурной основой поэтического текста московско-крымской группы «Полуостров», где огонь, воздух, вода, земля, эфир представлены и как эмблемы участников. Любопытно, что эмблемы не становятся центральными мотивами творчества этих поэтов.

Анализ интерпретации мотива дождя представлен в статье О.Ю. Казмирчук «Трактовка образа дождя в литературном творчестве детей». Статья основана на материале творчества участников детской литературной студии (возраст от 6 до 17 лет). Автор статьи приводит многочисленные отрывки из произведений, в которых описывается дождь (любопытно отметить частотность этого образа в творчестве детей, особенно подростков). В результате проведенного анализа автор статьи О.Ю. Казмирчук приходит к очень важному выводу: интерпретируя образ дождя, юные авторы соединяют свой эмпирический опыт с вольным или невольным подражанием классике.

Игорь Сид в статье «Тотем в русской литературе. Зоопозитика текстов, зоософия сообществ» сосредоточил свое внимание на процессе проникновения понятия и практики тотемизма в современную русскую литературу и литературный быт. Автор особо подчеркивает актуальность «тотемической» темы в современном социокультурном пространстве.

В неожиданном ракурсе предстают в статье Л.В. Кузнецовой «Звериная самоидентификация современного российского киногероя: кот, волк и медведь» образы отечественного кинематографа. В центре внимания ис-



следователя – три отечественные кинокартины («Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину», «Волчок», «Медвежий поцелуй»). Автор, совершенно справедливо, отмечает, что образы кота, медведя и волка архетипичны для русских людей. Три варианта звериной идентификации героя с этими животными описаны с позиций психоанализа и актуальных культурных ассоциаций зрителей. Автор статьи приходит к выводу, что животное «является телесным способом мышления человека»⁵. Техника анализа, яркость (и определенная смелость) сопоставлений оставляет широкий простор для возможных интересных и плодотворных дискуссий.

Во втором разделе сборника особенно интересной представляется статья А.Е. Махова «Зверь в “Иконологии” Чезаре Рипы». Книга малоизвестного широкой публике итальянского эрудита, являясь важнейшим этапом в развитии европейской бестиарной семиотики, определила для барочного искусства тональность изображения отвлеченных понятий. Автор статьи убедительно показывает, какие принципиальные новации проявляются в «Иконологии» на визуальном уровне. Зверь, утрачивая самостоятельность (характерную для средневекового бестиария и эмблемы), изображается рядом с человеком, он сопровождает человеческую фигуру, сопутствует ей. И в связи с этим можно упомянуть каноны классической иконографии, где мужчина изображался повелителем зверей (лошадей, собак, львов), а женщина, изображенная в сопровождении разнообразных животных (кролики, собачки, птицы и т.п.), олицетворяла покорность или двойственность натуры. Развивая средневековые идеи значащих свойств животных, Рипа изобретает новые смыслы и неожиданные значения. При этом «визуальный зверь у Рипы не существует автономно: он связан с человеческой фигурой, замкнут в пределах ее влияния (через осязание, зрение)»⁶. И в этой визуальной новации автор статьи усматривает смысловой сдвиг, при котором все значения обитателей средневекового бестиария целенаправленно на человека, «вне которого бестиарий теряет смысл»⁷.

Авторы статьи «Какого зверя больше водится в произведениях Шекспира?» Б.В. Орехов и И.В. Пешков предлагают читателям ответы на вопросы о связи между предпочтениями в назывании зверей в художественном тексте и авторской индивидуальностью, о требованиях стиля эпохи и роли авторской интенции. С помощью компьютера авторам удалось обработать внушительный корпус текстов: от драматургии Шекспира до писателей XX в. Подробный подсчет названий животных и сравнение с текстами других авторов (К. Марло, Б. Джонсон, Ф. Бэкон) позволяет сделать ряд интересных и тонких наблюдений. Впечатляет объем проделанной работы и внушительный фон для сопоставлений. Так, например, рассмотрены образцы английской и американской классики XVIII–XX вв., произведения Мильтона, Д. Дэфо, Стерна, Байрона, Диккенса, М. Твена, Г. Уэллса, А. Кристи, А. Нортон, Д. Фрэнзера. Проведенный анализ позволил прийти к вполне убедительному выводу. В пьесах Шекспира доминирующий зверь – лев, являющийся, еще и стилистическим маркером



произведений великого английского драматурга.

О.А. Кулагина уделила исследовательское внимание орнитологической метафоре и репрезентации птиц в стихотворениях Жака Превра. Автор статьи «Птицы в творчестве Жака Превра», анализируя зооморфные образы, обращает особое внимание на их персонификацию. Птицы «наделены интеллектом, даром речи, чувствами и эмоциями, и чаще всего противопоставлены человеку, причем сравнение делается не в пользу последнего»⁸. Анализ особенностей эпитетов, повторов, гипербол, орнитологических развернутых метафор и повторяющихся мотивов позволяет прийти к выводу: в изображении Ж. Превра птицы представлены как существа более разумные, чем люди. И человек не в силах разгадать загадку этих существ.

Традиционный литературоведческий подход представлен в статье Б.В. Орехова и М.С. Рыбиной «Стихии во французских переводах “Слова о полку Игореве”». Интерес авторов статьи сосредоточен на 7 переводах (со второй половины XIX до начала XXI столетия). Исследователи особо подчеркивают препятствия, неизбежно возникающие при переводах или интерпретациях столь удаленных от нас во времени шедевров, как «Слово...». Как справедливо предостерегают авторы, еще более «...коварный случай – разница в семиотических системах национальных культур»⁹.

Тонкий и скрупулезный, четко выверенный анализ – одна из характерных особенностей плодотворного соавторства. Текст авангардиста Ф. Супо дается на фоне французских переводов конца XIX–XX вв. На материале стихий показаны переводческие стратегии поэта-сюрреалиста и те семантические сдвиги, которые происходят со «Словом о полку Игореве» в системе координат иной культуры. Авторы статьи приходят к выводу, что особое положение перевода Ф. Супо определяется, с одной стороны, тем, что он выбирает ориентиры в согласии с поэтической традицией (ведет себя «как француз»), а с другой – стремится представить текст более «экзотическим», «странным», т.е. следует принципам авангардной культуры.

Статья О.В. Федудиной «Криминальный bestiарий А. Конан Дойля» заинтересует не только поклонников детективов. Без преувеличения можно сказать, что сегодня Шерлок Холмс переживает новый виток популярности. Многочисленные версии приключений лондонского сыщика не сходят с больших и малых экранов, не покидают витрины книжных магазинов и стеллажи домашних библиотек.

Обозначая определенный корпус текстов «криминальной зоологии» А. Конан Дойля, автор выделяет несколько функций животных в детективных сюжетах: невольный преступник, орудие преступления и / или возмездия, прямая или косвенная жертва преступления, помощник сыщика, улика, экзотический антураж. В статье приводится весьма интересное смелое предположение о спаниеле, выступающем в роли сниженного двойника сэра Генри в повести «Собака Баскервильей». Остается высказать пожелания, что удачные наблюдения и меткие сравнения получат дальнейшее развитие в исследованиях автора.



Как особый взгляд на животный мир рассматривает документальное кино статья М.Н. Храмовой «Звери в фильмах о дикой природе: от экологической эстетики к массовой культуре». Автор совершает подробный экскурс в историю документального кинематографа (отсчет ведется от серии фотографий 1877 г. и двухсекундного сюжета «Падающая кошка» в 1890 г.). Исследователь подчеркивает, что животные занимали особую нишу в европейской и американской культуре XIX–XX вв. По мнению автора, документальные фильмы отражают неизбежные изменения в отношениях социума к животному миру. Автор стремится показать специфику использования зооморфных образов и отмечает явное противоречие между стремлением человека к узнаванию мира дикой природы и окултуренным образом зверя в современном массмедиа пространстве.

Статья Ольги Лемберг «Все в масть: символы стихий в истории карт Таро» представляет опыт рассмотрения философско-окултурной системы. Автор статьи демонстрирует способы применения и соответствующей трактовки мастей Таро и стихий. В статье приводятся наиболее интересные и остроумные, с точки зрения автора, примеры визуализации символов в традиционных и, что особенно, интересно для дальнейших исследований и сопоставлений, в современных вариантах карт Таро.

Особого внимания и неспешного чтения заслуживает подборка эмблем XVI–XVII вв. – фрагмент готовящейся к публикации книги А.Е. Махова «Эмблематика: макрокосм».

Отмечая типографическую и полиграфическую культуру издания, с сожалением приходится констатировать отсутствие цветных иллюстраций. Впрочем, это лишь вынужденная констатация объективной причины, связанной с техническим производством и соответствующим финансированием. К формальным недочетам отнесем отсутствие единообразия в аппарате ссылок. В одних случаях они представлены как список литературы, в других – приводятся как полноценные ссылки или примечания.

Но подобные замечания не должны отвлекать нас от вдумчивого чтения. Стремление издателей заинтересовать (а порой и откровенно заинтриговать) бестиарной поэтической стихией, «звериными» метафорами и рифмами, вызывает уважение и достойно поддержки.

В целом бестиарный и стихийные аспекты предстают на страницах книги как целостные культурные феномены. Сборник – одно из редких современных серийных изданий, в котором представлен яркий калейдоскоп научно-исследовательской практики и мозаичный опыт культурологического дискурса. Отрадно, что книга не воспринимается как некое сугубо научное «академическое» издание. Сборник, безусловно, будет интересен и полезен не только студентам, но и тем, кто занимается изучением бестиарной тематики в силу своих профессиональных интересов. К аннотации издателей добавим рекомендации для широкой аудитории читающей и неравнодушной публики.

В сентябре прошлого года состоялась III конференция. Будем с нетерпением ждать очередной сборник, «Бестиарий-2014 года».



ПРИМЕЧАНИЯ

¹Довгий О.Л. Петр – победитель зверей и стихий (по сочинениям Феодана Прокоповича) // Бестиарий и стихии: Сб. статей / Сост. А.Л. Львова. М., 2013. С. 18.

Dovgiy O.L. Petr – pobeditel' zverey i stikhiy (po sochineniyam Feofana Prokopovicha) // Bestiariy i stikhii: Sb. statey / Sost. A.L. L'vova. Moscow, 2013. P. 18.

²Ивинский Д.П. «Дракон, иль Демон змеевидный»: к наполеоновской теме в русской поэзии 1812–1814 гг. // Бестиарий и стихии: Сб. статей / Сост. А.Л. Львова. М., 2013. С. 23.

Ivinskiy D.P. "Drakon, il' Demon zmeevidniy": k napoleonovskoy teme v russkoy poezii 1812–1814 gg. // Bestiariy i stikhii: Sb. statey / Sost. A.L. L'vova. Moscow, 2013. P. 23.

³Львова А. Бестиарий «Скупого рыцаря» // Бестиарий и стихии: Сб. статей / Сост. А.Л. Львова. М., 2013. С. 29.

L'vova A. Bestiariy "Skupogo rytsarya" // Bestiariy i stikhii: Sb. statey / Sost. A.L. L'vova. Moscow, 2013. P. 29.

⁴Там же. С. 31.

Ibid. P. 31.

⁵Кузнецова Л.В. Звериная самоидентификация современного российского киногероя: кот, медведь и волк // Бестиарий и стихии: Сб. статей / Сост. А.Л. Львова. М., 2013. С. 85.

Kuznetsova L.V. Zverinaya samoidentifikatsiya sovremennogo rossiyskogo kinogeroya: kot, medved' i volk // Bestiariy i stikhii: Sb. statey / Sost. A.L. L'vova. Moscow, 2013. P. 85.

⁶Махов А.Е. Зверь в «Иконологии» Чезаре Рипы // Бестиарий и стихии: Сб. статей / Сост. А.Л. Львова. М., 2013. С. 99.

Makhov A.E. Zver' v "Ikonologii" Chezare Ripy // Bestiariy i stikhii: Sb. statey / Sost. A.L. L'vova. Moscow, 2013. P. 99.

⁷Там же. С. 99.

Ibid. P. 99.

⁸Кулагина О.А. Птицы в творчестве Жака Превера // Бестиарий и стихии: Сб. статей / Сост. А.Л. Львова. М., 2013. С. 104.

Kulagina O.A. Ptitsy v tvorchestve Zhaka Prevera // Bestiariy i stikhii: Sb. statey / Sost. A.L. L'vova. Moscow, 2013. P. 104.

⁹Орехов Б.В., Рыбина М.С. Стихии во французских переводах «Слова о полку Игореве» // Бестиарий и стихии: Сб. статей / Сост. А.Л. Львова. М., 2013. С. 109.

Orekhov B.V., Rybina M.S. Stikhii vo frantsuzskikh perevodakh "Slova o polku Igoreve" // Bestiariy i stikhii: Sb. statey / Sost. A.L. L'vova. Moscow, 2013. P. 109.



SUMMARY

Articles and Reports *Theoretical Problems*

V.G. Shchukin (Krakov, Poland). The City Poetical Sphere. The City as a Single Whole (a Fragment of the Book).

Addressing the integral image of the city in fiction, the author of the article attempts at classifying elements of the poetical sphere that is a whole of complex real and meaningful combinations of special and poetical character that upgrade life pragmatics to the level of mythological consciousness and aesthetic experience. The author views: the vertical cut of the city and its horizontal panorama, metasociological (the city as man and woman, as an object of possession, seizure or destruction) and moral characteristics (the city as a parabola for human merits or vices). Basic cases of the unfolded metaphorization of the city: city-mother, city-whore, city-labyrinth, city-forest and, finally, identification of the city image with the model of the whole world are described.

Key words: city; artistic imagination; imagery; associativeness; mythopoetics; poetical sphere.

History of Literature

M.V. Eliferova (Moscow). Religious Vocabulary in Beowulf: Reconsidering the Issue of the Pre-Christian Roots of the Poem.

The paper reconsiders a history of the discussion on the 'heathen vs. Christian' nature of *Beowulf*, briefly regarding the evolution of the English critical thought on the poem against its conventional readings in Russia. The main objective of the paper is to present a new method of solving the problem, that is, quantitative analysis of word usage in the poem. The words defined as religious vocabulary are those denoting 'soul'. The analysis of variation in frequency of different words for 'soul' in *Beowulf* strongly indicates, first, that some of them were seen as more Christian than others; second, that *Beowulf* has two overlapping yet distinct traditions of word usage, of which the more intense one is almost certainly of pre-Christian origin.

Key words: Anglo-Saxon poetry; *Beowulf*; paganism; soul; mentality; analysis; vocabulary; word usage; frequency.

N.A. Pastushkova (Moscow). Allegory in the Spanish Sentimental Novel and Courtly Poetry of the 15th century.

The article contains comparative investigation of Diego de San Pedro's Spanish sentimental novel *Cárcel de amor* and Jorge de Manrique's little poem *Castillo de amor* from the viewpoint of allegory. Comparison of their central images and features, and analysis of lexical units let the author conclude that Spanish courtly poetry was very close to the sentimental novel figurativeness and directly influenced it.

Key words: medieval allegory; sentimental novel; courtly poetry.



O.A. Bogdanova (Moscow). **Will Beauty Save the World? The Problem of Beauty and Female Characters in F.M. Dostoyevsky's Novels. Article 2.**

A variety of female characters in Dostoyevsky's late novels is considered in relation to the problem of beauty that remained the most important for the writer in all periods of his creative work. The article shows evolution in the view on beauty (from the humanistic to clerical and Orthodox one), and the way from the general ideal of beauty (in the novel *Crime and Punishment*) to the national Russian ideal (in the novels *Demons*, *The Adolescent*, *The Brothers Karamazov*) is traced. The transition from the humanistic understanding of beauty to the Christian one is done in the novel *The Idiot* that completes the process of "regeneration" of Dostoyevsky's beliefs in the 1860s. The transition from the pagan and national (the novel *Demons*) to the Orthodox and national (the novel *The Brothers Karamazov*) happening inside the Russian ideal of beauty is shown. The category of beauty in Dostoyevsky's works is also viewed as an element of antique kalokagatia, on the one hand, and the Christian sophia unity, on the other. Close attention is paid to the interconnection between beauty and foolishness for Christ.

Key words: Dostoyevsky; beauty; female images; humanism; Orthodoxy; foolishness for Christ; kalokagatia; sophia; "living life"; "sightliness".

Masako Omori (Tokyo, Japan). **M.A. Bulgakov's Creative Work in the Soviet Cultural Context of the 1930s: A.S. Pushkin's Image and the Motif of the Artist's Immortality.**

The article is devoted to the influence of Soviet culture on the formation of Alexander Pushkin's image in M.A. Bulgakov's play *Alexander Pushkin*, and also devoted to analysis of the theme of the artist's immortality in his works of the 1930s. Bulgakov used the image of Pushkin's statue in this play, a symbol of one of the most important anniversaries in the Soviet culture – Pushkin's anniversary in 1937. Bulgakov mentions statues of artists to show their real immortality in his works of the 1930s. He sought to portray Pushkin as an immortal artist in a cyclical mythological plot, and also in the hierarchical structure of the system of characters that is specific in the Soviet culture of the 1930s.

Key words: Mikhail Bulgakov; Alexander Pushkin; Soviet culture of the 1930s; statue of Pushkin.

M.M. Gelfond (Nizhny Novgorod). **The Creative History of A.Y. Brushtein's Autobiographical Trilogy *The Road Goes off into the Distance...***

The article deals with the main stages of A.Y. Brushtein's work on the autobiographical trilogy, namely: diary records and poems of her gymnasium years (1897–1901), drama *The Blue and the Pink* (1935), and an unpublished essay about the writer's family (the decade after the war). A number of archival documents, for the first time introduced into academic studies, permits to clarify the "movement plan" of the autobiographical trilogy in its correlation with the writer's creative work and "the literature of the Soviet past" as a whole.

Key words: creative history; Brushtein; *The Road Goes off into the Distance...*; *The Blue and the Pink*; the prose memoirs; author; hero.



O.L. Dovgy (Moscow). Blue Hares and White Bears (V. Shklovsky's Poetological Bestiary).

The paper deals with the investigation of bestiarian metaphors in the poetological discourse using the example of V. Shklovsky's book *Theory of Prose* (1983). Bestiarian estrangement is analyzed as this author's key stylistic device.

Key words: V. Shklovsky; bestiarian metaphors; bestiarian estrangement; poetological bestiary.

Comparative Studies

A.A. Kiselev (Saint-Petersburg). About Ilya Pushkin's Poetry.

Ilya Pushkin's Japanese poetry is studied in the article. The Russian, Japanese and Jewish poetry comparisons are given. The poetics and themes of the poems as well as the ways of their translation are discussed. It is concluded that Ilya Pushkin's poetics is close to that of the Japanese romantic poet Toson.

Key words: Ilya Pushkin; poetry; Japanese; parallelism; anaphora.

Poetics of B. Pasternak's Novel "Doctor Zhivago"

K.A. Vorotyntseva (Novosibirsk), V.I. Tjupa (Moscow). Everyday Life and Catastrophe in the Novel Doctor Zhivago.

The article presents a narratological study into peculiarities of eventfulness in B. Pasternak's novel *Doctor Zhivago*. The categories of everyday life and catastrophe as zero eventfulness and supereventfulness are introduced that are not exhaustively studied by narratology. Catastrophic consequences of the war and revolution destroy everyday life as non-eventful background of the related story. But as the lyrical discourse invades the narrative, the image of everyday life acquires the eventful character, and the very possibility of making a radical distinction between the event and everyday life vanishes. An individual's creative act can oppose both chaos of the overall catastrophe and the profane connection between narrative events that are found to be integrated into the sacralized everyday routine of being.

Key words: event; everyday life; catastrophe; narrative; lyrical discourse.

E.I. Lyakhova (Moscow). The Turning "Key" (about Yuri Zhivago's Fairy Tale).

The article analyzes the central text of the lyrical part of the novel *Doctor Zhivago*. A key place of the *Fairy Tale* is analyzed in the context of the cycle. An inner turn of the lyrical plot is revealed that coincides with the "golden ratio" of the text composition and connects the first poem of the cycle with the last one.

Key words: cycle; composition; chronotopos; the motif of a sacrifice; fairytale; prayer.

Modern Education

O.V. Dovgy (Moscow). The Use of the Social Network Vkontakte in the Process



of Education

The author shares long experience of using social network Vkontakte in the educational process.

Key words: social networks; group; VKontakte; the educational process.

Surveys and Reviews

I.V. Rozina (Saint-Petersburg). Bestiary and Natural Elements: Collection of Articles / Comp. editor A.L. Lvova. Moscow: Intrada, 2013 (in Russian). 166 p.

The paper presents a review of the scientific collection “Bestiary and elements” (RES et VERBA-2) following the results of conference held in September 2012 in RSUH.

Key words: bestiary; literature; fine arts; elements; scientific conference; RES et VERBA program; RSUH.



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Богданова Ольга Алимовна – доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН. Область научных интересов – история русской литературы XIX–XX вв. E-mail: olgabogda@yandex.ru

Воротынцева Ксения Александровна – закончила аспирантуру Института филологии Сибирского отделения РАН (Новосибирск). Научные интересы: теория литературы, нарратология, дискурс-анализ, семиотика, русская литература. E-mail: vorotyntseva@gmail.com

Гельфонд Мария Марковна – кандидат филологических наук, доцент кафедры прикладной лингвистики и межкультурной коммуникации факультета гуманитарных наук Нижегородского филиала Государственного университета – Высшей школы экономики. Научные интересы: история и поэтика русской лирики, формы рецепции и интерпретации в литературе, поэтика мемуарной прозы. E-mail: gmma@mail.ru

Довгий (наст. фам. Кулагина) Ольга Львовна – кандидат филологических наук, преподаватель кафедры литературно-художественной критики и публицистики Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова. Область научных интересов – русская поэзия XVIII – первой трети XIX в.; техника диалога, комбинаторная игра А.С. Пушкина с русскими поэтами XVIII в. на микроуровне текста, бестиарный текст русской поэзии. E-mail: intrada_2002@mail.ru

Елифёрова Мария Витальевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры сравнительной истории литератур ИФИ РГГУ. Область научных интересов: медиевистика, история английской литературы, сравнительное литературоведение, семиотика культуры. E-mail: meliferova@yandex.ru

Киселев Антон Александрович – магистр, сотрудник Санкт-Петербургского государственного университета гражданской авиации. Научные интересы: лингвистика, востоковедение, поэтика. E-mail: kiseliov2a@mail.ru

Ляхова Елена Ильинична – сотрудник Центра образования «Технологии обучения» (Москва), автор работ по теории литературы и анализу художественного текста. E-mail: v.tiupa@gmail.com

Омори Масако – кандидат филологических наук, научный сотрудник Токийского университета иностранных языков (Япония). Научные интересы: М.А. Булгаков, советская культура, современная русская драматургия. E-mail: omorimasako@gmail.com

Пастушкова Наталья Александровна – кандидат филологических наук, стар-



ший преподаватель кафедры сравнительной истории литератур ИФИ РГГУ. Научные интересы: средневековая литература, компаративистика, перевод. E-mail: past_nat@yahoo.com

Розина Ирина Валерьевна – кандидат филологических наук, заведующая отделом Всероссийского музея А.С. Пушкина (Санкт-Петербург). E-mail: liceumspb@mail.ru

Тюпа Валерий Игоревич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ. Автор книг и статей по теоретической и исторической поэтике, исторической эстетике, риторике, нарратологии. E-mail: v.tiupa@gmail.com

Щукин Василий Георгиевич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской литературы Средневековья и Нового времени Ягеллонского университета (Краков, Польша). Научные интересы: методология литературоведения, история русской литературы и культуры, поэтика русской классической литературы, поэтика тоталитарного искусства, гуманитарная география и геокультурология. E-mail: wszczukin@yandex.ru



LIST OF CONTRIBUTORS

Bogdanova Olga A. – Doctor of Philological Sciences, senior research associate at the Gorky Institute for World Literature, Russian Academy of Sciences. Research area: history of the 19th and 20th century Russian literature. E-mail: olgabogda@yandex.ru

Dovgy (Kulagina) Olga L. – Cand. Sc. (Philology), lecturer at the Literary Criticism and Political Journalism Department, Lomonosov Moscow State University. Research area: Russian poetry (18th – the beginning of 19th centuries); technique of A. Pushkin's dialogue and combinatory game with Russian poets of the 18th century at the micro-level of the text, bestiarian text of Russian poetry. E-mail: intrada_2002@mail.ru

Eliferova Maria V. – Cand. Sc. (Philology), senior lecturer at the Department of Comparative Literature, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities. Research area: Medieval Studies, English Literature, Comparative Literature, Cultural Studies. E-mail: meliferova@yandex.ru

Gelfond Maria M. – Cand. Sc. (Philology), associate professor at the Department of Applied Linguistics and Intercultural Communication, Faculty of Humanities, Higher School of Economics (HSE) – Nizhny Novgorod. Research area: history and poetics of Russian lyrical poetry, forms of reception and interpretation in literature, poetics of the prose memoirs. E-mail: gmma@mail.ru

Kiseliov Anton A. – holder of a Master's degree, Saint-Petersburg State University of Civil Aviation. Research area: linguistics, Oriental studies, poetics. E-mail: kiseliov2a@mail.ru

Lyakhova Elena I. – staff member of the Education Centre “Technologies of Teaching” (Moscow), the author of works on the theory of literature and analysis of a fictional text. E-mail: v.tiupa@gmail.com

Omor Masako – Cand. Sc. (Philology), research fellow at Tokyo University of Foreign Studies (Japan). Research area: M.A. Bulgakov, Soviet culture, contemporary Russian drama. E-mail: omorimasako@gmail.com

Pastushkova Natalya A. – Cand. Sc. (Philology), senior lecturer at the Department of Comparative Literature, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities. Research interests: Medieval Hispanic Studies, comparative literature, translation studies. E-mail: past_nat@yahoo.com

Rosina Irina V. – Cand.Sc. (Philology), head of the Department of the National Pushkin Museum (Saint-Petersburg). E-mail: liceumspb@mail.ru

Shchukin Vasily G. – Doctor of Philological Sciences, professor, head of the Department of History of the Russian Literature of the Middle Ages and early modern pe-



riod, Jagiellonian University, Kraków, Poland. Research area: methodology of literary studies, history of Russian literature and culture, poetics of the Russian classical literature, poetics of totalitarian art, humanitarian geography and Geocultural Studies. E-mail: wszczukin@yandex.ru

Tjupa Valerij I. – Doctor of Philological Sciences, professor, head of the Department for Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities. The author of numerous books and articles on theoretical poetics, historical poetics, historical aesthetics, rhetoric, narratology. E-mail: v.tiupa@gmail.com

Vorotyntseva Kseniya A. – finished postgraduate studies at Institute of Philology, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk). Research area: theory of literature, narratology, discourse analysis, semiotics, Russian literature. E-mail: vorotyntseva@gmail.com



Научное издание

Новый филологический вестник

Перевод на английский И.Г. Драч
Компьютерная верстка А.В. Надточенко
Подписано в печать 01.07.2014.
Формат 60х90/16
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