



*Новый
филологический
вестник*



№ 1(32)
2015

Москва 2015

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И ИСТОРИИ

RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES

INSTITUTE OF PHILOLOGY AND HISTORY

Новый филологический вестник

№ 1 (32) ‘ 2015

The New Philological Bulletin

№ 1 (32) ‘ 2015

Москва
2015

Moscow
2015

Новый филологический вестник
№ 1 (32) ' 2015

Редакционная коллегия:

В.И. Тюпа (главный редактор), О.В. Федунина (ответственный секретарь), Т.Е. Автухович, М.Н. Дарвин, И.В. Ершова, В. Зубарева, Д. Кемпер, Е.Н. Ковтун, Д.М. Магомедова, А. Маймескулов, Ю.В. Манн, Н.И. Рейнгольд, И.В. Силантьев, А.А. Фаустов, М. Фрайзе, Чжоу Цичао, И.О. Шайтанов, П.П. Шкаренков.

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

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

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

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

ISSN 2072-9316

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

© Редколлегия «Нового
филологического вестника», 2015 г.
© Российский государственный
гуманитарный университет, 2015 г.

The New Philological Bulletin
№ 1 (32) ' 2015

Editorial Board:

V.I. Tjupa (Editor-in-Chief), O.V. Fedunina (Senior Secretary), T.E. Avtukhovich, M.N. Darvin, I.V. Ershova, A.A. Faustov, M. Freise, D. Kemper, E.N. Kovtun, D.M. Magomedova, A. Majmieskulow, Yu.V. Mann, N.I. Reinhold, I.O. Shaitanov, P.P. Shkarenkov, I.V. Silantjev, Zhou Qichao, V. Zubarev.

The journal is established in 2005
Is issued 4 times a year

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

E-mail: philol.journal@gmail.com, philol-journal@yandex.ru
Web-site: <http://slovorggu.ru/>
Phone: 7 (495) 250-68-44

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

ISSN 2072-9316

Federal Catalog 'Ural-Press'
index number for print version
subscription: ВН011056

© Editorial board of The New
Philological Bulletin, 2015
© Russian State University for the
Humanities, 2015



Содержание

Теория литературы. Текстология

Л.Г. Хорева (Москва)
От анекдота к новелле.....10

Русская литература

История литературы

С.А. Кибальник (Санкт-Петербург)
Чехов «за» и «против» Достоевского («Драма на охоте» как роман-пародия).....18

Ю.А. Рыкунина (Москва)
Первая мировая война в текстах писателей из народа.....32

**Материалы конференции
«Мандельштам и его время»**

Вступительное слово к публикации.....46

Ю.Б. Орлицкий (Москва)
К изучению строфики Мандельштама.....47

О.И. Северская (Москва)
Присутствие мира в поэтике О. Мандельштама и акмеистов.....56

И.А. Каргашин (Калуга)
Проблемы типологии субъектных структур в лирике
О. Мандельштама.....68

В.И. Тюпа (Москва)
Нераспознанный жанровый инвариант в лирической поэзии
Мандельштама.....75

Т.Д. Пронина (Москва)
Одическая традиция в «Грифельной оде» О.Э. Мандельштама.....82

Е.А. Балашова (Калуга)
«Ничего не забыто в этой ладье...»: к вопросу об идиллии и
идиллическом в лирике О.Э. Мандельштама.....100

С.Ю. Артемова (Тверь)
Почему у Мандельштама нет посланий: адресат и
диалог в «Камне».....109



Е.Л. Левина (Москва)
О книге Кристиана Уаймана «Stolen Air» (2012): переложения
стихотворений Мандельштама на английский язык.....114

Литература народов стран зарубежья

Е.В. Москвина (Москва)
Самоубийство офицера в вариантах Артура Шницлера и
Лео Перуца.....127

Е.В. Хохлова (Нижний Новгород)
Философские аспекты автобиографической прозы
Джулиана Барнса.....140

Обзоры и рецензии

М.В. Руднева (Москва)
Waszkielewicz H. Чернушная и прекрасная. Twórczość Ludmiły
Pietruszewskiej. Kraków, 2007. 262 p.
(Rosja. Myśl, słowo, obraz. T. 9).....147

Сведения об авторах.....151



Contents

Theory of Literature. Textual Studies

L.G. Khoreva (Moscow)
From the Anecdote to the Romance.....10

Russian Literature

History of Literature

S.A. Kibalnik (St. Petersburg)
Chekhov “For” and “Against” Dostoevsky (“A Hunting Drama” as
Parody-novel).....18

Yu.A. Rykunina (Moscow)
The First World War in Art Works by “Peoples Writers”.....32

**Proceedings of the Conference
“Mandelstam and His Time”**

Opening Remarks on the Publication.....46

Yu.B. Orlickiy (Moscow)
On Mandelstam’s Stanzas.....47

O.I. Severskaya (Moscow)
The Presence of World in Acmeism and the O. Mandelstam’s Poetics...56

I.A. Kargashin (Kaluga)
On the Typology of Subject Structure in the Lyrics of
Osip Mandelstam.....68

V.I. Tiupa (Moscow)
Unrecognized Genre Invariant in Lyric Poetry by O. Mandelstam.....75

T.D. Pronina (Moscow)
Odic Tradition in “Slate Ode” by O. Mandelstam.....82

E.A. Balashova (Kaluga)
“In that ship everything is provided for life, nothing is forgotten”: on
Idyll and Idyllic in O.E. Mandelstam’s Lyrics.....100

S.Yu. Artemova (Tver)
Why are there no Mandelstam’s Epistles: Addressee and Dialogue in
“Stone”.....109

E.L. Levina (Moscow)
On Christian Wiman’s “Stolen Air” (2012): English Versions of



Mandelstam’s Poems.....114

Foreign Literature

E.V. Moskvina (Moscow)
Officer Suicide in Two Versions by A. Shnitsler and L. Perutz.....127

E.V. Khokhlova (Nizhny Novgorod)
Philosophical Aspects of Autobiographical Prose of Julian Barnes.....140

Surveys and Reviews

M.V. Rudneva (Moscow)
Waszkielewicz H. Chernushnaya i prekrasnaya. Twórczość Ludmiły
Pietruszewskiej [Obscene and Admirable. Lyudmila Petrushevskaya’s
work]. Kraków, 2007. 262 p.
(Rosja. Myśl, słowo, obraz. Vol. 9).....147

List of Contributors.....153

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ТЕКСТОЛОГИЯ Theory of Literature. Textual Studies

Л.Г. Хорева (Москва)

ОТ АНЕКДОТА К НОВЕЛЛЕ

Аннотация. В статье рассматриваются проблемы генезиса и типологии новеллы как жанра на материале произведений испанского писателя XVI столетия Хуана Тимонеды, который использует анекдот и фактически переводит его в новеллу. Дается подробный критический обзор научной традиции. Автор доказывает, что анекдот является основным antecedentом новеллы, благодаря структурному сходству: наличию пуанта в обоих жанрах, кардинально меняющего точку зрения на рассказанный текст, а также акцентированию внимания на индивидуальном характере как казусе бытия, которое является визитной карточкой обоих жанров.

Ключевые слова: жанр; новелла; анекдот; канон; канонический жанр; неканонический жанр; внутренняя мера.

L.G. Khoreva (Moscow)

From the Anecdote to the Romance

The article deals with genesis and typology of the romance as a genre on the art works by Spanish writer of XVI century Juan Timoneda, who used the anecdote and actually translates it into the romance. We provide a detailed critical review of the scientific tradition. The author argues that the anecdote is main antecedent of the romance, because of their structural similarity: there is a *pointe* in both genres, that fundamentally changes our point of view on the narrated text, as well as the focus on the individual character as the incident of being, that is the “visit card” of both genres.

Key words: genre; short story; anecdote; canon; canonical genre; noncanonical genre; internal measure.

Теоретические вопросы, связанные с жанром новеллы, длительное время были и остаются предметом оживленной полемики специалистов. Несмотря на ведущиеся вокруг этого жанра споры и возникающие новейшие концепции, которые апеллируют к коммуникативным стратегиям, теорию новеллы можно понять только через ее историю. Как пишет Поль Зюмтор в «Опыте построения средневековой поэтики», «начиная с XII века слово *pouvelle* часто встречается во французском языке как определение (песни, повести или какого-либо сходного термина). В субстантивированной форме (*nova*) оно возникает в окситанском языке XIII века для обозначения рассказа, созданного на каком-либо заново обработанном материале. Отсюда – итальянская *povella*, вернувшаяся около 1400 года во Францию. Отправной точкой для предварительного определения новеллы может служить та идея, которая, по-видимому, была первичной для окситанского слова: притом, что изложенные темы имеют традицион-

ную (фольклорную, или “литературную” и “ученую”) основу, существует определенный повествовательный дискурс, который воспринимается как оригинальный – в противоположность либо своим предшественникам (народной сказке или латинскому анекдоту) либо прочим повествовательным дискурсам»¹.

Так что же представляет собой новелла в жанровом отношении? В истории эстетики и литературоведения этому жанру было дано немало определений, и все они казались и кажутся сейчас неудовлетворительными. Но, странным образом, чувствуя недостаточность и абстрактность определений, которые не в силах охватить всю сложность и глубину предмета, теоретики новеллы, тем не менее, всегда стремились дать такое определение. Большинство работ по теории новеллы были созданы на протяжении XX в. в Германии. Они базируются на исследованиях Гете, братьев Шлегелей, Клейста, Штифтера, Шпильгагена. Последние обычно отталкивались от определения Гете, который в «Беседах немецких эмигрантов» и в «Разговорах с Эккерманом» дал едва ли не первое определение новеллы как одного необычайного происшествия. В среде формалистов это определение было подвергнуто критике. Так, М. Петровский в статье о повести утверждал, что не только необычайное, но и заурядное происшествие может быть положено в основу новеллы, как мы это видим, например, у Чехова и Мопассана².

Тем не менее, это определение Гете долго тяготело над умами теоретиков, оказав значительное влияние на все последующие изыскания. Говоря о теории новеллы, нельзя обойти молчанием и так называемую «соколиную теорию» Пауля Гейзе, о которой считает своим долгом упомянуть каждый, кто приближается к этой проблеме. П. Гейзе, исходя из анализа новеллы Дж. Боккаччо о соколе, вывел следующие обязательные признаки новеллы: единство действия, резкость ситуации и четкость обрисовки, иными словами, в одном кругу должен быть один конфликт. Все названные ученые сходятся во мнении, что новелла является набором технических приемов, к которым относятся неслыханное происшествие, поворотный пункт в сюжете и персонажи, подчиненные игре судьбы. «Замкнутость» новеллистического сюжета была для них признаком первостепенной важности. Однако ограниченность методологии привела к тому, что в поле зрения формалистов попал лишь один из аспектов завершения – композиционный и его типы, поскольку, по мнению Б. Томашевского, основным признаком новеллы как жанра является его твердая концовка³.

Главным приемом окончания новеллы считался резко очерченный момент завершения сюжета, в качестве разновидности которого рассматривался так называемый «ложный конец».

Б. Эйхенбаум определяет своеобразие концовки новеллы, сопоставляя ее с романом и утверждая в этой связи, что если в романе финал является пунктом ослабления сюжетной напряженности, то в новелле он, напротив, становится пунктом усиления. Эта теория трансформировалась в теорию «неожиданных концов», согласно которой новелла «тяготеет к максимальной неожиданности финала, концентрирующей вокруг себя все остальное»⁴. Сам Б. Эйхенбаум понимал неожиданный финал как счастливый конец развития событий, поскольку принцип неожиданной развязки, по его мнению,



«сам по себе ведет к тому, что развязка эта должна быть благополучной или даже комической..... Трагическая развязка требует специальной мотивировки (виной, роком или “характером”, как обычно в трагедии), – вот почему она естественнее в психологическом романе, чем в сюжетной новелле. Читатель должен заранее примириться с нею, понимать ее логическую неизбежность, а для этого она должна быть тщательно подготовлена, так, чтобы ударение падало не на результат (т.е. иначе говоря – не на самый конец), а на движение к нему. Благополучные концы у О’Генри, как и в “Повестях Белкина”, – вовсе не вынужденный ответ на “заказ” американской публики, как об этом принято говорить, а естественное следствие принципа неожиданной развязки, несовместимой в сюжетной новелле с детальной мотивировкой»⁵.

Теория *pointe* как неожиданного финала, который должен завершать собой новеллу, был очень популярен в кругах формалистов. Это утверждение можно увидеть в работах В. Шкловского, Б. Эйхенбаума, М. Петровского. По-другому взглянул на эту проблему М. Кенигсберг, предложивший в своей статье «Об искусстве новеллы» выделять два типа повествования. Первый тип представляет собой череду эпизодов из жизни, который по окончании вполне может быть дополнен дополнительным событием. Второй же тип повествования – это, по мнению М. Кенигсберга, единство, «в его сюжете будет пункт, в котором сойдутся все нити, образующие этот сюжет, и тогда этот эпизод будет обладать особой законченностью, что всякое дальнейшее его продолжение окажется невозможным, ибо наш эпизод тогда существенно изменится в своем сюжетном развитии». Повествование второго типа и предлагается считать новеллистическим, поскольку оно обладает «пуэнтировкой». Термином *pointe* М. Кенигсберг предлагает считать «такой момент в композиции, который специфически объединяет все тематические и сюжетные элементы и придает эпизоду характер законченности»⁶.

В статье о Дж. Боккаччо (1801) Фр. Шлегель развил романтическую концепцию новеллы:

«Новелла по своему происхождению – это анекдот, история, новость, фактическое происшествие или даже независимая фабула, но такая, которая существовала до художника, и поэтому, когда он приступает к работе, новелла связывает его либо фактичностью сюжета, либо традиционностью своей редакции. Отсюда следует, что мастерство новеллиста может выказаться только своеобразием трактовки, что именно на авторской субъективности лежит ударение, когда оценивают обработку бродячего анекдота. Анекдот обыкновенно ничтожен, оторван от великих исторических интересов. Художник же умеет придать ему значительность. На этом основано все искусство Боккаччо и Сервантеса – новеллиста. В их новеллах самое главное – это не предшествующее состояние сюжета, но знаки, отметки, полученные сюжетом, когда он проходит через руки мастера»⁷.

Признавая существование неких априорных фабульных положений, которые обрабатывает новеллист, Фр. Шлегель в то же время в соответствии с романтической эстетикой отстаивает независимость художника от этих схем, утверждая возможность практически неограниченной воли



автора в обработке фабулы и одним из первых заявляет о роли анекдота в процессе возникновения и развития жанра новеллы, которая на этапе возникновения и формирования представляет собой скорее целый комплекс жанров, объединенных общей установкой на некое удивительное происшествие. Поскольку удивительное происшествие во всех его проявлениях является темой таких непохожих жанров, как анекдот, притча, сказание, легенда, рассказ о чуде и т.д., то все эти формы в той или иной степени объединялись под единым жанровым знаменателем новеллистического комплекса, который впоследствии сформировал свой собственный канон и стал полноценной новеллой.

Здесь мы переходим к такой характеристике инвариантной структуры жанра, как каноничность / неканоничность, исследование которой занимает важнейшее место в работах В.И. Тюпы и Н.Д. Тamarченко.

Канон становится инвариантной структурой для традиционных жанров, складывающихся в период перехода от долитературных (устных) нарративов к литературным (письменным). Неканонические жанры сменяют канонические значительно позже, как указывает Н.Д. Тamarченко, во второй половине XVIII в. Нас интересует значительно более ранний период – Средние века и Возрождение, в период которых только начинается складываться канон новеллы. Прежде чем перейти к анализу этого процесса, уточним понятие «канон» и «канонические жанры».

Согласно определению А.Ф. Лосева, «канон – воспроизведение некоторого определенного оригинала и образца, являясь в то же время и оригиналом и образцом для всевозможных воспроизведений и даже принципов художественной оценки»⁸, т.е. изначальная структурная модель жанра превращается в инвариантную структуру для всех последующих образцов. Как указывает Н.Д. Тamarченко, в течение длительного периода времени господствовало такое представление о творчестве, при котором память и способность к воспроизведению предшествующих образцов становится основным двигателем литературного процесса. Как далее пишет Н.Д. Тamarченко, «в строгом понимании термина таковы прежде всего “высокие” (“героизирующие”) жанры: эпопея, ода, трагедия, житие и т.п.». Это жанры «канонические... ориентированные на свой собственный канон и строящиеся на его основе, то есть в соответствие с традиционной моделью определенного целого». Психологический аспект проблемы канонических жанров в канонической модели мира, как отмечает Н.Д. Тamarченко, со ссылкой на Б.И. Бермана, заключается в «объединяющей автора и читателя “установке на выражение неизменно равного себе эмоционального содержания”»⁹.

Мы также будем придерживаться теории Н.Д. Тamarченко касательно того, что новелла является каноническим жанром, но с уточнением, что новелла является таковым только на *поздних* этапах своего бытования. Н.Д. Тamarченко не принимал во внимание самый ранний этап формирования новеллы на основе жанрового комплекса «примера», включавшего целый ряд жанров, которые характеризуются качественно иным набором структурообразующих элементов и коммуникативных стратегий. На данном этапе новелла еще не является каноническим жанром, вернее сказать, она представляет собой неканонический жанр.

Поэтому целесообразно использовать в отношении ранней новеллы



введенное в научный язык современного литературоведения Н.Д. Тамарченко понятие *внутренней меры жанра*, по своим функциям и предмету аналогичное понятию *канон* и соответствующее неканоническим жанровым структурам, принципиальной особенностью которых является их вариативность и изменчивость, их принципиальная направленность не на воспроизведение канона, а на его постоянное пересоздание. Если «канон» характеризуется определенной незыблемой нормой, то понятие «внутренняя мера» предполагает сосуществование «противоположных пределов, между которыми происходит варьирование и историческое движение форм»¹⁰, что должно учитываться при их изучении. Для нас это тем более важно, поскольку дает возможность проследить процесс формирования новеллы как жанра во взаимодействии с иными жанровыми формами.

Понятие «внутренней меры» призвано, во-первых, зафиксировать логику существования жанра, во-вторых, очертить границы привлекаемого к исследованию материала. При этом мера указывает не на устойчивые и неизменные жанровые признаки, а определяет границы возможного выбора жанрового варианта, в рамках которого эти варианты, с одной стороны, достаточно разнообразны, с другой – в совокупности осознаются как реализация единого жанрового источника.

Анализ текстов европейского Возрождения показывает, что основным жанровым вариантом, который лег в основу современной новеллы становится *анекдот*. В гораздо меньшей степени свою лепту внесли другие жанры. Творчество испанского писателя Хуана Тимонеды в полной мере подтверждает это заключение.

Два сборника Хуана Тимонеды «El Sobremesa, o Alivio de Caminante» («Закуска или досуг путешественника») и «Buen Aviso y Portacuentos» («Добрый совет, или сумка с рассказами») представляют собой краткие истории, объем которых не превышает нескольких строк. Естественно, что при этом не приходится говорить ни о разработке характеров и их углублении, ни об интригировании конфликта. Новеллы этого типа максимально приближены к анекдоту. По сути, они и есть анекдоты. Здесь минимум действия, герои преимущественно разговаривают, и остроумное слово (реже действие) является финалом произведения. Диалогическая ситуация рассказывания значительно ориентирована на финальную ответную реакцию слушателя, на его приобщение к карнавалному мироощущению. Так, уже первая история наглядно демонстрирует это положение (перевод здесь и далее наш. – Л.Х.):

«У одного барабанщика была жена, которая всегда ему противоречила так, что никогда не делала того, о чем ее просил муж. Как то раз, переезжая в другое место, поскольку муж должен был играть на свадьбе, барабанщик сказал своей жене, ехавшей на осле, перед тем как пересечь реку:

– Дорогая, пой! Но не играй на барабане, ведь осел может испугаться.

Как будто он сказал ей играть на нем. Как только они оказались на середине реки, зазвучал барабан. Испуганный осел пошел ко дну, и наша женщина оказалась в реке. Усилия мужа помочь жене не увенчались успехом. Увидев, что жена утонула, муж пошел искать ее вверх по реке. Некто, увидев его, спросил:

– Добрый человек, что ты ищешь?

Он ответил:

– Мою жену. Она утонула.

– Сеньор, и вы ищите ее в направлении против течения?

– Да, сеньор, потому что жена всегда поступала наперекор моему мнению»¹¹.

Как видим, подобный сюжет достаточно легко представить в составе средневековых сборников. В центре истории – ситуация глупого упрямства. Персонажи – барабанщик и его жена – только иллюстрируют данную ситуацию. Подобно средневековым авторам, Тимонеда дефинирует своего персонажа через его профессию, а женщину – как его жену. Дана единственная черта характера женщины – желание противоречить своему мужу. Персонаж, который задает барабанщику вопросы относительно его поисков, вообще никоим образом не обозначен. Его функция – спровоцировать финальную фразу барабанщика, которая ставит точку во всей рассказанной истории.

На остром слове построен и целый ряд других текстов, часть из которых можно понять, лишь зная особенности культурной жизни Испании XVI столетия. Об этом свидетельствует история номер 68:

«Один ткач, почитая себя благородным сеньором, оставил свое дело, говоря, что он обнаружил собственное рыцарское происхождение. Он постоянно находился среди рыцарей. Случилось ему как-то раз быть в доме одной сеньоры по имени донья Хуана, которая тайно благоволила его друзьям. И так как наш сеньор начал ревновать ее к одному джентльмену, угрожая убить его, донья Хуана, намекая на его низкое происхождение, сказала ему:

– Сеньор, если Вы его убьете, Вы не избежите виселицы.

На что он ей ответил:

– Меня не повесят, если Вы попросите меня жениться на Вас»¹².

Сказанные фразы обретут свою полноту, если знать, что в Испании того периода только идалго, т.е. лица благородного происхождения, могли рассчитывать на казнь путем обезглавливания, в то время как для низших социальных сословий предусматривалась казнь через повешение. Но и ткач не остается в долгу. В комментариях Б. Кастильоне к данному сборнику сказано, что в Испании существовал обычай освобождать преступника, если всем известная женщина легкого поведения попросит его стать ее мужем.

Коммуникативная стратегия анекдота здесь представлена в полной степени: читатель/слушатель (равно как и персонажи, и рассказчик анекдота) осведомлены об обычаях культурной жизни, вовлечены в эту жизнь



в полной мере, в противном случае рассказанная история просто не имела бы никакого смысла для слушателя. Краткость и ассоциативность реплик роднит эту историю с анекдотом. Кстати, именно как анекдоты воспринимаются истории данного сборника английским литературоведом Джоном Рейнольдсом, который переводит испанский термин «suento» (новелла) как «anecdote». Здесь проводится параллель между Хуаном Тимонедой и такими итальянскими писателями, авторами подобных историй-анекдотов, как Антонио Корнацано, Анжело Полициано, Лодовико Доменичи, также охотно использовавшими жанровую модель анекдота для своих новелл. Ведь именно анекдот, в отличие от притчи, сказки, легенды, формировал ту картину мира, тип героя и тип реципиента, которые были ориентированы на карнавальную жизненную стихию и торжество неуправляемого случая над схематизмом других жанров. Именно анекдот, в отличие от других жанров малой прозы, органично разрабатывал пуант – финальную смену точки зрения на исходную ситуацию, который становится константным признаком новеллы. Именно анекдот, в отличие от других жанров, впервые акцентирует внимание на индивидуальном характере как казусе бытия, что впоследствии становится визитной карточкой новеллистического жанра.

¹ Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. СПб., 2003. С. 406.

² Петровский М. Повесть // Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов: в 2 т. Т. 2. М.; Л., 1925. Стлб. 596–603.

³ Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М., 1999. С.193.

⁴ Эйхенбаум Б.М. О. Генри и теория новеллы // Звезда. 1925. № 6 (12). С. 292.

⁵ Эйхенбаум Б.М. О. Генри и теория новеллы // Звезда. 1925. № 6 (12). С. 291.

⁶ Кенигсберг М. Об искусстве новеллы // Корабль. 1923. № 1–2 (7–8). С. 28–29.

⁷ Цит. по: Литературная теория немецкого романтизма / под ред. Н.Я. Берковского. Л., 1934. С. 35.

⁸ Лосев А.Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 6–15.

⁹ Теория литературных жанров / под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2011. С. 45.

¹⁰ Тамарченко Н.Д. Типология реалистического романа: на материале классических образцов жанра в русской литературе XIX в. Красноярск, 1988. С. 13–14.

¹¹ Timoneda J. El Patrañuelo. El Sobremesa, o Alivio de caminantes. Buenos Aires, 1944. P. 157.

¹² Timoneda J. El Patrañuelo. El Sobremesa, o Alivio de caminantes. Buenos Aires, 1944. P. 184.

References

1. Zyumtor P. *Opyt postroeniya srednevekovoy poetiki* [Experience in Medieval poetics construction]. St. Petersburg, 2003, p. 406.
2. Petrovskiy M. *Povest'* [Novel]. *Literaturnaya entsiklopediya: slovar' literaturnykh terminov: v 2 t. T. 2* [Literary encyclopedia: dictionary of literary terms in 2 vols. Vol. 2]. Moscow; Leningrad, 1925, columns 596–603.
3. Tomashevskiy B. *Teoriya literatury. Poetika* [Theory of literature. Poetics]. Moscow, 1999, p. 193.
4. Eykhenbaum B.M. O. Genri i teoriya novelly [O. Henry and a theory of novel].

Zvezda, 1925, no. 6 (12), p. 292.

5. Eykhenbaum B.M. O. Genri i teoriya novelly [O. Henry and a theory of novel]. *Zvezda*, 1925, no. 6 (12), p. 291.

6. Kenigsberg M. Ob iskusstve novelly [On the art of the novel]. *Korabl'*, 1923, no. 1–2 (7–8), pp. 28–29.

7. As cited in: N.Ya. Berkovskiy (ed.). *Literaturnaya teoriya nemetskogo romantizma* [Literary theory of German romanticism]. Leningrad, 1934, p. 35.

8. Losev A.F. O ponyatii khudozhestvennogo kanona [On the notion of artistic canon]. *Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki* [The question of canon in the ancient and medieval ages in Asia and Africa]. Moscow, 1973, pp. 6–15.

9. N.D. Tamarchenko (ed.). *Teoriya literaturnykh zhanrov* [The theory of literary genres]. Moscow, 2011, p. 45.

10. Tamarchenko N.D. *Tipologiya realisticheskogo romana: na materiale klassicheskikh obraztsov zhanra v russkoy literature XIX v.* [The typology of realistic novel: on a material of classical samples of genre in Russian literature of the 19th century]. Krasnoyarsk, 1988, pp. 13–14.

11. Timoneda J. *El Patrañuelo. El Sobremesa, o Alivio de caminantes*. Buenos Aires, 1944, p. 157.

12. Timoneda J. *El Patrañuelo. El Sobremesa, o Alivio de caminantes*. Buenos Aires, 1944, p. 184.



РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА Russian Literature

История литературы History of Literature

С.А. Кибальник (Санкт-Петербург)

ЧЕХОВ «ЗА» И «ПРОТИВ» ДОСТОЕВСКОГО («Драма на охоте» как роман-пародия)

Аннотация. Работа основывается на том, что сюжет романа «Драма на охоте» развивается по модели то одного, то другого его претекста, а чаще всего по модели нескольких претекстов одновременно. Автор статьи показывает, что роман в значительной степени представляет собой пародию (или, точнее, гипертекст с элементами не только пародии, но и стилизации) – только не на уголовный роман Э. Габорио и А.А. Шкляревского, а на наиболее актуальную в 1880-е гг. русскую классическую литературу. Это, прежде всего, произведения А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, А.Н. Островского, И.С. Тургенева и др. Итоговые выводы из проведенного анализа сводятся к следующему: совершенно исключительную роль в «Драме на охоте» играют пародийные аллюзии на произведения Достоевского. В известной мере «Драма на охоте» – это вообще развернутая пародия Чехова на Достоевского, а пародийность по отношению ко многим другим русским и западно-европейским писателям играет в ней второстепенную роль.

Ключевые слова: Чехов; Достоевский; роман; интертекст; стилизация; пародия; гипертекст; полемический; интерпретация.

S.A. Kibalnik (St.-Petersburg)

Chekhov “For” and “Against” Dostoevsky (“A Hunting Drama” as Parody-novel)

Abstract. The article is based on the assumption that the plot of the novel “A Hunting Drama” develops on the model of pre-text, but mostly on the model of different texts at the same time. The author emphasizes that the novel represents the parody (or the hypertext more exactly with the elements as well as parody and stylization) – not to the criminal novel by E. Gaboriau and A. Shklyarevsky, but to the modern classical Russian literature in 1880-s. First of all there are art works by A. Pushkin, M. Lermontov, N. Gogol, A. Ostrovsky, I. Turgenev and other. Final conclusions show that an exclusive role in “A Hunting Drama” plays satirical allusion to F. Dostoevsky. Measurably “A Hunting Drama” is deployed parody by Chekhov to Dostoevsky, and less to the works by many other Russian and Western European writers that plays a minor role in it.

Key words: Chekhov; Dostoevsky; novel; intertext; stylization; parody; hypertext; polemical; interpretation.

То, что художественный мир зрелого Чехова строится как полемическое соотнесение с художественным миром Толстого, хорошо известно.

То, что становление мировосприятия Чехова происходит на основе противопоставления мировосприятию Достоевского, до сих пор не вполне осознается. Так, далеко не в полной мере выявлена и верно интерпретирована пародийность и криптопародийность по отношению ко многим произведениям Достоевского чеховской «Драмы на охоте», впервые отмеченная Р.Г. Назировым¹. Однако и во многих произведениях уже зрелого писателя – Чехова-прозаика и Чехова-драматурга – имеет место, хотя и, как правило, в более скрытом виде, полемика писателя с художественной философией Достоевского².

Художественный мир Чехова строится как полемически противопоставленный художественному миру Достоевского. Однако чтобы в полной мере понять первый, необходимо выявить, в каком отношении он противопоставлен второму. Для этого нужен детальный интертекстуальный анализ: особенности художественного мира Чехова утверждаются писателем не столько через прямые высказывания героев, сколько через смыслы интертекстуальности.

Общая полемичность раннего Чехова по отношению к Достоевскому выражена в известном письме Чехова к А.С. Суворину от 5 марта 1889 г.: «Хорошо, но очень уж длинно и нескромно. Много претензий»³ (далее все тексты Чехова приводятся по указанному изданию; ссылки даются в тексте с обозначением серии Сочинения или Письма (С. или П.), тома и страницы арабскими цифрами в скобках). Остается не до конца ясным, что именно Чехов видел в Достоевском «нескромного» и в чем усматривал сказавшиеся в его творчестве «претензии»? Претензии на что? Вот это мы и попытаемся выяснить в настоящей работе. Хотя Чехов как будто бы высказывает в этом письме впечатления от своего первого знакомства с творчеством Достоевского: «Купил в Вашем магазине Достоевского и читаю» (П. 3, 169) – есть все основания полагать, что в действительности он читал Достоевского и раньше. Во всяком случае, именно об этом совершенно однозначно свидетельствует текст романа «Драма на охоте».

Любопытные наблюдения об интертекстуальной природе «Драмы на охоте» содержатся в недавней статье Е.Ю. Виноградовой:

«...сюжет играет разными литературными ассоциациями, и одна аллюзия уступает ведущую роль другой. Аллюзии в “Драме на охоте” сосуществуют в тесной взаимосвязи и часто представляют собой подвижный семантический ряд, в котором по ходу действия происходят иерархические перестановки. <...> Аллюзии в “Драме на охоте” необыкновенно (в сравнении с позднейшим творчеством) активны и влиятельны. Они многое определяют, на них ориентируются сюжет, герои. Их можно назвать ложными эпитафиями ко всей истории»⁴.

Роль «ложных эпитафий» или скорее ложных версий следствия, запутывающих читателя, впрочем, играют лишь некоторые из аллюзий «Драмы на охоте» и, прежде всего, аллюзии к шекспировскому «Отелло» и лермонтовскому «Маскараду», предвещающие в тексте «повести» Камышева убийство героини, которое в ней якобы совершит Урбенин. Большинство же аллюзий и прямых референций отсылают читателя к действительно соотносимым с чеховскими сюжетным ситуациям и характерологическим деталям. Так что вопрос о характере такой соотнесенности все же остается



ся и чаще всего характеризуется как пародия и/или стилизация. Цитируя достаточно мрачный тон финала «Драмы на охоте»: «В восемь лет изменилось многое... Граф Карнеев, не перестававший питать ко мне самую искреннюю дружбу, уже окончательно спился. Усадьба его, давшая место драме, ушла от него в руки жены и Пшехоцкого. Он теперь беден и живет на мой счет» (С. 3, 405) – Р.Г. Назиров отказывается полагать ее пародией и предлагает вместо этого рассматривать как «роман-стилизацию»⁵. Однако поскольку интертекстуальность «Драмы на охоты» оказывается преимущественно скорее диссонансной, чем унисонной, то стилизацию под Достоевского и русскую классику, очевидно, можно найти лишь в немногих ее эпизодах.

Впрочем, Е.Ю. Виноградова считает «характерным для “Драмы на охоте”» «в большей степени, нежели пародию, явление пародичности, описанное Тыняновым». Однако «пародичностью» Тынянов, как отмечает сама Виноградова, называл «пародию, не направленную на конкретное литературное явление»⁶. При этом он оговаривался, что «эта направленность может относиться не только к определенному произведению, но и к определенному ряду произведений, причем их объединяющим признаком может быть – жанр, автор, даже то или иное литературное направление»⁷. И вот если взглянуть на интертекстуальность «Драмы на охоте» с этой точки зрения, то бросается в глаза, что она характеризуется как раз четкой направленностью на тех или иных авторов и даже на их вполне конкретные произведения, объединенные чем-то общим. Так что скорее в чеховском романе имеет место как раз пародийность, но это особая пародийность, которая, по Тынянову, «направлена не только на произведение, но и *против* него»⁸. Остается только выяснить, на какой именно ряд произведений направлена чеховская пародия и что их объединяет между собой.

Сложность и неоднозначность случая с «Драмой на охоте» состоит в том, что это именно ряд произведений, и сам сюжет романа развивается по модели то одного, то другого его претекста, а чаще всего одновременно по модели нескольких претекстов одновременно. При этом как мнимое, так и подлинное развитие его сюжетной коллизии происходит по рельсам то одних, то других литературных произведений. Так что роман в значительной степени представляет собой пародию – только не на уголовный роман Габорио и Шкляревского, а на наиболее актуальную в 1880-е гг. русскую классическую литературу (что – впрочем, без констатации пародийной природы данной связи – отмечал еще Л.И. Вуколов)⁹. Это, прежде всего, произведения А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова¹⁰, Н.В. Гоголя, а также, как мы увидим, А.Н. Островского, И.С. Тургенева и др.

Однако совершенно исключительную роль в «Драме на охоте» играют пародийные аллюзии на произведения Достоевского. Можно сказать, что в известной мере «Драма на охоте» – это вообще развернутая пародия Чехова на Достоевского, а пародийность по отношению ко многим другим русским и западно-европейским писателям играет в ней явно второстепенную роль.

Уже во вступлении от редактора есть несколько деталей, в которых содержится намек именно на это. Во-первых, Камышев «чрезвычайно красив» (С. 3, 242), чем, безусловно, напоминает прежде всего Ставрогина (хотя и не только его, конечно), а во-вторых, характеристика его повести



самим Камышевым: «Сюжет не новый... Любовь, убийство» (С. 3, 244) – а затем и редактором газеты: «В ней много длиннот, немало шероховатостей... Автор питает слабость к эффектам и сильным фразам... <...> Но все-таки повесть его читается легко. Фабула есть, смысл тоже, и, что важнее всего, она оригинальна, очень характерна и то, что называется *sui generis* (в своем роде – лат.)» – как нельзя лучше подходит к Достоевскому, хотя и, разумеется, не только к нему. И, наконец, последняя ремарка редактора: «Есть в ней и кое-какие литературные достоинства» (С. 3, 246; здесь и далее выделено курсивом мной – С.К.) – в контексте дальнейших бесчисленных пародийных преломлений самых разных произведений Достоевского приобретает характер аллюзии на основной объект пародирования.

С самой завязки сюжета отношения Камышева с прислуживающим ему Поликарпом, то и дело выговаривающим своему барину, обрисованы как сходные с теми, которые у «подпольного парадоксалиста» были с его «человеком» Аполлоном¹¹. В свою очередь граф Карнеев отчасти напоминает князя К. из повести Достоевского «Дядюшкин сон». Правда, он намного моложе, но не менее изношен, и, в отличие от князя К., которого Москалева пока еще только пытается женить на своей дочери Зине, он уже окружен, как выяснится в финале романа, Созей и Пшехоцким.

Что касается последнего, то своей внешностью (С. 3, 255), жадностью и любовью к карточным играм он напоминает многочисленных поляков Достоевского – прежде всего эпизодического героя «Братьев Карамазовых», которым была увлечена Грушенька. Портретное изображение Чеховым Пшехоцкого: «Рядом с графом за тем же столом сидел какой-то неизвестный мне *толстый человек с большой стриженной головой* и очень черными бровями. *Лицо этого было жирно* и лоснилось, как спелая дыня. Усы длиннее, чем у графа, лоб маленький губы сжаты, и глаза лениво глядят на небо... Черты лица расплылись, но, тем не менее, они жестки, как высохшая кожа. Тип не русский» (С. 3, 255) – имеет пародийный характер по отношению к «офицеру» Грушеньки: «Тот, который сидел на диване развалиясь, курил трубку, и у Мити лишь промелькнуло, что это какой-то *толстоватый и широколицый человек*, ростом, должно быть, невысокий и как будто на что-то сердитый»¹² (далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома и страницы арабскими цифрами). Причем дерзость Зиновьева с Пшехоцким с самого начала внутренне противопоставлена вежливости и уступчивости Дмитрия Карамазова по отношению к «офицеру» Грушеньки. Ср.: «Предложение Камышева: “Нельзя ли этого шляхтича к черту?” – вызывает испуг графа. Что-то похожее мы уже читали – в “Братьях Карамазовых”, где Митя в Мокром пытается завязать человеческие отношения с надменным паном Мусяловичем, но по мере опынения постепенно освобождается от робости перед ним»¹³.

Кутеж в доме графа Карнеева с цыганами, безусловно, напоминает «почти оргию, пир на весь мир» в Мокром в «Братьях Карамазовых» (глава «Бред»; 14; 390–401). Когда Зиновьев, которому граф не позволяет заплатить за цыган, начинает жечь кредитные билеты, то, в отличие от Гани Иволгина, Каэтан тушит огонь: « – Я не понимаю! – говорит он, кладя в карман обожженные кредитки. – Жечь деньги?! Слово это прошлогоднее полово или любовные письма... лучше я бедному отдам кому-нибудь,



чем отдавать их огню» (С. 3, 286) – и это, конечно, аллюзия уже на роман Достоевского «Идиот» (14; 161–162). При этом совершенно правильные вещи говорит человек, от которого этого совсем не ожидаешь (однако впоследствии он попросту присваивает эти деньги, хотя они ему, в отличие от Гани Иволгина, ни при каком раскладе не причитаются). Комментариий Р.Г. Назирова: «Эпизод получает комическое разрешение. Драматизм знаменитой сцены из «Идиота» резко снижен, переведен в план бытовой достоверности и более служит для характеристики авантюриста Каэтана Пшехоцкого»¹⁴ – представляется поэтому не совсем точным.

Параллелизм ряда других мотивов «Драмы на охоте» и «Братьев Карамазовых» тонко продемонстрирован Р.Г. Назировым: «Для увеселения Камышев вызывает телеграммой в графское имение цыганский хор из ресторана “Лондон”. С хором появляется и цыганка Тина, с которой Камышев был близок. На софе в мозаиковой гостиной, слыша в зале залихватские песни хора, Камышев возобновляет с Тиной самое короткое знакомство». Однако при этом исследователь, на наш взгляд, не совсем верно его квалифицирует: «Пародия на нежную сцену Мити и Грушеньки в Мокром? Да нет, скорее заимствование».

Более близкое нам указание на сознательную полемическую трансформацию Чеховым мотивов Достоевского находим ниже:

«Все описание гульбы с участием хора и особенно его любвеобильных солисток представляет собой переработку эпизода в Мокром. У Достоевского этот эпизод завершался ошеломительным ударом – появлением полиции и арестом Мити по обвинению в убийстве отца, которому разбили голову тяжелым, тупым предметом. У Чехова все проще: когда Камышев после двух пьяных ночей отоспался у себя дома, уездный врач сообщает ему о жалобе графского мужика, которого Камышев ударил веслом по голове (о чем он совершенно не помнит). Создается впечатление, что Чехов последовательно и методически снижает мотивы и сцены из “Братьев Карамазовых”»¹⁵.

Далее сюжет начинает строиться как вариация на тему «Бесприданницы» Островского, прямые отсылки к которой содержит гроза и разговор о ней Камышева с Оленькой в самой завязке его повести:

« – Вы боитесь грозы? – спросил я Оленьку.

– Боюсь, – прошептала она, немного подумав. – Гроза убила у меня мою мать... В газетах даже писали об этом... моя мать шла по полю и плакала... Ей очень горько жилось на этом свете... Бог сжалился над ней и убил ее своим небесным электричеством.

– Откуда вы знаете, что там электричество? (Упоминание Оленькой «электричества» вызывает некоторые ассоциации с Кулигиным. – С.К.)

– Я училась. Вы знаете? Убитые грозой и на войне и умершие от тяжелых родов попадают в рай. <...> Мне кажется, что и меня убьет гроза когда-нибудь и что я буду в раю... Мне вот как хотелось бы умереть. Одеться в самое дорогое, модное платье, какое я на днях видела на здешней богачке, помещице Шеффер, надеть на руки браслеты... Потом стать на самый верх Каменной Могилы и дать себя убить молнии так, чтобы все люди видели... Страшный гром, знаете, и конец...» (С. 3, 271).



При этом у Островского гроза не убивает Катерину, а вызывает ее публичное признание в грехе. Чеховская Оленька, как выяснится впоследствии, вряд ли имеет о нем понятие.

Начиная с поездки с Оленькой на шарабане, в романе складывается любовный треугольник, который напоминает отношения между Паратовым, Ларисой и Карандышевым. Ассоциации с последним при этом вызывает, конечно же, Урбенин, а Зиновьев-Камышев скорее играет роль Паратова (« – Вы ... замуж? ... за Урбенина... – проговорил я, бледнея, сам не зная отчего. – Если это не шутка, то что же это такое? – Какие шутки!.. Не знаю даже, что тут такого удивительного, странного – проговорила Оленька, надувая губки»; С. 3, 308). Однако его подлинная фамилия «Камышев», созвучная с «Карандышев», выполняет снижающую роль, заставляя предполагать в нем также и некоторые черты последнего.

Когда не накануне, а во время обеда по случаю ее замужества и не на пароходе, а в «пещере» Оленька становится любовницей Зиновьева-Камышева, то, на первый взгляд, она начинает вести себя как Лариса: «Теперь мне, как говорится, море по колено! <...> Я тебя люблю и знать ничего не хочу» (С. 3, 325). Однако как только Камышев проявляет совершенно чуждую Паратову решительность: « – Сию минуту едем ко мне, Ольга! Сейчас же! <...> Я прижал к себе “девушку в красном”, которая фактически была теперь моей женой...» (С. 3, 326) – выясняется, что чеховские Паратов и Лариса просто поменялись местами. Он выказывает готовность на все, а она – совсем несвойственное Ларисе Островского благоразумие: «И бог знает что выдумал! Убежать сейчас же после венца! Что люди скажут!» (С. 3, 327). На это принципиальное различие между Ольгой и Ларисой уже обращали внимание исследователи: в отличие от «Бесприданницы», «где за богатыми женихами охотится мать бедной невесты, в “Драме на охоте” героиня выступает в двух ипостасях – и как охотница за богатством, и как жертва материальных отношений в обществе. <...> В отличие от бесприданницы Островского, Ольга готова стать “дорогой вещью”»¹⁶.

Однако очень скоро в Зиновьеве сказывается Камышев или скорее Карандышев с присущей ему переменчивостью и трусливостью (С. 3, 332). При этом становится ясно, что в действительности еще с той минуты, когда он убеждал Оленьку бросить все и поехать с ним, он начал вести себя как «подпольный» герой, который вначале убеждал Лизу бросить ее ремесло и дал ей свой адрес, а когда она пришла к нему, испугался: «Ходил я из угла в угол, болел от сострадания к Ольге и в то же время ужасался мысли, что она поймет мое предложение, которое сделал я ей в минуты увлечения, и явится ко мне в дом, как обещал я ей, *навсегда!*» (С. 3, 332).

«Записки из подполья» становятся для Чехова каркасом еще одного эпизода «Драмы на охоте»:

«Я обнял ее и молча повел к беседке. Через десять минут, расставаясь с нею, я вынул из кармана четвертной билет и подал ей. Она сделала большие глаза.

– Зачем это?

– Это я тебе плачу за сегодняшнюю любовь.

Ольга не поняла и продолжала глядеть на меня с удивлением.

– Есть, видишь ли, женщины, – пояснил я, – которые любят за деньги. Они



продажные. Им следует платить деньги. Бери же! Если ты берешь у других, почему же не хочешь взять от меня? Я не желаю одолжений.

Как я ни был циничен, нанося это оскорбление, Ольга не поняла меня. Она не знала еще жизни и не понимала, что значит “продажные женщины”» (С. 3, 352).

Впрочем, к пикнику она уже прозревает:

« – Таким тоном разговаривают с развратными и продажными женщинами, – проговорила она. – Ты меня такой считаешь... ну и ступай к тем, святым! <...>

– Да, ты здесь хуже и подлее всех, – сказал я, – чувствуя, как мною постепенно овладевает гнев. – Да, ты развратная и продажная.

– Да, я помню, как ты предлагал мне проклятые деньги... Тогда я не понимала значения их, теперь же понимаю» (С. 3, 359).

Напомню, что у Достоевского Лиза бросает на стол «смятую синюю пятирублевую бумажку» (5; 177), которую «подпольный парадоксалист» вкладывает ей в руку, чтобы унижить ее, прежде чем выскочить из его квартиры. Трансформация этого мотива Чеховым вначале имеет саркастический характер как по отношению к Достоевскому, так и по отношению к природе женщины (Оленька настолько неразвита, что даже не понимает смысла поступка Камышева). Однако, в конце концов, и чеховская героиня оказывается способна если не на достойный ответ, то на возмущение. Этот мотив у Чехова восходит также к «Игроку» Достоевского и к вторичным претекстам, с которыми он в свою очередь связан у Достоевского – романам А. Дюма-сына «Дама с камелиями» и А. Прево «Манон Леско»¹⁷.

Будучи «обруган» Поликарпом, Камышев валится на постель и рыдает: «Ааа... ты еще смеешь говорить мне дерзости! – задрожал я, выливая всю свою желчь на бедного лакея. – Вон! Чтоб и духу твоего здесь не было, негодяй! Вон!

И не дожидаясь, пока человек выйдет из комнаты, я повалился в постель и зарыдал, как мальчишка» (С. 3, 346). Аналогичным образом «подпольный парадоксалист» «разразился слезами» (5; 172) в присутствии Лизы, говоря с ней об Аполлоне. Даже когда кажется, что Чехов всего лишь переносит сходный эпизод в свое произведение, в тексте романа имеет место, по меньшей мере, большая его акцентуация, выполненная в игровой модальности.

Впрочем, черты «подпольного парадоксалиста» причудливо соединяются в образе Камышева с деталями поведения Дмитрия Карамазова. В «Братьях Карамазовых» Дмитрий плачет неоднократно и в последний раз еще более неуместно – в присутствии своего соперника, польского офицера: « – О, идите мимо, приходите, не помешаю!.. – И вдруг он совсем неожиданно для всех и, уж конечно, для себя самого бросился на стул и залился слезами, отвернув к противоположной стене свою голову, а руками крепко обхватив спинку стула, точно обнимая ее» (14; 377).

Держа над головой Оленьки венец в качестве шафера на ее свадьбе, Камышев ведет диалог с «бесенком», сидящим «на дне» его «души», который упрекает его в «грехе» такого противоестественного брака и «шепчет» о том, что ее можно было спасти: «Откуда могут быть такие мысли? Разве я мог спасти эту юную дурочку от ее непонятного риска и несомненной



ошибки?.. – А кто знает! – шепчет бесенок. – Тебе это лучше знать! <...> – Тут не сожаление, – шепчет бесенок. – Ревность... Но ревновать можно только тех, кого любишь, а разве я люблю девушку в красном?...» (С. 3, 316). В этом эпизоде Камышев выглядит как пародийный Иван Карамазов (вряд ли случайно и это созвучие фамилий) в главе «Чорт. Кошмар Ивана Федоровича»: спору Карамазова с «чортом» на метафизические темы у Чехова соответствует разговор с «бесенком» о «спасении», а в действительности о соблазнении девушки.

Одновременно различные детали этого романа пародийно преломляются в других образах «Драмы на охоте». Так, заинтересовавшись Надей Калининой, граф Карнеев говорит: «Сравнивать ее с моими обычными Амалиями, Анжеликами да Грушами, любовью которых я пользовался, невозможно» (С. 3, 349). В свою очередь Надя Калинина, фамилия которой не случайно созвучна с фамилией «Лизы Калитиной» (ср. слова графа Карнеева: «Мне хочется чего-нибудь тихого, постоянного, скромного, вроде Наденьки Калининой, знаешь ли... Чудная девушка!» – С. 3, 349) и которая сама сопоставляет себя с пушкинской Татьяной (см.: С. 3, 330; напомним, что этот тургеневский образ, как явствует из «Пушкинской речи» Достоевского, был неразрывно связан в сознании писателя с образом пушкинской Татьяны), несколько напоминает также Зину Москалеву из «Дядюшкиного сна». Это актуализирует сюжетный параллелизм между образами Чехова и Достоевского. «Граф Карнеев – Надя – ее отец – Созя» функционально соответствуют группе персонажей «Дядюшкиного сна» «Князь К. – Зина – Москалева – Степанида (прибавим к сказанному, что героя-рассказчика повести Камышева, которого все время зазывает к себе граф Карнеев, зовут *Сергей*, то есть точно так же, как и героя романа Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели», племянника Ростанева, которого тот ждал к себе как избавителя).

Однако в отличие от Зины, которую уговаривает выйти замуж за старого князя К. ее мать, Надя Калинина с успехом делает это сама:

«Вы скажете, что выходить не любя нечестно и прочее, что уже тысячу раз было сказано, но... что же мне делать? Чувствовать себя на этом свете лишней мебелью очень тяжело... Жутко жить, не зная цели... Когда же этот человек, которого вы так не любите, сделает меня своею женою, то у меня уже будет задача жизни... Я исправлю его, я отучу его пить, научу работать... Взгляните на него! Теперь он не похож на человека, а я сделаю его человеком.

– И так далее и так далее, – сказал я. – Вы сбережете его громадное состояние, будете творить благие дела...» (С. 3, 356).

Одновременно в этом ее намерении пародийно преломляется идея «деятельной любви», которую в «Братьях Карамазовых» развивал старец Зосима как верный рецепт обретения веры (эта тема будет положена в основу пьесы «Иванов»). Именно «деятельной любви» хочет Саша Лебедева, а получается у нее любовь «мученическая» (С. 12, 72). Впрочем, этот сюжет заслуживает рассмотрения в особой статье).

Первая реплика Сози: « – А я только что приехала! Каэтан говорит мне: отдохни! Но я говорю, зачем мне отдыхать, если я всю дорогу спала! И я лучше поеду на охоту! Одедась и поехала...» – парадоксальным обра-



зом почти дословно воспроизводит диалог не кого иного, как «бабушки» с «генералом» из «Игрока» Достоевского: «Ну, где же эта рулетка? <...> Ну так и нести прямо туда! Иди вперед, Алексей Иванович! – Как, неужели, тетушка, вы даже и не отдохнете с дороги? – заботливо спросил генерал. <...> А чего мне отдыхать? Не устала; и без того пять дней сидела» (5; 258–259). Это референциальный сигнал, призванный актуализировать сходство Сози и присутствующего здесь же Каэтана (« – А это – брат моей жены... – продолжал граф бормотать, указывая на Пшехоцкого» – С. 3, 361) с m-lle Blanche и де Грие. Как в «Игроке» тайна загадочных отношений Де-Грие с «генералом» окончательно проясняется только ближе к концу романа, так и в «Драме на охоте» лишь почти в самом финале повести Камышева читателю становится понятен характер отношений Пшехоцкого с «графом»: «Приезд жены, убийство.... Бррр!.. Где теперь моя жена? Ты ее не видел?

– Видел. Она с Пшехоцким чай пьет.

– С братцем, значит... Пшехоцкий – это шельма! Когда я удирал из Петербурга тайком, он пронюхал о моем бегстве и привязался... Сколько он у меня денег выжулил за все это время, так это уму непостижимо!» (С. 3, 374; ср. реплику «генерала» в «Игроке»: «Уехал! У него все мое в закладе; я гол как сокол! <...> Он погубил меня, – говорил он, – он обокрал меня, он меня зарезал! Это был мой кошмар в продолжение целых двух лет!» – 5; 287, 309). Ср. реплику «генерала» Алексею Ивановичу о Де-Грие: «Он погубил меня, <...> он обокрал меня, он меня зарезал!» (5; 309). Все это, разумеется, актуализирует сходство с «генералом» графа Карнеева, состояние которого – также как и состояние «генерала» к m-lle Blanche – отходит к Созе и Пшехоцкому. Кстати, очень может быть, что они такие же родственники, как m-lle Blanche и Де-Грие (между прочим, уже подзаголовков романа Камышева «Из записок судебного следователя» отчасти напоминает подзаголовок «Игрока» «Из записок молодого человека»; 5; 208).

Как уже отмечалось, эпизоды преступления и расследования в «Драме на охоте» открыто соотношены с «Преступлением и наказанием»¹⁸, а «судебный процесс, особенно “риторическая” защита адвоката и также согласие присяжных в суровости приговора, пародийны по отношению к аналогичным сценам в “Братьях Карамазовых”»¹⁹. Что касается первых, то к уже проведенным моими предшественниками в изучении данной темы параллелям можно прибавить эпизод с Кузьмой, обвиненным в убийстве Ольги крестьянами (С. 3, 393–399), который внутренне сопоставлен у Чехова с Миколкой Достоевского (в обоих случаях звучит одно и то же слово: «убивец»). В отличие от чеховского Кузьмы, герой «Преступления и наказания» сам признается в убийстве старухи-процентщицы, которого не совершал, чтобы «пострадать» (6; 348). Следовательно, Чехов преобразует этот эпизод таким образом, каким подобные ему чаще встречаются в жизни.

Что касается общего характера трансформации Чеховым мотивов Достоевского, то ценные соображения на этот счет уже высказывались: «Чехов тоскует по здоровью – и прежде всего нравственному, Ставрогины и Раскольниковы, опасно размножившиеся к концу XIX века, ему были “гадки”: защитный инстинкт нормального человека, протестующего против декадентского увлечения сложностью современной души, точнее –

сложностью зла. <...> Чехов усматривал в криминальной литературе и в известной мере у самого Достоевского романтизацию преступления, и она ему сильно не нравилась»²⁰.

И все же полемическая трансформация Чеховым мотивов Достоевского имеет более широкий характер и вдобавок относится не только к ним, а и к некоторым другим мотивам русской и мировой классики. Тем не менее, очевидно, что в соответствии с собственным принципом «сдержанности» Чехов все время выступает против как бы последних рецидивов романтизма в ней – растянутости, неестественности и «претенциозности» (вспомним чеховское: «очень уж длинно и нескромно. Много претензий»). Он последовательно трансформирует чреватые этими пороками ноты русской классики, превращая ее сюжетные ситуации в более правдоподобные и часто встречающиеся, а характеры – в более простые и естественные.

Такая скрытая художественная полемика Чехова с Достоевским и с русской классикой XIX в. делает «Драму на охоту» своего рода ее гипертекстом и превращает в интертекстуальный детектив. Кто убил героиню романа, читателю становится понятно довольно быстро, а вот то, какой именно интертекст звучит в романе на каждой новой его странице, в отдельных случаях надо разгадывать как своего рода интертекстуальную шараду. Впрочем, загадка происхождения большинства сюжетных ходов и характерологических деталей в «Драме на охоте» тоже разгадывается без особого труда, т.к. Чехов отсылает в основном к актуальным для читателя того времени текстам, а иногда и прямо называет своим претексты. Однако интертекстуальный детектив, скорее всего, занимает внимание читателя все же дольше, чем детектив криминальный, поскольку только при повторном и даже неоднократном прочтении становится понятна весьма замысловатая система соотношения текста «Драмы на охоте» с его претекстами и самих этих претекстов между собой.

В целом, имея в виду, что предпринятые Чеховым трансформации текстов имеют характер их «полемической интерпретации», «Драму на охоте» все же можно называть романом-пародией. С оговоркой, что гипертекстовые феномены, согласно Ж. Женетту, могут иметь не только сатирическую, но и игровую модальность²¹. Однако, учитывая, что межтекстовые связи в некоторых случаях, возможно, носят характер не только трансформации, но и отчасти имитации гипотекста, допустимо рассматривать роман и как гипертекст с элементами не только пародии, но и стилизации. Так или иначе, важно другое: Чехов потому так быстро и с таким явным увлечением написал «Драму на охоте», что при этом он не только «пробовал свои силы в жанре романа» (ср. с концепцией Л.И. Вуколова²²), но и выработывал свое собственное, в том числе отчасти критическое отношение к актуальной в то время художественной литературе. При этом в «Драме на охоте» такое отношение он высказал не только и даже не столько по отношению к массовой литературе вроде Габорио и Шкляревского, сколько, прежде всего, по отношению к мировой классике от Шекспира до Лермонтова, Островского и Достоевского.

Работа выполнена в рамках гранта РФНФ, проект № 15-34-11047.



¹ Назиров Р.Г. Достоевский и Чехов: преемственность и пародия // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: сборник статей. Уфа, 2005. С. 159–168.

² Полоцкая Э.А. Человек в художественном мире Достоевского и Чехова // Достоевский и русские писатели. М., 1971; Громов М.П. Скрытые цитаты: Чехов и Достоевский // Чехов и его время. М., 1977; Овчарова П.И. Чехов – читатель Достоевского // Литературная учеба. 1982. № 3.

³ Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. М., 1980. Т. 3. С. 169; Тихомиров С.В. Чехов и Достоевский // Чеховская энциклопедия. М., 2011. С. 430–431.

⁴ Виноградова Е.Ю. «Драма на охоте»: пародийность и пародичность аллюзий // Чеховиана. Из века XX в XXI. Итоги и ожидания. М., 2007. С. 305–306.

⁵ Назиров Р.Г. Достоевский и Чехов: преемственность и пародия // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: сборник статей. Уфа, 2005. С. 162.

⁶ Назиров Р.Г. Достоевский и Чехов: преемственность и пародия // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: сборник статей. Уфа, 2005. С. 307, 297.

⁷ Тынянов Ю.Н. О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 289.

⁸ Тынянов Ю.Н. О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 291.

⁹ Вуколов Л.И. Чехов и газетный роман // В творческой лаборатории Чехова («Драма на охоте»). М., 2007. С. 214.

¹⁰ Пруайар Ж. Гордый человек и дикая девушка: (размышления над повестью «Драма на охоте») // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М., 1998. С. 113–116; Виноградова Е.Ю. «Драма на охоте»: пародийность и пародичность аллюзий // Чеховиана. Из века XX в XXI. Итоги и ожидания. М., 2007. С. 296–307.

¹¹ Кононова Н.О. Гончаровские аллюзии в «Драме на охоте» Чехова // Гончаров: живая перспектива прозы. Научные статьи о творчестве И.А. Гончарова. Szombathely, 2013. С. 295–302.

¹² Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. Т. 14. Л., 1976. С. 375.

¹³ Назиров Р.Г. Достоевский и Чехов: преемственность и пародия // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: сборник статей. Уфа, 2005. С. 162.

¹⁴ Назиров Р.Г. Достоевский и Чехов: преемственность и пародия // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: сборник статей. Уфа, 2005. С. 162.

¹⁵ Назиров Р.Г. Достоевский и Чехов: преемственность и пародия // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: сборник статей. Уфа, 2005. С. 162–163.

¹⁶ Габдуллина В.И., Яценко В.В. Архетипические мотивы в повествовательной структуре «Драмы на охоте» А.П. Чехова // Культура и текст – 2005: сборник научных трудов международной конференции. Т. 3. Барнаул, 2005. С. 228, 231.

¹⁷ Кибальник С.А. Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского. СПб., 2013. С. 253–254.

¹⁸ Назиров Р.Г. Достоевский и Чехов: преемственность и пародия // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: сборник статей. Уфа, 2005. С. 166.



¹⁹ Виноградова Е.Ю. «Драма на охоте»: пародийность и пародичность аллюзий // Чеховиана. Из века XX в XXI. Итоги и ожидания. М., 2007. С. 301–302.

²⁰ Назиров Р.Г. Достоевский и Чехов: преемственность и пародия // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: сборник статей. Уфа, 2005. С. 166–167.

²¹ Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М., 2002. С. 55–56.

²² Вуколов Л.И. Чехов и газетный роман // В творческой лаборатории Чехова («Драма на охоте»). М., 2007. С. 212–215.

References

1. Nazirov R.G. Dostoevskiy i Chekhov: preemstvennost' i parodiya [Dostoevsky and Chekhov: Continuity and parody], in: Nazirov R.G. *Russkaya klassicheskaya literatura: sravnitel'no-istoricheskij podkhod. Issledovaniya raznykh let: sbornik statey* [Russian classical literature: a comparative historical approach. Studies of different years: selected articles]. Ufa, 2005, pp. 159–168.

2. Polotskaya E.A. Chelovek v khudozhestvennom mire Dostoevskogo i Chekhova [People in the fictional world of Dostoevsky and Chekhov]. *Dostoevskiy i russkie pisateli* [Dostoevsky and Russian writers]. Moscow, 1971.

3. Gromov M.P. Skrytye tsitaty: Chekhov i Dostoevskiy [Hidden quotes: Chekhov and Dostoevsky]. *Chekhov i ego vremya* [Chekhov and his time]. Moscow, 1977.

4. Ovcharova P.I. Chekhov – chitatel' Dostoevskogo [Chekhov is Dostoevsky's reader]. *Literaturnaya ucheba*, 1982, no. 3.

5. Chekhov A.P. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. Pis'ma: v 12 t. T. 3.* [Complete collected works and letters: in 30 vols. Letters: in 12 vols. Vol. 3]. Moscow, 1980, p. 169.

6. Tikhomirov S.V. Chekhov i Dostoevskiy [Chekhov and Dostoevsky]. *Chekhovskaya entsiklopediya* [Chekhov encyclopedia]. Moscow, 2011, pp. 430–431.

7. Vinogradova E.Yu. "Drama na okhote": parodiynost' i parodichnost' allyuziy ["A Hunting Drama" a parody and a mockery of allusions]. *Chekhoviana. Iz veka XX v XXI. Itogi i ozhidaniya* [Chekhov's studies. From the XX century to the XXI. Results and expectations]. Moscow, 2007, pp. 305–306.

8. Nazirov R.G. Dostoevskiy i Chekhov: preemstvennost' i parodiya [Dostoevsky and Chekhov: Continuity and parody], in: Nazirov R.G. *Russkaya klassicheskaya literatura: sravnitel'no-istoricheskij podkhod. Issledovaniya raznykh let: sbornik statey* [Russian classical literature: a comparative historical approach. Studies of different years: selected articles]. Ufa, 2005, p. 162.

9. Nazirov R.G. Dostoevskiy i Chekhov: preemstvennost' i parodiya [Dostoevsky and Chekhov: Continuity and parody], in: Nazirov R.G. *Russkaya klassicheskaya literatura: sravnitel'no-istoricheskij podkhod. Issledovaniya raznykh let: sbornik statey* [Russian classical literature: a comparative historical approach. Studies of different years: selected articles]. Ufa, 2005, pp. 307, 297.

10. Tynyanov Yu.N. O parodii [On parody], in: Tynyanov Yu.N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. The history of literature. Cinema]. Moscow, 1977, p. 289.

11. Tynyanov Yu.N. O parodii [On parody], in: Tynyanov Yu.N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. The history of literature. Cinema]. Moscow, 1977, p. 291.

12. Vukolov L.I. Chekhov i gazetnyy roman [Chekhov and newspaper novel]. *V tvorcheskoy laboratorii Chekhova ("Drama na okhote")* [In the creative laboratory of Chekhov's "A Hunting Drama"]. Moscow, 2007, p. 214.



13. Pruyar Zh. Gordyy chelovek i dikaya devushka: (razmyshleniya nad povest'yu "Drama na okhote") [Proud man and wild girl: reflections on the novel "A hunting drama"]. *Chekhoviana: Chekhov i Pushkin* [Chekhov's studies: Chekhov i Pushkin]. Moscow, 1998, pp. 113–116.

14. Vinogradova E.Yu. "Drama na okhote": parodiynost' i parodichnost' allyuziy ["A Hunting Drama" a parody and a mockery of allusions]. *Chekhoviana. Iz veka XX v XXI. Itogi i ozhidaniya* [Chekhov's studies. From the XX century to the XXI. Results and expectations]. Moscow, 2007, pp. 296–307.

15. Kononova N.O. Goncharovskie allyuzii v "Drame na okhote" Chekhova [Goncharov's allusions in "A Hunting Drama" by Chekhov]. *Goncharov: zhivaya perspektiva prozy. Nauchnye stat'i o tvorchestve I.A. Goncharova* [Goncharov: live prospect of a prose. Scientific articles about the work by I.A. Goncharov]. Szombathely, 2013, pp. 295–302.

16. Dostoevskiy F.M. *Polnoe sobranie sochineniy. T. 14* [Complete collected works. Vol. 14]. Leningrad, 1976, p. 375.

17. Nazirov R.G. Dostoevskiy i Chekhov: preemstvennost' i parodiya [Dostoevsky and Chekhov: Continuity and parody], in: Nazirov R.G. *Russkaya klassicheskaya literatura: sravnitel'no-istoricheskiy podkhod. Issledovaniya raznykh let: sbornik statey* [Russian classical literature: a comparative historical approach. Studies of different years: selected articles]. Ufa, 2005, p. 162.

18. Nazirov R.G. Dostoevskiy i Chekhov: preemstvennost' i parodiya [Dostoevsky and Chekhov: Continuity and parody], in: Nazirov R.G. *Russkaya klassicheskaya literatura: sravnitel'no-istoricheskiy podkhod. Issledovaniya raznykh let: sbornik statey* [Russian classical literature: a comparative historical approach. Studies of different years: selected articles]. Ufa, 2005, p. 162.

19. Nazirov R.G. Dostoevskiy i Chekhov: preemstvennost' i parodiya [Dostoevsky and Chekhov: Continuity and parody], in: Nazirov R.G. *Russkaya klassicheskaya literatura: sravnitel'no-istoricheskiy podkhod. Issledovaniya raznykh let: sbornik statey* [Russian classical literature: a comparative historical approach. Studies of different years: selected articles]. Ufa, 2005, pp. 162–163.

20. Gabdullina V.I., Yashchenko V.V. Arkhetipicheskie motivy v povestvovatel'noy strukture "Dramy na okhote" A.P. Chekhova [Archetypal motifs in the narrative structure of "A Hunting Drama" by A.P. Chekhov]. *Kul'tura i tekst – 2005: sbornik nauchnykh trudov mezhdunarodnoy konferentsii. T. 3* [Culture and text – 2005: Volume of research of international conference. Vol. 3]. Barnaul, 2005, pp. 228, 231.

21. Kibal'nik S.A. *Problemy intertekstual'noy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's intertextual poetics]. St. Petersburg, 2013, pp. 253–254.

22. Nazirov R.G. Dostoevskiy i Chekhov: preemstvennost' i parodiya [Dostoevsky and Chekhov: Continuity and parody], in: Nazirov R.G. *Russkaya klassicheskaya literatura: sravnitel'no-istoricheskiy podkhod. Issledovaniya raznykh let: sbornik statey* [Russian classical literature: a comparative historical approach. Studies of different years: selected articles]. Ufa, 2005, p. 166.

23. Vinogradova E.Yu. "Drama na okhote": parodiynost' i parodichnost' allyuziy ["A Hunting Drama" a parody and a mockery of allusions]. *Chekhoviana. Iz veka XX v XXI. Itogi i ozhidaniya* [Chekhov's studies. From the XX century to the XXI. Results and expectations]. Moscow, 2007, pp. 301–302.

24. Nazirov R.G. Dostoevskiy i Chekhov: preemstvennost' i parodiya [Dostoevsky and Chekhov: Continuity and parody], in: Nazirov R.G. *Russkaya klassicheskaya literatura: sravnitel'no-istoricheskiy podkhod. Issledovaniya raznykh let: sbornik statey*



[Russian classical literature: a comparative historical approach. Studies of different years: selected articles]. Ufa, 2005, pp. 166–167.

25. P'ege-Gro N. *Vvedenie v teoriyu intertekstual'nosti* [An introduction to the theory of intertextuality]. Moscow, 2002, pp. 55–56.

26. Vukolov L.I. Chekhov i gazetnyy roman [Chekhov and newspaper novel]. *V tvorcheskoy laboratorii Chekhova ("Drama na okhote")* [In the creative laboratory of Chekhov's "A Hunting Drama"]. Moscow, 2007, pp. 212–215.



Ю.А. Рыкунина (Москва)

ПЕРВАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА В ТЕКСТАХ ПИСАТЕЛЕЙ ИЗ НАРОДА

Аннотация. В статье показано восприятие войны «низовыми» авторами. Исследуется специфика народной словесности периода Первой мировой войны, когда власть стремилась подчеркнуть единство с народом. Автор приходит к выводу, что механизмом осмысления актуальных событий в народной литературе становится ориентация на слухи, газеты и вместе с тем – на мифологические сюжеты.

Ключевые слова: самоучки; народ; наивная литература; Первая мировая война; народная поэзия.

Yu.A. Rykunina (Moscow)

The First World War in Art Works by “Peoples Writers”

Abstract. The article shows the perception of the war by “local” authors. The author researches the specific of folk literature at the period of First World War, when the government sought to emphasize its unity with people. The author concludes that the mechanism of understanding current events in the popular literature becomes focus on rumors, newspapers and at the same time – on mythological subjects.

Key words: self-taught; people; naive literature; the First World War; folk poetry.

Литературные произведения, написанные писателями-дилетантами, в современной науке нередко принято относить к «наивной литературе»: сегмент, который получил такое название, как правило, занимает определенную нишу, за пределы которой не стремится выйти, и имеет чаще всего «интимное» бытование, не тиражируется и не имеет массового читателя¹. По ряду внешних признаков (например, незнание правил стихосложения, ограниченность литературного и культурного кругозора) литература некоторых из писателей-самоучек XIX – начала XX в. также может быть отнесена к наивной словесности, однако здесь надо иметь в виду важный нюанс. В силу российской специфики до октября 1917 г. так называемые «писатели из народа» – как и вообще все, что связано с народом, – неизменно попадали в некий идеологический контекст (например, государственно-патриотический или народнический) – и, соответственно, оказывались в поле литературы. Это могла быть маргинальная ниша, периферия, но это была ниша *внутри* литературы. Произведения этих писателей издавались, имели свой тираж, своего читателя; у них был шанс попасть в журналы, о них писали критики. Принадлежность рассматриваемых в статье стихотворных текстов к «наивной литературе» – вопрос дискуссионный, но, как кажется, они представляют интерес для тех, кто исследует этот культурный феномен на материале более позднего периода.

Писатели-самоучки, что также хорошо известно, изначально пользовались значительной поддержкой власти, которая преподносила их как свидетельство всеобщего благоденствия и успехов политики просвещения.

В период Первой мировой войны идея единства власти и народа стала особенно актуальна: можно вспомнить, например, выступление Есени-



на – в качестве крестьянского поэта – перед императрицей или выступление Есенина и Клюева перед великой княгиней Елизаветой Федоровной. Официальная версия того, что поет народ в окопах, была представлена, в частности, в сборнике «Современная война в русской поэзии», вышедшем в 1915 г. под редакцией Бориса Глинского; небольшой раздел в нем был посвящен народному творчеству и имел подзаголовок «Песни и частушки». Представленный здесь материал носил характер фольклора: все произведения были анонимны и должны были служить примером того, что солдаты массово исполняют на фронтах. Приведем пример:

Как дойдем мы до Берлина-городка,
Не останется от немцев и следка...
А вернемся мы в родимые леса,
Приведем домой Вильгельма за уса!².

В книге Ореста Цехновицера «Литература и мировая война», которая вышла в 1938 г., отдельно рассматривается «лубочная» патриотическая литература, основные мотивы которой сводятся к тому, что «враг труслив, слаб и находится в союзе с самим дьяволом»³. Цехновицер приводит названия «лубочных» книжек: «Как чорт Вильгельма выдумал», «Как чорт сшил сапоги для Вильгельмовой ноги» и т.д. С другой стороны, исследователь выделяет в особую категорию пролетарскую литературу: «Лишь пролетарские писатели пытались рассказать об этой правде, раскрывшейся во фронтовых испытаниях перед сознанием “Ивана”»⁴. В то же время, поскольку цензура не оставляла возможности говорить о фронте, они «переносили разоблачения на тыл».

В 1916 г. в № 3 журнала «Современный мир» появилась публикация Льва Клейнборта, марксистски ориентированного исследователя и критика, много занимавшегося народной литературой, «Поэты-пролетарии о войне». В ней, в частности, утверждалось, что поэту-пролетарию «нелегко охватить войну воображением»⁵, т.е. дать своим мыслям художественное воплощение, найти для нее новые образы. К теме фронта поэт из народа подходит неохотно. Если же он начинает писать о войне как таковой, то зачастую выходит такая же «мертвая риторика», как у Брюсова и Сологуба. Поэтому, по мнению Клейнборта, писатели-рабочие должны не подражать большим поэтам, а писать о том, что они знают, с чем сталкиваются в повседневной жизни. Ниже мы рассмотрим два примера творчества писателей из народа, причем таких писателей, которые вполне подходили под определение «писателей-пролетариев», и постараемся вскрыть специфику этого творчества, а также механизмы освоения – и острашения – повседневности.

Филипп Шкулев, поэт-рабочий (по происхождению крестьянин), автор стихотворения, ставшего известной песней «Мы кузнецы, и дух наш молод», во время войны редактировал ряд патриотических «одноразовых» журналов и альманахов: «Удаль», «Молодая удаль», «Шрапнель» (все – 1914), «Война и народ. Юмористический и сатирический альманах» (1915) и др.⁶, где были помещены всевозможные частушки и юмористические рассказы в основном «ура-патриотического» содержания. Последний альманах, «Война и народ», был выпущен в период Великого поста, по-



этому в нем всячески обыгрывалась тема грибов:

Угостили русские
Ловко нас «грибами»:
Еле даже кайзер убежал с усами.
Немцы упираются
Лезут на дыбы,
Но от русских валятся
Точно как грибы⁷.

Отметим, что тематика, связанная как с поглощением пищи, так и с ее извержением, вообще характерна для этого корпуса текстов. Так, Цехновицер приводит следующий куплет:

У России, у сударки,
Есть хорошие подарки!
Напоим тебя мы квасом –
«Караул» завоешь басом...
А накормим если кашей –
Не расстанешься с парашей⁸.

(Ср. в поэме Шкулева «Вильгельм в аду»: «От страха у Вильгельма испортились штаны»).

Помимо альманахов в этот период Филиппом Шкулевым была выпущена поэма «Вильгельм в аду» с длинным подзаголовком: «Рассказ о том, как кайзер Вильгельм в ад попал, где своих мародеров сынков увидел, а с ними душегубов-франтов прусских лейтенантов, затем из Ольденбурга фельдмаршала Гинденбурга, потом массу немцев-чушек толстобрюхих как хрюшек, дальше своего носатого союзника Султана и как получал подзатыльники от сатаны-шайтана; как горячую смолу ел, на гвоздях сидел, в котле кипел и проч.». Поэма начинается с того, что Вильгельм ложится спать, ему является черт, просит его пожаловать в ад, вынимает душу. Дальше черти возят его по аду, показывают, что «котлы везде набиты / Одной-то немчурой»⁹. Причем Сатана говорит, что «его черти добрее», чем немецкие генералы, офицеры, интенданты и лейтенанты. Как видим, Шкулев обращается к старому и традиционному литературному сюжету «путешествия на тот свет»; что касается чертей и сатаны, это та христианская топика, которую эксплуатировали все, от «лубочных» авторов до писателей-модернистов.

Характерно, что после Февральской революции Шкулев выпускает поэму с похожим названием «Николай в аду: Рассказ о том, как Николай Романов в ад попал, где Распутина Гришку увидел». Если сопоставить две эти поэмы, можно увидеть, что они во многом идентичны и иногда просто имя Вильгельм (или титул кайзер) заменяется на Ника или Николай. Если Вильгельм встречал в аду немецких военных и союзников, то Николай видит мучающихся в котлах министров, а также Распутина. Сравним:

«Вильгельм в аду»:
Протер Вильгельм глазищи,
И видит первый сорт:
Пред ним оскалив зубы,
Стоит огромный черт¹⁰.

«Николай в аду»:
Глаза протер тут Ника
И видит первый сорт:
Пред ним, оскалив зубы,
Стоит лохматый черт¹¹.

«Вильгельм в аду»:
У нас ведь не в Берлине
Ты не услышишь «хох»,
Скорее сам орать ты
От боли будешь «ох»¹²!

«Николай в аду»:
У нас ведь не услышишь
Ты возгласов «ура»,
Что там тебе кричали
Шпики и детвора¹³.

Надо сказать, что такой поворот, связанный с февральской революцией, наблюдался не только у поэтов из народа. Так, Сергей Каблуков записал в дневнике 25 июля 1917 г.: «Сергей Городецкий, написавший “Сретение царя”, чуть ли не переделывает его в “Сретение Церетели”, и даже мой Мандельштам продал свой пацифистский «Зверинец» по 1 рублю за строку в “Новую жизнь”, успев при прежнем режиме – у Донона прочесть его светлейшему князю Волконскому, явному другу Б.В. Штюрмера. Так-то меняются времена»¹⁴. Об авторах популярных брошюр, переключившихся после Февраля на «новые» темы см. также работу Б. Колоницкого¹⁵.

Другой автор, о котором стоит рассказать, это Иван Герасимов, поэт-самоучка, также по происхождению крестьянин, работавший вагоновожатым в Московском трамвайном парке Петербурга. Его сборники выходили в 1915, 1916 и 1917 гг., причем выдерживали до 7 изданий; в 1916 г. вышел сборник в 3-х частях. В сборнике 1916 г. автор обращается к читателю с благодарностью – благодарит народ за то, что брошюра его хорошо раскупается. Если биография Шкулева известна, то о Герасимове мы знаем только то, что он пишет о себе в своих произведениях: он сообщает о своей семье, о женитьбе, о работе в трамвайном парке. Не имея реальных биографических сведений об авторе, соблазнительно было бы предположить, что это фигура фиктивная, – настолько «удачно» его стихи о войне соотносятся с официальной позицией и с официальным представлением о том, что должен чувствовать народ. Любопытно, что одно из стихотворений, которое мы встречаем в сборнике Герасимова («С каждым днем и каждым часом / Все продукты дорожают, / Но с Сенной торговцы мясом / Прямо совести не знают»), Цехновицер приводит в качестве стихотворения по-



эта-пролетария, слесаря Ивана Логинова¹⁶. Здесь мы либо имеем дело с «фольклором» (автором стихотворения был «аноним» из народа, и один из поэтов приписал его себе), либо четверостишие было приписано Ивану Герасимову издателями.

Итак, значительная часть стихов, помещенных в сборниках Герасимова, посвящена войне. Хотя выпуск книг, очевидно, должен был продемонстрировать патриотические настроения народа, одному из сборников предпослано уведомление от канцелярии Императорского двора – о том, что ходатайство о посвящении императору одного из стихотворений отклонено. Это стихотворение начинается так:

Предвечный Боже Всемогущий
Ниспосли силу с небеси
Царю Державному России
У нас на матушке Руси¹⁷.

Творчество Герасимова с его верноподданничеством оказывается своего рода неполной рифмой к явлению первых самоучек двадцатых годов XIX в., посвящавших свои произведения императору и членам его семьи (например, Федора Слепушкина). Но если те поощрялись открыто, в случае с Герасимовым косвенным свидетельством поощрения могут быть лишь многочисленные переиздания его книг.

Надо заметить, что тематический диапазон Герасимова достаточно широк. Он пишет и о том, что видит непосредственно, и о том, что ему рассказывают; многие события он пытается осмыслить в мифологическом ключе – и тогда появляются Адам и Ева, Ирод и младенцы; также поэт апеллирует к историческим событиям, вспоминая Наполеона, Петра, Кузьму Минина и т.д. Важна для него актуальность: даты написания стихов часто проставлены над стихотворениями. Если говорить о жанровых определениях, встречаются «Песни» (так, в 1915 г. Герасимов посвящает песни всем державам-союзницам: «Песнь о Франции, союзнице нашей», «Песня Британии ныне нашей союзницы», «Песнь Сербии»), «Рассказы» (например, «Рассказ солдатака»), «Письма», а также две поэмы – «Кровавый кайзер, или Война народов» и «Грехопадение первых людей». Чаще всего Герасимов использует традиционные размеры и перекрестную рифму, причем ритм может нарушаться; как и для многих самоучек, именно рифма, очевидно, служит для него маркером поэзии.

Кроме рассказов очевидцев и собственных непосредственных впечатлений, материалом для «актуальных» стихов Герасимову служат газеты и слухи, причем он, очевидно, не делает различия между ними. Так, в стихотворении «Из газет» он пишет:

Газеты жужжат точно мухи
Опять новые слухи¹⁸.

Газетный язык соединяется с языком народной литературы. В сборнике 1915 г. помещено «Мое воззвание к народу русскому» (ср. Воззвание Верховного Главнокомандующего Русскому народу, которое было опубликовано в газетах 5 августа 1914 г.), написанное 5 ноября 1914 г. Мотивы и интонации в нем отсылают не только к фольклору, но и к стихотворениям



А.В. Кольцова, пользовавшимся популярностью у писателей-самоучек:

Русский народ, о великий народ
Пробудись ты от сна, погляди ты кругом¹⁹.

В то же время Герасимов адаптирует и «высокую» литературу. Так, в поэме «Кровавый кайзер» следующий пассаж:

И спят усачи фатерлянда
В пустынях, где льется Ефрат
В могилах под грозным Верденом,
На топких путях в Петроград²⁰

явно отсылает к стихотворению М.Ю. Лермонтова «Воздушный корабль». Ср. у Лермонтова: «Но спят усачи-гренадеры – / В равнине, где Эльба шумит, / Под снегом холодной России, / Под знойным песком пиратид».

Поскольку сборник дозволен цензурой, никаких популярных в народе идей о предательстве царя и царицы-немки мы не встретим вплоть до 1917 г. Между тем, информация о царе-предателе – именно на уровне слухов – стала циркулировать в народе уже весной 1915 г. после серии поражений русских войск²¹. У Герасимова, как уже было сказано, все стихи в основном соотносятся с официальной линией; «внутренний немец» появляется в них – но пока еще как помещик и капиталист. В том же «Воззвании...»:

Нет, враг силен и хитер
Он в России жил,
Глубоко коренья в землю он пустил.
Высасывал соки из земли родной,
Возил что попало к себе он домой.
В России великой всюду жил у нас,
На долгие годы он всего запас,
Теперь обнажил меч острый на нас²².

Мысль о том, что немец глубоко пустил корни в России, прежде чем пошел на нее войной, прослеживается в стихотворении «Немецкая культура и русская натура», написанном в октябре 1915 г., где она сочетается с фольклорными мотивами:

Как искусственно хитра
Немецкая культура,
Как вынослива крепка
Русская натура.
По всей матушке Руси
Немцы расселялись
Их искусство и планы
Всюду принимались.
Заселяли все они
Фабрики, заводы

Волновали там они
Русские народы²³.

Далее со ссылкой на газеты рассказывается, что немец на заводах сварил особый клей, которым отравил работавший там народ, в связи с чем Герасимов проводит параллель с войной:

....Заготовил он всего
В свободные годы,
Теперь калечит он повсюду
Безвинные народы.

Далее немцы сравниваются с хитрой лисой, а русские – с медведем:

Вот как хитрая леса
Медведя разбудила,
Смотри теперь она сама
В капкан и угодила²⁴.

Значительная часть событий, упоминаемых в газетах, попадает в стихи Герасимова, но «интерпретируется» им на свой лад или переводится на язык улицы. Так, в одном из стихотворений встречается «злодей Мясоед» (то есть повешенный весной 1915 г. по ложному обвинению в шпионаже полковник С.Н. Мясоедов).

Кроме фольклора, газеты и слухов Герасимов обращается к истории своих личных наблюдений, к собственным приметам. В стихотворении 1915 г. «Появления летевшей стрекозы» он рассказывает, что в мае 1914 г. в Петербурге видел много стрекоз, сравнивая их с аэропланами. Таким образом, их нашествие оказывается предвестием войны, когда действительно стали использовать боевые аэропланы (как подсказал нам С.Ю. Неклюдов, в фольклористике подобные описания «пророческих» видений и снов носят название «технической эсхатологии»).

Герои наши говорят,
Где они сражались
Аэропланы всюду там
Стаями взвивались. <...>
Вот какая у меня
Друзья есть примета
Что я видел саранчу
В четырнадцатое лето.
Да ведь многие из вас
Саранчу видали,
Но немногие из вас
За ней наблюдали²⁵.

В 1917 г. выходит новый сборник Герасимова под шапкой «Новая народная книга на темы настоящего времени». Сборник открывается поэмой «Кровавый кайзер, или Война народов». Герасимов приписывает поэму

своему брату; можно предположить, однако, что поэма все же принадлежит ему самому, но он атрибутирует ее брату, т.к. после февраля видит для себя более актуальные темы, в частности революцию, политику Миллюкова и Керенского (об этом и повествуют стихотворения сборника, следующие за поэмой). Начинается поэма обращением к Музе; затем рассказывается, как демон советует кайзеру захватить Европу, причем оказывается, что кайзер и без демона давно готов к войне. Далее в поэме зарифмованы почти все события войны, почти все битвы, например:

Поспешно они отступали,
Мы взяли Львов и Галич,
Когда же в России узнали,
То подняли радостный клич²⁶.

Герасимовым осуждаются предатели (как, в частности, «изменник Мясоедов»), вспоминаются подлинные герои-патриоты – князь Пожарский, Петр, Кузьма Минин. Заканчивается поэма растерянностью кайзера после Брусиловского прорыва и пожеланием, чтобы кайзер был сослан на остров и там «издох», как сто лет назад там умер другой кумир (имеется в виду, конечно, Наполеон. Такое же пожелание высказывается и в другом стихотворении Герасимова – «Пожар Европы»). Заметим, что в стихотворении «Песнь Франции, союзнице нашей» Наполеон упомянут в положительном контексте:

Страна Франция велика,
Уже славится век свой
Она сражается донныне
Наполеоновскою рукой²⁷.

В поэме «Грехопадения первых людей» Герасимов уже осуждает царя за войну:

Народ увидел всю неправду,
Что войны не виден край,
Залила кровью поля, реки,
Затоplen весь созданный рай²⁸.

Народ в поэме изгоняет метлой из рая Николая и Алису (первых людей), которые блаженствовали в раю, причем именно царица, подобно Еве, первая вкусила запретный плод (очевидно, теперь пришло время вспомнить ее нерусское происхождение):

И Гессенская Алиса
Вкусила запрещенный плод,
Николая уговорила
Истреблять чтобы народ.

И далее:

Алиса, мать и все министры,
Буржуазный высший слой
С Николаем во едино
Войну открыли страшный бой.
...Разны сделал договоры,
Завлек союзных разных стран,
Народ губили беспощадно,
Набивали свой карман.
Народ восстал против насилья,
Метлу грязную связал,
Ей из рая Николая
За ворота вон прогнал²⁹.

Хотя в оба сборника 1917 г. входят и старые «патриотические» стихи, Герасимов приветствует февральскую революцию; более того, он пишет «Объяснение», извиняясь, что раньше упоминал царя и царизм, и поясняет, что Россия – «царство всего народа».

Помимо «грехопадения первых людей», еще один «миф», который он создает на основе библейского рассказа, – это миф об истребленных Иродом младенцах – по мнению Герасимова, это «те люди зарождались, которые видели несправедливость Ирода и жаждали правды. <...> Эти младенцы весь наш великий народ христианский, который себя добровольно отдавал на поругание несправедливому и безжалостному правительству»³⁰.

Таким образом, в творчестве Герасимова можно увидеть соединение газетного языка, фольклора, произведений «большой» литературы и своеобразной интерпретации известных мифологических сюжетов, применения их для осмысления актуальных событий. В целом его сборники являются бесценным материалом для изучения массового сознания соответствующей эпохи.

Если рассматривать публикации народной поэзии периода войны, фронтовая тематика присутствует в основном в «фольклорных», анонимных текстах. При этом тема тыла и городской повседневности, о которой советовал писать Клейнборт, очевидно, кажется авторам-самоучкам слишком узкой и неинтересной. Яркий пример тому – творчество И. Герасимова, вводящего в свои тексты то эсхатологические, то мифологические мотивы, а то и просто творящего новую мифологию. «Проза жизни» в представлении Герасимова непременно должна обрамляться патетическими размышлениями. Курьезный случай соединения низкого и высокого планов – стихотворение «Мечта человека», имеющее «философский» зачин:

Человечество трепещет,
Точно рыбица об лед,
И к берегам оно стремится,
Ищет жизненный исход. <...>
И далее:
На все окинешь простым взглядом
Всюду грязные дела,
Вот картофель поморожен –
Или мясо погнило.

То сиврюга со зловоньем
На вокзалы приплыла <...>
Масло, сыр, продуктов разных
И возможных разных птиц
И не мало тухлых яиц
Приставляют до столиц.
За последнее уже время
Везут какой-то чепухи
Лишь для лакомства в столице
Фрукты, яблоки, орехи.
Знать задумали злодеи
Опять холеру развести.
Все гноят, морозят, гадят
Гнилья в столицу привезти.
Всюду скорби, всюду горе
В нашем жизненном пути,
Где же совесть, где же правда,
Как ее, друзья, найти³¹.

В статье 1916 г. «Поэты-пролетарии» Лев Клейнборт упоминает Герасимова как стоящего среди пролетарских поэтов особняком, говорит о его творчестве как о «тупом убожестве» и называет его «дитятей природы»³². При этом Клейнборт рассматривает Герасимова в одном ряду с Клюевым и Есениным (которых также называет поэтами-пролетариями), что кажется глубоко ошибочным: рассматривать творчество Герасимова следует, по крайней мере, в контексте массовой словесности.

Изучение народного творчества периода Первой мировой войны осложняется еще и существованием в ту пору жесткой цензуры: обращаясь к отдельным публикациям и сборникам, мы, по необходимости, имеем дело только с «разрешенными» произведениями. «Антивоенная» тематика прорывается в них лишь иногда такими традиционными для литературы и фольклора мотивами, как, например, плач по ушедшему на фронт брату или сыну. С другой стороны, в советское время «непроходными» становятся уже патриотические стихи «поэтов из народа»; предпочтение отдается теме ужасов казарменного быта³³.

¹ Неклюдов С.Ю. От составителя // «Наивная литература»: исследования и тексты. М., 2001. С. 4–21.

² Современная война в русской поэзии. Пг., 1915. С. 259.

³ Цехновицер О. Литература и мировая война 1914–1918. М., 1938. С. 243.

⁴ Цехновицер О. Литература и мировая война 1914–1918. М., 1938. С. 393.

⁵ Клейнборт Л. Поэты-пролетарии о войне // Современный мир. 1916. № 3. С. 102.

⁶ Поселягин Н.В. Шкулев Филипп Степанович // Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь. Т. 6. (В печати).

⁷ Война и народ. Юмористический и сатирический альманах. Пг., 1915. С. 2.

⁸ Цехновицер О. Литература и мировая война 1914–1918. М., 1938. С. 243.

⁹ Злой Сатир [Ф. Шкулев]. Вильгельм в аду. М., 1915. С. 13.

¹⁰ Злой Сатир [Ф. Шкулев]. Вильгельм в аду. М., 1915. С. 3.



¹¹ Шкулев Ф. Николай в аду: рассказ о том, как Николай Романов в ад попал, где Распутина Гришку увидал. М., 1917. С. 4.

¹² Злой Сатир [Ф. Шкулев]. Вильгельм в аду: рассказ о том, как кайзер Вильгельм в ад попал... М., 1915. С. 6.

¹³ Шкулев Ф. Николай в аду: рассказ о том, как Николай Романов в ад попал, где Распутина Гришку увидал. М., 1917. С. 6.

¹⁴ Цит. по: Мандельштам О. Камень. Л., 1990. С. 257.

¹⁵ Колоницкий Б. «Трагическая эротика»: образы императорской семьи в годы Первой мировой войны. М., 2010. С. 577.

¹⁶ Цехновицер О. Литература и мировая война 1914–1918. М., 1938. С. 364.

¹⁷ Герасимов И. Сборник стихотворений и рассказов крестьянина-самоучки вагоновожатого Московского трамвайного парка в Петрограде. Ч. 1. Пг., 1916. С. 1.

¹⁸ Герасимов И. Сборник стихотворений и рассказов крестьянина-самоучки вагоновожатого Московского трамвайного парка в Петрограде. Ч. 2. Пг., 1916. С. 72.

¹⁹ Герасимов И. Сборник стихотворений и рассказов крестьянина-самоучки вагоновожатого Московского трамвайного парка в Петрограде. Ч. 1. Пг., 1915. С. 7.

²⁰ Герасимов И. Сборник стихотворений крестьянина-самоучки вагоновожатого Московского трамвайного парка в Петрограде. Поэма Кровавый кайзер. Или Война народов. Ч. 1. Пг., 1917. С. 17.

²¹ Колоницкий Б. «Трагическая эротика»: образы императорской семьи в годы Первой мировой войны. М., 2010. С. 231–234.

²² Герасимов И. Сборник стихотворений и рассказов крестьянина-самоучки вагоновожатого Московского трамвайного парка в Петрограде. Ч. 1. Пг., 1915. С. 7.

²³ Герасимов И. Сборник стихотворений и рассказов крестьянина-самоучки вагоновожатого Московского трамвайного парка в Петрограде Ч. 2. Пг., 1916. С. 28.

²⁴ Герасимов И. Сборник стихотворений и рассказов крестьянина-самоучки вагоновожатого Московского трамвайного парка в Петрограде Ч. 2. Пг., 1916. С. 29–30.

²⁵ Герасимов И. Сборник стихотворений и рассказов крестьянина-самоучки вагоновожатого Московского трамвайного парка в Петрограде И.Д. Герасимова. Ч. 2. Пг., 1916. С. 26.

²⁶ Герасимов И. Сборник стихотворений крестьянина-самоучки вагоновожатого Московского трамвайного парка в Петрограде И.Д. Герасимова. Поэма Кровавый кайзер. Или Война народов. Ч. 1. Пг., 1917. С. 11.

²⁷ Герасимов И. Сборник стихотворений и рассказов крестьянина-самоучки вагоновожатого Московского трамвайного парка в Петрограде И.Д. Герасимова. Ч. 1. Пг., 1915. С. 23.

²⁸ Герасимов И. Сборник стихотворений крестьянина самоучки вагоновожатого Московского трамвайного парка в Петрограде И.Д. Герасимова. Ч. 2. Сборник стихотворений революционного движения, первых людей грехопадения и городские порядки. Пг., 1917. С. 11.

²⁹ Герасимов И. Сборник стихотворений крестьянина самоучки вагоновожатого Московского трамвайного парка в Петрограде И.Д. Герасимова. Ч. 2. Сборник стихотворений революционного движения, первых людей грехопадения и город-

ские порядки. Пг., 1917. С. 10–11.

³⁰ Герасимов И. Сборник стихотворений крестьянина-самоучки вагоновожатого Московского трамвайного парка в Петрограде И.Д. Герасимова. Поэма Кровавый кайзер. Или Война народов. Ч. 1. Пг., 1917. С. 1.

³¹ Герасимов И. Сборник стихотворений крестьянина-самоучки вагоновожатого Московского трамвайного парка в Петрограде И.Д. Герасимова. Поэма Кровавый кайзер. Или Война народов. Ч. 1. Пг., 1917. С. 17–18.

³² Клейнборт Л. Поэты-пролетарии о войне // Современный мир. 1916. № 3. С. 160.

³³ Современные рабоче-крестьянские поэты в образцах и автобиографиях с портретами. Иваново-Вознесенск, 1925.

References

1. Neklyudov S.Yu. Ot sostavitelya [From the compiler]. "Naivnaya literatura": issledovaniya i teksty ["Naive literature": researches and texts]. Moscow, 2001, pp. 4–21.

2. *Sovremennaya voyna v russkoy poezii* [Modern war in Russian poetry]. Petrograd, 1915, p. 259.

3. Tsekhnovitser O. *Literatura i mirovaya voyna 1914–1918* [Literature and World War 1914–1918]. Moscow, 1938, p. 243.

4. Tsekhnovitser O. *Literatura i mirovaya voyna 1914–1918* [Literature and World War 1914–1918]. Moscow, 1938, p. 393.

5. Kleynbort L. Poety-proletarii o voyne [The proletarian-poets about the war]. *Sovremennyy mir*, 1916, no. 3, p. 102.

6. Poselyagin N.V. Shkulev Filipp Stepanovich. *Russkie pisateli 1800–1917. Biograficheskii slovar'. T. 6* [Russian writers 1800–1917. Biographical dictionary Vol. 6]. (In press).

7. *Voyna i narod. Yumoristicheskii i satiricheskii al'manakh* [War and the people. Humorous and satirical almanac]. Petrograd, 1915, p. 2.

8. Tsekhnovitser O. *Literatura i mirovaya voyna 1914–1918* [Literature and World War 1914–1918]. Moscow, 1938, p. 243.

9. Zloy Satir [F. Shkulev]. *Vil'gel'm v adu* [Wilhelm in hell]. Moscow, 1915, p. 13.

10. Zloy Satir [F. Shkulev]. *Vil'gel'm v adu* [Wilhelm in hell]. Moscow, 1915, p. 3.

11. Shkulev F. *Nikolay v adu: rasskaz o tom, kak Nikolay Romanov v ad popal, gde Rasputina Grishku uvidal* [Nicholas in hell: the story about Nicholas Romanov went to hell and Grishka Rusputin met]. Moscow, 1917, p. 4.

12. Zloy Satir [F. Shkulev]. *Vil'gel'm v adu: Rasskaz o tom, kak kayzer Vil'gel'm v ad popal...* [Wilhelm in hell: the story of how the Kaiser Wilhelm went in hell]. Moscow, 1915, p. 6.

13. Shkulev F. *Nikolay v adu: rasskaz o tom, kak Nikolay Romanov v ad popal, gde Rasputina Grishku uvidal* [The story about Nicholas Romanov went to hell and Grishka Rusputin met]. Moscow, 1917, p. 6.

14. As cited in: Mandel'shtam O. *Kamen'* [The Stone]. Leningrad, 1990, p. 257.

15. Kolonitskiy B. "Tragicheskaya erotika": *obrazy imperatorskoy sem'i v gody Pervoy mirovoy voyny* ["Tragical erotica": images of the royal family during the First World War]. Moscow, 2010, p. 577.

16. Tsekhnovitser O. *Literatura i mirovaya voyna 1914–1918* [Literature and World War 1914–1918]. Moscow, 1938, p. 364.



17. Gerasimov I. *Sbornik stikhotvorenyy i rasskazov krest'yanina-samouchki vagonovozhatogo Moskovskogo tramvaynogo parka v Petrograde. Ch. 1* [Collection of poems and stories by self-taught peasant and worker of Moscow tram depot in Petrograd. Part 1]. Petrograd, 1916, p. 1.
18. Gerasimov I. *Sbornik stikhotvorenyy i rasskazov krest'yanina-samouchki vagonovozhatogo Moskovskogo tramvaynogo parka v Petrograde. Ch. 2* [Collection of poems and stories by self-taught peasant and worker of Moscow tram depot in Petrograd. Part 2]. Petrograd, 1916, p. 72.
19. Gerasimov I. *Sbornik stikhotvorenyy i rasskazov krest'yanina-samouchki vagonovozhatogo Moskovskogo tramvaynogo parka v Petrograde. Ch. 1* [Collection of poems and stories by self-taught peasant and worker of Moscow tram depot in Petrograd. Part 1]. Petrograd, 1915, p. 7.
20. Gerasimov I. *Sbornik stikhotvorenyy krest'yanina-samouchki vagonovozhatogo Moskovskogo tramvaynogo parka v Petrograde. Poema Krovavyy kayzer. Ili Voyna narodov. Ch. 1* [Collection of poems and stories by self-taught peasant and worker of Moscow tram depot in Petrograd. Poem "Bloody Kaiser" or War of peoples. Part 1]. Petrograd, 1917, p. 17.
21. Kolonitskiy B. *"Tragicheskaya erotica": obrazy imperatorskoy sem'i v gody Pervoy mirovoy vojny* ["Tragic erotica": images of the royal family during the First World War]. Moscow, 2010, pp. 231–234.
22. Gerasimov I. *Sbornik stikhotvorenyy i rasskazov krest'yanina-samouchki vagonovozhatogo Moskovskogo tramvaynogo parka v Petrograde. Ch. 1* [Collection of poems and stories by self-taught peasant and worker of Moscow tram depot in Petrograd. Part 1]. Petrograd, 1915, p. 7.
23. Gerasimov I. *Sbornik stikhotvorenyy i rasskazov krest'yanina-samouchki vagonovozhatogo Moskovskogo tramvaynogo parka v Petrograde. Ch. 2* [Collection of poems and stories by self-taught peasant and worker of Moscow tram depot in Petrograd. Part 2]. Petrograd, 1915, p. 7.
24. Gerasimov I. *Sbornik stikhotvorenyy i rasskazov krest'yanina-samouchki vagonovozhatogo Moskovskogo tramvaynogo parka v Petrograde. Ch. 2* [Collection of poems and stories by self-taught peasant and worker of Moscow tram depot in Petrograd. Part 2]. Petrograd, 1915, pp. 29–30.
25. Gerasimov I. *Sbornik stikhotvorenyy i rasskazov krest'yanina-samouchki vagonovozhatogo Moskovskogo tramvaynogo parka v Petrograde I.D. Gerasimova. Ch. 2* [Collection of poems and stories by self-taught peasant and worker of Moscow tram depot in Petrograd, I.D. Gerasimov. Part 2]. Petrograd, 1916, p. 26.
26. Gerasimov I. *Sbornik stikhotvorenyy i rasskazov krest'yanina-samouchki vagonovozhatogo Moskovskogo tramvaynogo parka v Petrograde I.D. Gerasimova. Ch. 2* [Collection of poems and stories by self-taught peasant and worker of Moscow tram depot in Petrograd, I.D. Gerasimov. Part 2]. Petrograd, 1916, p. 26.
27. Gerasimov I. *Sbornik stikhotvorenyy i rasskazov krest'yanina-samouchki vagonovozhatogo Moskovskogo tramvaynogo parka v Petrograde I.D. Gerasimova. Ch. 1* [Collection of poems and stories by self-taught peasant and worker of Moscow tram depot in Petrograd, I.D. Gerasimov. Part 1]. Petrograd, 1915, p. 23.
28. Gerasimov I. *Sbornik stikhotvorenyy krest'yanina samouchki vagonovozhatogo Moskovskogo tramvaynogo parka v Petrograde I.D. Gerasimova. Ch. 2. Sbornik stikhotvorenyy revolyutsionnogo dvizheniya, pervykh lyudey grekhopadeniya i gorodskie poryadki* [Collection of poems and stories by self-taught peasant and worker of Moscow tram depot in Petrograd, I.D. Gerasimov. Part 2. Collection of poems of the



- revolutionary movement, the fall of the first people and urban order]. Petrograd, 1917, p. 11.
29. Gerasimov I. *Sbornik stikhotvorenyy krest'yanina samouchki vagonovozhatogo Moskovskogo tramvaynogo parka v Petrograde I.D. Gerasimova. Ch. 2. Sbornik stikhotvorenyy revolyutsionnogo dvizheniya, pervykh lyudey grekhopadeniya i gorodskie poryadki* [Collection of poems and stories by self-taught peasant and worker of Moscow tram depot in Petrograd, I.D. Gerasimov. Part 2. Collection of poems of the revolutionary movement, the fall of the first people and urban order]. Petrograd, 1917, pp. 10–11.
30. Gerasimov I. *Sbornik stikhotvorenyy krest'yanina-samouchki vagonovozhatogo Moskovskogo tramvaynogo parka v Petrograde I.D. Gerasimova. Poema Krovavyy kayzer. Ili Voyna narodov. Ch. 1* [Collection of poems and stories by self-taught peasant and worker of Moscow tram depot in Petrograd. Poem "Bloody Kaiser" or War of peoples. Part 1]. Petrograd, 1917, p. 1.
31. Gerasimov I. *Sbornik stikhotvorenyy krest'yanina-samouchki vagonovozhatogo Moskovskogo tramvaynogo parka v Petrograde I.D. Gerasimova. Poema Krovavyy kayzer. Ili Voyna narodov. Ch. 1* [Collection of poems and stories by self-taught peasant and worker of Moscow tram depot in Petrograd. Poem "Bloody Kaiser" or War of peoples. Part 1]. Petrograd, 1917, pp. 17–18.
32. Kleynbort L. *Poety-proletarii o voyne* [The proletarian-poets about the war]. *Sovremennyy mir*, 1916, no. 3, p. 160.
33. *Sovremennye raboche-krest'yanskie poety v obraztsakh i avtobiografiyakh s portretami* [Modern worker-peasant poets in samples and autobiographies with portraits]. Ivanovo-Voznesensk, 1925.

*Материалы конференции
«Мандельштам и его время»*

*Proceedings of the Conference
“Mandelstam and His Time”*

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО К ПУБЛИКАЦИИ

В начале 2014 г. при Институте филологии и истории РГГУ было создано новое структурное подразделение: учебно-научная лаборатория мандельштамоведения. Ее основной задачей стало объединение усилий ученых и преподавателей вузов, занимающихся изучением биографии и творчества Осипа Эмильевича Мандельштама, а также внедрение научных наработок специалистов в практику преподавания вузовских курсов истории и теории литературы.

В соответствии с этим, прежде всего, было принято решение собрать максимально полную библиографию опубликованных работ о Мандельштаме и на ее основе – создать электронный банк работ, посвященных поэту, сориентировав его в первую очередь на выполнение практических задач преподавания.

Параллельно начато чтение спецкурсов для студентов и аспирантов, посвященных стихосложению Мандельштама в контексте стиха Серебряного века и по истории отечественного и зарубежного мандельштамоведения. Лекции читают известные ученые, ведущие научные сотрудники лаборатории доктора филологических наук Л.Ф. Кацис и Ю.Б. Орлицкий.

Необходимо сказать, что РГГУ давно стал общероссийским центром по изучению Мандельштама: в его стенах работали и работают такие ведущие специалисты в этой области, как С. Аверинцев, М. Гаспаров, Ю. Левин, О. Лекманов, И. Сурат, Ю. Фрейдин. На базе РГГУ много лет существовало Мандельштамовское общество, под эгидой которого прошло несколько представительных научных конференций, собиравших ученых из разных городов и стран мира.

В декабре 2014 г. в РГГУ состоялась первая научная конференция «Мандельштам и его время». В конференции приняли участие 18 ученых из Москвы и Твери, представляющих РГГУ, МГУ, ВШЭ, ИРЯ РАН, ИМЛИ РАН, Институт языкознания РАН, РУДН, МИОО, ГАУГН, Тверской государственный университет, в том числе 8 докторов наук и одна студентка историко-филологического факультета РГГУ – слушательница нашего спецкурса. Избранные материалы этой конференции публикуются ниже.



Ю.Б. Орлицкий (Москва)

К ИЗУЧЕНИЮ СТРОФИКИ МАНДЕЛЬШТАМА

Аннотация. В статье рассматриваются особенности строфики оригинальной поэзии Осипа Мандельштама, описывается ее строфический репертуар, приводятся примеры оригинальных авторских отклонений от канонических стиховых форм. Прослеживается эволюция строфики поэта: от подражания строфическим опытам символистов (сонеты, триолет) через нейтральную катренную строфику – к соответствующим его поискам в области метрики и ритмики нетождественным строфическим композициям, поддерживающим общий для поэта вектор к гетероморфности. Особое внимание уделено цепным и твердым строфическим формам, а также креативным аномалиям, характерным для поздней лирики поэта.

Ключевые слова: Мандельштам; стих; строфика; катрен; двустишие; сонет; гетероморфный стих.

Yu.B. Orlickiy (Moscow)

On Mandelstam`s Stanzas

Abstract. The article deals with particular qualities of the original stanzas by Osip Mandelstam, describes its strophic repertoire and examples of original author's deviations from the canonical forms. We see the evolution of poet's stanzas: from imitation of Symbolist's strophic experiments (sonnets, triolet) through neutral quatrain strophic – to appropriate metric and rhythmic of nontrivial strophic compositions that supports common poet's intention to heteromorphic. Particular attention is paid to the chain and strong strophic forms, as well as creative anomalies which are distinctive for late poet's lyric

Key words: Mandelstam; verse; Stanzas; a couplet; the sonnet; heteromorphic verse.

Особенности строфического строения поэзии Мандельштама до сих пор, насколько мне известно, не привлекали специального внимания исследователей. Можно отметить только отдельные замечания М. Гаспарова и О. Федотова, в первую очередь – о сонетах великого русского поэта¹. Это не вполне понятно, поскольку хотя строфика поэта не так оригинальна и выразительна, как, скажем, у Брюсова, Сологуба и Северянина, но и не так однообразна, как у Блока или Маяковского. Конечно, не это – «лицо» поэта, но он был вполне в русле основных исканий своего времени и творил в традициях «умеренного» символизма с его устойчивым интересом к этому важнейшему уровню структурной организации стиха.

Можно сказать, что в строфике Мандельштама в равной мере работают оба вектора, характерные для лирики его эпохи: свободный, ведущий к появлению астрофических форм и неупорядоченных строфоидов, в идеале – верлибра и гетероморфного стиха², и консервативный, сказывающийся в использовании традиционных, а иногда и изысканных строф, а также – цепных строф и твердых форм.

При этом в строфике в целом решительно преобладают наиболее традиционные для русской силлаботоники и умеренной тоники (дольников),



которыми написано большинство стихотворения поэта³, виды строфы – катрены, а среди них доминируют четверостишия, использующие тоже наиболее традиционный тип рифмовки – перекрестный (абаб), хотя встречаются и оба других. Целиком катренами написано 275 из 437 стихотворений (нами учитывались все стихотворения по последнему «Полному собранию сочинений и писем»⁴, за исключением шуточных стихотворений, стихов на случай, переводов и произведений для детей), то есть 62,9 % от общего количества. (В дальнейшем по первому тому указанного издания приводятся все стихотворные цитаты без указания страниц).

Четверостишиями Мандельштам писал на протяжении всего своего творчества, однако в ранних книгах они встречаются чаще, т.к. основные эксперименты со строфикой приходятся в основном на поздний период творчества поэта.

Отдельно следует говорить о четверостишиях, написанных белым стихом: это «Когда в теплой ночи замирает...» (1918), «Колючая речь Араратской долины...» (1930) и стихотворение «Закутав рот, как влажную розу...» (из цикла «Армения» того же года, 4; 1930), написанное акцентным стихом и содержащее одну рифму, связывающую первую и четвертую строки этого двухкатренного произведения.

Вторая по популярности у Мандельштама традиционная строфа – александрийские двустишия смежной рифмовки. Им в разные годы написано 25 стихотворений, причем в четырех из них строфы графически не выделены. В двух поздних стихотворениях, организованных этим типом строфы, встречаются вариации рифмовки: так, стихотворение «Я молю, как жалости и милости...», в котором обращение к александрийцу дополнительно мотивировано французской темой, две последние строфы связаны не парной рифмовкой, как остальные, а представляют собой цепную пару (или могут рассматриваться как катрен перекрестной рифмовки, графически разбитый на две части).

В качестве двух таких пар можно рассматривать и оформленное графически как система двустиший воронежское стихотворение 1935 г. «Да, я лежу в земле, губами шевеля...», специфической особенностью которого является также зарифмованность всех четырех нечетных строк.

Из числа других регулярных строф можно выделить пяти-, шести- и восьмистишия, которые традиционно воспринимаются как модернизированные (расширенные) катрены и которые также активно употреблялись в русской поэзии XIX – начала XX в.

Пятистиший у Мандельштама всего четыре: это раннее «Царское село» (1912) из «Камня», построенное на базе катрена с опоясывающей рифмовкой (аббаа), и три поздних стихотворения на базе четверостишия с перекрестной рифмовкой (абааб) («Мне Тифлис горбатый снится», 1920–1927; «Как народная громада», 1931; «Бежит волна – волной волне хребет ломая», 1935).

Шестистиший – восемь; три из них написаны по способу «нанизывания»: абааб⁵, остальные – своего рода сдвоенные трехстишия (ававав), причем как слитные, так и разделенные на две части. По первой схеме написано три стихотворения: раннее «На луне не растет...» (1914), «Прославим, братья, сумерки свободы...» (1918), вошедшее в книгу «Tristia», в котором использован вольный ямб, а нечетные строки первых трех строф



из четырех имеют одну рифму, что позволяет говорить об их цепном характере (в последнем шестистишии эта закономерность не поддерживается) и наконец – «Концерт на вокзале» (1921), состоящее из трех шестистиший названного типа и одного пятистишия другой рифмовки – абааб, характерной для других строф такой длины.

Наиболее известное из парных трехстиший – «Нет, не луна, а светлый циферблат...» (1912); в воронежских стихах находим также стихотворение «Люблю морозное дыханье...» (1937). Собственно шестистишиями этого типа написаны стихотворения «Сегодня ночью, не солгу...» (1925) и седьмая часть «Стансов» 1935 г.

Более сложная рифмовка использована в стихотворении 1933 г. «Как из одной высокогорной щели...» – ахб аба. Сдвоенными белыми трехстишиями написаны стихи «Возьми на радость из моих ладоней...» (пятистопный ямб) и «Я буду метаться по табору улицы темной...» (пятистопный амфибрахий).

Наконец, восьмистишия, их – 25, причем 24 из них – сдвоенные катрены абаб и только одно стихотворение – «Зверинец» 1916 г. – абба сдс. То есть все эти стихотворения вполне можно считать вариантами четверостиший.

Всего 11 стихотворений можно считать астрофическими. Это, прежде всего, пять верлибров⁶, причем единственное большое – «Нашедший подкову» – состоит из соотносимых по объему строфоидов (от 8 до 14 строк), остальные из нескольких строк – так же, как шесть поздних стихотворений, написанных на две или три рифмы или содержащих холостые строки (например, части «Стансов»).

Наибольший интерес для нас, однако, представляют поздние стихотворения Мандельштама, многие из которых написаны вольными размерами, разными типами тоники, логаздами, содержат нерифмованные строки и т.п. отклонения от силлабо-тонического канона. Соответственно, в вертикальном строении стиха гетероморфный вектор находит выражение, прежде всего, в обращении к нетождественной строфике, т.е. в сочетании в рамках одного, обычно – небольшого произведения разнородных строфических единиц: например, четверостиший и пятистиший и т.д. (отдельные примеры подобного рода приводились выше).

Так, стихотворение «За Паганини длиннопалым...» (1935) состоит из четверостишия, шестистишия, пятистишия и еще двух четверостиший; стихотворение «День стоял о пяти головах...» (1935) – из двух катренов, четырех двустиший и катрена и т.д.

При этом Мандельштам часто использует малое число рифм: «рекордным» в этом смысле можно назвать стихотворение 1937 г.:

Разрывы круглых бухт, и хрящ, и синева,
И парус медленный, что облаком продолжен, –
Я с вами разлучен, вас оценив едва:
Длинней органных фуг – горька морей трава,
Ложноволосая, – и пахнет долгой ложью,
Железной нежностью хмелеет голова,
И ржавчина чуть-чуть отлогий берег гложет...
Что ж мне под голову другой песок подложен?

Ты, горловой Урал, плечистое Поволжье
Иль этот ровный край – вот все мои права,
И полной грудью их вдыхать еще я должен.

Как видим, здесь одиннадцать строк содержат только две рифмы. Стихотворение же можно трактовать и как астрофическое, и как одиночное одиннадцатистишие, и как комбинацию цепных нетождественных строк (например, пяти- и шестистишия).

Всего на три рифменных созвучия написано и известное стихотворение 1937 г.:

Как светотени мученик Рембрандт,
Я глубоко ушел в немеющее время,
И резкость моего горящего ребра
Не охраняется ни сторожами теми,
Ни этим воином, что под грозою спят.
Простишь ли ты меня, великолепный брат,
И мастер, и отец черно-зеленой теми, –
Но око соколиного пера
И жаркие ларцы у полночи в гареме
Смущают не к добру, смущают без добра
Межами сумрака взволнованное племя.

Интересно следить, как развивается его строфика: сначала возникает обыкновенное четверостишие перекрестной рифмовки, затем к нему добавляется смежное двустистишие, образуя шестистишие на три рифмы – тоже достаточно распространенного типа, а затем начинают нанизываться строки на уже использованные три рифмы; в результате складывается такая формула рифмовки стихотворения: АБАБВВБАБВБ. Гаспаров так описывал это явление: «...вольная рифмовка с нанизыванием рифмических цепей – прием, характерный исключительно для позднего Мандельштама»⁷.

В поздних стихах Мандельштама, использующих нетождественную строфику, нередко появляются также холостые строки, как, например, в этом знаменитом одиннадцатистрочным стихотворении 1935 г., где в рифменные цепи не попадает десятая строка, причем первая и седьмая, а также вторая и одиннадцатая связаны тавтологической рифмой:

Это какая улица?
Улица Мандельштама.
Что за фамилия чертова!
Как ее ни вывертывай,
Криво звучит, а не прямо.

Мало в нем было линейного,
Нрава он не был лилейного,
И потому эта улица
Или, верней, эта яма
Так и зовется по имени
Этого Мандельштама.

В другом знаменитом позднем стихотворении Мандельштама чередование рифмованных и нерифмованных строк имеет еще более прихотливый, неупорядоченный характер; рассмотрим четыре первые строфы, обозначив рифмы полужирным шрифтом:

Еще далёко мне до патриарха,
Еще на мне полупочтенный возраст,
Еще меня ругают **за глаза**
На языке трамвайных перебранок,
В котором нет ни смысла, **ни аза**:
Такой-сякой! Ну что ж, я **извиняюсь**, –

Но в глубине ничуть не **изменяюсь**...
Когда подумаешь, чем связан с **миром**,
То сам себе не веришь: ерунда!
Полночный ключик от чужой **квартиры**,
Да гривенник серебряный в кармане,
Да целлулоид фильма воровской.

Я, как щенок, кидаюсь к телефону
На каждый истерический **звонок**.
В нем слышно польское: «Дзенькую, **пане**
Иногородний ласковый **упрек**
Иль неисполненное **обещанье**.

Всё думаешь: к чему бы **прихотиться**
Посреди хлопущек и **шутих**;
Перекипишь – а там, гляди, останется
Одна сумятица да **безработица** –
Пожалуйста, прикуривай у **них!**

Как видим, два первых шестистишия содержат по три рифмующихся строки, причем одна рифма соединяет строфы между собой; в следующих двух пятистишиях – по две пары рифм. При этом расположение рифм в каждой из строк – разное.

Дальше в стихотворении идут пять нерифмованных строк (точнее – соразмерных строфоидов): шести-, пяти- и еще три шестистишия. И завершает стихотворение снова пятистишие, на этот раз – с одной парной рифмой:

И до чего хочу я разыгаться –
Разговориться – выговорить **правду** -
Послать хандру к туману, к бесу, к **ляду**,
Взять за руку кого-нибудь: будь ласков,
Сказать ему, – нам по пути с тобой...

Наконец, твердые формы, которых у Мандельштама оказывается – особенно на фоне большинства современников – чрезвычайно мало. О. Федо-



тов насчитал у него всего 18 сонетов, включая переводы и разнообразные дериваты (безголовые сонеты, полусонеты и т.п.)⁸. В недавнем докладе на мандельштамовской конференции в РГГУ он представил еще пять семистиший поэта, которые можно рассматривать как своего рода подступы в полусонетам – деривату сонетной формы, получившему значительное распространение в русской поэзии XX в.⁹ Нам представляется, что в качестве отдаленных дериватов сонетной формы можно рассматривать и еще одно стихотворение Мандельштама – вариант безголового сонета 1916 г., состоящий из катрена и двух трехстиший (или трех двустиший):

Мне холодно. Прозрачная весна
В зеленый пух Петрополь одевает,
Но, как Медуза, невская волна
Мне отвращенье легкое внушает.
По набережной северной реки
Автомобилей мчатся светляки,
Летят стрекозы и жуки стальные,
Мерцают звезд булавки золотые,
Но никакие звезды не убьют
Морской воды тяжелый изумруд.

В ряду интересующих нас форм можно рассмотреть также раннее стихотворение «Бесшумное веретено...», представляющее собой своего рода вариацию на столь популярную у символистов и их последователей форму триолета, а также шуточную «Эпиграмму в терцинах» (1931):

Есть на Большой Никитской некий дом –

Зоологическая камарилья,
К которой сопричастен был Вермель.
Он ученик Барбея д'Оревильи.

И этот сноб, прославленный Барбей,
Запечатлелся в Вермелевом скарбе,
И причинил немало он скорбей.

Кто может знать, как одевался Барбий?
Ведь англичанина не спросит внук,
Как говорилось: «дерби» или «дарби»,

А Вермель влез в Барбеевский сюртук.

Разумеется, в этом произведении есть только намек на твердую форму терцин, к которым Мандельштам, признанный знаток Данте, ни разу не прибегал на практике: по терцинному признаку построены три строфа и так называемая замковая последняя строфа-строка, в то время как первая строка – холостая. Тут вспоминается, кстати, фраза Н. Мандельштам о том, что из переводов «Комедии» поэт будто бы больше всего ценил перевод дилетанта М. Горбова, выполненный метризованной прозой и стро-



фами, очень приблизительно напоминающими терцины («Вместе с Данте пришли Ариост, Тасс, Петрарка. Они были не только в подлинниках, но и в немецких прозаических переводах. Первое время, когда О. М. еще не овладел языком, он иногда прибегал к переводам. Среди них он ценил только один, не вспомню чей – уж не Горбова ли? – русский прозаический перевод “Чистилища” [202], изданный в десятых годах. Стихотворные переводы он не выносил. Слишком уж редкая удача, когда перевод входит в литературу, как вошел Гнедич... Все издания были скромные, с небольшим фактическим комментарием, вроде оксфордского, 1904 года»)¹⁰, – хотя к этому времени Данте уже начали переводить более или менее точно в формальном отношении¹¹.

Кстати, Мандельштам, в отличие от многих современников, практически никогда (кроме двух сонетов) не использовал строфические названия в терминологическом смысле: так, его «Канцона» (1931) не имеет ничего общего с этой твердой формой, достаточно точно воспроизведенной М. Кузминым и Н. Гумилевым. Она написана обычными катренами с перекрестной рифмовкой, примерно то же можно сказать и о терцинах, хотя их формальный отголосок И. Семенко усматривает также в стихотворении 1934 г. «Как из одной высокогорной щели...» (называя их при этом терцетами, из чего неясно, что точно исследовательница имела в виду: последние строфы сонета, терцины в строгом смысле или просто трехстишия, как это было принято в начале века)¹².

Говоря же о динамике развития строфики поэта, можно заметить, что он прошел большой путь от подражания строфическим опытам символистов (сонеты, триолет) через нейтральную катренную строфику – к соответствующим его поискам в области метрики и ритмики нетождественным строфическим композициям, поддерживающим общий для поэта вектор к гетероморфности.

Кстати, и здесь, как в генезисе мандельштамовского свободного стиха, нельзя исключить влияния усложненной логаядической строфики переводов Пиндара, выполненных Вяч. Ивановым.

Подводя итоги, скажем, что настоящая работа не ставила своей целью монографическое описание строфики Мандельштама: скорее, это постановка только проблемы. Для ее более или менее точного решения необходима полная и точная статистика форм и, что еще важнее, подробное описание всех нетождественных строф поэта. Это – задача ближайшего будущего.

Однако уже сейчас можно сказать, что строфика Мандельштама так же, как и его метрика, в полной мере отражает его место в истории русского стиха: между наследием символизма, поисками свободы и поисками классической строгости в неклассическом варианте.

¹ Гаспаров М. Стих О. Мандельштама // Гаспаров М. Избранные труды. Т. 3. М., 1997. С. 499; Федотов О. Сонет. М., 2011. С. 256–276.

² Орлицкий Ю. Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // Новое литературное обозрение. 2005. № 73. С. 187–202; Андреева А., Орлицкий Ю. Гетероморфный стих в современной русской поэзии // Славянский стих. Вып. VIII. М., 2008. С. 365–389.

³ Гаспаров М. Стих О. Мандельштама // Гаспаров М. Избранные труды. Т. 3.



М., 1997. С. 492–501.

⁴ *Мандельштам О.* Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. М., 1999–2011.

⁵ *Гаспаров М.* Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 157.

⁶ *Орлицкий Ю.* Свободный стих Осипа Мандельштама // Сохрани мою речь... Вып. 4. М., 2008. С. 451–462.

⁷ *Гаспаров М.* Стих О. Мандельштама // Гаспаров М. Избранные труды. Т. 3. М., 1997. С. 499.

⁸ *Федотов О.* Сонет. М., 2011. С. 256–276.

⁹ *Федотов О.* От средневековой септимы к полусонету // Традиционные строфические формы и их жанрово-строфические единства в русской поэзии. Ставрополь, 2013. С. 167–262.

¹⁰ *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания. М., 1999. URL: http://modernlib.ru/books/mandelshtam_nadezhda_yakovlevna/vospominaniya/read_17/ (дата обращения 2.02.2015).

¹¹ *Орлицкий Ю.* О судьбе и роли терцин в русской литературе // Диалог культур: «Итальянский текст» в русской литературе и «русский текст» в итальянской литературе. М., 2013. С. 134–149.

¹² *Семенко И.М.* Поэтика позднего Мандельштама. М., 1987. С. 80.

References

1. Gasparov M. Stih O. Mandel'shtama [Osip Mandelstam's verse], in: Gasparov M. *Izbrannye trudy. T. 3* [Selected works. Vol. 3]. Moscow, 1997, p. 499.

2. Fedotov O. *Sonet* [Sonnet]. Moscow, 2011, pp. 256–276.

3. Orlickij Ju. Geteromorfnyj (neuporjadochennyj) stih v russkoj poezii [Heteromorphic (unordered) verse in Russian poetry]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2005, no. 73, pp. 187–202;

4. Andreeva A., Orlickij Ju. Geteromorfnyj stih v sovremennoj russkoj poezii [Heteromorphic verse in modern Russian poetry]. *Slavjanskij stih. Вып. VIII* [Slavic verse. Issue VIII]. Moscow, 2008, pp. 365–389.

5. Gasparov M. Stih O. Mandel'shtama [Osip Mandelstam's verse]. Gasparov M. *Izbrannye trudy. T. 3* [Selected. works. Vol. 3]. Moscow, 1997, pp. 492–501.

6. Mandel'shtam O. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 3 t.* [The complete works and letters: in 3 vols.]. Moscow, 1999–2011.

7. Gasparov M. *Russkie stihy 1890-h – 1925-go godov v kommentarijah* [Russian poetry of 1890–1925 years in the comments]. Moscow, 1993, p. 157.

8. Orlickij Ju. Svobodnyj stih Osipa Mandel'shtama [Free verse by Osip Mandelstam]. *Sohrani moju rech'...* Вып. 4 [Save e speech... Issue 4]. Moscow, 2008, pp. 451–462.

9. Gasparov M. Stih O. Mandel'shtama [Osip Mandelstam's verse], in: Gasparov M. *Izbrannye trudy. T. 3* [Selected works. Vol. 3]. Moscow, 1997, p. 499.

10. Fedotov O. *Sonet* [Sonnet]. Moscow, 2011, pp. 256–276.

11. Fedotov O. Ot srednevekovoj septimy k polusonetu [From medieval sevenths to a half-sonnet]. *Tradicionnye stroficheskie formy i ih zhanrovo-stroficheskie edinstva v russkoj poezii* [Traditional strophic forms and genre-strophic unity in Russian poetry]. Stavropol', 2013, pp. 167–262.

12. Mandel'shtam N.Ja. *Vospominaniya* [Memories]. Moscow, 1999. Available at: http://modernlib.ru/books/mandelshtam_nadezhda_yakovlevna/vospominaniya/

read_17/ (accessed 2.02.2015).

13. Orlickij Ju. O sud'be i roli tercijn v russkoj literature [About the destiny and role of terza-rima in Russian literature]. *Dialog kul'tur: "Ital'janskij tekst" v russkoj literature i "russkij tekst" v ital'janskoj literature* [Dialogue of Cultures: "Italian text" in Russian literature and "Russian text" in Italian literature]. Moscow, 2013, pp. 134–149.

14. Semenko I.M. *Pojetika pozdnego Mandel'shtama* [Poetics of late Mandelstam]. Moscow, 1987, p. 80.





О.И. Северская (Москва)

ПРИСУТВИЕ МИРА В ПОЭТИКЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА И АКМЕИСТОВ

Аннотация. В статье делается попытка реконструкции образа мира, представленного в поэтике акмеизма, и особенностей его отражения в поэзии О. Мандельштама. Исследование проводилось методом корпусного контент-анализа употреблений лексем «мир», «здесь», «сейчас», «я» и «ты» в текстах поэтов-акмеистов. «Мир» превращается в прагматическую переменную с контекстно-обусловленным значением, точку преломления актуализируемых референтных областей и взаимобратимых структур предикации. Как и «здесь» и «сейчас», «мир» не соотносится с точкой зрения только говорящего или только слушающего, представленных местоимениями «я» и «ты»: субъекты коммуникации могут находиться как в одном и том же локусе, соответствующем двум «возможным мирам», так и в двух разных локусах одновременно. Вместе с тем именно такая конфигурация индексов референции соответствует декларируемой акмеистами задаче говорить не просто о мире, а об *этом мире*, дать проявиться и зазвучать ему самому.

Ключевые слова: акмеизм; Мандельштам; корпусный анализ; мир; здесь; сейчас; поэтика.

O.I. Severskaya (Moscow)

The Presence of World in Acmeism and the O. Mandelstam's Poetics

Abstract. In this article we attempt to reconstruct the image of the world presented in the poetics of Acmeism, and its reflection in the poetry of O. Mandelstam. The study was carried out using a content-analysis of the use of lexemes “world”, “here”, “now”, “you and I”, based on the corpus of acmeists' lyrics. The world turns into a pragmatic variable context-determined value, the corner point updating the reference areas and predication structures. As here and now, the lexeme world is not strictly correlated with the point of view of speaker or listener, represented by the pronouns “I and you”: the subject of communication may be located in the same locus, corresponding to two “possible worlds” and in two different loci at the same time. However, this configuration of index of references corresponds to the declared by acmeists task not only talk about the world and about this world, but also to give him to manifest and bring all alone.

Key words: Acmeism; Mandelstam; corpus analysis; world; here; now; poetics.

Мироощущение О. Мандельштам в статье «Утро акмеизма» называл главным «орудием и средством» в создании поэтического произведения, своего рода «молотком в руках каменщика», подчеркивая при этом, что «реальность в поэзии – это слово как таковое»¹. Это позволяет предположить, что «краеугольным камнем» в архитектонике акмеистического мироощущения является лексема *мир*, и исследование, проведенное на материале поэзии А. Ахматовой, Н. Гумилева, О. Мандельштама и С. Городецкого, М. Зенкевича, В. Нарбута (а также привлекавшихся для сравнения текстов И. Анненского как «предтечи» акмеизма и М. Кузмина, сближающегося с акмеистами по некоторым параметрам), вполне это доказывает. (Для исследования была сделана сплошная выборка микрочлен-



текстов, включающих разные словоформы лексемы *мир*, из поэтического подкорпуса Национального корпуса русского языка: www.ruscorpora.ru)².

Несмотря на свою смысловую полновесность, слово *мир* в поэзии выступает как переменная величина, что отмечают некоторые ученые. Так, например, по наблюдениям Л.Г. Пановой, «в поэтическом языке *мир* можно уподобить вместилищу, которое наполняется вещами, событиями и качества которого полностью зависят от содержимого»³. Эта особенность осознается и акмеистами. Доказательство тому – и рассыпанные по страницам образы *мира* как *полости*, которую предстоит *наполнить*, и представление О. Мандельштама о *мире*, который *как череп глубок*. Соответственно, для того чтобы выявить глубинный образ, к которому отсылает лексема *мир*, необходимо определить а) ее значение в данном контексте, соотнеся его с каноническим, задаваемым словарными значениями и смыслами ее контекстуальных синонимов, антонимов и гипонимов, а также языковых выражений, соответствующих ее смысловым валентностям; б) включающие эту лексему значимые лексико-семантические и синтаксические оппозиции; в) соответствия лексемы *мир* местоимениям *я* и *ты* и другим индексам межсубъектных отношений.

В определении самых общих значений слова *мир* в поэтике акмеистов будем основываться на предложенном Л.Г. Пановой различении *Света* (пространства, обжитого людьми и хорошо им известного, ориентированного и на отдельного человека), *Земли* (планетарного шара, на котором живут люди, поверхности, на которой они размещаются и по которой перемещаются), *Вселенной* – как «совокупности всего» в архаичном понимании (в соответствии с ним *Вселенная* и *Свет*, *Земля* практически совпадают) и как физического, астрономического мира (в котором планета Земля – лишь одна из составляющих), чьи размеры не укладываются в человеческом воображении, а устройство – превосходит возможности понимания⁴.

В исследовании частных, касающихся контекстных значений, будем опираться на ее же (с незначительными поправками) семантическую классификацию⁵, в которой представлены следующие типы:

- *Мир 1.1* ‘все, что окружает человека при жизни и мыслится как целое и единое’;

- *Мир 1.2* ‘люди, населяющие мир’;

- *Мир 1.3* ‘звезда, планета, галактика, образующая замкнутое целое и устроенная наподобие *мира 1.1*’;

- *Мир 1.4* ‘общество людей со своим порядком, укладом, традициями, которое образует замкнутое целое и выделяется по какому-либо отличительному признаку’;

- *Мир 1.5* ‘отдельная однородная область бытия, которая образует замкнутое и упорядоченное целое’.

Особо следует отметить, что омонимия лексем *мир*¹ ‘все, что окружает человека и мыслится как целое и единое’ и *мир*² ‘согласие, отсутствие вражды/покой, спокойствие, тишина’ у О. Мандельштама, как и вообще в поэзии акмеистов, снимается⁶. Однозначные высказывания о *мире* во втором значении достаточно редки: «простерла Россия *Пальму мира* над полем сраженья!» («Поруганный лес, 1»). Гораздо чаще трудно определить, о каком именно *мире* идет речь, например, здесь: «Другие себя революцией связали: Гибкими клинками молодых папир, Как странствующие



рыцари в сумрачном зале, Они сражаются за грядущий мир» («Молодая гвардия»), – революция, клинки рапир, сражающиеся рыцари – все это указывает на мир², однако речь и о мире¹, точнее, об изменении его состояния в будущем. А в следующем примере: «И я – в размолвке с миром, с волей» («Люблю морозное дыханье...»), – состояние вражды с миром¹ усугубляется отсутствием мира², покоя, представление о котором имплицитно аллюзией к пушкинской строке: «На свете счастья нет, но есть покой и воля». Таким образом, все, что касается мира², оказывается справедливым и для мира¹.

Не прорабатывая в деталях космологии О. Мандельштама (детальный анализ, на который можно ориентироваться, предпринимая подобные исследования, приводит Л.Г. Панова, определяя космологию как «сумму представлений о мироздании, извлеченную из разных текстов, а также отдельные рассуждения об этом внутри одного текста»⁷ и группы в целом, заметим, что в мандельштамовской поэтике лексема мир принимает все из указанных выше общих синонимичных значений:

- Свет: «Кто по-крестьянски, сын фламандца, Мир пригласил на ригурнель...?» («Ода Бетховену»);

- Земля: «Опять войны разногласица На древних плоскогорьях мира... («Опять войны разногласица...»); земной оси соответствует мира ось («Ода»);

- Вселенная, соизмеримая с человеком: «Все в мире переплетено Моею собственной рукою...» («Бесшумное веретено...»);

- Вселенная, превосходящая человека: «Мир начинался, страшен и велик...» («Мир начинался...»).

Не избегает О. Мандельштам, как и акмеисты в целом, и традиционного противопоставления мира дальнего – горнему: «На дальний мир глядит сквозь облак хмурый Над Форумом огромная луна...» («Рим»), сопоставляя при этом дальнему, земному миру также мир подземный («Шахтеры Ньюкэстля и мир подводный («Ирландские холмы»); значимой для него оказывается и оппозиция «мир сей» и «мир тот» и «настоящая с таинственным миром связь» («Я вздрагиваю от холода...»). При этом мир зачастую располагается у О. Мандельштама в диапазоне между жизнью и смертью, ср.: «Я в этой жизни жажду только мира» («Я не увижу знаменитой “Федры”...») и «И пред самой кончиною мира Будут жаворонки звенеть» («Чтоб, приятель ветра и капель...»). А границы этого и других, иных миров, хоть и существуют, оказываются взаимопроницаемыми, ср.: «Мощная завеса Нас отделяет от другого мира; Глубокими морщинами волнуя, Меж ним и нами занавес лежит» («Я не увижу знаменитой “Федры”...») и «Но в порывах ткани беспредельно И мирами вызвано иными – Только то, что создано землею: Длинные трепещущие нити» («На пальмовой верхушке»).

Анализ конкретных значений, которые может иметь лексема мир, начнем с наиболее общего: мир 1.1. ‘все, что окружает человека при жизни и мыслится как целое и единое’. Примеры такого употребления можно найти у всех поэтов, как и выражения весь мир, например, у Н. Гумилева: «Весь мир необитаем, неясен он уму» («Почтовый чиновник»), и целый мир, в частности, у О. Мандельштама, который о целостности говорит чаще других: «Взят в руки целый мир, как яблоко простое» («Вот дароносица...»);



«От мира целого Ты далека...» («Нежнее нежного...»). Целый и весь в определении мира не являются полными синонимами: первое прилагательное указывает на недискретный объект, второе же может относиться и к дискретному множеству, состоящему из отдельных объектов. Таким объектом у О. Мандельштама может быть, скажем, некий внутренний мир, существующий во внешнем: «Наш внутренний прекрасный мир Смешался с прахом черствым...» («Война шершавою рукой...»), или же особая область всего мира: «весь христианский мир» («Коронавание Людовика»).

У многих акмеистов, говоря словами С. Городецкого, «сердце склоняется миром явлений все бытие исчерпать». Особенно ярко представление обо всем мире как совокупности всех «малых миров» отражается в поэзии В. Нарбута. Он, если воспользоваться его же метафорой, строит свою поэтику, «весь мир, как торт, на секторы кроя». У Н. Гумилева, например, можно найти мир бежущих линий, мир снов, мир самых белых облаков, мир горестей и обид, мир горя и тревог, мир роскошных и ярких событий и т.д. У О. Мандельштама встречаются мир шоколада, старинной песни мир, мир пустоты, ресничный мир и прочие миры. Выделение в мироздании какой-то области, а в ней – конкретного объекта осуществляется акмеистами с помощью миропорождающего оператора в мире есть, ср. у О. Мандельштама: «в мире старость есть» («На влажный камень возведенный»). Таким образом, со значением Мир 1.1 в поэтике акмеизма оказывается теснейшим образом связано и производное от него Мир 1.5 ‘отдельная однородная область бытия, которая образует замкнутое и упорядоченное целое’.

Значения лексемы мир, соответствующие общим значениям Мир 1.2 ‘люди, населяющие мир’ и Мир 1.4 ‘общество людей со своим порядком, укладом, традициями, которое образует замкнутое целое и выделяется по какому-либо отличительному признаку’, а также Мир 1.3. ‘звезда, планета, галактика, образующая замкнутое целое и устроенная на подобие мира 1.1’, формируют в поэтике О. Мандельштама и акмеистов особую систему.

Прежде всего, «в чистом виде» мир людей, с точки зрения акмеистов, не существует: практически все соответствующие этому значению употребления лексемы мир синкретичны – трудно сказать, о данном ли человеку в ощущениях мире или о мире-общине идет речь, с лексемой мир в одном контексте могут быть соотношены и Свет, и Земля, и Вселенная, ориентированная на человека, и Люди. Синкретизм может даже эксплицироваться, если мирам приписывается одно и то же «положение дел», как, например, у М. Зенкевича: «Торопясь на работу вместе с людьми, Рокотом этим разбужен рано, Утренеет, молодеет мир, Моясь студеной водой изпод крана» («Первый трамвай»). Но чаще о нем можно только догадываться: «Разве в мире сильных не стало <...?» (Н. Гумилев, «Поэма начала»); «Золотой ракеты струны Укрепил и бросил в мир Англичанин вечно юный!» (О. Мандельштам, «Теннис»).

Особую подсистему образует в акмеистической поэтике христианский мир как часть человеческого общества с особым укладом, чаще других о нем упоминает О. Мандельштам, указывая на него как прямо: «Там двор образовался на весь христианский мир» («Коронавание Людовика»), так и косвенно: «Прекрасен храм, купающийся в мире» («Айя-София»);



«Достроил башню *мир*, упрямый *Вавилон*» («Кулак»). *Божий мир* предстает у акмеистов как «*мир – господь миров*, <...> *всего первоначально* (С. Городецкий, «Пытая жизнь, я лют и светел...»), т.е. *мир* ‘то, что до всего’, ‘то, что все в себя включает’, который с *миром людей* связан отношениями преемственности, ср. у Н. Гумилева: «*Есть Бог, есть мир*, они живут вовек, А жизнь людей мгновенна и убога, Но *все в себе вмещает человек*, Который *любит мир и верит в Бога*» («Фра Беата Анджелико»). *Миру*, созданному *Творцом*, сопоставляется *мир творцов*, который в акмеистической модели сопряжен с *планетарным миром*: «Я захотел – и *мир сияет: Планеты, солнце и земля*» (С. Городецкий, «Я захотел – и мир сияет...»), «По нашей *солнечной системе* Не меряй жизни – будь готов Перевести *земное* время На время *множества миров*» (М. Зенкевич, «Ну что ж! С Землей простясь...»). Предстоящие в образе «шевелиющихся виноградин» *миры* О. Мандельштама также относятся к этой референтной области, ср. также: «Забыть, забыть – уйти далеко *К шарообразным легким мирам*, По новым звездам *взвиться легко*» («Пляска на горах»). К теме «сотворения *мира*» он, пожалуй, обращается чаще других: «И, *несозданный мир* лелея, Я забыл ненужное “я”» («Отчего душа так певуча...»); «Право Сильнейшего... *работую он создал мир*... Мне – *плод моих трудов!* <...> *Настройщик мира* любит улыбаться, – Это знает каждый, Кто раз *думал о своей работе*» («Три тысячи людей...»), и, как можно было заметить, считает творчество работой «планетарного масштаба».

Представление о множественности образов *мира* отражается у акмеистов в достаточно частом выборе формы множественного числа соответствующего существительного: *миры* наряду с *миром* встречаются практически у всех. Например, у Н. Гумилева *миры рушатся в бездонность, открываются во сне Вселенной*, можно наблюдать и *зарождение, преобразование и ужасный конец миров, синих миров сверканье*, то, как за *клокочущими мирами пронеслись с гулом миры*, наконец, Гумилев создает «прекрасное убежище»: «*Мир звуков, линий и цветов*, Куда не *входит ветер режущий Из недостроенных миров*» («Мое прекрасное убежище...»). О. Мандельштам признается: «Я *создатель миров моих*» и призывает: «*Несозданных миров* отмститель будь, художник, – *Несуществующим* существование дай; Туманным облаком окутай свой треножник И падающих звезд пойми летучий рай!» («Я знаю, что обман в видении немислим...»); у него можно найти и *ученичество миров*, и *перепутье миров*, есть и такое утверждение: «И нету никакой отрады, И нету горечи *в мирах*» («В смиренномудрых высотах...»). Интересно, что почти все представители школы упоминают *иные миры (миры иные)*⁸. Нельзя сказать, что связь с фраземой *мир иной* ‘тот свет, загробный мир’ полностью отсутствует; однако когда, например, С. Городецкий обещает читателю: «И *заменяю миры иными*» («Я захотел – и мир сияет...»), можно предположить, что речь в этом случае все же не о противопоставлении *сего* *мира – таму*, а о качественно *других* *мирах*, о некоем «преодолении символизма», о чем стоит поговорить подробнее.

Прежде всего, акмеисты «преодолевают» доставшееся в наследство от символизма представление о *мире-тюрьме*. Рефлексов этой метафоры у акмеистов довольно много, больше всего, пожалуй, у О. Мандельштама: «*В темнице мира* я не одинок» («Дано мне тело...»); «*Страна за решет-*

кой – мир бедняка» («Птицы»); «Люди, ужели *мир тесен* вам?» («Кто я? Вольный бродяга я...»); «И задыхаешься, почуяв *мира близость*» («Ода»), «*Страшно в мире душном*...» («Клейкой клятвой лопнут почки»). Однако и у других поэтов-акмеистов на *мир-тюрьму* указывают такие атрибутируемые миру состояния, как *темно, душно, страшно*, а также связываемые с миром представления *об опутанности, оплетенности, скованности, замурованности* и образ *мира-плена*.

Одним из способов преобразования *мира-тюрьмы (мира-плена)* служит придание ему динамики, что связано с переосмыслением пространственно-временных координат *мира*. Как замечает Л.Г. Панова, как стабильный, тяготеющий к статике мыслится «мир в пространстве», «мир во времени» предполагает динамику, изменение⁹. Это существенно для передачи того «ощущения *мира* как живого равновесия», о котором О. Мандельштам писал в «Утре акмеизма»¹⁰. Сам он, не говоря об изменчивости *мира* прямо, тем не менее широко использует динамические метафоры для статических пространственных объектов, метафоры перемещения и лексические репрезентации представления о скорости, связанные с контекстуальными синонимами лексемы *мир*¹¹. У Н. Гумилева же, например, *мир* меняется не только под воздействием времени, без него оставаясь *легким, пресным, бездыханным и недвижимым*, но и тогда, когда им управляет «та, чей *мир в святом непостоянстве*, чье название – Муза Дальних странствий» («Открытие Америки»). У А. Ахматовой дискретное время открывает в *мире – мирах*, *мир* как целое распадается на *небесный и земной, дневной и ночной, внешний и внутренний*. У М. Зенкевича найдем *вихревые сдвиги кочующих миров*, а также рассуждения о динамике *мира* во времени, которое может менять пространственные границы *мира*, простирая их в бесконечность: «*Мир рос... Мир рос... Сто лет... Сто лет...*», или же структуру *мира*: «*день <...> двадцать четыре коротких часа <...> в мире открыл чудеса*» («Один день»).

«Преодоление символизма», а заодно и границ *мира-тюрьмы* идет и за счет рассеивания *тымы – светом*: у О. Мандельштама «*светлый мир широк*» («Прогулка»), на «баррикадах» у него сражается «*блестящего мира орда*» («Баррикада»). Заметим, что *свет* в различных своих проявлениях – *мерцании, ряби, блеске, лучезарном сиянии*, ассоциирующемся с *радостью и счастьем* (что полностью согласуется со словарным значением сочетающегося с лексемой *мир* прилагательного *лучезарный* ‘озаряющий своим светом/преисполненный радости, счастья и т.п.’) является у акмеистов атрибутом *истинного мира*, отчетливо различимого в лучах света, в отличие от *условного, туманного* – символистского «мира-фантома», по С. Городецкому, интересного «лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными мирами».

Однако, борясь с символистами, как это формулирует С. Городецкий, «за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время»¹², акмеисты не во всем следуют собственной программе. Так, цветовая палитра *мира* не вполне отвечает поэтическим декларациям, преобладают в ней традиционно связываемые с *истинным (горним) миром* все оттенки *золотого (солнечного, сверкающего)* и *красного* – от *огневого, пламенного, пурпурного, алого*, в лучах *зари до красно-бурого, розового* (новаторское осмысление этих цветов можно найти только у О. Мандельштама



в «Канцоне»: «Две лишь краски в мире не поблекли: В желтой – зависть, в красной – нетерпенье»); встречаются и лазурный, голубой и синий – цвета небес и эфира. В сущности, акмеисты привносят лишь две новые краски: *коричневую* (краску вечности) и *зеленую* (краску нового мира). У О. Мандельштама *мир коричневый, зеленый – вечно молодой*, а у Н. Гумилева, даже будучи *старым, мир – зелен*. Общие впечатления акмеистов от мира¹³ также не выходят за рамки традиционно-поэтических. Даже *железный мир* О. Мандельштама («Концерт на вокзале») имеет аналогии как в символизме: «А мы рукою окровавленной Земле куем *железный мир*» (В. Иванов, «И снова ты пред взором видящим...»), так и в истории русской поэзии, ср.: «Он зрел в уме <...> *Железный мир* и дышащий Велением одним!» (Ф. Тютчев, «Высокого предчувствия...»); «Есть мир иной, *железной прозы мир*» (Е. Расопчина, «Судьба современных художников»); «Все равно Завтра будет за нами, <...> Мы *железная мира орда*» (И. Филипченко, «Лично я голодаю...»).

Что касается источника *света*, а также первопричины всех происходящих с *миром* изменений, то здесь обнаруживается парадокс: несмотря на декларативное признание О. Мандельштамом в манифесте акмеизма слова единственной поэтической реальностью¹⁴, *мир* как слово в акмеистической поэтике упоминается крайне редко. «Отверженное слово “мир”» – «*светильник* в глубине пещеры и *воздух* горных стран» встречается у О. Мандельштама («Зверинец»), у него же: «*Буквы надписи* червленной “*Завоюем мир*” струятся, *Рвутся к цели* отдаленной» («Завоюем мир!»), «По хлябям хаоса плавают *духа глагол: Мир переделать* <...> *пришел*» («Перебросилось в сердце...»). У А. Ахматовой «миропорождающим оператором» становится слово поэтическое: «*Наше священное ремесло* <...> *С ним и без света миру светло*» («Наше священное ремесло...»). У нее «*стихами весь мир озарен*» («И теми стихами...»), при этом в буквальных смыслах просвечивают переносные – *озарить* ‘осветить, залить светом/оживить’, *озарение* ‘яркое освещение/внезапное открытие, наитие, вдохновение, ниспосланное свыше’. А сам мир А. Ахматова определяет как «мудрое слово, *лучезарное слово*» («Так в великой нашей Отчизне...»). Но это, пожалуй, единственные примеры.

Тем не менее, «изменения миропорядка» у акмеистов затрагивают и словесную материю, в частности, тогда, когда в поле их зрения оказываются содержащие лексему *мир* устойчивые выражения – фраземы.

Например, устойчивое сочетание *пойти по миру* ‘обеднев, начать нищенствовать, побираться’ употребляется акмеистами и в «прямом» смысле: «А я бросал земли взрыхленной комья, Бесстрашный и немой, Как истый вскормленник бездомья, *Пошедший по миру с сумой*» (С. Городецкий, «Отдание молодости»), и в своих вариациях, допускающих как переосмысление значения слова *мир* ‘сельская община → мир людей → свет’, так и конкретно-референтное его употребление: «Ох, *гуляем по миру*, Распьянились в пиру» (С. Городецкий, «Частушка»); «Уже не одно столетье Вот так мы *бродим по миру*...» (Н. Гумилев, «На северном море»). У О. Мандельштама также есть примеры преобразования этой фраземы: «Брат, зачем тебе мой черный стыд, Сбить папаху, *пустить по миру* И позор скормить молве людской?» («Гоготур и Апшина») – здесь значение фразеологизма сохраняется (*пустить по миру* ‘разорить’); «Позабыть бы



удары и смертный стон, Кагафалков пух и умерший лик, *Пустить по миру* тяжелый дым, Развеять горечь дымных туч...» («Пляска на горах») – фразеологизированность присутствует, но *мир* воспринимается и пространственно.

Особенностью поэтики О. Мандельштама следует признать последовательную проработку едва ли не всех существующих в русском языке фразеологизмов, включающих лексему *мир*. Так, фразема *придти в мир* ‘родиться’ обыгрывается в цитате из «Стансов»: «Я в *мир* вхожу – и люди хороши», а фразема *идти с миром* – в цитате из «Гоготура»: «*Иди с миром*, по-хорошему»; в обоих случаях и сохраняется фразеологизированное значение (в первом примере оно ощущается интуитивно, во втором подчеркивается смысловым противопоставлением *вражды, войны и мира* в соответствующем значении), и объективируется представление о *мире*, превращающемся то в обживаемое пространство, то в спутника. Когда поэт пишет: «Все чуждо нам в столице непотребной: <...> Она, дремучая, *всем миром правит*...» («Все чуждо нам...»), *правит всем миром* имеет сразу два значения: ‘управлять сообщая’ и ‘управлять всем обществом/миром, в котором оно живет’, *мир* также превращается в объект. В «Песне о Роланде» у него грех «*на весь мир кричит* <...>, чтоб услышал Бог», кроме усиленного значения фразема привносит в высказывание представление о диалоге с миром. В некоторых случаях *мир* выводится О. Мандельштамом за скобки фразем (или их вариаций), обычно используемых, когда речь идет о живых существах, ср.: «*Мир* должно в черном теле брать, Ему жестокий нужен брат» («Мир должно в черном теле брать...»); «Не своей чешуей шуршим, *Против шерсти мира* поем» («Я по лесенке приставной...»). Оживление внутренней формы фразем, таким образом, позволяет сформировать глубинный образ *мира* как пространственно-временной сущности, которая может быть как субъективирована, так и объективирована в поэтическом творчестве.

В статье «Наследие символизма и акмеизм» Н. Гумилев писал, что акмеизм требует «большого равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем это было в символизме»¹⁵. Покажем, как структурируются эти отношения в поле, соотносимом с лексемой *мир*, которая играет роль прагматической, т.е. определяющей параметры высказывания, переменной, наряду с лексемами *я, ты, здесь и сейчас*.

Начнем с того, что *я-субъект*, как правило, занимает по отношению к *миру* активную позицию, воспринимая его как объект наблюдения, восприятия или приложения усилий – *я-субъект* либо переделывает *мир*, изменяя его состояние или чувствуя себя, как О. Мандельштам, его «*настройщиком*», либо создает его, ощущая *мир* не только «продуктом», «*плодом трудов*», но и предметом своей заботы и своей собственной объективацией – *мир* одухотворяя и одушевляя.

Мир является объектом, отграниченным от других, при этом его внутреннее пространство может как быть в согласии, так и диссонировать с внешним; точно так же могут либо совпадать, либо быть диаметрально противоположными *мир* и *внутренний мир* человека. Человек при этом способен находиться как внутри *мирового пространства*, так и перемещаться по отношению к *миру* по вертикали и по горизонтали, проникая внутрь или пересекая его границы. Вместе с тем *мир* в поэзии акмеистов



антропоморфен, по словам С. Городецкого, «мир – живое существо, двояко целое», «в <...> двоих единый».

Это с необходимостью предполагает включение в двуединство ты-субъекта, что и подтверждают своим творчеством акмеисты. О. Мандельштам, например, прямо говорит: «Поглядим на мир вдвоем» («Мой щегол, я голову закину...»), а ты оказывается у него «на окраине мира» («Закутав рот, как влажную розу...»), в поле зрения я-субъекта. С. Городецкий же заявляет: «миру ты нужней чем я», «ты объемлешь мир» («Воля»). Можно предположить, что такое распределение коммуникативных ролей объясняется простым фактом: чтобы мир «заговорил», необходимо наличие говорящего и слушающего, обладающих одинаковым знанием о мире или способным к овладению таковым.

Обращает на себя внимание обилие у акмеистов примеров с конструкцией *этот мир*. Местоимение *этот*, которое в норме указывает на что-либо близкое в пространстве и времени по сравнению с другим, более отдаленным, или выделяет какой-либо объект из ряда других, относится к «указательным жестам» говорящего¹⁶. Выражение *этот мир*, таким образом, указывает не столько на «мир сей» в традиционном его понимании, сколько на мир, соотносящийся с координатами *здесь* и *сейчас*, что полностью согласуется с акмеистической установкой изображать мир в его конкретности. В некоторых случаях, впрочем, в *этом мире* у акмеистов оказывается и то, что обычно соответствует координате *там*, в результате чего два референциальных плана совмещаются.

Что касается того, что происходит с миром и в мире *здесь* и *сейчас*, то первая координата используется акмеистами намного чаще второй (в Национальном корпусе русского языка зафиксировано, соответственно, 61 и 305 употреблений)¹⁷. Это объясняется и тем, что *здесь*, являясь указанием на конкретную точку референтного пространства или на определенную область душевного бытия, а также «это место» и «этот мир», которые могут быть местом нахождения и миром говорящего, у акмеистов приобретает и темпоральное значение. *Здесь* может означать и «в этом месте», и «в этот момент времени», и «в этих обстоятельствах», что передает синкретичное значение «в этой ситуации», как, например, у О. Мандельштама: «Здесь должен прозвучать лишь греческий язык» («Вот дароносица...»). Чаще всего локус говорения указывают Н. Гумилев и А. Ахматова. О. Мандельштам в этом отношении занимает среди акмеистов третье место, отдавая предпочтение конкретно-референтным употреблениям лексемы *здесь*: «Здесь, на твердой площадке яхт-клуба, Где высокая мачта и спасательный круг, У южного моря, под сенью юга...» («Актер и рабочий»); указаниям с ее помощью на «этот мир», противопоставленный «тому»: «Только здесь, на земле, а не на небе...» («Может быть, это точка безумия...»), который, впрочем, тоже может оказаться *здесь*: «И здесь остается владычное небо» («Ода нескольким людям»); а также уже упомянутым синкретичным указаниям на «эту ситуацию». Координата *сейчас* у него, как и у акмеистов в целом, отнюдь не всегда отсылает к моменту говорения: «То, что я *сейчас* говорю, говорю не я, А вырыто из земли, подобно зернам окаменелой пшеницы» («Нашедший подкову»); реже всего она связывается с настоящим, чаще – с прошедшим и, в основном, с будущим (ближайшим) временами. Иными словами, предпочтение отдается временам, связанным с семанти-

кой изменения, которые превалируют над статическими, фиксирующими положение дел в мире текста. Это полностью соответствует акмеистической концепции мира-покоя, готового прийти в движение.

Местоименное наречие *здесь* необходимо акмеистам как точка опоры – для обозначения того фрагмента действительности, в котором земной мир предстает в своем многообразии, в зримой конкретности, звучности, красочности, фрагмента, «узнаваемого» для читателя, *сейчас* играет роль вспомогательную, роль «фиксатора» и «динамизатора», активирующего внутренние возможности развития соответствующего этому фрагменту «положения дел». Лексема же *мир* превращается в прагматическую переменную с контекстно-обусловленным значением, точку преломления актуализируемых референтных областей и взаимобратимых структур предикации. Как и *здесь* и *сейчас*, *мир* не соотносится с точкой зрения только говорящего или только слушающего, представленными местоимениями *я* и *ты*: субъекты коммуникации могут находиться как в одном и том же локусе, соответствующем двум «возможным мирам», так и в двух разных локусах одновременно. Вместе с тем именно такая конфигурация индексов референции соответствует декларируемой акмеистами задаче говорить не просто о мире, а об *этом мире*, дать проявиться и зазвучать ему самому.

¹ Мандельштам О.Э. Слово и культура. М., 1987. С. 168.

² Северская О.И. Прагматическая переменная МИР в поэтике акмеизма // Корпусный анализ русского стиха: сборник научных статей. М., 2013. С. 185–215.

³ Панова Л.Г. «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М., 2003. С. 110.

⁴ Панова Л.Г. «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М., 2003. С. 86–97.

⁵ Панова Л.Г. «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М., 2003. С. 106–107.

⁶ Северская О.И. Прагматическая переменная МИР в поэтике акмеизма // Корпусный анализ русского стиха: сборник научных статей. М., 2013. С. 188–191.

⁷ Панова Л.Г. «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М., 2003. С. 27.

⁸ Северская О.И. Прагматическая переменная МИР в поэтике акмеизма // Корпусный анализ русского стиха: сборник научных статей. М., 2013. С. 196–197.

⁹ Северская О.И. Прагматическая переменная МИР в поэтике акмеизма // Корпусный анализ русского стиха: сборник научных статей. М., 2013. С. 28.

¹⁰ Мандельштам О.Э. Слово и культура. М., 1987. С. 171.

¹¹ Панова Л.Г. «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М., 2003. С. 257–267, 249–250 и др.

¹² Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. 1913. № 1. URL: <http://new.gumilev.ru/acmeism/5/> (дата обращения 11.02.2015).

¹³ Северская О.И. Прагматическая переменная МИР в поэтике акмеизма // Корпусный анализ русского стиха: сборник научных статей. М., 2013. С. 205.

¹⁴ Мандельштам О.Э. Слово и культура. М., 1987. С. 168.

¹⁵ Гумилев Н. Наследие символизма и акмеизм // Аполлон. 1913. № 1 URL: <http://new.gumilev.ru/clauses/2/> (дата обращения 11.02.2015).

¹⁶ Падучева Е.В. Семантические исследования (семантика времени и вида в русском языке; семантика нарратива). М., 1996. С. 258–260.





¹⁷ Северская О.И. Прагматические переменные в сводном авторском словаре (на примере лексем *здесь* и *сейчас* в акмеистическом корпусе) // Авторская лексикография и история слов: к 50-летию выхода в свет «Словаря языка Пушкина». М., 2013. С. 181–189.

References

1. Mandel'shtam O.E. *Slovo i kul'tura* [The word and culture]. Moscow, 1987, p. 168.
2. Severskaya O.I. Pragmaticheskaya peremennaya MIR v poetike akmeizma [Pragmatic variable the WORLD in poetics of acmeism]. *Korpusnyy analiz russkogo stikha: sbornik nauchnykh statey* [Corps analysis of Russian verse: collection of scientific articles]. Moscow, 2013, pp. 185–215.
3. Panova L.G. "Mir", "prostranstvo", "vremya" v poezii Osipa Mandel'shtama ["Peace", "space", "time" in the poetry by Osip Mandelstam]. Moscow, 2003, p. 110.
4. Panova L.G. "Mir", "prostranstvo", "vremya" v poezii Osipa Mandel'shtama ["Peace", "space", "time" in the poetry by Osip Mandelstam]. Moscow, 2003, pp. 86–97.
5. Panova L.G. "Mir", "prostranstvo", "vremya" v poezii Osipa Mandel'shtama ["Peace", "space", "time" in the poetry by Osip Mandelstam]. Moscow, 2003, pp. 106–107.
6. Severskaya O.I. Pragmaticheskaya peremennaya MIR v poetike akmeizma [Pragmatic variable the WORLD in poetics of acmeism]. *Korpusnyy analiz russkogo stikha: sbornik nauchnykh statey* [Corps analysis of Russian verse: collection of scientific articles]. Moscow, 2013, pp. 188–191.
7. Panova L.G. "Mir", "prostranstvo", "vremya" v poezii Osipa Mandel'shtama ["Peace", "space", "time" in the poetry by Osip Mandelstam]. Moscow, 2003, p. 27.
8. Severskaya O.I. Pragmaticheskaya peremennaya MIR v poetike akmeizma [Pragmatic variable the WORLD in poetics of acmeism]. *Korpusnyy analiz russkogo stikha: sbornik nauchnykh statey* [Corps analysis of Russian verse: collection of scientific articles]. Moscow, 2013, pp. 196–197.
9. Severskaya O.I. Pragmaticheskaya peremennaya MIR v poetike akmeizma [Pragmatic variable the WORLD in poetics of acmeism]. *Korpusnyy analiz russkogo stikha: sbornik nauchnykh statey* [Corps analysis of Russian verse: collection of scientific articles]. Moscow, 2013, p. 28.
10. Mandel'shtam O.E. *Slovo i kul'tura* [The word and culture]. Moscow, 1987, p. 171.
11. Panova L.G. "Mir", "prostranstvo", "vremya" v poezii Osipa Mandel'shtama ["Peace", "space", "time" in the poetry by Osip Mandelstam]. Moscow, 2003, pp. 257–267, 249–250 etc.
12. Gorodetskiy S. Nekotorye techeniya v sovremennoy russkoy poezii [Some trends in contemporary Russian poetry]. *Apollon*, 1913, no. 1. Available at: <http://new.gumilev.ru/acmeism/5/> (accessed 11.02.2015).
13. Severskaya O.I. Pragmaticheskaya peremennaya MIR v poetike akmeizma [Pragmatic variable the WORLD in poetics of acmeism]. *Korpusnyy analiz russkogo stikha: sbornik nauchnykh statey* [Corps analysis of Russian verse: collection of scientific articles]. Moscow, 2013, p. 205.
14. Mandel'shtam O.E. *Slovo i kul'tura* [The word and culture]. Moscow, 1987, p. 168.



15. Gumilev N. Nasledie simvolizma i akmeizm [The legacy of symbolism and acmeism]. *Apollon*, 1913, no. 1. Available at: <http://new.gumilev.ru/acmeism/5/> (accessed 11.02.2015).

16. Paducheva E.V. *Semanticheskie issledovaniya (semantika vremeni i vida v russkom yazyke; semantika narrativa)* [Semantic research (semantics of time and type in the Russian language; semantics of the narrative)]. Moscow, 1996, pp. 258–260.

17. Severskaya O.I. Pragmaticheskie peremennye v svodnom avtorskom slovare (na primere leksem zdes' i seychas v akmeisticheskom korpuse) [Pragmatic variables in the consolidated author's dictionary (on the material of lexemes "here" and "now" in Acmeistic frame)]. *Avtorskaya leksikografiya i istoriya slov: k 50-letiyu vykhoda v svet "Slovara yazyka Pushkina"* [Author's lexicography and history of words: the 50th anniversary of the publication of the "Dictionary of Pushkin's language"]. Moscow, 2013, pp. 181–189.



И.А. Каргашин (Калуга)

ПРОБЛЕМЫ ТИПОЛОГИИ СУБЪЕКТНЫХ СТРУКТУР В ЛИРИКЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА

Аннотация. В статье рассматриваются проблемы типологии и поэтики субъектных структур лирики О.Э. Мандельштама. В частности, особое внимание уделяется степени выраженности лирического субъекта и его функциям в пределах поэтического текста. Впервые субъективность автора в «безличных» стихотворениях исследуется как текстопорождающий принцип поэтики Мандельштама. В итоге показано, что анализ мандельштамовской поэзии актуализирует проблему субъектной организации лирики в целом.

Ключевые слова: лирика; автор; субъектная организация; лирический герой; типология.

I.A. Kargashin (Kaluga)

On the Typology of Subject Structure in the Lyrics of Osip Mandelstam

Abstract. The article deals with the problem of the typology and the poetics of subject structures in the poetry by Osip Mandelstam. The author pays special attention to the forms of explicitly of lyrical subject and its functions within the poetic text. It is for the first time that the author's subjectivity in the "impersonal" poems is studied as a text-generating principle of the poetics of Mandelstam. As a result, the paper shows that the analysis of Mandelstam's poetry actualizes the problem of the subjective structure in poetry in general.

Key words: lyric poetry; author; subject structure; lyrical subject; typology.

Современные классификации субъектных структур лирики, как правило, учитывают три фактора: степень выраженности («явленности») лирического субъекта, его функции в пределах поэтического мира (выступает он лишь субъектом или становится и предметом изображения), соотношение его сознания с сознанием автора¹. Однако, как показал анализ, типология текстов Мандельштама именно по этим базовым основаниям крайне затруднительна. Более того: попытки типологизации обнаруживают скорее недостаточность сегодняшнего подхода к анализу лирических субъектных структур в целом.

Так, общим положением стало выделение двух крайних форм субъектной организации лирических стихотворных текстов, см.: «Если представить себе субъектную структуру лирики как некую целостность, двумя полюсами которой являются авторский и геройный планы, то ближе к авторскому будут располагаться внеличные формы выражения авторского сознания, ближе к геройному (почти совпадая с ним) – герой ролевой лирики; промежуточные положения займут лирическое «я» и лирический герой»². Но в том-то и дело, что в поэзии Мандельштама не совсем соблюдается (совсем не соблюдается?) и эта общая закономерность.

Во-первых, следует отметить, что к поэтике Мандельштама вообще вряд ли применимо обозначение «внеличный» («безличный» и т.п.) текст.



Ярчайшей особенностью его лирики является именно «личный» характер! Если даже субъект сознания не выражен грамматически (местоименными формами, окончаниями глаголов и т.п.), его личность отчетливо проявляется благодаря чрезвычайно индивидуализированному – изощренно-прихотливому, неповторимому – видению предметов. Разумеется, точка зрения на мир, принцип отбора изображаемого всегда так или иначе «выдают» субъекта, но у Мандельштама мы встречаемся с качественно иным присутствием «наблюдателя», ср. хотя бы:

На мертвых ресницах Исакий замерз,
И барские улицы сини –
Шарманщика смерть, и медведицы ворс,
И чужие поленья в камине...

Уже выгоняет выжлятник пожар –
Линеек раскидистых стайку –
Несется земля – меблированный шар –
И зеркало корчит всезнайку.

Площадками лестниц – разлад и туман –
Дыханье, дыханье и пенье –
И Шуберта в шубе замерз талисман –
Движенье, движенье, движенье...³

(Далее стихотворения цитируются по тому же изданию, в скобках указаны страницы).

По классификации Кормана, перед нами «собственно авторская» лирика (в ее «безличном» варианте) – субъект сознания не выступает как «я» (все изображение выдержано в третьем лице), а потому, казалось бы, его внутренний мир не может быть предметом читательского восприятия. Показателен и образец такой лирики, который приводит исследователь («В разлуке есть великое значенье» Тютчева), и общий закон, им сформулированный: «Субъект сознания тем ближе к автору, чем в большей степени он растворен в тексте и незаметен в нем»⁴. В соответствии с этой закономерностью в собственно авторской лирике субъект сознания наиболее близок к автору, особенно удалены от него герои ролевой лирики.

Но в данном стихотворении Мандельштама лирический субъект, формально не выраженный и не названный, вовсе не «растворен» в тексте и, несомненно, «заметен» в нем. Здесь и экспрессия (см. перечисления: *Шарманщика смерть, и медведицы ворс, / И чужие поленья в камине... и настоячивые повторы: Дыханье, дыханье и пенье... Движенье, движенье, движенье...*), и ракурс восприятия объектов, и изощренный ряд ассоциаций-намёков («Шарманщика смерть» – Шуберт, стайка линеек – нотный стан и т.п.) делают субъекта предметом пристального читательского внимания. Точнее говоря, такой (так поданный) субъект сознания оказывается уже предметом изображения – «собственной темой», или субъектом-для-себя в терминологии С. Бройтмана.

Такого рода приемы «субъективизации» внеличных форм встречаются



уже в самой ранней лирике поэта, см. стихотворение 1909 г.:

Невыразимая печаль
Открыла два огромных глаза, –
Огромная проснулась ваза
И выплеснула свой хрусталь.

Вся комната напоена
Истомой – сладкое лекарство!
Такое маленькое царство
Так много поглотило сна.

Немного красного вина,
Немного солнечного мая –
И, тоненький бисквит ломая,
Тончайших пальцев белизна... (26)

Показателен комментарий-интерпретация М. Гаспарова, увидевшего здесь «стихотворный натюрморт»: «просыпающаяся женщина, букет в вазе у изголовья, глоток вина и бисквит; отрывистые метафорические предложения заострены антиграмматической концовкой “И, тоненький бисквит ломая, Тончайших пальцев белизна”»⁵. В то же время, очевидно, что самодостаточным предметом лирического освоения становятся здесь не только изображаемое, но и сознание и сиюминутные чувства того, кто воспринимает и выражает этот «натюрморт». Причем, по видимому, можно говорить о двух сознаниях, становящихся предметом воссоздания: видение и ощущения «героини» накладываются на восприятие этой «картины» лирическим субъектом. Ср., например: *Огромная проснулась ваза – восприятие просыпающейся женщины, останавливающей взгляд на предмете, который прямо перед глазами; И, тоненький бисквит ломая, / Тончайших пальцев белизна... – наблюдение «со стороны», оценка «зрителя» (субъекта)*. Любопытно отметить, что восклицание – *сладкое лекарство!* – выражает общее ощущение героини и субъекта лирического высказывания, а многоточие в конце текста обозначает молчаливую сосредоточенность созерцателя натюрморта.

Субъективность созерцателя в «безличных» текстах становится текстопорождающим принципом поэтики Мандельштама в целом. Подобным образом выстроены тексты самых разных («серьезных» и шуточных, написанных «на случай») стихотворений: «Когда городская выходит на стогны луна...», «Вы, с квадратными окошками, невысокие дома...», «Орущих камней государство...» (из цикла «Армения»), «И по-звериному воеет людье...», «Там, где купальни, бумагопрядильни...», «Импрессионизм», «Тянули жилы, жили-были...» и т.п. Способы интерпретации («оличения» и «овнутрения») поэтического мира у Мандельштама очень разнообразны. Особенно выделяются среди них обращения, экспрессивно-оценочная лексика и интонация (прежде всего эпитеты, вопросительные и восклицательные конструкции).

Неслучайно эта авторская субъективность нередко «прорывается» наружу – например, сильные позиции текста выступают «оправданием»



индивидуально-неповторимого и сиюминутного видения. Типичная «модель» такого оправдания – стихотворение «О, бабочка, о, мусульманка...»:

О, бабочка, о, мусульманка,
В разрезанном саване вся –
Жизняночка и умираючка,
Такая большая – сия!
С большими усами кусаю
Ушла с головою в бурнус.
О флагом развернутый саван,
Сложи свои крылья: боюсь! (198) –

здесь причудливая ассоциация (бабочка рождается из савана куколки, похожего на мусульманское покрывало) поддерживается приемами интериоризации (обращения, восклицания, ярко оценочные неологизмы), а последнее слово заключительного стиха обнаруживает источник (и причину!) столь непривычного взгляда.

В работе «О соотношении между семантикой поэтического текста и внетекстовой реальностью» Ю. Левин назвал неопределенность коммуникативного статуса и синкретизм (неотделимость фабульного от внефабульного, духовного от материального, внутреннего от внешнего, личного от всеобщего, действительного от воображаемого и т.д.) важнейшими особенностями поэзии Мандельштама. Может быть, еще более очевиден «парадокс Мандельштама» в текстах с лирическим героем. Если в ранний период «я» автора «прорывалось» в безличных структурах, то у «позднего» Мандельштама (в стихах 30-х гг.) «почти каждое вхождение “Я” в текст отмечено напряженно личным началом, далеко выходящим за конвенциональные рамки лирического “самовыражения”... Это единство облика Я в текстах соотносится с единством личности и творчества во всех его проявлениях. Для М.-человека не существовало разных сфер: одной для домашнего употребления, другой – для “искусства”»⁶.

Казалось бы, здесь нет предмета для спора, все очевидно, ведь речь идет о таких исповедальных монологах, как «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...», «Я должен жить, хотя я дважды умер...», «Да, я лежу в земле, губами шевеля...», «Нет, не спрятаться мне от великой муры...», «Я пью за военные астры...», «Еще далёко мне до патриарха...», «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...» и т.п.

Однако именно эти стихотворения не только заставляют корректировать сегодняшние представления о специфике субъектной организации лирических текстов, но и актуализируют проблемы понимания лирики как таковой – ее родовой природы в сравнении с эпосом и драмой. Об этом свидетельствуют прямо противоположные мнения в оценке одного и того же (фундаментального!) явления. Так, Л. Гинзбург (работы которой развивают концепцию «лирического героя» Ю. Тынянова) подчеркивала: «Личность поэта не была средоточием поэтического мира раннего Мандельштама – это момент чрезвычайно важный и для дальнейшего его развития. Позднее сказали бы, что Мандельштам – поэт без лирического героя» (подчеркнуто нами – И.К.)⁷. М. Гаспаров в статье «Мандельштам», приведя воспоминания И. Эренбурга, Н. Павлович, Г. Иванова, А. Ахматовой



вой, резюмирует: «...все писавшие о Мандельштаме со стороны, начинали с того же самого: как непохож Мандельштам в быту на Мандельштама в стихах – или хотя бы на Мандельштама, читающего стихи»⁸.

С другой стороны, ср. принципиальное суждение Ю. Левина: «...я сознательно допускаю то, что принято считать методологической ошибкой, смешивая “Я” стихов и личность самого М. Думаю, что именно применительно к М. такой подход не только оправдан, но и необходим, – именно в силу нераздельности мандельштамовского “искусства” и “судьбы”»⁹.

На наш взгляд, сознательная «методологическая ошибка» – как и феномен Мандельштама в целом – ярчайшее свидетельство «типологического тупика» в современных представлениях о взаимоотношениях автора и субъекта в лирике. Обратим внимание, например, на полярные толкования сущности лирического высказывания вообще. Хорошо известно высказывание В.Е. Хализева о лирике: «Лирике в ее доминирующей ветви присуща чарующая непосредственность самораскрытия автора, “распахнутость” его внутреннего мира»¹⁰. Ср. утверждение М.Л. Гаспарова:

«Искренность, индивидуальность, психологическая неповторимость лирики – такая же литературная условность, как и все в поэзии... Авторская личность – лишь совокупность оттенков в подборе общепринятых в данной поэзии психологических и иных мотивов: они не более существенны, чем, скажем, стилистические предпочтения... “Я” в поэзии всегда условно: это не то, что автор есть, а то, чем он хочет быть. Хочет быть не столько из стремления выразить свою неповторимость, сколько из стремления выразить повторимость, социализироваться, стать оттенком общего вкуса»¹¹.

Интерпретация и попытки аналитического рассмотрения лирики Мандельштама заставляют исследователя вновь и вновь обращаться к решенным, казалось бы, проблемам. В частности, выяснять понятие «лирический герой» – ключевое в теории автора. В самом деле, всегда ли лирический герой – «художественный двойник» (формула И. Роднянской) поэта – т.е. образ сочинителя, укорененный в поэтической традиции? Или же, «поверх конвенций», автор стихотворений способен высказаться напрямую (без каких бы то ни было двойников)? По «закону» Кормана, «по мере того, как субъект сознания становится и объектом сознания, он отдаляется от автора, то есть, чем в большей степени субъект сознания становится определенной личностью со своим особым складом речи, характером, биографией, тем в меньшей степени он непосредственно выражает авторскую позицию»¹². Отдаляется ли Осип Мандельштам от автора в своей поздней лирике? Скажем, в строчках «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...»?

Таким образом, «проблема типологии» не только в том, что у Мандельштама есть тексты «полисубъектные» (см. анализ стихотворения «Ламарк» в работах Ю. Левина) и случаи «неосинкретизма» – о чем писал С. Бройтман. Его тексты «выбиваются» из традиционных типологий в силу следующих основных факторов:

1. Неповторимо-личностное видение, отбор и оценка изображаемого: субъективность поэта «переплескивается» через границы типологий!
2. Сложная ассоциативно-образная природа его поэзии в целом («текучесть» и синкретизм лирических произведений).



3. Общая эволюция поэтики Мандельштама, которая делает невозможной типологию «по единому основанию» (разные «наполнения» дает лирическое «я» в разные периоды творчества).

¹ Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск, 2006; Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура). М., 1997; Романова И.В. Поэтика Иосифа Бродского: лирика с коммуникативной точки зрения. Смоленск, 2007.

² Бройтман С.Н. Лирический субъект // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008.

³ Мандельштам О. Стихотворения. Проза. М., 2001. С. 217.

⁴ Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск, 2006. С. 317.

⁵ Гаспаров М.Л. Комментарии // Мандельштам О. Стихотворения. Проза. М., 2001. С. 608–609.

⁶ Левин Ю.И. Тридцатые годы // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 99.

⁷ Гинзбург Л.Я. Камень // Мандельштам О. Камень. Л., 1990. С. 272. (Литературные памятники).

⁸ Гаспаров М.Л. Мандельштам // Мандельштам О. Стихотворения. Проза. М., 2001. С. 4. (Библиотека поэта).

⁹ Левин Ю.И. Тридцатые годы // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 98.

¹⁰ Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2004. С. 328.

¹¹ Гаспаров М.Л. Введение // Лирика: генезис и эволюция. М., 2007. С. 11.

¹² Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск, 2006. С. 317.

References

1. Korman B.O. Tselostnost' literaturnogo proizvedeniya i eksperimental'nyy slovar' literaturovedcheskikh terminov [The integrity of a literary work and experimental dictionary of literary terms], in: Korman B.O. *Izbrannyye trudy. Teoriya literatury* [Selected works. Theory of literature]. Izhevsk, 2006.
2. Broymtman S.N. *Russkaya lirika XIX – nachala XX veka v svete istoricheskoy poetiki: su'ektno-obraznaya struktura* [Russian lyrics of the 19th – early 20th centuries in the light of historical poetics: subject-images structure]. Moscow, 1997.
3. Romanova I.V. *Poetika Iosifa Brodskogo: lirika s kommunikativnoy tochki zreniya* [Poetics of Joseph Brodsky: lyrics on a communicative point of view]. Smolensk, 2007.
4. Broymtman S.N. *Liricheskiy su'ekt* [The lyrical subject]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: dictionary of current terms and concepts]. Moscow, 2008.
5. Mandel'shtam O. *Stikhotvoreniya. Proza* [Poems. Prose]. Moscow, 2001, p. 217.
6. Korman B.O. Tselostnost' literaturnogo proizvedeniya i eksperimental'nyy slovar' literaturovedcheskikh terminov [The integrity of a literary work and experimental



dictionary of literary terms], in: Korman B.O. *Izbrannye trudy. Teoriya literatury* [Selected works. Theory of literature]. Izhevsk, 2006, p. 317.

7. Gasparov M.L. Kommentarii [Comments], in: Mandel'shtam O. *Stikhotvoreniya. Proza* [Poems. Prose]. Moscow, 2001, pp. 608–609.

8. Levin Yu.I. Tridtsatye gody [Thirties], in: Levin Yu.I. *Izbrannye trudy. Poetika. Semiotika* [Selected works. Poetics. Semiotics]. Moscow, 1998, p. 99.

9. Ginzburg L.Ya. Kamen' [The Stone], in: Mandel'shtam O. *Kamen'* [The Stone]. Leningrad, 1990, p. 272. (Literaturnye pamyatniki).

10. Gasparov M.L. Mandel'shtam, in: Mandel'shtam O. *Stikhotvoreniya. Proza* [Poems. Prose]. Moscow, 2001, p. 4. (Biblioteka poeta).

11. Levin Yu.I. Tridtsatye gody [Thirties], in: Levin Yu.I. *Izbrannye trudy. Poetika. Semiotika* [Selected works. Poetics. Semiotics]. Moscow, 1998, p. 98.

12. Khalizev V.E. *Teoriya literatury* [Theory of literature]. Moscow, 2004, p. 28.

13. Gasparov M.L. Vvedenie [Introduction]. *Lirika: genezis i evolyutsiya* [Lyrics: genesis and evolution]. Moscow, 2007, p. 11.

14. Korman B.O. Tselostnost' literaturnogo proizvedeniya i eksperimental'nyy slovar' literaturovedcheskikh terminov [The integrity of a literary work and experimental dictionary of literary terms], in: Korman B.O. *Izbrannye trudy. Teoriya literatury* [Selected works. Theory of literature]. Izhevsk, 2006, p. 317.



В.И. Тюпа (Москва)

НЕРАСПОЗНАННЫЙ ЖАНРОВЫЙ ИНВАРИАНТ В ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ МАНДЕЛЬШТАМА (1937)

Аннотация. Автор аргументирует возможность выявления и конструктивной характеристики неизвестного научной поэтике лирического жанра. Такая возможность иллюстрируется на материале поэтических текстов Осипа Эмильевича Мандельштама, созданных в 1937 г. (последнем году творчества поэта).

Ключевые слова: лирика; жанр; перформативная стратегия; Мандельштам.

V.I. Tiupa (Moscow)

Unrecognized Genre Invariant in Lyric Poetry by O. Mandelstam

Abstract. The author explains the possibility of identifying and structural characterization of lyrical genre, that unknown to scientific poetics. The possibility is illustrated on the material of texts by Osip Mandelstam, created in 1937 (the last year of the poet's art work).

Key words: lyrics; genre; performative strategy; Mandelstam.

В области изучения жанровой природы художественного письма имеются два альтернативных подхода: инвариантный и кластерный. Первый состоит в поиске глубинных жанровых стратегий художественных высказываний (порой несхожих внешне своими параметрами). Второй – в накоплении и группировке многочисленных жанровых признаков. Как тут не вспомнить заповедь Ю.Н. Тынянова: «Конструктивный принцип познается не в максимуме условий, дающих его, а в минимуме»¹.

В отношении нарративной прозы инвариантный подход достиг общеизвестных значительных успехов. Изучение же лирических жанров топчется на месте. Описанию достаточно легко поддаются так называемые канонические жанры, а то состояние лирического письма, которое наступает после кризиса нормативной жанровой системы, часто трактуют как «безжанровую» лирику. Однако, порывая с жанровостью, поэт порывает с традицией (в элиотовском понимании), т.е. уходит за пределы литературной культуры.

Подобно В.И. Козлову и некоторым другим, я исхожу из того, что внежанровой лирической поэзии не бывает. (См: «Каждое хорошее, получившееся стихотворение обладает способностью встраиваться в литературные ряды, образуемые жанрами, поскольку хорошее стихотворение возможно только при наличии связи с традицией. Если эту связь выстроить не удастся, слово не становится поэтическим, остается плоским»²). Это исследователям порой не достает «ключа» к лирической жанровости. Искомый ключ обнаруживается в *перформативной* природе лирического художественного письма, уходящего своими корнями в архаическую культуру заклинания, воздействия на окружающий мир посредством слова. Лирическое стихотворение – это перформатив *хоровой значимости*, иначе говоря, *суггестивный* перформатив³.

На заре теоретического литературоведения суггестивность поэтиче-



ского речевого действия (жеста) чутко уловил Николай Гумилев: «Под жестом в стихотворении я подразумеваю такую расстановку слов, подбор гласных и согласных звуков, ускорений и замедлений ритма, что читающий стихотворение невольно становится в позу его героя, перенимает его мимику и телодвижения и, благодаря внушению своего тела, испытывает то же, что сам поэт»⁴.

Из далеко еще не реализованных возможностей теории перформативности художественного письма и следует исходить в поиске инвариантных жанровых стратегий лирики. На мой взгляд, к необходимому минимуму инвариантных характеристик лирического опуса принадлежат:

ценностная архитектоника лирического мира (в котором позиционируются объекты лирического говорения);

интенция лирического субъекта;

суггестия лирического впечатления (позиционирование адресата).

К числу базовых для речевой культуры человека суггестивных интенций принадлежат *хвала* и *хула*. Согласно рассуждению Бахтина, хвала и брань «составляют древнейшую и неумиряющую подоснову основного человеческого фонда языковых образов»⁵. Не менее важными в жизни первобытного человека были, несомненно, такие перформативы хоровой значимости, как перформатив *угрозы* (тревоги, утрашения), и напротив, – *покоя*, умиротворения. Наконец, пристального внимания заслуживают перформативы *жалобы* (плач, оплакивание), *желания* (любовный зов, мольба, волеизъявление) и *радости*. Данный круг протолирических перформативов представляется кругом «жанровых зародышей» (Бахтин) лирики. От архаичного речевого жанра хвалы достаточно очевидная нить традиции ведет к оде; от брани – к лирической инвективе; от перформативов покоя и тревоги – к идиллии и балладе.

Все четыре перечисленные жанровые традиции характеризуются пространственными оппозициями своих ценностных архитектур: вечного верха и казусного низа в оде и инвективе; замыкания и размыкания бытийной границы своего и чужого миров в идиллии и балладе. Иное дело – элегия, представляющая индивидуальную жизнь как странствие во времени.

Внепространственная, временная архитектоника элегического мира – архитектоника ценностной ретроспективы – формировалась в древнем перформативе ритуального оплакивания. Доминирующий мотив такого плача – невозвратность того, чья жизнь прервалась и более не продолжится (в отличие от символической смерти переходного обряда). Ритуальный плач служил, прежде всего, прославлению умершего (вождя, например) и мог сводиться к нормативной хвале. Но в той мере, в какой скорбь была искренней, она выявляла субъективную значимость утраты для продолжающих свой жизненный путь. В такого рода личном плаче зарождается окказиональная, случайная, вненормативная система ценностей (согласно пушкинской формуле, «что пройдет, то будет мило»). В постклассицистическую литературную эпоху «выпавший из реальности “письма” и впервые обнаруживший свое, отличное от его знакового выражения, “бытие”, элегический человек оказался один на один с “быстротекущим временем” и смертью»⁶. На этом фундаменте укрепляется эгоцентрическая суггестивная интенция самоуглубления, обнаружения уникального ядра личности.



Но интенция *самоуглубления* лирического героя (рожденного элегией) легко могла быть повернута в противоположном направлении – в сторону будущего времени, а не прошедшего – и опереться на речевую традицию перформативов желания (чем, собственно говоря, и являлись заклинания первобытного человека). Пушкинская «Элегия (Безумных лет угасшее веселье...»)» оборачивается антиэлегией: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать» и т.д. Стихи «Что в имени тебе моем...» Пушкина или «Выхожу один я на дорогу...» Лермонтова не обладают ретроспективной архитектуроникой, их временная архитектуроника, напротив, *проспективная* архитектуроника мечты (одно из наиболее частотных слов романтической поэзии). Самоактуализацию лирического героя в этих случаях можно назвать не «апофатической», как в элегии, но «катафатической»: лирическое «я» раскрывается не в переживании утраченных ценностей, а в интенции *само-реализации*, в стремлении стать «самим собой». Однако в романтическом порыве разрушения прежних нормативных рамок художественного письма зарождение нового лирического жанра осталось незамеченным. Предлагаю именовать этот жанр контр-элегической стратегии «волею» (от лат. *voluntas* – волеизъявление)⁷.

У Мандельштама также имеются лирические тексты, принадлежащие к обозначенному жанровому инварианту. Равным образом, как и ко всем названным ранее исторически более протяженным жанровым традициям. Но меня будут занимать стихотворения, не сводимые к перечисленным выше жанрам.

В последнем для поэта Мандельштама 1937 г. из 50 более или менее завершенных поэтических текстов – здесь доминирует жанровая форма лирического отрывка – 20 (т.е. 40%) остаются вне очерченной жанровой классификации. Но зато в них обнаруживается их собственная инвариантная общность.

Ценностную архитектонику этих поэтических творений следует определить как временную, но она не имеет временной протяженности. Прошлое или будущее могут упоминаться (как, например, в стихах «Не сравнивай: живущий несравним...»), но они здесь не становятся ценностными векторами лирического переживания. «Ясная тоска» лирического героя в данном стихотворении не ретроспективна, как в элегии, и не проспективна. Она «не отпускает / От молодых еще воронежских холмов / К всечеловеческим, яснеющим в Тоскане», т.е. не отпускает из приземленного, но действительного настоящего.

Мы имеем дело с архитектуроникой *присутствия*: «до бесконечности расширенного часа», останавливаемого, длящегося мгновения («И век бы падал векиши легче...»), концентрированного настоящего, заключающего в себе прозрение некоторой экзистенциальной правды о себе и мире. (Ср.: «Остановись, мгновенье! Ты не столь / прекрасно, сколько ты неповторимо»⁸). Разумеется, подлинная лирическая поэзия всегда претендует на такого рода откровение. Но в мандельштамовских текстах выявляемого типа суггестия *эвристического прозрения*, актуализируемая «в сознании минутной силы, / В забвении печальной смерти» (1909), становится жанрообразующей, отмежевываясь от элегических переживаний.

Настоящее в рассматриваемых стихотворениях перестает сводиться к границе между прошлым и будущим, приобретая самодостаточность не-



которого экзистенциального присутствия в мире (вечного настоящего) как образа человеческого существования, отличного от элегического «странствия» или контр-элегического «проекта». Жанровая интенция лирического субъекта, который «глубоко ушел в немеющее время», может быть названа интенцией *самоопределения*. Например:

Неограниченна еще моя пора:
И я сопровождал восторг вселенский,
Как вполголосная органная игра
Сопровождает голос женский.

Прошедшее грамматическое время («сопровождал») в данном случае не имеет отношения к элегической невозвратности. Причастность сопровождения как раз и обеспечивает лирическому герою «неограниченность» во времени, бессмертность.

Протохудожественные корни выявляемой жанровой стратегии уходят, по-видимому, к перформативу радости (в особенности эвристической радости). Корни эти обнажаются, например, в стихах 1914 г.:

Развеселился наконец,
Изведаль духа совершенство,
Испробовал свое блаженство
И успокоился, как царь,
Почувяв славу за плечами...

Но у позднего Мандельштама лирическое присутствие в мире, сохраняющая обозначенную жанровую стратегию своей манифестации, часто оказывается неблагоприятным:

Я около Кольцова,
Как сокол, закольцован,
И нет ко мне гонца,
И дом мой без крыльца.

Здесь настоящее тоже не ограничено, но по-другому. Оно длится, поглощая и прошлое, и будущее: «И всё идет, идут / Ночлеги, ночи, точки – Как бы слепых везут...»

Однако в акте эвристического самоопределения лирический герой способен преобразовать внешние атрибуты неблагоприятия:

В роскошной бедности, в могучей нищете
Живи спокоен и утешен,
Благословенны дни и ночи те,
И сладкогласный труд безгрешен.

В этом стихотворении «несчастлив тот», кто мысленно покидает длящегося настоящее. Временная архитектура присутствия до известной степени аналогична идиллической пространственной архитектонике замкнутого круга жизни. Но суть здесь не во внешней отгороженности, а во



внутренней сосредоточенности лирического «я»:

Люблю морозное дыханье
И пара зимнего признание:
Я – это я; явь – это явь.

В эвристическом озарении сосредоточенности идиллическая ценность «дома» (как и многие иные ценности) преобразуется: открывается, например, «счастливое небохранилище – Раздвижной и прижизненный дом». Преобразуется и одически-инвективная вертикаль: «явь» между «пароходиком», который «по небу плывет», и человеком в «крапивах пыльных» – это всего лишь «полторы воздушных тонны, / Тонны полторы».

Эвристическая суггестивность неожиданных открытий составляет жанрообразующую эмоционально-волевою тональность обсуждаемых стихотворений, некий скрытый «нерв» текста. Однако она может порой и явно манифестироваться в нем:

Поглядит, как я крепну и слепну,
Подчиняясь смиренным корням,
И не слишком ли великолепно
От гремучего парка глазам?

Образом жанровой стратегии выявляемого, пока еще не известного науке, инварианта представляется последний из главнейших шедевров Мандельштама – стихи «Может быть, это точка безумия...»

Композиция данного текста соотносима с неоплатонической схемой эманации. Порядок четверостиший соответствует четырем онтологическим уровням бытия в неоплатонизме: *единое – дух – душа – многое* (чувственное бытие вещей). В первом четверостишии лирический сверх-объект «узла жизни», как и положено по Плотину, только угадывается в экстазе «безумия»; во втором он предстает умопостижимым (по аналогии со светом) и воистину благим («добро-совестным») средоточием эйдосов («кристаллов сверхжизненных»); в третьем – оказывается единодушным многих душ («Соберутся, сойдутся когда-нибудь, / Слово гости с открытым челом»); наконец, в четвертом говорится о хрупкой вероятности («не спугнуть, не изранить бы») осуществления конвергенции в ее земных, чувственных формах практической жизни, обремененной по Плотину злом («Хорошо, если мы доживем...»).

Перед нами универсально всеобъемлющая концептуальная модель экзистенциального присутствия. Ибо, если «узел жизни» все же не «точка безумия», то всякое сущее «я» принадлежит одновременно всем четырем пластам бытия, а не только нижнему, диахронному, где течение жизни завершается смертью. В данной синхронистической архитектонике художественного целого одическая ценность верха («неба» и «света») сопрягается с идиллической ценностью «дома» и пиршественного стола – в некую сверхценность пульсирующего («распуская ... собирает») настоящего, в архитектуру соборной встречи экзистенциальных жизненных путей.

Заключительное двустишие – «То, что я говорю, мне прости... / Тихо, тихо его мне прочти...» – прямым обращением к собеседнику возвращает нас к началу стихотворения, повторяя тем самым возвратное движение



«чистых линий». Нисхождение по онтологическим ступеням бытия – в полном соответствии с неоплатонизмом – оборачивается восхождением: поменявшиеся местами субъект и адресат стихотворения возобновляют его начало. Такой финал свидетельствует, что «совесть твоя» принадлежит диалогу, а не автокоммуникативному обращению к себе самому (как, например, в «Silentium’е» Тютчева). Более того, метаболическое совмещение открывшегося мне «узла жизни» с «совестью» Другого наделяет художественное откровение той интерсубъективной реальностью «причастной венаходимости» (Бахтин), которой недостает субъективной «точке безумия» – безумия как моего эвристического откровения, ищущего диалогической опоры в твоей «совестной» (ответственной) экзистенциальной позиции. Уникальная концовка поэтического дискурса с очевидностью обнажает еще два жанрообразующих инвариантных параметра, дополняющих архитектуру присутствия: как интенцию самоопределения лирического субъекта, так и эвристическую суггестию лирического прозрения.

Согласно сложившейся в нашем литературоведении традиции наименования основных лирических жанров существительными женского рода греко-латинского происхождения я предлагаю жанру лирических прозрений подобного рода присвоить термин *эвиденция* (от лат. *evidens* – очевидный, явный). А.В. Михайлов удачно переводил это латинское слово как «разверзание видения»⁹.

Жанровая стратегия лирической эвиденции весьма характерна для поэтического творчества Мандельштама, но едва ли он является единственным изобретателем новейшей лирической жанровости. Во всяком случае, она предугадывается уже, например, в «Царскосельской статуе» Пушкина, в некоторых стихотворениях позднего Лермонтова¹⁰.

¹ Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Л., 1924. С. 17.

² Козлов В.И. Архитектоника мира лирического произведения. Saarbrücken, 2011. С. 162; Козлов В. Использовать при прочтении: о жанровом анализе лирического произведения // Вопросы литературы. 2011. № 1.

³ Тупа В.И. Дискурс / Жанр. М., 2013. С. 112–143.

⁴ Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 48.

⁵ Бахтин М.М. Дополнения и изменения к «Рабле» // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. М., 1997. С. 84.

⁶ Савинков С.В. Творческая логика Лермонтова. Воронеж, 2004. С. 24.

⁷ Тупа В.И. Дискурс / Жанр. М., 2013. С. 140–143.

⁸ Бродский И. Сочинения: в 7 т. Т. 2. СПб., 2001. С. 291.

⁹ Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997. С. 147.

¹⁰ Тупа В.И. Жанровый репертуар позднейшей лирики Лермонтова (40-е годы). – В печати.

References

1. Tynyanov Yu.N. *Problema stikhotvornogo yazyka* [The problem of verse language]. Leningrad, 1924, p. 17.
2. Kozlov V.I. *Arkhitektonika mira liricheskogo proizvedeniya* [Architectonics of the world lyrical work]. Saarbrücken, 2011, p. 162.
3. Kozlov V. *Ispol'zovat' pri prochtenii: o zhanrovom analize liricheskogo*



proizvedeniya [Use while reading: analysis of lyrical work's genre]. *Voprosy literatury*, 2011, no. 1.

4. Tyupa V.I. *Diskurs / Zhanr* [Discourse / Genre]. Moscow, 2013, pp. 112–143.

5. Gumilev N.S. *Pis'ma o russkoy poezii* [Letters relating to Russian poetry]. Moscow, 1990, p. 48.

6. Bakhtin M.M. *Dopolneniya i izmeneniya k "Rable"* [Additions and Changes to Rabelais], in: Bakhtin M.M. *Sobranie sochineniy: v 7 t. T. 5* [Collected works: in 7 vols. Vol. 5]. Moscow, 1997, p. 84.

7. Savinkov S.V. *Tvorcheskaya logika Lermontova* [Lermontov's creative logic]. Voronezh, 2004, p. 24.

8. Tyupa V.I. *Diskurs / Zhanr* [Discourse / Genre]. Moscow, 2013, pp. 140–143.

9. Brodskiy I. *Sochineniya: v 7 t. T. 2* [Works: in 7 vols. Vol. 2]. St. Petersburg, 2001, p. 291.

10. Mikhaylov A.V. *Yazyki kul'tury* [Culture languages]. Moscow, 1997, p. 147.

11. Tyupa V.I. *Zhanrovyy repertuar pozdneyshey liriki Lermontova (40-e gody)* [Genre repertoire of Lermontov's later lyric (40s)]. – (In press).



Т.Д. Пронина (Москва)

ОДИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В «ГРИФЕЛЬНОЙ ОДЕ» О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА

Аннотация. В статье рассматривается использование Мандельштамом одических топосов в «Грифельной оде» в рамках собственного авторского задания. Дискурсивный анализ текста – выявление перформативной стратегии лирического высказывания – позволяет автору статьи проследить взаимодействие стихотворения с одической жанровой традицией и доказать, что в нем, тем не менее, реализуется иной жанровый инвариант.

Ключевые слова: лирика; жанр; ода; перформативность; стратегия.

T.D. Pronina (Moscow)

Odic Tradition in “Slate Ode” by O. Mandelstam

Abstract. The article deals with the topoi that Mandelstam used in “Slate Ode” in the frame of his own author’s task. Discourse analysis of the text, that means detection of performative strategy of lyric utterance, gives an opportunity to trace the interaction between the poem and odic genre tradition and author proves that in it, however, realized other genre invariant.

Key words: lyric; genre; ode; performative; strategy.

«Грифельная ода» стала объектом изучения для целого ряда филологов. Так, И.М. Семенко в книге «Поэтика позднего Мандельштама» провела текстологическое исследование, поставив перед собой задачу «проследить за ходом работы, последовательностью вариантов, а также сделать некоторые наблюдения над поэтикой Мандельштама»¹, основываясь на черновиках стихотворения. Вслед за ней текстологическую работу проделал М.Л. Гаспаров; указывая недостатки и неточности в работе предшественницы, он намеревался «перечитать черновые наброски “Грифельной оды”, восстановить по ним историю работы автора над последовательными редакциями текста и попытаться определить логику этой работы»².

Д.М. Сегал в обширной статье «О некоторых аспектах смысловой структуры „Грифельной оды“» проанализировал стихотворение по строфам, так отрефлексировав свой метод: «Я намеренно опускаю все (или почти все), что касается плана ситуационного и внетекстового <...> Интересующий меня план “Грифельной оды” задан аранжировкой слов как смысловых элементов, это – семантическая структура стихотворения. Одна из задач последующего изложения – раскрытие этого смыслового движения, эксплицирование связи отдельных мотивов стихотворения в отдельную картину»³. Омри Ронен в книге «На подступах к Мандельштаму»⁴ провел детальный семантический анализ «Грифельной оды», привлекая огромное количество контекстов и подтекстов.

Д.И. Черашняя в статье «О двух “Грифельных одах” в русской поэзии» проанализировала субъектную структуру стихотворения, придя к выводу, который проливает свет на ее изначальный замысел:



«Если сравнить стихотворение с возведенным зданием <...>, то “Грифельная ода” подобна готическому сооружению, у которого от кремнистого фундамента (поэтический мир собственно автора), словно лес, взмываются вверх многочисленные стволы колонн (Мы-повествователь), утончаясь в своей динамически-экспрессивной устремленности (автор-повествователь) к завершению – нацеленному в пространство острию (лирическое “Я”) Это, кстати, наглядная картина эволюции субъектных форм выражения авторского сознания в целом в лирике Мандельштама (преимущественного их выдвигания на первый план на разных этапах его творчества)»⁵.

В.Б. Микушевич в статье «Двойная душа поэта в „Грифельной оде“ Мандельштама»⁶ дает собственную интерпретацию отдельным образам лирического высказывания, возводя их к таким произведениям мировой литературы, как «Фауст» Гете, «Генрих фон Офтердинген» Новалиса, «Желание» Пушкина, к поэзии Державина, Лермонтова, Блока и др. Это далеко не полный перечень тех, кто писал о «Грифельной оде». Внимания заслуживают работа Л.Я. Гинзбург «Поэтика Осипа Мандельштама»⁷, статья М.Л. Гаспарова «Осип Мандельштам. Три его поэтики»⁸, в которой он комментирует некоторые образы «Грифельной оды», работа «Опыт семантического анализа “Грифельной оды” Мандельштама»⁹ Г.И. Седых, статья «“Грифельная ода” О. Мандельштама»¹⁰ В.И. Терраса.

При изучении этих научных исследований выяснилось, что никто из филологов не ставил перед собой задачу рассмотреть «Грифельную оду» в контексте жанровой традиции. Более того, в статье «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма», выявляя и описывая «фундаментальные черты» поэтики Мандельштама, авторы выдвигают положение о том, что «сочетание <...> трех свойств – ориентированности на универсальную человеческую сущность, привязанности к онтологическим и культурно-историческим “общим вопросам” и тяги к воплощению их на языке “конкретно-чувственной логики” – характерно для текстов мифологического или религиозного порядка, лежащих вне жанровых различий». Далее в статье речь идет о «сдвигании» границы жанров, необходимом для создания «наиболее адекватного образа триединого мира (личное, вечное, конкретно-воплощенное)»¹¹.

Рискну предположить, что эти особенным образом сочетающиеся в поэтике Мандельштама «смысловые линии» соотносятся с конструктивными параметрами лирического дискурса: «привязанность к онтологическим и культурно-историческим “общим вопросам”», «вечное» просвечивает через ценностную архитектуру лирического высказывания, воплощение их «на языке “конкретно-чувственной логики”» соотносится с модусом самоактуализации лирического субъекта, а «ориентированность на универсальную человеческую сущность» – с этосом суггестивности. Такая аналогия позволяет сделать вывод, что эти три значимых элемента поэтики Мандельштама, реализуясь в каждом конкретном произведении, позволяют определить перформативную стратегию лирического высказывания, а значит понять, в рамках какой жанровой традиции оно существует.

Заглавие «Грифельной оды», казалось бы, говорит само за себя. Тот факт, что стихотворение Мандельштама по замыслу своему должно было



стать ответом на неоконченную «Оду на тленность» последнего русского летописца – Державина (что явно следует из текстологических исследований) – говорит в пользу авторского жанрового определения и накладывает отпечаток на восприятие стихотворения исследователями. Так, Д.И. Черашняя восклицает в вышеупомянутой статье: «Это ода – творчеству!»¹². Такое жанровое определение оправдывает отчасти «лирический беспорядок речи», характерный для оды и обусловленный экстагическим состоянием восторга, в котором пребывает лирический субъект, а установка на произнесение произведения вслух¹³ отчасти объясняет присутствие в стихотворении множества образов, возникающих по принципу звукового соответствия: «с подковой перстень», «журчит цепочкой, пеночкою, речью», «черновик учеников воды проточной».

Действительно, в «Грифельной оде» можно обнаружить присущую жанру оды вертикальную конфигурацию, в основе которой В.И. Тюпа усматривает древнейший архетип «мирового древа», предполагающий трехъярусное мироустройство¹⁴. Это провоцирует определение ее центральной архитектоники как вертикального откровения хвалы. К «верхнему миру» относятся такие образы, как «звезда с звездой», «На мягком сланце облаков / Молочный грифельный рисунок», «крутые козы города», «отвес», «изумленная крутизна», тогда как к «среднему» – «кремнистый путь», сон «в густой ночи» «под теплой шапкою овечьей», «подошва гор на твердой почве», трижды повторенное «здесь» («Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг <...> Здесь созревает черновик»).

Смещение точки зрения, движение взгляда субъекта лирического высказывания точно прослежено Д.М. Сегалом:

«Крутизна <...> стоит в ряду “геологических” образов высоты, камня, гор. Любопытна смена ракурсов, точек зрения в стихотворении: в 1-й строфе основной ракурс – это взгляд вверх (за единственным исключением “кремнистого пути”), во 2-й строфе – это взгляд вниз (“Мы стоя спим в густой ночи / Под теплой шапкою овечьей. / Обратно в крепь родник журчит”), в 3-й строфе взгляд направлен решительно вверх, более того – все выше и выше, в 4-й строфе ракурс не столь ясен, но в конце он принимает четкую направленность вниз (“страхнуть”), в 5-й строфе и в начале 6-й строфы ракурс совершенно определенно движется сверху вниз (“Как мусор с ледяных высот... Вода голодная течет, ...И как паук ползет ко мне – / Где каждый стык луной обрызган”). Но далее ракурс переходит вверх (“На изумленной крутизне”)... в восьмой строфе ракурс приобретает совершенно новое качество: строки “Блажен, кто завязал ремень / Подошве гор на твердой почве” означают не только изменение точки зрения, но и изменение позиции: вместе с “тем, кто блажен” мы не только переводим взгляд сверху вниз, но и склоняемся»¹⁵.

Это наблюдение и его кода («склоняемся»), в частности, подтверждают наличие двух соотнесенных миров «верхнего» и «среднего». Однако нетрудно заметить, что в стихотворении не явлен «регламентарный характер» «соотносительности верха и низа»¹⁶. «Верх» в «Грифельной оде» нельзя назвать «вечным» одическим верхом, к которому стремится лирический субъект, последний скорее «мечется» в пространстве в каком-то неистовом поиске.

То, что «верх» в данном лирическом высказывании не становится аб-



солютной ценностью, подтверждается введением в стихотворение инверсированного одического топоса. На мой взгляд, строки «Как мусор с ледяных высот – / Изнанка образов зеленых – / Вода голодная течет, / Крутятся, играя, как звереныш» представляют собой нарочито сниженную отсылку к образу Кастальского ключа – этого источника вдохновения для многих одописцев. Ср. в «Оде... на взятие Хотина» М.В. Ломоносова:

Внимая нечто, ключ молчит,
Которой завсегда журчит
И с шумом вниз с холмов стремится.

Или в «Ключе» Г.Р. Державина:

Источник шумный и прозрачный,
Текущий с горной высоты
<...>
О, коль приятен ты мне зришься!
<...>
Гора, в день стадом покровенну,
Себя в тебе, любуясь, зрит;
В твоих водах изображенну
Дуброву ветерок струит.

Если в жанровой традиции ключ – источник творчества, вдохновения, питающий душу и воображение поэта, то здесь «вода голодная» течет «как мусор», она не только грязна и ничего не дает, она еще и готова отнять, поглотить лирического субъекта, как воды Леты. «Перевернутость» одического топоса удваивается за счет метафоры «изнанка образов зеленых»: «зеленые берега отражаются в быстро текущей воде»¹⁷.

Образ воды, проходящий лейтмотивом через все стихотворение («Кремень с водой, с подковой перстень», «Здесь созревает черновик / Учеников воды проточной»), находится в синкретическом единстве с образом времени: «Им проповедует отвес, / Вода их учит, точит время». Причем лирическим субъектом декларируется возвратное движение бытия, характерное для перформативной стратегии покоя (идиллии): «Обратно в крепь родник журчит / Цепочкой, пеночкой и речью». См.: «В “Грифельной оде”, по-видимому, задача поэзии (грифельной сланцевой доски – соединения кремня с водой) – в том, чтобы запечатлеть и сохранить неподвижным в памяти бег реки времен <...> у Мандельштама река представляет собой циклическое время, разрушающее и вновь порождающее культуру»¹⁸.

Об интенсивном взаимодействии в «Грифельной оде» категорий природы и культуры писали все, кто анализировал данное лирическое высказывание. В ранней лирике Мандельштама, в стихотворениях, перформативную стратегию которых можно определить как идиллическую (например, «Я не слышал рассказов Оссиана», «Бессонница. Гомер. Тугие паруса», «Природа – тот же Рим» и др.), природа и культура находятся в неосинкретическом единстве. Именно такое «нераздельно-неслиянное» их со-бытие – то условие, которое обеспечивает подлинно гармоничное состояние мирозданию. Такое видение, конечно же, идет в разрез с жан-



ровой традицией «классической» идиллии, мир которой мог существовать только на лоне природы, а цивилизация (культура) служила разрушающим идиллию фактором.

Если оперировать введенными Ф. Шиллером категориями «наивной» и «сентиментальной» поэзии¹⁹, то наивных образов в «Грифельной оде» мы не найдем: каждый природный образ, взятый в отдельности, уже «оброс» литературными связями, как бы прошел через толщу культуры. Так, «кремень» – это не только и не столько минерал, это «кремень» из «старой песни» «Выхожу один я на дорогу» Лермонтова. Оттуда и «звезда с звездой», взятые Мандельштамом в свое стихотворение не как таковые, а как «могучий стык» предшественника.

«Обратно в крепь» журчащий «родник» «цепочкой, пеночкой и речью» отсылает сразу к нескольким прототекстам: к стихотворениям Державина «Пеночка», «Цепочка» (написанных в идиллической стратегии покоя), к его же оде «Христос» («Кто Ты, – вспять Иордан бежал / Кого омыть с стремленьем / шумным, / В пустыне свет осиявал; / Глас Агнцем проповедал чудным, / Могушим все грехи подъять»), а через нее – к 113 псалму из Ветхого завета («Когда вышел Израиль из Египта, дом Иакова – из народа иноплеменного, Иуда сделался святынею Его, Израиль – владением Его. Море увидело и побежало; Иордан обратился назад. Горы прыгали, как овны, и холмы, как агнцы. Что с тобою, море, что ты побежало, и [с тобою], Иордан, что ты обратился назад? Что вы прыгаете, горы, как овны, и вы, холмы, как агнцы? Пред лицом Господа трепещи, земля, пред лицом Бога Иаковлева, превращающего скалу в озеро воды и камень в источник вод» (здесь и далее курсив мой – Т.П.). Ср. в «Грифельной оде»:

Обратно в крепь родник журчит

...

*Крутые козьи города,
Кремней могучее слоенье;
И все-таки еще гряда –
Овечьи церкви и селенья!*

...

*Блажен, кто называл кремень
Учеником воды проточной.*

Восстановление полного интертекстуального ряда не принципиально для того, чтобы понять, как взаимодействуют природа и культура в рамках данного лирического высказывания и как это их соотношение характеризует его ценностную архитектуру.

Ключ к адекватному прочтению этого взаимодействия, на мой взгляд, лежит в строках «Блажен, кто называл кремень / Учеником воды проточной. / Блажен, кто завязал ремень / Подошве гор на твердой почве». Полюсами, между которыми располагается потенциальное множество смыслов первой метаболы (определяемой М. Эпштейном через понятие метафоры: «она (метафора – Т.П.) теперь в свою очередь преодолевается изнутри, восходя от раздвоенности к усложненному единству, от внешнего подобия далеких вещей к их необходимому соприсутствию в одной раздвинутой реальности»²⁰), являются предельно овеществленное, природное пони-



мание образа кремня как минерала, обнаруживаемого в осадочных горных породах («кремней могучее слоенье»), и предельно развоплощенное, культурное его понимание, отсылка к «блистающему» в лермонтовском стихотворении «кремнистому пути». «Проточная» вода же в стихотворении, символ быстротекущего времени, отсылает к державинской «реке времен». С одной стороны, кремень как минерал обтачивается водой и временем («Вода их учит, точит время»), учится у воды, приобретает форму, утрачивая в то же время отдельные частицы. С другой стороны, «кремнистый путь» из «старой песни» учится у державинской «реки времен», которая «топит в пропасти забвенья / Народы, царства и царей». Иными словами, и природный, и культурный образ в этой метаболе проходит испытание временем, приобретая благодаря этому свои подлинные очертания: «...если культура должна не учить природу, а учиться у природы, то творческое усилие должно состоять в том, чтобы не выделиться из природы, а раствориться в ней»²¹.

Наблюдения за отдельными лирическими высказываниями, в которых реализуется перформативная стратегия покоя, показывают ровно противоположную картину: природа, только как бы входя во внутреннюю материю слова, поэзии, культуры, обретает подлинное бытие. «У Мандельштама – обратное движение: не стих хочет стать внехудожественной реальностью, а внехудожественная реальность уходит внутрь стиха <...> У Мандельштама <...> теургический акт направлен вовнутрь, движение поэтической материи – центростремительное»²².

«Соединяются не только изначала слитые, а потом разъединенные аспекты природы – небо и земля, но и противоположные по конкретным семантическим признакам сферы земли (“кремень с водой” – твердое, крепкое, устойчивое и жидкое, текучее, неустойчивое) и неба (“звезда с звездой” – яркое, светлое и “мягкий сланец облаков”, “в густой ночи”, “под теплой шапкою овечьей” – неяркое, не-светлое). Но наряду с этими стыками исходно противопоставленных сущностей природы, тема стыка, соединения проводится еще в одном плане – природа соединяется с культурой»²³.

Вторая метабола явно восходит к Священному Писанию, благодаря чему вновь встречаются два плана – культурный и природный. Тот, кто не «завязал ремень» и даже не «развязал» однажды, – это Иоанн Предтеча из Евангелия от Марка (1, 7): «И проповедовал, говоря: идет за мною Сильнейший меня, у Которого я недостоин, наклонившись, развязать ремень обуви Его». Вторая часть метаболы не только переносит реминисценцию в природный план («подошве гор на твердой почве»), но и, по мнению М.Л. Гаспарова, вновь возвращает в план культурный:

«Поэт, завязывающий ремень горной подошве на верной почве, тем самым объявляет себя предтечей будущей поэзии, вырастающей не из людских традиций, а из горных пород. А его собственным прообразом остается тончиевский Державин, барски развалившийся у подошвы каменной горы <...> На фронтисписе этого издания (Державин 1864) был воспроизведен известнейший портрет работы Тончи: Державин в шубе и большой меховой шапке сидит у подножия крутой каменной скалы. [Комментарии обращали особое внимание на эту шапку:



Державин ни за что не хотел видеть себя на портрете плешивым, Тончи отказывался «представить поэта въпарикъ», шапка стала компромиссом] Мандельштам помнил и любил этот портрет: от него – образ *Сядь, Державин, развалился* <...> в позднейших «Стихах о русской поэзии»²⁴ (курсив автора – Т.П.).

Установленная связь с известным портретом кажется весьма убедительной, но интерпретация исследователя, отталкивающаяся от того, что лирический субъект «Грифельной оды» «объявляет себя предтечей будущей поэзии», не выдерживает критики. Анафорическое «блажен» однозначно относится не к самому лирическому субъекту, а к третьему лицу. Блажен тот, чье творчество учится у природы, питается ею, становится ее продолжением. Самонадеянность такого рода была чужда лирическому субъекту поэзии Мандельштама, который в одном из стихотворений «Камня» испытывает страх перед самим мгновением вдохновения, «тоску щемящую», но никак не ощущение собственной значимости: «Что, если вздрогнув неправильно, / Мерцающая всегда, / Своею булавкою заржавленной / Достанет меня звезда?».

Две метаболы, «спаянные» в параллелизм, содержат явную отсылку к Нагорной проповеди: «Блаженны нищие духом; ибо их есть Царствие Небесное. / Блаженны плачущие; ибо они утешатся» (Мф 5, 3–4). Отсылка подкрепляется стихом из третьей строфы: «Им проповедует отвес». Возвращаясь к гипотезе о следовании «Грифельной оды» одической жанровой традиции, можно было бы сказать, что двукратным «блажен» лирический субъект утверждает некие позитивные ценности восхваляемого объекта. Однако так и не проявившаяся четко и однозначно вертикальная ценностная архитектура вкуче с отсылкой к Евангелию не позволяет определить перформативную стратегию лирического высказывания как стратегию хвалы.

В Нагорной проповеди, к которой столь явно отсылает читателя Мандельштам, речь не идет об утверждении вечных ценностей, в ней «говорится преимущественно о внутренней настроенности человеческой души и излагаются не требования в категорической форме (как в 10 заповедях Ветхого Завета – Т.П.), а лишь условия, при соблюдении которых достижения для человека вечное блаженство»²⁵.

Возможно, поэтому в «Грифельной оде» не актуализируется и возможность «идиллического» прочтения этой «хвалы»: глаголы в параллелизме стоят в прошедшем времени, формально провоцируя предположение, что утверждается ценность, воплощенная однажды, а значит желающая быть повторенной и повторяемой вновь и вновь. Однако речь идет не о «малом времени» идиллии с ее вечным круговоротом, а об открытости ценностной архитектуры будущему, ее обращенности к нему, ее проективности, характерной для перформативной стратегии волонты²⁶.

«Спаянная» метабола открывает измерение будущего, подготавливаемое в действительности образами «молочного грифельного рисунка», «бреда овечьих полусонок», «свинцовой палочки молочной», «воздуха прозрачного леса», нарывающего «плода», зреющего «винограда», «паука», «грифельных визгов», «горящего мела», «черновика воды проточной» – словом, всех образов, несущих семантику ожидания, надежды, потенциального воплощения и метаморфозы.



«Грифельная ода» – точное и выразительное описание творческого процесса, рождения произведения из самых недр природы, культуры и человеческого сознания, но это произведение только должно состояться, хотя оно рождается для читателя уже по мере чтения готового лирического высказывания. Оно представляет собой не что иное, как фиксацию «порогового откровения», «архаичный прообраз архитектоники» которого – «перформатив волеизъявления: ”да будет так!”»²⁷. Гимерический модус самоактуализации лирического субъекта (от «гимерос» – с греч. «желание», «мечта») проявляется с особой интенсивностью в последней строфе:

И я теперь учу дневник
Царапин грифельного лета,
Кремня и воздуха язык,
С прослойкой тьмы, с прослойкой света;
И я хочу вложить персты
В кремнистый путь из старой песни,
Как в язву, заключая в стык –
Кремень с водой, с подковой перстень.

Лирический субъект позиционирует себя как ученик («И я теперь учу»), но его ученичество особо рода: это не прямое следование пророческому завету Священного писания, а своего рода инверсия «ожидания» Царствия Небесного. Ср. в Евангелии: «Когда же придет Сын Человеческий во славе Своей и все святые Ангелы с Ним, тогда сядет на престоле славы Своей, и соберутся пред Ним все народы; и отделит одних от других, как пастырь отделяет овец от козлов; и поставит овец по правую Свою сторону, а козлов – по левую» (Мф, 25, 31–33). В «Грифельной оде» «вода учит, точит время» и «крутые козы города», и «овечьи церкви и селенья».

Лирический субъект «Грифельной оды» очевидно «внутренне шире своей внешней причастности к жизни»²⁸.

Драматизм его самореализации звучит в стихах, где его самоопределение выражено предельно четко: «Кто я? Не каменщик прямой, / Не кровельщик, не корабельщик, – / Двурушник я, с двойной душой, / Я ночи друг, я дня застрельщик».

«Мне кажется, что в первой половине восьмой строфы содержится скрытая полемика со своим собственным (гораздо менее известным) стихотворением “Актер и рабочий”. В этом стихотворении, впервые опубликованном в альманахе “Трилистник” в 1922 году, то есть в период “Грифельной оды”, можно найти некоторые инвертированные смысловые параллели к “некаменщику”, “некровельщику” и “некорабельщику”. В “Актере и рабочем” в весьма общей и условной форме провозглашается единство “художника” и “работника”. Вот некоторые фрагменты из этого стихотворения:

Актер – корабельщик на палубе мира!
И дом актера стоит на волнах!
Никогда, никогда не боялась лира
Тяжелого молота в братских руках!

Что сказал художник, сказал и работник:
 – Воистину, правда у нас одна!
 Единым духом жив и плотник,
 И поэт, вкусивший святого вина!

 Веселые стружки пахнут морем,
 Корабль оснащён – в добрый путь!
 Плывите же вместе к грядущим зорям,
 Актер и рабочий, вам нельзя отдохнуть!»²⁹.

«От “пестрой кровли” (во второй песни горняка из романа “Генрих фон Офтердинген” Новалиса – *Т.П.*) и “дня пестрого” происходит кровельщик. Поэт отмежевывается от него, так как кровельщик – мастеровой, а не пророк (отвращение Мандельштама к слову “мастер”)³⁰.

Апофатическое начало самоопределения, складывающееся «из отрицательных автохарактеристик своей страдательности»³¹ (троекратный повтор «не»), переходит в катафатическое: «“я” раскрывается не в том, чего оно лишено, не в переживании утраченных ценностей, в своих интенциях самореализации»³².

Д.И. Черашняя верно угадывает этот модус самоактуализации благодаря отсылке к «Фаусту» Гете:

«Сравним: “Ах, две души живут в моей груди” (слова Фауста – *Т.П.*) – у Мандельштама: “Двурушник я, с двойной душой”. Или – после слов Мефистофеля о том, что люди должны испытывать то день, то ночь, Фауст говорит: “Но я хочу!”. У Мандельштама после строки: “С прослойкой тьмы, с прослойкой света”, – следует “И я хочу...”. Думается, что в этих словах – основной пафос “Грифельной оды”...»³³.

Суммируя творческую интенцию лирического субъекта стихотворения, можно сказать, что он хочет не разделить, как Сын Человеческий, а объединить и вобрать в свою потенциальную художественную реальность и овец, и козлиц.

Однако воление лирического субъекта не носит характер императива, «вероятностный мир»³⁴ волюнты Мандельштама амбивалентен. За мнимым противопоставлением «пестрого», бушующего дня, выметенного «с позором», и «ночи-коршунницы», несущей «горящий мел» и кормящей «грифель», явно проглядывает метабола поэтического вдохновения. День, сопоставленный с «мертвым шершнем» – не только безжизненным насекомым, но пожирающим других (пчел), – уступает ночи, дающей вдохновение, кормящей. Сочетание «грифель кормит» созвучно образу «ночи-коршунницы», который, в свою очередь, семантически связан с птичьими образами в стихотворении, перекликающимися по звучанию не только с пением («пеночка», «птенец»), но и с «грифелем» (созвучие с названием хищной птицы «гриф»³⁵).

Ночь в стихотворении сначала материализуется, овеществляется («Ломаю ночь, горящий мел»), а потом объединяется с днем («Я ночи друг, я дня застрельщик»), который как бы «восстанавливается» в правах благо-

даря созвучию автономии лирического субъекта как «застрельщика» с образом «стрел» – части еще одной амбивалентной метаболы.

«Прежде, в четвертой и пятой строках, ночь и день разъединились, и явственно выступало отрицательное отношение к дню в противовес положительно восприятию ночи <...> В восьмой строке, следуя своему принципу сближения противоположных стихий, поэт провозглашает, что он принимает и ночь и день – ср. в последней строке: “И я теперь учу дневник, / Царапин грифельного лета, / Кремня и воздуха язык, / С прослойкой тьмы, с прослойкой света”, где также соединяются в единую “породу” свет и тьма. Отсюда и “двурушник, с двойной душой”, которая объединяет полярные смысловые начала»³⁶.

«Ночь – творческое время, ночью активизируется та творческая память о человеческом прошлом, которая борется с рекой забвенья. Но с другой стороны, ночь – воплощение первозданного хаоса, носитель прапамяти о вселенском прошлом, для которого человеческое прошлое – ничто. За “лермонтовской ночью”, спокойной и проясняющей, как бы вырисовывается “тютчевская ночь”, иррациональная и страшная»³⁷.

Со сменой дня и ночи в природном цикле «рифмуется» смена, которую осуществляет лирический субъект, описывая творческий процесс: «Меняю шум на пенье стрел, / Меняю строй на стрепет гневный». «Шум» как неупорядоченный, дисгармоничный звук находится на полюсе хаоса, «пенье стрел» упорядочено, мелодично. «Строй» отброшен лирическим субъектом в пользу «стрепета»:

«Поэт шуму, сумятице и визгу хаоса предпочитает пенье стрел, то есть организованное звучание. Стрелы рисуют образ направленного, заостренного полета, противоположного беспорядочной возне, рождающей шум. Но здесь же происходит как бы обратное: поэт отказывается от порядка, строя, предпочитая ему спонтанное движение души – стрепет гневный. Стрепет – по Далю: “верезг, резкий шум или шорох со свистом, как от полета иной птицы”. Но одновременно у Даля стрепет означает и птицу (“дрофа”). Так завершается “птичья” тема стихотворения, которая выше была связана с “учительством – ученичеством” в облике кормления: ночь-коршунница кормит грифель, голоса памяти вырывают грифели из птичьих клювов»³⁸.

Эпитет «гневный» указывает на саму эту птицу – хищную и питающую «ночь-коршунницу». Этот необычный хиазм замыкает в параллелизм смену дня / ночи и космос / хаос, сменяющие друг друга в сознании лирического субъекта – поэта в минуты поэтического вдохновения. Так, природное, неупорядоченное не противопоставляется культурному, упорядоченному, а существует с ним «нераздельно-неслиянно», по одному и тому же закону преемственности и переходности из одного состояния в другое.

Лирический субъект формулирует необходимость «стереть дневные впечатления», избавиться от пережитого опыта, очиститься от него, чтобы услышать «грифельные визги» – войти в состояние творческого озарения. «Стереть» впечатления дня необходимо с «иконоборческой доски», доски, которая борется с иконой на своей собственной поверхности. Это



«борение», восходящее к борьбе Бога с Иаковом, не во имя разрушения, а во имя созидания и сохранения: «Ибо, говорил он, я видел Бога лицом к лицу, и сохранилась душа моя» (Бытие, 32, 30). Так и в «Грифельной оде» творчество, созидание и разрушение («Ломаю ночь, горящий мел / Для твердой записи мгновенной») неразрывно связаны как две стороны «двойной души», «дневника царапин грифельного лета» «с прослойкой тьмы, с прослойкой света».

«Мгновенная *твердая запись* – результат индивидуального творчества, в противоположность стихийному вековому *черновику воды проточной* <...> *Шум* при этом превращается в *пенье стрел* как нестройное в стройное, *строй* в *стрепет гневный* – как стройное в нестройное, но в обоих случаях *стрелы* и *стрепет* эмоционально окрашены борьбой против пассивного мира...» (курсив автора – Т.П.)³⁹.

Амбивалентно по своей сути и само «воление» лирического субъекта: «И я хочу вложить персты / В кремнистый путь из старой песни, / Как в язву, заключая в стык – / Кремь с водой, с подковой перстень». Лирический субъект, подобно Фоме Неверующему, хочет убедиться в подлинности «кремнистого пути», в его жизненности, в том, что он все еще продолжает свое существование уже в новом качестве – не как природный объект, а как часть культуры. Ср.: «Пришел Иисус, когда двери были заперты, стал посреди них и сказал: мир вам! Потом говорит Фоме: подай перст твой сюда и посмотри руки Мои; подай руку твою и вложи в ребра Мои; и не будь неверующим, но верующим» (Ин, 20; 21–29).

Образ «с подковой перстня» перешел в «Грифельную оду» из стихотворения Мандельштама «Нашедший подкову», написанного непосредственно перед первой редакцией самой «Грифельной оды». Вот как в контексте анализируемого лирического высказывания его интерпретирует М.Л. Гаспаров:

«*Кремь с водой* и *с подковой перстень* противопоставляются как природа и культура. Подкова – образ из пиндарического отрывка “Нашедший подкову” того же 1923 г.; там подкова означает застывшую и хранимую (на счастье) память о беге коня. Так и в “Грифельной оде”, по-видимому, задача поэзии (грифельной сланцевой доски – соединения кремня с водой) – в том, чтобы запечатлеть и сохранить неподвижным в памяти бег реки времен» (курсив автора – Т.П.)⁴⁰.

«Тема исторического времени, звучащая в подкове-перстне в этих же четырех строках, звучит в старой песне. Старая песня сохраняет “форму последнего сказанного слова” подобно тому, как подкова сохраняет “воспоминанье о беге с разбросанными ногами” (“Нашедший подкову”). Как подкову подбирают на дороге, так и слова старой песни доходят к нам из толщи времени».⁴¹

Перекодировка христианских символов как этических максим и перевод их в эстетическую плоскость, за которой для Мандельштама стоят собственные этические установки⁴², создает особую временную перспективу: Фома вложил перст в ребра Христа воскресшего – настоящего и грядущего, лирический субъект «Грифельной оды» хочет вложить персты в реальность, уже воплощенную в лирическом высказывании. Иными словами,

лирический субъект хочет не просто прикоснуться к прошлому, но войти в него и сделать его длящимся – продолжить традицию, «заключив» «в стык» и природные образы – «кремь с водой», и культурные – «с подковой перстень».

«... в начале и конце стихотворения появляется (или восстанавливается) Лермонтов: “Выхожу один я на дорогу...” – оно тоже о преодолении смерти (заснуть не холодным сном могилы, а сохранить жизненные силы и слушать природу). Больше того, именно поэтому в финале появляется не только Лермонтов, а и самый главный победитель смерти – Христос: реминисценции из Нагорной проповеди и слов Крестителя; а уверование Фомы (Ин 20, 25) – *вложить персты в кремнистый путь из старой песни* – значит физически убедиться в попрании смерти» (курсив автора – Т.П.)⁴³.

Объединив в своем акте воления природу и культуру в неразрывное целое, лирический герой манифестирует тем самым особую творческую программу, согласно которой художественная реальность, им творимая, вберет в себя все мироздание таким, какое оно есть – противоречивым, амбивалентным, «нежным» и «гневным», и сохранит его для вечности.

Такая проектируемая реальность вызывает у читателя чувство «позитивной солидарности» и суггестию надежды, что в корне отличает «Грифельную оду» от грифельной «оды» (а по сути – инвективы) «На тленность» Державина. Стихотворение предшественника и содержательно («Река времен в своем стремленье / Уносит все дела людей»), и своей легендарной судьбой (предсмертное восьмистишие последнего русского одописца «было записано Державиным на грифельной доске, и доска эта хранилась в Публичной библиотеке, хотя надпись на ней почти совершенно стерлась»⁴⁴) утверждает нечто противоположное волею лирического субъекта «Грифельной оды»: тотальное погружение всего в «реку времен» – Лету. По Державину, «если что и остается / Чрез звуки лиры и трубы» (здесь речь идет о поэтическом творчестве и о культуре в целом), «то вечности жерлом пожрется / И общей не уйдет судьбы».

Комментируя образ воды в «Грифельной оде» Мандельштама, И.М. Семенко пронципально отмечает:

«... творческий акт (державинская запись) в себе самом – по смыслу державинского текста – содержал идею всеобщего разрушения. Конструктивность творческого акта оборачивается тотальной разрушительностью. Вот почему в “Грифельной оде” оказались связаны вместе творчество (кормление грифеля мелом) и вода, которая и в “Оде на тленность”, и в “Грифельной оде” является метафорой уничтоженья»⁴⁵.

Сопоставляя образ времени в двух «грифельных одах», Д.М. Сегал пишет:

«... для него (Мандельштама – Т.П.) время – нечто принципиально иное, чем для Державина. Оно само является летописцем, само оставляет следы на камне, и человеку следует в своем творчестве... не противостоять слепому и безлично-разрушительному времени, как у Державина, а



учиться у времени-творца»⁴⁶.

Остроумнее всего, на мой взгляд, по этому поводу высказалась Д.И. Черашняя, отметив, что «строки Державина заняли свое место»⁴⁷ в «дневнике царяпин грифельного лета», по которому «учится» преодолевать забвение и прибегать к вечности в культуре лирический субъект «Грифельной оды».

Слова самого Мандельштама в «Разговоре о Данте» в равной степени приложимы к «Божественной комедии» и к «Грифельной оде»:

«Стихи... сформированы и расцвечены именно геологически. Их материальная структура бесконечно важнее пресловутой скульптурности. Представьте себе монумент из гранита или мрамора, который в своей символической тенденции направлен не на изображение коня или всадника, но на раскрытие внутренней структуры самого же мрамора или гранита. Другими словами, вообразите памятник из гранита, воздвигнутый в честь гранита и якобы для раскрытия его идеи»⁴⁸.

Так и «Грифельная ода» – поэтический «памятник», написанный в честь поэзии и для раскрытия ее предназначения. И в этом смысле лирическое высказывание встраивается в целую литературную традицию поэтических памятников, идущую от переводов оды Горация к Мельпомене Ломоносова и Державина через поэтическое осмысление темы бессмертия Пушкиным к трансформации этой традиции у Мандельштама и Бродского.

Для лирического субъекта «Грифельной оды» принципиально значимо возвратное движение бытия, возвращение к истокам и даже уничтожение во имя созидания. Но это не заклинание бытия вернуться назад и не жажда вечного повторения, это желание вернуться к традиции, войти в нее для обретения импульса дальнейшего движения, творческого порыва. Именно поэтому лирический субъект позиционирует себя как ученик. Его ученичество – особо рода, это не следование заветам Священного Писания, а его поэтическое переосмысление, инверсия. Все оппозиции в стихотворении, созданные лексическими и контекстуальными антонимами, уравниваются и становятся синкретически связанными фигурой лирического субъекта.

Ни заявленная в заглавии принадлежность к одической традиции с ее вертикальной ценностной архитектурой, инверсированной и деформированной в стихотворении, ни характерная для поэтического мышления Мандельштама идиллическая идея о том, что только воплощенная в слове, вошедшая внутрь поэтической реальности, действительность обретает подлинное бытие, не могут претендовать на статус перформативной стратегии данного текста. Осознание собственного предназначения, выливающееся в форму воления это предназначение выполнить, – вот та магистральная линия, которая обеспечивает лирическому высказыванию целостность и завершенность.

¹ Семенко И.М. Поэтика позднего Мандельштама. От черновых редакций – к окончательному тексту. М., 1997. С. 8.

² Гаспаров М.Л. «Грифельная ода» Мандельштама: история текста и история смысла // *Philologica*, 1995. Т. 2, № 3–4. С. 153.



³ Сегал Д.М. О некоторых аспектах смысловой структуры «Грифельной оды» // Сегал Д.М. Литература как охранная грамота. М., 2006. С. 255–256.

⁴ Ronen O. An Approach to Mandel'stam. Jerusalem, 1983.

⁵ Черашняя Д.И. О двух «Грифельных одах» в русской поэзии // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. Кемерово, 1998. С. 66–74.

⁶ Микушевич В. Двойная душа поэта в «Грифельной оде» Мандельштама // Сохрани мою речь. Вып. 3. Ч. 1. М., 2000. С. 55–62.

⁷ Гинзбург Л. Поэтика Осипа Мандельштама // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1972. Т. 31. Вып. 4. С. 309–327.

⁸ Гаспаров М.Л. Осип Мандельштам. Три его поэтики // Гаспаров М.Л. О русской поэзии: анализы, интерпретации, характеристики. СПб., 2001. С. 193–260.

⁹ Седых Г.И. Опыт семантического анализа «Грифельной оды» О. Мандельштама // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1978. № 2. С. 13–25.

¹⁰ Террас В.И. «Грифельная ода» О. Мандельштама // Новый журнал. 1968. Кн. 92. С. 163–171.

¹¹ Левин Ю., Сегал Д., Тименчик Р., Топоров В., Цивьян Т. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // *Russian Literature*. 1974. Vol. 7–8. С. 294.

¹² Черашняя Д.И. О двух «Грифельных одах» в русской поэзии // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. Кемерово, 1998. С. 69.

¹³ Тынянов Ю.Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 227–253.

¹⁴ Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. М., 2013. С. 123.

¹⁵ Сегал Д.М. О некоторых аспектах смысловой структуры «Грифельной оды» // Сегал Д.М. Литература как охранная грамота. М., 2006. С. 292–293.

¹⁶ Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. М., 2013. С. 126.

¹⁷ Сегал Д.М. О некоторых аспектах смысловой структуры «Грифельной оды» // Сегал Д.М. Литература как охранная грамота. М., 2006. С. 290.

¹⁸ Гаспаров М.Л. «Грифельная ода» Мандельштама: история текста и история смысла // *Philologica*, 1995. Т. 2, № 3–4. С. 167.

¹⁹ Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Шиллер Ф. Собрание сочинений. Т. 6. М., 1958. С. 385–478.

²⁰ Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX вв. М., 1988. С. 169.

²¹ Гаспаров М.Л. «Грифельная ода» Мандельштама: история текста и история смысла // *Philologica*, 1995. Т. 2, № 3–4. С. 177.

²² Бройтман С.Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М., 2008. С. 277–279.

²³ Сегал Д.М. О некоторых аспектах смысловой структуры «Грифельной оды» // Сегал Д.М. Литература как охранная грамота. М., 2006. С. 270.

²⁴ Гаспаров М.Л. «Грифельная ода» Мандельштама: история текста и история смысла // *Philologica*, 1995. Т. 2, № 3–4. С. 174, 161.

²⁵ Архиепископ Аверкий (Таушев). Четвероевангелие. Апостол. Руководство к изучению Священного Писания Нового Завета. М., 2010. С. 122.

²⁶ Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. М., 2013. С. 135–143.

²⁷ Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. М., 2013. С. 141.



- ²⁸ Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. М., 2013. С. 142.
- ²⁹ Сегал Д.М. О некоторых аспектах смысловой структуры «Грифельной оды» // Сегал Д.М. Литература как охранная грамота. М., 2006. С. 270. С. 299.
- ³⁰ Микушевич В. Двойная душа поэта в «Грифельной оде» Мандельштама // Сохрани мою речь. Вып. 3. Ч. 1. М., 2000. С. 57.
- ³¹ Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. М., 2013. С. 139.
- ³² Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. М., 2013. С. 141–142.
- ³³ Черашняя Д.И. О двух «Грифельных одах» в русской поэзии // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. Кемерово, 1998. С. 72.
- ³⁴ Тюпа В.И. Дискурсивные формации: очерки по компаративной риторике. М., 2010. С. 124–136.
- ³⁵ Семенко И.М. Поэтика позднего Мандельштама. От черновых редакций – к окончательному тексту. М., 1997. С. 21.
- ³⁶ Сегал Д.М. О некоторых аспектах смысловой структуры «Грифельной оды» // Сегал Д.М. Литература как охранная грамота. М., 2006. С. 295–296.
- ³⁷ Гаспаров Л.М. «Грифельная ода» Мандельштама: история текста и история смысла // Philologica, 1995. Т. 2, № 3–4. С. 162.
- ³⁸ Сегал Д.М. О некоторых аспектах смысловой структуры «Грифельной оды» // Сегал Д.М. Литература как охранная грамота. М., 2006. С. 295.
- ³⁹ Гаспаров Л.М. «Грифельная ода» Мандельштама: история текста и история смысла // Philologica, 1995. Т. 2, № 3–4. С. 190.
- ⁴⁰ Гаспаров Л.М. «Грифельная ода» Мандельштама: история текста и история смысла // Philologica, 1995. Т. 2, № 3–4. С. 167.
- ⁴¹ Сегал Д.М. О некоторых аспектах смысловой структуры «Грифельной оды» // Сегал Д.М. Литература как охранная грамота. М., 2006. С. 271.
- ⁴² Черашняя Д.И. О двух «Грифельных одах» в русской поэзии // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. Кемерово, 1998. С. 72.
- ⁴³ Гаспаров Л.М. «Грифельная ода» Мандельштама: история текста и история смысла // Philologica, 1995. Т. 2, № 3–4. С. 176.
- ⁴⁴ Гаспаров Л.М. «Грифельная ода» Мандельштама: история текста и история смысла // Philologica, 1995. Т. 2, № 3–4. С. 161.
- ⁴⁵ Семенко И.М. Поэтика позднего Мандельштама. От черновых редакций – к окончательному тексту. М., 1997. С. 18.
- ⁴⁶ Сегал Д.М. О некоторых аспектах смысловой структуры «Грифельной оды» // Сегал Д.М. Литература как охранная грамота. М., 2006. С. 268–269.
- ⁴⁷ Черашняя Д.И. О двух «Грифельных одах» в русской поэзии // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. Кемерово, 1998. С. 72.
- ⁴⁸ Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 223.

References

1. Semenکو I.M. *Poetika pozdnego Mandel'shtama. Ot chernovykh redakcij k okonchatel'nomu tekstu* [Poetics of late Mandelstam. From the drafts to final texts]. Moscow, 1997, p. 8.
2. Gasparov M.L. "Grifel'naya oda": istoriya teksta i istoriya smysla ["Slate Ode" by Mandelstam: history of the text and history of the meaning]. *Philologica*, 1995,

vol. 2, no. 3–4, p. 153.

3. Segal D.M. O nekotorykh aspektakh struktury "Grifel'noy ody" [About some aspects of semantic structure of "Slate ode"], in: Segal D.M. *Literatura kak okhrannaya gramota* [Literature as a safe conduct]. Moscow, 2006, pp. 255–256.
4. Ronen O. *An Approach to Mandel'shtam*. Jerusalem, 1983.
5. Cherashnaya D.I. O dvukh "Grifel'nykh odakh" v russkoy poesii [About two "Slate odes" in Russian poetry]. *Literaturnoye proizvedenie i literaturnyy protses v aspekte istoricheskoy poetiki* [Literary work and literary process in terms of historical poetics]. Kemerovo, 1998, pp. 66–74.
6. Mikushevich V. Dvoynaya dusha poeta v "Grifel'noy ode" Mandel'shtama [Dual soul of a poet in "Slate ode" Mandelstam]. *Sokhrani moyu rech'* [Save my speech]. Issue 3, part 1. Moscow, 2000, pp. 55–62.
7. Ginzburg L. Poetika Osipa Mandel'shtama [Poetics of Osip Mandelstam]. *Izvestiya AN SSSR. Seriya literatury i yazyka*, 1972, vol. 31, issue 4, pp. 309–327.
8. Gasparov M.L. Osip Mandel'shtam. Tri ego poetiki [Osip Mandelstam. Three of his poetics] in: Gasparov M.L. *O russkoy poesii: Analizy, interpretatsii, kharakteristiki* [About Russian poetry: analysis, interpretation, performance]. St. Petersburg, 2001, pp. 193–260.
9. Sedykh G.I. Opyt semanticheskogo analiza "Grifel'noy ody" O. Mandel'shtama [Experience of semantic analysis of "Slate ode" by Osip Mandelstam]. *Nauchnye doklady vysshey shkoly, Filologicheskkiye nauki*, 1978, no. 2, pp. 13–25.
10. Terras V.I. "Grifel'naya oda" O. Mandel'shtama ["Slate Ode" by Osip Mandelstam]. *Novyy zhurnal*, 1968, vol. 92, pp. 163–171.
11. Levin Yu., Segal D., Timenchik R., Toporov V., Tsiv'yan T. Russkaya semanticheskaya poetika kak potentsial'naya kul'turnaya paradigma [Russian semantic poetics as a potential cultural paradigm]. *Russian Literature*, 1974, vol. 7–8, p. 294.
12. Cherashnaya D.I. O dvukh "Grifel'nykh odakh" v russkoy poesii [About two "Slate odes" in Russian poetry]. *Literaturnoye proizvedenie i literaturnyy protses v aspekte istoricheskoy poetiki* [Literary work and literary process in terms of historical poetics]. Kemerovo, 1998, p. 69.
13. Tynyanov Yu.N. Oda kak oratorskiy zhanr [Ode as oratorical genre], in: Tynyanov Yu.N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of literature. Cinema]. Moscow, 1977, pp. 227–253.
14. Tyupa V.I. *Diskurs / Zhanr* [Discourse / Genre]. Moscow, 2013, p. 123.
15. Segal D.M. O nekotorykh aspektakh struktury "Grifel'noy ody" [About some aspects of semantic structure of "Slate ode"], in: Segal D.M. *Literatura kak okhrannaya gramota* [Literature as a safe conduct]. Moscow, 2006, pp. 292–293.
16. Tyupa V.I. *Diskurs / Zhanr* [Discourse / Genre]. Moscow, 2013, p. 126.
17. Segal D.M. O nekotorykh aspektakh struktury "Grifel'noy ody" [About some aspects of semantic structure of "Slate ode"], in: Segal D.M. *Literatura kak okhrannaya gramota* [Literature as a safe conduct]. Moscow, 2006, p. 290.
18. Gasparov M.L. "Grifel'naya oda": istoriya teksta i istoriya smysla ["Slate Ode" by Mandelstam: history of the text and history of the meaning]. *Philologica*, 1995, vol. 2, no. 3–4, p. 167.
19. Shiller F. O naivnoy i sentimental'noy poesii [On naive and sentimental poetry], in: Shiller F. *Sobranie sochineniy* [Collected works]. Vol. 6. Moscow, 1958, pp. 385–478.
20. Epshteyn M.N. *Paradoksy novizny. O literaturnom razvitii XIX–XX vekov* [Paradoxes of novelty. About the literary development of XIX–XX centuries]. Moscow,



1988. p. 169.

21. Gasparov M.L. "Grifel'naya oda": istoriya teksta i istoriya smysla ["Slate Ode" by Mandelstam: history of the text and history of the meaning]. *Philologica*, 1995, vol. 2, no. 3–4, p. 177.

22. Broymann S.N. *Poetika russkoy klassicheskoy i neklassicheskoy liriki* [Poetics of Russian classical and non-classical poetry]. Moscow, 2008, pp. 277–279.

23. Segal D.M. O nekotorykh aspektakh struktury "Grifel'noy ody" [About some aspects of semantic structure of "Slate ode"], in: Segal D.M. *Literatura kak okhrannaya gramota* [Literature as a safe conduct]. Moscow, 2006, p. 270.

24. Gasparov M.L. "Grifel'naya oda": istoriya teksta i istoriya smysla ["Slate Ode" by Mandelstam: history of the text and history of the meaning]. *Philologica*, 1995, vol. 2, no. 3–4, pp. 161, 174.

25. Arkhiepiskop Averkiy (Taushev). *Chetveroevangeliye. Apostol. Rukovodstvo k isucheniyu Svyashennogo Pisaniya Novogo Zaveta* [Four Gospels. Apostle. Guide to the study of the Holy Scriptures of the New Testament]. Moscow, 2010, p. 122.

26. Tyupa V.I. *Diskurs / Zhanr* [Discourse / Genre]. Moscow, 2013, pp. 135–143.

27. Tyupa V.I. *Diskurs / Zhanr* [Discourse / Genre]. Moscow, 2013, p. 141.

28. Tyupa V.I. *Diskurs / Zhanr* [Discourse / Genre]. Moscow, 2013, p. 142.

29. Segal D.M. O nekotorykh aspektakh struktury "Grifel'noy ody" [About some aspects of semantic structure of "Slate ode"], in: Segal D.M. *Literatura kak okhrannaya gramota* [Literature as a safe conduct]. Moscow, 2006, p. 299.

30. Mikushevich V. Dvoynaya dusha poeta v "Grifel'noy ode" Mandel'shtama [Dual soul of the poet in "Slate Ode"]. *Sokhrani moyu rech'* [Save my speech...]. Issue 3, part 1. Moscow, 2000, p. 57.

31. Tyupa V.I. *Diskurs / Zhanr* [Discourse / Genre]. Moscow, 2013, p. 139.

32. Tyupa V.I. *Diskurs / Zhanr* [Discourse / Genre]. Moscow, 2013, pp. 141–142.

33. Cherashnaya D.I. O dvukh "Grifel'nykh odakh" v russkoy poesii [About two "Slate odes" in Russian poetry]. *Literaturnoye proizvedenie i literaturnyy protses v aspekte istoricheskoy poetiki* [Literary work and literary process in terms of historical poetics]. Kemerovo, 1998, p. 72.

34. Tyupa V.I. *Diskursnye formatsii: ocherki po komparativnoy ritorike* [Discourse formation: essays on comparative rhetoric]. Moscow, 2010, pp. 124–136.

35. Semenko I.M. *Poetika pozdnego Mandel'shtama. Ot chernovykh redaktsiy k okonchatel'nomu tekstu* [Poetics of late Mandelstam. From the drafts to final texts]. Moscow, 1997, p. 21.

36. Segal D.M. O nekotorykh aspektakh struktury "Grifel'noy ody" [About some aspects of semantic structure of "Slate ode"], in: Segal D.M. *Literatura kak okhrannaya gramota* [Literature as a safe conduct]. Moscow, 2006, pp. 295–296.

37. Gasparov M.L. "Grifel'naya oda": istoriya teksta i istoriya smysla ["Slate Ode" by Mandelstam: history of the text and history of the meaning]. *Philologica*, 1995, vol. 2, no. 3–4, p. 162.

38. Segal D.M. O nekotorykh aspektakh struktury "Grifel'noy ody" [About some aspects of semantic structure of "Slate ode"], in: Segal D.M. *Literatura kak okhrannaya gramota* [Literature as a safe conduct]. Moscow, 2006, p. 295.

39. Gasparov M.L. Gasparov M.L. "Grifel'naya oda": istoriya teksta i istoriya smysla ["Slate Ode" by Mandelstam: history of the text and history of the meaning]. *Philologica*, 1995, vol. 2, no. 3–4, p. 190.

40. Gasparov M.L. "Grifel'naya oda": istoriya teksta i istoriya smysla ["Slate Ode" by Mandelstam: history of the text and history of the meaning]. *Philologica*, 1995,



vol. 2, no. 3–4, p. 167.

41. Segal D.M. O nekotorykh aspektakh struktury "Grifel'noy ody" [About some aspects of semantic structure of "Slate ode"], in: Segal D.M. *Literatura kak okhrannaya gramota* [Literature as a safe conduct]. Moscow, 2006, p. 271.

42. Cherashnaya D.I. O dvukh "Grifel'nykh odakh" v russkoy poesii [About two "Slate odes" in Russian poetry]. *Literaturnoye proizvedenie i literaturnyy protses v aspekte istoricheskoy poetiki* [Literary work and literary process in terms of historical poetics]. Kemerovo, 1998, p. 72.

43. Gasparov M.L. "Grifel'naya oda": istoriya teksta i istoriya smysla ["Slate Ode" by Mandelstam: history of the text and history of the meaning]. *Philologica*, 1995, vol. 2, no. 3–4, p. 176.

44. Gasparov M.L. "Grifel'naya oda": istoriya teksta i istoriya smysla ["Slate Ode" by Mandelstam: history of the text and history of the meaning]. *Philologica*, 1995, vol. 2, no. 3–4, p. 161.

45. Semenko I.M. *Poetika pozdnego Mandel'shtama. Ot chernovykh redaktsiy k okonchatel'nomu tekstu* [Poetics of late Mandelstam. From the drafts to final texts]. Moscow, 1997, p. 18.

46. Segal D.M. O nekotorykh aspektakh struktury "Grifel'noy ody" [About some aspects of semantic structure of "Slate ode"], in: Segal D.M. *Literatura kak okhrannaya gramota* [Literature as a safe conduct]. Moscow, 2006, pp. 268–269.

47. Cherashnaya D.I. O dvukh "Grifel'nykh odakh" v russkoy poesii [About two "Slate odes" in Russian poetry]. *Literaturnoye proizvedenie i literaturnyy protses v aspekte istoricheskoy poetiki* [Literary work and literary process in terms of historical poetics]. Kemerovo, 1998, p. 72.

48. Mandel'shtam O.E. *Sobranie sochineniy: v 2 t. T. I* [Collected works: in 2 vols. Vol. 1]. Moscow, 1990, p. 223.



Е.А. Балашова (Калуга)

**«НИЧЕГО НЕ ЗАБЫТО В ЭТОЙ ЛАДЬЕ...»¹:
К ВОПРОСУ ОБ ИДИЛЛИИ И ИДИЛЛИЧЕСКОМ
В ЛИРИКЕ О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА**

Аннотация. В статье оспорена концепция И.А. Есаулова, считающего, что к творчеству Мандельштама, как и вообще к литературе нового времени, возможно применение лишь термина «идиллическое», характеризующего не жанр, но определенный «тип художественности». Анализ лирики Мандельштама показывает, что и в поэзии XX в. способны актуализироваться важнейшие жанрообразующие признаки идиллии: довольство малым; цикличность времени; синкретизм жизни и смерти, своего и чужого; отсутствие избранничества; благодарность за радость «обыкновенья» жизни. Полагаем, что определенность и полнота характеристики идиллического художественного мира могут пострадать, если ограничиться только «типом художественности» – без жанрового определения идиллии. В статье также предлагается рассмотреть несколько стадий развития идиллического с точки зрения исторической поэтики.

Ключевые слова: идиллия; идиллическое; Мандельштам; тип художественности; пафос.

Е.А. Balashova (Kaluga)

**“In that ship everything is provided for life, nothing is forgotten”:
on Idyll and Idyllic in O.E. Mandelstam’s Lyrics**

Abstract. The paper discusses the concept by I.A. Esaulov, who believes that the term ‘idyllic’ can be applied to the Mandelstam’s oeuvre only in regard to a certain type of artistic spirit and should not be treated as a genre characteristic. The analysis of Mandelstam’s lyrics shows that the key idyll characteristics are traceable in the poetry of the twentieth century. They are: “simple tastes”; the cyclical nature of time; the syncretism of life and death, friend and foe; the absence of chosenness; the gratefulness for the joy of “ordinary” life. We believe that the distinctness and completeness of the idyllic fictional universe may suffer if we limit the definition of the term ‘idyllic’ to “a type of artistic spirit” and without saying about genre’s characteristics of the idyll. We also propose to consider the several stages of development of the idyllic pathos from the point of the historical poetics.

Key words: Idyll; idyllic; Mandelstam; type of artistic spirit; pathos.

Поводом к нашим рассуждениям стала обстоятельная статья И.А. Есаулова «Идиллическое у Мандельштама». Обозначая предмет своих рассуждений, автор оговаривает, что идиллическое понимается им «относительно не как литературный жанр»². Исследователь, опираясь на Гумбольдта, рассматривает идиллическое как «особый тип художественности». Однако, останавливаясь на разборе стихотворений «Нашедший подкову», «Кому зима – арак и пунш голубоглазый...», Есаулов (не оперируя термином «идиллия») фактически перечисляет жанрообразующие признаки идиллии: самоопределение героя через приобщение к другому; довольство малым; окружение себя очеловеченными предметами окружающего



мира («эллинизм», по Мандельштаму); цикличность времени; синкретизм жизни и смерти; невозможность выйти из идиллического мира, поскольку нельзя отделить свое от чужого; отсутствие избранничества; благодарность за радость «обыкновенья» жизни. Добавим к названному списку стихотворений, например, вот это, которое реализует все основные составляющие жанра:

Вы, с квадратными окошками, невысокие дома, –
Здравствуй, здравствуй, петербургская несуровая зима!..

И торчат, как шуки ребрами, незамерзшие катки,
И еще в прихожих слепеньких валяются коньки.

А давно ли по каналу плыл с красным обжигом гончар,
Продавал с гранитной лесенки добросовестный товар.

Ходят боты, ходят серые у Гостиного двора,
И сама собой сдирается с мандаринов кожура,

И в мешочке кофий жареный прямо с холоду домой,
Электрической мельницей смолот мокко золотой.

Шоколадные, кирпичные, невысокие дома, –
Здравствуй, здравствуй, петербургская несуровая зима!

И приемные с роялями, где, по креслам рассадив,
Доктора кого-то потчуют ворохами старых «Нив».

После бани, после оперы, – все равно, куда ни шло, –
Бестолковое последнее трамвайное тепло! (96).

[Здесь и далее в круглых скобках дается ссылка на издание: *Мандельштам О.Э. О природе слова // Мандельштам О.Э. Стихотворения. Проза. М.: Слово, 2001].*

Несомненно, именно жанр идиллии мы обнаруживаем и в стихотворениях «В спокойных пригородах снег...» (31) и «Мороженоно!» Солнце. Воздушный бисквит...» (39). Правда, оговоримся, стихотворений, которые можно было бы назвать идиллиями, у Мандельштама мало.

Статья Есаулова, с ее детальным и доказательным анализом лирики поэта, скорее убеждает в том, что можно говорить именно о жанре идиллии у Мандельштама – не только об «идиллической художественности»³. Да и автор статьи, например, о стихотворении «Нашедший подкову» говорит: «классический образец идиллической образности»⁴ (курсив наш. – Е.Б.). Мы не против того, чтобы применять термин «идиллическое» по отношению к лирике Мандельштама – но там, где нет совокупности собственно жанрообразующих признаков. Таких идиллических образов в «неидиллических» стихах много, см., например:



Как нагибается булочник, с хлебом играющий в жмурки,
Из очага вынимает лавашные влажные шкурки...
(«Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло...» – с. 100).

На наш взгляд, определенность и полнота характеристики идиллического художественного мира может пострадать, если ограничиться только «типом художественности» – без жанрового определения. Границы термина и так размыты, жанр теряет свою цельность. Еще А.С. Пушкин указывал: «Если вместо формы стихотворения будем брать за основание только дух, в котором оно написано, – то никогда не выпутаемся из определений»⁵. Поэтому пристальное внимание необходимо уделить всем *жанрообразующим* признакам идиллии.

Кроме того, введение термина «идиллия», на наш взгляд, даст возможность избежать слишком широкого и оттого размытого толкования и самого «идиллического» (что неизбежно в восприятии типа художественности в отрыве от жанра). Показательно, что «идиллический тип художественности» Есаулов обнаруживает, например, в строках стихотворения «Отравлен хлеб и воздух выпит...»:

Под звездным небом бедуины,
Закрыв глаза и на коне,
Слагают вольные былины
О смутно пережитом дне.

Немного нужно для наитий:
Кто потерял в песке колчан,
Кто выменял коня – событий
Рассеивается туман... (36).

Думается, идиллическому герою вряд ли может быть свойствен «смутно» пережитый день – для него-то все предельно ясно в повторяющемся круге забот; «растерянное» пространство тоже скорее уводит от «идиллического». Да и единение «пространства, звезд и певца» не отменяет общего фона: бедуинов-кочевников (!) или «отравленного хлеба» (38). Или, скажем, автор статьи говорит об «идиллической повторяемости судеб с Овидием» в стихотворении Мандельштама «О временах простых и грубых», но почему эта повторяемость идиллическая – непонятно.

Заметим, что этот «компромисс» (отказ от идиллии и замена жанра «типом художественности») укоренился: в последнее время наметилась тенденция использовать только понятие «идиллическое», не связывая его с конкретным жанром. Мы считаем возможным возвращение к «узкому» толкованию идиллии: как показал анализ, в новой и новейшей русской поэзии целый ряд произведений демонстрирует соответствие жанру идиллии.

Что же касается «идиллического», то, на наш взгляд, в определении его необходимо расставить следующие акценты, выделив две стадии его развития.

Первая стадия. «Идиллическое» как *предшествующее собственно жанровому образованию*. На этой стадии идиллическое воспринимается



как форма структурно аморфная, но содержательно определенная – по пафосу, мироощущению. Она еще не стала устойчивым типом произведения с «жестким» набором формальных и содержательных признаков, но отчетливо проявляет – как содержательно-доминирующие – именно человеческие, понятные каждому теплые чувства: любованье ребенком, радость от пришедших гостей, от богатого урожая, умиротворенное созерцание картин природы.

Вторая стадия. *Идиллическое как постжанровое явление*. Воспринимается как своего рода «экспрессивный ореол» жанра идиллии. Очевидно, что он возможен только тогда, когда жанр уже сложился. Тоже структурно не оформленный, он несет память жанра, развивается в опоре на него. Эта вторая стадия продуктивнее, так как включает и «недожанр» (все общечеловеческое, связанное с любовью к природе, труду...), и жанр. Память жанра – это способ сохранения главного в жанре, всех жанровых потенциалов, на чем, собственно, жанр и держится. Идиллическое – это не что иное, как мироощущение. Идиллическое – это потенция, которая может и не стать идиллией, а вот жанр идиллии непременно включает в себя идиллическое.

Так, «идиллическое» свойственно таким текстам, в которых наличествуют пасторальные компоненты, пасторальные мифологемы, пасторальный материал, но нет, например, четкого противопоставления двух миров, безусловного отграничения «большого мира» от замкнутого «малого». Любопытно, что у В.Е. Хализева в «Теории литературы» есть раздел, названный «Благодарное приятие мира и сердечное сокрушение», который как будто бы «никуда не относится» (заметим: «Идиллическое, сентиментальность, романтика» – это другой раздел). Но именно это не строго научное «сердечное сокрушение» – точнейшие слова для определения идиллического пафоса.

Таким образом, «идиллический текст» по настроению, по ценностной ориентации, по «завороженности» (Н. Пахсарьян), по внутреннему нашему чутью (благодарному приятию мира) – и только! – уже является носителем идиллического пафоса. В идиллии же жанрообразующие факторы предстают как необходимый набор, номенклатура устойчивых признаков. Вместе с тем, естественно, функционирование идиллии и идиллического в литературе соотносимо – и убедительное доказательство этого находим мы в поэзии Мандельштама.

Как было уже отмечено, безмятежных идиллий у Мандельштама почти нет. Каждый раз рядом с идиллическим звучит рефреном трагическое «этого нет, этого не будет...». Но «это» неустанно становится предметом рассуждений. Как будто поэт разводит руками: это все, на что я способен, воссоздавая идиллию, – другого не ждите. Современность «сжимает», редуцирует идиллическую форму:

А мог бы жизнь просвистать скворцом,
Заест ореховым пирогом –

Да, видно, нельзя никак... (98).

«Скукоживание» идиллического мира особенно заметно в стихотворениях, где так или иначе появляется образ дома. Человек, написавший это,



видел мир, видел целую жизнь и потому спасает частное:

...И под временным небом чистилища
Забываем мы часто о том,
Что счастливое небохранилище –
Раздвижной и прижизненным дом.
(«Я скажу это начерно, шепотом...» – 182).

Человеку свойственно хотеть жить здесь, сейчас, а не уповать на вечный дом, даруемый после чистилища. Поэтому дом должен быть большим, раздвижным, вмещающим много гостей. Маленькое пространство становится знаком нищенства, безбытности. Идиллическое собирание пространства вокруг себя, пространство максимально приближенное к себе, а стало быть, небольшое, – не так видится счастье герою стихотворения, как, кстати, и в стихотворении «Мы с тобой на кухне посидим...»: теплая уютная кухня рождает скорее ощущение тревоги, становится приметой беды. Лишь изредка в стихах Мандельштама делается акцент на собственном идиллическом хронотопе (благодарное воплощение ограниченного пространства). Например, см. взгляд из «особняка» («Вехи дальнего обоза...») или – изображение сада (пусть и «огромного»), виноградника:

Золотистого меда струя из бутылки текла
Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела:
Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла,
Мы совсем не скучаем, – и через плечо поглядела.

Всюду Бахуса службы, как будто на свете одни
Сторожа и собаки, – идешь, никого не заметишь.
Как тяжелые бочки, спокойные катятся дни.
Далеко в шалаше голоса – не поймешь, не ответишь.

После чая мы вышли в огромный коричневый сад,
Как ресницы, на окнах опущены темные шторы.
Мимо белых колонн мы пошли посмотреть виноград,
Где воздушным стеклом обливаются сонные горы.

Я сказал: виноград, как старинная битва, живет,
Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке:
В каменистой Тавриде наука Эллады – и вот
Золотых десятин благородные, ржавые грядки.

Ну, а в комнате белой, как прятка, стоит тишина.
Пахнет укусом, краской и свежим вином из подвала.
Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, –
Не Елена, другая, – как долго она вышивала?

Золотое руно, где же ты, золотое руно?
Всю дорогу шумели морские тяжелые волны.
И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,



Одиссей возвратился, пространством и временем полный (58–59).

Стихотворение написано в Алуште, на даче художника Судейкина. Быт того времени («нам нечем было его угостить, кроме чая с медом, без хлеба», – вспоминала жена Судейкина) преобразуется. Пространство закручивается: даже Одиссей возвращается. Как полотно Пенелопы, почти состоявшись, распускаются, т.е. возвращаются к «правильному» по ее представлению началу, так и «натрудившийся» Одиссей возвращается к идиллическому мироустройству, наполненный временем и пространством настолько, чтобы больше, как ему кажется, не покидать родной дом. И не стоит сейчас думать, что Одиссей все же покинет свою Пенелопу, вновь заставит трудиться полотно своих парусов.

«Полотно» возникает рядом с Одиссеем – не Пенелопой. Полнота времени и пространства – это один из важнейших сюжетобразующих идиллических признаков, поскольку «полнота» синоним «вдоволь» – той самой наполненности, которой «ни прибавить, ни убавить». Плотность-полнота – вот ряд ассоциативных аллитераций к «полотну». Этот жанрообразующий признак полноты у Мандельштама «раздваивается»: здесь полнота метафизическая, когда читатель вслед за героем ощущает полноту приобретенной материи (времени, пространства). Но этот признак чаще обращивается полнотой материальной (плотно окруженным бытом – так в стихотворении «Кому зима – арак и пунш голубоглазый...»). Здесь в тесном идиллическом пространстве преодолевается одиночество). Известен «пересказ» данного стихотворения у А. Барковой, который можно прочитать как антиидиллию:

Жил в чулане, в избенке без печки,
В Иудее и в Древней Греции.
«Мне б немного тепла овечьего,
Серной спичкой могу согреться».

Он смотрел на звездную россыпь,
В нищете жизнь прославил.
Кто сгубил жизнелюба Осю,
А меня на земле оставил?..⁶

Полотно соседствует с любимыми мандельштамовскими образами кружев, паутины, веретена, камня, доказывающими материальность существующего мира, окружающего человека. Как писала Л.Я. Гинзбург, поэт должен был «вернуться к земному источнику материальных ценностей». Мандельштам занимает «трехмерность в разных значениях этого слова, в том числе и в буквальном ...Отсюда и название сборника – “Камень”, оно сменило первоначально намечавшееся заглавие “Раковина” и оказалось для Мандельштама принципиальным. Следующий свой сборник “Tristia” он сначала хотел назвать “Вторым Камнем”»⁷.

В 1918 г. в стихотворении «Tristia» Мандельштам возвратится к знакомым по стихотворению «Золотистого меда струя...» образам, ассоциациям («наука расставанья», «глядели вдаль заплаканные очи», гадание о встрече с возлюбленным) и к знакомым идиллическим атрибутам (пряжа,



челнок, жужжащее веретено, угадывание того, что было, повторение движения жизни), вписанным и в метафизический, и в материальный план – одновременно. Так же происходит и в стихотворении «Бессонница. Гомер. Тугие паруса», где вновь слышна переключка со стихотворением «Золотистого меда струя»: полотно – тугие паруса.

Столь крошечные островки, осколки идиллии нуждаются в поддержке – автор их и связывает ассоциативными рядами, выстраивает в одну картину ушедшего счастливого идиллического мира:

Это было и пелось, синяя,
Много задолго до Одиссея,
До того, как еду и питье
Называли «моя» и «мое».
(«Гончарами велик остров синий...» – 186).

Идиллия заставляет снова вспомнить о ранней («до Одиссея») эпохе человечества. И, возможно, оттолкнувшись от начала, иначе выстроить современность, да и вообще бег времени. «Все было встарь, все повторится снова // И сладок нам лишь узнаванья миг», – проакцентуем эти строки из мандельштамовского стихотворения «Tristia» на словах «миг узнаванья» – узнаем на мгновенье старую добрую идиллию в измучившей поэта тоске по ней. Если отдельному человеку дан *лишь миг*, чтобы ощутить, какой была идиллия, то Мандельштам сказал все, что успел. И что мог – со своей мощной, неоднозначной, немассовой поэзией в области однозначной и массовой идиллии.

Можно говорить также и о «непрямом» использовании жанра идиллии у поэта. В частности, мир идиллического произведения становится предметом изображения, идиллия предстает как отрефлексированное литературное произведение. Иногда оно бывает нужно для сравнения, иногда становится развращенной метафорой, т.е. имеются в виду случаи, когда автор, прибегая к тропу, делает его принципом организации всего текста произведения. На наш взгляд, такую «тематизацию» идиллии предлагает стихотворение О. Мандельштама «Равноденствие»:

Есть иволги в лесах, и гласных долгота
В тонических стихах – единственная мера,
Но только раз в году бывает разлита
В природе длительность, как в метрике Гомера.

Как бы цезурой зияет этот день:
Уже с утра покой и трудные длинноты,
Волы на пастбище, и золотая лень
Из тростника извлечь богатство целой ноты (39).

Кстати, в стихотворении «Я по лесенке приставной...» есть упоминание все той же звуковой «длительности» «эолийского чудесного строя» (84). В дни равноденствия день почти равен ночи, поэтому долгота дня сравнивается с долготой звуков. Отметим, что одним из первых это почувствовал М. Волошин в речи под названием «Голоса поэтов»: «Природа для



него оживает через сравнение со звуком, с метрикой»⁸. Здесь показателен «обмен» сравнениями: творчество пользуется образами природы (отсюда равноденствие), а природа берет сравнения у творчества (цезура: «разлита // В природе длительность, как в метрике Гомера»). Цезура (а цезура переключается с любимым Мандельштамом молчанием!) – это предчувствие слова, в данном случае предвестие творчества. Поэт замирает перед началом стиха как дарованного ему откровения, и эта полнота творческой жизни обретается через полноту окружающего мира: волы на пастбищах, иволги в лесах... Не только полнота, но и простота звучания обыгрывается в последних строках: извлечь из тростника звук – это поиграть на бесхитростной пастушьей дудочке, жалейке. Жанровые признаки идиллии, безусловно, настраивают, подготавливают читателя к восприятию произведения, вызывая целый ряд ассоциаций.

В заключение – на правах постановки вопроса – предложим возможную классификацию «идиллических текстов» у Мандельштама: 1) стихотворения с антиидиллическими мотивами: «Дождик ласковый, мелкий и тонкий...», «Чернозем». 2) тексты с отдельными «вкраплениями» идиллических настроений и образов: «Я по лесенке приставной...», «Я буду метаться по табору улицы темной...», «Отравлен хлеб и воздух выпит...», «Стрекозы быстрыми кругами...», «Ты прошла сквозь облако тумана...», «На луне не растет...», «Не мучнистой бабочкою белой...», «Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло...». 3) стихотворения, которые из-за большого числа идиллических образов и атрибутов готовы стать идиллиями, но ими так и не становятся из-за присутствия других мотивов: «Язык бульжника мне голубя понятней...», «Египтянин», «Жизнь упала, как зарница...», «Я к губам подношу эту зелень...». 4) собственно идиллии: «Кухня», «Кооператив» (стих. для детей), «"Морожено!" Солнце. Воздушный бисквит...», «Есть иволги в лесах, и гласных долгота...», «Нашедший подкову», «В спокойных пригородах снег...», «Московский дождик», «Вы, с квадратными окошками...». Последние два стихотворения называет идиллическими М.Л. Гаспаров в комментариях к изданию Мандельштама в серии «Библиотека поэта»⁹.

Рассуждая о «теории прогресса» в литературе, обозначая ее не иначе как «грубым, отвратительным видом невежества», О.Э. Мандельштам в статье «О природе слова» говорит о невозможности повторить литературную форму прошлого: каждая смена оборачивается приобретением, равно как и потерей: «Автор "Бориса Годунова", если бы и хотел, не мог повторить лицейских стихов <...> никто теперь не напишет державинской оды» (436). В случае с идиллией тоже нет и не может быть «улучшения» или «испорченности» по сравнению с временами Феокрита – мы реагируем на память жанра. Внутренняя связь остается, поэтому можно найти критерий единства всех идиллий, разбросанных по векам.

¹ Мандельштам О.Э. О природе слова // Мандельштам О.Э. Стихотворения. Проза. М., 2001. С. 445.

² Есаулов И. Идиллическое у Мандельштама // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. Кемерово, 1990. С. 39.

³ Есаулов И. Идиллическое у Мандельштама // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. Кемерово, 1990. С. 45.



⁴ Есаулов И. Идиллическое у Мандельштама // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. Кемерово, 1990. С. 46.

⁵ Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 10. М., 1978. С. 36.

⁶ Баркова А.А. ...Вечно не та. М., 2002. С. 212.

⁷ Гинзбург Л.Я. Камень // Мандельштам О. Камень. Л., 1990. С. 264. (Литературные памятники).

⁸ Волошин М. Рецензии на «Камень» // Мандельштам О. Камень. Л., 1990. С. 239. (Литературные памятники).

⁹ Мандельштам О.Э. Стихотворения. Проза. Харьков, 2001. С. 644.

References

1. Mandel'shtam O.E. O prirode slova [About the word's nature], in: Mandel'shtam O.E. *Stikhotvoreniya. Proza* [Poems. Prose]. Moscow, 2001, p. 445.

2. Esaulov I. Idillichesкое u Mandel'shtama [Mandelstam's idyllic]. *Tvorchestvo Mandel'shtama i voprosy istoricheskoy poetiki* [Mandelstam's creative work and questions of historical poetics]. Kemerovo, 1990, p. 39.

3. Esaulov I. Idillichesкое u Mandel'shtama [Mandelstam's idyllic]. *Tvorchestvo Mandel'shtama i voprosy istoricheskoy poetiki* [Mandelstam's creative work and questions of historical poetics]. Kemerovo, 1990, p. 45.

4. Esaulov I. Idillichesкое u Mandel'shtama [Mandelstam's idyllic]. *Tvorchestvo Mandel'shtama i voprosy istoricheskoy poetiki* [Mandelstam's creative work and questions of historical poetics]. Kemerovo, 1990, p. 46.

5. Pushkin A.S. *Sobranie sochineniy: v 10 t. T. 10* [Collected edition: in 10 vols. Vol. 10]. Moscow, 1978, p. 36.

6. Barkova A.A. ...*Vechno ne ta* [Always other]. Moscow, 2002, p. 212.

7. Ginzburg L.Ya. Kamen' [The Stone], in: Mandel'shtam O. *Kamen'* [The Stone]. Leningrad, 1990, p. 264. (Literaturnye pamyatniki).

8. Voloshin M. Retsenzii na «Kamen'». [Reviews on «The Stone»], in: Mandel'shtam O. *Kamen'* [The Stone]. Leningrad, 1990, p. 239. (Literaturnye pamyatniki).

9. Mandel'shtam O.E. *Stikhotvoreniya. Proza* [Poems. Proze]. Kharkov, 2001, p. 644.



С.Ю. Артёмова (Тверь)

ПОЧЕМУ У МАНДЕЛЬШТАМА НЕТ ПОСЛАНИЙ: АДРЕСАТ И ДИАЛОГ В «КАМНЕ»

Аннотация. Статья посвящена проблеме трансформации лирических жанров на примере смещения жанра послания в XX в. На материале посланий разных авторов делается вывод о том, что жанровая доминанта современных посланий – коммуникация вопреки невозможности.

Ключевые слова: жанр; послание; коммуникация; смещение жанра в поэзии; адресат.

S.Yu. Artemova (Tver)

Why are there no Mandelstam's Epistles: Addressee and Dialogue in "Stone"

Abstract. The article deals with the transformation of lyric genres on the example of the genre's shift of epistle in the twentieth century. On the material of the epistles by different authors we can conclude that the genre's dominant of contemporary epistle is communication despite the impossibility.

Key words: genre; epistle; communication; genre's shift; the addressee.

Прежде чем говорить о посланиях у Мандельштама, необходимо сказать несколько слов об особенностях посланий в XX в¹. В посланиях этого периода существует, как минимум, три типа адресата (конкретный, обобщенный и условный), но при этом довольно часто отрицается возможность успешной коммуникации с любым из них. Послание И. Бродского, например, становится метатекстом, сообщаящим о невозможности письма как коммуникативного события и адресата как получателя: «Генерал, я взял вас для рифмы к слову / «умирал», что было со мною...» («Письмо генералу Z.») или «Все равно ты не слышишь, все равно не услышишь ни слова...» («Письмо к А.Д.»). В этом случае послание является «антижанром», т.к. основным признаком жанра (коммуникация с названным собеседником) сначала (в заглавии) утверждается, а затем декларативно отрицается и заменяется автокоммуникацией². Отрицание адресата в послании свидетельствует о невозможности коммуникации.

Примечательно, что в XX в. резко возрастает количество посланий, имеющих обобщенного («Литературным прокурорам» М. Цветаевой, «К читателю» И. Уткина) или фиктивного адресата (музе – «Что, Муза моя? Жива ли еще?...» М. Цветаевой, «Письма к стене» И. Бродского, «К Лире» И. Уткина).

Кроме того, в XX в. все более частотным компонентом заглавия становится слово-маркер жанровой разновидности: письмо, послание, открытка. При этом иногда такой маркер жанра усложняет читательские ожидания, предлагая либо синтез жанров (Б.Л. Пастернак «*Песни в письмах*, чтобы не скучала»; здесь и далее курсив мой – С.А.), либо трансформацию жанра (В.В. Маяковский «Лилечка! *Вместо письма*»). В этом случае с помощью заглавия акцентируется внимание читателя не только на специфи-



ке канала связи, но и на помехах (или «шумах»³), препятствующих общению. Послание становится не столько беседой с адресатом, сколько своего рода разговором с читателем о сложности разговора с собеседником, то есть метакоммуникацией.

Как видим, если на рубеже XVIII–XIX вв. послание воссоздавало ситуацию идеального общения», то с течением времени оно все более выявляет невозможность достижения коммуникативного идеала. Уже у Лермонтова возникает тенденция к монологизации жанра послания⁴, а в XX в. отрицание возможности диалога с адресатом становится расхожим.

Так, О. Мандельштам в статье «О собеседнике» снимает вопрос о диалоге между автором и читателем, так как «письмо, равно как и стихотворение, ни к кому в частности определенно не адресованы»⁵. Возможно, именно поэтому Мандельштам не пишет ни одного «чистого» в жанровом отношении послания, доказывая собственный тезис о том, что «поэт связан только с провиденциальным собеседником»⁶.

При этом в книге стихов «Камень» наблюдается повышенная частотность местоимения Ты. Собеседник лишь намечается в посвящении («Царское село», посвящение – Георгию Иванову; «Петербургские строфы» – Н. Гумилеву), а в структуре текста никак не маркирован. Тексты, имеющие посвящение, не содержат обращения к конкретному адресату.

В «Камне» частотны обращения к адресату абстрактному, обращения как формально-условный прием монолога. Поэт обращается к абстрактным понятиям как к собеседникам, таким как: слово и Афродита («Silentium!», 16, здесь и далее стихи цитируются по изданию из серии «Литературные памятники» с указанием страниц), пустота («Я так же беден, как природа...», 17), небо («О небо, небо, ты мне будешь сниться...», 27) и «мировая туманная боль» («Воздух пасмурный влажен и гулок...», 22), «широкий ветер Орфея» («Отчего душа – так певуча...», 25), ночь («Раковина», 26), покойный лютеранин («Лютеранин», 37), твердыня Нотр-Дам («Notre Dame», 39), «О рассудительнейший Бах» («Бах», 43), Россия («Заснула чернь. Зияет площадь аркой...», 47), «Европа цезарей!.. твоя таинственная карта» («Европа», 64), Дионис («Ода Бетховену», 67), ахейские мужи («Бессонница. Гомер. Тугие паруса...», 73) и т.п.

Характерно для лирического героя «Камня» и обращение к себе самому во 2-м лице:

С притворной нежностью у изголовья стой
И сам себя всю жизнь баюкай,
Как небылицей своей томись тоской
И ласков будь с надменной скукой (18).

Есть тексты (правда, очень немногочисленные), где диалог становится формальным приемом, основой структуры стихотворения:

О свободе небывалой
Сладко думать у свечи.
– Ты побудь со мной сначала,
Верность плакала в ночи (71).



Имитация диалога интересна в том отношении, что это всегда диалог персонажей, а не диалог лирического субъекта с кем-либо. Именно имитация наличествует и в последнем стихотворении книги стихов – «Я не увижу знаменитой Федры...» (75):

И, словно из столетней летаргии
Очнувшийся сосед мне говорит:
– Измученный безумством Мельпомены,
Я в этой жизни жажду только мира;
Уйдем, куда зрители-шакалы
На растерзанье Музы не пришли!

Однако за такого рода диалогической структурой стоит все тот же принцип «провиденциального собеседника» при отсутствии собеседника реального.

Исследовать специфику монолога интересно на примере стихотворения «Я вздрагиваю от холода...»:

Я вздрагиваю от холода, –
Мне хочется онеметь!
А в небе танцует золото,
Приказывает мне петь.

Томись, музыкант встревоженный,
Люби, вспоминай и плачь,
И, с тусклой планеты брошенный,
Подхватывай легкий мяч!

Так вот она, настоящая
С таинственным миром связь!
Какая тоска щемящая,
Какая беда стряслась!

Что, если, вздрогнув неправильно,
Мерцающая всегда,
Своей булавкой заржавленной
Достанет меня звезда? (28).

Синкретизм Я (достанет меня звезда) и ТЫ (томись, музыкант встревоженный), нерасчетливость «я» и «другого» образует диалог. Однако это диалог особого рода, диалог, «притворяющийся диалогом», направленный к собеседнику. О направленности такого типа писал М.Л. Гаспаров: «Книга тем и нужна, что позволяет пишущему выговориться ни перед кем, а читающему вообразить, что это направленный разговор именно с ним»⁷.

Если даже в «Камне» заявлены собеседники, то наблюдается их равнозначность: Я либо больше Другого, либо меньше:

Образ твой, мучительный и зыбкий,
Я не мог в тумане осязть.

«Господи!» – сказал я по ошибке,
Сам того не думая сказать.

Божье имя, как большая птица,
Вылетало из моей груди.
Впереди густой туман клубится,
И пустая клетка позади (30).

Диалог с Господом невозможен, т.к. утратив бога (или имя бога, или логос, или слово), человек утрачивает себя.

Интуитивное ощущение лирики как монолога у Мандельштама обусловлено отсутствием лирических посланий. Поэзия О. Мандельштама еще раз подчеркивает, что, несмотря на работы исследователей, в которых родовой чертой лирики указывается диалог⁸, лирика монологична. Дело не только в концепции Аристотеля, согласно которой «он (автор – С.А.) <...> остается самим собой и не меняется»⁹, и даже не в общеизвестном тезисе М. Бахтина о том, что межсубъектные отношения «я» (автора) и «другого» (героя) в лирике не принимают диалогического характера¹⁰. Все зависит от того, как мы будем понимать диалог: как потенциальную ориентированность на «другого» или как структуру самого лирического текста, специфику поэтики. В первом случае диалогична вся литература, поскольку она ориентирована (как минимум) на читателя, во втором – диалог в лирике отсутствует, кроме отдельных жанров, в которых он воспроизведен с иными целями (например, в жанре «диалогов»). Чем больше исключений, которые выявил Б.О. Корман¹¹ и о возрастании доли которых писал С.Н. Бройтман¹², тем более очевидно, что основной корпус лирических текстов представляет собой если и диалог, то диалог поэта с самим собой, автокоммуникацию и авторефлексию, формально выраженную в структуре текста именно в монологе. Имитация диалога лишь подчеркивает отсутствие межсубъектности в лирике. Об этом очень точно сказал М.Л. Гаспаров: «Для меня в диалоге межсубъектного нет: я в диалоге только быстро меняюсь из субъекта в объект и обратно. При этом я – субъект, когда слушаю и от этого преобразываюсь, – а не когда говорю и влияю. Так же можно преобразываться и в общении с камнем или уважаемым шкафом»¹³.

Таким образом, не просто отражением тезиса о собеседнике и монологе в лирике, но его органическим воплощением становится книга стихов О. Мандельштама «Камень».

¹ Артёмова С.Ю. Послание // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 177–178.

² Лотман Ю.М. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 76–89; Levin Ju.I. Лирика с коммуникативной точки зрения // Structure of Texts and Semiotics of Culture. Paris, 1973. P. 177–195.

³ Левый И. Теория информации и литературный процесс // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 292.

⁴ Ермоленко С.И. Лирика М.Ю. Лермонтова: жанровые процессы: автореф. дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01. Екатеринбург, 1996. С. 22 и др.

⁵ Мандельштам О.Э. О собеседнике // Мандельштам О.Э. Камень. Л., 1990. С. 177. (Литературные памятники).

⁶ Мандельштам О.Э. О собеседнике // Мандельштам О.Э. Камень. Л., 1990. С. 179. (Литературные памятники).

⁷ Гаспаров М.Л. Записи и выписки. М., 2001. С. 235.

⁸ Козлов В.И. Здание лирики. Архитектоника мира лирического произведения. Ростов-на-Дону, 2009.

⁹ Аристотель. Поэтика // Аристотель. Сочинения: в 4 т. Т. 4. М., 1984. С. 648.

¹⁰ Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. М., 1986. С. 146.

¹¹ Корман Б.О. Лирика Некрасова. Ижевск, 1978.

¹² Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: субъектно-образная структура. М., 1997.

¹³ Гаспаров М.Л. Записи и выписки. М., 2001. С. 20.

References

1. Artemova S.Yu. Poslanie [Epistle]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: dictionary of current terms and concepts]. Moscow, 2008, pp. 177–178.
2. Lotman Yu.M. O dvukh modelyakh kommunikatsii v sisteme kul'tury [On two models of communication in the culture system], in: Lotman Yu.M. *Izbrannyye stat'i: v 3 t. T. 1* [Selected articles: in 3 vols. Vol. 1]. Tallinn, 1992, pp. 76–89.
3. Levin Ju.I. Lirika s kommunikativnoy tochki zreniya [Lyrics in communicative point of view]. *Structure of texts and semiotics of culture*. Paris, 1973, pp. 177–195.
4. Levvy I. Teoriya informatsii i literaturnyy protsess [Information theory and literary process]. *Strukturalizm: "za" i "protiv"* [Structuralism: for and against]. Moscow, 1975, p. 292.
5. Ermolenko S.I. *Lirika M.Yu. Lermontova: zhanrovyye protsessy: avtoref. dis. ... doktora filol. nauk: 10.01.01* [Lermontov's lyrics: genre processes: Author's thesis]. Ekaterinburg, 1996, p. 22.
6. Mandel'shtam O.E. O sobesednike [On the interlocutor], in: Mandel'shtam O.E. *Kamen'* [The Stone]. Leningrad, 1990, p. 177 etc. (Literaturnye pamyatniki).
7. Mandel'shtam O.E. O sobesednike [On the interlocutor], in: Mandel'shtam O.E. *Kamen'* [The Stone]. Leningrad, 1990, p. 179. (Literaturnye pamyatniki).
8. Gasparov M.L. *Zapisi i vypiski* [Notes and excerpts]. Moscow, 2001, p. 235.
9. Kozlov V.I. *Zdanie liriki. Arkhitektonika mira liricheskogo proizvedeniya* [The construction of lyric poetry. Architectonics of the world of lyrical work]. Rostov-on-Don, 2009.
10. Aristotel'. *Poetika* [Poetics] in Aristotel'. *Sochineniya: v 4 t. T. 4* [Works: in 4 vols. Vol. 4]. Moscow, 1984, p. 648.
11. Bakhtin M.M. K filosofii postupka [Toward a philosophy of the act]. *Filosofiya i sotsiologiya nauki i tekhniki* [Philosophy and sociology of science and technology]. Moscow, 1986, p. 146.
12. Korman B.O. *Lirika Nekrasova* [Nekrasov's lyrics]. Izhevsk, 1978.
13. Broytman S.N. *Russkaya lirika XIX – nachala XX veka v svete istoricheskoy poetiki: Su'ektno-obraznaya struktura* [Russian lyrics of the 19th – early 20th centuries in the light of historical poetics: subject-images structure]. Moscow, 1997.
14. Gasparov M.L. *Zapisi i vypiski* [Notes and excerpts]. Moscow, 2001, p. 20.



Е.Л. Левина (Москва)

О КНИГЕ КРИСТИАНА УАЙМАНА «STOLEN AIR» (2012): переложения стихотворений Мандельштама на английский язык

Аннотация. Статья Е. Левиной знакомит русского читателя с американской книгой «Stolen Air», в которой собраны переводы избранных стихотворений Мандельштама на английский язык, созданные Кристианом Уайманом. Кристиан Уайман – поэт, прозаик и эссеист, в прошлом – редактор чикагского журнала «Poetry». Уаймана можно считать достаточно крупной фигурой в современной литературной жизни Америки. Вступление к сборнику «Stolen Air» написал Илья Каминский, англоязычный поэт, у которого есть и стихи на русском. В сборнике представлены стихи Мандельштама из трех разных периодов: 10 «ранних стихотворений» (т.е. написанных в 1910–1925 гг.), 20 стихотворений из «Московских тетрадей» и 21 стихотворение из «Воронежских тетрадей». Е. Левина обращается к тому, что сам переводчик сообщает о получившихся текстах, делится своими наблюдениями и пишет о выбранных ею четырех стихотворениях из книги.

Ключевые слова: Осип Мандельштам; Осип Мандельштам в переводе; Кристиан Уайман.

E.L. Levina (Moscow)

On Christian Wiman's "Stolen Air" (2012): English Versions of Mandelstam's Poems

Abstract. E. Levina's article acquaints the Russian reader with «Stolen Air», an American collection of Mandelstam's poems, which are translated into English by Christian Wiman. Christian Wiman, a poet, a writer, an essayist and the ex-editor of Poetry, can be considered quite a prominent figure in the literary life of contemporary America. Introduction to the book is written by Ilya Kaminsky, a poet who writes both in English and in Russian. The collection offers Mandelstam's poems that are written during 3 periods: 10 "Early Poems" (i.e. written in 1910–1925), 20 poems from "The Moscow Notebooks" and 21 poems from "Voronezh Notebooks". E. Levina takes into account the translator's thoughts on the versions, shares her own thoughts and writes about four versions from the book.

Key words: Osip Mandelstam; Osip Mandelstam in translation; Christian Wiman.

В своей статье я хотела бы рассказать об американской книге «Stolen Air», в которой собраны переводы избранных стихотворений Мандельштама на английский язык, созданные поэтом Кристианом Уайманом. Книга вышла в 2012 г. в издательстве «Ессо».

Читателя этой книги ждет два сюрприза – оба неоднозначны и оба, насколько я могу судить, не очень-то свойственны российскому книгоизданию. Первый сюрприз касается формы, а второй – содержания.

Во-первых, страницы книги обрезаны неровно. Это выглядит довольно любопытно, но, к сожалению, сильно затрудняет работу с текстом: пролистывать такие неровные странички невозможно, вернее, пролистываются они не по законам обычных книг. Таким образом, на



быстрый поиск нужной страницы тратится больше времени, чем могло бы. Возможно, для обычного читателя это не проблема, но филологу сильно мешает.

Во-вторых, издатели не совсем честны с читателями. На обложке мы видим слова: «selected and translated by Christian Wiman», которые недвусмысленно дают понять, что мы имеем дело с переводами стихотворений Мандельштама. Однако сам переводчик сообщает следующее: «Возможно, переводы, созданные людьми, не говорящими на языке оригинала, <...> не достойны слова "переводы". Я не уверен, что эти стихи могут претендовать на звание перевода <...>, хотя в конце концов отдел маркетинга решил <...>, что многим потенциальным читателям это разграничение ничего не даст и попросту собьет их с толку»¹. (Перевод этого фрагмента, как и других из англоязычных источников, выполнен мной. – Е.Л.).

В журналах и при публичном чтении Уайман предпочитал называть свои тексты «versions» – переложениями, версиями². Это слово, впрочем, появляется на внутренней стороне обложки.

Стоит отметить, что о степени близости к оригиналу Уайман говорит вот что: «некоторые из этих стихотворений, на самом деле, довольно близки» к ним³. Я совершенно с этим согласна и рискну предположить, что ценность издания сильно бы возросла (по крайней мере, для иностранных славистов), если бы подобные тексты были как-нибудь обозначены. Прежде чем обратиться к книге, стоит сказать несколько слов как о переводчике, так и об авторе предисловия, Илье Каминском, который играет не последнюю роль в создании книги.

Кристиан Уайман – это проживающий в Нью-Хейвене поэт, прозаик и эссеист. Он родился в 1966 г. В прошлом – редактор чикагского журнала «Poetry»⁴ (если верить сайту «Christianity Today», это «старейший и самый уважаемый ежемесячный поэтический журнал в мире»⁵; помимо всего прочего, в журнале было напечатано несколько стихотворений Мандельштама, переведенных другими людьми).

Еженедельный журнал «The New Yorker» включил один из сборников Уаймана (под названием «Every Riven Thing», «Каждая разбитая вещь») в число 11 лучших поэтических книг 2010 г.⁶ О сборнике пишут вот что:

«Как в строгих, похожих на хайку описаниях ракового корпуса, так и в сюрреалистических картинах разваливающегося общественного строя или речистых, вызывающих потоках похвалы, Уайман нажимает на язык и на формы, пока они не раскрываются, обнаруживая внутри поразительные новые истины. Стихотворения <...> свидетельствуют о жажде человека чувствовать жизнь, даже когда она показывает самые горестные свои стороны, а также о том, что искусство обладает силой делать самые сильные наши переживания не только постижимыми, но и преображающими»⁷.

Таким образом, Уаймана можно считать достаточно крупной фигурой в современной литературной жизни Америки, так что книга, о которой идет речь в этой статье, заслуживает внимания хотя бы поэтому. Язык его собственных стихов то осложнен – и в плане образности, и в плане собственно языка, – то предельно прост (один из его читателей в



процитированном выше источнике отметил: «You know exactly what he's saying»). Приведу фрагменты, в которых это заметно:

until my fixed self, my fluorescent self
my grief-nibbling, unbewildered, wall-to-wall self
withers in me like a salted slug

(«And I Said To My Soul: Be Loud», стихотворение из книги «Every Riven Thing»)⁸;

O to feel again within the molded dough
wet pottery, buttery cosmos, brain that has not cooled

(«Believing Green»)⁹;

Trees seek each other
as the wind within them dies

(«Darkness Starts»)¹⁰;

the tree feels nothing,
the lake is not in pain,
this strange light is not a cry.

(«A Poem Is Not a Prayer»)¹¹.

«Используя – и время от времени осторожно разбирая на составные части – музыкальные и метрические структуры, Уайман часто исследует темы <...> веры и сомнения», сообщает о нем на сайте Poetry Foundation¹².

Насколько я поняла, «Stolen Air» – единственная книга, в которой Уайман выступает в качестве переводчика. Почему он обратился к творчеству Манделштама? По его словам, «Осип Манделштам <...> начался для меня как причуда (as a whim)». Пользуясь уже готовыми переводами, Уайман попытался создать новую версию одного из стихотворений Манделштама – чтобы передать читавшей стихи русского поэта жене «что-то, что я чувствовал, но не мог найти ни в одной из существующих версий». Так начался его интерес к Манделштаму, к парадоксам его творчества: «Как <...> могли в одном и том же голосе содержаться такие крайности спокойствия и дикости, юмора и ужаса?». Манделштама Уайман считает «одним из самых серьезных <...> поэтов двадцатого века»¹³. Приведенные в книге тексты были созданы переводчиком во время болезни¹⁴ (сам Уайман в книге об этом не говорит, но речь идет о раке крови¹⁵). Манделштам, по его мнению, «образец – не только того, как быть поэтом, но и того, как быть живым»¹⁶.

Вступление к сборнику «Stolen Air» написал Илья Каминский (Иуа Kaminsky). Каминский – довольно молодой англоязычный поэт, его семья в начале девяностых эмигрировала в США (родился он в Одессе). Это один из создателей организации «Poets for Peace». У него есть и стихи на

русском¹⁷.

Говоря о текстах Уаймана, Каминский отмечает: «неважно, как сильно отличаются слова, когда Уайман ищет музыкальный эквивалент в английском языке – сущность оригинальных текстов Манделштама, судя по всему, сохранена. Именно на такого рода перевод на английский язык уповал Бродский – и перевод именно такого рода все остальные, на протяжении десятилетий, считали невозможным»¹⁸.

Что касается стиля перевода, то Каминский рассказывает, как он ответил одному поэту, удивленному аллитерацией в переводе Уаймана и усомнившись, что она есть в оригинале: «Есть, и очень много!»¹⁹. Он отмечает, что Бродский, «критикуя других переводчиков Манделштама, всегда сосредотачивался на звуке или его отсутствии. Переложения Уаймана стремятся к тому, чтобы встретить Манделштама на этом существенном уровне». Вообще же переложения Уаймана Каминский называет «прежде всего, великолепной поэзией на английском языке». Он считает книгу «довольно близким переводом Осипа Манделштама»²⁰.

Среди переложений Уаймана он выделяет

– стихотворения с «почти дословным соответствием оригиналам и также потрясающей – и очень “Манделштамовской” – музыкой»²¹;

– «стихотворения, формы которых отклоняются от оригинала, но чьи звуки [тоны? атмосфера? tones] <...> все равно довольно точные»;

– «мгновения, когда соединяются целые традиции»: в одном из стихотворений, по мнению Каминского, это соединение Кристофера Марлоу и Манделштама;

– «стихотворения, где Уайман принимается за более юмористическую, более беззаботную сторону Манделштама» – среди них переводы «Я скажу тебе с последней...» и «Жил Александр Герцович...». Если верить Каминскому, «эта сторона Манделштама <...> плохо известна английским читателям, которые привыкли к знаменитым элегическим тонам <...> или язвительному гражданскому голосу». Отмечается, что здесь, подобно Манделштаму, Уайман занимается словотворчеством (причем Уайман, делая это, «развлекается»). Кроме того, он меняет количество стихов. Все это не мешает ему, «создавая совершенно новые стихотворения на английском», «добиваться тона русского языка»²²;

– стихотворения, которые «не являются переводами или даже чем-то похожим на перевод». Это Каминский объясняет не отсутствием способностей, а тем, что Уайману «интересно создавать стихи, которые будут живыми и значимыми сегодня».

В переложениях Уаймана, как считает Каминский, заметно влияние Катулла и Хопкинса²³.

Необходимо отметить, что некоторые стихи в книге «Stolen Air» сопровождаются примечаниями, так что человеку, не знакомому с какими-то реалиями советской жизни или деталями биографии автора, будет немного легче их воспринимать. В предисловии есть и информация о биографии Манделштама. Немаловажно, что поэтов Серебряного века Каминский помещает в более широкий контекст истории русской литературы.

В сборнике представлены стихи Манделштама из трех разных периодов: вначале – десять «Ранних стихотворений» (т.е. написанных в 1910–1925 гг.), в том числе перевод стихотворений «Бессонница,





Гомер, тугие паруса...» («Hard Night»), «Возьми на радость из моих ладоней...» («The Necklace») и «Век мой, зверь мой, кто сумеет...» («My Animal, My Age»). Этот раздел самый немногочисленный. Затем следует 20 стихотворений из «Московских тетрадей», среди которых – «Я вернулся в мой город...» («Leningrad»), «Батюшков» («Batyushkov») и «Андрею Белому» («Memories of Andrey Bely»). И после этого идут стихи из «Воронежских тетрадей»: 21 стихотворение, в том числе «Это какая улица?» («Mandelstam Lane») и «Вооруженный зрением узких ос...» («Armed with the Eye of the Arrowing Wasp»). Таким образом, в книге представлено 51 переложение – число внушительное.

Теперь я перейду к собственно переводам, вначале обратившись к тому, что о процессе перевода и о своем восприятии получившихся текстов сообщает Уайман. Затем я дополню это своими наблюдениями и расскажу о нескольких текстах, написанных с разной степенью близости к оригиналу.

Уайман сообщает: «Мой метод был такой: я работал с точными подстрочниками, с транслитерациями русского текста (чтобы у меня возникло ощущение звука и чтобы я увидел, где появляются рифмы), а также со всеми доступными переводами». Во многих случаях переводчик пользовался помощью Ильи Каминского, не только его подстрочниками и транслитерациями, но и его соображениями касательно «структуры и особенностей» стихотворений. Внимательное отношение переводчика к языку оригинала проявилось в том, что он интересовался и «выбором слов, идиомами» – с этим помогла ему еще одна коллега²⁴. Кроме того, переводчик обращался к критической и биографической литературе, в частности, к произведениям Надежды Мандельштам и Кирилла Тарановского²⁵. Получив комментарий Каминского о переводе, Уайман продолжал работу: «исправлял – не всегда *по направлению* к русскому оригиналу, но по направлению к независимому английскому гибриду, который возникал из всех этих влияний и вкладов».

Уайман добросовестно перечисляет тех, чьими переводами Мандельштама он воспользовался (в их числе есть и Бродский), и отмечает, что его тексты «радикально отклоняются от всех предыдущих переводов Мандельштама», но некоторые находки других переводчиков он позаимствовал²⁶. Американский поэт также отмечает, что почти все названия стихотворений придумал он сам: «мне представлялось, что мои переложения в них нуждаются»²⁷.

Уайман отмечает, что «переводить Мандельштама очень трудно»²⁸. Сравнивая свою работу с работой других переводчиков, он утверждает, что те «не пытались воспроизвести» некую «музыку»: по его словам, в поздних стихотворениях Мандельштама «поэт словно подключился прямо к сердцу жизни, и сообщение, которым он потрясен <...> – в сущности, музыка»; применительно к этим стихам переводчик говорит о «кипящей, дикой музыке в духе Стравинского»²⁹. Уайман, хотя и не верит, что «воспроизвести эту музыку» возможно, стремился к тому, чтобы «создать стихотворения, которые бы пели на английском так, чтобы в этом было что-то и от Мандельштамовского пения; стихотворения, которые, следуя своему звучанию, приходили бы к своему содержанию и которые демонстрировали бы императив формы, столь же сильный, сколько и их

эмоциональный императив – более того, неотделимый от него». Уайман «следовал своему слуху, так инстинктивно, так одержимо, как будто писал свои собственные стихи»³⁰.

(Что касается звука, Уайман сообщает вот что: «...the sound of Mandelstam <...> haunted me, or the ghost of that sound, because it doesn't come across in any existing translation (as the translators themselves admit), and because I don't speak Russian. <...> Sound usually gets sacrificed to sense in contemporary translations, but this makes little sense <...> when dealing with a poet as sound-driven as Mandelstam. I went a different direction»³¹).

Что до различий перевода и оригинала, я уже цитировала слова Уаймана о схожести некоторых переводов с оригинальным текстом. А вот как он характеризует не столь точные переводы: одни – «более свободные переложения оригинальных партитур», другие – «скорее столкновения и сговоры между (надеюсь!) Мандельштамом и мной, стихотворения в традициях Гомера Александра Поупа, «Подражаний» Роберта Лоуэлла, Гомера Кристофера Лога и т.д.»³².

Перейдем к переводам Уаймана. Слово «переложения», которое он предпочитает, вроде бы должно освободить книгу от любых претензий касательно несоответствий формы перевода и оригинала. Но мимо некоторых особенностей получившихся текстов пройти сложно. Если читателю книги «переложений» и не позволено осуждать чересчур вольное обращение переводчика с текстом, то ему все-таки можно удивляться.

Эпиграф к стихотворению «Flat»³³ («Квартира тиха, как бумага»; далее тексты цитируются по указанному изданию) позаимствован у Пастернака, и в сноске отмечено, что он не аутентичен. Такой эпиграф – не большая вольность, чем созданные Уайманом заглавия (хотя, пожалуй, стоило бы поместить его перед названием, а не после).

Намного больше удивляет непривычно ругающийся лирический субъект: стихотворение «Довольно кукусьтеся, бумаги в стол засунем...» («Let Fly The Wild») начинается в переводе так: «Fuck this sulk...», р. 36 (если бы это было не в самом начале стихотворения, может быть, неприятный эффект был бы слабее). В нескольких случаях я отметила использование совсем далеких от творчества Мандельштама реалий: упоминание Вашингтона стоит на первом месте в списке городов и придает стихотворению местный – американский – колорит, смещая акцент с культуры и истории на политику, тем более что в следующей строфе появляются «presidents», р. 7 – заменившие оригинальных «царей»³⁴ (далее оригинальные тексты Мандельштама цитируются по указанному изданию); сравнение с квакером, р. 37 (в стихотворении «Батюшков»); название стихотворения «Я скажу тебе с последней...» – «Bootleg Love Song» (р. 29–30) (ассоциирующееся с сухим законом, то есть с американской реальностью). Таким образом, в самих стихах есть приметы того, что переводчик – американец.

Итак, мы уже поняли, что степень близости к оригиналу в разных переложениях Уаймана различна. Я хотела бы показать это на примерах.

А. «Black Candle» (р. 51) – очень мелодичное и очень близкое к оригиналу стихотворение. Как и в оригинале (с. 221), здесь есть повторы, связывающие первую и вторую строку каждой строфы; 4 строфы из двух стихов; рифма, впрочем, рифмовка отличается (из-за чего теряется



народный колорит). Там, где мандельштамовские строки оканчиваются инфинитивами, Уайман ставит -ing, и получается сквозная, ненавязчивая рифма всех нечетных строк. Свою лексику, свои образы он все-таки привносит («Your girlish shoulders are <...> in dawn's raw ice to shine»), но строфы 2, 4 очень близки к оригинальному тексту.

Your childlike hands are for pushing,
For pushing flatirons and feed sacks, and knotting twine.
<...>
And I, I am for you, a black candle burning,
Like a black candle I am burning, and dare not pray.

В. «Godnausea», p. 33 («Я с дымящей лучиной вхожу», с. 94) – текст, далекий от оригинала в том, что касается частных образов. Если у Мандельштама создается жутковатая атмосфера, то здесь она еще и скользко-отвратительная (так что вторая часть названия, «nausea», «тошнота»/«отвращение», очень подходит): упоминаются «черви» и другие малоприятные вещи. Впрочем, Н.Я. Мандельштам, комментируя это стихотворение, также говорит об «отвращении» – об «отвращении» Мандельштама «к внутренностям»; «горшок <...> под ногами» – «отвратительное»³⁵. Общее впечатление, впрочем, более-менее соответствует мандельштамовскому. «Неправда» живет в «подвале», и от ее вопроса читателю становится не по себе: «Ты голоден, или ты мертв?». Первая строфа из пяти строк, остальные три – четырехстрочные, как и в оригинале. Время от времени встречаются рифмы. Очень удачно переводит Уайман последнюю строчку, совершенно, впрочем, меняя слова: «sugarmonster, bugmother, me», последнее «me» – перевод целой фразы «я и сам ведь такой же».

С. «Herzoverse» (p. 31–32). Очень близкий к оригиналу, но отнюдь не буквальный перевод стихотворения «Жил Александр Герцович...» (с. 93–94). Количество строк меняется, но не колеблется внутри перевода, так что, как и у Мандельштама, все строфы равной длины.

HERZOVERSE

Once upon a time there lived a Jew,
A musical Jew, I tell you,
Named Alexander Herzowitz.
Sweet as sherbet, his Schubert,
A jewel, I tell you, a musical jewel,

<...>

We're not afraid to die,
You and I,
To flutter down like a dove, a musical dove,
To hang on a black hook like a coat and glove,
A worn, one-armed coat and a tattered, three-fingered glove...

(p. 31).



Это стихотворение привлекло меня богатой образностью и игрой слов. Переводчик экспериментирует с фамилией героя, как будто дразнит его – и делает это оригинально и не отходя далеко от текста Мандельштама: Scherzowitz (фамилия становится музыкальной), Enoughofits (p. 31) (еврейская фамилия англизируется; обращение к тому факту, что соната уже поднадоела). Играя с фамилией героя, переводчик приближает ее к фамилии Шуберта (Scherzowitz произносится, вероятно, немного иначе, но есть, по крайней мере, зрительная перекличка.) Мандельштам ведь тоже играет – «Герцович» может рассматриваться и как фамилия, и как отчество (тогда «Сердцевич» – «перевод» этой фамилии с немецкого). «Musical Jew» превращается в «musical jewel» (p. 31).

«Sweet as sherbet, his Schubert» (p. 31) – по звучанию и по смыслу здесь как бы подразумевается слово «sugar», а «шербет» вызвано созвучием с фамилией композитора. Уайман разворачивает мотив сладостей, вводя название южноамериканского соуса «дутьче де лече» («dulce de leche», p. 31), причем слово «дутьче», возможно, должно ассоциироваться с итальянским «дольче», которое может использоваться и как музыкальный термин.

Начало стихотворения – как начало сказки: «Жил-был» («Once upon a time...»); фраза «I tell you» (p. 31) закрепляет ощущение, что это – прямая речь, обращенная к читателю.

Как и у Мандельштама, есть прямое обращение к герою и некая связь его и лирического субъекта. В первой строфе лирический герой восхищается музыкантом, но во второй строфе музыка становится безумной («Insanity's sonata», p. 31) и надоевшей, причем тот факт, что она надоела, подчеркивается повторением структуры the same damn plus существительное («the same damn jewel in the same damn way», p. 31).

Третья строфа: два восклицания-оклика героя, причем второе – призыв замолчать: «Scherzowitz! Enoughofits!» (p. 31) («Скерцовиц! Хватит!»). Любопытно, что призыв замолчать соседствует с темой смерти в следующей строфе – ведь именно смерть может заставить замолчать; но у Уаймана даже умирание оказывается не безмолвным, а музыкальным («to flutter down like a dove, a musical dove», p. 31). У Мандельштама же «музыка-голуба» оказывается третьей, умирающей вместе с героями (но, возможно, и сопровождающей их смерть). Любопытно, как Уайман переделывает эту «музыку-голубу» – разворачивает тему полета («to flutter», перепорхнуть). В этой строфе, несмотря на появление «перчатки» (сопровождающей «пальто», p. 31) и связанных с ней деталей, мне кажется, основной смысл передан очень близко к тексту. В целом этот перевод представляется крайне удачным.

Д. Перевод стихотворения «Мы живем, под собою не чуя страны...» (с. 119) также можно считать очень хорошим. Трансформируя какие-то образы, переводчик, тем не менее, не уходит далеко от оригинального текста, даже количество строк остается тем же. Стихотворение снабжено кратким примечанием, в котором сообщается о связи стихотворения и биографии Мандельштама.



WE LIVE

<...>

Still, we gather, we gossip, we laugh like humans,
And just like that out Kremlin gremlin comes alive:

<...>

Tweet-tweet, meow-meow, Please sir, more porridge:
He alone, his grub growing hard, goes No! goes Now! goes Boom!

<...>

And like a pig farmer who's plucked a blackberry from a vine,
Savors the sweet spurt, before he turns back to his swine... (p. 42)

Люди (народ) изображены как находящиеся в тумане, уже не люди, но ведущие себя подобно людям («like humans»). Возникает ощущение, что «gremlin» выглядит как великан, хотя само это слово обозначает скорее гнома. Звукопись здесь необычайно уместна, она делает его образ намного ярче и страшнее; «парные» слова («Kremlin gremlin», «jackhammering jackboots») словно передают его поступь (один шаг, другой шаг). Он оживает на глазах у людей. Образ вызывает отвращение («a hairy cockroach»).

При чтении фразы «He alone <...> goes No! goes Now! goes Boom!», кажется, что ты вживую слышишь эти звуки; особенно устрашающе звучат они после звукоподражательно-детского «Tweet-tweet, meow-meow, Please sir, more porridge» (действительно «полулюди» – говорят, заискивают не на человеческом языке; детское блюдо в адском контексте). Заглавные буквы («No!», «Now!», «Boom!») усиливают устрашающий эффект. Испуганные слова – и тоже парные – используются в предыдущей строфе («cluck-cluck of turkey-lackeys», «куд-кудах индеек-лакеев»). Герой выглядит особенно грубо в окружении вежливо заискивающих людей и рядом с «люстрой».

Он связан с адом – именно оттуда его «последний закон» – и сравнивается со «свиноводом». «Малина» оригинала становится «ежевикой», а «свиновод» «наслаждается» ягодным соком; очевидно, люди вокруг героя сравниваются со свиньями, а ягода – с тем человеком, которому не повезло сейчас. (Впрочем, последняя строфа очень непонятно устроена с грамматической точки зрения).

Что касается формы, то Уайман поменял два восьмистишия на восемь двустиший и почти полностью отказался от рифмовки.

В заключение я хотела бы отметить, что для того, чтобы по достоинству оценить работу Уаймана, при чтении книги «Stolen Air» лучше забыть слово «перевод» и пользоваться определением «переложение». Тогда читателя не будут так поражать пастернаковский эпиграф и упоминание имени автора (т.е. Мандельштама) в стихотворном тексте (в «Bootleg Love Song»), и он сможет сосредоточиться не на расхождениях с оригиналом, а на совпадениях, «столкновениях»³⁶ с ним.



¹ *Wiman Ch. Secret Hearing // Mandelstam O. Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam. New York, 2012. P. 74.*

² *Wiman Ch. Secret Hearing // Mandelstam O. Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam. New York, 2012. P. 73.*

³ *Wiman Ch. Secret Hearing // Mandelstam O. Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam. New York, 2012. P. 74.*

⁴ *Biography: Christian Wiman // Poetry Foundation. URL: <http://www.poetryfoundation.org/bio/christian-wiman> (accessed 31.01.2015).*

⁵ *Jeter J. Exclusive: Christian Wiman Discusses Faith as He Leaves World's Top Poetry Magazine // Christianity Today: a global media ministry. URL: <http://www.christianitytoday.com/ct/2013/january-february/god-between-lines.html> (accessed 30.01.2015).*

⁶ *Biography: Christian Wiman // Poetry Foundation. URL: <http://www.poetryfoundation.org/bio/christian-wiman> (accessed 31.01.2015).*

⁷ *Every Riven Thing: Poems // Amazon.com. URL: <http://www.amazon.com/gp/product/0374533067?ie=UTF8&tag=speakingoffaith-20&linkCode=as2&camp=1789&creative=9325&creativeASIN=0374533067> (accessed 31.01.2015)*

⁸ *«And I Said To My Soul, Be Loud» // On Being with Krista Tippett: The Big Questions of Meaning. URL: <http://www.onbeing.org/program/remembering-god/feature/and-i-said-my-soul-be-loud/4540> (accessed 31.01.2015).*

⁹ *Wiman Ch. Once in the West: Poems. New York, 2014. P. 46.*

¹⁰ *Wiman Ch. Darkness Starts // PoemHunter.Com: Thousands of poems and poets. Poetry Search Engine. URL: <http://www.poemhunter.com/poem/darkness-starts> (accessed 31.01.2015).*

¹¹ *Wiman Ch. Two Poems // Poetry Northwest. 2006. Spring. Vol. 1, № 1. URL: <http://www.cstone.net/~poems/twop2wim.htm> (accessed 31.01.2015).*

¹² *Biography: Christian Wiman // Poetry Foundation. URL: <http://www.poetryfoundation.org/bio/christian-wiman> (accessed 31.01.2015).*

¹³ *Wiman Ch. Secret Hearing: On Translating Osip Mandelstam // Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam. New York, 2012. P. 73.*

¹⁴ *Wiman Ch. Secret Hearing: On Translating Osip Mandelstam // Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam. New York, 2012. P. 76.*

¹⁵ *Christian Wiman – A Call to Doubt and Faith, and Remembering God // On Being with Krista Tippett: The Big Questions of Meaning. URL: <http://www.onbeing.org/program/a-call-to-doubt-and-faith-christian-wiman-on-remembering-god/4535> (accessed 31.01.2015).*

¹⁶ *Wiman Ch. Secret Hearing: On Translating Osip Mandelstam // Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam. New York, 2012. P. 77.*

¹⁷ *Biography: Ilya Kaminsky // Poetry Foundation. URL: <http://www.poetryfoundation.org/bio/ilya-kaminsky> (accessed 31.01.2015).*

¹⁸ *Kaminsky I. Introduction: Osip Mandelstam: A Lyric Voice // Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam. New York, 2012. P. xxxvii.*

¹⁹ *Kaminsky I. Introduction: Osip Mandelstam: A Lyric Voice // Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam. New York, 2012. P. xxxvii–xxxviii.*

²⁰ *Kaminsky I. Introduction: Osip Mandelstam: A Lyric Voice // Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam. New York, 2012. P. xxxviii.*

²¹ *Kaminsky I. Introduction: Osip Mandelstam: A Lyric Voice // Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam. New York, 2012. P. xxxviii–xxxix.*

²² *Kaminsky I. Introduction: Osip Mandelstam: A Lyric Voice // Stolen Air: Selected*



Poems of Osip Mandelstam. New York, 2012. P. xxxix.

²³ Kaminsky I. Introduction: Osip Mandelstam: A Lyric Voice // *Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2012. P. xl.

²⁴ Wiman Ch. Notes and Acknowledgements // *Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2012. P. 79.

²⁵ Wiman Ch. Notes and Acknowledgements // *Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2012. P. 79–80.

²⁶ Wiman Ch. Notes and Acknowledgements // *Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2012. P. 80.

²⁷ Wiman Ch. Notes and Acknowledgements // *Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2012. P. 80–81.

²⁸ Wiman Ch. Secret Hearing: *On Translating Osip Mandelstam* // *Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2012. P. 74.

²⁹ Wiman Ch. Secret Hearing: *On Translating Osip Mandelstam* // *Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2012. P. 75–76.

³⁰ Wiman Ch. Secret Hearing: *On Translating Osip Mandelstam* // *Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2012. P. 76.

³¹ Wiman Ch. Christian Wiman on Translating Osip Mandelstam // The best words in their best order: The Farrar, Straus and Giroux poetry blog. URL: <http://www.fsgpoetry.com/fsg/2011/04/christian-wiman-on-translating-osip-mandelstam.html> (accessed 31.01.2015).

³² Wiman Ch. Secret Hearing: *On Translating Osip Mandelstam* // *Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2012. P. 74.

³³ Mandelstam O. Flat // *Mandelstam O. Stolen Air*. New York, 2012. P. 40.

³⁴ Мандельштам О. Пусть имена цветущих городов... // Мандельштам О. Собрание произведений: стихотворения. М., 1992. С. 29.

³⁵ Мандельштам Н.Я. Комментарий к стихам 1930–1937 гг. // Мандельштам О. Собрание произведений: стихотворения. М., 1992. С. 406.

³⁶ Wiman Ch. Secret Hearing: *On Translating Osip Mandelstam* // *Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2012. P. 74.

References

1. Wiman Ch. Secret Hearing, in: Mandelstam O. *Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2012, p. 74.

2. Wiman Ch. Secret Hearing, in: Mandelstam O. *Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2012, p. 73.

3. Wiman Ch. Secret Hearing, in: Mandelstam O. *Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2012, p. 74.

4. Biography: Christian Wiman. *Poetry Foundation*. Available at: <http://www.poetryfoundation.org/bio/christian-wiman> (accessed 31.01.2015).

5. Jeter J. Exclusive: Christian Wiman Discusses Faith as He Leaves World's Top Poetry Magazine. *Christianity Today: a global media ministry*. Available at: <http://www.christianitytoday.com/ct/2013/january-february/god-between-lines.html> (accessed 30.01.2015).

6. Biography: Christian Wiman. *Poetry Foundation*. Available at: <http://www.poetryfoundation.org/bio/christian-wiman> (accessed 31.01.2015).

7. Every Riven Thing: Poems. *Amazon.com*. Available at: <http://www.amazon.com/gp/product/0374533067?ie=UTF8&tag=speakingoffaith-20&linkCode=as2&camp=17>



89&creative=9325&creativeASIN=0374533067 (accessed 31.01.2015)

8. “And I Said To My Soul, Be Loud”. *On Being with Krista Tippett: The Big Questions of Meaning*. Available at: <http://www.onbeing.org/program/remembering-god/feature/and-i-said-my-soul-be-loud/4540> (accessed 31.01.2015).

9. Wiman Ch. *Once in the West: Poems*. New York, 2014, p. 46.

10. Wiman Ch. Darkness Starts. *PoemHunter.Com: Thousands of poems and poets. Poetry Search Engine*. Available at: <http://www.poemhunter.com/poem/darkness-starts> (accessed 31.01.2015).

11. Wiman Ch. Two Poems. *Poetry Northwest*, 2006, Spring, vol. 1, no. 1. Available at: <http://www.cstone.net/~poems/twop2wim.htm> (accessed 31.01.2015).

12. Biography: Christian Wiman. *Poetry Foundation*. Available at: <http://www.poetryfoundation.org/bio/christian-wiman> (accessed 31.01.2015).

13. Wiman Ch. Secret Hearing: *On Translating Osip Mandelstam. Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2012, p. 73.

14. Wiman Ch. Secret Hearing: *On Translating Osip Mandelstam. Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2012, p. 76.

15. Christian Wiman – A Call to Doubt and Faith, and Remembering God. *On Being with Krista Tippett: The Big Questions of Meaning*. Available at: <http://www.onbeing.org/program/a-call-to-doubt-and-faith-christian-wiman-on-remembering-god/4535> (accessed 31.01.2015).

16. Wiman Ch. Secret Hearing: *On Translating Osip Mandelstam. Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2012, p. 77.

17. Biography: Ilya Kaminsky. *Poetry Foundation*. Available at: <http://www.poetryfoundation.org/bio/ilya-kaminsky> (accessed 31.01.2015).

18. Kaminsky I. Introduction: Osip Mandelstam: A Lyric Voice. *Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2011, p. xxxvii.

19. Kaminsky I. Introduction: Osip Mandelstam: A Lyric Voice. *Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2011, pp. xxxvii–xxxviii.

20. Kaminsky I. Introduction: Osip Mandelstam: A Lyric Voice. *Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2011, p. xxxviii.

21. Kaminsky I. Introduction: Osip Mandelstam: A Lyric Voice. *Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2012, pp. xxxviii–xxxix.

22. Kaminsky I. Introduction: Osip Mandelstam: A Lyric Voice. *Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2012, p. xxxix.

23. Kaminsky I. Introduction: Osip Mandelstam: A Lyric Voice. *Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2012, p. xl.

24. Wiman Ch. Notes and Acknowledgements. *Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2012, p. 79.

25. Wiman Ch. Notes and Acknowledgements. *Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2012, pp. 79–80.

26. Wiman Ch. Notes and Acknowledgements. *Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2012, p. 80.

27. Wiman Ch. Notes and Acknowledgements. *Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2012, pp. 80–81.

28. Wiman Ch. Secret Hearing: *On Translating Osip Mandelstam. Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2012, p. 74.

29. Wiman Ch. Secret Hearing: *On Translating Osip Mandelstam. Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2012, pp. 75–76.

30. Wiman Ch. Secret Hearing: *On Translating Osip Mandelstam. Stolen Air:*



Selected Poems of Osip Mandelstam. New York, 2012, p. 76.

31. Wiman Ch. Christian Wiman on Translating Osip Mandelstam. *The best words in their best order: The Farrar, Straus and Giroux poetry blog*. Available at: <http://www.fsgpoetry.com/fsg/2011/04/christian-wiman-on-translating-osip-mandelstam.html> (accessed 31.01.2015).

32. Wiman Ch. Secret Hearing, in: Mandelstam O. *Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2012, p. 74.

33. Mandelstam O. Flat. *Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2012, p. 40.

34. Mandel'shtam O. Pust' imena tsvetushchikh gorodov..., in: Mandel'shtam O. *Sobranie proizvedeniy: stikhotvoreniya* [Collected works: poems]. Moscow, 1992, p. 29.

35. Mandel'shtam N. Ya. Kommentariy k stikham 1930–1937 gg. [Poetry comments, 1930–1937], in: Mandel'shtam O. *Sobranie proizvedeniy: Stikhotvoreniya* [Collected works: poems]. Moscow, 1992, p. 406.

36. Wiman Ch. Secret Hearing, in: Mandelstam O. *Stolen Air: Selected Poems of Osip Mandelstam*. New York, 2012, p. 74.

ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ Foreign Literature

Е.В. Москвина (Москва)

САМОУБИЙСТВО ОФИЦЕРА В ВАРИАНТАХ АРТУРА ШНИЦЛЕРА И ЛЕО ПЕРУЦА

Аннотация. В статье анализируются повествовательные приемы и структура рассказов А. Шницлера «Лейтенант Густль» и Л. Перуца «Гостиница «У Картечи»». На примере данных произведений, вписанных в контекст австрийской литературы 1900–1920-х гг., прослеживаются изменения содержательных и формообразующих элементов текста под воздействием изменившегося мироощущения и эпохи, что приводит авторов от малых прозаических жанров к крупной форме. Наряду с историко-культурным методом используется сравнительная и лингвистическая методика анализа текста.

Ключевые слова: австрийская литература 1900–1920-х гг.; импрессионизм; нарратив; мыслимая реальность; субъективная реальность; повествовательное время.

E. V. Moskvina (Moscow)

Officer Suicide in Two Versions by A. Shnitsler and L. Perutz

Abstract. In article the author analyses the narrative techniques and the structure of the tale by A. Shnitsler “Lieutenant Gustl” and by L. Perutz “Hotel “The Buckshot”. On the example of these works included in context of Austrian literature of the 1900–1920s changes, traces the changes of the text under the influence of the changed worldview and epoch, which leads the authors from small prose genres to large forms.

Key words: Austrian literature of 1900–1920-s; impressionism; narrative; conceivable reality; subjective reality; narrative time.

*Внутреннее устройство произведения эпохи отражает
устроенность самой эпохи (как почвы культуры)
А.В. Михайлов¹.*

На первый взгляд новеллу Артура Шницлера «Лейтенант Густль» и рассказ Лео Перуца «Гостиница «У Картечи»» объединяет только то, что они составляют фонд австрийской литературы первой половины XX в. Но при более внимательном рассмотрении можно установить интересную близость тематики и хронотопа между этими двумя текстами. В обоих произведениях авторы изображают среду военных в Австро-Венгрии в конце 1890–1900-х гг., создают атмосферу беззаботной жизни, в которую врывается переживание смерти через идею самоубийства. В строгом смысле в новелле Шницлера самоубийства не случается, тогда как в рассказе Перуца, напротив, идея воплощается в поступок. Однако указанной мысли подчинена вся структура первого произведения, что позволяет все-таки



говорить о, своего рода, «инвариантности» этого явления для выбранных текстов.

Новеллу Шницлера и рассказ Перуца отделяет друг от друга двадцатилетняя вежа, на которую приходятся не только узко национальные проблемы в истории и культуре, но и явления мирового порядка. Авторы принадлежат разным эпохам, водоразделом между которыми стала Первая мировая война и закат Австро-Венгерской империи, и тем интереснее, рассмотрев тексты тематически близкие, увидеть не только своеобразие индивидуального почерка, но отражение изменившейся литературной эпохи.

В 1900 г. Шницлер опубликовал в *Neue Frei Presse* (25 декабря) новеллу «Лейтенант Густль», которая значительно отличалась по способу повествования от всего того, что автор писал ранее. В европейской литературе этот текст станет одним из первых, где будет предпринята попытка передать поток сознания героя. Некоторые исследователи, которые обращались к анализу этого текста Шницлера, использовали термин «внутренний монолог», сближая тем самым автора с предшествующей традицией². Но в нарративе данной новеллы больше нового, сближающего автора не только с современной ему «младовенской», но и европейской модернистической литературой XX в. Прежде всего, внутренний монолог, используемый реалистической литературой, являлся частью повествовательного целого, где голос героя вступал в диалогические отношения с голосами других персонажей и с голосом самого автора. Еще одним отличительным моментом «внутреннего монолога» можно назвать логику как принцип его построения, в нем можно проследить причинно-следственные или ассоциативные связи и внутри него и вовне, связи, размыкающие его в контекст полифонических голосов всего произведения. Шницлер в «Лейтенанте Густле» отказывается от привычного для себя в 1890-х гг. нарратива: повествование от третьего лица с активным использованием несобственно-прямой речи, с передачей как диалогов, так и внутренних монологов персонажей. В этой новелле он не только передает слово герою, но меняет доминанту повествовательного времени: вместо используемого классической литературой *Präteritum* (простое прошедшее время) или настоящего, которое употребляется для создания эффекта погружения читателя в атмосферу изображенных событий, но уже пережитых и обдуманых повествователем, Шницлер обращается к «настоящему настоящего» или, как сказали бы англичане, *Present Continuous* (настоящее длящееся время). В немецком языке нет времени, аналогичного *Present Continuous*, и Шницлер добивается такого эффекта искусственным путем, исключая из нарратива обобщения, описательность, искусственно воссозданную воображением полноту мира, расщепляя его на разрозненные детали, попавшие в поле внимания героя. Логика, присущую языку и мышлению человека, в литературе начали нарушать уже в XIX в. Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой, стремясь, чтобы язык героя максимально точно отражал его аффектное состояние. Шницлер, продолжая эксперимент в этой области, не порывает с логикой, но значительно усиливает ассоциативную скачкообразность мысли героя и графически подчеркивает это, используя многоточия. Таким образом, создается предельно субъективированная сознанием героя реальность, как будто вообще не имеющая посредников. Шницлер утверждает

единственность данной реальности, единственность точки зрения на нее. И, конечно, эта реальность должна рассказать нам о герое, который нам ее транслирует.

Теперь обратимся к рассказу Лео Перуца, который тоже строится как повествование от первого лица. Но здесь автор и повествователь нас сразу же настраивают на то, что между событиями, которые будут предложены вниманию читателя, и записью этих событий прошло значительное время. Тем самым Перуц подчеркивает не «лирическое», сиюминутное начало, как Шницлер, но, напротив, эпическое, для которого важна дистанция между событием и рассказчиком. Таким образом, можно сказать, что предметом интереса Шницлера является настоящее героя, которое и есть герой, тогда как Перуца настоящее героя не интересует, хотя именно из него повествователь ведет свой рассказ, его внимание сосредоточено на прошлом. Шницлер имитирует неоконченную наррацию, Перуц обращается к более традиционному ее способу, предполагающему известный нарративный финал и для героя и для автора, когда, приступая к рассказу, нарратор охватывает историю целиком. Перуц усиливает этот эффект использованием телеологического сюжета: в первых же строках читатель узнает о самоубийстве Хвастека, главного героя рассказа. Надо сказать, что эти приемы автор использовал также в своих первых романах «Третья пуля» (1915), «Между девятью и девятью» (1918), «Маркиз де Боливар» (1920) и будет использовать в дальнейшем, но о функциях сознательно усложненной структуры речь впереди.

Можно выделить еще одно принципиальное отличие повествовательного элемента от первого лица у двух авторов. В новелле Шницлера, если пользоваться терминами языкознания, тема и рема совпадают, герой рассказывает о себе, проявляя себя; в рассказе Перуца тема и рема расходятся, потому что смысловым ядром является не история самого рассказчика, хотя он и будет участником действия, но другой персонаж – фельдфебель Хвастек. Кажется, что в первом случае повествование от первого лица в настоящем длящемся времени призвано раскрыть персонажа, отсекая все лишнее, обнажить его сущность, убрать все ранее существовавшие преграды речевых литературных условностей. Во втором же случае процесс идет в обратную сторону, как будто представляя некоторый регресс, возврат к традиционным повествовательным формам, что, с одной стороны, снова ведет к выстраиванию преград между героем и читателем, но с другой – включает героя в контекст художественной реальности и одновременно усиливает активность читателя в литературной коммуникации. Так историю Хвастека, фрагменты которой лишь отчасти способен осмыслить герой-рассказчик, должен интерпретировать сам читатель.

Конечно, технические приемы организации повествования, используемые авторами, нельзя вырвать из идейного контекста эпохи. Врача Шницлера, прежде всего, интересует психология героя, совокупность его рациональных и духовных реакций на раздражители. В первые два периода творчества (принимаем периодизацию И.Н. Проклова)³ Шницлер создает героя, погруженного в себя, для которого реальность существует как некая непреодолимая данность и игнорируется до тех пор, пока она не начинает выступать чрезвычайно сильным раздражителем, как правило, обнажающим перед героем лицо смерти. Смерть, часто близкого человека, всегда



является тем фактором, который нарушает гармонизированное положение героя-в-себе, заставляя его искать, обрабатывать и перерабатывать реальность, чтобы снова в себе ее охватить (так происходит с персонажами рассказов «Цветы», «Наследство», «Мертвые молчат» и др.) Иными словами, Шницлер наблюдает за отношениями между героем и реальностью, за его мифотворчеством.

В этом смысле новелла «Лейтенант Густль» представляет собой исключение: здесь структурообразующим элементом будет не смерть, а оскорбление, которое в существующих для Густля этических рамках неизбежно ведет к смерти. Важно остановиться на ключевом эпизоде – столкновении Густля с булочником в гардеробе концертного зала, – по окончании которого герой семикратно повторяет наречие *wirklich* («на самом деле») и трижды употребляет слова с корнем *traum-* («спать, сон»), подвергая сомнению реальность происшествя. С одной стороны, Шницлер строит эпизод как обмен прямыми диалоговыми репликами, без авторского комментария, чем создает представление о некоторой объективной реальности, хотя и эмоционально дополненной потоком сознания одного из говорящих (Густль). С другой стороны, сразу же эта «наличная реальность» подвергается сомнению, уравнивается со сном, во всяком случае, таково сильное бессознательное желание персонажа, его защитная реакция на давление «сверх-Я» (*über-Ich*), которое диктует вслед за оскорблением только два сценария поведения, возможные для офицера в Австро-Венгрии рубежа XIX–XX вв.: либо немедленный вызов и дуэль, либо самоубийство ради спасения чести.

«Какой ужас, не *приснилось* ли мне это?.. Он на *самом деле* это сказал?.. Где же он?.. Идет вон там... Мне нужно было бы выхватить саблю и зарубить его. Боже мой, никто же этого не слышал?.. Нет, он говорил совсем тихо, мне на ухо... Почему же я не иду раскрыть ему череп?.. Нет, невозможно... невозможно... нужно было сделать это сразу... Почему же я сразу этого не сделал?.. Я же не мог... он же не отпустил эфес, и в десять раз сильнее меня... Скажи я хоть слово, он бы на *самом деле* разломал саблю... Вообще я должен радоваться, что он не говорил громко! Если б это услышал хоть один человек, мне пришлось бы *stante pede* застрелиться... А может, это все-таки был *сон*...»⁴. (Везде курсив мой. – Е.М.)

Субъективное отношение к реальности было предметом изображения не только венского импрессионизма, теоретиком которого был Герман Бар, но и европейского модерна в целом. Бар в статье «Импрессионизм» использует все то же наречие *wirklich* («на самом деле»), объясняя, что в новой живописной технике, которая для самого критика – форма выражения нового мироощущения, раздражает ее противников.

«Люди, которые верят, что мы можем узнать, каков мир “на самом деле”, вынуждены будут найти абсурдной ту живопись, которая держится за непосредственное впечатление, момент, иллюзию <...> наш мир в действительности если уж не нами создан, то, во всяком случае, нами определяется и поэтому на *самом деле* такой, каким нам кажется, возникая и исчезая благодаря нам <...> Люди, которые еще думают, будто “на самом деле” отделено и ограничено то, что мы мысленно отделяем и ограничиваем, чтобы организовать мир наших видений и



иметь возможность им оперировать, и которые не чувствуют, что все вечно течет, одно просачивается в другое, и непрерывное превращение будет всегда, – такие люди никогда не будут очарованы живописью, которая с удовольствием, которое должно показаться им дьявольским, стирает все границы и все растворяет в танцующем свертании и мерцании»⁵ (везде курсив мой. – Е.М.).

Бар описывает современное поколение, которое потеряло четкие контуры реальности и своего «я», так же как их потеряла живопись. Слово *wirklich* перестает быть маркером оппозиции истинное-ложное (реальное-иллюзорное), потому что признанная Г. Баром реальность иллюзорного (сиюминутного, кажимого) признана реальной, а реальность реального – иллюзорной. В рамках первой парадигмы любое речевое или мыслимое высказывание субъекта о действительности рассматривается как истинное, два противоречивых высказывания об одном предмете должны быть осознаны как два истинных высказывания. Таким образом, импрессионизм создает систему отношений как «истинное-истинное». Название одного из первых сборников миниатюр Петера Альтенберга «*Wie ich sehe*» («Как я вижу») в полной мере отражает указанную импрессионистическую установку на отношение к окружающему миру только как поводу для размышления или переживания. В рамках классической (реалистической) парадигмы любое высказывание субъекта будет противопоставлено объективной, «всамделешной» реальности, которой оно будет проверяться. Поэтому любые два противоречивых по отношению друг к другу высказывания будут осмыслены как неравные (меньшие) «объективной истине» и, значит, признаны «ложными».

В литературе, как можно видеть на примере новеллистики Альтенберга и Шницлера, велись поиски средств выражения нового мироощущения, и здесь авторы особое внимание уделяют впечатлению, подчеркивая в нем случайный характер. Размышления Германа Бара об импрессионизме теснейшим образом связаны с исследованиями Эрнста Маха. В «Анализе ощущений», книге, на которую не раз ссылался в своих работах Бар, Мах рассматривает не только предметный мир, но и человека, его неотъемлемую часть, как совокупность постоянно изменяющихся элементов, одни из которых более явны, чем другие. На уровне импрессионистической техники элементы Маха в живописи можно интерпретировать через мазки и точки, их динамику – через отказ от четких линий предметов, обозначающих границы форм, и разложение белого цвета на спектры. Шницлер и Альтенберг вычлениют из реальности кусочки, создают этюды без начала и конца, только первый делает их вспомогательным элементом большего целого, а второй превращает их в самостоятельную литературную форму. Так и в «Лейтенанте Густле» перед глазами читателя разворачиваются фрагменты пережитых или помысленных эпизодов жизни героя, связь между которыми ассоциативна, иногда непрозрачна. Например, экспозиция в концертном зале строится как рамка, где блочно нанизываются фрагменты переживаний у «Зеленых ворот», в игорном клубе, в доме матери и дяди, в ресторане в компании Штеффи. При этом мы узнаем совершенно случайные факты, например, о том, что девушка у «Зеленых ворот» прислала Густлю открытку с красивым видом Белграда, самое большее, мы можем предположить, что этот вид напоминал пейзаж у «Зеленых ворот».



Или о том, что Мангеймеры евреи, и на прошлой неделе у них был прекрасный ужин и сигары. Шницлера интересуют, прежде всего, чувственные впечатления героя: вкус, тактильность (отношения с женщинами), внешность. В целом, эти нанизанные один на другой эпизоды и представляют собой мазки и точки импрессионистического полотна. Динамика этих мазков раскрывается через специфическую временную организацию текста: беспрестанное чередование не только времени, но и наклонений. Динамика мира у Шницлера самым непосредственным образом связана с динамикой психики, находящейся в пограничной ситуации, а значит не-стабильной, и динамикой мышления, неотделимого от языка.

«Случайные впечатления» положены в основу фабулы «Лейтенанта Густля». Мы узнаем, что герой случайно оказался на концерте, полагая и желая быть совсем в другом месте; со своим обидчиком он тоже столкнулся в гардеробе случайно, преследуя молодую особу; случайно в порыве накопившегося раздражения он сказал грубость; случайно утром зашел в кафе и узнал о внезапной (случайной) смерти своего врага, причем эта «случайность» все время пульсирует в тексте и будто дразнит героя альтернативной возможностью жизненного сценария. Шницлер постоянно использует условные синтаксические конструкции в изъявительном или сослагательном наклонении, часто с использованием модального глагола (например, *können, mögen*): *wenn... , so... (если... , то...), wenn ich's könnt' (möcht')... , aber... (если бы я мог... , но...), wenn nicht... , so, daß... (если не... , то...)*. Союз *wenn* («если») употребляется автором также в темпоральном значении («когда»), придавая фразе характер предположения, потенциальной, но необязательной возможности. С одной стороны, в такой конструкции есть жесткая закономерность причин и следствий, и на первый взгляд ее выбор противоречит идее случайности. С другой, Шницлер пользуется этой конструкцией с чрезвычайной частотностью, и тогда предложения начинают контекстуально взаимодействовать друг с другом, создавая эффект вариативности жизни, пусть только в рамках мыслимой (субъективной⁶) реальности. Даже угроза в адрес героя звучит как ультиматум, но с использованием одной из указанных конструкций: «*Herr Leutnant, wenn Sie das geringste Aufsehen machen, so zieh' ich den Säbel aus der Scheide, zerbrech' ihn und schick' die Stück' an Ihr Regimentskommando*» («Господин лейтенант, если вы привлечете малейшее внимание, я вытащу саблю из ножен, разломаю ее и остатки отошлю вашему полковому начальству»)⁷ – вариант, который «в реальности» не осуществился. Также неосуществленной моделью была конструируемая Густлем реальность его смерти и событий после нее. Таким образом, «самоубийство» Густля имеет двойной код: с одной стороны, это «внутренняя реальность», моделированию и переживанию которой посвящена большая часть произведения, с другой, это неосуществленная, хоть и потенциально возможная, реальность (не-реальность). В этом смысле данная новелла тоже отличается от других произведений Шницлера данного периода, где факты субъективной реальности влияли на героя так, что исходя из них, он проявлялся в реальности объективной. Примером того может быть и поступок героини в новелле «Мертвые молчат», и история фрау Берты Гарлан.

В контекст этих размышлений о реальности нельзя не включить и еще одно произведение, опубликованное в 1903 г. – «Душевные смуты воспи-



танника Терлеса» Роберта Музиля. В нем математическая задача представляет собой притчу о тех моментах человеческой жизни, которые не поддаются осязаемому восприятию, но оказывают реальное влияние на жизнь:

«Задумайся ты хоть теперь: в такой задаче в начале совсем солидные числа, которые можно представить метрами или весом, или чем-нибудь другим таким же конкретным, по крайней мере, это действительно числа. В конце задачи стоят такие же. Но те и другие связаны друг с другом благодаря чему-то, чего вообще не существует. Разве это не похоже на мост, у которого в наличии есть только начальная и конечная опора и который все-таки можно уверенно перейти, будто он стоит целиком?»⁸.

Вернемся к новелле Шницлера. Если из драматургической цепи случайностей, о которой говорилось выше, нам захочется сделать какой-то вывод, мы окажемся бессильны: в классической литературе такая цепочка образовала бы жесткую закономерность какой-то «высшей» силы (рока, общества, наследственности), но у Шницлера она превращается в игру «физических элементов», причем, несмотря на все стремление угадать или изучить законы этой игры, они остаются скрытыми. Шницлер всю жизнь придерживался мысли, что человек непознаваем: «Посвящая свои произведения художественному исследованию хаоса, Шницлер был убежден в его непостижимости. Любые попытки разрешения загадки человеческого бытия на путях науки, философии или религии казались ему бегством в область произвольных абстракций»⁹. Здесь мы подошли к интересному противоречию. С одной стороны, Шницлер убежден в непознаваемости человека, а с другой, использует форму, которая создает впечатление максимального соприкосновения с героем. Он будто обозначает предельную точку, границу познаваемого и непознаваемого, абсолютно прозрачной формы и закрытого, недоступного содержания. Это напоминает механизм фотографии: чтобы в темноте получить изображение, нужно несколько условий: первое – полностью открыть диафрагму (ассоциируем с формой нарратива новеллы) и второе – хоть малейший источник света, чтобы «нарисовать» изображение; если его нет, при любых значениях диафрагмы и выдержки мы получим абсолютно черный кадр (это мысль о непознаваемости человека). Именно на стыке этих условий, в этом поле напряжения, существует творчество Шницлера.

В 20-е гг. художественные приемы Шницлера изменились: он «все меньше пытается анализировать “движения души”, а только отражает их последствия. Область бессознательного и ее художественное познание все менее занимает Шницлера <...> на первый план выступают действия и поступки героев, внешний план начинает доминировать над эмоционально-психическим»¹⁰. Описание поэтики позднего Шницлера во многом напоминает приемы, которые использует Лео Перуц в рассказе «Гостиница “У картечи”», написанном в это же время.

К 20-м гг. постепенно меняется отношение к действительности и человеку в ней. На новом витке развития литературы реальности возвращают ее объективность, или, возможно, сама реальность ее себе возвращает, обрушив на Европу бедствия мировой войны, с которой нельзя было не считаться. В это время в литературе намечаются новые тенденции. С одной



стороны, появляются произведения, в которых авторы будут осмыслять ушедшую эпоху, с другой, насущной необходимостью будет осмыслить то, что пришло на смену развалившейся Австро-Венгрии, и положение современника в изменившемся мире. (Действие почти всех ранних романов Й. Рота будет проходить в послевоенном мире, в котором герои будут искать себя и свое место. Закат Дунайской монархии будет предметом изображения в его же более поздних романах «Марш Радецкого», «История 1002 ночи», «Ложный вес», а также романах Р. Музиля «Человек без свойств», Г. Броха «Лунатики».)

Именно в 20-е гг. происходит перестройка, поиск форм и, главное, тех ценностей, которые девальвированы и утеряны в предшествующий период. Так, если посмотреть на ранние романы Лео Перуца, написанные до данного рассказа, то мы увидим, что они запечатлевают поиск того поворота от субъективной к объективной реальности, который совершится в литературе позднее. Так, в романе «Третья пуля» автор описывает внутреннее состояние героя Грумбаха, потерявшего память, для которого существует только одна реальность настоящего. Другая реальность, реальность прошлого разворачивается как монтажное сцепление рассказа испанца и утерянных фрагментов прошлого, которые рождаются в сознании героя, слушающего историю. Так на стыке субъективных видений одного события возникнет некая третья «объективная» реальность.

Иначе конструируется роман «Между девятью и девятью», где повествованием от 3 лица автор будто заявляет о существовании непреложной реальности, после чего уводит читателя в зыбкое пространство умиряющего «я» персонажа. На первый взгляд кажется, будто Перуц в 1918 г. демонстрирует все тот же сформулированный Г. Баром принцип импрессионизма, принцип реальности субъективного, пытаясь весь роман уверить нас в объективности галлюцинаторного времени и пространства Станислава Дембы, но на самом деле уже в этом романе ключевой для эстетической концепции автора будет композиция, благодаря которой в финале читатель и сам герой все-таки окажутся «опрокинутыми» в объективную реальность фатального исхода *ein Sprung ins Ungewisse* (прыжка в неизвестное).

Структура рассказа Перуца «Гостиница “У картечи”» значительно усложнена, как уже говорилось, за счет рамки и присутствия рассказчика внутри нее как одного из действующих лиц. Очевидно, что таким образом достигается возможность, с одной стороны, эмоционального рассказа очевидца, нарративная цель которого воссоздать реальность максимально объективно, а собственные переживания объективировать, как законченную, уже охваченную во времени субъективность; с другой, представить «узкий», ракурсный взгляд на действительность, демонстрирующий отказ от «всеведущего» автора. В самом деле, что Август Фризек знает о фельдфебеле Хвастеке? – почти ничего, он может только фиксировать слова, действия и поступки, за которыми кроется до конца не понятый и не познанный (не познаваемый?) духовный мир. Выбранная автором структура рассказа планомерно ведет читателя к той проблеме, которая является ключевой для всей австрийской литературы: присутствие частного в общем, духовного в материальном, внутреннего во внешнем¹¹. В рассказе Перуц значительно увеличивает, особенно в сравнении с новеллой Шниц-



лера, наличие объективной реальности и деталей, которые ее характеризуют. Например, автор рассказывает о поведении Хвастека по вечерам в «Картечи», его отношениях с Фридой Гошек, об установившемся порядке и поведении саперов в трактире рядом с Хвастеком и пр., словом, о том, что является для героев обычным явлением жизни. При этом автор, как правило, использует глаголы в *Präteritum* в нефазисной словообразовательной форме, которые на русский язык переводятся глаголами несовершенного вида, иногда подчеркивает повтор действий местоимениями или фразеологизмами (*am Abend ging es, tagsüber, Abend für Abend, began immer zu ... , manchmal, abends, so oft*), т.е. акцентирует обыденность той или иной описываемой ситуации. Скрупулезно создавая реальность окружающего мира, Перуц готовит читателя к моменту, когда привычный ход вещей изменится, что будет очевидным указанием на изменения, оставшиеся за рамками повествования, – это изменения внутренней жизни героя, его кризиса самоидентификации, которые и окажутся причиной его самоубийства.

Здесь уже не возникает никакой возможности говорить о случайности, характеризующей импрессионизм и, в частности, разбираемую новеллу Шницлера. Перед нами повествование, возвращенное в область закономерности, о которой писал еще Эрнст Мах и которую сбросили со счетов импрессионисты, взяв из его теории в основном идею о «неспасенном я». В «Анализе ощущений» главная мысль философа заключается в том, чтобы доказать связь всего со всем, всех элементов бытия и всех элементов бытия человека. «Мы тогда лишь поступим согласно принципам непрерывности и достаточной определенности, когда мы с одним и тем же *B* (каким-нибудь ощущением) будем всегда и везде связывать только одно и то же *N* (определенный нервный процесс), для всякого же наблюдаемого нами изменения *B* будем отыскивать соответствующее ему изменение *N*»¹². Эрнст Мах говорит, что изменение одного элемента обязательно ведет к изменению всего комплекса элементов. Художественное воплощение этой мысли мы находим у Лео Перуца. Но видимые связи – это только часть того, что изображает автор. Он готов предположить наличие связей, которые не доступны человеку, с чего он и начинает повествование. Перуц представляет очень абстрактную, почти фантастическую картину полета пули, которая стала не только смертельной для Хвастека, но и совершила еще попутно множество других разрушений. Казалось бы, замечательная иллюстрация теории «случайного». Но завершает этот своего рода пролог следующий пассаж:

«Я рассказываю о пути пули только потому, что <...> иногда, когда я мысленно возвращаюсь к этой давно прошедшей истории, мне кажется, будто бедный фельдфебель Хвастек не совершал самоубийства. Что его убила одна из тех блуждающих пуль, что бесцельно летела со свистом и в своем скитании коварно сбила его с ног, далеко оттуда, где был сделан выстрел, как и бедного Хрушку Михала, которого мы долго еще после этого видели с трудом на двух костылях хромящего по двору казармы»¹³.

При таком взгляде на событие, случайность начинает восприниматься как элемент неузнанной закономерности, а смерть Хвастека, соответствен-



но, – элементом, жестко закрепленным в той структуре, которую читатель должен осмыслить в ходе дальнейшего рассказа.

Конфликт, приведший к самоубийству героя, – это конфликт между ich и selbst Хвастека (между собой и желаемым образом себя), как выразилась бы психология, обозначающая проблему идентичности. Мы можем достроить внутреннюю жизнь героя по тем деталям, которые разбрасывает автор, чтобы увидеть закономерность финала. Встреча с Молли, женщиной, которую, видимо, любил (любит до сих пор?) Хвастек, и вечер, проведенный в обществе ее семьи, заставили героя увидеть себя «глазами Молли», т.е. таким, каким он, возможно, был в то время, когда с ней встречался. Сопоставление этого «нового» и одновременно «старого» образа с образом «настоящего» Хвастека оказался не в пользу последнего. О том, что такое сопоставление было, нам понятно из реплик, сказанных в последний вечер в «Картечи»:

«У нее в альбоме моя фотография. Если бы Вы видели ее, разливающей чай маленькими, белыми руками! Затем вошли мальчик и девочка, она знали мое имя и называли меня дядей. Они звали меня “дядя Йинда”. Два таких милых ребенка! Принесу им в следующий раз книжку с картинками. Ее муж рассказал, как она говорила обо мне. А я восемь лет здесь пил, ругался, дрался, как скот, и сижу теперь с девчонкой, до которой никто другой не дотронется, хоть наряди ее как новогоднюю елку»¹⁴.

Не менее показательным для идеи произведения является то, что Молли связана не только с прошлой жизнью Хвастека, но и с прошлым самого рассказчика, подчеркивая одновременно и схожесть и различие их судеб. Но главное, она является еще одним элементом, крепко связанным с общей структурой художественной реальности произведения и работающим на идею взаимосвязей мира.

Очень важно отметить, что здесь образ Хвастека дан, как и образ Густля, в двух доминантных временах, но если у Шницлера герой существует в настоящем и будущем, то у Перуца – в настоящем и прошлом. Лейтенант Густль находится на границе между «есть» и «будет», границе возможностей, что определяет не только его психологическое приспособление к нестандартной ситуации, но и его быющую через край витальность, берущую верх над героем в финале новеллы. Таким образом, вектор внутренней жизни Густля можно определить как *der Wille zum Leben* (воля к жизни). Герой Перуца, напротив, находится между «есть» и «было», которые замкнулись в кольцо безнадежности, отсекающей потенциальную наличность будущего, т.е. осознает свою жизнь как *der Wille zum Tod* (воля к смерти). Прошлое для Перуца не только одно из объективных времен, не только повествовательное время, но и философская категория произведения: «Для человека не существует большего несчастья, чем неожиданно оказаться в своем собственном прошлом. Тот, кто потерял дорогу в пустыне Сахара, я думаю, вышел бы оттуда легче, чем тот, кто заблудился в своей прошлой жизни»¹⁵. Таким образом, прошлое выступает в этом рассказе как «инопространство», которое является ловушкой для «я» героя. Невольно напрашивается ассоциация с прошлым и его интерпретацией во французской литературе и, в частности, с концепцией Марселя Пруста



в цикле «В поисках утраченного времени». «Спор» писателей очевиден. Если для Пруста память и воспоминание, позволяющее пережить прошлое как настоящее, способствуют «обретению» времени, включению его в вечность, то для Перуца в разбираемом рассказе подобное соприкосновение с прошлым оказывается явно разрушительным для героя.

Если посмотреть на двух австрийских героев с точки зрения их активности, то лейтенант Густль Шницлера окажется абсолютно пассивным персонажем по отношению к реальности, подчиненным, как уже было сказано, окружающим его случайностям. Кроме того, и акцент на его внутреннем мире определяет, что он сам видит себя не как субъект, а как объект, т.е. в нем доминирует созерцательное, а не действенное начало. С этой точки зрения, мы можем тогда увидеть, что концепт *die Ordnung* (концепт порядка), характерный для австрийской литературы, непосредственно связан именно с созерцательным, пассивным началом, который призван хранить установившийся порядок. Тогда и то, что действие новеллы происходит в Вене, столице консервативной (законсервированной) Австро-Венгрии, становится значимым, а Густль бессознательно является хранителем этого порядка. В случае же с героем Перуца все обстоит иначе, Хвастек – герой активный, а значит, он – потенциальный разрушитель не только порядка своей жизни (а именно так и случилось, когда он вместо похода в «Картечь» идет в гости к Молли), но и порядка более высокого, хотя на первый взгляд те причины, которые привели Хвастека к самоубийству, не выходят за рамки реалистической и психологической мотивации. Но если еще раз вернуться к процитированному выше пассажи о полете пули, мы, парадоксальным образом, все-таки выйдем за указанные границы. В контексте этого пролога возникает еще одно, довольно зыбкое пространство, которое хочется назвать «промыслительным», будем ли мы под ним понимать историю, гуманистические или религиозные ценности, не важно, но это пространство появляется и будет неотъемлемой частью художественного мира романов Лео Перуца 20–50-х гг. В них, правда, мир духовного и мир материального будут просвечивать друг через друга более ярко.

Стремление выявить связи физического и бытийного характера определяет то, что Лео Перуц в своем творчестве будет почти все время обращаться к историческим сюжетам: в завершенности более очевидно проступают связи, и именно завершенность позволит автору отчуждать историю, чтобы находить иные, как сказал бы Эрнст Мах, более слабые связи между элементами. Тройной финал в разбираемом рассказе тоже является одной из составных частей того способа расширения пространств, которые выбирает для себя Перуц. Свою версию происшествия нам предлагает рассказчик, далее следует вариант смерти Хвастека, как он видится заведомо «Картечи», но самая цельная история складывается за рамками произведения в сознании читателя. К более поздним произведениям исследователи станут применять термин *Indizienroman* (роман улики)¹⁶, особенность которого заключается в том, что разрозненные художественные факты (знаки, улики) собираются исключительно в сознании читателя и никак не интерпретируются в самом тексте. Собственно читатель и становится тем, кто устанавливает новые связи и несет ответственность за их интерпретацию. Возможно, и Перуц, как и его любимый писатель Артур



Шницлер, выражал идею непознаваемого?

Итак, условно обозначив «самоубийство офицера» как инвариант двух произведений австрийской литературы, мы постарались проследить трансформацию мировоззрения двух эпох. Прежде всего, стало очевидно изменившиеся отношение к реальности и поиск новых форм объективного ее отражение через субъективное, ракурсное описание. Йозеф Рот в одном из писем сказал: «... я хотел бы написать очень субъективную, то есть в высшей степени объективную книгу»¹⁷. Изменился и герой, который теперь представляет из себя индивидуальность, а не обобщенный тип, но индивидуальность, вписанную в новую картину мира, в котором идет непрерывный поиск истинных ценностей. Проследивание связей между частным и общим требовало повествовательного пространства, поэтому новелла стала тяготеть к роману, расширяя свои возможности. Это мы видим и в рассказе Перуца «Гостиница “У картечи”» и в поздних новеллах Шницлера «Игра на рассвете», «Возвращение Казановы», «Новелла снов». Показательно и то, что Шницлер в 20-е гг. обращается также к форме романа и пишет «Терезу». Роберт Музиль в 1924 г. создает цикл новелл «Три женщины», которые тяготеют к содержательному расширению, если рассматривать их в контексте друг с другом. Так малая форма, характерная для 1900–1910-х гг., уступает место крупной форме последующих десятилетий австрийской литературы.

¹ Михайлов А.В. Проблема анализа перехода к реализму в литературе XIX века. М., 1980. С. 107.

² Проклов И.Н. Художественная проза Артура Шницлера рубежа XIX–XX вв.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2002; История всемирной литературы: в 9 т. Т. 8. М., 1991; Жеребин А. Новеллы Артура Шницлера в контексте русской культуры // Шницлер А. Барышня Эльза. СПб., 1994. С. 5–20.

³ Проклов И.Н. Художественная проза Артура Шницлера рубежа XIX–XX вв.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2002. С. 3.

⁴ Schnitzler A. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften: In 2 Bde. Bd. 1.* Frankfurt am Main, 1961. P. 343.

⁵ Bahr H. *Kritischen Schriften. Bd. 9.* Weimar, 2010. P. 52.

⁶ Энциклопедия эпистемологии и философии науки. М., 2009. С. 939–943.

⁷ Schnitzler A. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften: In 2 Bde. Bd. 1,* Frankfurt am Main. 1961. P. 343.

⁸ Musil R. *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß // Project Gutenberg-de.* URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/6905/5> (accessed 13.02.15).

⁹ Жеребин А. Новеллы Артура Шницлера в контексте русской литературы // Шницлер А. Барышня Эльза. СПб., 1994. С. 16.

¹⁰ Проклов И.Н. Художественная проза Артура Шницлера рубежа XIX–XX вв.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2002. С. 16.

¹¹ Павлова Н.С. Природа реальности в австрийской литературе. М., 2005.

¹² Мах Э. Анализ ощущений. М., 2005. С. 89.

¹³ Perutz L. *Das Gasthaus zur Kartätsche.* München, 1920. P. 7–8.

¹⁴ Perutz L. *Das Gasthaus zur Kartätsche.* München, 1920. P. 57.

¹⁵ Perutz L. *Das Gasthaus zur Kartätsche.* München, 1920. P. 49.

¹⁶ Гуревич Р.В. Лео Перуц // История австрийской литературы XX века. Т. 1. М., 2009. С. 515.



¹⁷ Цит. по: Седельник В.Д. Йозеф Рот // История австрийской литературы XX века. Т. 1. М., 2009. С. 475.

References

1. Mikhaylov A.V. *Problema analiza perekhoda k realizmu v literature XIX veka* [The problem of analyses of transition to realism in literature of the XIX century]. Moscow, 1980, p. 107.

2. Proklov I.N. *Khudozhestvennaya proza Artura Shnitslera rubezha XIX–XX vv.: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Creative prose by Arthur Schnitzler turn the XIX–XX centuries: Author's thesis]. Moscow, 2002.

3. *Istoriya vsemirnoy literatury: v 9 t. T. 8* [History of world literature: in 9 vols. Vol. 8]. Moscow, 1991.

4. Zherebin A. *Novelly Artura Shnitslera v kontekste russkoy kul'tury* [Arthur Schnitzler's novels in the context of Russian culture], in: Shnitsler A. *Baryshnya El'za* [Miss Elsa]. St. Petersburg, 1994, pp. 5–20.

5. Proklov I.N. *Khudozhestvennaya proza Artura Shnitslera rubezha XIX–XX vv.: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Creative prose by Arthur Schnitzler turn the XIX–XX centuries: Author's thesis]. Moscow, 2002, p. 3.

6. Schnitzler A. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften: In 2 Bde. Bd. 1.* Frankfurt am Main, 1961, p. 343.

7. Bahr H. *Kritischen Schriften. Bd. 9.* Weimar, 2010, p. 52.

8. *Entsiklopediya epistemologii i filosofii nauki* [Encyclopedia of epistemology and philosophy of science]. Moscow, 2009, pp. 939–943.

9. Schnitzler A. *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften: In 2 Bde. Bd. 1.* Frankfurt am Main, 1961, p. 343.

10. Musil R. *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß. Project Gutenberg-de.* Available at: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/6905/5> (accessed 13.02.15).

11. Zherebin A. *Novelly Artura Shnitslera v kontekste russkoy literatury* [Arthur Schnitzler's novels in the context of Russian culture], in: Shnitsler A. *Baryshnya El'za* [Miss Elsa]. St. Petersburg, 1994, p. 16.

12. Proklov I.N. *Khudozhestvennaya proza Artura Shnitslera rubezha XIX–XX vv.: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Creative prose by Arthur Schnitzler turn the XIX–XX centuries: Author's thesis]. Moscow, 2002, p. 16.

13. Pavlova N.S. *Priroda real'nosti v avstriyskoy literature* [The nature of reality in Austrian literature]. Moscow, 2005.

14. Makh E. *Analiz oshchushcheniy* [The analysis of sensations]. Moscow, 2005, p. 89.

15. Perutz L. *Das Gasthaus zur Kartätsche.* München, 1920, pp. 7–8.

16. Perutz L. *Das Gasthaus zur Kartätsche.* München, 1920, p. 57.

17. Perutz L. *Das Gasthaus zur Kartätsche.* München, 1920, p. 49.

18. Gurevich R.V. Leo Perutz [Leo Perutz]. *Istoriya avstriyskoy literatury XX veka. T. 1* [History of Austrian literature of the 20th century. Vol. 1]. Moscow, 2009, p. 515.

19. As cited in: Sedelnik V.D. Yozef Rot [Joseph Roth]. *Istoriya avstriyskoy literatury XX veka. T. 1* [History of Austrian literature of the 20th century. Vol. 1]. Moscow, 2009, p. 475.



Е.В. Хохлова (Нижний Новгород)

ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ ДЖУЛИАНА БАРНСА

Аннотация. Данная статья посвящена анализу автобиографической прозы современного британского писателя Джулиана Барнса с точки зрения философских предпосылок ее создания. В статье рассматривается влияние философских концепций Мишеля Монтеня и Ричарда Докинза на взгляды Барнса. Анализируются некоторые аспекты философии творчества писателя, соотнесенные с жанром биографии. Определяется ведущая роль памяти в построении произведения, а также ее связь с проблемой идентичности, которая имеет большое значение в творчестве автора.

Ключевые слова: автобиография; Джулиан Барнс; современная британская литература; память; писательское творчество; Мишель Монтень; Ричард Докинз.

E.V. Khokhlova (Nizhny Novgorod)

Philosophical Aspects of Autobiographical Prose of Julian Barnes

Abstract. The article analyzes the autobiographical prose of contemporary British writer Julian Barnes in terms of philosophical assumptions of its creation. This article examines the impact of philosophical concepts of Michel de Montaigne and Richard Dawkins on Barnes's views. It examines some aspects of the philosophy-of-writer-work related to the genre of biography. Determined by the leading role of memory in the construction of the work, as well as its relationship with the problem of identity which is of great importance in the work of the author.

Key words: autobiography; Julian Barnes; contemporary British literature; memory; creative writing; Michel de Montaigne; Richard Dawkins.

Джулиан Барнс – один из ведущих представителей британского литературного постмодернизма. В его романах находят отражение ключевые идеи данного направления: недоверие к метанарративам, приоритет версии над фактом, прием игры с читателем, ироническое переосмысление культуры прошлого. Целью данной работы является анализ философских аспектов его нехудожественной прозы, а именно – автобиографического эссе «Нечего бояться» (*Nothing to be Frightened of*, 2008). Рассмотрим его с точки зрения воплощения двух важных тем философских рассуждений – смерти и религии.

Тема религии занимает центральное место в размышлениях Джулиана Барнса. «I don't believe in God, but I miss Him»¹ («Я не верю в Бога, но мне его не хватает»²) – таков тезис его рассуждений о месте религии в его жизни. (Далее цитаты из оригинального текста Барнса и его русского перевода даются по указанным изданиям, номера страниц приводятся после цитат). Проследившая историю неверия в своей семье, он описывает религиозность своих бабушки и дедушки: бабушка характерным образом нашла замену веры в социализме, а религиозная обрядовость дедушки была сокращена до просмотров «Псалмов» по телевизору. Как следствие, мать Барнса выросла убежденной атеисткой. Ее уверенность в вопросах



мироздания резюмируется фразой: «People only believe in religion because they're afraid of death», 14 («Люди верят в религию только из-за страха смерти», 17). Отец был агностиком, что вызывало раздражение матери: «...as if being an agnostic was a wishy-washy liberal position, as opposed to the truth-and-market-forces reality of atheism», 14 («...будто агностицизм был размытой либеральной позицией, в отличие от истинной, как невидимая рука рынка, реальности атеизма», 17). «В семье истощенная вера соседствовала с бодрым неверием» (24) («attenuated belief combined with brisk irreligion», 20) – так характеризует ситуацию автор. В связи с этим в детстве он представлял себе две позиции по данному вопросу: в пику родителям удариться в благочестие либо стать иудеем (по причине «легкого антисемитизма» родителей, 24; «the low-level anti-Semitism», 20). Однако оба варианта оказались отброшенными. Бунтарское отношение к религии в детстве связано среди прочего и с тем, что эта тема, наряду с политикой и сексом, была одной из тех, что были в семье под запретом.

«Нехватка веры» осознается автором уже в школьные годы. «So I had no faith to lose», 21 («Во мне не было веры, чтобы ее потерять», 25), – пишет он. Тогда же начинается влияние философии Ницше («Nietzsche's news that God was officially dead», 25; «приходит и новость от Ницше, что Бог официально умер», 30), а также экзистенциализма в виде осознания того, что «ты сам создаешь свою жизнь», 30 («You made your own life, didn't you», 25). Религиозные взгляды автора к моменту поступления в Оксфорд можно резюмировать фразой: «I'm afraid I'm a happy atheist» (25) («Боюсь, что я счастливый атеист», 31), прозвучавшей в ответ на предложение капеллана колледжа читать Библию с амвона. В то же время на предложение вступить в университетскую команду по гребле он отвечает: «I'm afraid I'm an aesthete», 25 («Боюсь, что я эстет», 32). Так в его жизни «атеизм и эстетизм идут рука об руку, так же как в их [капеллана и гребца] случае – мышечная сила и христианство», 32 («being an atheist and being an aesthete went together: just as being Muscular and being Christian once had for them», 25). Эстетические взгляды Барнса таковы, что для него «religious rapture had long ago given way to aesthetic rapture», 25 («религиозное восхищение давно уже уступило место эстетическому», 32). Однако это не означает, что религиозность не имеет для него ценности. Барнс пишет: «Missing God is focused for me by missing the underlying sense of purpose and belief when confronted with religious art», 69 («Мне особенно не хватает Бога, когда не хватает фундаментального целеполагания и веры при встрече с сакральным искусством», 54). Желание читать Библию не как художественную литературу и воспринимать «святой комикс Джотто в Падуанском соборе», 54 («Giotto's holy strip-cartoon in the chapel at Padua», 69) как нон-фикшн соседствует с осознанием невозможности подобного отношения для человека нерелигиозного. Именно с эстетикой связана в первую очередь «нехватка веры» Барнса.

Таким образом, позицию Барнса по вопросу религии никак нельзя охарактеризовать как «бодрое неверие» или «счастливый атеизм». Во-первых, это нежелание лицемерить. Он утверждает: «Pretending to beliefs we don't have during Mozart's Requiem is like pretending to find Shakespeare's horn jokes funny (though some theatre goers still relentlessly laugh)», 69 («Приятно верить, не имея веры, когда исполняют Реквием Моцарта, – все



равно что притворно находить смешными грубые шутки Шекспира (хотя некоторые театралы неумолимо хохочут над ними)», 54). Во-вторых, неприемлемым он находит для себя и американский вариант религиозности: «...the ingenious human animal is well capable of constructing civilizations where religion coexists with frenetic materialism (where the former might even be an emetic consequence of the latter): witness America», 77 («славящееся изобретательностью человеческое животное способно конструировать цивилизации, в которых религия и оголтелый материализм сосуществуют (где второй может даже быть тошнотворным последствием первой): взгляните на Америку», 60). Отсюда – неопределенность в вопросе религии, причину которой Барнс видит в вымирании христианства в Великобритании, связанном с тем, что в семьях (история неверия его семьи – лишь один из примеров) не верят уже больше полувека.

Тема религии взаимосвязана с темой смерти в рассуждениях Барнса. Он предполагает, что важнее делить людей не на верующих и неверующих, а на тех, кто боится смерти и тех, кто не боится смерти. При этом его отец получается «страшащимся агностиком» («a death-fearing agnostic»), а мать – «бесстрашной атеисткой», 96 («a fearless atheist», 80). Это разделение дублируется в их детях: автор склонен считать себя больше похожим на отца, а его брат Джонатан (профессор философии в Оксфорде) – приближается к позиции матери.

Итак, страх смерти. Именно это связанное со смертью явление оказывается в центре размышлений Джулиана Барнса в его автобиографии. Несмотря на атеизм (или, возможно, из-за него) он подвержен приступам страха смерти, которые он называет «звонок будильника смерти», 39 («the wake-up call to mortality», 32). Это приблизительный перевод выражения, использованного литературным критиком Шарлем дю Босом, *le réveil mortel*. Барнс описывает это так: «it is like being in an unfamiliar hotel room, where the alarm clock has been left on the previous occupant's setting, and at some ungodly hour you are suddenly pitched from sleep into darkness, panic, and a vicious awareness that this is a rented world», 31–32 («это действительно как будто вы в незнакомом гостиничном номере, где ваш предшественник оставил заведенный будильник, и в чудовищную рань вас вдруг выдирают из сна в утреннюю темень панический страх и жестокое осознание, что в этом мире вы всего лишь постоялец», 39). Страх смерти может быть различным, свой автор характеризует как «незначительный, рациональный, практичный», 40 («low-level, reasonable, practical», 33). Если незначительность здесь указывает на то, что страх смерти не становится для Барнса поводом для постоянных депрессий, то рациональность этого страха заключается в том, что он не примитивен, но таковы его проявления – мороз по коже, затемняющий сознание ужас.

Джулиан Барнс называет себя рационалистом («по своим стандартам я рационалист», 14; «I am a rationalist by my own standards», 12). В связи с этим его рассуждения о смерти и о религии часто бывают вдохновлены научными или около научными идеями. Эксперимент с поиском «точки Бога» (1987) и прочие попытки науки объяснить явление религиозности привлекают его внимание. В частности, он обращается к трудам Ричарда Докинза³, биолога и популяризатора науки. Идея о генах, передающих информацию от поколения к поколению, становится поводом для самоиро-



нии автора. Например: «They were just doing their genetic duty, passing on what had been passed on to them, all the old stuff, from slime and swamp and cave, the evolution stuff – without which my complaining self would not have come into existence», 87 («Я их [родителей] не виню. Они просто исполнили свой генетический долг, передав мне то, что было передано им, все это старье из грязи, пещер и болот, продукты эволюции, без которых не появился бы на свет ноющий я», 110). Известно, что идеи Докинза стали объектом серьезной полемики между верующими людьми и ученым. Барнс воспроизводит ответ ученого своим противникам: «If it's true that it causes people to feel despair, that's tough. The universe doesn't owe us condolence or consolation; it doesn't owe us a nice warm feeling inside. If it's true, it's true, and you'd better live with it», 112 («Если это [дарвинизм] действительно приводит людей в отчаянье, то ничего не поделаешь. Вселенная не должна нам ни сочувствия, ни утешения; она не должна нам теплого чувства внутри. Если это так, это так, привыкайте», 142). Барнс согласен с Докинзом, однако чувствует в его словах некоторый догматизм («the lordly tone recalls the punitive hardliners of old Christianity», 112 («высокомерный тон напоминает бескомпромиссных христианских охранителей старой закладки», 142). Теория Докинза для Барнса сводится к следующему: «Grow up, says Dawkins. God is an imaginary friend. When you're dead, you're dead. If you want a sense of spiritual awe, get it from contemplating the Milky Way through a telescope. At the moment you're holding a child's kaleidoscope up to the light and pretending that those coloured lozenges were put there by God», 112 («Пора повзрослеть, говорит Докинз. Бог – воображаемый друг. Умер, значит, умер. Если хотите неземного восторга и благоговения, разглядывайте в телескоп Млечный Путь. А сейчас вы подносите к свету детский калейдоскоп и притворяетесь, будто это Бог поместил туда разноцветные камушки», 143). Подобное «взросление» приводит автора к циничным выводам о смерти: «we die as dogs die. Or rather – given medicine's advances since 1902 – we die as well-groomed, well-tranquillized dogs with good health insurance policies might die. But still caninely», 114 («мы умираем так же, как умирают собаки. Или, скорее, – учитывая успехи медицины с 1902 года – мы умираем так, как могут умирать ухоженные, усыпленные собаки с хорошей страховкой. Но все равно по-собачьи», 144).

Однако подобные выводы не удовлетворяют автора. Несмотря на все достижения науки, сводить человеческую смерть к простому физиологическому процессу он не собирается. Поэтому он обращается к «Опытам» Мишеля Монтеня⁴. «С него начинаются современные размышления о смерти; он связующее звено между образцами античной мудрости и нашими попытками сообразно эпохе, по-взрослому, не пользуясь услугами религии, научиться принимать неизбежность нашего конца», 66 («He is where our modern thinking about death begins; he is the link between the wise exemplars of the Ancient World and our attempt to find a modern, grown-up, non-religious acceptance of our inevitable end», 52), – пишет Барнс. Выход, который предлагает Монтень, – никогда не забывать о смерти, тем самым подготавливая себя к ней (кредо Монтеня: «Философствовать – это значит учиться умирать», 66; «Philosopher, c'est apprendre à mourir», 52). Монтень писал: «Кто учит людей умирать, тот учит их жить», 68 («if you teach someone how to die, then you teach them how to live», 54). Поэтому



пользу он видел в том, чтобы составить каталог смертей, которые могут стать примером хорошей смерти. В древности так поступил Дикеарх, автор сочинения «О гибели людей». Но этот труд не дошел до наших дней. В «Опытах» Монтеня мы встречаем огромное количество примеров достойных, героических смертей. Барнс, возможно, вдохновившись примером Монтеня, насыщает свое произведение подобными примерами. Одной из них становится смерть самого Монтеня: он умер во время мессы, как раз в момент подношения Святых Даров, а вовсе не сажая капусту (как сам Монтень описывал подходящую для себя смерть). Барнс размышляет над смертями своих «родственников» (так он называет людей искусства, близких ему по духу): Альфонса Доде, Жюля Ренара, а также своих родителей. Отец и мать умерли «современной смертью» – в больнице, окруженные сиделками. Автор не видел саму смерть, а лишь умерших людей. Отсюда важная проблема, для решения которой и предназначено данное произведение, – «определить, насколько мертвы мои родители», 57 («to work out how dead they are», 47). Согласно идее Барнса, люди не умирают совсем, поскольку остаются в памяти других людей: «Narratively, they survive in the memory, which some trust more than others», 47 («Их история живет в нашей памяти, которой одни доверяют больше других», 57). Но память может искажать факты, не позволяя достоверно восстановить события. Поэтому память для Барнса становится важной онтологической категорией: «Memory is identity. I have believed this since – oh, since I can remember. You are what you have done; what you have done is in your memory; what you remember defines who you are; when you forget your life you cease to be, even before your death», 175 («Воспоминания суть личность. Я верил в это с тех пор, как... ну, с тех пор, как себя помню. Ты есть то, что ты сделал; то, что ты сделал, остается в памяти; то, что ты помнишь, определяет, кто ты есть; когда мы забываем свою жизнь, то перестаем существовать – еще до смерти», 222). Таким образом, автобиография оказывается жанром, целью которого является утверждение жизни личности, противостояния смерти.

Напрашивается вывод о том, что писательство для Барнса само по себе – способ противостояния смерти. Предвосхищая подобный ход мысли, он представляет научно-фантастическую ситуацию, когда страх смерти можно было бы удалить операционным путем, и к нему обратились бы с таким предложением:

«Mr. Barnes, we've examined your condition, and we conclude that your fear of death is intimately connected to your literary habits, which are, as for many in your profession, merely a trivial response to mortality. You make up stories so that your name, and some indefinable percentage of your individuality, will continue after your physical death, and the anticipation of this brings you some kind of consolation. And although you have intellectually grasped that you might well be forgotten before you die, or if not, shortly afterwards, and that all writers will eventually be forgotten, as will the entire human race, even so it seems to you worth doing» (84–85).

(«Мистер Барнс, мы исследовали ваше состояние и пришли к выводу, что ваш страх смерти тесно связан с вашими литературными привычками, которые, как у многих людей вашей профессии, служат банальной реакцией на собственную смертность. Вы придумываете истории, чтобы ваше имя и некоторый неопределенный процент вашей индивидуальности остались жить после вашей физиче-



ской смерти, и такая перспектива способна вас немного утешить. И хотя умом вы понимаете, что вас вполне могут забыть и до вашей смерти или же вскоре после нее и что всех писателей когда-нибудь забудут, так же как и весь род человеческий, все равно вы полагаете, что этим стоит заниматься», 106).

За подобной самоиронией скрывается определенный взгляд на писательское творчество. Как было замечено выше, эстетическое чувство ставится автором выше религиозного. А раз подобные категории сопоставляются, то подчас они могут и заменять друг друга. Писательское творчество становится способом смириться со своей смертностью. Барнс развенчивает и широко распространенное «терапевтическое-автобиографическое заблуждение», 156 («the therapeuto-autobiographical fallacy», 123), которое заключается в том, что если с тобой происходит что-то плохое и ты пишешь об этом, тебе становится легче. Однако он пишет: «Nor does writing about death either diminish or increase my fear of it. Though when I am roared awake in the enveloping and predictive darkness, I try to fool myself that there is at least one temporary advantage. This isn't just another routine bout of timor mortis, I say to myself. This is research for your book», 124 («И от того, что я пишу о смерти, мой страх не становится ни меньше ни больше. Хотя когда я пробуждаюсь как громом пораженный в обволакивающей и не сулящей ничего хорошего темноте, я пытаюсь обмануть себя тем, что здесь есть хотя бы одно временное преимущество. Это не просто очередная вспышка timor mortis, говорю я себе. Это сбор материала для книги», 157).

Пытаясь понять, что же отличает писателя от всех прочих людей, Барнс приходит к выводу, что «писатели просто лучше пишут», 200 («they were better writers», 158). Противопоставление философа и романиста (на примере своего общения с братом) Барнс видит в следующем: «I imagine my brother's mental life proceeding in a sequence of discrete and interconnected thoughts, whereas mine lollops from anecdote to anecdote. But then, he is a philosopher and I am a novelist, and even the most intricately structured novel must give the appearance of lolloping. Life lollops», 205 («Мыслительный процесс своего брата я представляю себе как последовательность законченных и связанных между собой мыслей, тогда как моя мысль скачет от анекдота к анекдоту. Но ведь он философ, а я – романист, а ведь даже самый хитро устроенный роман может произвести впечатление “скок-поскок”. Жизнь идет вприпрыжку», 260). При этом его интересует не столько фактическая правда, сколько «характер людей, в эту правду верующих, то, каким образом поддерживают они свои убеждения, а вдобавок фактура, заполняющая пространство между конкурирующими видениями мира», 369 («the nature of the believers, the manner in which they hold their beliefs, and the texture of the ground between the competing narratives», 291). Умение эту фактуру увидеть и зафиксировать в произведении составляет мастерство романиста, «профессионального обозревателя жизненного дилетантства», 290 («professional observer of the amateurishness of life», 229).

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что мировоззренческие установки Барнса таковы: он атеист, однако испытывает «нехватку Бога», которую заполняет эстетическими переживаниями, он рационалист, уверен в возможности научного познания, а в области онтологии придает решающее значение памяти и воспоминаниям в утверждении бытия лич-



ности. Данные установки оказывают влияние на творчество Барнса. Его атеизм не отменяет страха смерти, поэтому на месте религиозного объяснения смертности он находит смысл в эстетике, в писательстве. Его философия творчества основана на уверенности в онтологическом значении памяти и воспоминаний, особенно это касается жанра автобиографии, где воспоминания и их осмысление противостоят смерти личности.

¹ Barnes J. *Nothing To Be Frightened Of*. London: Vintage, 2009. P. 7.

² Барнс Дж. Нечего бояться / пер. с англ. Д. Симановского, С. Полотовского. М.; СПб., 2011. С. 7.

³ Докинз Р. Эгоистичный ген. М., 1993.

⁴ Монтень М. Опыты. Минск, 2004.

References

1. Barnes J. *Nothing To Be Frightened Of*. London: Vintage, 2009, p. 7.
2. Barnes Dzh. *Nechego boyat'sya*, per. s angl. D. Simanovskogo, S. Polotovskogo [Nothing to be frightened of, translated from English by D. Simanovsky and S. Polotovskiy]. Moscow; St. Petersburg, 2011, p. 7.
3. Dokinz R. *Egoistichnyy gen* [The selfish gene]. Moscow, 1993.
4. Monten' M. *Opyty* [Essays]. Minsk, 2004.

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ Surveys and Reviews

М.В. Руднева (Москва)

WASZKIELEWICZ H. ЧЕРНУШНАЯ И ПРЕКРАСНАЯ. TWÓRCZOŚĆ LUDMIŁY PIETRUSZEWSKIEJ. Kraków, 2007. 262 p. (Rosja. Myśl, słowo, obraz. T. 9)

Аннотация. В рецензии рассматривается монография Халины Вашкелевич, польской исследовательницы и переводчицы произведений Л. Петрушевской, которая практически не знакома русскому читателю, но может представлять для него большой интерес. Выявляется, что в качестве основных особенностей, организующих поэтику произведений Л. Петрушевской, автор рецензируемой книги выделяет многомерность, концентричность и ассиметричность. Реализация этих принципов прослеживается Х. Вашкелевич на протяжении всех семи разделов книги, посвященных разборам конкретных текстов. В рецензии особо отмечается мастерство автора книги при анализе деталей, а также обширная библиография, дополняющая исследование.

Ключевые слова: славистика; Польша; Х. Вашкелевич; Л. Петрушевская; многомерность; наррация.

M. V. Rudneva (Moscow)

Waszkielewicz H. Chernushnaya i prekrasnaya. Twórczość Ludmiły Pietruszewskiej [Obscene and Admirable. Lyudmila Petrushevskaya's work]. Kraków, 2007. 262 p. (Rosja. Myśl, słowo, obraz. Vol. 9)

Abstract. The review considered monograph by H. Vashkelevich, Polish scholar and translator of L. Petrushevskaya works that has not familiar to Russian readers, but might be of great interest. Revealed that the author of the reviewed book highlights the multidimensionality, concentricity and asymmetry as main particular qualities that organize poetic in L. Petrushevskaya's art works. The implementations of these qualities are traced by H. Vashkelevich for all seven sections in the book that devoted to an analysis of particular texts. The review describes the author's skills in analysis of details, as well as an extensive bibliography, that is supported research.

Key words: Slavic Studies; Poland; H. Vashkelevich; L. Petrushevskaya; multidimensionality; narration.

Халина Вашкелевич, один из наиболее авторитетных профессоров русистики в Ягеллонском университете, уже много лет изучает творчество Людмилы Петрушевской. Первую статью о творчестве своей героини Х. Вашкелевич написала на русском языке и опубликовала еще в 1996 г., а на рубеже XX и XXI столетий выпустила и несколько собственных переводов прозы Л. Петрушевской на польский язык. К моменту написания рецензируемой монографии профессор накопила обширный материал, что позволило красной нитью провести выношенную исследователем идею о «многомерности и загадочности» писательницы.



Идея многомерности художественных текстов проходит, можно сказать, через все аспекты структуры книги об этих текстах. Прежде всего, обращает на себя внимание название: фраза на русском языке, данная без перевода на польский, а затем фраза на польском. Эта установка на двуязычность распространяется на всю монографию – авторский текст написан по-польски, но цитаты из русских источников (и мемуарных материалов, и критики, и научных статей, и, конечно же, собственно из произведений Петрушевской) даются на русском без перевода. Вообще такое свободное использование двух и более славянских языков одновременно свойственно славистическому научному сообществу и неизменно очаровывает тех, кто знакомится с этим впервые. В то же время, помимо дополнительного акцента на многомерности исследуемого феномена, книга Вашкелевич именно за счет своей двуязычности может послужить медиатором между творчеством Петрушевской и польской аудиторией. К сожалению, на польский язык переведено всего две книги Петрушевской и несколько отдельных рассказов в сборниках.

Другое проявление многомерности заключается в принципе организации изложения, который известный польский русист Василий Щукин сравнил с приемом «говорящих голов» в документальном кино¹. В первом разделе книги («Феномен Петрушевской») Халина Вашкелевич собирает в одном месте сведения фактографические и теоретические о Петрушевской и ее творчестве, тем самым выстраивая в сознании читателя достаточно полную и яркую картину. Автору удается увлекательно и без потери темпа изложения «дать высказаться» представителям разных точек зрения, а также корректно систематизировать эти высказывания.

Основную часть монографии составляют анализы отдельных произведений Петрушевской. В семи разделах с разборами текстов доминирует идея автора о том, что творчество писательницы концентрично и ассиметрично, причем ассиметричность позволяет прочитывать тексты двойко: традиционно и постмодернистски² (далее ссылки на книгу даются по указанному изданию, номера страниц приводятся после цитат). Начинается цикл анализов произведений с разбора рассказа «Свой круг». На его примере Вашкелевич реализует основной свой замысел – замысел «полного анализа творчества Петрушевской на примере одного произведения» (245). Она выделяет двадцать три характерных черты авторского письма (94), которые далее будут убедительно представлены константами изучаемого творчества.

В третьем разделе автор анализирует текст «Такая девочка, совесть мира» и предлагает целых четыре интерпретации на основании проводимого анализа: помимо прочтения с точки зрения постколониальной критики (принадлежащего Эве Томпсон) даются три собственные интерпретации. Завершается раздел выделением и рассмотрением пяти важнейших характеристик темы любви у Петрушевской.

Четвертый раздел посвящен многоуровневому анализу повести «Время ночь», номинированной на Букеровскую премию в 1992 г. Повесть рассматривается на лексическом и сюжетном уровнях, исследовательница раскрывает особенности ее наррации, а также рассматривает тип художественного пространства повести, символику ангельского и демонического. В этой главе Х. Вашкелевич показывает образец мастерской



работы с деталями текста. Так, она по деталям, рассыпанным в повести, определяет эпоху, в которой разворачиваются события (80-е гг. XX в.) и заодно объясняет некоторые особенности советского быта польскому читателю (например, понятие «хрущевка» удостоилось отдельной сноски с комментарием). С другой стороны, важны для автора и мельчайшие особенности текста. Х. Вашкелевич внимательно вслушивается в ритм прозы и обнаруживает, что в финале повести психоэмоциональное состояние героини выражается в ритмической и графической организации текста (135–136).

В следующем разделе повесть «Маленькая Грозная» трактуется как «синтез написанного прежде» (141). Особенно пристально рассматриваются тип наррации, дихотомия «маленький человек» – власть, развитие главной героини и противостояние человека и смерти.

Шестой раздел посвящен поэме «Карамзин. Деревенский дневник». Первое поэтическое произведение Петрушевской здесь обрело свое место в литературной традиции и оказалось помещено в контекст визуальной и музыкальной культуры (175). Х. Вашкелевич активно выявляет глубинные интертекстуальные связи и символические корни поэмы в русской литературе от собственно Карамзина до второй половины XX в. Так, автор подробно аргументирует сближение Петрушевская – Карамзин (158–159). Согласно Х. Вашкелевич, писательница включается в многовековую дискуссию об идентичности русского народа и в качестве отправного пункта берет Карамзина – и Карамзина-литератора, и Карамзина-историка. Однако полемика, безусловно, выходит за рамки чисто литературные и делает поэму не только универсальной, но и очень личной. Как это произошло и в чем проявилось, профессор Вашкелевич разъясняет весьма убедительно.

В седьмом разделе Халина Вашкелевич анализирует весьма своеобразное произведение Петрушевской «Номер Один, или в Садах других возможностей». В отличие от прежде рассматривавшихся текстов, здесь Петрушевская фокусирует внимание на мужском начале (и рассказчик, и герой оказываются мужчинами). Исследовательское внимание сосредоточено на этом феномене, после чего развернуты различные интерпретации «Номера Один».

В последнем разделе монографии автор встраивает две биографические книги Людмилы Петрушевской в систему ее предыдущих художественных произведений, предлагая читать «Девятый том» и «Маленькую девочку из «Метрополя»» не только как мемуарную прозу, но как самостоятельные художественные произведения. Пограничное положение этих текстов отражено и в их анализе: с одной стороны, в этом разделе в куда большем количестве, чем в остальных, автор «дает слово» комментаторам от СМИ, с другой стороны, профессор не изменяет себе и обнаруживает в «Девятом томе» и «Маленькой девочке...» те же константы, что и в других произведениях Петрушевской.

В итоге мы получаем маршрут увлекательного путешествия по многомерному миру загадочной русской писательницы – маршрут, проложенный высокопрофессиональным читателем и представляющий значительный интерес не только для польских ценителей современной литературы. Русский читатель Петрушевской, пройдя этим маршрутом,



несомненно, заново открыл бы для себя эти тексты. Когда же читатель в конце этого путешествия оглянется назад и обратится к первому разбору текста, к разбору «Своего круга», то, несомненно, увидит, что идея анализа всего творчества Л. Петрушевской через одно произведение себя оправдала: действительно, определяющие особенности прозы писательницы были выделены при исследовании одного произведения, а затем обнаружены и изучены во всех остальных, показывая спиралевидное развитие прозы Петрушевской, постоянные повторы и колебания каждой такой константы около своей собственной оси.

Отмечая, что монография Халины Вашкелевич завершается обширной, эвристически ценной библиографией и резюме на русском и английском языках, трудно удержаться от пожелания, чтобы она была переведена на русский язык полностью.

¹ Шукун В. Обзор польской русистики за последние три года // Новое литературное обозрение. 2009. № 95. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/sh22.html> (дата обращения 20.01.2015).

² Waszkielewicz H. Чернушная и прекрасная. *Twórczość Ludmiły Pietruszewskiej*. Kraków, 2007. P. 8. (Rosja. Myśl, słowo, obraz. T. 9).

References

1. Shchukin V. Obzor pol'skoy rusistiki za poslednie tri goda [Overview of Polish Russian Studies over the past three years]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2009, no. 95. Available at: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/sh22.html> (accessed 20.01.2015).

2. Waszkielewicz H. *Chernushnaya i prekrasnaya. Twórczość Ludmiły Pietruszewskiej* [Obscene and Admirable. Lyudmila Petrushevskaya's work]. Kraków, 2007, p. 8. (Rosja. Myśl, słowo, obraz. Vol. 9).



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Артёмова Светлана Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы Тверского государственного университета. Научные интересы: теория и поэтика лирических жанров, поэзия XX в.
E-mail: svart1@yandex.ru

Балашова Елена Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Калужского государственного университета им. К.Э. Циолковского. Сфера научных интересов: русская литература XIX в., современная поэзия, интерпретация стихотворных текстов, современная стихотворная идиллия.
E-mail: e-balashova@rambler.ru

Каргашин Игорь Алексеевич – доктор филологических наук, доцент. Профессор кафедры литературы Калужского государственного университета им. К.Э. Циолковского. Научные интересы: поэтика художественного текста, субъектная организация литературного произведения, «чужая речь» в лирике и эпической прозе.
E-mail: e-balashova@rambler.ru

Кибальник Сергей Акимович – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский дом) РАН (Санкт-Петербург), руководитель Виртуальной исследовательской лаборатории «Новая и старая русская классика» (newruslit.ru). Автор более 200 работ о русской литературе XIX–XX вв.
E-mail: kibalnik007@mail.ru

Левина Елизавета Львовна – студентка 5 курса историко-филологического факультета РГГУ. Научные интересы: поэзия Серебряного века, английская литература и культура Сербии и Хорватии.
E-mail: liza-levina@mail.ru

Москвина Екатерина Владимировна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного университета кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК). Сфера научных интересов: история немецкой и австрийской литературы; аспект единого языкового пространства немецкоязычных литератур и их национальная специфика; историческая поэтика новеллы и драмы; история немецкой драмы и театра; проблемы перевода.
E-mail: moskvina_ev@mail.ru

Орлицкий Юрий Борисович – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник учебно-научной лаборатории мандельштамоведения Института филологии и истории РГГУ. Научные интересы: теория стиха, современная русская поэзия.
E-mail: ju_b_orlitski@mail.ru

Пронина Татьяна Дмитриевна – студентка историко-филологического факультета РГГУ (направление «Компаративистика»). Научные интересы: теория литературы, нарратология, перформативные стратегии лирического дискурса, неотра-



диционализм, творчество Осипа Мандельштама.

E-mail: loui_xiv@mail.ru

Руднева Мария Владимировна – студентка историко-филологического факультета РГГУ. Научные интересы: шестидесятники, советский кинематограф 1960-х гг., нарратология, польская литература.

E-mail: marja.rudnewa@gmail.com

Рыкунина Юлия Абдуллаевна – кандидат филологических наук, докторант Института высших гуманитарных исследований (ИВГИ) РГГУ им. Е.М. Мелетинского, научный редактор биографического словаря «Русские писатели: 1800–1917». Научные интересы: история русской литературы второй половины XIX – начала XX в., социология литературы, автобиографические тексты, народная литература.

E-mail: rykuninay@mail.ru

Северская Ольга Игоревна – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русского языка им. В.В. Виноградова РАН. Научные интересы: современный русский язык, поэтика, лингвистика текста, коммуникативная лингвистика, медиастилистика.

E-mail: oseverskaya@mail.ru

Тюпа Валерий Игоревич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ. Автор книг и статей по теоретической и исторической поэтике, исторической эстетике, риторике, нарратологии.

E-mail: v.tiupa@gmail.com

Хорева Лариса Георгиевна – старший преподаватель кафедры романской филологии ИФИ РГГУ. Научные интересы: историческая поэтика, литература Средних веков и Возрождения.

E-mail: Novella2000@mail.ru

Хохлова Елена Владимировна – магистр, аспирант филологического факультета Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского. Научные интересы: современная британская литература, современная биография и автобиография, литература нон-фикшн.

E-mail: len1809@inbox.ru



LIST OF CONTRIBUTORS

Artemova Svetlana Yu. – Cand. Sc. (Philology), assistant professor at the Department of Literary Theory, Tver State University. Research interests: poetics of text, genres, poetry, poems, I.A. Brodsky.

E-mail: svart1@yandex.ru

Balashova Elena A. – Cand. Sc. (Philology), assistant professor at the Department of Literary, Tsiolkovsky Kaluga State University. Research interests: Russian literature of the XIX century, modern poetry, interpretation of lyrics, contemporary poetic idyll.

E-mail: e-balashova@rambler.ru

Kargashin Igor A. – Doctor of Philology, assistant professor. Professor at the department of Literary, Tsiolkovsky Kaluga State University. Research interests: poetics of literary text, subjective organization of literary work, “another voice” in lyric and epic prose.

E-mail: e-balashova@rambler.ru

Khoreva Larisa G. – senior lecturer at the Department for Romance Philology, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities. Research interests: historical poetics, medieval literature, Renaissance.

E-mail: Novella2000@mail.ru

Khokhlova Elena V. – master of Philology, post-graduate student at Faculty of Philology, Lobachevski Nizhny Novgorod State University. Research interests: modern British literature, modern biography and autobiography, literature non-fictional.

E-mail: len1809@inbox.ru

Kibalnik Sergey A. – Doctor of Philology, a principal research associate at the Institute of Russian Literature (the Pushkin House), Russian Academy of Sciences (St. Petersburg); head of the Virtual Research Laboratory “New and Old Russian Classical Literature” (newruslit.ru). The author of more than 200 works on the Russian literature of the 19th – 20th centuries.

E-mail: kibalnik007@mail.ru

Levina Elizaveta L. – 5th year student of the History and Philology Faculty, Russian State University for the Humanities. Research interests: poetry of the Silver Age, English literature, culture of Serbia and Croatia.

E-mail: liza-levina@mail.ru

Moskvina Ekaterina V. – Cand. Sc. (Philology), senior lecturer at the Department of aesthetics, history and theory of culture, Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov (VGIK). Research interests: history of German and Austrian literature; national specifics of German-speaking literatures; historical poetics of the short story and drama; history of the German drama and theater; translation problems.

E-mail: moskvina_ev@mail.ru

Orlickiy Yuriy B. – Doctor of Philology, senior research fellow of teaching and research laboratory of Mandelstam Studies, Institute for Philology and History, Russian State



University for Humanities. Research interests: verse theory, contemporary Russian poetry.

E-mail: ju_b_orlitski@mail.ru

Pronina Tatiana D. – student of the History and Philology Faculty, Russian State University for Humanities (specialization – “Comparativistics”). Research interests: theory of literature, narratology, performative strategies of lyrical discourse neotraditionalism, creative works by O. Mandelstam.

E-mail: loui_xiv@mail.ru

Rudneva Maria V. – student of the History and Philology Faculty, Russian State University for the Humanities. Research interests: the sixties years, Soviet cinema of the 1960-s., narratology, Polish literature.

E-mail: marja.rudneva@gmail.com

Rykunina Julia A. – Cand. Sc. (Philology), Meletinsky Institute for Advanced Studies in the Humanities, scientific editor biographical dictionary “Russian writers: 1800–1917”. Research interests: history of Russian literature in the second half of 19th – early 20th century, sociology of literature, autobiographical texts, folk literature.

E-mail: rykuninay@mail.ru

Severskaya Olga I. – Cand. Sc. (Philology), senior researcher at the Vinogradov Institute of Russian Language, RAS. Research interests: contemporary Russian language, poetics, text linguistics, communicative linguistics, media stylistics.

E-mail: oseverskaya@mail.ru

Tiupa Valerij I. – Doctor of Philology, 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



Научное издание

НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Перевод на английский Е.Ю. Сокрута
Компьютерная верстка А.В. Надточенко
Обработка для www.elibrary.ru М.В. Руднева
Подписано в печать 20.02.2015.
Формат 60x90/16
Гарнитура Times New Roman
Печать офсетная
Усл. печ. л. 9,5
Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»
117042, Москва, ул. Скобелевская, 23
Телефон (495) 970-72-63
E-mail nivistnik@yandex.ru