



*Новый  
филологический  
вестник*



**№ 3(34)**  
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*

№ 3 (34) ‘ 2015

*The New Philological Bulletin*

№ 3 (34) ‘ 2015

Москва  
2015

Moscow  
2015

**Новый филологический вестник**  
**№ 3 (34) ' 2015**

**Редакционная коллегия:**

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

**Федунина Ольга Владимировна** (ответственный секретарь) – кандидат филологических наук, специалист по учебно-методической работе кафедры истории русской классической литературы Института филологии и истории РГГУ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Журнал входит в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий Российской Федерации, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата и доктора наук.

**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*

*№ 3 (34) ' 2015*

## **Editorial Board:**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Mann Yury V.** – Doctor of Philology, professor, Academician of the Academy of Natural Sciences. Professor and consultant of the Department of History of Russian classical literature, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities (RSUH).

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

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

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

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

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

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

*The journal is established in 2005*

*Is issued 4 times a year*

The journal is in the list of the most important peer-reviewed Russian scientific journals to publish main results obtained in research for the degrees Candidate of Science (PhD) and Doctor of Science (Dr. Hab.) in the Russian Federation.

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

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

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

*Phone:* 7 (495) 250-68-44

Any reprint and citation require the reference to

*The New Philological Bulletin.*

**ISSN 2072-9316**

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

© Editorial board of The New Philological Bulletin, 2015

© Russian State University for the Humanities, 2015



**Содержание**  
**Теория литературы. Текстология**

*Н.Н. Кириленко (Москва)*  
Проблема действия в драме: переводы «эстетики» Гегеля в контексте русской критической и литературоведческой традиций.....10

*Т.Н. Волкова (Кемерово)*  
Жанрово-родовые аспекты пьесы Юрия Клавдиева «Собиратель пуль».....20

*Д.А. Зеленин (Ижевск – Москва)*  
“Quid sit emblema?»: эволюция семантики эмблемы от античности до Андреа Альciati.....30

**Русская литература**

*К.С. Оверина (Санкт-Петербург)*  
«Цветы запоздалые» А.П. Чехова: вопросы жанра и повествовательной структуры.....44

*Ю.В. Шевчук (Уфа – Москва)*  
«Тихие песни» И. Анненского: трагизм самосознания в лирике.....55

*С.С. Бойко (Москва)*  
«Лагерная проза» как этап формирования литературы нового типа.....65

**Прочтения**

*Т.А. Красильникова (Нижний Новгород)*  
«Слова горели, как под ветром свечи»: об одном стихотворении Арсения Тарковского.....82

**Литература народов стран зарубежья**

*А.С. Кузнецов (Москва)*  
Симплициссимус Г. Гриммельсгаузена как персонификация трикстера.....90

*Е.В. Москвина (Москва)*  
Франц Кафка – персонаж в литературе XX–XXI вв.....107

**Проблемы переводоведения**

*А.В. Бассель (Москва)*  
Кулак и длань. О переводах Осипа Манделштама из Макса Бартеля.....119

*И.И. Воронцова, Н.Л. Ткаченко (Москва)*  
Тенденции перевода фильмонимов в контексте современного российского кинематографического рынка.....139

**Обзоры и рецензии**

*А.М. Павлов (Кемерово)*  
В мире монодрамы, или заметки о сборнике «Как в зеркале: материалы монодраматического фестиваля» (М., 2015).....150



**Contents**  
**Theory of Literature. Textual Studies**

*N.N. Kirilenko (Moscow)*  
The Problem of Action in Drama: Hegel’s ‘Aesthetics’ Translations in the Context of Russian Critical and Study of Literature Traditions .....10

*T.N. Volkova (Kemerovo)*  
Genre and Type Aspects in Yuriy Klavdiev’s Play “The Bullet Collector” .....20

*D.A. Zelenin (Moscow)*  
“Quid sit emblema?»: Evolution of the Emblem Semantics from Antiquity to Andrea Alciat.....30

**Russian Literature**

*K.S. Overina (St. Petersburg)*  
“Late-blooming Flowers” by Anton P. Chekhov: Aspects of Genre and Narrative Structure.....44

*Yu.V. Shevchuk (Ufa – Moscow)*  
“Silent Songs” by I. Annensky: Tragic Element of Consciousness in Lyrics.....55

*S.S. Boyko (Moscow)*  
The “Camp Prose” as a Stage of a New Literature Type Formation.....65

**Interpretations**

*T.A. Krasilnikova (Nizhny Novgorod)*  
“Words Were Burning Like Candles in the Wind”: on a Poem by Arseny Tarkovsky.....82

**Foreign Literature**

*A.S. Kuznetsov (Moscow)*  
H. Grimmelshausen’s Simplicissimus as a Personification of Trickster.....90

*E.V. Moskvina (Moscow)*  
Franz Kafka as a Character in the XX–XXI Centuries Literature.....107

**Issues of Translation Studies**

*A.V. Bassel (Moscow)*  
Fist and Palm On Osip Mandelstam’s Translations of Max Barthel’s Poetry.....119

*I.I. Vorontsova, N.L. Tkachenko (Moscow)*  
Trends in Translating Movie Titles in the Context of Modern Russian Cinema Market.....139

**Surveys and Reviews**

*A.M. Pavlov (Kemerovo)*  
On Monodrama, Or Notes on Collection “As in a Mirror”: Materials of Monodramatic Festival (Moscow, 2015).....150



## ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ТЕКСТОЛОГИЯ Theory of Literature. Textual Studies

Н.Н. Кириленко (Москва)

### ПРОБЛЕМА ДЕЙСТВИЯ В ДРАМЕ: переводы «Эстетики» Гегеля в контексте русской критической и литературоведческой традиций

**Аннотация.** В статье говорится о сложности понятия «действие» в драме в контексте отечественной критической и литературоведческой традиций. Автор статьи приходит к выводу, что как в отечественной критике, так и в отечественном литературоведении сложилась традиция употребления данного понятия в двух значениях: деяние героя и собственно драматическое действие. Рассматривается гипотеза, что это явление обусловлено и переводческими, и текстологическими проблемами.

**Ключевые слова:** драма; Аристотель; Гегель; действие; герой; поступок; единство; цельность; завершенность; Белинский; традиция; перевод; первоисточники.

N.N. Kirilenko (Moscow)

### The Problem of Action in Drama: Hegel's 'Aesthetics' Translations in the Context of Russian Critical and Study of Literature Traditions

**Abstract.** The article discusses the complexity of the term “action” in context of Russian critical and literary tradition. The author of the article arrives to a conclusion that both in Russian criticism and literary study these terms are traditionally used in two meanings: the actions of the character and dramatic act. There is a hypothesis according to which the feature results from as translation as text problems.

**Key words:** drama; Aristoteles; Hegel; action; character; behavior; unity; coherence; completeness; Belinsky; tradition; translation; primary source.

Не вызывает сомнения, что понятие «действие» относится к самым значимым для драмы: «Драма есть поэтическое произведение, изображающее процесс действия, – так было признано теоретиками, начиная с Аристотеля»<sup>1</sup>. В то же время определение самого понятия «действие в драме» оказалось чрезвычайно сложным. (Конечно, я не подразумеваю деление на акты, здесь как раз все достаточно ясно.)

Очень много написано о единстве действия; писали и о различиях действия в драме и в эпике<sup>2</sup>. Но определения самого действия встречаются не так часто; прежде всего, его нет у Аристотеля, где так много говорит-

ся о различных аспектах действия. Часто цитируют высказывание Эрика Бенгли: «Но что же такое “действие”? Об этом Аристотель умалчивает»<sup>3</sup>. Сам Бенгли это понятие также несколько не проясняет и не отграничивает от сюжета. Как «специфический тип сюжета» определяет «действие» Н.И. Ищук-Фадеева: «...динамический аспект драмы, ход событий, реализующий волевые устремления героев, т.е. специфический тип сюжета»<sup>4</sup>. Еще более распространено смешение понятий «действие» и «фабула».

Противоречия между определениями понятия «действие» не только у разных авторов, но иногда в пределах одного исследования<sup>5</sup> отражены в специальной книге С.В. Владимирова «Действие в драме»<sup>6</sup>, в которой парадоксальным образом не дается собственного точного определения. Фразу «Действие – есть образная структура драмы»<sup>7</sup> таковым считать нельзя.

В предисловии к знаменитой книге «Драма и действие. Лекции по теории драмы» Б.О. Костелянец говорит о необходимости «сосредоточить внимание на вопросе о природе драматической активности, об особенностях как единичного, индивидуального *действия-поступка* и сложной его структуре, так и о структуре *общего действия* драмы» (курсив мой – Н.К.), т.е. обозначает два вида действия. Далее, и это трудно переоценить, исследователь указывает, что уже в «Поэтике» Аристотеля «действие понимается в двух смыслах этого слова. Говоря о “драматически действующих” героях, автор понимает их особого рода поведение. Но действие для Аристотеля не только индивидуальный поступок – действие лица. Тем же словом он обозначает и общий ход всей трагедии в целом, то есть всю совокупность изображенных в ней поступков и происшествий»<sup>8</sup>.

И все же намного подробнее, в том числе и при анализе концепции Гегеля, Костелянец рассматривает «действие» именно в первом значении, иногда просто заменяя его словом «поступок», а об «общем действии» говорит очень мало. Между тем, именно у Гегеля даются развернутые характеристики и того, и другого действия.

Часто цитируемое определение Гегеля – «Действие представляет собой осуществленную волю, которая вместе с тем является чем-то *осознанным* как в отношении своего возникновения и исходного начала внутри самого себя, так и в отношении своего заключительного результата»<sup>9</sup> – на наш взгляд, относится к конкретному *действию героя драмы*. (Используется перевод П.С. Попова; далее при ссылках страницы издания указываются в тексте, в скобках после цитаты; в другом, чаще приводимом издании: «...действие есть исполненная воля, которая вместе с тем *осознается* как с точки зрения своего истока и исходного момента во внутреннем мире, так и с точки зрения конечного результата»<sup>10</sup>, на основе перевода Попова). Но, в таком случае, его составными элементами никак не могут быть перипетия и узнавание; они способны быть только элементами *действия в драме*. Также *осуществленная воля* никак не может обладать таким признаком, как *замкнутость*, а ведь в самом первом абзаце раздела «Драматическая поэзия» Гегель говорит о *в себе замкнутом действии* (in sich abgeschlossene Handlung<sup>11</sup>), которое и изображает драма (329).



Традиция использования двух нетождественных понятий – *действие героя* и *действие в драме* – подтверждается и первым абзацем в подразделе «Принцип драматической поэзии»:

«Необходимым условием драмы вообще является изображение наличных *человеческих действий* и отношений для представляющего сознания, благодаря этому раскрывающихся в словесном обнаружении со стороны лиц, выражающих действие. Но *драматическое действие* не ограничивается простым, беспрепятственным проведением определенной цели, а безоговорочно коренится в обстоятельствах, страстях и характерах, входящих в коллизию; поэтому оно приводит к *действиям* и *противодействиям* (в другом издании – *поступкам* и *реакциям*), которые опять-таки со своей стороны вызывают необходимость примирительной борьбы и раздвоения (курсив мой – *Н.К.*)» (330).

Основываясь на важном замечании Гегеля: «Цель и содержание действия оказываются драматическими лишь постольку, поскольку цель своей определенностью в других индивидах вызывает иные, противоположные цели и страсти» (333), подчеркнем – *действию героя* противопоставит *противодействие антагониста*. В этой связи представляется более точным определение действия в драме, данное В.Е. Хализевым, – «*поступки персонажей эпических и драматических произведений в их взаимосвязи, составляющей (наряду с событиями, происходящими независимо от воли героев) важнейшую сторону сюжета*»<sup>12</sup> (курсив мой – *Н.К.*).

Таким образом, и в русской критике, и в отечественном литературоведении сложилась традиция употребления понятия действия в двух значениях. (Ценным исключением является программный труд М.С. Кургинян «Драма», в котором определения «действия» не дается, но употребление слова строго ограничено первым значением<sup>13</sup>.)

Отсюда следуют два вывода, существенных для определения понятия драматического действия:

1. *Действие в драме* и *действие героя*, в смысле деяние персонажа – не тождественные понятия. Говорить о *единстве* и *цельности, завершенности* можно только в первом случае. С другой стороны, и *действие-поступок*, и *действие-слово*, о которых писал В. Волькенштейн, относятся ко второму значению<sup>14</sup>.

2. Драматическое действие включает в себя и действия персонажей, в первую очередь, протагониста (акции), и противодействие персонажей, в первую очередь, антагониста (реакции), причем обязательно во взаимосвязи; с приоритетом *воли* индивида, а не случая. Оно обладает обязательным свойством непрерывного поступательного движения. (Это одно из принципиальных отличий от действия в эпике.)

Может сложиться впечатление, что данное смешение понятий возникло в советский период. Однако, обратившись к работам В.Г. Белинского, который в первой половине 40-х гг. XIX в. стал первым проводником эстетических идей Гегеля в России, мы сталкиваемся с той же проблемой.



Для нас, в первую очередь, важна статья Белинского «Разделение поэзии на роды и виды». Здесь, прежде всего, говорится об особенностях *драматического действия*: «...круг действия в драме не замкнут для субъекта, но, напротив, из него выходит и к нему возвращается»<sup>15</sup> (далее эта статья цитируется по тому же источнику). Также речь идет о необходимости соблюдать единство действия: «Действие драмы должно быть сосредоточено на одном интересе и быть чуждо побочных интересов. <...> Простота, немногосложность и единство действия (в смысле единства основной идеи) должно быть одним из главнейших условий драмы; в ней все должно быть направлено к одной цели, к одному намерению».

Кроме того, Белинский пишет о *действии героя*: «...он [субъект в драме – *Н.К.*] разделился и является живою совокупностью многих лиц, из действия и противодействия которых слагается драма. <...> Драма не допускает в себя никаких лирических излишаний; лица должны высказывать себя в действии: это уже не ощущения и созерцания – это характеры». Особенно очевидно значение «деяние» в следующей цитате: «Если бы Антигона погребла тело Полиника, не зная, что ее ожидает за это неизбежная казнь, или без всякой опасности подпасть казни, ее действие было бы только доброе и похвальное, но обыкновенное и не героическое действие».

Наконец, Белинский употребляет слово «действие» и еще в одном значении, которого нет в советских переводах Гегеля, – как «воздействие»: «Посему действие, производимое трагедиею, – потрясающий душу священный ужас; действие, производимое комедиею, – смех, то веселый, то сардонический».

По свидетельству современников, Белинский по-немецки не читал, и Гегеля ему пересказывали Бакунин, Станкевич и др.: «Но, как он не тверд был в немецком языке, то взялись посвящать его в начала Гегеля молодые гегелисты, в том числе Станкевич, изучившие глубже других знаменитого немецкого философа»<sup>16</sup>. С горячностью пишет об этом Гончаров: «Узнали, что Белинский не знает по-немецки, следовательно, он-де ни Гегеля, ни Гете, ни других в подлиннике не читал, а говорит о них так, как будто читал их сам: ну, значит, и неуч!». И, заступаясь за Белинского, приводит довод, имеющий непосредственное отношение к рассматриваемому вопросу: «Профессия ученого была не его профессия, да он никогда и не брал ее на себя»<sup>17</sup>. Таким образом, рецепция гегелевских работ у Белинского не может считаться строго научной.

Первый перевод «Эстетики» Гегеля на русский язык появился в России в 1849–1860 гг.; необходимо отметить, что это был перевод В. Модестова не с немецкого, а с французского изложения<sup>18</sup>.

Перевод «Эстетики» в издании 1968–1973 гг., подготовленном М. Лившицем, иногда называют «переработанным переводом», т.е. текст не был переведен заново, а как бы «улучшен» перевод, опубликованный в собрании сочинений Гегеля 1938–1958 гг., выполненный в основном Б.Г. Столпнером. О соотношении двух данных переводов в Предисловии самого



М. Лившица говорится следующее:

«Его [Стоппнера – *Н.К.*] добросовестный труд создал основу для всех последующих изданий “Эстетики” на русском языке. Но увлечение, с которым он относился к своему делу, как всякое достоинство, имело и свою обратную сторону. Желая как можно точнее передать оттенки мысли немецкого философа, Б.Г. Стоппнер слишком близко следовал за языком оригинала, перевод его сугубо темен. <...> В идеале “Эстетику” Гегеля следовало бы перевести языком Белинского и Герцена.

Но об этом можно только мечтать. Было бы слишком самонадеянно с нашей стороны стремиться к достижению подобной цели, да и время, отведенное для подготовки рукописи к печати, не позволяло работать над переводом слишком долго. В основном пришлось ограничиться исправлением ранее изданного текста, хотя эта редакционная работа зашла так далеко, что, по существу, читатель имеет теперь совершенно новую книгу».

Все это относится, в первую очередь, к двум томам, переведенным Стоппнером, но, в какой-то степени, по-видимому, и к XIV-му тому, переведенному П.С. Поповым, в котором как раз говорится о родах поэзии и который мы здесь цитируем.

В 2007 г. был переиздан перевод 1938–1958 гг.

В таком случае закономерен вопрос: возможно, причина создавшейся традиции – в неточном воспроизведении положений Гегеля Белинским и в переводах «Лекций по эстетике»? С целью ответить на него обратимся к тексту оригинала, хотя назвать так издание «Лекций по эстетике» Гого можно только условно.

Будут учтены все случаи употребления Гегелем слов со значением действия, но наиболее подробно рассмотрены четыре абзаца, в которых о действии говорится то, что впоследствии было признано самым важным и чаще всего цитировалось в работах отечественных теоретиков драмы. Это самый первый абзац в разделе «Драматическая поэзия», два приведенных выше абзаца и следующий абзац о единстве действия:

«Действительно же неприкосновенным законом является единство *действия*. <...> Вообще уже у каждого действия должна быть *определенная* цель, которую действие проводит, ибо вместе с действием человек деятельно вступает в конкретную действительность, в которой и самое общее тотчас уплотняется и ограничивается в особое явление. <...> Но, как мы видели, обстоятельства для драматического действия таковы, что индивидуальная цель испытывает благодаря этому затруднения от других индивидов, причем препятствием ей служит противоположная цель, <...> Итак, драматическое действие по существу опирается на действия, сопровождающиеся *коллизиями*, <...> В таком случае эта развязка вместе с тем как и само действие должна быть субъективной и объективной. <...> Таким образом подойти к настоящему концу можно лишь в том случае, когда цель и назначение действия, в котором заинтересовано целое, тождественны с индивидами и безоговорочно с ним связаны. Смотри по тому, взято ли отличие



и противоположность драматически действующих характеров просто или разветвляется в многообразно эпизодические побочные действия и лица, единство может быть либо более, либо менее строгим. <...> в “Ромео и Джульетте” распря семей, не связанная с любящими, их намерениями и судьбой составляет, правда, основу действия, но не является центральной точкой и Шекспир уделяет завершению этой распри в конце должное внимание, хотя и не такое усиленное» (с. 337) (оформление сохранено – *Н.К.*).

В открывающем раздел «Драматическая поэзия» абзаце мы видим:

1) слово “die Handlung” (действие, поступок, деяние): in sich abgeschlossene Handlung / в себе замкнутое действие; entschiedene Handlung / действие в полной мере (в данном контексте – *Н.К.*); die Handlung selbst / само действие;

2) прилагательное “handelnd” (действующий): als gegenwärtig handelnden / как действующего в настоящий момент (в данном контексте – *Н.К.*) (субъекта). Ниже – handelnden Personen / действующие лица и handelnden Individuen / действующие индивиды;

3) “das Tun” (образ действий; поведение; деяния): Tuns und Geschehens / поступков и событий. (Ниже – das reale Tun / реальное действие.)

Таким образом, в данном вводном абзаце слово “Handlung” употреблено только для обозначения драматического действия. Для действий субъекта использовано слово “das Tun”.

Иную картину мы видим в нужном нам абзаце из подраздела «Принцип драматической поэзии» (см. выше); кстати, между этими абзацами никакие *слова действия* не встречаются.

В первом же предложении уже знакомое нам слово “Handlung” встречается во множественном числе – “Handlungen”. Из контекста ясно, что оно используется для обозначения поступков субъекта действия: gegenwärtiger menschlicher Handlungen und Verhältnisse / настоящих человеческих поступков и отношений. (Ниже – Charakteren und Handlungen / характерами и поступками; allgemeinmenschliche Zwecke und Handlungen / общечеловеческие цели и действия.) Спорен смысл конца предложения, где это слово употреблено в единственном числе: die Handlung ausdrückenden Personen / выражающих действие лиц.

В следующем предложении, что очень важно, драматическое действие неожиданно названо другим словом “Handeln”: “das dramatische Handeln”. (Ср. с тем, что пишет В. Терлецкий о своем переводе с немецкого книги Эмириха Корета «Основы метафизики»: «Переведа Wirken как “действие”, Wirkung – как “действие”, Mitwirken – “со-действие” (дабы с помощью дефиса подчеркнуть совместность действия), мы вынуждены были Handeln и Handlung варьировать, исходя из контекста, от “поступков” до “действий” и “дела”<sup>19</sup>. В то же время трижды в тексте встречается в этом же значении сочетание со словом “Handlung” – “dramatische Handlung”. Слово “Handeln” встречается в других сочетаниях, например, im Reden wie im Handeln / в речах и деятельности).





Действия субъекта выражены словами “Aktionen und Reaktionen”, в переводе Попова – «действиям и противодействиям».

Теперь рассмотрим абзац, где говорится о действии как осуществленной воле. Знакомое нам слово явно имеет отношение к субъекту: “die Handlung ist das ausgeführte Wollen”. Это подтверждается началом следующего предложения: “Was nämlich aus der Tat herauskommt ...” / Что именно следует из поступка... Слово “die Tat” (поступок, дело, действие, деяние) никоим образом не может обозначать драматическое действие. Оно использовано и ниже в предложении: «Драматический индивид сам пожинает плоды своих деяний».

И, наконец, важнейший абзац о единстве действия – die Einheit der Handlung (оформление сохранено – Н.К.). Но ниже Jede Handlung / каждое действие явно снова относится к действию субъекта, а “das Handeln” здесь означает деятельность.

Таким образом, при учете остального текста раздела «Драматическая поэзия», мы видим, что в рассмотренном издании при преобладании слова “die Handlung” для обозначения драматического действия в этом же смысле встречается и слово “das Handeln”.

С другой стороны, если в подавляющем большинстве случаев для действий героя используются слова (по мере убывания) “Handlungen”, “das Handeln”, “das Tun”, “die Tat”, “die Aktion”, “die Reaktion”, то в нескольких случаях для обозначения деяния героя используется слово “die Handlung”, которое, как сказано выше, в основном несет смысловую функцию драматического действия. (В известном нам переводе «Эстетики» на английский для всех значений почти исключительно употребляется слово “action”<sup>20</sup>.)

Можно ли утверждать, что не только переводчики Гегеля, но и сам Гегель не разграничивал эти значения «действия»? На данный момент, а может быть, и в будущем, нельзя ответить на этот вопрос, что обусловлено проблемой первоисточников, очень подробно и убедительно рассмотренной в диссертации Н.А. Кореновой «Тезис о “конце искусства” в эстетике Гегеля и его трактовка в современной философии»<sup>12</sup> (ниже все цитаты приводятся с указанием страниц в скобках). Автор утверждает, что «в настоящее время нам доступны в хорошем объеме лишь своего рода вторичные источники гегелевских лекций по эстетике, каковыми являются конспекты студентов» (с. 24). Кроме того, «известные специалистам к настоящему моменту и изданные в Германии новые источники пока не имеются в русских переводах, что свидетельствует о серьезном отставании отечественного гегелеведения, в его эстетической части, от мирового уровня» (с. 19).

В свете изложенного выше особенно актуальна для данной статьи следующая мысль Кореновой: «Безусловно, крайне важно было бы максимально точно понять, какие слова в лекциях принадлежат непосредственно философу, а какие – его ученикам» (с. 27).

Таким образом, можно констатировать проблему употребления поня-



тия «действие» в русской критической и литературоведческой традициях в двух разных значениях. По нашей гипотезе, это обусловлено судьбой «Эстетики» Гегеля в России и проблемами переводческого и текстологического характера.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Волькенштейн В. Драма // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: в 2 т. Т. 1. М.; Л., 1925. Стлб. 214; Lawson J.H. Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting. New York, 1949.

<sup>2</sup> Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. С. 33–46.

<sup>3</sup> Бентли Э. Жизнь драмы. М., 2004. С. 32.

<sup>4</sup> Ищук-Фадеева Н.И. Действие // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 52.

<sup>5</sup> Волькенштейн В. Драматургия. М., 1969.

<sup>6</sup> Владимиров С.В. Действие в драме. СПб., 2007.

<sup>7</sup> Владимиров С.В. Действие в драме. СПб., 2007. С. 12.

<sup>8</sup> Костелянец Б.О. Драма и действие. Лекции по теории драмы. М., 2007.

<sup>9</sup> Гегель Г.В.Ф. Собрание сочинений: в 14 т. Т. XIV. Лекции по эстетике. М., 1958. С. 332.

<sup>10</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 3. М., 1971. С. 541.

<sup>11</sup> Hegel G.W.F. Vorlesungen über die Ästhetik. III. URL: <http://ru.bookzz.org/book/1354399/16eada> (accessed 22.10.2015).

<sup>12</sup> Хализев В.Е. Действие // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 88.

<sup>13</sup> Кургуниан М.С. Драма // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. М., 1964. С. 238–362.

<sup>14</sup> Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 66; Чистухин И.Н. О драме и драматургии. [Б.м.], 2002. URL: <http://review3d.ru/i-n-chistyuxin-o-drame-i-dramaturgii> (дата обращения 22.10.2014); Petersen J. Die Wissenschaft von der Dichtung. Vol. 1. Weik und Dichter. Berlin, 1939. P. 119–126.

<sup>15</sup> Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды. URL: <http://philologos.narod.ru/classics/belinsky1.htm#Драма> (дата обращения 17.02.2015).

<sup>16</sup> Лажечников И.И. Заметки для биографии Белинского. URL: [http://az.lib.ru/b/belinskij\\_w\\_g/text\\_3860-1.shtml](http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_3860-1.shtml) (дата обращения 17.02.2015); Бердяев Н.А. Русская идея. URL: <http://fanread.ru/book/3414759/?page=7> (дата обращения 17.02.2015).

<sup>17</sup> Гончаров И.А. Заметки о личности Белинского. URL: [http://www.libok.net/writer/548/kniga/52245/goncharov\\_ivan\\_aleksandrovich/zametki\\_o\\_lichnosti\\_belinskogo/read/4](http://www.libok.net/writer/548/kniga/52245/goncharov_ivan_aleksandrovich/zametki_o_lichnosti_belinskogo/read/4) (дата обращения 17.02.2015).

<sup>18</sup> Лившиц М. Предисловие // Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: в 4 т. М., 1968–1971. URL: [http://www.gutov.ru/lifshitz/texts/gegel\\_perdis.htm](http://www.gutov.ru/lifshitz/texts/gegel_perdis.htm) (дата обращения 17.02.2015); Лоскутникова М.Б. Русское литературоведение XVIII–XIX веков. Истоки, развитие, формирование методологий. М., 2009. С. 180.



<sup>19</sup> [Терлецкий В.] От переводчика. URL: <http://psylib.org.ua/books/koret01/txt09.htm> (дата обращения 26.02.2015).

<sup>20</sup> Hegel's Lectures on Aesthetics. Part 3, Section 3. URL: <https://www.marxists.org/reference/archive/hegel/works/ae/part3-section3-chapter3.htm#c-c> (accessed 26.02.2015).

<sup>21</sup> Коренева Н.А. Тезис о «конце искусства» в эстетике Гегеля и его трактовка в современной философии: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.03. М., 2013.

## References

1. Vol'kenshteyn V. Drama [Drama]. *Literaturnaya entsiklopediya. Slovar' literaturnykh terminov: v 2 t. T. 1* [The Encyclopedia of Literature. The Dictionary of Literary Terms: in 2 vols. Vol. 1]. Moscow; Leningrad, 1925, column 214.
2. Lawson J.H. *Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting*. New York, 1949.
3. Khalizev V.E. *Drama kak rod literatury (poetika, genezis, funktsionirovanie)* [Drama as a Kind of Literature (Poetics, Genesis, Function)]. Moscow, 1986, pp. 33–46.
4. Bentley E. *Zhizn' dramy* [The Life of the Drama]. Moscow, 2004, p. 32.
5. Ishchuk-Fadeeva N.I. Deystvie [Action]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, p. 52.
6. Vol'kenshteyn V. *Dramaturgiya*. [Dramaturgy]. Moscow, 1969.
7. Vladimirov S.V. *Deystvie v drame* [Dramatic Action]. St. Petersburg, 2007.
8. Vladimirov S.V. *Deystvie v drame* [Dramatic Action]. St. Petersburg, 2007, p. 12.
9. Kostelyanets B.O. *Drama i deystvie. Lektsii po teorii dramy* [Drama and Action. Lectures on Theory of Drama]. Moscow, 2007.
10. Hegel G.W.F. *Sobranie sochineniy: v 14 t. T. XIV. Lektsii po estetike* [Collected Works: in 14 vols. Vol. XIV. Lectures on Aesthetics]. Moscow, 1958, p. 332.
11. Hegel G.W.F. *Estetika: v 4 t. T. 3* [Aesthetics: in 4 vols. V.3]. Moscow, 1971, p. 541.
12. Hegel G.W.F. *Vorlesungen über die Ästhetik. III*. Available at: <http://ru.bookzz.org/book/1354399/16eada> (accessed 22.10.2015).
13. Khalizev V.E. Deystvie [Action]. *Literaturnyy entsiklopedicheskiy slovar'* [Literary Encyclopedic Dictionary]. Moscow, 1987, p. 88.
14. Kurginyan M.S. Drama [Drama]. *Teoriya literatury. Osnovnye problemy v istoricheskom osveshchenii. Rody i zhanry* [Theory of Literature. The Main Problems in Historical Interpretation. Literary Genres]. Moscow, 1964, pp. 238–362.
15. Pavis P. *Slovar' teatra* [Dictionary of the Theatre]. Moscow, 1991, p. 66.
16. Chistyukhin I.N. *O drame i dramaturgii: uchebnik dlya studentov gumanitarnykh vuzov* [On Drama and Dramaturgy]. [S.l.], 2002. Available at: <http://review3d.ru/i-n-chistyuxin-o-drame-i-dramaturgii> (accessed 22.10.2014).
17. Petersen J. *Die Wissenschaft von der Dichtung. Vol. 1. Weik und Dichter*. Berlin, 1939, pp. 119–126.
18. Belinskiy V.G. *Razdelenie poezii na rody i vidy* [The Division of Poetry into Kinds and Genres]. Available at: <http://philologos.narod.ru/classics/belinsky1.htm#Drama> (accessed 17.02.2015).
19. Lazhechnikov I.I. *Zametki dlya biografii Belinskogo* [Notes for a Biography



of V.G. Belinsky]. Available at: [http://az.lib.ru/b/belinskij\\_w\\_g/text\\_3860-1.shtml](http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_3860-1.shtml) (accessed 17.02.2015).

20. Berdyaev N.A. *Russkaya ideya* [The Russian Idea]. Available at: <http://fanread.ru/book/3414759/?page=7> (accessed 17.02.2015).

21. Goncharov I.A. *Zametki o lichnosti Belinskogo*. Available at: [http://www.libok.net/writer/548/kniga/52245/goncharov\\_ivan\\_aleksandrovich/zametki\\_o\\_lichnosti\\_belinskogo/read/4](http://www.libok.net/writer/548/kniga/52245/goncharov_ivan_aleksandrovich/zametki_o_lichnosti_belinskogo/read/4) (accessed 17.02.2015).

22. Livshits M. Predislovie [Foreword], in: Hegel G.-W.-F. *Estetika: v 4 t.* [Aesthetics: in 4 vols.]. Moscow, 1968–1971. Available at: [http://www.gutov.ru/lifshitz/texts/gegel\\_perdis.htm](http://www.gutov.ru/lifshitz/texts/gegel_perdis.htm) (accessed 17.02.2015).

23. Loskutnikova M.B. *Russkoe literaturovedenie XVIII–XIX vekov. Istoki, razvitie, formirovanie metodologiy* [Russian Literary Studies of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Centuries: origins, development, forming of the methodologies]. Moscow, 2009, p. 180.

24. [Terletskiy V.] *От переводчика* [From a Translator]. Available at: <http://psylib.org.ua/books/koret01/txt09.htm> (accessed 26.02.2015).

25. Hegel's Lectures on Aesthetics. Part 3, Section 3. Available at: <https://www.marxists.org/reference/archive/hegel/works/ae/part3-section3-chapter3.htm#c-c> (accessed 26.02.2015).

26. Koreneva N.A. *Tezis o "kontse iskusstva" v estetike Gegelya i ego traktovka v sovremennoy filosofii: dis. ... kand. filos. nauk: 09.00.03* [The "end-of-art" Thesis in Hegel's Aesthetics and its Interpretation in Modern Philosophy: Dissertation]. Moscow, 2013.

**Кириленко Наталья Натановна** – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ.

Область научных интересов: историческая поэтика (в особенности – поэтика сюжета); поэтика классического детектива; поэтика драмы; русская и англо-американская проза XIX–XX вв.

E-mail: [nkirilenko466@gmail.com](mailto:nkirilenko466@gmail.com)

**Kirilenko Natalia N.** – a postgraduate student at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities (RSUH).

Research area: historical poetics (particularly plot poetics); classic detective story poetics; dramatic theory; the Russian, British and American prose of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries.

E-mail: [nkirilenko466@gmail.com](mailto:nkirilenko466@gmail.com)



Т.Н. Волкова (Кемерово)

## ЖАНРОВО-РОДОВЫЕ АСПЕКТЫ ПЬЕСЫ ЮРИЯ КЛАВДИЕВА «СОБИРАТЕЛЬ ПУЛЬ»

**Аннотация.** В статье предлагается анализ нетрадиционных эпизодов пьесы современного драматурга Ю. Клавдиева. В этих эпизодах обнаруживается присутствие магистральных особенностей эпоса, лирики и драмы. Эпическая, лирическая и драматическая традиции оказываются связанными в пьесе с тремя разными точками зрения на главного героя: далекой, близкой и внутренней. Провоцируя читателя на освоение каждой из них, автор создает условия для продуктивного понимания противоречивого мира подростка.

**Ключевые слова:** ремарка; эпос; лирика; драма; видение; сон; повествователь; точка зрения; интертекстуальные связи.

T.N. Volkova (Kemerovo)

## Genre and Type Aspects in Yuriy Klavdiev's Play "The Bullet Collector"

**Abstract.** The article presents the analysis of the unconventional episodes in a play by a modern dramatist Yuriy Klavdiev, revealing the main features of epic literature, lyric poetry and drama. The epic, lyric and dramatic traditions are bound in three different points of view on the protagonist: far, close and internal. Provoking a reader's mastering of each of them, the author creates the conditions for a productive understanding of the contradictory world of a teenager.

**Key words:** remark; epic poetry; drama; vision; dream; narrator; point of view; intertextuality.

«Кладбище. Гроб закапывают. Он смотрит на могилу некоторое время – издали, потом подходит. Стоит рядом, потом снимает с себя рубашку. Аккуратно сворачивает. Кладет на могилу. На оградке соседней могилы сидят голуби. Он целится в них из воображаемого пистолета. Бах. Бах»<sup>1</sup>, – такими словами заканчивается пьеса Ю. Клавдиева «Собиратель пуль» (далее текст пьесы цитируется по этому источнику). Приведенный фрагмент существенно отличается от сходного с ним начала произведения: здесь нет «бомжа», «голых, серых деревьев», ветра и звука радио. Вместо этого – «голуби», «рубашка» и «воображаемый пистолет». По-иному ведет себя здесь и герой: если вначале Он пробует землю на язык, то в финале оставляет на могиле снятую с себя рубашку. Изменение антуража места действия и поведения главного героя не может не вызвать у читателя вопроса о том, какую сцену показывает автор в конце пьесы: ту же, что и в начале (но с иной точки зрения), или совсем другую? Ответу на этот вопрос и посвящена настоящая статья.

Пьеса Ю. Клавдиева обращает на себя внимание подчеркнутой



«нетрадиционностью». Нетрудно заметить, что в ней нет обязательного для драмы перечня действующих лиц, что вместо пространственно-временного принципа членения текста в пьесе принят исключительно временной (деление на «дни») и что она содержит такие фрагменты, которые не встречаются в классической драме XIX в.<sup>2</sup> Это упомянутые выше начало и финал произведения, сцена видения Ярика, «варианты развития событий» (в первом и третьем дне), намеренно ритмизованные слова героя («Больше всего на свете я хочу жить так, как я хочу...») и автора («Неподалеку от них лежит на асфальте разбитая бутылка водки»). Рассмотрим последовательно все необычные фрагменты произведения Ю. Клавдиева.

Пьеса «Собиратель пуль» начинается короткой сценой на кладбище. Эта сцена отделена от основного текста, состоящего из шести самостоятельных частей («дней»), специальным знаком. С другой стороны, эпизод на кладбище выделен и в сюжете произведения, ведь действие первого «дня» (следующего фрагмента драмы) происходит в совершенно другом времени-пространстве (ранним утром на кухне). Несмотря на то, что эпизод на кладбище вынесен за рамки основного текста, он не является авторской ремаркой. Даже беглое сопоставление «кладбищенской» сцены с традиционными ремарками подтверждает это.

Со вступительной ремаркой – перечнем действующих лиц – сцену на кладбище объединяет только расположение в композиции. Начало пьесы, как правило, знакомит читателя с персонажами произведения: здесь автор представляет своих героев, сообщая информацию об их имени, возрасте, внешности, одежде, роде занятий и пр. В эпизоде на кладбище никаких сведений о герое не содержится. Более того, в нем намеренно опускаются даже те детали, без которых абсолютно невозможно понять, о ком идет речь. Например, имя и возраст главного действующего лица.

К «беллетризованной» ремарке эпизод на кладбище отсылает «функциональная близость повествованию»<sup>3</sup>, которая означает кроме прочего осязаемое присутствие в тексте почти персонифицированной, оценивающей точки зрения. Такая точка зрения легко обнаруживается в начале пьесы «Собиратель пуль». Совершенно очевидно, что здесь есть не только действующее лицо («он»), но и тот, кто внимательно наблюдает («Аккуратно кладет обратно»), оценивает («Недалеко от могилы мочится под дерево бомж») и со-чувствует («Холодно»).

Несмотря на это достаточно важное сходство, эпизод на кладбище нельзя назвать ремаркой, ведь кладбищенская сцена ничего не поясняет и не комментирует. Напротив, она вполне самостоятельна: играет значимую роль не только в композиции пьесы (что свойственно ремарке), но и в ее сюжете. Как таковая сцена на кладбище больше напоминает фрагмент эпического, нежели драматического, произведения. На это указывает и особое построение отношений автора и героя в сцене, а также ее интертекстуальные связи.

Отсутствие исходной характеристики действующих лиц в





«Собирателе пуль» свидетельствует о том, что автор выстраивает иные, чем в драме, отношения со своими героями. Поскольку в самом начале пьесы вводится точка зрения повествователя, можно утверждать, что эти отношения отсылают к эпической традиции. Привлекая возможности повествовательной техники, автор создает у читателя иллюзию включенности в подлинную жизнь, которая является неотъемлемой частью эпического произведения<sup>4</sup>. В драме же ситуация прямо противоположная, ведь перечень действующих лиц знакомит читателя с персонажами произведения, которое ему только еще предстоит прочесть. Это исключает саму возможность возникновения у него ощущения погруженности в реальность: перед читателем именно персонажи, а не живые люди; их можно сыграть, причем по-разному.

Одновременно с созданием иллюзии включенности в подлинную жизнь эпизод на кладбище обнаруживает прямо противоположную тенденцию – он намеренно демонстрирует собственную литературную условность. Кладбищенский мотив этого эпизода в сочетании с темой «отцов и детей», которая возникает в первых строках первой части пьесы, не может не отсылать к хрестоматийному русскому роману «Отцы и дети». Точнее, к эпилогу, в котором речь идет об «одной могиле» («Он смотрит на могилу некоторое время...»), где похоронен Евгений Базаров («...гроб закапывают»), о «вечном спокойствии равнодушной природы» («Деревья голые, серые. Дует ветер.») и о «жизни бесконечной» («Где-то далеко играет радио»)<sup>5</sup>. Тургеневские образы, отчетливо проглядывающие сквозь мрачную картину похорон, хорошо знакомую современному человеку, как раз и призваны обнаружить условность, «литературность» всего происходящего в этой сцене.

Как видим, сцена на кладбище построена особым образом: в ней присутствует своеобразная «эпическая» перспектива, позволяющая увидеть описываемые события не так, как в драме. Введение этой перспективы дает автору возможность показать своего героя одновременно и как обычного человека, и как персонажа художественного произведения, а значит утвердить принципиальное равенство и взаимопроницаемость литературы и реальности<sup>6</sup>.

«Эпическая» перспектива обнаруживается не только в кладбищенском эпизоде, но и в совершенно другой сцене пьесы – сне главного героя, которым заканчивается часть под названием «Рубашка мертвеца» (день № 2). Эта сцена, как и сцена на кладбище, тоже отделена от основного текста специальным знаком и, кроме того, маркирована сменой шрифта. Подобное выделение в тексте может, по всей видимости, указывать на специфичность самого фрагмента.

Действительно, принцип изображения сновидческого мира в названном эпизоде не соответствует драматургической традиции. Как известно, в драме основным способом изображения героя и события является слово самого героя<sup>7</sup>. Это касается и изображения сна или видения персонажа. Сон в драматическом произведении, как правило, становится известен из



рассказа самого сновидца (см. сон Катерины в драме «Гроза»), а видение умершего человека чаще всего строится так же, как и любая иная сцена-диалог. В шекспировском «Гамлете», например, встреча с призраком ничем не отличается от встречи Гамлета с Офелией или с другими персонажами: во всех случаях герои вступают друг с другом в диалог, за развитием которого и наблюдает читатель.

Совсем иначе изображено сновидение главного героя «Собирателя пуль». Сон в пьесе не пересказывается (в диалоге или монологе) и не разыгрывается (как самостоятельная сцена), а показывается с внутренней точки зрения самого сновидца, на которую временно становится автор, используя возможности повествователя. Такой принцип изображения сновидческого мира совершенно не характерен для драмы; он является признаком эпического произведения, в котором принципиально важна фигура всевидящего и всезнающего повествователя.

С эпической традицией связывает сновидение «Собирателя пуль» и само его строение, которое ничем не отличается, например, от строения сновидения Алеши Карамазова в романе Ф.М. Достоевского<sup>8</sup>. Последнее имеет две части: собственно сон и видение умершего Зосимы. Сновидение в пьесе Ю. Клавдиева тоже распадается на две вполне самостоятельные части: сначала «ему» видится костер, окруженный детьми. В этом костре Он сжигает учебники (ср. со сценой сожжения «учебных дневников» в книге Льва Кассиля «Конduit и Швамбрания»<sup>9</sup>). Затем, после того, как герой, как кажется, просыпается, ему является недавно убитый Ярик.

Как и в случае со сном Алеши Карамазова, вторая часть сна героя «Собирателя пуль» содержит очевидные признаки средневекового жанра видения<sup>10</sup>. Здесь присутствует и сновидец, и недавно умерший. «Приход» умершего происходит во сне. Сон воспринимается не как рядовое состояние сознания, выпавшего на время из реальности, а как сама реальность («Он просыпается. Ему хочется в туалет»). Сновидец задает вопросы умершему о том мире («Это... здорово?»).

Два сна – главного героя «Собирателя пуль» и Алеши Карамазова – объединяет еще одна особенность. В обоих случаях субъект изображения превышает собственные полномочия, ведь повествование в «Братьях Карамазовых» ведется скотопригоньевским обывателем, который никак не может проникнуть в сновидческий мир Алеши, а в «Собирателе пуль» вообще должна присутствовать исключительно «драматическая» перспектива, исключая посредническую точку зрения повествователя.

Наряду с эпической линией в «Собирателе пуль» присутствует и лирическая. Она также обнаруживается уже в самом начале пьесы, где главный герой назван не конкретным именем, а местоимением Он. Подобное использование местоимения характерно, как известно, в большей степени для лирики: именно лирика выстраивает человеческие отношения посредством местоимений, а не личных имен<sup>11</sup>.

Лирическая составляющая присутствует, далее, в нескольких фрагментах. Во-первых, в двух авторских ремарках, одна из которых





намеренно ритмизованна: «Неподалеку от них лежит на асфальте разбитая бутылка водки. Неподалеку от них стоит дорогая машина. Неподалеку от них светофор переключается на зеленый. Неподалеку от них старушку с ног до головы обрызгала машина, из которой на всю улицу орет Шнур», а другая подчеркнута анимистична: «Оба уходят. Им вслед гремит гром. Потом идет дождь, люди совершенно исчезают с улиц, они бегут мимо полных прячущихся от дождя людей магазинов. Город остается один на один с дождем и совершенно не знает, что с ним делать. Вода просто льется по улицам. Воды много. Жадные кладбища и леса пьют ее, двигая могильными холмиками, как кадыками». Во-вторых, в ритмизованном слове главного героя:

«Больше всего на свете я хочу жить так, как хочу. Больше всего на свете я хочу умереть. Потому что смерть – это лучшее, что может случиться с живым. Больше всего на свете я боюсь оказаться не прав. Больше всего на свете мне нравится смотреть кино и играть. Больше всего на свете я боюсь, что обо мне никто не узнает. Больше всего на свете я боюсь, что все, что мне дорого, окажется никому не нужным. Больше всего на свете я хочу, чтобы было интересно. Больше всего на свете я хочу, чтобы отчим умер. Больше всего на свете я хочу, чтобы все, о чем я думаю, оказалось правдой. Больше всего на свете я хочу, чтобы все на свете стало так, как я думаю. Больше всего на свете я хочу, чтобы я был самым лучшим. Больше всего на свете я хочу, чтобы у меня была девушка. Больше всего на свете я хочу, чтобы никогда не кончалась эта ночь. Больше всего на свете я хочу жить».

Кроме ритма и специфической анимистичности в выделенных фрагментах отсылает к лирике близость двух противоположных реальностей – изображающей и изображенной. Если сопоставить первую авторскую ремарку и внутренний монолог главного героя, можно заметить интересное сходство. Наиболее очевидно оно в языке двух фрагментов: каждая новая фраза и в том и в другом случае начинается одинаково – стилистический прием, хорошо известный лирике<sup>12</sup>. Другое сходство – не столь очевидно. В обоих фрагментах сцепление фраз имеет скорее внутреннюю, нежели внешнюю, понятную каждому, логику. Почему от «разбитой бутылки водки» автор переходит к «дорогой машине» и «светофору», можно разобраться, только заняв его пространственную точку зрения, т.е. посмотреть на мир его (а не своими) глазами. Подобным образом и понимание нелогичных переходов от желания жить к желанию умереть, быть правым, смотреть кино и играть требует того, чтобы читатель на какое-то время встал на внутреннюю точку зрения подростка.

Отмеченное языковое и конструктивное сходство «лирических» фрагментов не может быть случайным. Оно свидетельствует о равенстве героя и автора, причем таком, которое предполагает обнаружение себя в другом. Именно такие отношения свойственны отдельным образцам лирики, в которых «он» иногда выступает не как абсолютно другой, а



как иная ипостась самого «я», необходимая «я» для осмысления своей собственной судьбы (ср. с употреблением местоимений «я», «ты» и «мы» в стихотворении С. Есенина «Не жалею, не зову, не плачу...»<sup>13</sup>).

Обнаруженные нами в ходе анализа необычных фрагментов текста пьесы Ю. Клавдиева следы эпической и лирической традиций позволяют сделать предположение о том, что в «Собирателе пуль» будет присутствовать и собственно драматургическая линия. В самом деле, к драматической традиции отсылают в пьесе два фрагмента, названные «вариантами развития событий». В этих фрагментах заявлена как раз та самая точка зрения, которая характерна для отсутствующего в «Собирателе пуль» перечня действующих лиц, поскольку здесь делается акцент на «персонажной» ипостаси главного героя. Предлагая разные варианты развития событий, автор подчеркивает условно-театральную природу и самого героя, и действия, в котором он принимает участие.

Примечательно, что такой способ изображения поведения героя коррелирует, по всей видимости, с внутренним монологом классической драмы. Рассуждению героя о том, что я хочу сделать, что я могу сделать и что я сделаю (гамлетовское «быть или не быть»), соответствуют в «Собирателе пуль» авторские «варианты развития событий». Отдавая предпочтение именно такому способу изображения глубочайших душевных движений своего героя, автор демонстрирует прямо противоположное лирической линии отношение к герою. Другому «я» в «вариантах развития событий» соответствует персонаж, роль которого можно выбирать.

Итак, необычные фрагменты «Собирателя пуль» можно разделить на три группы, в каждой из которых преобладают магистральные черты эпоса, лирики или драмы. Правомерность такого прочтения интересующих нас участков текста пьесы подтверждается и выбором литературных источников, упоминаемых или цитируемых в ней. К эпическому ряду, безусловно, относятся «Отцы и дети» И.С. Тургенева и чеховский рассказ «Спать хочется», образы которого возникают в ряде сцен с постоянно плачущим младенцем. Лирический ряд продолжают упоминаемые в пьесе песни «Секс Пистолз», Шнура и Егора Летова. Фраза, которую произносят Он и мальчик в конце произведения – «никого не жалко», – одновременно отсылает и к известной по фильму «Бумер» песне Шнура, и к стихотворению «Как в обугленной земле» Егора Летова. Наконец, драматическую перспективу формируют не только собственно литературные, но кинематографические источники. К первым относится, прежде всего, пьеса У. Шекспира «Ромео и Джульетта», на которую указывает образ кинжала и возраст героя (герой говорит о себе: «Я же мелкий еще. Мне четырнадцать только через месяц»). Ко вторым – фильм американского режиссера Кена Видерхорна «Возвращение живых мертвецов – 2», который собираются посмотреть приятели-подростки, а также «Возвращение живых мертвецов – 1», которое они уже наверняка видели.

Три линии, обнаруженные нами, выполняют в пьесе Ю. Клавдиева



важную роль. Во-первых, они постулируют три разные точки зрения на героя: отделенную от подросткового мира непроходимой ценностно-временной дистанцией взрослую (эпическую) точку зрения, позицию рядом находящегося «другого» (драматическая линия) и собственно внутренний – лирический – взгляд героя на себя самого. Каждая из названных точек зрения обладает как достоинствами, так и недостатками. Эпическая перспектива позволяет увидеть в герое часть мира, а в его судьбе – закономерное прохождение испытаний (временная смерть), ведущих к закономерному же взрослению (возрождение). Подобный избыток знания ведет, однако, к неосуществимости близкого контакта и личного сочувствия. Преимущество драматической точки зрения заключается в том, что она максимально приближена к герою, что оборачивается невозможностью опознать в нем что-то иное, чем то, что открывается «здесь и сейчас». Наконец, внутренняя точка зрения позволяет увидеть скрытый душевный мир самого подростка, но не гарантирует понимания обнаруженных в этом мире вопиющих противоречий.

Каждая из точек зрения в пьесе принадлежит сразу двум реальностям: изображающей и изображенной. Автор и персонажи «Собирателя пуль» оценивают главного героя с одних и тех же позиций, что, безусловно, сближает их кругозоры. Если сравнить авторское восприятие главного героя в «вариантах развития событий» с оценкой его персонажем по имени Сергей, можно заметить, что в обоих случаях абсолютизируется только одна сторона героя: автору видится жестокость подростка, а Сергею – его героизм. Подобное сближение обнаруживается и в случае с эпической точкой зрения, ведь и повествователь и взрослые персонажи обладают по отношению к герою избытком знания, возникающим благодаря временной дистанции: повествователь начала пьесы знает о том, что будет в конце, а отчим и мать выстраивают свои отношения с подростком в перспективе взросления. Сближение кругозоров происходит и в лирической линии пьесы. Внутренний мир героя и лирическое настроение автора («Всякая мерзость продолжает твориться») объединяет бунтарство и синкретизм восприятия.

Три точки зрения, обнаруженные нами, выполняют в пьесе Ю. Клавдиева и другую задачу: они создают условия для проблематизации самого «события рассказывания». Автор в «Собирателе пуль» хочет не просто показать современного подростка, но и продемонстрировать необходимость поиска пути, ведущего к пониманию его противоречивого внутреннего мира. Адекватную позицию по отношению к сложному смешению детского (мать и отец) и взрослого (секс и деньги), подлинного (добро и зло) и воображаемого (древоточцы и собиратели пуль), героического и низменного в сознании подростка может занять только тот, кто получит полноценный опыт пребывания в реальности, воспроизводящей это смешение, и последовательно освоит возможности разных точек зрения, существующих в ней. Подобным опытом в пьесе, безусловно, обладает сам автор, способный переходить от одной точки

зрения к другой, что не свойственно ни одному ее герою.

Теперь становится понятным значение дублирования сцены на кладбище в начале и финале пьесы. Два одновременно одинаковых и разных эпизода задают параметры для создания той недифференцированной реальности, с которой необходимо встретиться читателю. В такой реальности невозможно отличить происходящее на самом деле от воображаемого, начало от конца, литературу от жизни, жизнь от смерти. Невозможно понять, где действуют законы самурайского кодекса воина, вставшего на путь смерти, а где вступает в силу эпическая гармонизирующая сила «жизни бесконечной». В такой реальности есть много дорог и нет ни одного указателя, потому что единственно верного направления не существует.

Все вышесказанное означает, что правильно ответить на вопрос, поставленный в начале этой статьи, можно только словами самой пьесы: «Кладбище. Гроб закапывают. Он смотрит на могилу некоторое время – издали, потом подходит. Стоит рядом, берет горсть свежей земли. Нюхает. Пробует на язык. Аккуратно кладет обратно. Недалеко от могилы мочится под дерево бож. Холодно. Он идет по кладбищу. Деревья голые, серые. Дует ветер. Где-то далеко играет радио».

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Клавдиев Ю. Собиратель пуль. URL: [http://www.theatre-library.ru/files/k/klavdiyev/klavdiyev\\_5.doc](http://www.theatre-library.ru/files/k/klavdiyev/klavdiyev_5.doc) (дата обращения: 14.07.2015).

<sup>2</sup> Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 1. М., 2007. С. 328–329.

<sup>3</sup> Польшикова Л.Д. Ремарка // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 206.

<sup>4</sup> Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 2008. С. 89.

<sup>5</sup> Тургенев И.С. Отцы и дети // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 28 т. Т. 8. М.; Л., 1964. С. 402.

<sup>6</sup> Тмарченко Н. Д. Статус героя и «язык» сюжета в романе «Евгений Онегин» // Тмарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997. С. 113–125.

<sup>7</sup> Ицук-Фадеева Н.И. Драма // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. С. 64–66.

<sup>8</sup> Волкова Т.Н. Сны в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Достоевский и современность. Кемерово, 1996. С. 63–70.

<sup>9</sup> Кассиль Л.А. Кондуит и Швамбрания // Кассиль Л.А. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1. М., 1987. С. 191.

<sup>10</sup> Грибанов А.Б. Заметки о жанре видения на Западе и Востоке // Восток-Запад. М., 1989. Вып. 4. С. 65–77; Никола М.И. Эволюция средневековых видений и «Видение о Петре пахаре» У. Ленгленда. М., 1980.

<sup>11</sup> Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 89–90.



<sup>12</sup> Квятковский А.П. Анафора // Квятковский А.П. Поэтический словарь. М., 1966. С. 35–37.

<sup>13</sup> Магомедова Д.М. Филологический анализ лирического стихотворения. М., 2004. С. 87.

## References

1. Klavdiev Y. *Sobiratel' pul'* [The Bullet Collector]. Available at: [http://www.theatre-library.ru/files/k/klavdiev/klavdiev\\_5.doc](http://www.theatre-library.ru/files/k/klavdiev/klavdiev_5.doc) (accessed 14.07.2015).
2. Tamarchenko N.D. (ed.). *Teoriya literatury: v 2 t. T. 1.* [The Theory of Literature: in 2 vols. Vol. 1]. Moscow, 2007, pp. 328–329.
3. Pol'shikova L.D. Remarka [Remark]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, p. 206.
4. Gachev G.D. *Soderzhatel'nost' khudozhestvennykh form. Epos. Lirik. Teatr* [Sapidity of Artistic Forms. Epos. Lyrics. Theater]. Moscow, 2008, p. 89.
5. Turgenev I.S. Ottsy i deti [Fathers and Sons], in: Turgenev I.S. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 28 t. T. 8* [Complete Works and Letters: in 28 vols. Vol. 8]. Moscow; St. Petersburg, 1964, p. 402.
6. Tamarchenko N.D. Status geroya i "yazyk" syuzheta v romane "Evgeniy Onegin" [Hero Status and the Language of the Story in the Novel "Evgeniy Onegin"], in: Tamarchenko N.D. *Russkiy klassicheskiy roman XIX veka. Problemy poetiki i tipologii zhanra* [Russian Classic Novel of the XIX Century. Problems of Poetics and Typology of the Genre]. Moscow, 1997, pp. 113–125.
7. Ishchuk-Fadeeva N.I. Drama [Drama]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, pp. 64–66.
8. Volkova T.N. Sny v romane F.M. Dostoevskogo "Brat'ya Karamazovy" [Dreams in the Dostoevsky's Novel "The Brothers Karamazov"]. *Dostoevskiy i sovremennost'* [Dostoevsky and Modernity]. Kemerovo, 1996, pp. 63–70.
9. Kassil' L.A. Konduit i Shvambraniya [The Black Book and Schwambrania], in: Kassil' L.A. *Sobranie sochineniy: v 5 t. T. 1* [Works: in 5 vols. Vol. 1]. Moscow, 1987, p. 191.
10. Gribanov A.B. Zаметки o zhanre videniya na Zapade i Vostoke [Notes About the Vision in the West and East]. *Vostok-Zapad. Vyp. 4* [West and East. Issue 4]. Moscow, 1989, pp. 65–77.
11. Nikola M.I. Evolyutsiya srednevekovykh videniy i "Videnie o Petre pakhare" U. Lenglanda. [The Evolution of Medieval Visions and William Langland's "Vision of Peter Plowman"]. Moscow, 1980.
12. Lotman Yu.M. Analiz poeticheskogo teksta [Analysis of the Poetic Text], in: Lotman Yu.M. *O poetakh i poezii* [About Poets and Poetry]. St. Petersburg, 1996, pp. 89–90.
13. Kvyatkovskiy A.P. Анафора [Anaphora], in: Kvyatkovskiy A.P. *Poeticheskiy slovar'* [Poetry Dictionary]. Moscow, 1966, pp. 35–37.
14. Magomedova D.M. Filologicheskiy analiz liricheskogo stikhotvoreniya [Philological Analysis of the Lyric Poem]. Moscow, 2004, p. 87.



**Волкова Татьяна Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарных и художественно-эстетических дисциплин Кузбасского регионального института повышения квалификации и переподготовки работников образования.

Автор монографии «Вводные жанры в романе: виды и функции (на материале русского классического романа XIX века)». Научные интересы: теория романа, современная драматургия, детская и подростковая литература.

E-mail: [tvolkova2005@yandex.ru](mailto:tvolkova2005@yandex.ru)

**Volkova Tatiana N.** – Candidate of Philology, associate professor at the Department for Humanitarian, Art and Aesthetic Disciplines, Kuzbass Regional Institute of Professional Development and Retraining of Educators.

The author of a monograph "Introductory Genres in a Novel: Forms and Functions (on the theory of the Russian novel of the XIX century)". Research areas: the theory of novel, the newest drama, teenager's literature.

E-mail: [tvolkova2005@yandex.ru](mailto:tvolkova2005@yandex.ru)





Д.А. Зеленин (Москва)

### «QUID SIT EMBLEMA?»:

#### эволюция семантики эмблемы от античности до Андреа Альчиато

**Аннотация.** В данной статье эволюция феномена эмблемы рассматривается во всей ее полноте, от античности до ее перерождения в эпоху Возрождения в виде «*Emblematum Liber*» (1531 г.) Андреа Альчиато. Настоящая статья проследживает и подчеркивает особую преемственность термина ренессансным гуманизмом, а также и античное понимание эмблемы, учитывавшееся Андреа Альчиато, наряду с теми новыми смыслами, которые она обрела в XVI в.

**Ключевые слова:** эмблема; эмблематика; семантика эмблемы; Андреа Альчиато; книга эмблем; эмблематическая репрезентация.

D.A. Zelenin (Moscow)

### «Quid sit emblema?»: Evolution of the Emblem Semantics from Antiquity to Andrea Alciat

**Abstract.** The article analyses the development of the emblem phenomenon in all its worth, from antiquity up to its rebirth in the Renaissance as the *Emblematum liber* of A. Alciat. The article traces and emphasizes both particular continuity of the term by renaissance humanists and the ancient sense of an emblem, which was being taken into consideration by Alciat, together with new meanings that it acquired in XVIth century.

**Key words:** emblem; emblematic; semantics of an emblem; Andrea Alciat; emblem book; emblematic representation.

#### Семантика «до-книжной» эмблемы

Эмблема была хорошо известна в европейской культуре еще со времен античности. Древнегреческое «ἐμβλέμα» буквально означало «вставка», «накладной орнамент» или «рельефное украшение»; этим многозначным словом у латинян и греков обозначались не только украшения и аксессуары вооружения, но и в целом любая вставленная или вживленная в какую-либо оправу вещь, от стельки в обуви до привитой к дереву ветви. Известный «Греко-латинский лексикон» 1530 г. толкует греческое слово так: «ἐμβλέμα означает нечто вставленное, привитое и присоединенное к чему-либо»<sup>1</sup>. Известный венгерский гуманист и эмблематист Иоанн Самбук (Johann Sambucus) в предисловии к книге эмблем определял происхождение этого термина сжато, как «вставленное с целью украшения и пестроты»<sup>2</sup>.

Ему вторил и английский коллега Джеффри Уитни (Geoffrey Whitney), который, на основании этимологии слова от греческого ἐμβάλλεσθαι или ἐλεμβλήσθαι (вставлять или быть вставленным), понимает под первоначальными эмблемами «такого рода изображения или произведения искусства, какими бывает украшена металлическая посуда или же камни на мостовой, или на стенах, или же такие (изображения – Д.З.), которые украшают место»<sup>3</sup>. В классическом латинском языке, согласно Х. Мьедема<sup>4</sup>, слово не имело такого значения, и в текстах оно не обнаруживается вплоть до XVI в. Однако, если верить французскому ученому XIX в. А.Н. Дидрону, существует виденный им лично манускрипт XIII в., озаглавленный «*Emblemata Biblia*» и представляющий собой копию Библии, украшенную, по его словам, 300 красивейшими миниатюрами (A.N. Didron. *Iconographie chrétienne: histoire de Dieu*, 1844). В том же XVI в. Родигин в своем «Собрании шестнадцати древних книг Людовика Целия Родигина» пишет в отношении взращивания оливы, что «все, что ни есть культивированного, обработанного, когда оно прививается к невозделанному, называется *emblemata*»<sup>5</sup>. В классическом же латинском языке термин «эмблема» был, по всей видимости, непосредственно техническим и служил для общего обозначения предметов с инкрустациями; так о них упоминал Филипп Бироальд Старший: «На самом деле, эмблемы – это украшения ваз, которые наблюдаются посередине вместе со значками»<sup>6</sup> (*insignibus*). Окациональное употребление слова отмечено в письме Анжело Полициано от 22 апреля 1490 г., где эмблемой называется та часть перстня, на которой обыкновенно гравировались те или иные слова или девизы: «На самом деле, если кто хочет, чтобы на рукояти меча или на перстне в эмблеме краткое предложение (*breve dictum* – девиз) читалось, если кто хочет стих на ложе или в спальне, если кто хочет значок (*insigne*) не на столовом серебре, а на, скажем, всех сосудах целиком, тот сразу пусть бежит к Полициано, и видишь все стены, мною измазанные различными надписями и подписями, точно улиткою сделанные». В до-ренессансном употреблении термина, по-видимому, следует различать три главных момента.

Во-первых, слово «*emblema*» весьма частотно употребляется с характеризующими ту или иную инкрустацию прилагательными, как, например, латинское «*vermiculatus*», обозначающее всякую мозаичную работу, т.е. эмблема – это мозаичная поделка. В период позднего средневековья нередко многочисленны модификации слова «эмблема», такие как «*emblematico*» и «*emblematura*» – их можно обнаружить в романе Франческо Колонны «Гипнеротомахия Полифила», где эти слова употреблены со значением «работы с инкрустацией», и по преимуществу декоративной. Обыкновенно они стоят рядом с эпитетами «*vermiculato*» и «*tessellato*» (мозаичный) или, например, в сочетании «золотая эмблематура» (*emblematura d'oro*), а слово «*emblematico*» обозначало такую мозаику, которая изображает людей, животных и объекты материального мира. В военном деле такой род эмблем чаще всего украшал щиты (как, например, известные из мифов голова Горгоны, Тифона, Гидры, а также львы, пантеры, лошади, дельфины, иногда вкуче с надписями магического происхождения – все они могли удостоиться прозвания эмблемы), о чем упоминал еще Павсаний в «Описании Эллады» (5.23.7).







Во-вторых, употребление слова «*emblemata*» могло отсылать к самому металлическому украшению (в частности, из золота или серебра) на столовой посуде (обычно из того же металла). Так, барочный теоретик эмблемы К.Ф. Менестрие в своем трактате «Искусство эмблем» пишет о том, что в древности люди давали «имя эмблемы тем изображениям, которые служили украшением потолков, залов и комнат, а также сосудов»<sup>7</sup>. Называемые этим словом декоративные части, очевидно, ценились выше, чем сама столовая посуда, на которой они размещались. Так, Цицерон в своих речах неоднократно обвинял Верреса в том, что он лишил столовую посуду многих достойных людей ее *эмблем*, а позже возвращал владельцам сами изделия в безупречно чистом виде. По всей видимости, эмблемами в данном случае являлась не гравировка, а накладные детали из драгоценных металлов, которые воровал Веррес. В XVI в. гуманисты также знали о том, что первоначально эмблемы легко можно было удалять, как бы сносить с поверхности предмета. Например, Гийом Бюде (Guillaume Budé) в своем энциклопедическом труде «*Annotationes*» (1514) прояснял их значение следующим образом: «У древних эмблемами были украшения на золоте, серебре или коринфских блюдах, которые легко можно было снимать по своему желанию, как в наше время, я полагаю, сделать уже нельзя. “Эмблема” означает все то, что вставлено, насажено или прибавлено; слово “эмблема” мы употребляем в отношении временных и снимаемых украшений»<sup>8</sup>. Подобным же образом известный голландский сочинитель эмблем Юний Адриан (1511–1575) в своем произведении «Номенклатор» даже разграничил два различных вида металлических эмблем, а именно: 1) чеканное столовое серебро и 2) заменяемые орнаменты, которые можно снять с золотой или серебряной посуды по своему произволу, не повредив их, а потом вернуть на свое место»<sup>9</sup>.

В-третьих, стоит отметить и переносные значения понятия «эмблема». Например, Эразм в письме к лорду Монжуа (Montjoy), которому были посвящены первые три издания эразмовского сборника пословиц и поговорок «*Adagia*» (1528, 1533, 1536), советовал вставлять эти его пословицы в свою речь как «драгоценные камешки» (*gemmula*), т.е. как бы «эмблематизировать» свою речь. «Эмблема» также нередко употреблялась и в значении риторической вставки: так, например, Луцилий иронически уподоблял эмблеме некую речь, состоящую из искусно переплетенных между собой частей: «Как прекрасно составлены эти слова – искусно, как мозаичные кубики в мощеном полу или как на инкрустации рисунка с извилами!»<sup>10</sup>. Похожий уничижительный тон Эразм принимает и в «Похвале глупости», где слово «*emblemata*» употребляется именно в этом третьем его значении: «Как видите, мне действительно захотелось подражать риторам нашего времени <...> которые полагают верхом изящества пересыпать латинские речи греческими словечками, словно *бубенцами*, хотя бы это и было совсем некстати»<sup>11</sup>. В русском переводе значение слова «эмблема» никак не выражено и совершенно искажено, но разумеется под ним здесь следует именно «словесную вставку». Практически о том же самом



говорил и Квинтилиан, неодобрительно отзывавшийся о тех ораторах, которые учат наизусть разные отрывки, а потом вставляют их в речь, чтобы украсить ее этими «вставными кусками», «словно эмблемами»<sup>12</sup>. Связь эмблемы с именно словесным выражением обозначена и в похвале Марка Калиция Цицероном за его способность умело выстроить слова: «Каждое слово стояло на своем месте, словно плитки в полу мозаичном...». Здесь же следует отметить использование «эмблемы» и как характеристики авторского стиля, которое можно встретить у того же Эразма в предисловии к собственному переводу двух трактатов Плутарха: «мозаичное произведение, составленное из превосходнейших эмблем».

Из трех обозначенных семантик лишь первые две (мозаика и украшение) выражают то, что немецкие ученые обобщили в понятии «*andgewandte Emblematik*» или «прикладная эмблематика», описывающем все внелитературные контексты эмблемы, причем и ренессансно-барочные также, поскольку дизайны интерьеров и гобеленов продолжали использовать богатейший эмблематический материал.

Третье же значение, трансформировавшее семантику эмблемы, очень важно тем, что понятие было перенесено в «несобственное» значение, а именно с вещи – на слово, когда речь идет уже не о вещной, но о словесной «вставке», о так называемом «дискурсивном украшении» (Д. Дрисделл), словно «вплетенном в текст» (*intertextere*, по Эразму). Ренессансная мысль, конечно, хорошо усвоила и данную семантику слова (Ф. Бероальдо, П. Кринито и Г. Бюде). Несомненно, что три аспекта значения будет прекрасно знать и Альчиато, который, будучи всегда внимательным к терминологии юристом, учтет их при создании новой художественной формы.

#### Андреа Альчиато и процесс перерождения эмблематической формы в начале XVI в.

«Безоговорочно величайшим и наиболее прославленным человеком из всех людей прошлых, настоящих или будущих» называл Андреа Альчиато (род. 1492) А. Гримальди, один из его современников, в своей надгробной речи 19 января 1551 г., а все написанное великим гуманистом он признавал «принадлежащим бессмертию, а не времени». Действительно, среди своих современников Андреа Альчиато пользовался огромным уважением, которое умножалось разнородностью его увлечений: помимо основного ремесла – юрисконсультства и многообразных занятий на ниве юриспруденции – он также успевал заниматься и литературным творчеством, наряду с этим стремительно осваивая разнообразнейшие дисциплины – филологию, теологию, историю, медицину и др. Он переводил древнегреческие пьесы («Облака» Аристофана) на латинский язык, а также сочинял сам и занимался переводами эпиграмм; есть даже указание на то, что он написал комедию под названием «*Philargurus*», т.е. любитель денег. Естественно поэтому тот необыкновенный почет, которым Альчиато пользовался



в кругу коллег-гуманистов: среди его многочисленных корреспондентов, слушателей его лекций, а также почитателей его таланта – такие выдающиеся личности, как Т. Мор, Эразм, М. Монтень, Ж. Кальвин и Франциск I. Вместе с тем, масштаб личности этого «титана Возрождения» был бы далеко не полон без упоминания о едва ли не главном произведении всей его жизни, увековечившем память об Альчиато, – собрании эпитаграмм собственного сочинения под названием «*Emblematum liber*».

С данного произведения по праву принято открывать новую страницу в истории всей европейской эмблематики. Следует сказать, что очень редко день рождения (как и самого «родителя» – широкую известность приобрели слова чешского писателя и иезуита Богуслава Балбина: «Альчиати является отцом и вдохновителем эмблем») жанра представляется возможным установить и обозначить с такой точностью, как это произошло в случае с эмблемой, – это 28 февраля 1531 г., когда в Аугсбурге увидела свет «*Emblematum liber*». Выше мы уже указали, какой широкий фундамент служил предпосылкой для возникновения эмблемы, и к этому надо добавить увлечение самого Альчиато археологией и то, что в процессе бесконечной доработки он дописывал эту книгу до конца своих дней.

На вопросе о том, в чем именно видел существо эмблемы как новой художественной формы сам Альчиато, в науке за последние 70 лет было сломано немало копий, и дискуссия разгоралась все ярче не только потому, что от самого Альчиато осталось слишком мало свидетельств по данной теме, но и потому что даже эти крупницы толкуются различно. Главные парадоксы его творческого «открытия» состоят в том, что, во-первых, опубликовав свою известнейшую «*Emblematum liber*», Альчиато тем самым единолично встал у истока зарождения нового самостоятельного жанра. Однако, судя по всему, сам автор не вполне ясно понимал, в чем же, собственно, состоит его принципиальная новизна (ведь Альчиато не оставил почти никакого теоретического обоснования для созданного им жанра и не указал, чем же так оригинальна эмблема в пост-классическом понимании этого слова). Парадоксальным является также то, что первоначальный замысел Альчиато, его эмблематическая интенция радикально различается с тем направлением, который эта художественная форма (и само значение слова «эмблема») приняли сразу после выхода этой так называемой «Библии эмблематики» и в котором эмблематизм развивался в течение последующих четырех веков.

Самое раннее упоминание о готовящейся книге относится к 9 декабря 1522 г., когда Альчиато пишет своему другу Ф. Кальво следующие строки: «Во время этих Сатурналий <...> я сочинил небольшую книгу эпитаграмм, которой я дал название “*Emblemata*”». Обращает на себя внимание тот факт, что книга создавалась отнюдь не в часы серьезного академического труда юриста, но во время праздное, «в часы отдыха», т.е. изначально автор воспринимал ее как нечто досуговое и развлекательное, как своеобразную передышку после серьезной работы, а сами эмблемы – как развлечение от скуки.



Это выражение («*festivis horis*») автор использует в кратком стихотворном послании к издателю Конраду Пейтингеру в предисловии к каждому следующему изданию книги эмблем:

Пока мальчишки едят орехи, а молодые люди играют в кости,  
Карточная игра заполняет досуг ленивых мужей.  
В такие *часы отдыха* и создавались эти значки (*signa*),  
Отчеканенные руками искусных мастеров...

По-видимому, даже издатель второго издания (1534) не возлагал на книгу особых ожиданий, раз поменял ее название с «*Emblematum liber*» (книга эмблем) на «*Emblematum libellus*» (книжечка или книжица эмблем), а это слово уже в эпоху Возрождения звучало с оттенком незначительности и преуменьшения. Примерно такие же ожидания были и у К. Вехеля, выпустившего первое латинско-немецкое издание (1542), когда он описывал эмблемы, цитируя Марциала: «Затруднять себя сложным вздором стыдно / И нелепо корпеть над пустяками».

О том, что эмблемы впоследствии часто служили предметом игр и развлечений, свидетельствует, к примеру, произведение «*Frauenzimmer Gersprachspiele*» или «Разговорные игры из женской комнаты» (1641–1642) Г.Ф. Харсдерфера, где описываются шесть вариантов игры по эмблемам: назвать что-либо в качестве основы для эмблематического сюжета; выбрать *picture* и сочинить к ней девиз; выбрать девиз и сочинить к нему *picture*; создать иллюстрацию к главам из Библии; предложить (на манер Камерария) эмблемы из животного мира или выбрать изречения каких-либо поэтов в качестве девиза. См. также похожие игры на сочинение импрез в трактате Б. Кастильоне «*Il Libro del Cortegiano*» (1528) и С. Баргальи «*Il dialogo sui giochi*» (1572).

Для того чтобы осмыслить действительную сущность альчиатовской эмблемы, необходимо обратиться к литературной составляющей книги. Альчиато много упражнялся в переводе греческих эпитаграмм и перевел на латинский язык «Греческую антологию» (*Anthologia Graeca*). За два года до выхода первой «*Emblematum liber*» в Базеле было напечатано собрание «*Selecta epigrammata graeca*» (Избранная греческая эпитаграмма) Яна Корнария, где рядом с каждой греческой эпитаграммой приводился латинский перевод, выполненный выдающимися гуманистами, среди которых – имена Эразма, Мора, Л. Валла и др. Вклад Альчиато в эту книгу составил 140 (по иным сообщениям, 153) переводов, 30 из которых перешли (по большей части без изменений) в его книгу эмблем. Это увлечение греческой эпитаграммой сыграло решающую роль в авторском представлении о собственной книге эмблем: так, в письме к Кальво он писал: «я составил книгу *эпитаграмм*» (здесь и далее курсив мой – Д.З.) («*libellum composui epigrammaton*»), а в письме к Б. Амербаху от 10 мая 1523 г. пишет, что сочинил «книгу *стихов*» («*libellum carminum composui*») – так что сложно заключить, считает ли Альчиато оба эти слова синонимами или же содер-



жательно разграничивает специфику собственного творения и эпиграммы как жанра. Вероятно, в данном случае отношение Альчиато было некритичным.

Когда речь заходит о словах, то возникает много вопросов: почему же внимательный к терминологии юрист Альчиато (будучи при этом автором большого трактата «О значении слов») выбрал именно такое, окрашенное ореолом древности название, логично ориентировавшее читателя той эпохи на уже достаточно закрепленное в античной традиции понимание эмблемы как украшения или декоративной вставки? На самом деле слово «*emblemata*» уже несколько раз встречалось и в сочинении Альчиато о дуэльном искусстве, и всякий раз – при описании неких военных значков или орнамента. Также имелась загадочная референция в одном из писем Альчиато (сразу после письма к Кальво), где он говорит о существовании текстов «*Emblemata*», написанных неким Альбуцием, которые так и не были обнаружены – об их формате и о том, что в них вдохновило Альчиато, сейчас можно лишь догадываться. Но даже и без этого выбор названия «*emblemata*» весьма показателен. В то время новизна не являлась принципиальным жанровым требованием, поэтому Альчиато смог облагородить свое творение и классическим названием, отчасти, вероятно, желая тем самым обозначить его духовную принадлежность к классической культуре или продемонстрировать преемственность от нее.

В трактате «О значении слов» Альчиато различал три возможных варианта происхождения словесных значений:

- 1) значение конвенционально или обусловлено текущим употреблением;
- 2) у некоторых слов есть их естественное, природное значение;
- 3) у слов есть магическое или символическое значение, и в некотором смысле они способны воплощать описываемые ими объекты.

Сам Альчиато принимал сторону *практичности* и конвенционального употребления слов (что неудивительно ввиду его обращенности к кругам законоведов). Именно по этой причине в том же письме к Кальво Альчиато аргументировал свой выбор следующим образом:

«...ибо в каждой отдельной эпиграмме я привожу описание того, что взято из истории или из вещей естественных таким образом, чтобы оно обозначало нечто элегантно, посредством чего художники, ювелиры и литейщики могли бы *творить объекты*, которые мы называем значками и которые пристегиваем на шляпы или используем в качестве торговых марок, как, например, якорь у Альдуса, голубка у Фробена и долго вынашивающий свое потомство слон у Кальво».

Подобное объяснение напрямую раскрывает нам замысел Альчиато, обнажая именно «прикладной» характер созданной формы, непосредственную перспективу превращения из чисто словесного художественного произведения в особые предметы материальной культуры, означающие при этом, по словам Альчиато, нечто изысканное, утонченное или просто



красивое (*elegans*). Получается, что Альчиато заложил в свои «эпиграммы» возможность особой визуализации и предметности, он как бы «позволил» им превращаться в образы и предметы, служащие в равной степени как смыслу (ибо они «означают»), так и украшению (на самом деле, значки на шляпах как в Средние Века, так и в Эпоху Возрождения были продукцией немалых масштабов, своего рода бизнесом; они особенно популярны среди средневековых пилигримов, собиравших их с тем, чтобы показать, где побывали их владельцы). Действительно, пестрое полотно образов из этой книги дало богатейший материал не только для последующих подражаний, но и для производственной культуры, в которой эмблемы заимствовались для раскраски гобеленов, для штукарной работы и обыкновенных домашних орнаментов. Мастерские, вдохновленные примером Альчиати, могли повторять или видоизменять созданные им образы. Именно к данной обширной сфере ранней эмблематики и относится полученное от немецких исследователей название «*andgewandte Emblemantik*», или «прикладная эмблематика», описывающее все внелитературные контексты эмблемы.

Эта орнаментально-прикладная установка «эмблемы» была, по видимому, подсказана Альчиато еще итальянцем Филиппо Фазанини, который в предисловии к своему латинскому переводу «Иероглифики» Горраполлона писал в 1517 г.: «Из него (произведения Горраполлона – Д.З.) краткие изречения или знаки могут быть взяты для прикрепления к мечам, перстням, решеткам (*reticulis*), поясам, кифарам, постелям, триклиниям, потолкам, покрывалам, спальням, пологам, глиняным и небольшим серебряным сосудам и ко многому другому...». Вместе с тем, возможно, что при выборе названия жанра Альчиато руководствовался и сохранившимся от Квинтилиана и Цицерона употреблением слова «*emblemata*» в значении именно особого, мозаичного стиля письма или устного высказывания.

Один из ведущих исследователей эмблематики, Марио Прац понимает под эмблемами «вещи (репрезентации предметов), которые иллюстрируют идеи», а эпиграммами он называет те «слова (идеи), которые иллюстрируют эти вещи»<sup>13</sup>. На этом основании ученый (на наш взгляд, ошибочно) утверждает, что «эмблема, *если брать тот смысл, который в нее вкладывал Альчиато*, совершенно противоположна эпиграмме» (в таком же духе в XVIII в. эмблему трактовал и Ф. Квадрио, говоря, что Альчиато «посредством переноса значения термина» составил «*не эмблему*, а объяснительную эпиграмму»). Идея Праца заключена в простой оппозиции визуального, т.е. собственно изображения – словесному, т.е. собственно сопроводительной эпиграмме. Но говоря о замысле Альчиато, исследователь, похоже, совершенно не учитывает, что визуальное воплощение творений итальянского гуманиста «пришло» в эмблему исключительно с легкой руки издателей и принадлежало отнюдь не автору. То, что было первоначально задумано и написано Альчиато, представляло собой так называемые «голые эмблемы», т.е. эпиграммы, лишённые картинок. Сам Альчиато, который, спустя 16 лет после выпуска первого издания своего труда (а за это время во Франции, Германии и Италии вышло несколько





новых изданий книги), в 1547 г. пожелал выпустить в свет полное прижизненное собрание своих работ, включил в него «Emblematum liber», но *без единой гравюры*. Это были по сути лемматизированные эпиграммы (термин «лемма» (lemma) в некоторых научных работах служит обозначением первой части эмблемы – ее названия). В этом смысле мы утверждаем обратное Працу, а именно то, что Альчиато мыслил свою эмблему идентичной эпиграмме, но с особой интенцией на «quidquid elegans».

Из посвятительной эпиграммы книги, обращенной к Конраду Пейтингеру, явствует, что свои эмблемы Альчиато определял в первую очередь как *стихотворные* произведения, которые в изящной форме описывают изображения, статуи, картины и т.д., сам же себя он прямо называл «поэтом» (vates):

Я преподношу тебе бумажный подарок, как поэт поэту,  
Прими его, Конрад, в знак моей любви.

Хотя Альчиато и предназначал свои творения в качестве моделей для разного рода ремесленников, значение для него имело и то, что все живописуемое в эпиграмме имело или могло наделяться особым значением (aliquid elegans significet), применяться к цели сообщения определенных идей посредством сжатого словесного высказывания.

Альчиато адресовал свои произведения в первую очередь начитанной публике, скорее для узкого круга эрудитов-гуманистов, нежели для знакомства с ней широких групп «illiterati» (людей невежественных). В пользу этого говорит как монопольное использование латинского языка, так и настойчивое стремление многочисленных комментаторов раскрыть потаенную глубину каждой его строчки и каждого слова в эмблеме. Д. Мэннинг пишет, что «все еще неизвестно, как “Emblematum liber” достался Аугсбургскому печатнику Генриху Штайнеру, но когда эмблемы появились в печатной форме, их вид привел автора в изумление. Он даже пытался конфисковать книги»<sup>14</sup>, причиной чего послужило разочарование, что предназначенное для развлечения только узкого круга друзей творение вышло в широкие массы. Но творение Штайнера, обогатившее книгу иллюстрациями, стало настолько успешным, что такой дизайн стал с тех пор наиболее привычной формой издания эмблематических сочинений на всем протяжении истории их развития. Однако Альчиато сочинил *не такую* книгу, предисловие к ней Штайнера свидетельствует о том, что идея создания иллюстраций принадлежала издателю. А.Е. Махов указал, что посредником между Альчиато и Штайнером мог быть Конрад Пейтингер, консультируя процесс иллюстрирования. Штайнер же взял авторский манускрипт и приспособил его к уже известному всем формату иллюстрированных басен, bestiариев, а также коллекций иллюстрированных поговорок. На основании этого можно сказать, что именно Штайнер стал вторым родителем ренессансно-барочной эмблематической формы, что именно благодаря ему эмблема в ее «каноническом» виде обрела свою визуальную



наполненность. В этом и состоит значение того огромного шага, который сделала эмблема по направлению к «народной культуре», если воспользоваться выражением М.М. Бахтина.

Но если обратиться к тому значению, который в нее вкладывал Альчиато, то из этого с очевидностью следует, что мыслившая им эмблема отнюдь не требовала визуального компонента для развертывания своего смысла: подразумеваемое или описываемое эпиграммой изображение было и так понятно всем тем, кто мог читать на латыни. (Такая установка на «узость круга читателей» в истории эмблемы сохранится только в эпоху Альчиато, теоретическая мысль эмблематистов спустя столетие будет это оспаривать и настаивать на совершенно противоположных тезисах). А если и не было «и так понятно», то в этом, скорее всего, могла состоять часть авторского замысла. В некоторых эмблемах, как кажется, нарочно содержится двусмысленность, чтобы они обозначали то, что нельзя было бы легко сконструировать в визуальной плоскости. Так, на эмблеме XXXIII «Signa Fortium» (Знаки Сильных) нам рисуется гробница могущественного Аристомена и орел, находящийся, однако, в неизвестном *отношении* к этой усыпальнице: в различных изданиях он либо высечен в монументе, либо же он восседает *на* нем. Точная визуальная специфика здесь попросту не может быть определена, поскольку латинское «insideas» может обозначать и то и другое. Хотя те, кто рисовал изображения, не могли проигнорировать латинский текст, но должны были выбрать, что именно следует изобразить. Альчиато, надо думать, не имел особенных предпочтений, ведь, в конце концов, нет никакой разницы, вылеплена ли фигура орла или приделана к саркофагу сверху, к тому же для смысла эмблемы это не играет существенной роли. Здесь люди эрудированные из ученых кругов имели большое преимущество над невежественными ремесленниками, самостоятельно придумывавшими изображения для текстов. В действительности же немногие из художников того времени могли свободно читать на древних языках. А первый круг читателей Альчиато – своеобразная «интеллектуальная элита» эпохи Ренессанса – мог легко визуализировать представленный в тексте образ и без помощи зрительного компонента. Отмечается, что сам Альчиато был не слишком ригоричен и вполне допускал, если не сказать поощрял, различные визуальные интерпретации собственных эпиграмм, и художественная трактовка не была для него вопросом принципиального характера (если, конечно, она не представляла текст в виде совершенно смехотворном, примером чего может служить известная история с рыбой-реморой).

В рассмотрении эмблемы у Альчиато необходимо учитывать тот аспект, что она глубоко укоренена как в визуальной, так и в словесной культуре своего времени. Поскольку визуальная составляющая будет подробно рассмотрена отдельно, здесь мы остановимся только на словесном аспекте. Если, к примеру, рассматривать CXXII эмблему «In occasione. Διαλογίσιμος» (О Случае. В форме диалога), то мы обнаружим, что она не столько живописно представляет античную статую, сколько словесным





образом описывает данный образ посредством поочередного вопрошания и ответа, посредством ведения незримого диалога, своеобразного допроса. В этой связи неудивительно, что сам Альчиато был юристом, элементы его профессии «просвечивают» и в устройстве его эпитаграмм. С некоторой долей натяжки, пожалуй, можно было бы сказать, что в эмблеме и весь изображаемый мир также «допрашивается», ставится на позицию вопрошаемого собеседника. Статуя Случая обладает рядом деталей, набором частей, из которых она состоит: стоит на колесе, у нее крылатые сандалии, нож в руке, лысый затылок и т.д. – и каждый такой фрагмент анализируется в своей соотношенности с целым, которое он репрезентирует, т.е. Случаем.

Как в своем главном поэтическом труде, так равным образом и в своей юридической практике Альчиато стремился обращаться *ad fontes*, т.е. к первоначальным истокам, ко всевозможным историческим фактам, художественным свидетельствам древности, к данным этимологии или к грамматике, к аллегориям богов, героев, сил природы, ко всевозможному мифологическому материалу. Все это не новые инвенции, а своего рода «припоминания» (Мэннинг) (что ставит эмблематическую интенцию в ряд средневековых «*ars memorativa*»), а также заимствования из классических источников. Когда все это облекается в эмблематическую форму, мы становимся свидетелями процесса неточного повторения: оригинал, вырываясь из своего первоначального контекста, фрагментируется и словно «собирается» в заново сконструированную форму. Т.е. образуется своего рода «разрывность» в процессе выделения слов или образов из одного контекста и при перемещении их в другой, и эта «разрывность», очевидно, служит той самой цели «*aliquid elegans significet*» из письма к Кальво.

Известным исследователем эмблематики Дэниэлом Расселом был указан такой важный аспект сформировавшейся художественной формы, как его связь с учительством и воспитанием<sup>15</sup>. Так, по свидетельству Исаака Буллара, в Бурже, где преподавал Альчиато, он был окружен репутацией выдающегося учителя: «Так, не останавливаясь на путях, проложенных Бартолом, Бальдом, Кастренсом и Аккурсом, он переосмыслил учение этих выдающихся Толкователей Права <...> он смягчил строгость их преподавания мягкостью сладкоречия и своей молодой и отважной изобретательностью, он будто усеял Школы цветами риторического искусства и украсил их богатейшими трофеями Истории». Полноправным инструментом педагогики эмблемы станут уже на рубеже XVI–XVII вв. в иезуитских коллежах, которые неотъемлемой частью воспитательного процесса делают изучение и даже составление эмблематики, постепенно становящейся дидактическим инструментом.

Расселл также предполагает, что Кристиан Вехель, издатель Альчиато, вероятно заинтересовался эмблемами как раз потому, что им был подмечен педагогический потенциал эмблематики. В 1549 г., в предисловии «*epistre dedicatoire*» к собственному переводу эмблем Альчиато на французский язык Бартеlemi Ано также поддерживает убеждение, что значительным



воспитательным потенциалом обладают эмблемы, «за разглядыванием которых ваш молодой взор сможет получить как пользу, так и удовольствие от слов и от значения упомянутых Эмблем. Прежде всего, чтобы вы развлеклись и провели время за приятным созерцанием прекрасных и не бессодержательных картин. Затем, чтобы вас научить занятными изречениями и добродетельными примерами. И наконец, чтобы вы занялись любимым вами французским языком». Спустя век, в теоретическом трактате «Искусство эмблем» К.Ф. Менестрие постоянным лейтмотивом будут звучать тезисы, что мораль и дидактизм укоренены в эмблематике. В той же эмблеме о гробнице Аристомена важно не только сходство, обнаруживаемое между птицей и человеком, но также и особый онтологический статус самого этого изображения, ценность которого состоит в утверждении некоего нравоучительного высказывания или духовной реальности в непосредственной физической данности, например, «став бесстрашным, как Аристомен, ты стяжаешь себе благородную птицу на надгробном камне». У Альчиато, однако, еще не каждая эпитаграмма в полной мере реализует этот наставительный потенциал, но со временем эмблема будет все более рассматриваться не только как дидактический, но уже и как именно риторический инструмент познания мира.

Альчиато продолжал составлять эмблемы до конца своих дней и с переменным успехом сотрудничал с разными издателями, но, несмотря на это, не следует считать, что выпускаемые версии были верными воплощениями первоначального авторского замысла. Печатная книга начала жить своей собственной жизнью и даже после смерти автора претерпевала такие изменения, что, по меткому выражению Д. Мэннинга, «вернись автор после смерти на землю и купи сочиненную им книгу, он бы, вероятнее всего, не узнал ее».

Что же следует, таким образом, заключить о сущности эмблематической формы в рамках раннего этапа ее многовекового становления? Эпоха Ренессанса в лице Андреа Альчиато «воскресила» оставленное классической древностью понятие «*ἐμβλέμα*», «подхватив» его словесное значение и изначально оформив как особого рода эпитаграмму с установкой на «*quidquid elegans*», а вслед за этим и ориентируя ее на символизм, но главным образом – на воспроизводимость в материальной форме. Фундамент, заложенный Альчиато и нечаянно модифицированный издательским желанием сделать книгу понятной и общедоступной (инициатива иллюстрирования эпитаграмм), дал всей европейской культуре мощнейший импульс сперва к многочисленным подражаниям Альчиато, а впоследствии – и к мышлению категориями визуального символизма.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Lexicon graecolatinum*. Geneve, 1530. P. 231.

<sup>2</sup> *Sambucus J. Emblemata*. Antwerp, 1564. P. 3.

<sup>3</sup> *Whitney G. A Choice of Emblemes. A facsimile reprint*. London, 1866. P. ix.



<sup>4</sup> Miedema H. The Term Emblema in Alciati // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1968. Vol. 31. P. 239.

<sup>5</sup> Ludovici Caelii Rhodigini Lectionum antiquarum libri Triginta... Frankfurt am Main, 1517. P. 329.

<sup>6</sup> Marc' Antonio Sabellico, Suetonius Tranquillus cum Ph. Beroaldi et Marci Antonii Sabellici commentariis. Venise, 1496. Fol. X.

<sup>7</sup> Menestrier C.-F. L'art des emblèmes. Lyon, 1662. P. 17.

<sup>8</sup> Annotationes Guilielmi Budaei Parisiensis <...> in quatuor et viginti pandectarvm libros <...>. Paris, 1514. Fol. XCIII, Vermiculatum opus.

<sup>9</sup> Hadrianus J. Nomenclator omnium rerum <...>. Paris, 1555. P. 215.

<sup>10</sup> Remains of old Latin / ed. E.H. Warmington. Vol. III: Lucilius (etc.). Cambridge, MA, 1936. P. 28. No. 84–6.

<sup>11</sup> Эразм Роттердамский. Похвала глупости. М., 2015. С. 24.

<sup>12</sup> Квинтилиан. Ораторское искусство. Кн. II, iv, 27–28. URL: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1295584560#4-27> (дата обращения 3.09.2015).

<sup>13</sup> Praz M. Studies in Seventeenth-Century Imagery. Roma, 1964. P. 22.

<sup>14</sup> Manning J. The Emblem. London, 2002. P. 103.

<sup>15</sup> Russell D. Alciato and the Humanist Background of the Emblem // Russell D. Emblematic structures in Renaissance French Culture. Toronto, 1997.

## References

1. *Lexicon graecolatinum*. Geneve, 1530, p. 231.
2. Sambucus J. *Emblemata*. Antwerp, 1564, p. 3.
3. Whitney G. *A Choice of Emblems*. A facsimile reprint. London, 1866, p. ix.
4. Miedema H. The Term Emblema in Alciati. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1968, vol. 31, p. 239.
5. *Ludovici Caelii Rhodigini Lectionum antiquarum libri Triginta...* Frankfurt am Main, 1517, p. 329.
6. Marc' Antonio Sabellico, Suetonius Tranquillus cum Ph. Beroaldi et Marci Antonii Sabellici commentariis. Venise, 1496, fol. X.
7. Menestrier C.-F. *L'art des emblèmes*. Lyon, 1662, p. 17.
8. *Annotationes Guilielmi Budaei Parisiensis <...> in quatuor et viginti pandectarvm libros <...>*. Paris, 1514, fol. XCIII, Vermiculatum opus.
9. Hadrianus J. *Nomenclator omnium rerum <...>*. Paris, 1555, p. 215.
10. Warmington E.H. (ed.). *Remains of old Latin. Vol. III: Lucilius (etc.)*. Cambridge, MA, 1936, p. 28, no. 84–6.
11. Erasm Rotterdamskiy. *Pokhvala gluposti* [The Praise of Folly]. Moscow, 2015, p. 24.
12. Kvintilian. *Oratorskoe iskustvo* [Institutes of Oratory]. Book II, iv, 27–28. Available at: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1295584560#4-27> (accessed 3.09.2015).
13. Praz M. *Studies in Seventeenth-Century Imagery*. Roma, 1964, p. 22.
14. Manning J. *The Emblem*. London, 2002, p. 103.
15. Russell D. Alciato and the Humanist Background of the Emblem, in: Russell D.



*Emblematic structures in Renaissance French Culture*. Toronto, 1997.

**Зеленин Даниил Андреевич** – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ.

Научные интересы: эмблематика, поэтика эмблемы, визуальность, поэтика барокко.

E-mail: 25hoursday@gmail.com

**Zelenin Daniil A.** – postgraduate student of the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities (RSUH).

Research area: emblematic, poetic of emblems.

E-mail: 25hoursday@gmail.com

## РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА Russian Literature

К.С. Оверина (Санкт-Петербург)

### «ЦВЕТЫ ЗАПОЗДАЛЫЕ» А.П. ЧЕХОВА: вопросы жанра и повествовательной структуры

**Аннотация.** В статье рассматривается проблема повествования и жанровых экспериментов в ранней прозе А.П. Чехова. «Цветы запоздалые» имеют репутацию одного из серьезных текстов писателя, созданных в 1880-е гг. Тем не менее, эта повесть ориентирована на массового читателя. В условиях большой конкуренции писатели должны были находить такие литературные приемы, которые позволили бы им не только оправдать читательские ожидания, но и удивить аудиторию. В «Цветах запоздалых» сочетаются две повествовательные стратегии: читателю демонстрируется фикциональная природа произведения и персонажей, но одновременно с этим его вынуждают отождествиться с чувствами героев, вчувствоваться в текст.

**Ключевые слова:** А.П. Чехов; история русской литературы; теория литературы; повествование; массовая литература.

K.S. Overina (St. Petersburg)

### “Late-blooming Flowers” by Anton P. Chekhov: Aspects of Genre and Narrative Structure

**Abstract.** The article discusses the problem of the narrative structure and genre transformations in early Chekhov's stories. “Late-blooming Flowers” is known as one of the serious stories written by Chekhov in the 1880s. Nevertheless, it is written for those readers who prefer popular literature. In terms of severe competition, authors were to make up such literary devices that would allow them not only to satisfy readers' expectations but also to surprise the audience. “Late-blooming Flowers” represents two narrative strategies: it demonstrates to the reader the fictitious nature of the stories and characters, but at the same time makes the readers identify themselves with the feelings of the characters, understand the feeling of the text.

**Key words:** Anton Chekhov; history of Russian literature; literary theory; narrative; popular literature.

Повесть А.П. Чехова «Цветы запоздалые», написанная в 1882 г., привлекала внимание исследователей как один из текстов, необычных для манеры молодого автора. В отличие от небольших юморесок, характерных для Антоши Чехонте, «Цветы запоздалые» – большая по объему и вовсе не легкомысленная вещь.

Можно с уверенностью говорить о том, что данная повесть органично встраивается в ряд крупных чеховских произведений раннего периода («Драма на охоте», «Зеленая коса», «Ненужная победа»), однако в то же время она имеет ряд художественных особенностей, выделяющих ее среди них. «Большие формы» были для писателя полем экспериментов, где он мог компоновать и трансформировать разнообразные художественные приемы, призванные оказать особого рода воздействие на массового читателя. В первую очередь преобразованию подвергались жанровая и повествовательная структура текстов. Так, сюжет «Драмы на охоте» ориентирован на уголовный роман; «Ненужная победа» представляет собой литературную мистификацию, текст, стилизованный под романы М. Йоккаи; в «Зеленой косе» автор играет с жанровым каноном идиллии и мелодрамы. Хорошо знакомые читателю «малой прессы» сюжетные повороты и характеры представали в новом свете за счет усложнения повествовательной и событийной структуры произведения.

Рассматриваемую повесть нельзя назвать исключением. Т.Ю. Ильяхина замечает, что среди других произведений Антоши Чехонте «Цветы запоздалые» «выделяются как произведение серьезное, но они ориентированы на того же читателя “Мирского толка”, который с удовольствием прочтет и раздел хроники или общественной жизни, и уголовный роман, и сочинение в серьезно-элегическом роде на манер Тургенева»<sup>1</sup>. По мнению исследовательницы, в 1882 г. Чехов в порядке художественного эксперимента создает несколько произведений на сходный сюжет, отличие которых заключается только в выборе литературной формы:

«...на сходный сюжет (разница в аранжировке) Чехов написал три произведения. “Зеленую косу” в апреле, “Скверную историю” в июне и “Цветы запоздалые” в октябре. Однако троекратное использование сходной темы (интересен, безусловно, сам путь: серьезная идиллия → анекдот → элегия) все же не есть поиск жанровой формы, а скорее только выбор архитектурной формы завершения одной и той же фабулы, варьирующейся в зависимости от “адресата”. Мы не видим и здесь серьезных литературных задач. Главным (определяющим творческие интенции писателя) оказывается вновь читатель, для которого и, быть может, из-за которого написаны произведения»<sup>2</sup>.

Однако, как нам представляется, структура и сюжетная основа «Цветов запоздалых» имели для Чехова большое значение, ведь к ним он возвращается в одном из самых известных рассказов зрелого периода «Июныч» (1898)<sup>3</sup>. Правда, в позднем рассказе фабула оказывается «перевернутой»: если доктор Топорков в конце ранней повести приходит к духовному просветлению, «оживает», то путь Старцева, напротив, ведет его к равнодушию и апатии.

Раннюю повесть от этого рассказа отличают не только фабульные перестановки, но и то, что в ней акцентирована популярная в массовой литературе мелодраматическая линия<sup>4</sup>. И разработка мелодраматической





формулы у Чехова, на наш взгляд, связана не только с жанровыми экспериментами, но и с проблемой воздействия на читателя.

Исследователями не раз отмечалось, что у каждого издания «малой прессы» был свой стиль, своя читательская аудитория<sup>5</sup>. Это не снимало проблему конкуренции, ведь автору было необходимо завоевать расположение публики. Решение такой задачи является более трудным, чем кажется на первый взгляд. Сложность связана с тем, что массовый читатель всегда подготовлен к восприятию популярного текста: ему заранее известны формулы и шаблоны, которые используют писатели. Несмотря на то, что массовый читатель и массовая литература конца XIX в. – явления с довольно размытыми границами (существует предположение, что массовую литературу этого периода следует называть «протомассовой литературой»<sup>6</sup>), литератору, сотрудничавшему в популярных журналах, необходимо было создать произведение, которое одновременно отвечало бы ожиданиям реципиента и было способно его удивить<sup>7</sup>.

Нам представляется, что эта проблема связана с особым рода событийностью, характерной для формульных текстов. Чаще всего под событием понимается происшествие, влекущее за собой серьезные перемены в художественном мире произведения, иначе говоря, затрагивающее исключительно фикциональную реальность<sup>8</sup>. Есть все основания полагать, что в популярной литературе категория события сближает вымышленный мир и реальность читателя. Можно говорить о своеобразном парадоксе: с одной стороны, массовая культура максимально разводит фикциональный и реальный мир, ведь литературный текст перестает быть только эстетическим объектом и превращается в предмет потребления. С другой стороны, основной задачей как читателя, так и автора становится преодоление дистанции, возникшей между произведением и реципиентом. Чтобы насладиться текстом, читатель стремится до определенной степени вчувствоваться в него, а писатель всеми средствами старается ему в этом помочь. Такая коммуникация между воспринимающим сознанием и текстом основывается на балансе противоречивых ощущений читателя: он должен ощущать дистанцию, разделяющую его и художественный мир («я знаю, как это сделано»), однако в определенный момент ему необходимо «забыть» об этой дистанции. Таким образом, абсолютная предсказуемость формульного текста для реципиента преодолевается. В этом смысле кажется необходимым говорить о событийности популярного текста для читателя, а не только для персонажей. Важно отметить, что при этом событие для героев и событие для реципиента могут не совпадать.

Примером, иллюстрирующим наши положения, могут послужить жанры новеллы и анекдота, где «пуантом» далеко не всегда будет исключительное происшествие: часто юмористический финал основывается, например, на языковой игре, каламбуре.

Одним из чеховских способов вовлечения читателя в художественный мир рассказа является смешение жанров. Так, сочетание анекдотических и притчевых черт, о которых говорит В.И. Тюпа<sup>9</sup>, рассуждая о зрелом твор-



честве писателя, вполне вероятно, берет начало в ранние годы, когда необходимость эксперимента с формой служила Чехову не только в эстетических, но и в практических целях.

Как говорилось выше, жанровые эксперименты молодого писателя часто связывались с использованием приемов, характерных для мелодрамы. Элементы этого жанра были любимы читателями разного толка и могли появляться в рассказах, повестях и романах самой разнообразной тематики. Чеховский эксперимент в этой сфере обычно заключался в приглушении мелодраматической эффектности. (По словам С.Д. Балухатого, «мелодрама намечает сюжет, устанавливает тему, подбирает и координирует характеры и их поведение, организует диалог и движет композицию с расчетом вызвать у зрителя наисильнейшее напряжение его художественных эмоций, наибольшую, “предельную” реакцию его чувств на эффекты слова-действия...»<sup>10</sup>.) Чехов добивается этого, например, перебивая сцены, выдержанные в мелодраматическом ключе, инородными жанровыми дискурсами, из-за чего заметно снижается пафос происходящего (так построено повествование в «Драме на охоте»). Другой вариант трансформации этого жанра можно наблюдать в повести «Зеленая коса», где за счет «мемуарного» типа повествования мелодрама превращается в идиллию, где в принципе невозможны изменения счастливого хода вещей, тем более резкие и бесповоротные.

«Цветы запоздалые» в этом отношении текст неоднозначный. С одной стороны, это большая форма, а именно большие формы чаще всего использовались Чеховым для творческого эксперимента, но, с другой стороны, повесть обладает большой степенью событийности для героев, мелодрама выходит здесь на первый план.

По словам Т.Ю. Ильяхиной, «среди больших произведений раннего Чехова “Цветы запоздалые” имеют репутацию одного из самых серьезных. Но эта серьезность несколько не выделяет произведение среди беллетристики Чехова, ориентированной на определенного читателя определенного журнала. Оно написано тем же Антошей Чехонте, и по общему числу юмористически обыгранных литературных штампов, перечисленных писателем в “Что чаще всего встречается в романах, повестях и т.п.?” не уступает ни одному из них»<sup>11</sup>. Возникновение «серьезной» ситуации можно объяснить умело выстроенной мелодраматической интригой, однако будет логичным предположить, что писатель, так много внимания уделявший переосмыслению устоявшихся жанров, и в этом случае попытался трансформировать мелодраматический канон.

Основным приемом, на котором строится повесть, является антитеза. В самом деле, «Цветы запоздалые» переполнены противопоставлениями. В оппозиции друг к другу находятся мягкосердечная княжна Маруся и ее бессовестный брат князь Егорушка (а также его подруга Калерия Ивановна); противопоставленными оказываются бедность Приклонских и достаток Топоркова, чувствительность княжны и прагматизм доктора. Антитеза проявляется и на уровне композиции: любовь к княжне Марусе полностью





переворачивает жизнь Топоркова.

Контрастность образов настолько сильна, что некоторые исследователи трактовали ее как промах молодого писателя. Так, Е.И. Куликова пишет:

«Чтобы подчеркнуть глубину падения героя, писатель должен был противопоставить ему высшее идеальное выражение человеческих возможностей. Так появляется образ княжны Маруси, воплощение чистоты, кротости, нравственной красоты. Психологическое содержание образа прекрасно, но Чехов пока не умеет достаточно художественно его выразить. Он так усиленно подчеркивает душевную чистоту Маруси, особенно проявляющуюся в любви к брату Егорушке и Топоркову, явно ее недостойных, что в изображении героини появляется известная нарочитость и надуманность»<sup>12</sup>.

На деле со- и противопоставленными оказываются не только образы персонажей. Пристальное прочтение повести позволяет сделать вывод о том, что данный прием проявляется на глубинных уровнях текста:

«...особенности «внеречевого поведения» князей Приклонских как в завязке, так и в развитии сюжета раскрываются посредством сопоставления их расположения в пространстве. На этом основании, во-первых, сопоставляется внеречевое поведение княгини и Маруси, с одной стороны, и князя Егорушки, с другой. Во-вторых, сопоставляются особенности расположения в пространстве, жесты и проч. старой княгини, с одной стороны, и Маруси, с другой. Как текстообразующее характерологическое средство используются глаголы движения и положения в пространстве»<sup>13</sup>.

В результате у читателей с самого начала формируется неоднозначное отношение к героям произведения, причем происходит это незаметно. Резкая противопоставленность основных образов, включенных в мелодраматический контекст, отвлекает внимание от этой неоднозначности.

Образ главной героини, олицетворяющей в повести все самое прекрасное, оказывается «скомпрометирован» характером и внешностью, которыми наделяет ее автор. Она описана так: «девушка лет двадцати, хорошенькая, как героиня английского романа, с чудными кудрями льняного цвета, с большими умными глазами цвета южного неба»<sup>14</sup>. (В дальнейшем цитаты из Чехова даются по указанному изданию с обозначением тома и страницы. Курсив в цитатах наш.) Тема «романной девушки» продолжается и в описании привычек героини: она много читает и склонна видеть мир сквозь призму литературы. Как отмечает Т.Ю. Ильюхина, увлечение героини «тургеневскими романами приводит к тому, что она логику живой жизни подменяет логикой литературной. Ее восприятие жизни становится как бы опосредовано литературой. Логикой поведения знакомых литературных персонажей поверяются и объясняются мотивы поведения окружающих ее людей. Так, пьянство Егорушки объясняется безнадежной любовью, мучающей “отставного гусара”, а сам Егорушка видится “непо-



нятым, непризнанным” Рудиным, сломленным судьбой»<sup>15</sup>.

Чехов порой даже слишком настойчиво обращается к этой теме. Например, повествователь заявляет: «Ей нужно было *прочесть* на лице доктора: какое впечатление произвела на него ее игра? Но не удалось ей ничего *прочесть*. Лицо доктора было по-прежнему безмятежно и сухо. Он быстро допивал чай» [1; 407]. Это замечание не просто иронично: в контексте постоянного обращения к теме чтения данный фрагмент в воспринимаемом сознании максимально приближается к реализованной метафоре.

Интересно, что повествователь применяет этот прием и по отношению к самой героине:

«Лучше самая отчаянная скука, чем та непроходимая печаль, которая светилась в это утро на лице Маруси. Шлепая по жидкой грязи, *моя героиня* плелась к доктору Топоркову. Зачем она шла к нему?

“Я иду лечиться!” – думала она.

*Но не верьте ей, читатель!* На ее лице недаром *читается* борьба» [1; 418].

Таким образом, на протяжении всего текста повествователь многократно подчеркивает условность княжны Маруси, постоянно намекает на то, что перед нами персонаж художественного текста. В одно и то же время повествователь уподобляет героиню реальным читательницам (что должно способствовать их «вчувствованию» в текст, сопереживанию княжне) и выстраивает непреодолимую дистанцию между реципиентом и художественным миром повести. (Как отмечает Т.Ю. Ильюхина, «среди читательниц наибольшей популярностью пользовалась именно беллетристика, а также медицинская литература. Собственно читательницы, вне зависимости от их социального положения, всегда активнее других, так сказать, проявляли себя в историко-литературном процессе того времени»<sup>16</sup>.)

По принципу противоречий выстраивается и образ доктора Топоркова. Несмотря на то, что повествователь отмечает сдержанность, педантичность героя, его неспособность или нежелание проявлять чувства, Топорков показан как один из самых искренних персонажей повести. Он не пытается произвести на других впечатление. Эта его особенность открывается читателю не сразу. Так описывается доктор при его первом посещении Приклонских: «Прошел он через зал, гостиную и столовую, *ни на кого не глядя, важно, по-генеральски*, на весь дом скрипя своими сияющими сапогами. Его огромная фигура *внушала уважение*» [1; 397]. Если первое предложение является словом повествователя и, как кажется, иллюстрирует заносчивость персонажа, то вторая часть цитаты демонстрирует впечатление, которое доктор производит на своих пациентов. Это подтверждается и далее в тексте: «Волосы мягки, как шелк, и красивы, но, к сожалению, подстрижены. Занимайся Топорков своею наружностью, он не стриг бы этих волос, а дал бы им виться до самого воротника. Лицо красивое, но слишком сухое и слишком серьезное для того, чтобы казаться приятным. Оно, сухое, серьезное и неподвижное, ничего не выражало, кроме сильно-



го утомления целодневным тяжелым трудом» [1; 397].

Приведенный пример указывает на то, что описание «чертовски правильного» Топоркова отражает восприятие его другими персонажами, для которых такую важность имеет происхождение доктора, специально подчеркнутое повествователем: «По происхождению он плебей, но плебейского в нем, кроме сильно развитой мускулатуры, почти ничего нет» [1; 397]. В дальнейшем это становится еще очевиднее: «У княгини порвалось на плечах платье и что-то оторвалось в животе, у Маруси позеленело в глазах и страшно заболели руки, – так был тяжел Егорушка! А он, доктор медицины Топорков, важно шагал за кроватью и сердито морщился, что у него отнимают время на такие пустяки. *И даже пальца не протянул, чтобы помочь дамам! Этакая скотина!..*» [1; 398]

Переполненная научными терминами речь доктора тоже вряд ли является попыткой выставить себя в выгодном свете, эта деталь скорее говорит о неумении общаться, нежели о том, что героиня хочет впечатлить окружающих своими знаниями. Как отмечается в повести, «Топорков никогда не рисовался, да и едва ли он умел когда-нибудь рисоваться, но все позы, которые он когда-либо принимал, выходили у него как-то особенно величественны» [1; 421]. Неестественность доктора на самом деле вполне естественна для него:

«Княгиня и Маруся, которым ужасно хотелось поговорить с умным человеком, не знали, с чего начать; обе боялись показаться глупыми. Егорушка смотрел на доктора, и по глазам его видно было, что он собирается что-то спросить и никак не соберется. Тишина воцарилась гробовая, изредка нарушаемая глотательными звуками. Топорков глотал очень громко. *Он, видимо, не стеснялся и пил, как хотел.* Глотая, он издавал звуки, очень похожие на звук “глы”. Глоток, казалось, изо рта падал в какую-то пропасть и там шлепался обо что-то большое, гладкое» [1; 405].

Повествователь снова встает на внутреннюю точку зрения хозяев, тогда как мысли и чувства Топоркова оказываются скрытыми от читателя. Разделяя ощущения княгини и Маруси, описанные ироничным повествователем, реципиент воспринимает героя как довольно комичного, несурьезного и не очень приятного. Однако в данном эпизоде очевидно переворачивается основная для повести оппозиция, полюсами которой являются «естественность» и «неестественность». Крайне чувствительная княжна Маруся, воплощение наивности и открытости, здесь не может заговорить с Топорковым, потому что боится показаться глупой, в то время как сам доктор явно ведет себя естественно.

Безусловно, преобладание внутренней точки зрения княжны Маруси служит для того, чтобы всячески подчеркнуть, что в тексте она и Топорков противопоставлены. Странности в поведении героя и закрытость его сознания от читателя производят впечатление того, что он в принципе не способен на чувства. Именно за счет данного приема становится возмож-



ным возрастание напряжения, необходимое для мелодраматической развязки, и читатель, следящий за развитием событий, может пропустить обратимость заявленной в тексте оппозиции.

Интересно отметить сюжетное сходство проанализированного нами эпизода со сценой, в которой княжна признается доктору в любви. Именно в этой сцене происходит «преображение» Топоркова, повествователь, наконец, проникает во внутренний мир героя, за счет чего создается впечатление, будто прежде у него не было ни мыслей, ни чувств, а способность к движениям души у него родилась, когда он услышал признание Маруси. Этот момент и чаепитие у Приклонских противопоставляются как моменты максимального понимания и непонимания героев, немoty и способности говорить (княжна), бесчувственности и обретения души (Топорков).

И, тем не менее, на протяжении всего текста читателю не давалось никаких сведений о том, насколько мнения княгини и княжны о герое соответствуют действительности. Нельзя отрицать того, что в финале происходит «прозрение» героя, – это главное событие «Цветов запоздалых», однако при внимательном чтении оказывается, что его неожиданность обусловлена не только реальностью фиктивного мира, но и особенностями повествования. И несмотря на то, что воссоединение влюбленных в финале повести оправдывает читательские ожидания, анализ показывает, насколько иронично построен текст по отношению не только к персонажам, но и к реципиенту. Давая читателю минимальное представление о внутреннем мире Топоркова, повествователь вынуждает реципиента отождествиться с чувствами героини, образ которой, очевидно, должен вызвать улыбку. Следовательно, перед нами не мелодрама в чистом виде и не пародия на этот жанр, но выдержанный в традициях мелодрамы текст, содержащий определенную долю рефлексии по поводу собственной формулы. Он построен на сюжетных и повествовательных контрастах, однако противопоставленные герои оказываются по сути сопоставленными. Так, после смерти княжны Маруси жесткий по характеру Топорков оказывается ослепленным эмоциями, как до этого была ими ослеплена героиня:

«Он, говоря с женщиной, глядит в сторону, в пространство... Почему-то ему страшно делается, когда он глядит на женское лицо...

Егорушка жив и здоров. Он бросил Калерию и живет теперь у Топоркова. Доктор взял его к себе в дом и души в нем не чает. Егорушкин подбородок напоминает ему подбородок Маруси, и за это позволяет он Егорушке прокучивать свои пятирублевки» [1; 431].

Духовная эволюция персонажа оказывается под вопросом, героиня же практически не меняется на протяжении повести. Преградой, мешающей торжеству любви, по сути является только характер доктора, о котором читатель может судить лишь по тому, как его воспринимают другие персонажи. Роль злодея отводится брату княжны Маруси, хотя он на самом деле был бы рад выгодному браку сестры с доктором, т.к. заботился лишь



о собственном благополучии.

Таким образом, в «Цветах запоздалых» главным двигателем мелодраматической коллизии оказывается повествовательная структура повести, именно она играет решающую роль в подготовке читателя к финальному событию. Во многом именно она создает условия для возникновения этого события.

Важные для Чехова вопросы непонимания, одержимости человека определенной идеей или мечтой в этой повести были решены на мелодраматическом материале, опосредованном ироническим отношением повествователя. С иронией здесь диссонирует «серьезное» впечатление, которое повесть, тем не менее, производит. На наш взгляд, возможность реального вчувствования читателя в текст обусловлена повествовательным приемом, от эпизода к эпизоду вынуждающим реципиента встать на позицию героини. Остается вопросом, насколько совместимы серьезная и ироничная интенции в этом тексте. Однако с уверенностью можно говорить о том, что в «Цветах запоздалых», как и в других «больших текстах» раннего периода, Чехов большое внимание уделяет проблеме воздействия текста на читателя. И в сюжет о непонимании, позднем прозрении и ошибочной интерпретации он пытается вовлечь еще одного «героя» – реципиента.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Ильяхина Т.Ю.* Вопрос о романе в раннем творчестве А.П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 1994. С. 95.

<sup>2</sup> *Ильяхина Т.Ю.* Вопрос о романе в раннем творчестве А.П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 1994. С. 105.

<sup>3</sup> *Куликова Е.И.* К вопросу о становлении реализма в творчестве Чехова (Сравнительный анализ «Цветов запоздалых» и «Ионыча») // Вопросы русской и зарубежной литературы. Т. 2. Куйбышев, 1966. С. 165–182.

<sup>4</sup> *Ильяхина Т.Ю.* Вопрос о романе в раннем творчестве А.П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 1994. С. 61–62.

<sup>5</sup> *Ильяхина Т.Ю.* Вопрос о романе в раннем творчестве А.П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 1994; *Орлов Э.Д.* Литературный быт 1880-х годов. Творчество А.П. Чехова и авторов «малой прессы»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2008; *Рейтблат А.И.* От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М., 2009; *Brooks J.* When Russia learned to read. Literacy and Popular Literature, 1861–1917. New Jersey, 1985.

<sup>6</sup> Материалы Открытого научного семинара «Проблемы теории и истории литературы». Второе заседание: Массовая литература. СПб., 1998.

<sup>7</sup> *Кавелти Дж.Г.* Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64.

<sup>8</sup> *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 282; *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 11–21.

<sup>9</sup> *Тюна В.И.* Художественность чеховского рассказа. М., 1989.



<sup>10</sup> *Балухатый С.Д.* Поэтика мелодрамы // Балухатый С.Д. Вопросы поэтики. Л., 1990. С. 30.

<sup>11</sup> *Ильяхина Т.Ю.* Вопрос о романе в раннем творчестве А.П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 1994. С. 94.

<sup>12</sup> *Куликова Е.И.* К вопросу о становлении реализма в творчестве Чехова (Сравнительный анализ «Цветов запоздалых» и «Ионыча») // Вопросы русской и зарубежной литературы. Т. 2. Куйбышев, 1966. С. 172–173.

<sup>13</sup> *Лисоченко Л.В.* Скрытое сопоставление как текстообразующий прием в рассказе А.П. Чехова «Цветы запоздалые» // Язык писателя. Текст. Смысл. Таганрог, 1999. С. 35.

<sup>14</sup> *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Т. 1. М., 1974. С. 392–393.

<sup>15</sup> *Ильяхина Т.Ю.* Вопрос о романе в раннем творчестве А.П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 1994. С. 98.

<sup>16</sup> *Ильяхина Т.Ю.* Вопрос о романе в раннем творчестве А.П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 1994. С. 95.

#### References

1. Il'yukhina T.Yu. *Vopros o romane v rannem tvorchestve A.P. Chekhova: dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01* [The Question of the Novel in the Early Works of Chekhov: Dissertation]. St. Petersburg, 1994, p. 95.

2. Il'yukhina T.Yu. *Vopros o romane v rannem tvorchestve A.P. Chekhova: dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01* [The Question of the Novel in the Early Works of Chekhov: Dissertation]. St. Petersburg, 1994, p. 105.

3. Kulikova E.I. K voprosu o stanovlenii realizma v tvorchestve Chekhova (Srvnitel'nyi analiz "Tsvetov zapozdalykh" i "Ionych") [To the Question of the Establishment of Realism in Chekhov's Works (Comparative Analysis of "Late-blooming Flowers" and "Ionych")]. *Voprosy russkoy i zarubezhnoy literatury. T. 2* [Issues of Russian and Foreign Literature. Vol. 2]. Kuybyshev, 1966, pp. 165–182.

4. Il'yukhina T.Yu. *Vopros o romane v rannem tvorchestve A.P. Chekhova: dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01* [The Question of the Novel in the Early Works of Chekhov: Dissertation]. St. Petersburg, 1994, pp. 61–62.

5. Il'yukhina T.Yu. *Vopros o romane v rannem tvorchestve A.P. Chekhova: dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01* [The Question of the Novel in the Early Works of Chekhov: Dissertation]. St. Petersburg, 1994.

6. Orlov E.D. *Literaturnyybyit 1880-kh godov. Tvorchestvo A.P. Chekhova i avtorov "maloypressy": dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01* [Literary Life of the 80s. Works of Chekhov and the Authors of the "Small Press": Dissertation]. Moscow, 2008.

7. Reytblat A.I. *Ot Bovy k Bal'montu i drugie raboty po istoricheskoy sotsiologii russkoy literatury* [From Bova to Balmont and Other Works on the Historical Sociology of Russian Literature]. Moscow, 2009.

8. Brooks J. *When Russia Learned to Read. Literacy and Popular Literature, 1861–1917*. New Jersey, 1985.

9. Materialy Otkrytogo nauchnogo seminar "Problemy teorii i istorii literatury". Vtoroe zasedanie: Massovaya literatura [Materials of Open Scientific Seminar "Problems





of theory and history of literature". Second Session: Mass Literature]. St. Petersburg, 1998.

10. Cawelti J.G. Izuchenie literaturnykh formul [Study of Literary Formulas]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1996, no. 22, pp. 33–64.

11. Lotman Yu.M. Struktura khudozhestvennogo teksta [Structure of Art Text], in: Lotman Yu.M. *Ob iskusstve* [About Art]. St. Petersburg, 1998, p. 282.

12. Schmid W. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, 2003, pp. 11–21.

13. Тура В.И. *Khudozhestvennost' chekhovskogo rasskaza* [Artistry of Chekhov's Story]. Moscow, 1989.

14. Balukhaty S.D. Poetika melodramy [Poetics of Melodrama], in: Balukhaty S.D. *Voprosy poetiki* [Issues of Poetics]. Leningrad, 1990, p. 30.

15. Il'yukhina T.Yu. *Vopros o romane v rannem tvorchestve A.P. Chekhova: dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01* [The Question of the Novel in the Early Works of Chekhov: Dissertation]. St. Petersburg, 1994, p. 94.

16. Kulikova E.I. K voprosu o stanovlenii realizma v tvorchestve Chekhova (Sravnitel'nyi analiz "Tsvetov zapozdalykh" i "Ionych") [To the Question of the Establishment of Realism in Chekhov's Works (Comparative Analysis of "Late-blooming Flowers" and "Ionych")]. *Voprosy russkoy i zarubezhnoy literatury. T. 2* [Issues of Russian and Foreign Literature. Vol. 2]. Kuibyshev, 1966, pp. 172–173.

17. Lisochenko L.V. Skrytoe sopostavlenie kak tekstoobrazuyushchiy priem v rasskaze A.P. Chekhova "Tsvety zapozdalye" [Hidden Comparison as a Text Method in Chekhov's] "Late-blooming Flowers". *Yazyk pisatelya. Tekst. Smysl* [Writer's Language. Text. Meaning]. Taganrog, 1999, p. 35.

18. Chekhov A.P. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. Sochineniya: v 18 t. T. 1* [Complete Works: in 30 vols. Writings: in 18 vols. Vol. 1]. Moscow, 1974, pp. 392–393.

19. Il'yukhina T.Yu. *Vopros o romane v rannem tvorchestve A.P. Chekhova: dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01* [The Question of the Novel in the Early Works of Chekhov: Dissertation]. St. Petersburg, 1994, p. 98.

20. Il'yukhina T.Yu. *Vopros o romane v rannem tvorchestve A.P. Chekhova: dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01* [The Question of the Novel in the Early Works of Chekhov: Dissertation]. St. Petersburg, 1994, p. 95.

**Оверина Ксения Сергеевна** – аспирант, ассистент кафедры истории русской литературы филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета.

Научные интересы: творчество А.П. Чехова, поэтика мелодрамы, массовая литература.

E-mail: overinak@gmail.com

**Overina Kseniya S.** – a postgraduate student, assistant at the Department of History of the Russian Literature, Philological Faculty, Saint Petersburg State University.

Research interests: A.P. Chekhov's creative work, poetics of melodrama, popular literature.

E-mail: overinak@gmail.com



Ю.В. Шевчук (Уфа – Москва)

## «ТИХИЕ ПЕСНИ» И. АННЕНСКОГО: трагизм самосознания в лирике

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме лиризма, обладающего ярко выраженным интеллектуальным началом, в книге Анненского «Тихие песни». В критических работах под «лиризмом» литературного произведения поэт подразумевал художественное выражение реальных переживаний писателя, воспринимаемых читателями как «анонимные». Отрицая готовые «формулы» сознания, Анненский находит опору для современной мысли в непосредственном переживании вещного мира. Вещи выступают в качестве «двойников» тех идей (бесконечности, смерти, времени и пространства), которые структурируют конфликтные сферы человеческого сознания. Наиболее очевидно трагизм самосознания лирического субъекта обнаруживается при раскрытии проблемы сосуществования природы и человека.

**Ключевые слова:** интеллектуальная форма лиризма; символизм сознания; трагизм самосознания.

Yu.V. Shevchuk (Ufa – Moscow)

## “Silent Songs” by I. Annensky: Tragic Element of Consciousness in Lyrics

**Abstract.** The article is devoted to the problem of lyricism which has the pronounced intellectual connotations in Annensky's book “*Silent Songs*”. In his critical works the poet considered the “lyricism” of the literary work as an artistic expression of real experiences of a writer perceived by readers as “anonymous”. Denying ready “formulae” of consciousness, Annensky finds support for modern thought in direct experience of the real world. Things act as “doubles” of those ideas (infinity, death, time and space) which structure conflicting spheres of human consciousness. The tragic element of consciousness of the lyrical subject is most apparently found at the disclosure of the problem of coexistence of nature and a human.

**Key words:** intellectual form of lyricism; symbolism of consciousness; tragic element of consciousness.

М. Бахтин справедливо заметил, что «...основная тема поэзии Анненского – недостижимость, недоумение...»<sup>1</sup>. Лирика поэта – система, которая в силу «переживательной» способности, или лиризма, выражала жизнь духа современного человека, ничего не принимающего на веру, «собирающего» свою мысль по отдельным непосредственным впечатлениям и ощущениям мира. «Главные тоны» мировосприятия своего современника Анненский определяет как «сознание безысходного одиночества и мистический страх перед собою», как желание «стать целым миром» и невозможность «разлиться в нем»<sup>2</sup>. (В дальнейшем ссылки на это издание





(КО) даются в тексте с указанием номера страницы.) Для нового поэта, таким образом, «я измеряется <...> не завершившим это я идеалом или миропониманием, а болезненной безусловностью мимолетного ощущения», а искусство слова «учит синтезировать поэтические впечатления», его цель – передать «основной настрой души» автора [КО, с. 194–195, 186]. «Недоумение» как состояние сознания порождает смысл и строй лиризма Анненского, во многом являясь следствием постигнутого поэта мировоззренческого кризиса, выпавшего на поколение русской интеллигенции конца XIX – начала XX в.

Книга стихотворений Анненского «Тихие песни» вышла в свет в 1904 г., одним из вариантов названия сборника был «Утис. Из пещеры Полифема». Античность поэт считал праосновой сознания европейца, он писал: «...античность нельзя сводить к одним пережиткам, <...> это есть живая сила, без которой, может быть, немислим самый рост нашего сознания и с которой связано не только наше настоящее, но отчасти и наше будущее»<sup>3</sup>. В древней трагедии, в частности, Анненский обнаруживал полный диапазон художественных ощущений, возникающих в процессе «сгущения действительности», подражания поэта жизни. В статье «Горькая судьбина» (1905) критик пишет:

«Ужас и сострадание, которые еще Аристотель за 22 века до нашего времени определил как два главных трагических элемента, являются на двух полюсах художественной скалы наших ощущений: в ужасе более, чем в каком-либо другом чувстве, для человека весь мир сгущен в какой-то призрак, грозящий именно ему. В сострадании как раз наоборот: человек совершенно забывает о своем существовании, чтобы слить свое истрадавшееся я с тем не-я, которому это страдание грозит. Вся история нравственного бытия человека прошла между ужасом и состраданием...» [КО, с. 58].

Античностью, возможно, подсказана Анненскому мысль об особом символизме сознания, импульсом к работе которого служит индивидуальное ощущение, а результатом становится образ, чья анонимность обеспечивается «подражанием» самому процессу осознания. За вещами, их качественными характеристиками, проглядывающими в культе, мифе и авторском произведении, таким образом, Анненский обнаруживает состояние коллективного сознания.

Об «отвлеченности» поэзии З. Гиппиус Анненский писал: «И разве, в сущности, и все мы не более всего – мы, когда наша мысль и даже чувство вращаются в формах утверждений, отрицаний или антиномий?»<sup>4</sup>. «Коллективное мыслестрадание» [КО, с. 477] в «Тихих песнях» не имеет социально-исторической детерминированности: предметный мир, выраженный посредством описания природного (осенние листья, хризантема, луга, лилии) и бытового окружения человека (электрический свет, рояль, гроб, обоз, письмо), не призван выполнять функцию «фиксации» эпохи, он переведен автором в сферу мысли, где, по словам современных фило-



софов, «некоторые факты, объекты, события сознания, фиксируемые или в сознании существующие, в отличие от событий психической жизни человека, являются событиями, объектами, стоящими как бы на линиях, которые пронизывают любые эпохи, любые человеческие структуры, какие бы они ни были – культурные, социальные, личностные, в которых что-то существует вне времени, в которых что-то существует как тождество»<sup>5</sup>. В сущности, сознание становится для Анненского подмостками, на которых разыгрывается трагическое действие и драма сатиров: будучи прекрасным знатоком античной сцены и оригинальным драматургом, театр он погружает внутрь человека, задача поэта – совместить личность и хор, усилив лирический «голос» последнего («Рождение и смерть поэта (Кантата)», 1899).

Символ у Анненского специфичен тем, что смысловая граница в нем задается антиномиями, основанными на конкретных ощущениях от переживания вещи в сознании лирического субъекта. Вещь и сознание находятся в таком тесном контакте, что рождающийся смысл не сгущается до художественной условности, а отчасти так и остается поэтическим «жестом» соотнесения субстанциально конфликтных сфер «жизни» и «сознания». Внешним выражением внутреннего мира лирического субъекта, переживающего трагический конфликт идеального представления и вещного ощущения, становится образ двойника («Двойник», «Который?»). С возрастом человека изменяется и его второе «я» (цикл «Бессонницы»). Поэт пишет о том, что освобождение сознания от привязанности к вещественному плану бытия происходит во сне («Откинув докучную маску, / Не чувствуя уз бытия, / В какую волшебную сказку / Вольется свободное я!»<sup>6</sup>; в дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы) и, возможно, окончательно наступает после смерти («И в мутном круженье годин / Все чаще вопрос меня мучит: / Когда наконец нас разлучат, / Каким же я буду один?» [С. 56]). Лирический субъект понимает невозможность своего постоянного пребывания в вымышленном пространстве, т.к. чувствует личную ответственность за происходящее в реальности («В дороге»).

Тошно сердцу моему  
От одних намеков шума:  
Все бы молча в полутьму  
Уводила думу дума.

<...>

Дед идет с сумой и бос,  
Нищета заводит повесть:  
О, мучительный вопрос!  
Наша совесть... Наша совесть... [С. 64].

В речи «Художественный идеализм Гоголя» (1902) Анненский говорит о важности категории «идеального» в искусстве: «Нас окружают и,



вероятно, составляют два мира: мир вещей и мир идей. Эти миры бесконечно далеки один от другого, и в творении один только человек является их высоко-юмористическим (в философском смысле) и логически-непримиримым соединением» [КО, с. 217]. Лиризм у поэта обладает ярко выраженным интеллектуальным началом, но им не уничтожается, а преобразуется. Внутренние озарения предстают не в отлитых, застывших формах, они именно переживаются автором; личность представляется ему способной «отражать» схематизмы культуры, но главное ее качество – это воля к преодолению какого-либо эстетического и этического абсолютизма. Отрицая готовые «святыни», Анненский находит опору для мысли в непосредственных «следах»-ощущениях, которые поступают из окружающего мира («Поэзия»).

Над высью пламенной Синая  
Любить туман Ее лучей,  
Молиться Ей, Ее не зная,  
Тем безнадежно горячей,

Но из лазури фимиама,  
От лилий праздного венца,  
Бежать... презрев гордыню храма  
И славословие жреца,

Чтоб в океане мутных далей,  
В безумном чаяньи святынь,  
Искать следов Ее сандалий  
Между заносами пустынь [С. 55].

Невозможность для лирического субъекта «собраться» и «завершиться» в идеале особенно мучительна в связи с его религиозным переживанием:

Без лиц и без речей разыгранная драма:  
Огонь под розами мучительно храним,  
И светозарный бог из черной ниши храма...

Он улыбается, он руки тянет к ним.  
И дети бледные Сомненья и Тревоги  
Идут к нему приять пурпуровые тоги [С. 63].

В «Тихих песнях» Анненского мы имеем дело с внутренним миром субъекта, углубившимся до «материализации» сознания, обнаружения его содержательных компонентов и структур (вещи как раз и выступают в качестве их «двойников»). Стихотворение, в котором автор размышляет о бесконечности, имеет непоэтическое название «∞». Она – «отраднейшая



ложь», потому что временное и пространственное протяжение бесконечности не имеет вещественного «двойника»-ощущения: звезды, указывающие на глубину неба, гаснут, а время, отведенное отдельному человеку, истекает, и мы не можем представить того, что находится за пределами света небесных тел и «круга эмалевых минут».

Девиз Таинственной похож  
На опрокинутое 8:  
Она – отраднейшая ложь  
Из всех, что мы в сознании носим.

В кругу эмалевых минут  
Ее свершаются обеты,  
А в сумрак звездами блеснут  
Иль ветром полночи пропеты.

Но где светил погасших лик  
Остановил для нас течение,  
Там Бесконечность – только миг,  
Дробимый молнией мученья [С. 55].

Смерть «ложью» не является – в мире каждый находит «вещественные доказательства» ее присутствия. Анненский писал: «...страх человека перед смертью глубоко эгоистичен, и уж этим одним он *интимно близок поэзии*» [КО, с. 129]. Фантастическая ситуация в стихотворении «У гроба» является психологически достоверной, мотив двойничества раскрывает авторский взгляд на то, что смерть, разрушающая тело, – главный стимул для человека создать и бесконечно разгадывать «Тайну бытия»:

В квартире прибрано. Белеют зеркала.  
Как конь попоною, одет рояль забытый:  
На консультации вчера здесь Смерть была  
И дверь после себя оставила открытой.  
Давно с календаря не обрывались дни,  
Но тикают еще часы его с комода,  
А из угла глядит, свидетель агоний,  
С рожком для синих губ подушка кислорода.  
В недоумении открыл я мертвеца...  
Сказать, что это я... весь этот ужас тела...  
Иль Тайна бытия уж населить успела  
Приют покинутый всем чуждого лица? [С. 56].

Мысль о смерти структурирует сознание, формирует представление человека о полноте переживания противоположностей («жизни» и «смерти», «здесь» и «там», «быть» и «не быть»), не достижимой на практике



(«На пороге (Тринадцать строк)»).

Дыханье дав моим устам,  
Она на факел свой дохнула,  
И целый мир на Здесь и Там  
В тот миг безумья разомкнула,  
Ушла, – и холодом пахнуло  
По древожизненным листам.

С тех пор Незримая, года  
Мои сжигая без следа,  
Желанье жить все ярче будит,  
Но нас никто и никогда  
Не примирит и не рассудит,  
И верю: вновь за мной когда  
Она придет – меня не будет [С. 58].

Природные зарисовки выступают в качестве «зеркал», в которых отражается состояние сознания «тоскующего я» («Листы»). Анненский организует некоторые минициклы и отдельные стихотворения по принципу параллельности течения жизни («вечного превращения») природы и человека («Май», «Июль», «Август», «Сентябрь», «Ноябрь»). Пространство нагляднее времени, однако его «позлащенье» мнится минутным эффектом, «золотым обманом», которым не может удовлетвориться лирический субъект, знающий о неизбежности всеобщего уничтожения («И разлучить не можешь глаз / Ты с пыльно-зыбкой позолотой, / Но в гамму вечера влилась / Она тоскующею нотой // Над миром, что, златим огнем, / Сейчас умрет, не понимая, / Что счастье искрилось не в нем, / А в золотом обмане мая» [С. 59]). Мысль отнимает возможность насладиться миготом, потому что она рождена структурой сознания «время дискретно» (т.е. прошлое невозвратно, настоящее скоротечно, будущее при жизни неизбежно), именно поэтому пейзаж у Анненского оказывается муляжом («Декорация»). Свет разума становится пыткой для человека, лишённого покоя «сладостной дремучести» природы («Электрический свет в аллее»), его «сердцу чудится лишь красота утрат» («Сентябрь»). В цикле «Параллели» (1901) поэт размышляет о несовпадении «природного» огня и «человеческого» взгляда сквозь «позлащенные кристаллы», о невозможности для своего лирического «я» спасения в природе. После бури внешний мир очень быстро приходит в гармонию, тогда как «сердце» не может преодолеть внутреннего «беса» тоски и вечной неудовлетворенности:

1

...Но утро зажжет небеса,  
Волна золотится и плещет,  
А в чаше холодной роса

Слезой завистливой блещет [С. 81].

2

...Но не надо сердцу алых, –  
Сердце просит роз поблеклых,  
Гиацинтов небывалых,  
Лилий, плачущих на стеклах [С. 82].

Анненский считал, что проблему сосуществования «человеческого» и «природного» глубже других постиг в «Мертвых душах» Гоголь. О рецепции его творчества писателями-классиками критик писал: «И, может быть, только Некрасов своим поздним эпосом дает нам возможность не измерить Гоголя, *нет*, но ужаснуться всей безмерности того мира, который когда-то дерзко задумал воплотить, т. е. ограничить собою, Гоголь» [КО, с. 233]. Трагическая доля поэта – пережить ужас самосознания, ограничить своим переживанием бесконечность природы, прикоснуться к «нагим граням бытия» («Тоска»), чтобы понять несовершенство искусства – самого совершенного человеческого «идеализма» («“Мухи как мысли” (Памяти Апухтина)») по сравнению с примитивным природным существованием. Одним из самых эмоционально сильных произведений в «Тихих песнях» является миницикл «Июль». В месяц, означающий середину лета, солнце достигает максимального «накала», на полях поспевают урожаи, в небе бушуют летние дожди – мир оживает, все приходит в энергичное движение («И для ожившего дыханья / Возможность пить благоуханья / Из чаши ливней золотых» [С. 60]). И на фоне тотального природного обновления Анненский изображает крестьян, буквально приколотых к земле, в течение жизни необратимо изуродованных непосильным физическим трудом («Палимая огнем недвижимого светила...», 1900).

Каких-то диких сил последнее решение,  
Луча отвесного неслышный людям зов,  
И абрис ног худых меж чадного смешенья  
Всклоченных бород и рваных картузов.

Не страшно ль иногда становится на свете?  
Не хочется ль бежать, укрыться поскорей?  
Подумай: на руках у матерей  
Все это были розовые дети [С. 60].

Лиризм Анненского, безусловно, должен быть соотнесен с психологическими особенностями личности биографического автора – ученого-филолога, блестящего знатока античности и переводчика, обладающего повышенной восприимчивостью к «чужому» внутреннему миру, учитывающего не только индивидуальные черты сознания Другого, но и его погруженность в парадигмы мышления соответствующей эпохи. Во всяком случае, сам Анненский в критических работах под «лиризмом» литера-





турного произведения подразумевал художественное обнаружение реальных переживаний писателя. К примеру, в статье «Гончаров и его Обломов» (1892) он писал:

«Как в лирике поэта мы ищем центра, преобладающего мотива, так в романтическом творчестве среди массы типических изображений мы ищем типа центрального. У большей части крупных поэтов есть такие *типы-ключи*: они выясняют нам многое в мировоззрении автора, в них частично заключаются элементы других типов того же поэта. У Гоголя таким типом-ключом был Чичиков, у Достоевского – Раскольников и Иван Карамазов, у Толстого – Левин, у Тургенева – Рудин и Павел Кирсанов. Тут дело не в автобиографических элементах, конечно, а в интенсивности душевной работы, отразившейся в данном образе. У Гончарова был один такой тип – *Обломов*» [КО, с. 265].

Анненский объяснял «единообразие» героев писателя тем, что в их образы он пытался уложить жизнь собственную и многих других людей: «Гончаров писал только то, что *вырастало, что созревало в нем годами*» [КО, с. 255]. «Невидная работа созерцания» стала причиной того, что он писал «сравнительно редко и писать начал поздно», «не одна служба да развлечения мешали; молодость мешала, избыток сил мешал созерцанию, а значит, и творчеству», «Гончаров не любил слишком сильных впечатлений», ему чужда резкость страданий и порывов [КО, с. 261]. Суждения Анненского-критика отчасти воспринимаются как автохарактеристика Анненского-поэта. В специфике психологической природы Гончарова критик видит истоки ситуации, сложившейся в области восприятия читателями его творчества: «Гончаров унес в могилу большую часть нитей от своего творчества» [КО, с. 252]. Вероятно, натура самого Анненского обладала схожими качествами, приведшими в результате к тому, что спустя век после его смерти зачином многих литературоведческих трудов, ему посвященных, остается фраза – «загадочный поэт XX века».

Итак, лиризм поэзии Анненского – это интеллектуальная исповедь автора. В статье, посвященной «Преступлению и наказанию» Достоевского, читаем: «Но молодая мысль... и еще не закрепощенная... Лучше можно проследить за ее двоением, игра ее еще видней; больше выдает она себя. Психология у нее уж *слишком блестящая*, а все-таки прозрачная, как тарлатан. А меня, каюсь, интересует именно *мысль*, и притом не столько содержанием своим, сколько затейливостью игры, блеском» [КО, с. 185]. Трагизм основного идейно-эмоционального тона поэзии Анненского, думается, связан с переживанием «борьбы с сознанием». По словам философа А.М. Пятигорского,

«...мир сознания в чем-то чрезвычайно существенном противостоит нашим внутренним стремлениям, противостоит какой-то важной линии нашей жизни, и тогда выражение “борьба с сознанием” получит более конкретное жизненное значение, ибо окажется такой вещью, которую во имя некоторых мотиваций и целей,



лежащих за пределами сознания, надо в некотором смысле “прекратить”. Надо прекратить, и не только для того, чтобы ее понять, но и для того, чтобы понять *что-то другое* и, по-видимому, чтобы просто жить. “Жизнь” и “сознание” – это семантически разные вещи, т.е. они, конечно, постоянно пересекаются, но в чем-то очень важном это – вещи совершенно разные: мы в какие-то моменты жизни ясно ощущаем существование такой жизни, которая сознанием не является, и что наша жизнь может существовать, может обретать какую-то полноту – не только поскольку сознание останавливается, чтобы быть осознанным, но и постольку, поскольку оно останавливается, чтобы его не было»<sup>7</sup>.

Если «Тихие песни» являются своего рода «документом сознания» автора (А. Белый)<sup>8</sup>, то в композиции «Трилистников» («Кипарисовый ларец», 1910) можно уловить принцип смены парадигм «мыслей-чувств»<sup>9</sup> человека на протяжении истории развития европейской культуры. Древние мифологемы, возникшие из тесной связи с природой, попадают в поле зрения субъекта в начальной группе трилистников, таких как «Трилистник сумеречный», «Трилистник соблазна», «Трилистник лунный» и др. Новые рукотворные реалии окружающей жизни (город, поезд, офорт) стимулируют идейно-эмоциональную потенцию «я», противопоставившего природе порыв собственного творчества («Трилистник проклятия», «Трилистник вагонный», «Трилистник бумажный» и др.). «Мыслестрадание» усиливается в трилистниках, в которых, переживая, лирический субъект отталкивается от «призраков», «абсолютов» индивидуального или массового сознания – новой формы существования «вещей» внутри «идей» («Трилистник призрачный», «Трилистник толпы», «Трилистник замирания» и др.). В одном из писем 1908 г. Анненский признавался: «...в вопросе о вдохновении и особой творческой деятельности поэта давно уже гнездится сомнение в полноценности заслуг того человека, который закрепляет своим именем невидную работу поколений и масс»<sup>10</sup>. Поэт предвидел «смерть автора» в искусстве XX в. и по-своему предпринял попытку создания «анонимного» типа лиризма в русской литературе.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Записи лекций М.М. Бахтина по истории русской литературы. Записи Р.М. Миркиной // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. М., 2000. С. 341.

<sup>2</sup> Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 184–185.

<sup>3</sup> Анненский И.Ф. История античной драмы: курс лекций. СПб., 2003. С. 30.

<sup>4</sup> Анненский И.Ф. О современном лиризме («Оне») // Критика русского символизма: в 2 т. Т. 2. М., 2002. С. 338.

<sup>5</sup> Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. СПб., 2011. С. 50.

<sup>6</sup> Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 57.

<sup>7</sup> Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. СПб., 2011. С. 13.

<sup>8</sup> Белый А. На рубеже двух столетий. Воспоминания: в 3 кн. Кн. 1. М., 1989.





С. 179.

<sup>9</sup> Анненский И.Ф. О современном лиризме («Оне») // Критика русского символизма: в 2 т. Т. 2. М., 2002. С. 341.

<sup>10</sup> Анненский И.Ф. Письма: в 2 т. Т. 2: 1906–1909. СПб., 2009. С. 194.

### References

1. Zapisi lektsiy M.M. Bakhtina po istorii russkoy literatury. Zapisi R.M. Mirkinoy [Bakhtin's Lecture Notes on the History of Russian Literature. Mirkina's Notes], in: Bakhtin M.M. *Sobranie sochineniy: v 7 t. T. 2* [Collected Works: in 7 vols. Vol. 2.]. Moscow, 2000, p. 341.

2. Annenskiy I.F. *Knigi otrazheniy* [The Book of Reflections]. Moscow, 1979, pp. 184–185.

3. Annenskiy I.F. *Istoriya antichnoy dramy: kurs lektsiy* [History of Ancient Drama: lecture course]. St. Petersburg, 2003, p. 30.

4. Annenskiy I.F. O sovremennom lirizme (“One”) [About Modern Lyricism]. *Kritika russkogo simbolizma: v 2 t. T. 2* [Criticism of Russian symbolism: in 2 vols. Vol. 2.]. Moscow, 2002, p. 338.

5. Mamardashvili M.K., Pyatigorskiy A.M. *Simvol i soznanie* [Symbol and Consciousness]. St. Petersburg, 2011, p. 50.

6. Annenskiy I.F. *Stikhotvoreniya i tragedii* [Poems and Tragedy]. Leningrad, 1990, p. 57.

7. Mamardashvili M.K., Pyatigorskiy A.M. *Simvol i soznanie* [Symbol and Consciousness]. St. Petersburg, 2011, p. 13.

8. Belyy A. *Na rubezhe dvukh stoletiy. Vospominaniya: v 3 kn. Kn. 1* [At the Turn of the Century. Memories: in 3 books. Book 1]. Moscow, 1989, p. 179.

9. Annenskiy I.F. O sovremennom lirizme (“One”) [About Modern Lyricism]. *Kritika russkogo simbolizma: v 2 t. T. 2* [Criticism of Russian symbolism: in 2 vols. Vol. 2.]. Moscow, 2002, p. 341.

10. Annenskiy I.F. Pis'ma: v 2 t. T. 2: 1906–1909 [Letters: in 2 vols. Vol. 2: 1906–1909]. St. Petersburg, 2009, p. 194.

**Шевчук Юлия Вадимовна** – кандидат филологических наук, доцент; докторант кафедры истории русской литературы XX века филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова; доцент кафедры русской литературы и издательского дела филологического факультета Башкирского государственного университета.

E-mail: [julyshevchuk@yandex.ru](mailto:julyshevchuk@yandex.ru)

**Shevchuk Julia V.** – Candidate of Philology, associate professor at the Department of the History of Russian literature of the 20<sup>th</sup> century, Philological Faculty, Lomonosov Moscow State University; associate professor at the Department of Russian Literature and Publishing, Philological Faculty, Bashkir State University.

E-mail: [julyshevchuk@yandex.ru](mailto:julyshevchuk@yandex.ru)



С.С. Бойко (Москва)

## «ЛАГЕРНАЯ ПРОЗА» КАК ЭТАП ФОРМИРОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ НОВОГО ТИПА

**Аннотация.** Статья посвящена истокам литературы, сложившейся к началу XXI в. По мнению автора, в «лагерной прозе» нейтрализована оппозиция ‘наличия/отсутствия внелитературной функции’, развиваются сложносоставные жанры. Как внелитературным, так и художественным задачам соответствует разнообразие типов авторской эмоциональности, приемы контраста и оксюморона. В статье показывается, что из особенностей литературной формы писатели выделяют поэтические реминисценции, обращение к древним формам искусства («наскальная живопись», хроника), своеобразие художественного времени. Одновременно они декларируют свою обязанность выступить в качестве свидетелей, указывают на события, имена, топонимы, адресатов текста. Итогом проведенного исследования становится вывод о том, что «лагерная проза» послужила одним из источников для житий новомучеников и исповедников российских.

**Ключевые слова:** лагерная проза; жанр; житие; Евгения Гинзбург; Юрий Домбровский; Анатолий Жигулин; Евфросиния Керсновская; Сергей Максимов; Борис Ширяев.

S.S. Boyko (Moscow)

## The “Camp Prose” as a Stage of a New Literature Type Formation

**Abstract.** The article is devoted to the origins of literature, developed in the beginning of the 21st century. According to the author, in “camp prose” the opposition of “presence / absence of extraliterary function” is neutralized, but complex genres are developed. A variety of author's emotional types, contrast and oxymoron techniques corresponded with an extraliterary and artistic task. The article demonstrates that writers distinguish poetic reminiscence, appeal to the ancient art forms (“cave paintings”, chronicle), the originality of artistic time. At the same time they declare their duty to act as witnesses, indicate the events, names, places, mailing text. The result of the study is a conclusion that the ‘camp prose’ served as one of the sources for the hagiographies of the new Russian martyrs and confessors.

**Key words:** ‘camp prose’; genre, hagiography; Eugenia Ginzburg; Yuri Dombrowsky; Anatoly Zhigulin; Euphrosinia Kersnovskaya; Sergey Maksimov; Boris Shiryayev.

К середине XX в. роль изящной словесности берется под вопрос: «Вся литература полна отвращением к литературе: к готовым ее формам, приспособление к которым оплачивается слишком дорого, а дается чересчур легко...»<sup>1</sup> (далее текст приводится по указанному изданию).

Читатель обращается к историческим документам, подлинным либо сымитированным, потому что «жизнь и человека он находит только в них»



(14). Но в то же время «правда, та правда, с которой имеет дело искусство, вообще не высказывается иначе, как в преломлении, в иносказании, в вымысле» (14).

Когда художественный текст построен на документальной основе, его восприятие связано с оценкой 'литературности' и 'документальности', которые тем самым как бы противопоставлены друг другу. Это мнимое противоречие преодолимо: «Перед реалистической литературой, непосредственно сопряженной с действительностью, иногда встает опасность растворения в ней, отказа от своей специфики <...> Приходится всякий раз восстанавливать универсальность слова <...> утверждать всеобщность содержания, преодолевая сугубую конкретность деталей»<sup>2</sup>.

Тяготение одновременно к каждому из полюсов – 'документальности' и 'литературности' – отличает ряд новаторских произведений середины XX в., в частности «лагерной прозы». Из ее обширного массива мы рассмотрим примеры, показывающие, как соединены в одном произведении приемы художественного слова с установкой на правдивый рассказ и к чему приводит это соединение. Подробнее остановимся на произведениях, изученных сравнительно меньше, чем проза А. Солженицына, В. Шаламова, Ю. Домбровского, которая разносторонне освещена филологами.

Книга открыла миру глаза на чудовищную правду о репрессиях в Советской России. Свидетельства о них стали появляться за границей еще до Второй мировой войны. А. Солженицын отмечал в своих *очерках литературной жизни*: «Сейчас тут, на Западе, узнаю: с 20-х годов до сорока книг об Архипелаге, начиная с Соловков, были напечатаны здесь, переведены, оглашены – и потеряны, канули в беззвучие <...> **все было сказано** – и все прошло мимо ушей»<sup>3</sup>.

В послевоенный период за рубежом новые книги об Архипелаге были отмечены как явление литературное. В произведениях писателей второй волны эмиграции «сталинские репрессии 1920-х – 1930-х гг. <...> затронуты всеми без исключения авторами в самых различных по жанру, стилю и объему произведениях»<sup>4</sup> (например, в книгах В. Алексеева, Г. Андреева, С. Максимова, Н. Нарокова, Б. Ширяева, до войны переживших каторгу или тюрьму).

В 1962 г. напечатан «Один день Ивана Денисовича» А. Солженицына, и разрешение на его публикацию ненадолго открыло тему «необоснованных репрессий» в подцензурной печати СССР.

В дальнейшем тексты-свидетельства распространяются самиздатом. Некоторые публикуются за рубежом: «Колымские рассказы» В. Шаламова (с 1966), «Крутой маршрут» Евгений Гинзбург (1967), «Архипелаг ГУЛАГ» А. Солженицына (с 1973), «Факультет ненужных вещей» Ю. Домбровского (1978) и др.

Жанровое разнообразие подобных текстов велико, но у них имеются важные общие свойства. Воссоздается пространство тюремно-лагерного ада, с его приметам, характерными персонажами, ситуациями, конфликтами, со специфическим языком. Этого оказалось достаточно для появ-



ления как бы нефилологического, ориентированного только на тематику, понятия «лагерной прозы». Произведения объединяет и первостепенная для бывших узников задача – поведать миру горькую правду. Задача решалась литературными средствами. В ряде случаев подчеркнуто, что текст создается именно как художественный, а не только как мемуарный либо публицистический.

А.И. Солженицын назвал «Архипелаг ГУЛАГ» *Опыт художественного исследования*. Подзаголовок указывает на обе составляющие: книга призвана исследовать явление и запечатлеть его в художественной форме. Автор ставил перед собою цель – воздействовать на мировое общественное мнение, чтобы изменились порядки в СССР. В середине 1950-х, в ссылке, ему мечталось: «Мир, конечно, не останется равнодушным! Мир ужаснется, мир разгневется, – наши испугаются – и распустят Архипелаг»<sup>5</sup>.

Решая свои задачи, Солженицын создает композицию, выдерживающую огромный груз фактов, размышлений и оценок, а также вырабатывает стилистический рисунок, сообразный задачам книги, – его искусство делает текст выразительным, художественно убедительным.

Варлам Шаламов писал «Колымские рассказы» –

«...прежде всего потому, что должен был написать их – по велению долга памяти, о котором впоследствии более отчетливо и страстно сказал Александр Солженицын. Однако при этом Варлам Тихонович никогда не ставил перед своими вещами внелитературных задач – воспитательных или просветительских; он вообще отрицал наличие у искусства какой-либо иной роли, кроме естественно обусловленной его природой. И значение, не меньшее, чем долг памяти, имели для него при написании колымских рассказов чисто литературные задачи»<sup>6</sup>.

Отрицая внелитературную задачу на словах, Шаламов решал ее на деле, правдиво воссоздавая картины колымского ада.

Литературная установка Юрия Домбровского (1909–1978) схожа с шаламовской. Даже в лагерях, беседуя с будущим писателем Чабуа Амирэджиби, – он, по словам младшего соседа, говорил: «...писатель должен читать по возможности много, но не для развлечения, а для того, чтобы анализировать не только проблематику произведения, но прежде всего мастерство автора и арсенал его средств отображения»<sup>7</sup>.

Во главе угла – мастерство, «арсенал средств». Действительно, «Хранитель древности» и «Факультет ненужных вещей» – новаторские романы, сочетающие интеллектуальность со скрупулезной изобразительностью, символические детали с фактографией, неспешный темп повествования с остротой сюжета – это «необычайный город» в литературе<sup>8</sup>.

Тюремно-лагерная *проблематика* для Домбровского не самоцель (Домбровский писал не только о лагерях, он видел себя писателем и помимо этой задачи, вне связи с нею), а элемент художественного целого. Но элемент необходимый. В послесловии (1975 г.) автор говорил: «...я стал



одним из сейчас уж не больно частых свидетелей величайшей трагедии нашей христианской эры. Как же я могу отойти в сторону и скрыть то, что видел, что знаю, то, что передумал? Идет суд. Я обязан выступить на нем»<sup>9</sup>. Внелитературная мотивация побуждает к труду, который выполняется со всем присущим литературным мастерством.

Евгения Гинзбург (1904–1977) в предисловии к «Крутому маршруту» подчеркивает: уже в тюрьме и лагере она «старалась все запомнить в надежде рассказать об этом тем хорошим людям, тем настоящим коммунистам, которые будут же, обязательно будут когда-нибудь меня слушать», – и «писала эти записки как письмо к внуку»<sup>10</sup> (далее текст приводится по указанному изданию). Уже на этапе замысла имелось в виду, что «записки» нужны конкретным людям (хорошим людям, настоящим коммунистам, внуку). Подобная определенность адреса типична для *честных коммунистов* (вспомним письмо Н.И. Бухарина «Будущему поколению руководителей партии»). В случае Евгении Гинзбург адрес не накладывает ограничений на содержание, поскольку предполагается, что разным *хорошим людям* нужна истина: «Изголодавшиеся по простому нелукавому слову, люди были благодарны всякому, кто взял на себя труд рассказать “де профундис” о том, как все это было НА САМОМ ДЕЛЕ» (595; «Де профундис» – слово из 129 Псалма: «*De profundis clamavi ad te Domine*», «Из глубины воззвах к тебе, Господи», – но здесь цитируется, вероятно, одноименное письмо О. Уайльда).

Самоназвания «записки» и «хроника» даны в авторском предисловии. В переизданиях книги слово «хроника» становится подзаголовком. Ученый-гуманитарий, Е. Гинзбург прибегает тем самым к литературным ассоциациям с текстами от времен средневековья до XIX в. «Крутой маршрут» и выстроен как хроника: во временной последовательности, охватывая немалый промежуток с конца 1934 по середину 1955 г. Слово «записки» как синоним «воспоминаний» также напоминает о прошлом литературы.

Художественное своеобразие «Крутого маршрута» отмечают как филологи Л. Копелев и Р. Орлова:

«Если все это так мне передается, так сохранилось, значит, это не просто документ, не просто “Хроника времен культа личности”. Такое под силу только искусству. И неприязательность, общедоступность, наивность – это не слабости книги, это ее особенности» (Р. Орлова)<sup>11</sup>.

«В ее прозе глубоко трагедийное художественное повествование брезгливо обтекает грязные пороги, зато иногда оно всплывает <...> старосветской патетикой и сентиментальностью...» (Л. Копелев)<sup>12</sup>.

«Неприязательность, наивность», трагизм, патетика, сентиментальность – суть литературные средства,образные задачи.

Евфросиния Керсновская (1908–1994) написала воспоминания о ссылке и лагерях в 1963–1964 гг., а затем создала 700 рисунков к ним, выполняя волю своей матери. Дочь знает, что даже такой точный адрес не обеспечит



понимания, но свидетельствовать необходимо по долгу любви: «Нет, дорогая моя! Ты всей этой грустной эпопее так и не узнала. И не оттого, что ты там, “идеже несть въздыхания”, а оттого, что вся моя жизнь была в те годы цепью таких безобразных и нелепых событий, которые не умещаются в разуме нормального человека...»<sup>13</sup> (далее текст приводится по указанному изданию).

Арестованная в Бессарабии, едва занятой советскими войсками в 1940 г., Керсновская была человеком русской культуры и европейской воспитанности, независимо мыслящим, привычным ко всякому труду (она забавлялась оксюморонами, когда ее, фермера, виноградаря, следовательно-белоручка называет паразитом). Ее взгляд придает запискам особую яркость, выделяя парадоксы, маловажные для советского человека в силу привычки (когда труженика называют эксплуататором, когда потерявшийся инструмент никто не ищет), подмечая абсурдные детали, значение которых полнее понятно сельскому хозяину (девочка ходит за плугом, в который впрягли дойную корову).

Понятие «мемуары» Керсновская отвергает, предлагая иное: «Это **на-скальная живопись**: пусть неумелые рисунки, начертанные неопытной рукой на стенах пещер, но помогавшие людям представить себе, как их отдаленные предки охотились на мамонтов, каким оружием они пользовались – одним словом, понять их быт и жизнь» (5). Как и в случае с **хрониками**, указание на древние формы искусства подчеркивает, что мир не такой, каким его рисуют в произведениях последних веков. Мир противоречит *норме*, которая мыслится как недавно общеизвестная.

Понятия «хроники» и «записок» (употребленные Е. Гинзбург) применимы и к «Наскальной живописи». Последовательное изложение соответственно историческому свидетельству. Оно же противостоит запечатленному в книге безумию. Герой, проходя один за другим чудовищные «университеты» (переосмысление «Моих университетов» Максима Горького), не лишается здравого рассудка и человеческого самосознания. Временная цепь заменяет в повествовании ускользающие причинно-следственные связи.

Верно и обратное. Повесть «о духе растоптанном», как у Шаламова, связана с поэтикой дробности, когда события не мотивированы ни причинами, ни хронологической последовательностью. В небольшом рассказе герой, оторванный от хода времен, насмерть закрепляется за трагедией сегодняшнего дня.

Иной пафос в книге Керсновской – благодарность жизни вопреки торжеству зла. О. Владимир (Вигилянский), делясь впечатлениями, писал: «Я долго не мог сформулировать ощущение, возникающее во время чтения этой книги. Наконец понял – *радость*. Да – ужасы, да – кошмары, садизм и беззакония, да – ложь, смерть и унижения <...> И вместе с тем – радость. Радость оттого, что соприкасаешься со свободным человеком»<sup>14</sup>.

Евфросиния Керсновская и младший из героев этой статьи, Анатолий Жигулин (1930–2000), схожи в том, что они осознанно противостоя-





ли победившему в стране злу. Как рассказано в повести «Черные камни» (1988), Жигулин в 1948 г. стал членом «Коммунистической партии молодежи», КПМ, которая выступала «против “обожествления” Сталина (слово “культ” в отношении Сталина стало употребляться значительно позднее)»<sup>15</sup> (далее текст приводится по указанному изданию). Арестованные, члены КПМ, не в пример многим жертвам террора, получили свои сроки за то, что они действительно совершили.

Глава «Кладбище в Бутугычаге», подводящая к финалу книги, была написана самой первой. В интервью (беседовал В. Огрызко) Жигулин поведал о своей работе над книгой в 1984 г., во время болезни: «У меня – тяжелое заболевание сердца. И я решил – сохранятся мои записи или нет, но надо обязательно рассказать о прошлом. Это мой долг» (6). То же самое провозглашено в тексте повести: «Я – последний поэт сталинской Колымы. Если я не расскажу – никто уже не расскажет. Если я не напишу – никто уже не напишет <...> Кто опишет после моей смерти кладбище в Бутугычаге?» (160). Выполняя долг памяти по отношению к друзьям, он обращается и к младшим современникам: «Чтобы понять, чем было вызвано появление таких организаций, необходимо вспомнить, рассказать молодым читателям <...> о той тяжелейшей лицемерно-лживой атмосфере, которая особенно сгустилась после победоносной Великой Отечественной войны» (32).

На палитре эмоций у Жигулина – и гневное осуждение предателей и палачей, и радостная хвала жизни, и горький плач над замученными, и гордость за высоты человеческого духа. Все это служит публицистическим задачам, одновременно позволяя дать психологические портреты самых разных лиц – от персонажей преступного мира до героев борьбы со сталинщиной.

«Черные камни» названы *автобиографической повестью*. Из ‘литературных’ приемов Жигулин-прозаик декларирует свободу в обращении с художественным временем: «О дороге моей от 035-й колонии <...> я расскажу позднее – в главе “Побег”, там этот рассказ пришелся более кстати. Читатель уже мог заметить, я многое рассказываю не по порядку, не пишу, как строгий мемуарист, согласно ходу времени и стуку колес» (142).

Современность и даже сами процессы письма и чтения рукописи подчеркнута присутствуют в повести наряду с прошлым:

«А сию минуту моя жена Ирина, дочитав рукопись до этого места, сказала:  
– А ты знаешь, кто вас заложил?  
– Нет.  
– Коля Остроухов. Он и к оперу ходил...» (180).

Автор «Черных камней» описывает себя как поэта, находящегося в непосредственном общении с современным читателем. Проза становится комментарием к опубликованным стихам, где, пусть неполно, была описана каторга, а стихи дополняют прозу: «На литературных вечерах перед



чтением стихотворения “Кострожоги” [1963. – С.Б.] я обычно кратко объясняю аудитории смысл этой работы. Здесь скажу подробнее» (130).

Повесть открыта и восприимчива к литературной и фольклорной традиции. В художественное целое входят отрывки произведений разных эпох. Гораций – с рифмованным переводом А. Жигулина (197). Н. Некрасов, С. Есенин, А. Твардовский... Советская массовая песня как портрет идеологии («В бой за Родину», слова Л. Ошанина). «Тюремная» песня («Таганка», «Ванинский порт»), передающая атмосферу этой среды. Коннотации стихотворных включений различны: от глубокого сопереживания до иронии. Поэтика реминисценций играет в «Черных камнях» важную роль, расширяя пространство и время повествования.

События тюремно-лагерной одиссеи Анатолия Жигулина и других заключенных были в СССР еще в разгаре, когда в русском зарубежье стали появляться художественные произведения, связанные с темой репрессий. Так, в США в издательстве имени Чехова в 1952 г. выходит сборник рассказов из жизни ГУЛАГа – «Тайга» Сергея Максимова.

Как и большинство писателей-эмигрантов второй волны, не желавших повредить оставшимся на родине, Сергей Сергеевич Пасхин (до установления подлинной фамилии в литературе фигурировали ошибочные варианты: Паншин, Паршин, Пашин)<sup>16</sup> подписывается псевдонимом – Максимов, – который он взял в период организации журнала «Грани» (Менхегоф, 1946 г.), будучи одним из его авторов и соредкторов. «Лагерную прозу» Максимов создает уже в конце войны. «Тираж готового сборника рассказов о сталинских лагерях “Алый снег” погиб при бомбежке в 1944 г. в Германии»<sup>17</sup>. Публикация очерка «История с “Потопом”» (о постановке в лагерном театре) вызывает к 1949 г. отклики эмигрантов, которые еще в России знавали героев очерка – товарищей Максимова по лагерным несчастьям.

Как позднее будет и с Солженицыным, напечатавшим рассказ про «одного зека», отклики укрепляют писателя в его желании «собрать воедино все, что он перенес, рассказать о тех, кого встретил за пять лет лагерного срока. Так, судя по всему, и возник замысел “Одиссеи арестанта”»<sup>18</sup>. В предисловии к этой книге, сохранившейся в рукописи, Максимов писал: «Цель моей книги – показать, как спланированная Сталиным система террора воплощалась в жизнь. Стараясь быть максимально объективным, я <...> просто рассказываю о том, что я видел и что пережил в советском концлагере за пять лет»<sup>19</sup>. Это декларация художника-свидетеля.

После переговоров в издательстве Максимов переделал «Одиссею арестанта» в сборник рассказов, значительно меньшего объема<sup>20</sup>. Отказ от масштабного замысла и поэтика ‘дробности’, по-видимому, носили вынужденный характер для С. Максимова, автора эпического полотна «Денис Бушуев» (1949), уже признанного читателем<sup>21</sup>.

«Тайга»<sup>22</sup> (далее текст приводится по указанному изданию) сопоставима с малой прозой В. Шаламова. Так, в рассказе С. Максимова «На этапе» описана карточная игра, которую уголовники ведут на имущество сока-





мерников во время этапа, в трюме баржи. Уголовнику Сеньке не везет. Он проигрывает свои брюки – и ставит «новый пинжак» (42), надетый на белобородом старике из соседнего – не воровского – отсека. Пиджак проигран: «Вот чичас потеха будет!» (42)

Схожие обстоятельства знакомы по рассказу В. Шаламова «На представку». Здесь положение жертвы описано как безнадежное. Игра идет у коногона Наумова (параллель с конногвардейцем Нарумовым из «Пиковой дамы» А. Пушкина, подчеркивающая снижение образов), на территории вооруженных уголовников; их много против двоих политических, их быту и нравам уделено основное внимание, что передает ощущение «веса», преобладающей значимости воров в лагерном мире.

В обоих рассказах жертвы оказывают сопротивление. У Шаламова бывший инженер Гаркунов отвергает предложение снять свитер – источник тепла, подарок жены: «Не сниму <...> Только с кожей...»<sup>23</sup> (далее текст приводится по указанному изданию). В драке один из нескольких злодеев закалывает героя. Надежды на спасение не было. Рассказчик – беспомощный зритель.

У Максимова старик возражает Сеньке: «Позвольте... Это мой пиджак» (42), – а когда его бьют, громко зовет: «Да помогите же!» (43). Люди, прежде не желавшие «ввязываться в историю», поднимаются на крик и одерживают победу: «Мы бросаемся к месту происшествия. Вскрывают и уголовники. Кое-где тускло сверкают зажатые в руках ножи. Секунда – и началась бы общая кровавая свалка, но уголовники – народ трусливый. Заметив, что политических больше, они быстро стушевались, спрятали ножи и рассеялись по своим местам» (43).

Максимов, как и Шаламов, уделяет внимание экзотике – описанию ритуала и весьма колоритных участников карточной игры. Однако следующие две части рассказа «На этапе» посвящены «политическим» – людям более значимым, нежели мелкое в своей подлости уголовное «зверье» (45). Воссозданы истории сокамерников рассказчика по Бутырской тюрьме – вернувшихся из Харбина эмигрантов – и их друга, который и оказался седым стариком: «Добрый, покорный Сахаров стоически переносил все несчастья» (45).

Пунктиром проведена линия заключенного священника о. Сергия. В начале рассказа он бормочет – «уже давно, тихо и ровно, все одним и тем же голосом» (41). При виде насилия над стариком хватается рассказчика за плечо (сам он, как иерей, не имеет права участвовать в драке), говоря: «Нет... Это так нельзя... нельзя так...» (43). После драки зовет Сахарова в *наш* отсек: «Там у нас тихо, народ все хороший...» (46). В конце священник перекрестился при известии, что двое «харбинцев» уже расстреляны. Внутренний мотив его поведения – молитва – не назван, но он скрепляет образ человека, имеющего твердые основания своего выбора.

У Максимова победа безоружных людей над вооруженным «зверьем» связана с тем, что в борьбу вступает не только жертва насилия, но и окружающие. Даже тот, кто не дерется, – отец Сергей, – активно сочувствует

сопротивлению. Звучит мотив взаимовыручки.

Притом стало известно, что ни один из трех обвиняемых по «харбинскому» делу не выдержал пыток в Бутырской тюрьме, подписав то, что требовал от них следователь, – полностью либо частично. Но катастрофа не ссорит людей, не делает их «плохими», а их дух – навсегда «растоптанным»: «В подсудной камере они впервые встретились все вместе <...> Мы подружились. Я им рассказывал о себе, они мне – о себе, часто вспоминали годы эмиграции в Харбине, и вспоминали о них всегда тепло. Рассказывали и свое “дело”. Собственно говоря, “дела” никакого и не было, как и у всех нас» (44–45). Герои не клеймят себя и друг друга за то, что не вынесли невыносимого. Как и насельники «политического» отсека, они – «народ все хороший». Мотив солидарности и тема добра отличают созданные Максимовым образы «политических» узников.

У Шаламова, напротив, герой в изоляции: «Игра была кончена, и я мог идти домой. Теперь надо было искать другого партнера для пилки дров» (20). Представление о «хорошем народе» герой не прилагает и к самому себе – здесь оно значимо отсутствует. Он как бы и не делает для себя выводов, предполагая впредь пилить дрова в этом крайне опасном месте, а не сидеть «дома», в бараке, где холоднее и нет дополнительной еды.

Для прозы Максимова также характерны мотивы безнадежности и уныния. Так, в концовке рассказа «На этапе» взгляд переводится с людей на окружение – а оно беспросветно: «Сыро, темно, смрадно. Тяжелый, многоголосый храп. А в сердце – тоска и холод...» (46). К подобным финалам Максимов прибегает часто, описывая либо мрак тюрьмы, либо огромный, пустой, темный, холодный мир, безразличный к страданиям героя. Это поддерживает общий пессимистический тон «Тайги», а также и следующей книги – «Голубое молчание» (Нью-Йорк, 1953).

Многие приемы схожи у С. Максимова и В. Шаламова. Сходство предопределено лаконизмом малой формы и задачей правдивого свидетельства. Мрачный колорит, абсурдность, характерные персонажи и происшествия – суть свойства inferнального мира, безотносительно к географической отдаленности Коми от Колымы. У обоих писателей рассказчик понимает природу волчьих законов и лично зависит от них, но внутренне он, насколько возможно, отстраняется от происходящего. Различия, как мы убедились, связаны с личной концепцией человека, с тем, как решается проблема подверженности злу.

Совсем не так, как у С. Максимова, прозвучала тема репрессий в творчестве другого эмигранта второй волны – Б. Ширяева.

Борис Ширяев (1887–1959), старший из героев данной статьи, в лагрях оказался на раннем этапе их развития. «Каэр» (контрреволюционер), участник белого движения, он был в очередной раз арестован в 1922 г. и попал в Соловецкий лагерь, СЛОН, где, в атмосфере произвола садистов, закреплялось выражение «здесь власть не советская, а соловецкая». Там же он задумал описать пережитое.

Исполнить это удалось в послевоенный период, в эмиграции. «После



первого, чисто филологического труда, «Обзор современной русской литературы», вышедшего по-итальянски (1946), он пишет в Риме свой изначальный рассказ, «Соловецкая заутреня», ставший камертоном последующей «Неугасимой лампы»<sup>24</sup>.

Ключевая для Ширяева тема – «борьба нравственно здоровых сил, оставшихся в народе, за сохранение и будущее возрождение души России»<sup>25</sup>. К возрождению шли крестным путем.

Раскрывая эту тему в книге «Неугасимая лампада» (1954)<sup>26</sup> (далее текст приводится по указанному изданию), Ширяев прибегает к сложным и разнообразным композиционным приемам. Рассмотрим для примера объединение сюжетов вокруг ключевого мотива, выстраивание художественного времени, приемы создания образа.

Главы раздела «Сих дней праведники» посвящены образам людей несломленных. Это отец Никодим, считавший всех соседей по тюрьме «своим богатым приходом» (260). Это бывший адвокат, который в советской России стал «правозаступником» (282), а в лагерях останавливал взаимные расправы уголовников – вершил «Последний суд совести в забывшей ее и свое имя России...» (292). Это престарелая фрейлина трех императриц, которая в лагере носила сырые кирпичи по два пуда в лотке, пока не стала уборщицей в камере воровок, заслужив такую милость своим аристократизмом «в лучшем, истинном значении этого слова» (296), а погибла в тифозном бараке, вызвавшись ходить за умирающими. Это механик, который пошел на верную смерть, обеспечивая невысказанный на Соловках побег морских офицеров. Это владыка Иларион (Троицкий), в котором автор видит прямого по духу потомка русских епископов, «властных в простоте своей и простых во власти, данной им от Бога» (339).

Праведность «сих дней» проявлена через смирение и терпение – и активное правдолюбие, «аристократизм в лучшем смысле» – и самоотверженные поступки, исполнение долга и пастырское достоинство.

Художественное время у Ширяева выстроено нелинейно. События одного временного ряда могут быть введены в другой, как бы просвечивая. Это заостряет парадоксальность материала. Так, в Кеми узников сажают на пароход, названный по имени «начальника всех лагерей» (84), – «Глеб Бокий». Плохо покрашенное, читается на борту и прежнее имя корабля, сделанного на монастырской верфи, – «Святой Савватий» (5).

Время может раздвигаться от главы к главе, поэтапно раскрывая образ героя, его глубинный смысл. Так Ширяев рисует отца Никодима, известного в лагере как «утешительный поп». В первой главе раздела «Сих дней праведники» – «Преддверие» – обитатели кельи-камеры решаются праздновать Рождество. «По странной случайности мы все были не только разных вероисповеданий, но и религиозного воспитания» (240) – истовый старообрядец, правоверный мусульманин, добропорядочный лютеранин, фанатичный католик, атеист-эпикурец и православный.

Внезапно входит дежурный охранник-еврей – значит, герои будут сурово наказаны. Но ситуация развивается анекдотически. Старый Шапи-



ро присоединяется к заключенным, заявив: «Я тоже верующий и знаю закон. Все евреи верующие, даже и Лейба Троцкий... Но, конечно, про себя» (249). Православный священник приглашен по традиции. Молитва о Никодима и каждого, кто по-своему ей вторит, переносит узников в мир Рождества, где даже скоты в вертепе «Радость Господню приемлют» (252). Здесь о. Никодим – один из тех, кто мужественно восстанавливает для себя нормальный порядок жизни.

Знакомство с ним отнесено в следующую главу – «Приход отца Никодима». Иерей противопоставлен рассказчику и безымянным «голосам». В оскверненном Преображенском соборе, куда загоняли прибывающие партии заключенных, люди кажутся червями «в гнилом падле» (253). Но голос-ручеек беседует с голосом-булыжником о сюжете росписи собора. Рассказчику Евангелие представляется несовременным. А для о. Никодима оно имеет прямое отношение к происходящему здесь и сейчас: «Так смотри <...> кто там лежит? Кто бродит? Они! <...> все они очищения просят. Сами не знают, что просят, а молят о нем бессловесно» (263). На Соловках о. Никодим несет собеседнику и пастве Благоую Весть.

В третьей главе – «Утешительный поп» – жизнь героя охвачена от времен гражданской войны: «А не обижали вас, батюшка?» – «Нет. Какие же обиды? Ну, пасеку мою разорили... Что ж, это дело военное» (266). О. Никодим крестил, отпевал и венчал – а власти требовали без свидетельства из города не венчать, без врачебного удостоверения не хоронить. Получить эти документы в разумные сроки в деревне невозможно. Так за «должностное преступление» (268) он попал в лагерь. Рассказчик называет ситуацию «анекдотическим парадоксом» (265).

Пастырство о. Никодима доводит его до штрафной роты на Секирной горе: «Отслужил ночью в уголке Светлую заутреню, похристосовался с нами <...> про Воскресение Христово “сказку” сказал, а наутро <...> не встает наш Утешительный» (278–279). В советский период праведник сих дней о. Никодим предстает подлинным исповедником веры.

Рассказы о заключенном архиепископе Иларионе (Троицком) входят в главы о людях, которым его подвиг указал путь спасения. Владыка Иларион был узником СЛОНА в 1924–1929 гг. (с годовым перерывом в 1925–1926 гг. на «отдельную келью»<sup>27</sup> в ярославской тюрьме). «Совершенно невольно святитель так поставил себя, что на Соловках стали создаваться о нем легенды. О них мы знаем благодаря полудокументальным-полухудожественным очеркам Б. Ширяева»<sup>28</sup>, – отмечают составители жития, цитируя «Неугасимую лампаду». Книга востребована, поскольку в ней запечатлены черты владыки, в котором видится «реальное воплощение духовной силы Церкви, ее несокрушимой твердыни» (337).

Появлению героя предшествует знакомство с очередным «начальником». Бывший вахмистр Сухов здесь военком, которому велено усилить антирелигиозную пропаганду. На Соловках на каждом перекрестке стоят распятия. Однажды Сухов и выпалил в грудь Распятого: «Получи, товарищ!» (333). Смысл этого события – духовная гибель «стрелка». Рассказ о



ней включает биографию героя, ведется лаконично, на основе несобственно-прямой речи и речевых характеристик: «...и ничего не случилось! Так-то» (333).

Охотник Сухов пошел в море на белуху – и тут лодку захватила шуга. Рыбак владыка Иларион зовет с собою гребцов – «во славу Божию, на спасение душ человеческих» (342). Монахи идут, чекисты воздерживаются. Спустя полсутки лодка вернулась уже с девятью людьми. Рассказ о физическом спасении построен как остросюжетная новелла, с участием многих безымянных, но четко различающихся голосов.

А весной рассказчик шел с Суховым мимо того самого креста – и вдруг убийца размашисто крестится и кланяется: «...День-то какой сегодня, знаешь? Суббота... Страстная...» (344). Рассказчик повторяет слова владыки Илариона, сказанные прежде на берегу: «– Спас Господь! <...> Спас тогда и теперь» (344). Итак, история потаенного духовного возрождения убийцы опирается на жизнеописание военкома, на эпизод погубительной стрельбы и новеллу о плавании в шуге. Владыка Иларион раскрывается в слове о спасении, в поступке, в нравственном воздействии, преобразившем падшую душу.

СЛОН – невысказанное сочетание несовместимых фигур и положений. Ширяев непосредственно сталкивает этот наблюдаемый мир с другими мирами, которые были прежде, здесь же или не здесь. В сопоставлении приоткрывается смысл происходящего, ускользавший от героя, замкнутого в тесноте и безысходности: «Сквозь тьму – к свету. Через смерть – к жизни <...> Подвиг торжествует над страхом. Вечная жизнь Духа преображает временную плоть <...> Так было на Голгофе Иерусалимской. Так было и на Голгофе Соловецкой, на острове – храме Преображения...» (435).

Итак, произведения, касающиеся темы тюрем и лагерей в СССР, отличаются большим разнообразием литературных форм, новаторством в их создании. Побудительной причиной к плодотворным исканиям в области формы послужила внелитературная задача – исполнить долг свидетеля: «Если я не напишу – никто уже не напишет» (Жигулин). Писатели говорят о своей обязанности «выступить на суде» (Домбровский), «быть максимально объективным» (Максимов), утолить голод читателя «по простому нелукавому слову» (Гинзбург). На эти задачи указывают в самом художественном тексте, а также в предисловиях, интервью, дневниках.

Диапазон композиционных решений чрезвычайно широк. Один полюс – лаконичные суровые рассказы С. Максимова и В. Шаламова, сосредоточенные на чудовищных происшествиях в мире «тайги». Другой – сложные, искусно выстроенные композиции Ю. Домбровского, А. Солженицына, Б. Ширяева, рисующие широкую панораму «архипелага» или его островов с их многоликим населением.

Наряду с хронологической последовательностью «записок» (как у Гинзбург, Керсновской) появляются приемы современного искусства: активное включение метатекста в текст, сложное устройство художественного времени (как у Жигулина, Ширяева) и другие способы сопряжения

ситуаций, образов, эпох.

Многообразно используются цитаты и реминисценции (у Гинзбург, Жигулина, Керсновской, Шаламова, Ширяева). В лагерной прозе этот прием постоянен как примета духовной жизни, противопоставленной аду.

В прозе о лагерях воссозданы черты древних форм искусства (хроника, «наскальная живопись», житие). С другой стороны – в ней оригинально совмещаются элементы разных жанров: остросюжетной новеллы, трагедии, анекдота, очерка, хроники, фарса и так далее.

Предлагаемые авторами и читателями «традиционные» жанровые определения («полудокументальные-полухудожественные очерки» Ширяева, «автобиографическая повесть» Жигулина, «роман» Домбровского) неполно отражают комплексный характер жанра. Более удачными оказываются новаторские самоопределения («опыт художественного исследования» Солженицына, «наскальная живопись» Керсновской, «хроника времен культа личности» Гинзбург).

Трагическое присутствует в «лагерной прозе» всегда. При этом авторская эмоциональность предстает в самом широком диапазоне. Мотивы тоски, уныния и безнадежности звучат у всех и доминируют, например, в ряде рассказов Максимова и Шаламова. Горестный плач над замученными, *надгробное рыдание* слышится во множестве произведений о лагерях, этому посвящены рассказы (как «Надгробное слово» В. Шаламова) либо целые главы произведений.

Гневное осуждение предателей и палачей, пафос инвектив также представлен у всех свидетелей, а доминирует, например, в «Архипелаге ГУЛАГ» Солженицына.

Давая свидетельские показания на суде истории, многие писатели (Гинзбург, Домбровский, Керсновская, Солженицын, Ширяев и др.) говорят при этом о силе добра, о победе человечности. Как писал Домбровский в связи с «Хранителем древности», «простой и как будто совершенно бессильный человек – не боится вступать в единоборство с могучими силами зла <...> он борется во имя добра и твердо знает, что оно непобедимо»<sup>29</sup>.

Писатели-христиане (например, Керсновская и Ширяев) свидетельствуют о силе небесного предстательства за героев. Радостная хвала жизни, устремление «сквозь тьму – к свету» (Ширяев), надежда на возрождение «души России» – такие чувства пробиваются сквозь мрак в произведениях большинства лагерников.

Тем самым в книгах, посвященных тюремно-лагерной тематике, уже к середине века четко обозначились свойства литературы новейшего времени, возродились естественные, врожденные свойства книги. «Это свобода жанрообразования, приводящая к разнообразию форм и всевозможных сочетаний их элементов <...> Это композиционные решения <...> объединение разнородных фрагментов на основе смысловой дополнительности <...> Это принцип свидетельства»<sup>30</sup>. Исполнение свидетельского долга типологически сближает новейшую книгу со средневековой, где, как, например в древнерусской литературе, «подавляющее большинство повество-





вательных текстов отмечено априорной достоверностью, особой установкой, которую можно было бы назвать ожиданием правдивого рассказа»<sup>31</sup>.

Произведения, лежащие в разных руслах, не сообщающихся между собой, – в России и в Зарубежье – оказываются схожими не только фактурой, но и поэтикой. Русская литература разных ветвей находится в одном и том же этапе своего развития. Изучение прозы второй волны эмиграции показывает, что этап наступил к середине XX в., хотя в подцензурном тексте в СССР его свойства начинают проявляться значительно позднее.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Вейдле Вл. Умирание искусства. М., 2001. С. 13.
- <sup>2</sup> Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 38.
- <sup>3</sup> Солженицын А. Бодался теленок с дубом: очерки литературной жизни. Paris, 1975. С. 417.
- <sup>4</sup> Бабичева М. Писатели второй волны русской эмиграции. М., 2005. С. 14.
- <sup>5</sup> Солженицын А. Бодался теленок с дубом: очерки литературной жизни. Paris, 1975. С. 315.
- <sup>6</sup> Неклюдов С. Третья Москва // Шаламовский сборник. Вып. 1. Вологда, 1994. С. 162–166. URL: <http://shalamov.ru/memory/66/> (дата обращения 18.10.2015)
- <sup>7</sup> Амирэджиби Ч. Нужные вещи // Домбровский Ю. Хранитель древности; Факультет ненужных вещей. М., 1990. С. 5.
- <sup>8</sup> Турков А. Что же случилось с Зыбиным? // Знамя. 1989. № 5. С. 228.
- <sup>9</sup> Домбровский Ю. [Личный архив писателя]. Цит. по: Штокман И. Стрела в полете // Домбровский Ю. Хранитель древности; Факультет ненужных вещей. М., 1990. С. 15.
- <sup>10</sup> Гинзбург Е. Крутой маршрут. М., 1990. С. 4.
- <sup>11</sup> Копелев Л., Орлова Р. Евгения Гинзбург в конце крутого маршрут // Гинзбург Е. Крутой маршрут: хроника времен культа личности: в 2 т. Т. 2. Рига, 1989. С. 330.
- <sup>12</sup> Копелев Л., Орлова Р. Евгения Гинзбург в конце крутого маршрута // Гинзбург Е. Крутой маршрут: хроника времен культа личности: в 2 т. Т. 2. Рига, 1989. С. 338.
- <sup>13</sup> Керсновская Евфр. Наскальная живопись. М., 1991. С. 7.
- <sup>14</sup> Вигилянский Вл. Житие Евфросинии Керсновской // Керсновская Е. Наскальная живопись. М., 1991. С. 13.
- <sup>15</sup> Жигулин А. Черные камни. М., 1989. С. 28.
- <sup>16</sup> Любимов А. Возвращение: к 40-летию со дня смерти Сергея Максимова // Новый журнал. 2007. № 246. URL: <http://magazines.russ.ru/nj/2007/246/lu18.html> (дата обращения 18.10.2015).
- <sup>17</sup> Любимов А. Между жизнью и смертью: судьба и творчество писателя Сергея Максимова. Ч. 2 // Новый журнал. 2009. № 255. URL: <http://magazines.russ.ru/nj/2009/255/lu12.html> (18.10.2015).



<sup>18</sup> Любимов А. Между жизнью и смертью: судьба и творчество писателя Сергея Максимова. Ч. 2 // Новый журнал. 2009. № 255. URL: <http://magazines.russ.ru/nj/2009/255/lu12.html> (18.10.2015).

<sup>19</sup> Цит. по: Любимов А. Между жизнью и смертью: судьба и творчество писателя Сергея Максимова. Ч. 2 // Новый журнал. 2009. № 255. URL: <http://magazines.russ.ru/nj/2009/255/lu12.html> (18.10.2015).

<sup>20</sup> Любимов А. Между жизнью и смертью: судьба и творчество писателя Сергея Максимова. Ч. 2 // Новый журнал. 2009. № 255. URL: <http://magazines.russ.ru/nj/2009/255/lu12.html> (18.10.2015).

<sup>21</sup> Бабичева М. Писатели второй волны русской эмиграции. М., 2005. С. 102.

<sup>22</sup> Максимов С. Тайга. Нью-Йорк, 1952. С. 42.

<sup>23</sup> Шаламов В. Несколько моих жизней. М., 1996. С. 20.

<sup>24</sup> Талалай М. Борис Ширяев: еще один певец русского Рима // Toronto Slavic Quarterly: Academic Electronic Journal in Slavic Studies. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/21/talalaj21.shtml> (accessed 18.10.2015).

<sup>25</sup> Бабичева М. Писатели второй волны русской эмиграции. М., 2005. С. 370.

<sup>26</sup> Ширяев Б. Неугасимая лампада. М., 2014.

<sup>27</sup> Священномученик Иларион (Троицкий), архиепископ Верейский: житие. 2-е изд., исп. М., 2010. С. 48.

<sup>28</sup> Священномученик Иларион (Троицкий), архиепископ Верейский // Православный информационный интернет-портал Православие.ру. URL: <http://days.pravoslavie.ru/Life/life4812.htm> (дата обращения 18.10.2015).

<sup>29</sup> Домбровский Ю. [Личный архив писателя]. Цит. по: Штокман И. Стрела в полете // Домбровский Ю.О. Хранитель древности; Факультет ненужных вещей. М., 1990. С. 9.

<sup>30</sup> Бойко С. «Непознанный мир веры»: формирование литературы нового типа // Новый филологический вестник. 2014. № 3 (30). С. 27.

<sup>31</sup> Каравашкин А.В. Литературный обычай Древней Руси (XVI–XVI вв.). М., 2011. С. 19.

#### References

1. Veydle V.I. *Umiranie iskusstva* [The Agony of Art]. Moscow, 2001, p. 13.
2. Averintsev S.S., Andreev M.L., Gasparov M.L., Grintser P.A., Mikhaylov A.V. Kategorii poetiki v smene literaturnykh epokh [Categories of Poetics Align with the Change of the Ages of the Literature]. *Istoricheskaya poetika. Literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniya* [Historical Poetics: Ages of Literature and Types of Artistic Thought-consciousness]. Moscow, 1994, p. 38.
3. Solzhenitsyn A. *Bodalsya telenok s dubom: ocherki literaturnoy zhizni* [The Oak and the Calf, Sketches of Literary Life in the Soviet Union]. Paris, 1975, p. 417.
4. Babicheva M. *Pisateli vtoroy volny russkoy emigratsii* [The Writers of the Second Wave of the Russian Emigration]. Moscow, 2005, p. 14.
5. Solzhenitsyn A. *Bodalsya telenok s dubom: ocherki literaturnoy zhizni* [The Oak and the Calf, Sketches of Literary Life in the Soviet Union]. Paris, 1975, p. 315.
6. Neklyudov S. *Tret'ya Moskva* [The Third Moscow]. *Shalamovskiy sbornik*.



Узр. 1 [Shalamov Collection, Issue 1]. Vologda, 1994, pp. 162–166. Available at: <http://shalamov.ru/memory/66/> (accessed 18.10.2015).

7. Amiredzhibi Ch. Nuzhnye veshchi [Necessary Things], in: Dombrovskiy Yu.O. *Khranitel' drevnosti; Fakul'tet nenuzhnykh veshchey* [The Keeper of Antiquities; The Faculty of Useless Knowledge]. Moscow, 1990, p. 5.

8. Turkov A. Chto zhe sluchilos' s Zybinym? [What Happened with Zybin?]. *Znamya*, 1989, no. 5, p. 228.

9. Dombrovskiy Yu. Lichnyy arkhiv pisatelya [The Personal Writer's Archive]. As cited in: Shtokman I. *Strela v polete* [The Arrow in Fly], in: Dombrovskiy Yu.O. *Khranitel' drevnosti; Fakul'tet nenuzhnykh veshchey* [The Keeper of Antiquities; The Faculty of Useless Knowledge]. Moscow, 1990, p. 15.

10. Ginzburg E. *Krutoy marshrut* [Harsh Route]. Moscow, 1990, p. 4.

11. Kopelev L., Orlova R. Evgeniya Ginzburg v kontse krutogo marshruta [Evgeniya Guinzburg in the End of the Harsh Route], in: Ginzburg E.S. *Krutoy marshrut: khronika vremen kul'ta lichnosti: v 2 t. T. 2* [Harsh Route: Chronicle of the Cult of Personality: in 2 vols. Vol. 2]. Riga, 1989, p. 330.

12. Kopelev L., Orlova R. Evgeniya Ginzburg v kontse krutogo marshruta [Evgeniya Guinzburg in the End of the Harsh Route], in: Ginzburg E.S. *Krutoy marshrut: khronika vremen kul'ta lichnosti: v 2 t. T. 2* [Harsh Route: Chronicle of the Cult of Personality: in 2 vols. Vol. 2]. Riga, 1989, p. 338.

13. Kersnovskaya E. *Naskal'naya zhivopis'* [Rock-cave Painting]. Moscow, 1991, p. 7.

14. Vigilyanskiy Vl. Zhitie Evfrosinii Kersnovskoy [The Vita of Euphrosynia Kersnovsky], in: Kersnovskaya E. *Naskal'naya zhivopis'* [Rock-cave Painting]. Moscow, 1991, p. 13.

15. Zhigulin A. *Chernye kamni* [Black Stones]. Moscow, 1989, p. 28.

16. Lyubimov A. *Vozvrashchenie: k 40-letiyu so dnya smerti Sergeya Maksimova* [The Return: 40 Years from Serguey Maximoff Death]. *Novyy zhurnal*, 2007, no. 246. Available at: <http://magazines.russ.ru/nj/2007/246/lu18.html> (accessed 18.10.2015).

17. Lyubimov A. *Mezhdzhu zhizn'yu i smert'yu: sud'ba i tvorchestvo pisatelya Sergeya Maksimova. Ch. 2* [Between Life and Death: The Fate and Creative Activity of the Writer Serguey Maximoff. Part 2]. *Novyy zhurnal*, 2009, no. 255. Available at: <http://magazines.russ.ru/nj/2009/255/lu12.html> (accessed 18.10.2015).

18. Lyubimov A. *Mezhdzhu zhizn'yu i smert'yu: sud'ba i tvorchestvo pisatelya Sergeya Maksimova. Ch. 2* [Between Life and Death: The Fate and Creative Activity of the Writer Serguey Maximoff. Part 2]. *Novyy zhurnal*, 2009, no. 255. Available at: <http://magazines.russ.ru/nj/2009/255/lu12.html> (accessed 18.10.2015).

19. As cited in: Lyubimov A. *Mezhdzhu zhizn'yu i smert'yu: sud'ba i tvorchestvo pisatelya Sergeya Maksimova. Ch. 2* [Between Life and Death: The Fate and Creative Activity of the Writer Serguey Maximoff. Part 2]. *Novyy zhurnal*, 2009, no. 255. Available at: <http://magazines.russ.ru/nj/2009/255/lu12.html> (accessed 18.10.2015).

20. Lyubimov A. *Mezhdzhu zhizn'yu i smert'yu: sud'ba i tvorchestvo pisatelya Sergeya Maksimova. Ch. 2* [Between Life and Death: The Fate and Creative Activity of the Writer Serguey Maximoff. Part 2]. *Novyy zhurnal*, 2009, no. 255. Available at: <http://magazines.russ.ru/nj/2009/255/lu12.html> (accessed 18.10.2015).



21. Babicheva M. *Pisateli vtoroy volny russkoy emigratsii* [The Writers of the Second Wave of the Russian Emigration]. Moscow, 2005, p. 102.

22. Maksimov S. *Tayga* [The Taiga Forest]. New York, 1952, p. 42.

23. Shalamov V. *Neskol'ko moikh zhizney* [A Number of My Lives]. Moscow, 1996, p. 20.

24. Talalay M. Boris Shiryayev: Eshche odin pevets russkogo Rima [Boris Shiryayev: An Unknown Panegyrist of the Russian Rome]. *Toronto Slavic Quarterly: Academic Electronic Journal in Slavic Studies*, 2007, no. 1, Summer. Available at: <http://sites.utoronto.ca/tsq/21/talalay21.shtml> (accessed 18.10.2015).

25. Babicheva M. *Pisateli vtoroy volny russkoy emigratsii* [The Writers of the Second Wave of the Russian Emigration]. Moscow, 2005, p. 370.

26. Shiryayev B. *Neugasimaya lampada* [Inextinguishable Icon Lamp]. Moscow, 2014.

27. *Svyashchennomuchenik Ilarion (Troitskiy), arkhiepiskop Vereyskiy: zhitie. 2-e izd., isp.* [Bishop-martyr Hilarion Troitsky, Archbishop of Vereya, Vita, 2. Ed., Corr.]. Moscow, 2010, p. 48.

28. Svyashchennomuchenik Ilarion (Troitskiy), arkhiepiskop Vereyskiy [Bishop-martyr Hilarion Troitsky, Archbishop of Vereya]. *Pravoslavnyy informatsionnyy internet-portal Pravoslavie.ru* [The Orthodox Informational Web-portal Pravoslavie.ru]. Available at: <http://days.pravoslavie.ru/Life/life4812.htm> (accessed 18.10.2015).

29. Dombrovskiy Yu. Lichnyy arkhiv pisatelya [The Personal Writer's Archive]. As cited in: Shtokman I. *Strela v polete* [The Arrow in Fly], in: Dombrovskiy Yu.O. *Khranitel' drevnosti; Fakul'tet nenuzhnykh veshchey* [The Keeper of Antiquities; The Faculty of Useless Knowledge]. Moscow, 1990, p. 9.

30. Boyko S. "Nepoznanny mir very": formirovanie literatury novogo tipa ["Unknown World of Faith": The Formation of a New Type of Literature]. *Novyy filologicheskyy vestnik*. 2014, no. 3 (30), p. 27.

31. Karavashkin A.V. *Literaturnyy oby chay Drevney Rusi (XI–XVI vv.)* [Literary Customs of Ancient Rus': 11th–16th Centuries]. Moscow, 2011, p. 19.

**Бойко Светлана Сергеевна** – доктор филологических наук, доцент; профессор кафедры истории русской литературы новейшего времени Института филологии и истории РГГУ.

Специалист по русской литературе и критике XX в., творчеству Б.Ш. Окуджавы.

E-mail: [svetlana-boyko@yandex.ru](mailto:svetlana-boyko@yandex.ru)

**Boyko Svetlana S.** – Doctor of Philology, associate professor; professor at the New Russian Literary History Department of Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities (RSUH).

Specialist in Russian literature and criticism of 20<sup>th</sup> century, creative works by B.Sh. Okudzhava.

E-mail: [svetlana-boyko@yandex.ru](mailto:svetlana-boyko@yandex.ru)

## Прочтения Interpretations

Т.А. Красильникова (Нижний Новгород)

### «СЛОВА ГОРЕЛИ, КАК ПОД ВЕТРОМ СВЕЧИ»: об одном стихотворении Арсения Тарковского

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию стихотворения Арсения Тарковского «Ветер», при этом в центре внимания оказываются такие категории и явления, как звуко-символизм, синестезия в искусстве, в частности взаимозаменяемость аудиальной и кинестетической модальностей, а также особенности временной организации текста. В ходе анализа формулируются причины трудности переноса импрессионистской рефлексии в рамки научного дискурса и предлагается спроецировать некоторые методы исследования стихотворения «Ветер» на поэзию Тарковского в целом.

**Ключевые слова:** Арсений Тарковский; синестезия; модальность; звуко-символизм; прошедшее время.

T.A. Krasilnikova (Nizhny Novgorod)

### “Words Were Burning Like Candles in the Wind”: on a Poem by Arseny Tarkovsky

**Abstract.** The article is dedicated to the research of a poem “Wind” by Arseny Tarkovsky, focusing on such categories and phenomena as sound symbolism, synesthesia in art, especially interchangeability of auditory and kinesthetic modalities, as well as, features of tenses’ system of the text. The analysis reveals the reasons of difficulties in transferring impressionistic reflection into the framework of a scientific discourse, and suggests projecting some methods of the poem “Wind” analysis on Tarkovsky’s poetry as a whole.

**Key words:** Arseny Tarkovsky; synesthesia; modality; sound symbolism; past tense.

Лирика Арсения Александровича Тарковского несомненно заслуживает большего внимания исследователей, чем то, которое уделяется ей в настоящее время. «Импрессионистскую» рефлексии, вполне естественную при чтении его стихов, сложно перенести в рамки научного дискурса. Возможно, именно этот фактор определяет относительно небольшое количество литературоведческих и лингвистических работ, посвященных творчеству автора. По целому ряду причин тяжело как понять генезис его поэтики («ряд более или менее сильных воздействий предшественников и современников», по словам Ахматовой<sup>1</sup>), так и спроецировать его на бо-

лее поздние тексты. Выпадение из ожидаемых контекстов – «серебряного века», советской поэзии, позже – неофициальной литературы, занятия точными переводами и неизбежное влияние поэтики восточных литератур, обширный античный пласт, редкий в поэзии середины века – все эти факторы в совокупности создают эффект ускользания смысла, подмены ожидаемого.

По нашему мнению, одна из важнейших работ, посвященных лирике Тарковского, – статья С.Н. Бройтмана «Мир, меняющий обличье»<sup>2</sup>. Автор, разбирая стихотворение «Дождь», говорит о тесной связи поэзии Тарковского с мифологией, о роли паронимов, о своеобразии восприятия поэтом тютчевской традиции и натурфилософской лирики. Слова, сказанные по отношению к «Дождю», применимы почти ко всем стихам Тарковского: «...символический план с самого начала присутствует внутри него и заставляет прочитывать изображенную картину в неуловимо многозначной смысловой перспективе»<sup>3</sup>. Попробуем увидеть в этой перспективе стихотворение «Ветер».

Смысл его, казалось бы, довольно прозрачен: исходная ситуация – воспоминание о любимой женщине, которая по каким-то причинам ушла из жизни (своей или поэта). Приведем текст полностью:

#### ВЕТЕР

Душа моя затосковала ночью.

А я любил изорванную в клочья,  
Исхлестанную ветром темноту  
И звезды, брезжущие на лету  
Над мокрыми сентябрьскими садами,  
Как бабочки с незрячими глазами,  
И на цыганской масляной реке  
Шатучий мост, и женщину в платке,  
Спадавшем с плеч над медленной водою,  
И эти руки, как перед бедою.

И кажется, она была жива,  
Жива, как прежде, но ее слова  
Из влажных “Л” теперь не означали  
Ни счастья, ни желаний, ни печали,  
И больше мысль не связывала их,  
Как повелось на свете у живых.

Слова горели, как под ветром свечи,  
И гасли, словно ей легло на плечи  
Все горе всех времен. Мы рядом шли,  
Но этой горькой, как полынь, земли



Она уже стопами не касалась  
И мне живою больше не казалась.

Когда-то имя было у нее.  
Сентябрьский ветер и ко мне в жилье  
Врывается –  
то лязгает замками,  
То волосы мне трогает руками<sup>4</sup>.  
1959 г.  
(Здесь и далее все тексты цитируются по указанному изданию).

Не совсем понятный биографический контекст проясняется благодаря записям Е.В. Трениной, дочери второй жены Тарковского А.А. Бохоновой:

«Арсений, вспоминая тот период, позже напишет стихотворение “Ветер”, как воспоминание о маме, о периоде жизни в Грозном перед отъездом в Москву <...> Это стихотворение ошибочно отнесено Мариной Тарковской к Марине Густавовне Фальц, как и несколько других, о которых я еще скажу. Приметы этого стихотворения настолько очевидны, что не заметить их невозможно. Например, “на цыганской масляной реке” – речь идет о речке, протекавшей через Грозный. “Цыганская – чеченская” (метафора), “масляной” – нефтяные пятна на реке. “Шатучий мост” и т.д., и “эти руки, как перед бедою”. “Мы рядом шли”, они рядом шли, т.к. мама была его женой. Стихотворение написано в 1952 году, а в 1951 году мамы уже не стало. Стихотворение-воспоминание. У Арсения много стихотворений, обращенных к маме, с предчувствием беды»<sup>5</sup>.

Но биографический контекст, проясняющий детали, не создает впечатления полной ясности, «прозрачности» стихотворения. А.А. Ахматова в рецензии на сборник Тарковского «Перед снегом» писала об этом тексте так: «Одно из самых пронзительных стихотворений – “Ветер”, где героиня изображена с благоговейным ужасом, от которого мы что-то стали отвыкать, – кажется мне одной из вершин современной русской поэзии»<sup>6</sup>. В самом начале рецензии Ахматова пишет о ключевом моменте поэзии Тарковского, препятствующем полному пониманию стихов и вместе с тем «рождающем неожиданный отклик в сердце» – это «тайна», которой покрываются вроде бы знакомые, обычные слова, но становящиеся неузнаваемыми в тексте. Стихотворениям Тарковского присуще свойство, которое можно определить как *едва заметный сдвиг* семантики, смещение привычных лексических значений.

Поэзия Тарковского не предполагает ответа на вопрос «А почему?» – читателю нужно поверить, что и *так тоже бывает*. Стихотворение «Ветер» словно бы разрешает познавать визуальное на ощупь, менять местами кинестетическую и аудиальную модальности, растягивать и замедлять время. Природа таких явлений связана с понятием синестезии в искусстве.

Под этим термином подразумеваются «особые иносказания, образные выражения (тропы и стилистические фигуры), связанные с переносом значения в иную чувственную модальность»<sup>7</sup>.

Так, например, Тарковский пишет об «изорванной в клочья» и «исхлестанной ветром» темноте. Можно вообразить, что лирический герой видит «клочья» темноты, т.е. обрывки туч, но очень сложно допустить, что он *видит*, как темнота исхлестана ветром. Очевидно, что здесь происходит некий «сдвиг» ощущений: восприятие темноты тактильно. Вообще осязание в этом тексте – едва ли не главное чувство субъекта; мир познается кинестетически: единственная характеристика «сентябрьских садов» – *мокрые*, «цыганская река» *масляная* (понятно, что, по словам Е.В. Трениной, это могли быть нефтяные пятна, которые автор *видит*, но психике человека свойственно домысливать и проецировать ощущения одних органов чувств на другие – то же самое и с *шатучим* мостом, о движении которого можно узнать как зрительно, так и тактильно). *Горе всех времен* осознается только после того, как оно *ложится на плечи*. Нередкий эпитет *горькая земля* так же не произволен, а объясним горечью полыни, т.е. реальным и ощутимым свойством травы, да и *земля* обозначает здесь, вероятнее всего, именно *почву*, которой можно касаться или не касаться стопами (естественно, это не отменяет других коннотаций). Получается, лирический герой познает *горечь земли* как будто эмпирическим путем, на вкус. Финал стихотворения заостряет тактильное ощущение: ветер *трогает руками волосы*. Осязание оказывается важнее зрения.

Неполноценность зрительного восприятия проявляется в образе *бабочек с незрячими глазами*: безусловно, Тарковский знал, что у чешуекрылых фасеточное строение глаз, и слепыми их назвать нельзя, но, видимо, в его поэтическом мире визуальность неполноценна. Таким образом, мир познается всеми органами чувств, но сами границы этого обостренного восприятия оказываются смещенными по отношению к привычным.

Можно отметить, что если пространство у Тарковского чаще познается на ощупь, то время как раз предполагает визуальное восприятие. И здесь мы сталкиваемся еще с одним – едва заметным – лексико-грамматическим сдвигом: «и женщину в платке, / *Спадавшем* с плеч над *медленной* водою, / И эти руки, как перед бедою». Действие здесь предельно замедляется: платок спадает, но не падает, вода движется и в то же время застыла, как и руки женщины, при описании которых явно выпущено причастие или глагол. Перед нами своего рода кадр замедленной кино съемки, повторяющийся, но не заверченный. Зрительно воспринимается прошлое, когда героиня была жива, и момент осознания ее смерти («*земли / она уже стопами не касалась*»). Последняя же строфа – за пределами общей жизни – подчеркнута аудиальна и тактильна: лирический герой **слышит и ощущает**, как ветер *лязгает замками* и *трогает волосы руками*.

Неясен способ горения *слов из влажных «Л»*. Вероятно, речь идет не о сжигании бумаги, а о звуках речи, которые наделяются то способностью быть влажными, то способностью гореть. Связь фонетического и тактиль-



ного восприятия мира заслуживает отдельного разговора в рамках встречающегося в некоторых стихах Тарковского явления синестетического (по классификации А.Б. Михалева)<sup>8</sup> звуко-символизма. Очевидно, не случайно А.П. Журавлев в книге «Звук и смысл»<sup>9</sup> разрабатывал теорию семантического соответствия цветов и звуков, иллюстрируя это примерами из поэзии Тарковского. Исследователь по преимуществу обращался к аудиальной и визуальной модальностям, но не менее значима тактильная. Звуки в стихах Тарковского приобретают свойства, информацию о которых мы получаем посредством телесного контакта с предметом: «*Ты помнишь рифмы влажное биенье?*». Примечательно, что у Тарковского звук [л] вообще ассоциируется с влажностью: тот же эпитет, только уже по отношению к слову «речь», употреблен Арсением Тарковским в стихотворении «Греческая кофейня»: «А чашки разносила Зоя // И что-то нежное и злое // Скрывала медленная речь // Как будто море кружевное // Спало с этих узких плеч». Преобладание согласных [л] и [н] (*разносила, нежное, злое, скрывала, медленная, спало*) снова возникает при описании чего-то «влажного» – в данном случае моря (понятно, что в «реальности» речь идет о кружевной одежде, своими свойствами напоминая море). В стихотворении «Песня» автор, описывая иву на берегу реки, говорит о *влажных звуках* («Но лучшего имени влажные звуки // На память я взял при последней разлуке»), а с ними – обилие фонемы [л]: *колышется, белые, лучшего, влажные, взял, разлуке, излучи, неоплатном, сказал, лугу, русалка, палец, колечко*. Тем самым, «Ветер» – не только не единственное стихотворение Тарковского, построенное на явлениях синестезии и звуко-символизма, но и не единственное, в котором звуку [л] дается эпитет *влажный*. Возможно, такое восприятие звука [л] восходит к М.Ю. Лермонтову, который в поэме «Сказка для детей» пишет: «Я без ума от тройственных созвучий // И влажных рифм – как например на ю»<sup>10</sup>. Эта строка рифмуется со словами «люблю» и «ловлю», а значит, «влажность рифмы» здесь опять определяется звуком [л]. Вопросу замены «сладких рифм» на «влажные рифмы» в этом произведении посвящена статья К.Ф. Тарановского «“Сладкие” и “влажные” рифмы у Лермонтова»<sup>11</sup>, в которой проблемы синестетического восприятия звуков рассматриваются с точки зрения фонологии: «Напомним, что звуки *л* и *йот* не только сладкие, но и влажные. Если к ним прибавить еще три ударяемых *влажных* *у*, станет ясно, что в тональности всего “тройственного созвучия” *влажность* играет более важную роль, чем *сладость*»<sup>12</sup>.

Еще один фактор, за счет которого создается «таинственность» текста, – система глагольных времен. До последней строфы все глаголы употреблены в прошедшем времени («*кажется*») во второй строфе – вводное слово). Тем не менее, речь идет о разных временных отрезках, описание которых в рамках правил русской грамматики кажется неполноценным. Возможно, определенное влияние на поэтику Тарковского оказали занятия восточными переводами, требующими вдумчивой, глубокой работы с грамматическими структурами иностранных языков. Так, например, в



азербайджанском языке, с которого Тарковский переводил Мушфика, Микаэла Рафили, Расула Рза и других авторов, существует сложная система прошедших времен глаголов: «прошедшее простое», «прошедшее категорическое», «предпрошедшее» и «прошедшее повествовательное»<sup>13</sup> (помимо второстепенных), однако развитие этой гипотезы требует отдельного исследования.

Тем не менее, попробуем все же описать временную структуру стихотворения. Итак, есть время, которое можно условно обозначить словом «*прежде*»: там героиня «*жива*», там «*женщина в платке*», «*шатучий мост*», «*медленная вода*», «*мокрые сентябрьские сады*», но «*руки, как перед бедою*». Здесь обозначена почти точная граница времени – сентябрь. Следующий период – прошлое, которое происходит после «*беды*». Эти действия описываются во второй и третьей строфах, тут показывается постепенное умирание героини, нарастает болезненность ощущений. Период жизни растянут, безграничен – мы не знаем ни времени суток, ни времени года, зато перед нами «все горе всех времен». После этого совершается настоящее, оно определяется глаголом прошедшего времени («*Душа моя затосковала ночью*») с точным указанием на время суток (ночь). Что касается композиции этого стихотворения, деление на строфы, скорее всего, обусловлено именно сменой времен и несоответствием между фабулой и сюжетом.

Данное исследование не только не решает основной загадки текста, но и открывает новые области вопросов, связанных как со стихотворением «Ветер», так и со всей поэзией Тарковского в целом. Возможно, по-новому рассмотренные категории синестезии в искусстве, система времен стихотворения, способы познания мира в тексте позволят расширить список методов изучения поэтики Тарковского, а тем самым приблизиться к пониманию его поэзии.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Ахматова А.А.* Рецензия на сборник А. Тарковского // День поэзии. М., 1976. С. 188–189.

<sup>2</sup> *Бройтман С.Н.* «Мир, меняющий обличье»: стихотворение Арсения Тарковского «Дождь» // Вопросы литературы. 2001. № 4. С. 317–324.

<sup>3</sup> *Бройтман С.Н.* А. Тарковский. Дождь // Бройтман С.Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М., 2008. С. 361.

<sup>4</sup> *Тарковский А.А.* Стихи разных лет. М., 1983.

<sup>5</sup> *Тренина Е.В.* С той стороны зеркального стекла... Из воспоминаний // Знамя. 2011. № 11. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/11/pe5.html> (дата обращения: 29.09.2015).

<sup>6</sup> *Ахматова А.А.* Рецензия на сборник А. Тарковского // День поэзии. М., 1976. С. 188–189.

<sup>7</sup> *Галеев Б.М.* Художники слова о поэтической синестезии // Синтез в русской и мировой художественной культуре. М., 2005. С. 14–18.



- <sup>8</sup> Михалев А.Б. О семантическом пространстве консонантного комплекса BR- в современном французском языке // Психолингвистические проблемы фонетики и лексики. Калинин, 1989. С. 30–38.
- <sup>9</sup> Журавлев А.П. Звук и смысл. М., 1991.
- <sup>10</sup> Лермонтов М.Ю. Сказка для детей // Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений: в 5 т. Т. 3. М.; Л., 1935. С. 419–428.
- <sup>11</sup> Тарановский К.Ф. «Сладкие» и «влажные» рифмы у Лермонтова // Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 343–346.
- <sup>12</sup> Тарановский К.Ф. «Сладкие» и «влажные» рифмы у Лермонтова // Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 345.
- <sup>13</sup> Грамматика азербайджанского языка (фонетика, морфология и синтаксис) / ред. М.Ш. Ширалиев, Э.В. Севортян. Баку, 1971. С. 123–128.

### References

1. Akhmatova A.A. Retsenziya na sbornik A. Tarkovskogo [A Review for a Digest of A. Tarkovskiy]. *Den' poezii* [The Day of Poetry]. Moscow, 1976, pp. 188–189.
2. Broytman S.N. “Mir, menyayushchiy oblich'e”: stikhotvorenie Arseniya Tarkovskogo “Dozhd' ” [“The world that changes its countenance”: the Poem by Arseniy Tarkovskiy “Rain”]. *Voprosy literatury*, 2001, no. 4, pp. 317–324.
3. Broytman S.N. A. Tarkovskiy. Dozhd' [A. Tarkovskiy. Rain], in: Broytman S.N. *Poetika russkoy klassicheskoy i neklassicheskoy liriki* [Poetics of Russian Classical and Non-Classical Lyric Poetry]. Moscow, 2008, p. 361.
4. Tarkovskiy A.A. *Stikhi raznykh let* [Poems of Different Years]. Moscow, 1983.
5. Trenina E.V. S toy storony zerkal'nogo stekla... Iz vospominaniy [From the Other Side of Mirror Glass. From the Memories]. *Znamya*, 2011, no. 11. Available at: <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/11/pe5.html> (accessed 29.09.2015).
6. Akhmatova A.A. Retsenziya na sbornik A. Tarkovskogo [A Review for a Digest of A. Tarkovskiy]. *Den' poezii* [The Day of Poetry]. Moscow, 1976, pp. 188–189.
7. Galeev B.M. Khudozhniki slova o poeticheskoy sinestezii [Word Artists About Poetical Synesthesia]. *Sintez v russkoy i mirovoy khudozhestvennoy kul'ture* [A Synthesis in Russian and World Cultures]. Moscow, 2005, pp. 14–18.
8. Mikhalev A.B. O semanticheskom prostranstve konsonantnogo kompleksa BR- v sovremennom frantsuzskom yazyke [About a Semantic Space of a Consonant Complex BR- in Modern French]. *Psikholingvisticheskie problemy fonetiki i leksiki* [Psycholinguistic Problems of Phonetics and Lexis]. Kalinin, 1989, pp. 30–38.
9. Zhuravlev A.P. *Zvuk i smysl* [Sound and Sense]. Moscow, 1991.
10. Lermontov M.Yu. Skazka dlya detey [A Fairy Tale for Children], in:



Lermontov M.Yu. *Polnoe sobranie sochineniy: v 5 t. T. 3* [Complete Works: in 5 vols. Vol. 3]. Moscow; Leningrad, 1935, pp. 419–428.

11. Taranovskiy K.F. “Sladkie” i “vlazhnye” rifmy u Lermontova [‘Sweet’ and ‘wet’ rhymes of Lermontov], in: Taranovskiy K.F. *O poezii i poetike* [About Poetry and Poetics]. Moscow, 2000, pp. 343–346.

12. Taranovskiy K.F. “Sladkie” i “vlazhnye” rifmy u Lermontova [‘Sweet’ and ‘wet’ rhymes of Lermontov], in: Taranovskiy K.F. *O poezii i poetike* [About Poetry and Poetics]. Moscow, 2000, p. 345.

13. Shiraliev M.Sh., Sevortyan E.V. (eds.). *Grammatika azerbaydzhanskogo yazyka (fonetika, morfologiya i sintaksis)* [Grammar of Azerbaijani Language (Phonetics, Morphology, Syntax)]. Baku, 1971, pp. 123–128.

**Красильникова Татьяна Александровна** – студентка факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ – Нижний Новгород).

Научные интересы: неподцензурная русская поэзия 60–80-х гг., современная русская поэзия.

E-mail: tanyakrasilnikova96@mail.ru

**Krasilnikova Tatiana A.** – student of the Faculty of Humanities, National Research University Higher School of Economics (NRU HSE – Nizhny Novgorod).

Research interests: unofficial Russian poetry of the 60’s–80’s, contemporary Russian poetry.

E-mail: tanyakrasilnikova96@mail.ru



## ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ Foreign Literature

А.С. Кузнецов (Москва)

### СИМПЛИЦИССИМУС Г. ГРИММЕЛЬСГАУЗЕНА КАК ПЕРСОНИФИКАЦИЯ ТРИКСТЕРА

**Аннотация.** В данной статье образ протагониста романа Г. Гриммельсгаузена «Затейливый Симплициссимус» рассматривается как персонификация архетипа трикстера. Автор анализирует основные черты Симплициссимуса, а также ключевые трикстерные эпизоды романа в контексте эпохи барокко, Тридцатилетней войны в Германии и карнавальных традиций. Исследователь показывает амбивалентность, лиминальность, гиперсексуальность и связь героя с сакральным, выявляет его пристрастие к метаморфозам, трансгрессиям, кинизму и бриколажу, характеризует протагониста как медиатора, нарушителя табу, катализатора общественных изменений и воплощение совести культуры.

**Ключевые слова:** Симплициссимус; Гриммельсгаузен; трикстер; дурак; шут; плут; гротеск; барокко.

A.S. Kuznetsov (Moscow)

### H. Grimmelshausen's *Simplicissimus* as a Personification of Trickster

**Abstract.** The article is devoted to the image of H. Grimmelshausen's novel "Simplicius Simplicissimus" protagonist as a personification of a trickster archetype. The author analyses the main characteristics of Simplicissimus and the key trickster episodes in the context of the Baroque era, The Thirty Years' War and carnivalesque traditions. The researcher shows ambivalence, liminality, hypersexuality and the relations of the hero with the sacred, reveals his passion for metamorphoses, transgressions, cynicism and bricolage, characterizes the protagonist as a mediator, a taboo-breaker, a catalyst of social change and the embodiment of conscience of culture.

**Key words:** Simplicissimus; Grimmelshausen; trickster; fool; buffoon; rogue; grotesque; Baroque.

Герой одноименного романа Г. Гриммельсгаузена Симплициссимус, подобно Фаусту и Дон Кихоту, стал вечным спутником человечества. Однако, несмотря на кажущуюся простоту персонажа, его образ не был однозначно прояснен, по крайней мере, в отечественном литературоведении. Одни исследователи отрицают какое-либо развитие Симплиция, считая, что «траектория его долгой жизни – это путешествие по праздничной площади; он только сменяет костюмы и маски»<sup>1</sup>, другие склонны видеть в

протагонисте эволюцию в духе романа воспитания<sup>2</sup>. На наш взгляд, оба подхода некорректны.

Отчасти можно согласиться с утверждением М. Реутина, что метаморфозы героя «остаются в смысловом поле карнавала и лишь последовательно реализуют оттенки карнавальной "жизни с избытком"»<sup>3</sup>, однако нельзя признать, что Симплиций только сменяет маски. Это уже не просто носитель готовых мотивов и сентенций. Герой, конечно, впитал черты персонажей народных ярмарочных представлений, дидактико-сатирической «литературы дураков» («Корабль дураков» С. Бранта (1494), «Похвала глупости» Э. Роттердамского (1509), шванки о Тиле Уленшпигеле), плутовского романа, но перерос их. Влияние на трансформацию Симплиция оказали воспитательные теории XVII в., представленные в романе двумя линиями: эпической (идея о воспитании человека жизнью) и субъективно-лирической (самопознание)<sup>4</sup>.

Однако попытки увидеть в протагонисте эволюцию в духе романа воспитания (например, у В.А. Пронина) – явный анахронизм. Классические романы воспитания создает И. Гете только в конце XVIII в.<sup>5</sup> Формирование личности у Гриммельсгаузена показано не средствами анализа «приватных чувств», как у Гете, а путем накопления эмпирического знания о мире<sup>6</sup>. Герой лишен психологической целостности, не обрел самоидентичности<sup>7</sup>. Барочный писатель еще не достиг психологической углубленности, показывая лишь широту личности персонажа.

В философском ключе роман предстает притчей о жизни человеческой: «весь жизненный путь Симплициссимуса складывается в <...> эмблему земного пути человека с его главной задачей и проблемой понимания и истолкования мира, то есть – через мир – познания того, чего от человека хочет Бог и способен ли человек в этой жизни прийти к своему божественному предназначению»<sup>8</sup>. Гриммельсгаузен, прежде всего, описывает не отдельную личность, а человека как такового, поэтому адекватной для анализа Симплиция становится теория архетипов К. Юнга. Противоречивая сущность героя проясняется, если обратиться к фигуре трикстера – с одной стороны, озорного плута, с другой – посланника и имитатора Творца (именно в акте творчества достигается единство светлого и темного в трикстере).

Трикстер (в переводе с английского – трюкач) – архетипический образ, «парадоксально соединяющий черты культурного героя и эгоистичного шута»<sup>9</sup>, «креативный идиот»<sup>10</sup>. Впервые понятие ввел в научный оборот американский этнолог Д. Бринтон в 1868 г. Его соотечественник, выдающийся антрополог П. Радин, в 1956 г. назвал трикстера «древнейшей фигурой американских индейцев, а возможно, и всех мифологий»<sup>11</sup>. Религиовед К. Кереньи метко охарактеризовал трикстера как вневременной праобраз, «дух беспорядка» и «корень всех плутовских созданий мировой литературы»<sup>12</sup>. Психолог К. Юнг отметил божественно-животную природу трюкача и проанализировал образ как архетип, воплощающийся в плутовских историях, на карнавалах, в священных и магических обрядах, в политике



и повседневной жизни<sup>13</sup>. Структуралист К. Леви-Стросс считал трикстера медиатором, снимающим напряжение между бинарными оппозициями, в частности между жизнью и смертью<sup>14</sup>.

На наш взгляд, главная функция трикстера – творить посредством разрушения. Роль трюкача ярко иллюстрируют фраза Мефистофеля Гете («Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо») и слова героя мифа североамериканских индейцев Вакджункаги («Я пришел на эту землю, чтобы изменить ее»)<sup>15</sup>. Трикстер инициирует социально-культурное действие и проверяет претензии антагониста на силу и власть<sup>16</sup>.

Трикстер – король карнавала Средневековья и Ренессанса (ежегодный праздник перед великим постом, праздник дураков, праздник осла и пр.). По М. Бахтину, карнавал – «мир наизнанку», временная отмена всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов, «вторая жизнь» народа (человек средневековой Европы жил на карнавале до трех месяцев в году, то есть почти четверть жизни).

Истоки карнавала – в римских сатурналиях, которые мыслились как временный возврат на землю золотого сатурнова века. Так, для средневекового карнавала характерно ощущение свободы, полноты жизни и «веселой относительности» всего, что выражается в особом смехе, который является праздничным, всенародным, универсальным (направлен на все и на всех, в том числе и на самих участников карнавала) и амбивалентным (веселый, ликующий и одновременно насмешливый, высмеивающий).

В центре концепции гротескного реализма М. Бахтина – инверсия бинарных оппозиций<sup>17</sup>, когда на карнавальной площади меняются местами мужское и женское, верх становится низом, голова – задом и половыми органами, хвала – бранью, шут – королем. Духовное, идеальное, сакральное на карнавале снижается через отрицающее и в то же время возрождающее приобщение к жизни материально-телесного низа.

Согласно М. Бахтину, без знания карнавального языка «невозможно всестороннее и полное понимание литературы Возрождения и барокко»<sup>18</sup>, творчество Гриммельсгаузена «отражает непосредственное и глубокое влияние карнавала в не меньшей степени, чем у Шекспира и Сервантеса»<sup>19</sup>. У Гриммельсгаузена – выходца из семьи зажиточного бюргера и представителя немецкого низового барокко<sup>20</sup> – народная версия карнавала противопоставляется придворной (пышные шествия, маскарады и пр.), которая оценивается как знак падшего мира, а не как отпечаток золотого века<sup>21</sup>.

В карнавал Гриммельсгаузена врываются мотивы озверения, нравственного одичания и духовного омертвения. В этих условиях биофилия трикстера противопоставляется некрофилии ландскнехтов, нарциссизму придворных (сравнения с волками, свиньями, кентаврами, гермафродитом и пр.) и реже насильно ожесточившихся из-за войны крестьян.

Согласно К. Юнгу, трикстер – слепок ранних, неосознанных состояний психики человека. В романе Гриммельсгаузена Симплиций-рассказчик, пережив эволюцию сознания, осмысливает низшие ступени своего развития



и смеется над своим трикстерским прошлым. Подобно трикстеру североамериканских индейцев Вакджункаге, осознавшему после бессознательного нарушения табу свое высшее предназначение, Симплиций становится культурным героем и решает записать свой жизненный путь как напоминание себе о более низком моральном и интеллектуальном уровне и как предостережение другим. Он передает свои островные записи голландскому капитану, чтобы просвещать людей и исправлять пороки.

Рассмотрим подробнее черты трикстера в протагонисте.

Во-первых, Симплициссимусу присуща амбивалентность – психологическая и моральная двойственность, двусмысленность, противоречивость, коренящаяся в его роли посредника между бинарными оппозициями: глупостью и мудростью, возвышенным и низменным, сакральным и профанным, аскетическим и оргийным. Медиатор сближает полюса, сглаживает крайности и в итоге ликвидирует антагонизм, устраняет саму оппозицию<sup>22</sup>, при этом сохраняя в себе черты противоположностей в ослабленном виде. Как социальный медиатор Симплиций примиряет бедных и богатых, солдат и крестьян, как магический медиатор – чудесное и обыденное, как половой медиатор (во время переодевания в Сабину) – мужчин и женщин.

Искусство эпохи барокко отличалось пристрастием к резким контрастам, необычным сочетанием изысканности и грубости, света и тени, аскетических призывов и гедонизма, жажды жизни и ужаса смерти<sup>23</sup>. Барочные писатели искали в психологии личности противоречия, дисгармонии, странности, оттеняли сложность внутреннего мира человека и подчеркивали в нем взаимоисключающие черты<sup>24</sup>. В полном соответствии с этим подходом герой Гриммельсгаузена постоянно колеблется между богом и дьяволом, между ликом и личиной, между аллегорическими воплощениями добра и зла – праведником Херцбрудером и грешником Оливье. Даже будучи вором, он прощает соперника на дуэли, а также щедро одаривает крестьян за украденные припасы, что отсылает к народному образу благородного разбойника Робин Гуда.

Симплиций никогда не равен пикаро полностью: герой не поддается до конца моральному релятивизму (не теряет способности к настоящей дружбе<sup>25</sup>; не нарушает солдатской присяги императору и не переходит к шведам; несмотря на обещанные сокровища, не меняет в России католическую веру на православную и т.д.). Симплициссимусу чужд дух бродяжничества и социального паразитизма. Это труженик, оторванный войной от земли. Он мечтает разводить скот и честным путем получать большой барыш. Живя и возделывая землю на необитаемом острове (предвосхищая Робинзона Крузо на полстолетия), герой заявляет в конце жизни, что «человек рожден, чтобы трудиться, как птица, чтобы летать»<sup>26</sup>. [Далее ссылки на роман Гриммельсгаузена даются по указанному изданию.]

Другая важная черта трикстера, лиминальность<sup>27</sup>, проявляется в возрастных изменениях героя (от детства до старости), в постоянных территориальных странствиях (в путешествиях по Германии, в поездках в



Швейцарию, в Россию и пр.) и в неуловимой переменчивости социального статуса Симплиция (от крестьянина до дворянина, от солдата до отшельника).

Бесконечные взлеты и падения в жизни героя достигаются органичным для поэтики барокко неожиданным, стремительным сюжетным срывом-переворотом («Umschlag»)²⁸ (например, кража Симплиция из крепости Ганау кроатами), который не только правдоподобно передает реалии войны, но и выражает барочную идею «колеса Фортуны» – слепой Судьбы, обманывающей ожидания человека. Герой остроумно замечает, что «одно непостоянство на свете постоянно» (396; идея, отсылающая к «Tristia» Овидия²⁹) и сравнивает изменчивое счастье с сиренами.

Согласно В. Тернеру, лиминальность связана с пересечением границ, с пребыванием в необычном, промежуточном состоянии. Отсутствие статуса маркируется слепотой, невидимостью, наготой, нелепыми одеяниями (тростниковая шапка, ослиная шкура, вывернутый наизнанку кафтан)³⁰. Все это так или иначе отражается в жизни Симплиция: в одной из сцен герой оказывается перед людьми нагим, в других эпизодах он носит шутовской наряд, за поразительные хитрые проделки ему как «Егерю из Зуста» приписывают колдовство и способность становиться невидимым.

Трикстерское оборотничество³¹ и страсть к перевоплощениям отчетливо видны в разыгрывании Симплицием роли шута и черта (и то, и другое дважды). В шванковом эпизоде кражи сала у попа возникает комический гротеск: кухарка принимает вора за «ужасающий призрак о двух головах» (177). Симплиций и Шпрингинсфельд устроили настоящий перфоманс: один намазал лицо сажей, пеплом и углем, учинил на кухне ужасающий стук и грохот, а другой («прожженный плут») «заухал, как сова, залаял, как собака, заржал, как лошадь, заблеял, как козел, закричал, как осел» (178) и пр. Так герой испугали священника и сбежали с добычей.

Будучи ребенком, играющим на волынке, Симплиций иронично сравнивал себя с Орфеем. В молодости он блестяще сыграет роль Орфея в парижской опере, где проявит свойственные трикстеру театральность и артистизм.

Смена гендерных ролей – еще одна черта трикстера. Например, Локи и Вакджункага могли менять пол и рожать, скандинавский плут помимо этого придумал переодеть бога Тора в женское платье, чтобы вернуть молот, украденный великаном. Спасаясь от погони, Симплиций также переодевается в женскую одежду и на время превращается в Сабину. В этом облике герой дважды попадает в комичную ситуацию: сначала ему приходится спастись от сексуальных домогательств сразу трех персонажей (ротмистра, его жены и конюха), а затем от желающих удовлетворить свою «скотскую похоть» солдат (343). Этот эпизод вскрывает незащитность женщин против распространенного во время Тридцатилетней войны насилия.

Характерна для Симплиция и гиперсексуальность (религиовед К. Керенби неслучайно считал фаллос двойником и альтер-эго трикстера). По выражению автора, герой «пустился в отчаянный блуд» (234): «вошел в



немалый фавор у потаскушек» и «обрюхатил с полдюжины мещаночек», был наемным любовником сразу четырех парижских дам («безбожных бабенок»), имел роман с распутной «мужеловкой» (339) (побродяжка Кураж из последующего одноименного романа Гриммельсгаузена) и изменял жене со служанкой. Девушки высоко оценивали красоту героя. Недаром в Париже его прозвали «Beau Alman», что означает «пригожий немец».

Протагонист неоднократно применяет принцип бриколажа (термин К. Леви-Стросса³²), который считается одним из трюков трикстера. Бриколаж – преобразование «значения объектов или символов посредством нового использования или нестандартных переделок несвязанных вещей»³³. Например, Симплиций изобрел особые башмаки, которые можно было надевать задом наперед (карнавальная мотив), так что каблуки приходились на место пальцев. Благодаря такой обуви, героя и его воинский отряд было невозможно выследить.

Кроме того, герой сконструировал «инструмент», с помощью которого можно было ночью в безветренную погоду услышать, как за два часа пути от него заржет лошадь. У Симплиция был собственный реестр из хитростей и кунштюков (немецкое слово «Kunststück» происходит от «Kunst» – «искусство» и «Stück» – «проделка, выходка»), позволявших ему так готовить фитили, чтобы они горели, даже когда были подмочены, и т.д.

Обязательная для любого трикстера связь с сакральным контекстом³⁴ проявляется в романе через религию, фантастику и потлач. Во-первых, она очевидна в религиозности, привитой ребенку отшельником. Герой старается следовать трем главным заповедям наставника, имеющим характер неостоицизма (познавать самого себя, быть твердым духом и во всякое время остерегаться худого товарищества), однако в условиях войны это получается редко. При этом протагонист отличается веротерпимостью, «не следует ни Петру, ни Павлу, а верует по своей простоте, согласно двенадцати правилам всеобщей христианской веры» (239).

Вера в бога вызывает у Симплиция острую критику насилия, всеобщего беззакония и бесчеловечности во время войны, заставляет его стать отшельником и сказать: «Прощай, мир!... Ибо никто не стремится в тебе к благочестию... Ибо ты обращаешь нас в темную пропасть, жалкую юдоль, дитя гнева, вонючую падаль, нечистый сосуд в выгребной яме, сосуд тления, полный смрада и мерзости» (393). В этой тираде, заимствованной Гриммельсгаузенем из трактата испанского духовного писателя А. Гевары (ок. 1490–1545), развивается важный для барокко мотив «vanitas» – быстротечности жизни, суеты сует, тщетности удовольствий и неизбежности смерти.

Мир характеризуется в риторической притче как «полный скверны», «презренный», жизнь как «прежалкое странствие, непостоянное, ненадежное, жестокое, грубое, скоропреходящее и нечистое житие, полное скудости и заблуждений, так что надлежит скорее наречь его смертью, нежели жизнью» (392). С помощью пышных метафор и выразительных сравнений, а также приема амплификации достигается эмоциональное на-





гнетание мрачности и безнадежности.

Автор постепенно переходит от трагедии земного человеческого существования к ужасам посмертной жизни в аду. Создается зловещий гротеск с картинами Страшного суда и ада, с «ужасающими обликами дьяволов и осужденных». Безбожной душе предсказывается вечное проклятие, при котором все греховные удовольствия земной жизни обернутся своей страшной стороной: «заместо быстротечных радостей безутешная мука, ... вместо триумфа и возвеличения беспрестанные вопли, плач и стенание ... огонь неугасимый, хлад безмерный и печаль бесконечная» (393). Герой не только протестует против мира, но и закликает все греховное и демоническое в нем, желает ему возрождения, неоднократно повторяя: «Спаси тебя бог, о мир!».

Во-вторых, связь трикстера с сакральным видна в многочисленных фантастических эпизодах романа (встречи с сильфами, призраками, ведьмами, Бальдандерсом, прорицателями). К. Юнг неслучайно отмечал сходства трикстера с шаманом. Симплиций тоже видит знаки других миров, может общаться с призраками, попадает на шабаш ведьм, путешествует к центру земли с сильфами. Однако это уже «остаточная», порой пародийная сакральность. Так, способность шамана врачевать людей (культуротворческая сторона трикстера) сначала проявляется, когда герой исцеляет богача, а потом трансформируется в шарлатанство – торговлю псевдолечарствами.

В-третьих, согласно философу Ж. Батаю, основа сакрального – состояние интимизации субъекта с миром, освобождающее от власти «вещности» (зависимости от материальных объектов и превращения самого человека в вещь)<sup>35</sup>. Утрата ключевого значения религии в современной цивилизации компенсируется архаическими механизмами интимизации, сохраненными в религиозных ритуалах и в памяти культуры. Главным из них Ж. Батай считает ритуал растраты (потлача), которому придается значение универсального символического механизма, обеспечивающего свободу и власть.

Принцип потлача: чем больше человек тратит, тем богаче (в широком смысле) он становится. Потлач – обычай, определяющий всю общественную жизнь, культовые обряды и искусство индейских племен Британской Колумбии. Во время большого, торжественного праздника одна из двух групп «с чрезвычайной пышностью и всевозможными церемониями» раздавала самые щедрые дары другой группе, «не преследуя никакой иной цели, кроме как доказать этим свое превосходство»<sup>36</sup>. Единственное необходимое условие участия для второй группы – обязанность вскоре устроить праздник и, насколько это возможно, превзойти соперников.

Жертвенная растрата ценного, по Ж. Батаю, «из убожества вещей» возвращает «к порядку божественного»<sup>37</sup>, обогащает человека престижем и авторитетом. Философ выделяет такие виды потлача, как смерть, обжорство, эротизм, роскошь, война, пиры, дары и жертвоприношения, а также трансгрессии (переворачивание социальных и культурных норм), включая преступления.



Герой Гриммельсгаузена сталкивается почти со всеми указанными видами потлача, раскрывая через них свой креативный потенциал и генерируя свой сакральный контекст. Например, Симплиций раздаривает деньги, чтобы завоевать чужое расположение и укрепить свою репутацию: «я умел наказывать строптивых и щедро вознаграждать тех, кто оказал мне хотя бы наималейшую услугу, так что едва не половину своей добычи вновь раздавал или тратил на своих соглядатаев» (172).

Прежде чем стать культурным героем, протагонист последовательно проходит в своем развитии стадии дурака, шута и плута<sup>38</sup>. Генетически дурак, шут и плут восходят к архетипу трикстера.

Сначала гротеск в романе продуцировался через остраненное протодушно-наивное «непонимание» дурака. Средством сатиры была «наивность», превращающая привычное в нелепое и бессмысленное. Например, герой принял танцующих придворных за беснующихся, свирепых безумцев. Через остранение разоблачалась дурная условность – лицемерие, фальшь и ложь, пропитавшие все человеческие отношения<sup>39</sup>.

Потом герой становится шутом – носителем смеховой, грубой, приземленной, остаточной от жреческого сословия сакральности и «интеллектуальной интуиции», т.е. способности не только к рациональному, но и к сверхрассудочному познанию, к духовному проникновению внутрь предметов, явлений, событий<sup>40</sup>.

«Остаточная сакральность» – это знания Библии, оставленные Симплицию отшельником и ставшие основой для осознанной критики. Будучи шутом, Симплиций не столько развлекает, сколько «порицает все дурачество и казнит всякую суетность» (116), пародийно издевается, смело говорит острую правду.

Шут – промежуточная, медитативная фигура между дураком и плутом, в слабом виде сохраняющая черты обоих. Если шут – метаморфоза короля (в данном случае губернатора крепости Ганау), находящегося в преисподней (антимире), то плут – антигерой, порожденный активно развивающимися в XVII в. капиталистическими отношениями.

Через притворство протагонист сам встраивается в антимир и начинает жить в соответствии с антиценностями – тщеславием, обманом, цинизмом. Вначале это вынужденное состояние (например, герою приходится притвориться чертом, чтобы спастись от разбойников), потом – сознательный выбор казаться, а не быть. Симплициссимус становится «безбожным, дерзким и нечестивым» (186). Он почти забывает о лике (явленной духовной сущности, по П. Флоренскому), его лицо превращается в личину – лживую маску. Модус бытия сменяется в жизни героя модусом обладания (по Э. Фромму<sup>41</sup>), пока он не переживает возрождение, подобно птице Феникс (жизнь отшельником на острове).

Гриммельсгаузен скептически относится ко всем утопиям, поэтому в конце романа заставляет героя вернуться в Германию и заняться практическим и приземленным, но креативным делом – изданием народных календарей. В итоге протагонист все-таки выбирает бытие, но уже не в ре-



лигиозном, а в народном его понимании (жизнерадостность, активность, творчество, наставничество и отеческие чувства по отношению к воспитаннику Андреолусу).

Манифестациями трикстера нередко выступают образы гротескного тела<sup>42</sup>. Так, в самый разгар пира в крепости Ганау Симплициссимус громко испортил воздух «задней пушечной пальбой» (90). Его духовный протест идет из материально-телесного низа, подрывая высокое социально, но низкое морально. Естественная реакция организма противопоставляется противоестественному безмерному чревоугодию и безумному буйству. Герой как бы показывает зеркало знати, живущей по законам антимира. С помощью рвоты и испражнений он пытается защититься от мучителей и во время обряда превращения в шута. Эта бесстыдная «телесная философия» в духе Диогена – порой единственное оружие Симплиция против цинизма.

Гриммельсгаузен прекрасно иллюстрирует тезис П. Слотердайка о том, что «только направляясь от кинизма, а не от морали, можно положить пределы цинизму»<sup>43</sup> (в терминологии философа под цинизмом понимается «просвещенное ложное сознание»<sup>44</sup>, а под кинизмом – радостный, прагматический, артистический аспект цинизма). Когда наивный Симплиций попытался усюветить прелюбодея с позиций христианской этики, тот ответил: «Заткни глотку, прохиндей! Уж не надавать ли тебе оплеух?» (75). Ни апелляции к богу, ни разумные аргументы не могли противостоять жестоким циникам, хвастающимся таким образом: «Я его столь вежливо перекинул через порог, что черти подбирали косточки!» (80). Поэтому Симплиций использует для подрыва цинизма кинические телесные и интеллектуальные трюки.

Когда герой становится нищим бродягой и принимает подаяния едой, один из прохожих сравнивает его с античным мыслителем-киником Диогеном (ок. 412–323 гг. до н. э.). Симплиций похож на философа свободомыслием, правдолюбием и мудростью, скрытыми за едким остроумием и трикстерским антиповедением. Диоген – своего рода медиатор между строгой аскетической моралью (жил на улице и в глиняной бочке, закалял тело) и бесстыдным гедонизмом (прилюдно мастурбировал). Симплиций в свою очередь соединяет идеалы неостоицизма и приверженность эпикурейству.

Широко известны полупоэтические истории, описывающие, как Диоген «пантомимически-гротескно» искал днем с фонарем человека, кричал на площади: «Люди, люди!», а когда к нему подбегали, разгонял пришедших палками со словами: «Я звал людей, а не мерзавцев!»<sup>45</sup>. Этот «безумствующий Сократ» подрывал как бесплотный, далекий от жизни идеализм философов, так и цинизм власть имущих. Например, он критиковал Платона за пусторечие и суетность, а Филиппа Македонского за ненасытность.

Когда возомнивший себя богом Александр Македонский обещал Диогену подарить все, что тот пожелает, киник попросил не загораживать ему солнце, разрушив пафосное самодовольство полководца. Так и Сим-



плиций в роли шута подрывает самомнение губернатора крепости, провозглашая его «наизлополучнейшим человеком во всем Ганау», поскольку наряду с дюжиной застольных друзей тот имеет «десять тысяч тайных и явных врагов, хулителей и недоброхотных завистников» (122).

Полубезумный Юпитер неслучайно обращается к Симплицию как к Меркурию. Это в очередной раз указывает на трикстерную сущность протагониста. Меркурий – главный трикстер в древнеримской мифологии, бог торговли, аналог древнегреческого Гермеса – покровителя купцов, послов, пастухов, путников, воров и магов, вестника небожителей и проводника душ умерших (Психопомп), т.е. посредника между мирами (Олимп-земля-Аид). К. Юнг перечисляет такие трикстерные черты бога, как любовь к хитрым шуткам и злым проказам, двойственная (божественно-животная) натура, подверженность всем видам мучений и приближенность к образу спасителя<sup>46</sup>. Сам Симплиций в шутку величает Меркурия «богом всех шарлатанов и обманщиков», «суетным пустословом, вором и сводником» (197).

Средневековые алхимики связывали с Меркурием ртуть, подчеркивая такие качества божества, как подвижность, способность менять облик<sup>47</sup>. В конце романа протагонист неслучайно называет себя «как ртуть изменчивым» (547). Помимо протеистичности, его роднят с Меркурием хитрость, ловкость, красноречие, мобильность, роль пастуха, вора и посредника между мирами.

Трикстер ненасытен в пище, имеет неумное либидо, охвачен сильной жаждой знаний и жизни в целом. Так, разочаровавшись в женщинах, Симплиций не исключает, что похоть может проснуться в нем вновь. Герой любит предаться эпикурейству в еде, что в голодное время войны удастся не часто. Поэтому женский монастырь Парадиз, где герой «наел себе гладкую рожу», кажется ему «доподлинным раем» (168). С одной стороны, это рай антимира, подменившего высокие ценности чревоугодием. С другой стороны, в страшных реалиях войны и чумы особую остроту приобретает удовлетворение именно первичных, физиологических нужд, экзистенциальные и духовные потребности отодвигаются на второй план.

Вместе с тем герой, как «мыслящий тростник» (выражение Б. Паскаля), страстно любит читать, будь то религиозные сочинения, галантные романы или народные календари. Более того, во время жизни на острове весь мир представляется ему книгой божьей. Сильное любопытство заставляет героя, живущего отшельником на горе, наблюдать за людьми с помощью «перспективной трубки», приводит его в сказочное озеро Муммельзее. Все это – проявления неутомимой жажды жизни, которая не позволяет ему окончательно принять аскетические идеалы и остаться отшельником.

В соответствии с теорией Д. Кэмпбелла Симплициссимус переживает главные этапы становления героя (уход, инициацию и возвращение) и такие архетипические мотивы, как зов к странствиям (нападение кирасир на деревню), сверхъестественное покровительство (клад от призраков), встреча с женщиной-искусительницей (в Париже и на острове), прими-



рение с отцом (встреча героя с батькой, где раскрывается правда о настоящем отце – отшельнике), отказ от возвращения (нежелание героя покидать остров) и, наконец, свобода жить (свободный выбор продолжения странствий и издания народных календарей)<sup>48</sup>. Поскольку трикстер – демонически-комический дублер культурного героя<sup>49</sup>, традиционные героические мотивы реализуются в романе в пародийном, сниженном, гротескном ключе.

Например, мотив встречи с богиней, предполагающий «священный брак», т.е. мистический союз героя (души) с Царственной Богиней Мира, огрубляется и оборачивается в романе полным фиаско Симплиция в семейной жизни. Сцена, в которой протагонист слушает в лесу пение соловьев, встречает прекрасную крестьянку и восклицает: «О, дева!... твои светлые очи повергли мое сердце в пламень!», пародирует мотивы и стиль галантных и пастушеских романов.

Вначале девушка кажется герою сказочной «галактикой очарования»: пропорции тела красавицы были «совершенны и безупречны», а глаза «метали пленительные искры» (342). Симплиций с трудом уговаривает ее выйти за него замуж и обманывается. В брачную ночь «сакральное совокупление» («иерогамус»), характерное для мифа, комически снижается: избранница оказывается не девственницей («в то самое время, когда я думал, что с попутным ветром заведу свой фрегат в узкую бухточку в Англии, попал я против всякого чаяния в просторный канал в Голландии», 344). Потом «женка» стала расточать все в доме, родила герою сына, подозрительно похожего на соседа-батрака, «ежечасно ублажала себя вином» и умерла (349).

По Д. Кэмпбеллу, встреча с богиней, воплощенной в каждой женщине, – последнее испытание способности героя заслужить благо любви. Симплициссимус по воле слепой Фортуны не проходит испытание, разочаровывается во всех женщинах и отрекается от амурных дел. Схожие неудачи в любовных авантюрах постигают и архаических трикстеров (например, Ворона)<sup>50</sup>.

Некоторые исследователи ошибочно сводят роль трикстера только к деструкции<sup>51</sup>, забывая об амбивалентности образа. С одной стороны, кризисная эпоха Тридцатилетней войны породила множество циничных плутов, живущих по принципу «иметь», с другой – редких трикстеров, живущих по принципу «быть» и занимающихся «креативным разрушением», подрывом системы изнутри путем обнажения и обыгрывания ее внутренних противоречий.

Тридцатилетняя война в Германии (1618–1648) унесла жизни почти шести миллионов жителей страны. На территории Германии от войны, голода и эпидемий погибло около 40 % сельского населения и около трети городского<sup>52</sup>. Многие деревни вымерли или были заброшены. Запуганные и одичавшие крестьяне укрывались в лесах, питались травой и падалью, вернулись к примитивным формам земледелия.

По словам Ф. Меринга, «Германия была отброшена в своем развитии



назад лет на двести; до двухсот лет потребовалось ей для того, чтобы снова достигнуть того экономического уровня, на котором она стояла в начале Тридцатилетней войны»<sup>53</sup>. Согласно К. Марксу, «обезлюдение было безгранично. Когда наступил мир, Германия лежала беспомощной, растоптанной, растерзанной, истекая кровью»<sup>54</sup>.

Гротескное описание Симплицием войны (обнажение процессов дегуманизации и аномии) показывает, что за комической личиной у трюкача скрыт скорбный лик. Если в архаике трикстер порой выступает в своих антикультурных проделках союзником демонических сил хаоса, то позднее это «почти трагический герой, олицетворяющий совесть культуры, погрязшей в слепом самодовольстве и тупой серьезности»<sup>55</sup>, – подтверждают культурологи А. Пелипенко и И. Яковенко. Именно таким трикстером предстает в романе Симплиций, философски характеризующий себя как «мяч преходящего счастья, образ изменчивости и зеркало непостоянства жизни человеческой» (447).

Вместе с тем, главный герой не только олицетворяет превратные судьбы всего немецкого народа в эпоху тяжелых испытаний<sup>56</sup>, но и передает глубокий народный оптимизм автора: «бренность бытия не означает его тщетности. Жизнь – не сон и не фантазмагория. Она ценна сама по себе, а не является лишь приурочением к смерти»<sup>57</sup>. Так, Гриммельсгаузен побеждает смехом популярные в его эпоху страхи загробных мучений и скорого конца света, мотивы обреченности и безысходности, идеи «memento mori» («помни о смерти») и «vanitas» – быстротечности жизни, суеты сует.

Таким образом, протагонист воплощает архетип трикстера в его многообразных ипостасях (дурак, шут, плут, комический черт, Меркурий, Диоген). Трикстер как совесть культуры обличает противоестественность человеческих отношений и извращенность социального уклада антимира через амбивалентную критику. В финале герой разрешает центральные для произведения конфликты (иметь или быть, казаться или быть) выбором модуса бытия сначала в его религиозном, а потом в народном понимании.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Реутин М.Ю. Народная культура Германии. М., 1996. С. 34.

<sup>2</sup> Пронин В.А. История немецкой литературы. М., 2007. С. 79.

<sup>3</sup> Реутин М.Ю. Народная культура Германии. М., 1996. С. 34.

<sup>4</sup> Озерная М.Г. Народный роман Я.К. Гриммельсгаузена «Симплициссимус»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1969. С. 9.

<sup>5</sup> Trappen S. Grimmelshausen und die menippeische Satire. Eine Studie zu den historischen Voraussetzungen der Prosasatire im Barock. Tübingen, 1994. P. 239.

<sup>6</sup> Морозов А.А. Личность Симплициссимуса // Гриммельсгаузен Г.Я.К. Симплициссимус. Л., 1967. С. 1371.

<sup>7</sup> Михайлов А. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А. Языки культуры. М., 1997. С. 136–137.

<sup>8</sup> Шаулов С.М. Мистицизм поэзии и поэзия мистики. Якоб Беме и рождение





немецкой поэзии: концепция человека и мира. Уфа, 2007. С. 199.

<sup>9</sup> *Lipovetsky M.* The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture. Boston, 2011. P. 11.

<sup>10</sup> *Hyde L.* Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art. New York, 1998. P. 7.

<sup>11</sup> *Радин П.* Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев. СПб., 1999. С. 233–234.

<sup>12</sup> *Кереньи К.* Трикстер и древнегреческая мифология // Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев. СПб., 1999. С. 244–245.

<sup>13</sup> *Юнг К.* О психологии образа трикстера // Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев. СПб., 1999. С. 265–286.

<sup>14</sup> *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М., 2001. С. 236.

<sup>15</sup> *Кузнецов А.С.* Постмодернистские трикстеры // Философские опыты. 2014. № 6. Социальные практики и политический идеал. С. 139.

<sup>16</sup> *Гаврилов Д.А.* Трикстер. Лицедей в евроазиатском фольклоре. М., 2006. С. 67–68.

<sup>17</sup> *Руднев В.П.* Карнавализация // Словарь культуры XX века. М., 1999. С. 126.

<sup>18</sup> *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 17.

<sup>19</sup> *Бахтин М.* Поэтика Достоевского. М., 2002. С. 165.

<sup>20</sup> *Meid V.* Grimmelshausen: Epoche – Werk – Wirkung. Beck; München, 1984. P. 76–82.

<sup>21</sup> *Leblans A.* Grimmelshausen and the Carnavalesque: the Polarization of Courtly and Popular Carnival in der Abenteurliche Simplicissimus // MLN. 1990. № 3. P. 499.

<sup>22</sup> Мифы в культуре. URL: <http://www.worlds-culture.ru/index.php?action=full&id=411> (дата обращения 3.09.2015).

<sup>23</sup> *Борев Ю.* Эстетика. М., 2002. С. 270.

<sup>24</sup> *Штейн А.Л.* Литература испанского барокко. М., 1983. С. 17.

<sup>25</sup> *Schweitzer E.C.* Grimmelshausen and the Picaresque Novel // A companion to the works of Grimmelshausen. Rochester, NY, USA; Woodbridge, Suffolk, UK, 2002. P. 158.

<sup>26</sup> *Гриммельсгаузен Г.Я.К.* Симплициссимус. М., 1976. С. 471.

<sup>27</sup> *Lipovetsky M.* The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture. Boston, 2011. P. 30.

<sup>28</sup> *Михайлов А.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А. Языки культуры. М., 1997. С. 136.

<sup>29</sup> *Menhennet A.* Grimmelshausen the Storyteller: A Study of the "Simplician" Novels. Columbia, 1997. P. 35.

<sup>30</sup> *Тэрнер В.* Символ и ритуал. М., 1983. С. 18.

<sup>31</sup> *Чернявская Ю.* Трикстер, или путешествие в хаос // Человек. 2004. № 3. С. 37–52.

<sup>32</sup> *Леви-Стросс К.* Первобытное мышление. М., 1999. С. 126.

<sup>33</sup> Бриколаж // Социологический словарь. URL: <http://enc-dic.com/sociology/Brikolazh-797.html> (дата обращения 3.09.2015).

<sup>34</sup> *Lipovetsky M.* The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture.



Boston, 2011. P. 33.

<sup>35</sup> *Липовецкий М.* Трикстер и закрытое общество // Новое литературное обозрение. 2009. № 100.

<sup>36</sup> *Хейзинга Й.* Homo ludens. Человек играющий. СПб., 2011. С. 45–46.

<sup>37</sup> *Батай Ж.* Проклятая доля. М., 2003. С. 51.

<sup>38</sup> *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. М., 1994. С. 43.

<sup>39</sup> *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 312.

<sup>40</sup> *Дугин А.* Философия политики. М., 2004. С. 149.

<sup>41</sup> *Фромм Э.* Иметь или быть? М., 2014. С. 105.

<sup>42</sup> *Koeppling K.-P.* Absurdity and Hidden Truth: Cunning Intelligence and Grotesque Body Images as Manifestations of the Trickster // History of Religions. 1985. Vol. 24 (3). P. 191–214.

<sup>43</sup> *Слотердайк П.* Критика цинического разума. Екатеринбург, 2001. С. 220.

<sup>44</sup> *Слотердайк П.* Критика цинического разума. Екатеринбург, 2001. С. 19.

<sup>45</sup> *Лаэртский Д.* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1986. С. 224.

<sup>46</sup> *Юнг К.-Г.* О психологии образа трикстера // Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев. СПб., 1999. С. 265.

<sup>47</sup> *Юнг К.-Г.* Дух Меркурий. М., 1996. С. 7–70.

<sup>48</sup> *Кэмпбелл Д.* Тысячеликий герой. М., 1997. С. 37–142.

<sup>49</sup> *Мелетинский Е. М.* Культурный герой // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. М., 1982. С. 27.

<sup>50</sup> *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. М., 1994. С. 43.

<sup>51</sup> *Реутин М.Ю.* Народная культура Германии. М., 1996. С. 97.

<sup>52</sup> *Schmidt G.* Der Dreißigjährige Krieg. Vol. 6. München, 2003. P. 91.

<sup>53</sup> *Меринг Ф.* История Германии с конца средних веков. М., 1923. С. 66.

<sup>54</sup> *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. Т. 19. М., 1961. С. 341.

<sup>55</sup> *Пелипенко А.А., Яковенко И.Г.* Культура как система. М., 1998. С. 133–134.

<sup>56</sup> *Пуришев Б.* Очерки немецкой литературы XV–XVII вв. М., 1955. С. 363.

<sup>57</sup> *Морозов А.А.* Затеяливый Симплициссимус и его литературная судьба // Гриммельсгаузен Г.Я.К. Симплициссимус. Л., 1967. С. 17.

## References

1. Reutin M.Yu. Narodnaya kul'tura Germanii [German Folk Culture]. Moscow, 1996, p. 34.
2. Pronin V.A. Istoriya nemetskoy literatury [A History of German Literature]. Moscow, 2007, p. 79.
3. Reutin M.Yu. Narodnaya kul'tura Germanii [German Folk Culture]. Moscow, 1996, p. 34.
4. Ozernaya M.G. Narodnyy roman Ya.K. Grimmel'sgauzena "Simplitsissimus": avtoref. Dis. kand. filol. nauk. [J.K. von Grimmelshausen's Folk Novel "Simplicissimus": Author's thesis]. Moscow, 1969, p. 9.
5. Trappen S. Grimmelshausen und die menippeische Satire. Eine Studie zu



den historischen Voraussetzungen der Prosasatire im Barock. Tübingen, 1994, p. 239.

6. Morozov A.A. Lichnost' Simplitissimusa [The Personality of Simplicissimus], in: Grimmel'sgauzen G.Ya.K. *Simplitissimus* [Simplicissimus]. Leningrad, 1967, p. 1371.

7. Mikhaylov A. Poetika barokko: zavershenie ritoricheskoy epokhi [Baroque Poetics: the End of a Rhetorical Era], in: Mikhaylov A. *Yazyki kul'tury* [Languages of Culture]. Moscow, 1997, pp. 136–137.

8. Shaulov S.M. *Mistitsizm poezii i poeziya mistiki. YakobBeme i rozhdenie nemetskoy poezii: Kontseptsiya cheloveka i mira* [Mysticism of Poetry and Poetry of Mysticism. Jacob Boehme and the Birth of German Poetry: The Concept of Man and the World]. Ufa, 2007, p. 199.

9. Lipovetsky M. *The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture*. Boston, 2011, p. 11.

10. Hyde L. *Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art*. New York, 1998, p. 7.

11. Radin P. *Trikster. Issledovanie mifov severoamerikanskikh indeytsev* [Trickster. The Study of North American Indians Myths]. St. Petersburg, 1999, pp. 233–234.

12. Kerényi K. *Trikster i drevnegrecheskaya mifologiya* [Trickster and Ancient Greek Mythology], in: Radin P. *Trikster. Issledovanie mifov severoamerikanskikh indeytsev* [Trickster. The Study of North American Indians Myths]. St. Petersburg, 1999, pp. 244–245.

13. Jung C. O psikhologii obraza trikstera [About Trickster Image Psychology], in: Radin P. *Trikster. Issledovanie mifov severoamerikanskikh indeytsev* [Trickster. The Study of Myths of North American Indians]. St. Petersburg, 1999, pp. 265–286.

14. Lévi-Strauss C. *Strukturnaya antropologiya* [Structural Anthropology]. Moscow, 2001, p. 236.

15. Kuznetsov A.S. Postmodernistskie trikstery [Postmodern Tricksters]. *Filosofskie opyty*, 2014, no. 6, p. 139.

16. Gavrilo D.A. *Trikster. Litsedey v evroaziatskom fol'klore* [Trickster. Deceiver in the Eurasian Folklore]. Moscow, 2006, pp. 67–68.

17. Rudnev V.P. *Slovar' kul'tury XX veka* [Dictionary of the 20th Century Culture]. Moscow, 1999, p. 126.

18. Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa* [François Rabelais' Creative Work and the Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, 1965, p. 17.

19. Bakhtin M.M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Poetics]. Moscow, 1979, p. 165.

20. Meid V. *Grimmelshausen: Epoche – Werk – Wirkung*. Beck; München, 1984, pp. 76–82.

21. Leblans A. *Grimmelshausen and the Carnavalesque: the Polarization of Courtly and Popular Carnival in der Abenteurliche Simplicissimus*. *MLN*, 1990, no. 3, p. 499.

22. *Mify v kul'ture* [Myths in Culture]. Available at: <http://www.worlds-culture.ru/index.php?action=full&id=411> (accessed 3.09.2015).

23. Borev Yu. *Estetika* [Aesthetics]. Moscow, 2002, p. 270.



24. Shteyn A.L. *Literatura ispanskogo barokko* [Literature of Spanish Baroque]. Moscow, 1983, p. 17.

25. Schweitzer E.C. *Grimmelshausen and the Picaresque Novel. A companion to the Works of Grimmelshausen*. Rochester, NY, USA; Woodbridge, Suffolk, UK, 2002, p. 158.

26. Grimmelshausen H. *Simplitissimus* [Simplicissimus]. Moscow, 1976, p. 471.

27. Lipovetsky M. *The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture*. Boston, 2011, p. 30.

28. Mikhaylov A. Poetika barokko: zavershenie ritoricheskoy epokhi [Baroque Poetics: the End of a Rhetorical Era], in: Mikhaylov A. *Yazyki kul'tury* [Languages of Culture]. Moscow, 1997, p. 136.

29. Menhenet A. *Grimmelshausen the Storyteller: A Study of the "Simplician" Novel*. Columbia, 1997, p. 35.

30. Turner V. *Simvol i ritual* [Symbol and Ritual]. Moscow, 1983, p. 18.

31. Chernyavskaya Yu. *Trikster, ili puteshestvie v khaos* [Trickster, or Travel to Chaos]. *Chelovek*, 2004, no. 3, pp. 37–52.

32. Lévi-Strauss C. *Pervobytnoe myshlenie* [The Savage Mind]. Moscow, 1999, p. 126.

33. Brikolazh. *Sotsiologicheskii slovar'* [Sociological Dictionary]. Available at: <http://enc-dic.com/sociology/Brikolazh-797.html> (accessed 3.09.2015).

34. Lipovetsky M. *The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture*. Boston, 2011, p. 33.

35. Lipovetskiy M. *Trikster i zakrytoe obschestvo* [The Trickster and a "Closed" Society]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2009, no. 100.

36. Huizinga J. *Homo ludens. Chelovek igrayushchiy*. [Homo ludens. Man the Player]. St. Petersburg, 2011, pp. 45–46.

37. Bataille G. *Proklyataya dolya* [The Accursed Share]. Moscow, 2003, p. 51.

38. Meletinskiy E.M. *O literaturnykh arkhetipakh* [On Literary Archetypes]. Moscow, 1994, p. 43.

39. Bakhtin M.M. *Formy vremeni i khronotopa v romane: ocherki po istoricheskoy poetike* [Forms of Time and Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics], in: Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, 1975, p. 312.

40. Dugin A. *Filosofiya politiki* [The Philosophy of Politics]. Moscow, 2004, p. 149.

41. Fromm E. *Imet' ilibyt'?* [To Have or to Be?]. Moscow, 2014, p. 105.

42. Koepping K.-P. *Absurdity and Hidden Truth: Cunning Intelligence and Grotesque Body Images as Manifestations of the Trickster*. *History of Religions*, 1985, no. 24 (3), pp. 191–214.

43. Sloterdijk P. *Kritika tsinicheskogo razuma* [Critique of Cynical Reason]. Ekaterinburg, 2001, p. 19.

44. Sloterdijk P. *Kritika sinicheskogo razuma* [Critique of Cynical Reason]. Ekaterinburg, 2001, p. 220.

45. Laertius D. *O zhizni, ucheniyakh i izrecheniya khznamenitnykh filosofov* [About Life, Doctrines and Sentences of Eminent Philosophers]. Moscow, 1986, p. 224.



46. Jung C. O psikhologii obraza trikstera [About the Trickster Image Psychology], in: Radin P. *Trickster. Issledovanie mifov severoamerikanskikh indeytssev* [Trickster. The Study of North American Indians Myths]. St. Petersburg, 1999, p. 265.
47. Jung C.-G. *Dukh Merkuriiy* [Mercury Spirit]. Moscow, 1996, pp. 7–70.
48. Campbell J. *Tysyachelikiy geroy* [The Hero with a Thousand Faces]. Moscow, 1997, pp. 37–142.
49. Meletinskiy E.M. Kul'turnyy geroy [A Culture Hero]. *Mify narodov mira. T. 2* [Myths of Nations of the World. Vol. 2]. Moscow, 1982, p. 27.
50. Meletinskiy E.M. *O literaturnykh arkhetypakh* [On Literary Archetypes]. Moscow, 1994, p. 43.
51. Reutin M.Yu. *Narodnaya kul'tura Germanii* [German Folk Culture]. Moscow, 1996, p. 97.
52. Schmidt G. *Der Dreißigjährige Krieg*. Vol. 6. München, 2003, p. 91.
53. Mering F. *Istoriya Germanii s kontsa srednikh vekov* [History of Germany since the Late Middle Ages]. Moscow, 1923, p. 66.
54. Marx K., Engels F. *Sochineniya. T. 19*. [Writings. Vol. 19]. Moscow, 1961, p. 341.
55. Pelipenko A.A., Yakovenko I.G. *Kul'tura kak sistema* [Culture as a System]. Moscow, 1998, pp. 133–134.
56. Purishev B. *Ocherki nemetskoj literatury XV–XVII vv.* [A History of German Literature from 15th to 17th Century]. Moscow, 1955, p. 363.
57. Morozov A.A. Zateylivyy Simplitissimus i ego literaturnaya sud'ba [Simplicissimus and His Literary Destiny], in: Grimmshausen H. *Simplitissimus* [Simplicissimus]. Leningrad, 1967, p. 17.

**Кузнецов Артем Сергеевич** – бакалавр и студент магистратуры факультета журналистики Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Автор нескольких культурологических статей и докладов на международной конференции молодых ученых «Ломоносов». В сферу его научных интересов входит архетип трикстера в классической и современной культуре, искусство барокко и постмодерна.

E-mail: artkuz940501@gmail.com

**Kuznetsov Artyom S.** – bachelor and student of Master's degree programme of Faculty of Journalism at Lomonosov Moscow State University.

The author of several culturological articles and reports at the international conference of young scientists "Lomonosov". Within the scope of his scientific interests falls the archetype of a trickster in a classical and modern culture, baroque and postmodern art.

E-mail: artkuz940501@gmail.com



Е.В. Москвина (Москва)

## ФРАНЦ КАФКА - ПЕРСОНАЖ В ЛИТЕРАТУРЕ XX–XXI ВВ.

**Аннотация.** Статья посвящена обзору художественных текстов XX–XXI вв., в которых появляется образ Франца Кафки как персонажа, анализируется указанный образ с точки зрения наличия в нем вымышленных и документальных черт и их адаптации к художественному целому. Также дается предварительная классификация подходов к образу предшественника, отраженных в проанализированных текстах.

**Ключевые слова:** художественный образ; документальный образ; Франц Кафка; интерпретация.

E. V. Moskvina (Moscow)

## Franz Kafka as a Character in the XX–XXI Centuries Literature

**Abstract.** The article is devoted to a review of literary texts of the XX–XXI centuries, in which the image of Franz Kafka appears as a character, the mentioned image is analyzed from the point of existence of fictional and documentary features and their adaptation. Also, a preliminary classification of approaches to an image of a predecessor reflected in the analyzed texts is provided.

**Key words:** literary character; documentary character; Franz Kafka; interpretation.

Сама мысль о том, что писатель может стать персонажем в произведении другого автора, не нова, такова судьба, например, Франсуа Вийона, Торквато Тассо или Ф.М. Достоевского. Но сложно назвать писателя, кроме Франца Кафки, чья личность и психоаналитическая прозрачность творчества имели бы такой литературный потенциал.

В сферу нашего внимания попали тексты, написанные на разных языках с 1942 по 2011 г., которые в ходе исследования разделились на две группы.

Произведения первой объединяет рефлексия авторов, основанная на художественном синтезе черт личности Кафки, эпизодов его биографии с элементами его произведений и их героями. Наиболее часто авторы обращаются к рассказу «Превращение», в том числе к мотиву метаморфозы. Ярким примером может служить рассказ Томмазо Ландольфи (1908–1979) «Отец Кафки» (*Il babbo di Kafka*, 1942). Его сюжет прост: после появления в одной из комнат Германа Кафки в образе огромного паука сын долго ищет его и, отчаявшись, готов покинуть свое жилище, где оставаться в такой обстановке больше не может; при новом появлении отца герой его убивает. Очевидно, что автор соединяет элементы рассказа «Превращения» и «Письма к отцу». Важно отметить, что Ландольфи, как и другие писатели, о которых речь впереди, возводит смысловую конструкцию произведения с учетом того, что читатель прекрасно знает не только творчество Франца





Кафки, но и его биографию. Ландольфи делает сознательное хронологическое нарушение, «убивая» Германа Кафку раньше сына: «Позднее выяснилось, что это была голова его давным-давно умершего отца»<sup>1</sup>. (Далее цитаты приводятся по указанному источнику).

С одной стороны, герою является призрак, поэтому гротескный образ получеловека-полупаука оправдан, с другой, Ландольфи явно стремится визуализировать отношение Кафки к отцу. Герман Кафка предстает пауком, из сетей которого Франц пытался вырваться всю жизнь, но силы в этой борьбе, как он сам признавался, были неравны: «Именно как отец Ты был слишком сильным для меня <...> и потому мне пришлось выдерживать первый натиск одному, а для этого я был слишком слаб»<sup>2</sup>. В двух сценах рассказа представлено два внутренних состояния, переживаемых писателем: в первой – трепет перед грозным отцом, во второй – желание разорвать связь, даже если для этого требуется совершить убийство. «На обращенном к сыну пепельном лице запечатлелись теперь усталость, полумольба и невыразимая нежность. В глазах дрожали слезы (так бывало и прежде, когда он сильно хворал)». Акт отцеубийства отсылает нас к психоанализу Фрейда, на который намекает Ландольфи, предлагая именно через такую призму смотреть на творчество писателя. В жизни и в «Превращении» чужаком в доме является сын, сам писатель так характеризовал свою связь с родными (из письма Фелиции): «...я так мало уделяю внимания семье, словно живу где-то на чужбине и с семьей состою лишь в переписке»<sup>3</sup>. В рассказе автор моделирует ситуацию-перевертыш: чужак здесь отец, и убийство оказывается правом сына. Ландольфи будто восстанавливает метафизическое равновесие в отношениях между Кафкой и его отцом. Однако последние строки превращают психоаналитическое размышление об эдиповом комплексе в миф, устанавливая неизбежность повторения описанного акта: «После этого Кафка решил, что навсегда от него отделался. Пусть даже такой ценой. Но сколько еще пауков, крупных и помельче, таит в себе старый замок!». В русском переводе возникает не очевидная в оригинале ассоциация с романом «Замок», где будто заключен герой Ландольфи. Автор использует не слово *castello* («замок, крепость, цитадель»), которым переводится на итальянский язык роман Кафки, а устаревшее слово *maniero* («замок, старинная усадьба»), в большей степени актуализирующее темпоральную характеристику пространства, усиленную и стоящим рядом прилагательным *vecchio* («старый»), тем самым завершая создание мифа, стягивая в него прошлое, настоящее и будущее.

В рассказе «Кафка в Иерусалиме» (*Kafka v Jeruzalému*, 1982) Виктор Фишл (Авидор Даган, 1912–2006) моделирует ситуацию, так и не осуществленную в рамках биографии Франца Кафки, на протяжении десятилетия лелеявшего мечту о поездке в Палестину. В 20-х гг. он даже собирался туда переехать, находясь под влиянием сионистского окружения, в частности, Макса Брода и Феликса Вельча (также персонажей этого произведения). Сам Кафка об этом не единожды пишет Милене, Макс Броду, Фелиции. На данный факт указывает и биограф писателя К. Давид: «Его



сестра Оттла, кстати, настаивает, чтобы он покинул Агентство и эмигрировал в Палестину: она пока не услышана, но палестинская мечта, несмотря ни на что, начинает его неотступно преследовать», «...думает также, несомненно, об эмиграции в Палестину, постоянно занимающую его мысли, но все более и более иллюзорную»<sup>4</sup>.

Если выйти за рамки текста Фишла, допущение о поездке Кафки на историческую родину позволяет автору объединить судьбы чешских писателей, уехавших в Израиль: Ф. Кафки, М. Брода, Ф. Вельча и самого В. Фишла, чьим alter-ego в рассказе является повествователь. Время действия – 1974 г., хотя дата не названа прямо, она легко вычисляется: «Молодому человеку, который уже сидел в купе, когда я вошел туда и разместился напротив, могло быть лет сорок, годом меньше или больше. Однако, определив его примерный возраст, я прекрасно сознавал, что тот, за кого я принимаю его <...> умер в таком же молодом возрасте полвека назад»<sup>5</sup> (далее цитаты приводятся по указанному источнику). Художественный мир Франца Кафки и он сам в рассказе неразрывно связаны с пространством Вечного города, поэтому встречи с Кафкой, о которых рассказывает герой, воспринимаются как неотъемлемая часть мифопоэтического пространства Иерусалима: «Однако вряд ли меня посетила бы такая мысль, если бы подобная история случилась не в Иерусалиме, а где-нибудь в другом месте. Но здесь, в этом волшебном городе, где нет ничего невозможного, мне всегда лезут в голову фантазии, которым я и сам поражаюсь». Все-возможность (черта, характерная как религиозному пространству Вечного города, так и художественному миру Кафки<sup>6</sup>) позволяет автору сделать указанное выше допущение.

Композиция рассказа двухчастная. В первой Франц Кафка, с одной стороны, предстает в своем «каноническом» образе, известном по фотографиям, но с другой, на его чемодане рассказчик видит бирку с именем «Йозеф К.», именно так он и будет называть писателя дальше, принимая правила литературной условности, введенной самим Кафкой<sup>7</sup>. Как написал Альбер Камю, «в романе “Процесс” герой мог бы иметь имя Шмидт или Франц Кафка, но его зовут Йозеф К... Это не Ф. Кафка, и в то же время это он»<sup>8</sup>. Фишл придает персонажу комические черты: ирония и самоирония была не чужда писателю, часто близким людям Кафка рисовал свою бытовую инфантильность в комическом свете. Однако эти нюансы не влияют на «религиозную» интерпретацию образа. В первой части рассказа Йозеф К., добравшись до Стены Палача и засунув записку с желанием между камней, немедленно исчезает. Кстати, его исчезновением заканчиваются и другие «встречи» (исчез, растворился, ускользнул), что в свою очередь на ассоциативном уровне отсылает не только к названию первого романа Кафки «Пропавший без вести» (как известно, так его однажды называет Кафка в одной из дневниковых записей, заглавие «Америка» принадлежит Макс Броду), но и к его письмам и дневникам, где этот мотив настойчиво повторяется. Например: «Мне предстоит каждый день желать *исчезнуть с лица земли* или, хотя и это не дало бы мне ни малейшей надежды, начать



все сначала малым ребенком»<sup>9</sup>, или: «Итак, ответь, любимейшая ученица, ответь учителю, который в безграничности своей любви и своего злосчастья хотел бы иной раз *исчезнуть с лица земли до неправдоподобия бесследно*» (в обоих случаях выделено мной. – Е.М.)<sup>10</sup>.

Однако Макс Брод-персонаж убеждает Вельча, что это не исчезновение, а метаморфоза, что «их приятель сделал нечто подобное тому, о чем подробно рассказывал ему много лет назад, однако на этот раз он превратился не в жука, а в муравья, который запросто пролез в щель между камнями». Сцена в полиции, когда друзья заявляют об исчезновении Кафки, – пародийная аллюзия на эпизоды «Замка» и «Процесса». Фишл, очевидно, переплетает фантастическо-реалистичный мир Франца Кафки с мифологической реальностью иудаизма, которым писатель серьезно интересовался в конце жизни. Отсюда и появляется мотив исполнения желания, услышанности, в корне чуждый мироощущению Кафки, напротив, видевшего «типологическое сходство отца и бога, равно недостижимых, деспотичных и тайнолюбимых»<sup>11</sup>. Однако такое несоответствие объясняется: вышеизложенные события – это сон рассказчика, прием, которым Фишл органично продолжает использование поэтологических особенностей произведений Кафки, его «поэзию сновидений»<sup>12</sup>. Впрочем, сном не опровергается, а лишь продолжается развитие мотива метаморфозы: Йозеф К. оказывается Йозефом Кравчаком, коммивояжером (профессия Грегора Замзы), совсем не похожим на Кафку («Я не находил в нем никакого сходства с тем, кого весь мир знал по фотографиям, картинам и скульптурам»), но «почему за этим Йозефом Кравчаком не может скрываться все тот же Йозеф К.?»<sup>13</sup>, задается вопросом рассказчик.

Мотив внутренней иммиграции Кафки по отношению к действительности, только намеком данный в рассказе Ландольфи, у Фишла разрабатывается в полной мере. Автор подчеркивает, что Йозеф К. сливался с местом, где находился, однако не замечал ничего вокруг: «Он хотел остаться в ненарушимом уединении», или: «Люди пытались во что бы то ни стало завладеть его вниманием <...> Никого из них Йозеф К. не замечал», или: «Уносимый толпой <...> он, видимо, целиком отдался на волю этого потока, почти безучастный ко всему, что происходит вокруг», наконец, Макс Брод (персонаж) так аттестует героя: «Он иностранец везде и всюду на этом свете». Данный мотив находит логическое завершение во второй части рассказа. «Вдруг террасы на противоположном склоне превратились в бесконечную, необозримую лестницу и тут же сразу в лестницу Иакова, в конце которой в горней вышине кто-то – определенно он и никто другой, хотя мой взор почти не достигал его, – боролся с ангелом, что отказался благословить его». В данном контексте Виктор Фишл опирается на очевидные иудаистские параллели героя Йозефа К. и ветхозаветного Иова, параллели, которые И. Гарин находит также в романе «Замок» и в рассказе «Превращение». Исследователь замечает: «Радикальное отличие Йозефа К. от Иова в том, что ему не хватало сил “достучаться до Бога”»<sup>13</sup>. Именно эта мысль буквализуется в видении повествователя в произведении Фиш-



ла. Таким образом, амбивалентность религиозных исканий Кафки в данном рассказе приобрела сюжетное и образное выражение, а художественный мир рассказа создается автором в диалоге с поэтическими приемами Кафки.

В монодраме «Не верьте г-ну Кафке!» (2005) в рамках постмодернистской поэтики Зиновий Сагалов (р. 1930) создает альтернативный вариант событий рассказа «Превращение», излагаемых от лица Греты, сестры Грегора Замзы. Прием речевого саморазоблачения автор создает образ ограниченной мещанки, которая в будущем разделит нацистскую идеологию. «Тогда еще не знала я, что он еврейской нации. <...> И хоть тысячи лет прошло, и живут они с нами рядом, а вот до сей поры, значит, камень в своих душах носят. Если есть у них душа. В чем я лично глубоко сомневаюсь»<sup>14</sup> (далее цитаты приведены по указанному источнику). Кафка попадает в проекцию собственного текста как персонаж, в котором, прежде всего, подчеркиваются национальные черты. Грета перечисляет следующие факты, служащие «уликами» для доказательства злонамеренных действий Франца Кафки, превратившего Грегора Замзу в жука: его еврейское имя Аншл; раввин Леви (предок со стороны матери), якобы занимавшийся колдовством; сама принадлежность к еврейской нации, характеризующая исключительно с отрицательной коннотацией («жулики и мошенники», «аспидное паучье племя»). Все это подчеркивает ментальную и национальную чуждость Кафки-персонажа немецкому духу героини. Грета демонизирует его, называет Дьяволом и чернокнижником, брата же, напротив, дурачком или идиотиком, попавшим к нему в сети. В ее сознании превращение брата – это национальное развоплощение, рождающее в ней враждебность и агрессию: «Я убила врага нашего государства [Грегора], каким сделал его мой жилец Франц Кафка». Финал, где драматург прямо говорит о том, что сестры Кафки стали жертвами нацистов и погибли в лагерях, дает право понимать приведенные реплики Греты как намек на то, что она – жертва теории жидомасонского заговора Огюстена Барррюэля, «реанимированной» пропагандой Й. Геббельса. Логичным завершением пьесы является не метафизическое убийство, совершенное Гретой, как это было в «Превращении» Кафки, а реальное.

Сагалов, создавая два мужских образа, делит между ними черты одной личности – Франца Кафки. Он «проговаривает» биографические факты, стоящие за текстом «Превращения», делая их частью рассказываемой истории, как если бы сам Кафка внес их в произведение. Так, например, вспоминая случай из детства Грегора, Грета описывает, несколько меняя детали, эпизод детства Кафки, упомянутый в письме к отцу. В другом месте Грегору приписаны слова, которые мы находим в письме Кафки к Фелиции: «Только неистово писать ночами – вот чего я хочу. И умереть от этого или сойти с ума»<sup>15</sup>. Включаясь в интертекстуальную игру, «проницательный читатель» вынужден прийти к выводу о внутреннем тождестве Грегора Замзы и Франца Кафки вопреки не-тождественности героя и личности автора. Внешняя же, физическая оболочка жильца пансиона



«Золотой олень» создается через перечисление Гретой известных фактов облика писателя (высокий рост, худоба), признаков его болезни (кашель) и характера (нелюдимость, любовь к покою и тишине). Однако в воспоминаниях тех, кто знал Кафку, в том числе и в книгах Макса Брода, он предстает остроумным и даже веселым человеком («Я и смеяться могу, Фелиция, можешь не сомневаться, я даже известен как большой хохотун, просто раньше я в этом отношении был куда более дурашлив, чем теперь»<sup>16</sup>), что лишь подтверждает существующий стереотип восприятия личности писателя через призму поэтики его текстов.

В рамках этого же стереотипа в качестве второстепенного персонажа Кафка появляется и в романе Моасира Хайме Склера (1919–2011) «Леопарды Кафки» (*Os leopardos de Kafka*, 2000). Главный герой Бенъямин вместо своего умирающего друга Еси едет в Прагу, чтобы выполнить задание Троцкого. По дороге он теряет инструкцию, но знает, что должен в городе найти связного, еврейского писателя, который передаст ему текст-шифр. Кафка в романе Склера принадлежит обыденной, бытовой реальности, где господствует прозрачная логика его биографии: он работает в страховой фирме, вечера посвящает творчеству в снятом холодном и маленьком доме. Именно такое бытовое появление Кафки в романе позволяет Склеру акцентировать внимание на абсурдной логике главного героя, которую можно воспринять как дань памяти пражскому писателю. Бенъямин, получив задание, но совершив ошибку (потеряв инструкции), пытается довести начатое до конца, применив к семиотической системе действительности ложный шифр. Один из персонажей так характеризует Франца Кафку: «Замкнутый молодой человек, говорит мало. В семье у него проблемы: не ладит с отцом. Отец – богатый коммерсант, но человек довольно неотесанный. В общем, Кафка этот бунтует против него»<sup>17</sup> (далее цитаты приводятся по указанному источнику). Бенъямин в последней фразе видит намек на политические симпатии Кафки и принимает его за связного: «И еще фамилия... Кафка – чем не фамилия для революционера? Это повторяющееся К казалось признаком решительности, упорства. Как два Т в фамилии Trotski. И там ведь тоже было это К». Очевидно, что здесь скрыта аллюзия не только на один из разговоров Кафки с Яноухом, где писатель говорит об этимологии своего имени, но и на письмо писателя к Фелиции, где он выстраивает мифологическую параллель между своей биографической ситуацией и ситуацией рассказа «Приговор»:

«Посмотри только на имена! <...> в имени Георг столько же букв, сколько в имени Франц, фамилия Бендеман состоит из двух частей, “Бенде” и “манн”, причем в Бенде столько же слогов, сколько в фамилии Кафка, да и две гласные стоят на тех же местах, а сугубо мужское “манн” придано из сострадания, чтобы этого несчастного Бенде поддержать и укрепить в его борьбе. В имени Фрида столько же букв, сколько в Фелиции, да и начинаются они с одной буквы, к тому же латинское “счастье” недалеко ушло от немецкого “мира”. Бранденфельд благодаря аграрному корню “фельд” имеет отношение к крестьянской фамилии “Бауэр” и

оснащено той же начальной буквой»<sup>18</sup>.

Еще одной ложной интерпретации подвергается тот факт, что Кафка работает в Институте страхования: по мысли Бенъямина, писатель специально проник в эту структуру, чтобы создать там революционную ячейку из покалеченных рабочих. Склера, как и другие авторы, рассчитывает на то, что читатель знает биографию Кафки, благодаря чему и создается необходимый комический эффект, остраивающий политическую тему и абсурдирующий ее.

Главным аттракционом романа является дешифровка афоризма Кафки следующего содержания: «Leoparden brechen in den Tempel ein und saufen die Opfrekrüge leer; das wiederholt sich immer wieder; schlieslich kann man es vorausberechnen, und es wird ein Teil der Zeremonie» («Леопарды врываются в храм и опустошают жертвенные сосуды; это повторяется снова и снова; наконец, их явление можно предусмотреть, и оно становится частью ритуала»). Бенъямин пытается его дешифровать, встраивая в революционный дискурс. Личная встреча героя с Францем Кафкой в доме № 22 на Улице алхимиков возвращает и его самого, и читателя в «нулевую» реальность: «Кафку обманул его акцент, акцент русского еврея. Он перепутал его с сотрудником еврейского журнала, одного из тех журналов, с которыми Кафка, живо интересовавшийся иудаизмом Восточной Европы, сотрудничал. Потому просьба о тексте не показалась ему странной. Отсюда и недоразумение». Писатель предстает в этой сцене больным и несчастным человеком, единственная странность которого в том, что он посвятил себя литературе: «Возможно, творчество – тоже своего рода разрушение», – говорит Кафка Склера. Таким образом, с одной стороны, в романе появляется герой, в котором подчеркнуты не искаженные черты реальной личности, с другой, персонаж появляется в абсурдном пространстве, выстроенном с опорой на тот мир всевозможностей, открытый Францем Кафкой для последующей литературы.

\* \* \*

Ко второй выделенной нами группе относятся три рассказа Гая Давенпорта (1927–2005), объединенные стремлением автора преодолеть стереотип восприятия личности Кафки: «Аэропланы в Брешии» (*The Aeroplanes at Brescia*, 1974), «Стул» (*The Chair*, 1984), «Гонцы» (*The Messengers*, 1996). Писатель отказался от биографического метода, иронией поставив его под сомнение, а также от игрового моделирования, при котором Кафка как персонаж попадал в абсурдный мир своего творчества или ему подобный. Реальность, которой Давенпорт отводит в произведениях значительное место, интересует его больше, чем Франц Кафка. В предисловии «Моим русским читателям», Давенпорт сказал: писатели – «не люди, а места, имя автора – это название места, точка на карте»<sup>19</sup>. Исходя из этого, он реконструировал не личность, а то время и пространство, где она оказы-





валась. Опираясь на дневники Кафки, письма и заметки о путешествиях, Давенпорт создавал атмосферу названных рассказов. Например, первый свой текст он намеренно называет так же, как фельетон Кафки, написанный в 1909 г., – «Аэропланы в Брешии», указывая на первоисточник. В основу рассказа «Стул» положен забавный эпизод, изложенный в письме к Макс Броду, свидетелем которого Кафка был на отдыхе в Мариенбаде в 1916 г. Наконец, в «Гонцах», опираясь на «Путевой дневник», Давенпорт описал пребывание пражского писателя в Юнгборне в 1912 г. Все ссылки очевидны для «проницательного читателя», а используя данный прием, автор продолжает сложившуюся художественно-рецептивную традицию. Но если внимательно вчитаться в тексты, то можно найти расхождения в деталях, например, у Кафки читаем: «Повсюду сожалеют о том <...> что “Зодиак”, знаменитый итальянский дирижабль, никак не доберется до места»<sup>20</sup>; у Давенпорта: «Все задрали головы. Из ниоткуда возник дирижабль “Зодиак” и теперь величественно подплывал к главной трибуне»<sup>21</sup>. Американский писатель вступает в диалог не столько с Кафкой-очевидцем, сколько с самой реальностью, которую он, как «игривый кальвинистский бог»<sup>22</sup> моделирует, создавая альтернативный ее вариант. На это указывает следующее его высказывание:

«Если у меня есть чувствительность, отличная от других в моем окружении, то она – абсолютно искусственное и существующее в воображении пристрастие к отдаленным шумам и необыкновенным гармониям, к которым я могу приобщиться, будучи чужаком, но не мог бы оценить вблизи: песни племени Фулани; разговоры ритуальных барабанов из слоновьей кожи Асантехене, мужских и женских, и его самого, одетого в шелковые одежды под более чем щедрым солнцем и ближе подступающего к символической и архаичной вышивке юбок бога; беседы Эрнста Маха и Вильяма Джеймса, Басе по дороге к красным лесам Севера, сэра Вальтера Скотта за обедом с мистером Хинцем, котом, сидящим возле его тарелки»<sup>23</sup>.

Следуя именно этой модели, сталкивая детали своего текста с деталями первоисточника, Давенпорт на страницах первого рассказа заставил «почти встретиться» Франца Кафку и Людвиг Витгенштейна, сыгравших соответственно равные роли в литературе и философии. Надо ли говорить, что в реальной действительности эти деятели культуры не встречались?..

Неоднократное обращение к фигуре пражского автора позволяет увидеть, что от первого рассказа к последнему значительно возрастает работа Давенпорта не только над историческим контекстом события, но и над ментальным: он пытается реконструировать дискурс Кафки, чтобы приблизиться к пониманию его творческой лаборатории. В «Гонцах» автор исследует отношения Кафки с реальным миром. Ассоциативная ткань насыщена аллюзиями на литературные и философские тексты (на повесть «Смерть Ивана Ильича» Толстого, на философию Сведенборга), исторические события и явления культурной жизни (на журнал «Наш скаут» («*Naš Skautik*»), который читал увлеченный натуропатией Кафка, на философию



Рудольфа Штайнера), на будущие образы художественных текстов Кафки (Домовой Войскобой появляется здесь как прообраз Одрадека («Забота главы семейства»), а разговор с ним отсылает к «Охотнику Гракху» и разговору Кафки с Яноухом). Нельзя не отметить, что в отличие от большинства анализируемых произведений атмосфера и сам образ Франца Кафки пронизаны светом и жизнью, иронией и легкостью, с которой Давенпорт и его персонаж сопрягают явления действительности.

Логично, что неким итогом этого исследования творчества писателя стал рассказ-мистификация «Кругосветное путешествие Белинды» (*Belinda's World Tour*, 1993), в котором Давенпорт берет на себя роль Кафки, а последний в свою очередь пишет письма от лица куклы, адресованные ее маленькой хозяйке. Об этом эпизоде жизни Кафки рассказала Дора Диамант, ее воспоминаниях впервые были опубликованы на английском языке в 1948 г. Несколько раз предпринимались попытки найти девочку, а вместе с ней и письма Кафки, но безуспешно. Данный факт стал лакуной в биографии и творчестве Кафки, манящей писателей XXI в. подключиться к игре. Назовем лишь некоторые произведения на этот сюжет: «Кафка и путешествующая кукла» (*Kafka u la muñeca viajera*, 2006) Хорди Сьерра и Фарба (р.1947), «Кукла Кафки» (*Kafkas Puppe*, 2008) Герда Шнайдера (р.1942), «Письма куклы» (*Die Briefe der Puppe*, 2011) Юрга Аманна (1947-2013). Обращение к этому эпизоду жизни Кафки симптоматично именно потому, что желание писателя утешить девочку и вселить в нее надежду и радость резко контрастировало не только с его смертельной болезнью, но и «отчаянным» творчеством. Дора Диамант писала, что в этой игре проявилась сакральность его творчества:

«Он относился к этой работе со всей серьезностью, будто речь шла о создании литературного произведения. Он был в том же напряженном состоянии, в которое приходил всегда, едва оказывался за рабочим столом, ради письма или открытки – не важно. Впрочем, это была настоящая работа, такая же важная, как другая, потому что любой ценой нужно было уберечь ребенка от разочарования и воплотить его желание в действительность <...> Игра продолжалась не меньше трех недель. Франца охватывал невероятный страх при мысли, как ему нужно завершить игру. Ведь нужно было окончить ее правильно, это значило содействовать воцарению порядка на месте беспорядка, вызванного потерей игрушки. Он долго искал решение и, наконец, отважился выдать куклу замуж. Сначала он описал молодого человека, помолвку, свадебную подготовку, а после – даже дом новобрачных во всех подробностях: “Ты и сама поймешь, что в будущем нам нужно отказываться от встречи”. Маленький конфликт ребенка Франц разрешил искусством, самым эффективным средством, единственным, которым он располагал, чтобы в мир привнести порядок»<sup>24</sup>.

Образ спокойного и веселого Кафки произведений Давенпорта мы находим и в романе Михаэля Кумпфмюллера (р. 1961) «Великолепие жизни» (*Die Herrlichkeit des Lebens*, 2011), посвященном последнему году жизни



писателя и его отношениям с Дорой Диамант. В нем автор создает образ Кафки, полярный тому образу разочарованного и отчаянного экзистенциалиста, экспрессиониста, предвосхитившего лагеря тоталитарных режимов, который мы знаем. Здесь он человек, как сказал Давенпорт, в котором говорит жизнь, «в смехотворной надежде оставаться среди живых, разделяя дерзновенную радость бытия»<sup>25</sup>. Можно ли говорить о том, что творческая рецепция XXI в. стремится выровнять, объективизировать его образ, придать ему «человеческие» черты, – покажет время.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Ландольфи Т. Отец Кафки // Ландольфи Т. Жена Гоголя и другие рассказы. URL: <http://www.litmir.me/br/?b=161050&p=70> (дата обращения 25.03.15).
- <sup>2</sup> Кафка Ф. Афоризмы; Письмо к отцу; Письма. Харьков; М., 2000. С. 32–33.
- <sup>3</sup> Кафка Ф. Приговор. Письма к Фелиции. СПб., 2009. С. 214.
- <sup>4</sup> Давид К. Франц Кафка. Харьков; Ростов-на-Дону, 1998. С. 341, 372.
- <sup>5</sup> Фишл В. Кафка в Иерусалиме // Чай по Прусту: восточно-европейский рассказ. URL: <http://mreadz.com/new/index.php?id=335356&pages=6> (дата обращения 25.03.15).
- <sup>6</sup> Зусман В.Г. Художественный мир Франца Кафки: малая проза и романы. Нижний Новгород, 1996. С. 77.
- <sup>7</sup> Зусман В.Г. Художественный мир Франца Кафки: малая проза и романы. Нижний Новгород, 1996. С. 80.
- <sup>8</sup> Камю А. Сочинения: в 5 т. Т. 2. Харьков, 1997. С. 106.
- <sup>9</sup> Кафка Ф. Дневники. Харьков; М., 1999. С. 32.
- <sup>10</sup> Кафка Ф. Приговор. Письма к Фелиции. СПб., 2009. С. 188.
- <sup>11</sup> Зусман В.Г. Художественный мир Франца Кафки: малая проза и романы. Нижний Новгород, 1996. С. 47.
- <sup>12</sup> Манн Т. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 10. М., 1961. С. 287.
- <sup>13</sup> Гарин И. Век Джойса // Джеймс Джойс. URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/vek-joyce60.htm> (дата обращения 27.03.15)
- <sup>14</sup> Сигалов З.В. Не верьте г-ну Кафке // Библиотека драматургии Александра Чупина. URL: <http://krispen.ru/s.php> (дата обращения 27.03.15).
- <sup>15</sup> Кафка Ф. Приговор. Письма к Фелиции. СПб., 2009. С. 374.
- <sup>16</sup> Кафка Ф. Приговор. Письма к Фелиции. СПб., 2009. С. 200.
- <sup>17</sup> Скляр М.Х. Леопарды Кафки // Большая он-лайн библиотека e-Reading. URL: [http://www.e-reading.club/bookreader.php/1032977/Sklyar\\_-\\_Leopardy\\_Kafka.html](http://www.e-reading.club/bookreader.php/1032977/Sklyar_-_Leopardy_Kafka.html) (дата обращения 25.03.15).
- <sup>18</sup> Кафка Ф. Приговор. Письма к Фелиции. СПб., 2009. С. 338–339.
- <sup>19</sup> Давенпорт Г. Изобретение фотографии в Толедо. М., 2002. С. 5–8.
- <sup>20</sup> Кафка F. Die Aeroplane in Brescia // Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn. Franz Kafka. URL: <http://www.kafka.uni-bonn.de/cgi-bin/kafka?Rubrik=werke&Punkt=feuilleton&Unterpunkt=aeroplane> (accessed 01.04.2015).
- <sup>21</sup> Давенпорт Г. Аэропланы в Брешии // Драма РФ. URL: [http://dramarf.ru/davenport\\_gay/Drama/rasskazy\\_davenport.htm](http://dramarf.ru/davenport_gay/Drama/rasskazy_davenport.htm) (дата обращения 01.04.2015).



<sup>22</sup> Davenport G. Ernst Machs Max Ernst // Davenport G. The Geography of the Imagination. San Francisco, 1981. P. 374.

<sup>23</sup> Davenport G. Ernst Machs Max Ernst // Davenport G. The Geography of the Imagination. San Francisco, 1981. P. 384.

<sup>24</sup> Diamant D. Mein Leben mit Franz Kafka // FranzKafka. URL: [http://www.franzkafka.de/franzkafka/fundstueck\\_archiv/fundstueck/457439](http://www.franzkafka.de/franzkafka/fundstueck_archiv/fundstueck/457439) (accessed 01.04.15).

<sup>25</sup> Давенпорт Г. Стул // NemaLoknig. URL: <http://nemaLoknig.info/read-69380/?page=25#booktxt> (дата обращения 01.04.2015).

#### References

1. Landolfi T. Otets Kafki [Kafka's Father], in: Landolfi T. *Zhena Gogolya i drugie rasskazy* [Gogol's Wife And Other Stories]. Available at: <http://www.litmir.me/br/?b=161050&p=70> (accessed 25.03.15).
2. Kafka F. *Aforizmy; Pis'mo k ottsu; Pis'ma* [Aphorisms; A Letter to My Father; Letters]. Kharkiv; Moscow, 2000, pp. 32–33.
3. Kafka F. *Prigovor. Pis'ma k Felitsii* [The Judgment; Letters to Felice]. St. Petersburg, 2009, p. 214.
4. David K. *Frants Kafka* [Franz Kafka]. Kharkiv; Rostov-on-Don, 1998, pp. 341, 372.
5. Fishl V. *Kafka v Ierusalime* [Kafka in Jerusalem]. *Chay po Prustu: vostochno-evropeyskiy rasskaz* [Tea to Proust: Eastern European Story]. Available at: <http://mreadz.com/new/index.php?id=335356&pages=6> (accessed 25.03.15).
6. Zusan V.G. *Khudozhestvennyi mir Frantsa Kafki: malaya proza i romany* [The Artistic World of Franz Kafka: small prose and novels]. Nizhny Novgorod, 1996, p. 77.
7. Zusan V.G. *Khudozhestvennyi mir Frantsa Kafki: malaya proza i romany* [The Artistic World of Franz Kafka: small prose and novels]. Nizhny Novgorod, 1996, p. 80.
8. Camus A. *Sochineniya: v 5 t. T. 2* [Writings: in 5 vols. Vol. 2]. Kharkiv, 1997, p. 106.
9. Kafka F. *Dnevnik*. Kharkiv; Moscow, 1999, p. 32.
10. Kafka F. *Prigovor. Pis'ma k Felitsii* [The Judgment; Letters to Felice]. St. Petersburg, 2009, p. 188.
11. Zusan V.G. *Khudozhestvennyi mir Frantsa Kafki: malaya proza i romany* [The Artistic World of Franz Kafka: small prose and novels]. Nizhny Novgorod, 1996, p. 47.
12. Mann T. *Sobranie sochineniy: v 10 t. T. 10* [Collected Works: in 10 vols. Vol. 10]. Moscow, 1961, p. 287.
13. Garin I. *Vek Dzhoysa* [Century of Joyce]. *Dzheyms Dzhoys* [James Joyce]. Available at: <http://www.james-joyce.ru/articles/vek-joyce60.htm> (accessed 27.03.15).
14. Sigalov Z.V. *Ne ver'te g-nu Kafke* [Do not believe Mr Kafka]. *Biiblioteka dramaturgii Aleksandra Chupina* [Alexander Chupin's Library of Dramaturgy]. Available at: <http://krispen.ru/s.php> (accessed 27.03.15).
15. Kafka F. *Prigovor. Pis'ma k Felitsii* [The Judgment; Letters to Felice]. St. Petersburg, 2009, p. 374.
16. Kafka F. *Prigovor. Pis'ma k Felitsii* [The Judgment; Letters to Felice]. St. Petersburg, 2009, p. 200.



17. Sklyar M.Kh. Leopardy Kafki [Kafka's Leopards]. *Bol'shaya on-line biblioteka e-Reading* [Big online library e-Reading]. Available at: [http://www.e-reading.club/bookreader.php/1032977/Sklyar\\_-\\_Leopardy\\_Kafki.html](http://www.e-reading.club/bookreader.php/1032977/Sklyar_-_Leopardy_Kafki.html) (accessed 25.03.15).

18. Kafka F. *Prigovor. Pis'ma k Felitsii* [The Judgment; Letters to Felice]. St. Petersburg, 2009, pp. 338–339.

19. Davenport G. *Izobretenie fotografii v Toledo* [The Invention of Photography in Toledo]. Moscow, 2002, pp. 5–8.

20. Kafka F. Die Aeroplane in Brescia. *Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn. Franz Kafka*. Available at: <http://www.kafka.uni-bonn.de/cgi-bin/kafka?Rubrik=werke&Punkt=feuilleton&Unterpunkt=aeroplane> (accessed 01.04.2015).

21. Davenport G. Aeroplany v Breshii [The Aeroplanes at Brescia]. *Drama RF*. Available at: [http://dramarf.ru/davenport\\_gay/Drama/rassказы\\_davenport.htm](http://dramarf.ru/davenport_gay/Drama/rassказы_davenport.htm) (accessed 01.04.2015).

22. Davenport G. Ernst Machs Max Ernst, in: Davenport G. *The Geography of the Imagination*. San Francisco, 1981, p. 374.

23. Davenport G. Ernst Machs Max Ernst, in: Davenport G. *The Geography of the Imagination*. San Francisco, 1981, p. 384.

24. Diamant D. Mein Leben mit Franz Kafka. *FranzKafka*. Available at: [http://www.franzkafka.de/franzkafka/fundstueck\\_archiv/fundstueck/457439](http://www.franzkafka.de/franzkafka/fundstueck_archiv/fundstueck/457439) (accessed 01.04.15).

25. Davenport G. Stul [The Chair]. *Nemaloknig*. Available at: <http://nemaloknig.info/read-69380/?page=25#booktxt> (accessed 01.04.2015).

**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](mailto:moskvina_ev@mail.ru)

**Moskvina Ekaterina V.** – Candidate of 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](mailto:moskvina_ev@mail.ru)

## Проблемы переводоведения Issues of Translation Studies

А.В. Бассель (Москва)

### КУЛАК И ДЛАНЬ.

#### О переводах Осипа Мандельштама из Макса Бартеля

**Аннотация.** Статья посвящена анализу сборника переводов Осипа Мандельштама из немецкого пролетарского поэта Макса Бартеля «Завоюем мир!». При сопоставлении оригинальных и переводных стихотворений выделяется ряд тенденций, характерных для работы Мандельштама над этими текстами. Это обогащение и усложнение бартелевской образности, частичное устранение религиозной метафоры, усиление революционной символики, «русификация» переводного текста и насыщение переводных текстов собственной образностью.

**Ключевые слова:** О.Э. Мандельштам; Макс Бартель; стратегии перевода; русско-немецкие связи.

A.V. Bassel (Moscow)

### Fist and Palm

#### On Osip Mandelstam's Translations of Max Barthel's Poetry

**Abstract.** The article is devoted to the analysis of a collection of Osip Mandelstam's translations "Let us Conquer the World" by a German proletarian poet Max Barthel. A comparison of the original poems and their translations allows the author to highlight a number of tendencies in Mandelstam's work as a translator. Namely, enrichment and complication of Barthel's imagery, partial elimination of religious metaphors, strengthening of the symbols of revolution, "domestication" of the translation and satiation of the translations with ingenious imagery.

**Key words:** Osip Mandelstam; Max Barthel; translation strategies; Russian-German relations.

Творчество О.Э. Мандельштама исследовано достаточно полно и равномерно. Исключение составляют некоторые его переводные тексты, в том числе сборник переводов из немецкого поэта Макса Бартеля «Завоюем мир!»<sup>1</sup>.

В своей статье мы при помощи сопоставления оригинала и переводного текста попытаемся выделить основные приемы и тенденции, замечающиеся в обращении Мандельштама с текстами Бартеля при их переводе. Стихотворения Бартеля полны революционного и коммунистического пафоса. Сам Бартель, практически ровесник Мандельштама, до 1923 г. состоял в коммунистической партии Германии, был знаком с видными деятелями немецкого коммунистического движения и находился под их





влиянием, участвовал в Ноябрьской революции 1918 г. Чтобы понять, насколько творчество Бартеля было близко Мандельштаму, перед анализом текстов мы обратимся к политическим и идеологическим взглядам Мандельштама периода первых пореволюционных лет, после чего обрисуем его отношение к переводу и понимание стоящей перед переводчиком задачи. Все это важно постольку, поскольку наложило сильный отпечаток на работу Мандельштама с бартелевскими текстами.

Размышляя об отношении Мандельштама к революции, уместным будет вспомнить характеристику, данную поэту С.С. Аверинцевым, который назвал поэта «виртуозом противочувствия». Наиболее емко отношение Мандельштама к происходящим в стране событиям отразил в своих воспоминаниях Рюрик Ивнев, встречавшийся с Мандельштамом в 1919 г. в Харькове: «С Мандельштамом творилось что-то невероятное... Революция ударила ему в голову, как крепкое вино ударяет в голову человеку, никогда не пившему. Я никогда не встречал человека, который бы так, как Осип Мандельштам, одновременно принимал бы революцию и отвергал ее»<sup>2</sup>. Колебания от приятия нового мира до отречения от него отражены в стихах и прозе первых пореволюционных лет.

В стихотворениях «Когда октябрьский нам готовил временщик ...» и «Кассандре» (1917), написанных сразу после октябрьской революции, перемены воспринимаются как нечто неизбежное и отвратительное. Интонационно в стихотворениях слышится не бунтарство, а горькое примирение с действительностью. О внутренних противоречиях-«противочувствиях», терзающих Мандельштама при восприятии и осмыслении происходящего в стране, свидетельствуют разночтения в вариантах «Кассандре», противоположным образом меняющие смысл текста. Строки «Лети, безрукая победа, // И зачумленная зима!» в более поздней редакции стихотворения звучат так: «Я полюбил тебя, безрукая победа // И зачумленная зима!». Приведенный последним вариант строк свидетельствует о том, что поэт, преодолевая себя, принимает происходящее и становится на сторону победившей, но чуждой ему своей грубостью силы. Главное ощущение в новом мире – чувство неуверенности и потерянности: «Кто знает, может быть, не хватит мне свечи // И среди бела дня останусь я в ночи...».

Стихотворение «Сумерки свободы» (1918) развивает ощущение смещенности ориентиров: с одной стороны, поэт становится на сторону неотвратимо приближающегося будущего, принимает и прославляет его таким, каково оно есть, не пытаясь изменить его или ему противостоять («Прославим роковое время, // Которое в слезах народный вождь берет. // Прославим власти сумрачное бремя, // Ее невыносимый гнет...»), с другой же, намеренно, каждой фразой дает понять, что наступающее время – время насилия над личностью, «глухое», «сумеречное». Рассуждая об этом стихотворении в конце 20-х гг., Мандельштам говорил своему знакомому И.С. Поступальскому, что при его написании у него возникли «...какие-то ассоциации с “Варягом”. Вот и решайте, чего в стихах больше – надежды или безнадежности. Но главное – это пафос воли»<sup>3</sup>.



Через два года Мандельштам напишет стихотворение «Где ночь бросает якоря...» (1920). Согласно интерпретации Н.Я. Мандельштам, из этого текста ясно, что Мандельштам воспринимает новый мир «не как начало “новой эры”, а лишь как завершение прошлого, которое не имеет никакого будущего»<sup>4</sup>. Об этом свидетельствует образный ряд, связанный с «бесполостью»-бесплодием, невозможностью оставить после себя духовное потомство.

Во взаимоотношениях с новым миром для Мандельштама особенно остро стоял вопрос о его гуманистических ценностях, о положении в нем культуры и о значимости в нем художественного слова. Н.Я. Мандельштам описывает настроения мужа первых революционных лет так: «В начале двадцатых годов, когда Мандельштама охватила мучительная тревога, и он понял, что очутился среди чужого племени, ему еще верилось, что чужой мир хоть и не сразу, но все же впитает гуманистические идеи. Он верил в людей, в доброе начало, вложенное в них свыше, в самоуничтожение зла»<sup>5</sup>.

С одной стороны, Мандельштам пытается уверить себя в том, что культура жива и обрела свое место в новом мире (см. «Актер и рабочий», «Революционер в театре»). С другой же, поэт чувствует, что эпоха «антифилологична» и что культура изживается как один из нежелательных атрибутов старого мира (см. «Слово и культура», «Государство и ритм»).

В целом отношения Мандельштама к новому миру в первые пореволюционные годы можно охарактеризовать как ряд попыток приблизиться к новой действительности, принять ее и оправдать перед собой.

Основные контуры внешней неустроенности жизни Мандельштама этих лет вполне соответствуют его внутренним метаниям и отчасти объясняют их.

Первое время после революции Мандельштам очевидно пытается «встроиться в систему»: найти себе место государственного служащего в одном из новообразованных учреждений. Так, в апреле 1918 г. он устраивается в Бюро печати Центральной коллегии по разгрузке и эвакуации Петрограда<sup>6</sup> и работает там до мая. С июня Мандельштам уже числится в Наркомпросе в качестве заведующего подотделом художественного развития учащихся в Отделе реформы школы, куда он был рекомендован Луначарским. В феврале 1919 г. Мандельштам уезжает в Харьков и там получает должность заведующего политической секцией Всеукраинского литературного комитета при Совете искусств Временного рабоче-крестьянского правительства Украины. 1921 г. Мандельштам со своей женой проводит в разъездах по стране: Киев – Москва – Киев – Петроград – Ростов – Кисловодск – Баку – Тифлис – Батум – Новороссийск – Ростов – Харьков – Киев – Петроград – Москва. Очевидно, Мандельштамами двигала не столько тяга к перемене мест, сколько стремление зацепиться за жизнь, найти себя в бесповоротно меняющемся мире<sup>7</sup>.

По свидетельству Н.Я. Мандельштам, в 1923 г. Мандельштама сразу во всех журналах вычеркнули из списков сотрудников. «Это не могло быть



случайностью, иначе не было бы такой согласованности во всей периодике. Вероятно, летом провели какое-то идеологическое совещание, и в литературе началось расслоение на своих и чужих»<sup>8</sup>. В 1923 г. Бухарин, на тот момент редактор журнала «Прожектор», сказал Мандельштаму прямо, что напечатать его собственных стихов не может, только переводы. В ноябре 1923 г. Мандельштам пишет письмо отцу, в котором горестно сообщает о своих делах: «Что я делаю? Работаю ради денег. Кризис тяжелый. Гораздо хуже, чем в прошлом году. Но я уже выровнялся. Опять пошли переводы, статьи и пр. “Литература” мне омерзительна. Мечтаю бросить эту гадость. Последнюю работу для себя я сделал летом. В прошлом году работал для себя еще много. В этом – ни-ни...»<sup>9</sup>.

Мандельштамовское душевное состояние этого времени его жена описывает так: «... я никогда не видела Мандельштама таким сосредоточенным, суровым и замкнутым, как в те годы ...»<sup>10</sup>. Мандельштам погружается в переводы: старофранцузский эпос «Сыновья Аймона», эпический сказ грузинского поэта В. Пшавела «Гоготур и Апшина», стихи революционного поэта О. Барбье, пьеса немецкого драматурга-спартакиста Э. Толлера «Человек массы», стихи немецкого пролетарского поэта М. Бартеля и др.

Большинство переводов были для Мандельштама поденщиной, «работой ради денег», которая только мешала «работе для себя», подлинному творчеству. Несмотря на это, к переводам Мандельштам относился серьезно, о чем свидетельствуют его размышления о природе перевода и его значении в современном мире в статьях конца двадцатых – начала тридцатых годов.

В статье «Потоки халтуры» (1929) Мандельштам осуждает современную политику издательств, которые изнуряют переводчиков работой, платя за их труд копейки, и тем самым вынуждая переводить небрежно и однотипно: «... (в современных переводах зарубежной беллетристики) все иностранные писатели – от Анатоля Франса до последнего бульварщика – говорят одним и тем же суконным языком...». Это порождает нездоровое восприятие литературы и вводит в заблуждение массового читателя. Между тем,

«перевод – один из трудных и ответственных видов литработы. По существу, это создание самостоятельного речевого строя на основе чужого материала. Переключение этого материала на русский строй требует громадного напряжения, внимания и воли, богатой изобретательности, умственной свежести, филологического чутья, большой словарной клавиатуры, умения вслушиваться в ритм, схватить рисунок фразы, передать ее – все это при строжайшем самообуздании. Иначе – отсебятина. В самом акте перевода – изнурительная нервная разрядка»<sup>11</sup>.

Эти рассуждения о природе перевода как типа деятельности для нас очень важны, т.к. обнажают понимание Мандельштамом задачи, стоящей перед переводчиком, во всей ее противоречивости. Это, с одной стороны,



отречение от себя как творческой личности, а с другой, напротив, крайняя степень личностной вовлеченности в произведение иноязычного поэта. Ведь перевод – это не прямолинейное калькирование, не примитивное зеркальное отображение иностранного текста средствами родного языка, это передача зашифрованных смыслов с тончайшими оттенками значений, замаскированными отсылками и аллюзиями, ритмическим рисунком и звуковыми особенностями.

Размышляя о Мандельштаме, нужно всегда помнить о том, что для поэта жизнь сложного образа и неоднозначного слова не ограничивается рамками одного произведения: что они, развиваясь, проясняясь и преобразуясь, становясь более понятными не только читателю, но и самому поэту, перетекают из текста в текст. Для мандельштамовской поэтики переводов ключевым является понятие «словарной клавиатуры», появляющееся в «Разговоре о Данте»: речь идет не только о богатстве синонимического ряда, которым должен располагать переводчик, но и о разнообразии ассоциаций, отсылок к всплывающим в сознании носителя языка подтекстам и контекстам, связанным с переводимым словом.

Об этом же Мандельштам пишет в статье «О переводах» (1929): «Переводчик – могучий толкователь автора: по существу, он – бесконтролен. Его невольный комментарий просачивается в книгу сквозь тысячу щелей»<sup>12</sup>. Не владеющий иностранным языком читатель смотрит на оригинальный текст глазами переводчика и имеет возможность познакомиться с ним и осмыслить его только через призму восприятия переводчика.

Призма же восприятия переводчика обнажается при сравнении оригинального текста и переведенного. Проводя сопоставительный анализ и задумываясь о том, почему из всего синонимического ряда поэт избрал именно это, а не иное слово, можно попытаться проникнуть его в творческую лабораторию и вычленив те смыслы, образы и аналогии, которые поэт привнес в текст «от себя». Именно этим путем мы пойдем, разбирая переводы Мандельштама из Бартеля.

Сборник «Завоеем мир!» исследован мало. Русских литературоведов он в качестве объекта для изучения не привлекал, т.к. те не видели в нем особой художественной ценности. Считалось, что эти «темные главы» в творчестве Мандельштама корректнее «замолчать» и не вспоминать о них, поскольку переводы слабы, навязаны властью и сделаны исключительно ради денег. Подобное восприятие поддерживали слова Н.Я. Мандельштам: «Надо пощадить поэтов – переводная кабала страшное дело, и нечего всю дрянь, которую они переперли, печатать в книгах. У Мандельштама серьезная переводная работа только “Гоготур и Апшина” и Барбье»<sup>13</sup>. Во вступительной статье к собранию сочинений Мандельштама Г. Струве пишет о сборнике «Завоеем мир!» так: «Эта книга, переведенная поэтом только для заработка, не представляет никакого интереса – ни художественного, ни “документального”»<sup>14</sup>. Немецкие исследователи почти не касались этих текстов по идеологическим причинам. После перехода власти к национал-социалистам Бартель отошел от коммунистических идей



и стал членом нацистской партии (в немецких исследованиях творчества Бартеля поэта обвиняют в оппортунизме и приспособленчестве).

Сборник «Завоюем мир!» вышел в 1925 г. в Госиздате. В него вошли стихотворения из шести разных поэтических книг Бартеля: «Freiheit»<sup>15</sup> («Свобода»), «Revolutionäre Gedichte»<sup>16</sup> («Революционные стихи»), «Utopia»<sup>17</sup> («Утопия»), «Arbeiterseele»<sup>18</sup> («Душа рабочего»), «Die Faust»<sup>19</sup> («Кулак»), «Lasset uns die Welt gewinnen»<sup>20</sup> («Завоюем мир»). Название для своей «антологии» бартелевской лирики Мандельштам заимствовал из последнего названного сборника Бартеля. Этот выбор, вероятно, был обусловлен явным коммунистическим звучанием призыва «Завоюем мир!», с одной стороны, и его энергичностью, с другой.

Насколько Мандельштам был свободен в выборе текстов для перевода, доподлинно неизвестно. Скорее всего, причиной обширных переводов 20-х гг. из немецкой литературы послужило германофильство А.В. Луначарского<sup>21</sup>. Творчество Бартеля Луначарский высоко ценил. Косвенным поводом для переводов, возможно, послужило личное знакомство Луначарского с Бартелем во время поездки в Россию последнего в 1920 г.<sup>22</sup>

Первая работа, в которой внимание исследователей сосредотачивается на переводах Мандельштама из Бартеля, – небольшая заметка А. Григорьева и Н. Петровой<sup>23</sup>. О значении изучения переводов, указывая на некоторую их маргинальность, Григорьев и Петрова пишут так:

«Обращение к указанным текстам не будет бесполезным. Некоторые высказывания поэта в них соотносятся с современными им высказываниями в статьях и стихах; дают оценки фактов, исторических событий, лиц – оценки, не выпадающие из ряда историософских представлений Мандельштама. Анализ этих соответствий, а главное – исторический и социальный фон, события эпохи в их хронографии – необходимое условие для понимания высказываний поэта...»<sup>24</sup>.

Исследователи, сводя в первый раз воедино библиографические сведения о переводе текстов, почти не касаются их анализа.

Единственная известная нам немецкоязычная работа, посвященная изучению переводов Мандельштама из Бартеля, принадлежит Х. Мейеру<sup>25</sup>. Мейер начинает свою статью с заявления о неприемлемости традиционного замалчивания переводов Мандельштама. Они имеют как минимум документальную, биографическую ценность. Мейер утверждает, что никакое письменное свидетельство, оставшееся после поэта, будь то письмо или записка, нельзя воспринимать как совершенно случайное. Особенно это относится к поэтам, одержимым сознанием собственной значимости, к которым Мейер в числе других причисляет и Мандельштама. Второе замечание Мейера касается положения поэта в Советском союзе в начале двадцатых годов. В это время давление государства на автора было еще не слишком велико, и, по всей вероятности, Мандельштам взялся за переводы, вопреки таинственным намекам исследователей, стремящихся их «замолчать», по своей воле. Более того, нельзя забывать о том, что в «Шуме



времени» поэт характеризует свои юношеские политические взгляды как марксистские. Известно также, что политические воззрения Мандельштама расходились с монархическими взглядами Ахматовой и Гумилева, и это порождало споры между ними. Поэтому у нас нет веских оснований полагать, что переводы из Бартеля были для Мандельштама тягостны своей идеологической составляющей.

Мейер провел колоссальную работу по поиску бартелевских оригиналов, с которых переводил Мандельштам, и нашел практически все тексты. Списанием соответствий текстов Бартеля и переводов Мандельштама Мейер завершает статью.

Г. Киршбаум в главе, посвященной переводам из Бартеля, в своей книге о немецкой образности у Мандельштама отмечает, что работа Мейера оказала сильное воздействие на издательскую практику мандельштамоведения: «если в двухтомнике 1990 года переводы из Бартеля полностью отсутствовали, то во 2-м томе четырехтомного издания (1993–1997), то есть спустя почти 70 лет после первопубликации, они были вновь опубликованы с указанием на бартелевские оригиналы»<sup>26</sup>.

Киршбаум, как и Мейер, пишет о тематическом наполнении переводов Мандельштама и делает несколько замечаний, касающихся «контекстов» и «подтекстов» отдельных стихотворений.

В нашей статье мы, вопреки сложившейся тенденции разбора отдельных текстов, наметившейся в работах о переводах Мандельштама из Бартеля, обозначим, не вдаваясь в подробный анализ конкретных стихотворений, несколько основных переводческих стратегий Мандельштама.

Рассматривая эти переводы, необходимо принимать во внимание следующие вещи (все они в какой-то степени отразились на качестве переводов). Во-первых, Мандельштам перевел книгу стихов Бартеля в довольно короткий срок (в апреле 1924 г. Мандельштам заключил с издательством договор о переводе, в августе того же года книга была уже сдана). Во-вторых, стихи Бартеля в качестве материала для перевода в той или иной мере были навязаны Мандельштаму современной исторической ситуацией и его положением в литературной среде (издательства не печатали его собственных текстов, только переводные). В-третьих, Бартель – поэт объективно менее талантливый, чем Мандельштам: его образность и язык беднее и проще. Эти факторы объясняют, с одной стороны, бросающуюся в глаза качественную разницу между мандельштамовскими переводами из Бартеля и его оригинальными текстами или же сделанными не на заказ переводами из Петрарки (поэта совершенно иного масштаба, чем Бартель), и, с другой стороны, явную тенденцию к усложнению и обогащению бартелевской образности.

Тексты Бартеля по большей части прямолинейны, грамматически односложны и насыщены переходящими из одного стихотворения в другое незамысловатыми эпитетами. Мандельштам часто при переводе бартелевского текста на русский язык делает его более сложным и неоднозначным, умножая возможные при интерпретации смыслы. Приведем пример





из стихотворения «Если мы уж собрались...» («Erleuchtung»). Строки «Brennen wild und brennen kühl // Durch den Irrtum auf zur Wahrheit, // Durch das dunkelste Gefühl // Zur Erkenntnis und zur Klarheit» («Горим дико и горим прохладно // Через заблуждения к правде, // Через темное чувство // К постижению и к ясности») в мандельштамовском переводе звучат так: «Мы горим, а не живем, // Возле правды колобродим, // Бессознательным чутьем // В настоящее выходим...». Мандельштам «растущевывает» бартелевскую прямоту. Если Бартель прозрачно описывает путь революционером к постижению революционных целей как безусловно верный, то Мандельштам отмечает интуитивность и неопределенность этого пути. «Настоящее» может быть интерпретировано двояко: то ли подразумевает «истинное», то ли «современное». И это имеет решающее значение для осмысления всего четверостишия.

Часто Мандельштам «расцветивает» бартелевские образы. В стихотворении «Петербург» («Petersburg») строки «Петербург. Морских орудий // Вдоль Невы пируют жерла...» родились из «Petrograd: die Schiffskanonen zielen scharf auf deine Türme...» («Петроград: корабельные пушки целятся четко в твои башни»). Бартелевскую прямую констатацию действия Мандельштам заменяет метафорическим намеком на него, делая образ объемнее и красочнее.

Мандельштам углубляет бартелевскую образность несколькими путями: не только заменяя прозрачные и однозначные описания событий метафорами, но и, сообразно своему творческому методу, выстраивая цепочки из образов, добавляя новые и связывая их между собой. Поэт вносит дополнения в уже существующий образный ряд, наделяя основную тему новыми оттенками звучания. Так, например, в стихотворении «Верден» («Verdun»), в котором живописуется кровопролитная битва при Вердене, Мандельштам с помощью подобной цепочки привносит мотив поруганного братства, отсутствующий в этом стихотворении, но неоднократно встречающийся у Бартеля при описании русско-немецких сражений. Два составляющих этот мотив образа находятся друг от друга на расстоянии одной строфы, что делает их взаимосвязь явной. Первый раз мотив поруганного братства проявляется напрямую: «Верден! Громит народов темя // Братоубийственный обух...». (У Бартеля: «Verdun, das seine Todeskeulen // Schwer auf die Völker fallen lässt» – «Верден, который своими убийственными булавами // Тяжело бьет по народам»). Второй раз – более завуалированно, вместе с ветхозаветным образом совершившего предательство брата: «Верден – кромешник. Хриплый Каин!». (У Бартеля: «Verdun, o Fülle der Geschichte...» – «Верден, о избыток истории»). Введенный Мандельштамом мотив обостряет основной эмоциональный посыл стихотворения – отчаяние и невозможность принять происходящее. Но почему Мандельштам решил именно таким образом оттенить звучание основной темы? Разгадку мы находим в мандельштамовском стихотворении «Реймс и Кельн» (1914). Поводом к его написанию послужило варварское разрушение немецкими войсками Реймского собора в начале Первой мировой



войны. В более полном черновом варианте стихотворение условно делится на две части, каждая из которых посвящена описанию одного из двух старейших европейских готических соборов: Реймского и Кельнского. Мандельштам описывает соборы нарочито зеркально, демонстрируя их схожесть и единообразие:

Реймский собор	Кельнский собор
Шатались башни, колокол звучал...	Немецкие поют колокола...
Епископ все молитвы прочитал...	И хоть один священник беспристрастный...
Друг горожан, окрестностей отрада...	Неконченный и все-таки прекрасный... ... И в дивной цельности стрельчатый бор...
Здесь нужен Роланд, чтоб трубить из рога, Пока не разовьется Олифан...	Он потрясен чудовищным набатом...

Завершается стихотворение образом звенящих колоколов Кельнского собора, в которых слышится пение: «Что сотворили вы над реймским братом». Упрек, исходящий от главного германского собора, брошен немцам. А это значит, что культурное европейское братство сильнее политических раздоров. Варвары-германцы, «позабывшие Бога», разрушившие Рейнский собор, отлучаются от немецкой культуры (это подчеркнуто местоимением «вы» в обращении к ним).

В бартелевском стихотворении «Верден», как и в мандельштамовском «Реймс и Кельн» (важно отметить, что в названиях обоих текстов вынесены топонимы: возможно, это послужило Мандельштаму дополнительным стимулом для введения в перевод мотива из собственного стихотворения), речь идет не просто о Первой мировой войне, а о немецко-французском противостоянии. Бартелевское описание кровопролитной и бессмысленной битвы напомнило Мандельштаму о собственном стихотворении с похожей тематикой, что и стало причиной проявления в тексте мотива братоубийства, которого нет в оригинале.

Примером появления в стихотворении образа, который образует единый мотив с образом, пришедшим из оригинала, служит стихотворение «Твоя рука тиха, легка, / Когда касается виска. // Как слово доброе она, / Не высказанное до дна. // И кровь течет в твоей руке / Спокойно, как волна в реке...» («Deine Hand»). У Бартеля вторая строфа звучит так: «Sie ist wie Güte, die man nicht // In ungefügen Worten spricht...» («Она, как добро, которое не высказать // В неуклюжих словах»). Мандельштам, желая укрепить «речной» мотив, переводит эти строки Бартеля устойчивым выражением



«высказать до конца», в котором замещает последний компонент синонимичным для данного контекста словом («до конца» – «до дна»), переключаясь с образом реки из последней строфы.

Стихотворение «Твоя рука тиха, легка...» становится центрообразующим для составленного Мандельштамом сборника бартелевских переводов «Завоеем мир!». Большинство стихотворений сборника посвящены революционной теме, маркером которой служит образ сжимающейся в кулак руки, символизирующей революционную мощь и волю пролетарских рабочих. Наиболее ярко у Бартеля этот образ раскрывается в стихотворении «Der erste Traum» в строфе: «Er sah die Faust, in sich gespalten, // In die voll Wut die Säge biss, // Nun aufgelöst in fünf Gestalten. // Und dann war Rauch und Finsternis» («Он видел кулак, в себе расколовшийся, // В который он вгрызлся с яростью пилы // Теперь он распался на пять частей // И потом стал дымом и темнотой»). Стихотворение это служит лейтмотивом его поэтической книги «Die Faust», из которой Мандельштам берет шесть из пятидесяти текстов для сборника переводов. Включая в свой сборник стихотворение «Твоя рука тиха, легка...», Мандельштам объединяет революционную тему с любовной: центральный образ революционной темы (рука-кулак) становится главным образом любовного стихотворения и предметом восхищения лирического героя. Подобную же функцию выполняет и появляющийся в последнем двустишии мотив крови.

Важно отметить, что образ руки Мандельштам добавляет и в ряд бартелевских стихотворений, где он отсутствует, и таким образом делает его одной из скреп, объединяющих отдельные тексты в единый сборник. Например, в стихотворении «Ты сейчас блуждаешь где-то...» («Liebeslied») Мандельштам переводит строку «Wenn ich gleich dein Haupt nicht sehe...» («Когда я не вижу твоей головы...») как «Рук твоих не осязаю...». В «Призыве» («Der Aufruf») образ появляется дважды: строки «So wie der Schöpfung Schöpfergeist, // Der sich aus purpurnen Vergessen // Gewaltig in den Werktag reisst!» («Так же, как творение творец, // Который из пурпурного забвения // Насильно рвется в рабочий день») превращаются в «Как дух творца-формовщика: // Ведь перед красною судьбою // Тверда литейщика рука...», а стихи «Das Massenherz schlug toll und trunken // Zu einer Massentat empor...» («Сердце масс бьется бешено и опьяненно // Вперед к массовому делу») Мандельштам переводит как «Дыханье масс. Сердцебиенье. // Рукопожатий переплет...». В стихотворении «Перед битвой» («Vor der Schlacht») образ руки возникает в следующем контексте: «Брат мой русский! Рука могучая // Рок, сильнее воли человеческой... // Друг на друга велел нам ринуться...», у Бартеля же он отсутствует: «Russischer Bruder, uns hat das Schicksal // Mächtiger als unser Wille // ... gegenüberstellt» («Русский брат, судьба нас // Мощнее, чем наша воля // ... противопоставила»).

Анализируя стихотворения из сборника «Завоеем мир!», Мейер выделяет в качестве одной из главных тенденций перевода игнорирование или «переиначивание» религиозной образности<sup>27</sup>. Довольно красноречивый пример он приводит из стихотворения «Петербург». При перево-



де Мандельштам описывает католическую церковь с помощью эпитета «лицемерный», что не находит соответствия в оригинале: «Andre haben ihre Sehnsucht // Im Gebet nach Rom gerichtet...» («Другие свою тоску // В молитве к Риму устремили...»), «Пусть одних чарует купол // Лицемерной римской церкви...». Мейер объясняет это стремлением заострить коммунистическую атеистическую идеологию. Киршбаум возражает ему и видит в этом «преследование собственных культурософских целей» с использованием «конкретной интертекстуальной логики»<sup>28</sup>. Здесь происходит интерференция германской темы в лирике Мандельштама и его переводов из немецкого поэта Бартеля. В стихотворении «Здесь я стою – я не могу иначе...» (1913) Мандельштам с протестантских позиций сравнивает католическую церковь с «темной горой» и подчеркивает, что она не сможет приблизиться к Богу, не опростившись, не преодолев свое лицемерие и фальшь<sup>29</sup>. По-видимому, апеллируя к этим своим размышлениям, Мандельштам и вставляет в текст перевода эпитет «лицемерный».

Частичное устранение же религиозной образности из стихов Бартеля можно объяснить двумя причинами. Во-первых, Мандельштам отчасти проецирует на переводы собственную поэтику, а для его лирики высокая концентрация религиозных образов нехарактерна. Во-вторых, в середине 20-х гг., в период борьбы с церковью, привнесение христианской символики в советское искусство было нежелательно. Примеры игнорирования религиозной образности в сборнике встречаются не единожды. Например, в стихотворении «Кто я? Вольный бродяга я...» («Der Wind») Мандельштам переводит «Und erst und feierlich // Begann zu psalmen...» («И торжественно // Начали петь псалмы») как «Вольной мелодией // Созревали напевы...», в стихотворении «Жалоба девушки» («Mädchenklage») «Millionen Herzen beten...» («Миллионы сердец молятся») – «Гул рыданий миллионов...».

Можно выделить две основные группы случаев устранения религиозности при переводе. Первая – это тексты, из которых Мандельштам убирает образы, связанные с дьяволом и адом. Это стихотворения «Каторжный май» («Die Revolte»): «Als in der steinernen Treitmühle stehn, // Gequält von Teufel und Gott...» («Как в каменном колесе стоять, // Измученными дьяволом и Богом») – «Чем кругом мельничным идти, // Гуськом из года в год...», «Любы мне глыбы больших достижений...» («Ewiges Ziel»): «Hoch musst du fliegen, tief musst du fallen, // Eh dir Erfüllen wird und ein Sieg...» («Высоко ты должен лететь, глубоко ты должен упасть, // Прежде чем придет исполнение и победа» – здесь очевидна отсылка к Люциферу – любимому ангелу Господа, который почти возвысился до него, но пожелал быть равным ему и был низвергнут с небес) – «Нужно подъем пережить и паденье, // Прежде чем хлынет победа в глаза...», «Неизвестному солдату» («Alles Schwere, was auf meinen Händen lastet...»): «Unsre Sonnenpferde jagen... // Höllensturz durch Rauch und Staub...» («Наши солнечные кони охотятся... // Падшие ангелы через дым и пыль...») – «Рвутся наши солнечные кони, // Тучи огнепалые плывут...».



Вторая группа – это тексты, в которых есть намек или прямое указание на проявление в житейском божественных черт. Например, в стихотворении «Семь златоустовских скрипачей...» («Die sieben Geiger...») Бартель уподобляет главного скрипача Богу, Мандельштам же при переводе это игнорирует: «Als sei er der Sieben Vater...» («Как будто был он отцом семерым») – «У него голова большая...», «Der alte mit trotzigem Schöpfungsgesicht» («Старик с упрямым лицом, исполненным творения») – «Старик с упрямым и творческим лбом...». Другим примером служат выше процитированные строки из стихотворения «Призыв». Мандельштам заземляет бартелевский образ «духа творца», метафорически сопоставляя его с рабочим, формирующим изделия на литейном заводе, и тем самым придавая стихотворению отчетливо пролетарский оттенок.

Можно заметить, что в целом при переводе Мандельштам старается усилить коммунистическую символику, но делает это в большинстве случаев неприметно. Основной метод преумножения коммунистической образности – это многократное внедрение в текст эпитета «красный» и других эпитетов, обозначающих цветовые оттенки, близкие к нему. Красный цвет революционеры трактовали как цвет крови, пролитой народом в борьбе против эксплуататоров. В переводах Мандельштама появление красного цвета часто не мотивировано оригиналом. В качестве примера можно привести стихотворения «Завоюем мир!» («Hinter den Toren»): «Brennt ein Spruch auf unsern Fahnen: // “Lasset uns die Welt gewinnen!”» («Горит надпись на наших флагах: // “Завоюем мир!”») – «Буквы надписи *червленной* // “Завоюем мир” струятся...», «Колосья» («Gras»): «Sonne, erglühe!» («Солнце, пылай!») – «Солнце *багровое* встань!», «Верден» («Verdun») «Das Abendshimmels letzte Ziel // Was bald verloschen und versunken...» («Последняя цель вечернего неба, // Которое только что погасло и утопло...») – «Земля в *пурпурной* нищете // Чуть освеженная тонула...», «Каторжный май»: «Sie wollten nicht länger in Ketten gehen, // Lieber den Weg zum Schafott...» («Они не хотели дольше идти в цепях, // Лучше уж дорога на эшафот») – «Уж лучше по полу ползти, // Как *красноглазый* крот...» и др. Неоднократно красный цвет появляется как обыгрывание при переводе немецких сложных составных слов, имеющих в себе компонент «rot» («красный»), но лишенных его семантического значения. Это происходит в стихотворениях «Кто я? Вольный бродяга я...»: «Abendrot – Morgenrot...» («Вечерняя заря – утренняя заря») – «Вечер *красен*, заря *красна*...», «Пробуждение города» («Erwachen der Stadt»): «O Morgenschrei! O erstes Glänzen! // Erglühe, selig Morgenrot...» («О утренний крик! О первое сверкание! // Пылай, священная утренняя заря!») – «Крик первый. *Рдеющее* пламя. // Блаженный утренник окреп...», «Жалоба девушки»: «Ach, die Jugend und die Liebe, // sie verwehn wie Abendröte // in der abgrundtiefer Nacht...» («Ах, молодость и любовь, // Они развеиваются, как вечерние зори // В бездонное небо») – «Значит, молодость и радость, // Как краснеющее небо, // В ночь безлюбую ползут...» и др. Напрямую привнесение коммунистической образности проявляется только один раз в стихотворении



«Кто я? Вольный бродяга я...». Строки «Ich beug mich und sang // Ihnen das Lied vom Felde...» («Я нагнусь и свою // Вам песню о поле») Мандельштам переводит как «Я нагнусь, спою песню вам // О серпе и цепи...». Образ «серпа и цепи» своей первой составляющей и двусложностью отсылает к символу серпа и молота, олицетворяющему единство рабочих и крестьян. Серп и молот появились на флаге Советского союза в 1923 г., т.е. за год до того, как Мандельштам начал работать над книгой переводов. Символ уже в то время пользовался большой популярностью, и отсылка к нему явно читалась в мандельштамовском переводе.

Коммунистическая символика интернациональна. В переводах Мандельштама из Бартеля заметно не только желание усилить и преобразовать идеологический интернациональный компонент, но и стремление немецкие тексты русифицировать при переводе. Т.е. изменить не только язык, но и привнести образы и символы, интуитивно понятные читателю – носителю русской культуры, насытить текст отсылками к произведениям русской литературы. Подобная русификация проявляется на нескольких уровнях: лексическом, образном и аллюзивном. Разберем каждый из них.

Стихотворение «Песня девушки» («Mädchenlied») написано от лица девушки, потерявшей своего возлюбленного в Верденской битве. Прежде чем сообщить, что милый убит «в аргонском красномолесье», девушка перечисляет страны, в которых происходили кровопролитные сражения с участием немецких войск во времена Первой мировой, где мог бы погибнуть ее возлюбленный, но не погиб: «Nicht in Russland, // Nicht in Flandern // Nicht in Polen // steht mein Schatz...» («Не в России, // Не во Фландрии, // Не в Польше // стоит мое сокровище»). Мандельштам преобразует этот топонимический ряд в близкий для русского читателя: он заменяет фронтовые точки, значимые для немцев, на значимые для русских: «Не в России, // Не в Полесьи, // Не на Рейне // Милый спит...».

При переводе некоторых стихотворений Мандельштам использует лексемы с маркированной принадлежностью к русской культуре. В текстах Бартеля они или отсутствуют, или выглядят нейтрально. Например, в стихотворении «Верден» появляется не мотивированный оригиналом образ птичьей «заплачки», а «заплачка» – это древнерусский фольклорный жанр причитания в свадебном или похоронном обрядах: «Ein Mensch zerschlagen und zerrissen // Wie vor dem Marsch der Vogelschrei...» («Человек разбит и растерзан, // Как перед маршем крик птицы») – «Как птицы темная заплачка, // Когда готовится набег...». Возможно, здесь содержится отсылка к «Слову о полку Игореве», проникнутому мотивами славянской народной поэзии. Ярославна, плачущая о своем муже и его войске, сравнивается с кукушкой: «На Дунаи Ярославнынъ гласъ ся слышитъ, зегзицею (кукушкой – А.Б.) незнаема рано кычетъ: “Полечю – рече – зегзицею по Дунаеви, омочю бегрянъ рукавъ въ Каяле реце...”». Это может быть ассоциировано с «птичьей» заплачкой. Кроме того, предвещающие беду птичьих крики являются лейтмотивом слова: птицы кричат, когда князь Игорь с войском уходит в поход, вороны «гряют» по небу, когда князь терпит по-





ражение.

Мандельштам вводит в бартелевские переводы пласт устойчивых для русского фольклора эпитетов и сравнений. В качестве примера приведем стихотворения «Хоть во сне – да с тобой побуду...» («Lied in die Schweiz»): «Und tief um die Augen blicken...» («И глубоко в глаза смотреть») – «Нагляжусь в *глаза-озера*»; «На *заре румяной...*» («In der Morgenfrühe»). В стихотворении «Верден» строки «Und feines, das sich klar erkennt...» («И тонкое, что себя понятно объясняет») вне всякого соответствия с оригиналом переведены как «Колочий стыд! Ползучий газ». «Ползучий газ» – с одной стороны, указание на химическое оружие, которое было применено в Первой мировой войне (распылявшийся газ иприт был тяжелее воздуха и «полз» по земле). С другой, это отсылка к устойчивому русскому фольклорному сочетанию «ползучий гад».

Помимо фольклорных эпитетов, Мандельштам вводит в текст устаревшие слова и церковнославянизмы. Так, в том же стихотворении «Верден» Мандельштам, подчеркивая жестокость битвы, сравнивает Верден с «кромешником». Кромешник – устаревшее слово, обозначающее опричника и отсылающее к эпохе Ивана Грозного. Ср. в пушкинском «Борисе Годунове»: «Кромешники в тафьях и власяницах // Послушными являлись чернецам, // А грозный царь – игумном богомольным...». В стихотворении «Деятель» («Der erste Traum») Мандельштам переводит слово «кулак» (как мы помним, центральный для сборника образ) церковнославянизмом «длань», тем самым делая образ частью старорусской культуры.

Часто Мандельштам вводит в бартелевские тексты образ хоровода, старинного танца славянских народов. Иногда он возникает в составе образа, понятного лишь носителю русской культуры. Например, в стихотворении «Если мы уж собрались...» «горящий хоровод» появляется в связке с образом румяной девушки, которая не хочет к нему подходить, что напоминает русскому читателю сказку о Снегурочке: «Keines Mädchen, jung und heiss, // Mit erflammendem Gesichte, // Tritt in unsern Flammenkreis: // Wir sind lodernde Gedichte...» («Никакая девочка, юная и горячая, // С пылающим лицом, // Не вступит в наш горящий круг: // Мы полыхающие стихи») – «В наш горящий хоровод // С нежным личиком румяным // Девушка не подойдет: // Мы горячий эпос пьяный...». В стихотворении «Верден» строки «Verdun, voll dumpfer Sucht und Schreie! // Verdun, verarscht, verschluckt, vergast...» («Верден, полный тупых страстей и криков, // Верден, одуроченный, проглоченный, отравленный газом») переведены как «И в сетке молний хороводом // Несутся года времена...». Мандельштам отсылает к старорусскому обряду: в качестве драматического сопровождения к хороводу часто изображалась смена времен года.

Аллюзивный план бартелевских стихотворений Мандельштам также наполняет отсылками к русской культуре. Центральное место в нем занимает стихотворение М.Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...», на связь с которым своим общим колоритом и идейным наполнением указывают несколько стихотворений. Это происходит, во-первых, из-за формаль-



ной схожести общих контуров типичной для Бартеля образности (небо, путь, звезды – параллель с красной коммунистической звездой, размышления о свободе и смерти) с образностью Лермонтова, а во-вторых, из-за известности этого текста и той ключевой роли, которую он играет в русской литературе. В стихотворениях «Мой шаг звучит...» («Der junge Arbeiter») и «Проснулся день, враждебный музыке и снам...» («Überschlag») Мандельштам усиливает лермонтовскую образность, при переводе добавляя в уже существующие образы новые оттенки. Сюжетные ситуации в обоих стихотворениях схожи между собой и своими очертаниями напоминают «Выхожу один я на дорогу...»: герой-рабочий рано утром идет на фабрику, смотрит на звезды и размышляет о свободе. В «Проснулся день...» Мандельштам «Sternen» («звезды») переводит как «млечный путь» («Ich gehe hin, und in den Sternen hängt mein Blick...» («Я прохожу, и в звездах висит мой взгляд» – «Иду. По Млечному пути еще скользит мой взгляд...»), добавляет космический оттенок, чтобы связь с образом земли, спящей в сиянье голубом, была более очевидной («Ich sehe, wie aus meinen Händen Gold und Silber springt // Und sich im Rhythmus um die Erde schlingt...» («Я вижу, как из моих рук золото и серебро выскакивают // И обвиваются в ритме вокруг земли») – «И серебро, и золото, рожденные моей рукой // Ритмичной лентой обвивают шар земной...»). Образный ряд стихотворения «Мой шаг звучит...» Мандельштам обогащает туманом, возникающим дважды: прямо – «Горит звезда // В ночном тумане...» («Ein Stern strahlt noch, // In Grau verloren...» («Одна звезда еще светит, // В серости потерянная») и завуалировано – «Звезда как пух // В седое утро...» («Der Stern verspüht, // Der Morgen dämmt...» («Звезда чувствуется, // Утро проясняется»). Показательно, что в обоих случаях образы тумана и звезды находятся в плотной связи друг с другом, как и у Лермонтова: «Сквозь туман кремнистый путь блестит...».

В сборнике «Завоеюем мир!» также есть отсылка к Пушкину: строку «Sei kühl und stolz! O seid vermessen...» («Будьте прохладными и гордыми! О, будьте самонадеянными») из стихотворения «Призыв» Мандельштам переводит цитатой из отповеди Онегина Татьяне: «Учитесь властвовать собою...», в рамках русской культуры ставшей уже крылатым выражением, и в данном контексте существенной как маркер русификации.

Стихотворение «Ты сейчас блуждаешь где-то...» наполнено аллюзиями на пастернаковский поэтический сборник «Сестра моя жизнь». Мейер в своей статье подробно разбирает содержащиеся в стихотворении отсылки: эпиграф к сборнику Пастернака из Н. Ленау тематически сходен с бартелевским стихотворением, строка «Жизнь моя, сестра моя...» перекликается с названием сборника, образ «майской подружки», по всей вероятности, навеян образами из стихотворения «Сестра моя – жизнь...»<sup>30</sup>.

Мандельштам не только связывает стихотворения Бартеля с разными узловыми для русской литературы текстами, но и наполняет их собственной символикой и метафорикой. Для некоторых возникающих в переводах не мотивированных оригиналом образов источником служат более ранние



тексты Мандельштама. Таков, например, образ звезд-булавок из стихотворения «Март» («Märzsturm»): «Das ist März, der tolle März, // Durchsticht von roten Sternen...» («Это март, безумный март, // Вышитый красными звездами») – «Вонзились в март, в горячий март, // Звезд красные булавки...». Он восходит к стихотворению «Мне холодно. Прозрачная весна...» (1916): «Мерцают звезд булавки золотые...». Бартелевский текст о революционном марте в Петрограде (согласно григорианскому календарю, события Февральской революции происходили в марте), вероятно, вызвал у Мандельштама ассоциацию с собственным тревожным стихотворением, написанным о петроградской весне, и это послужило причиной перехода образа булавок-звезд из своего текста в переводной.

Другой пример заимствования образа из собственного стихотворения в перевод из Бартеля был замечен Мейером. Прочитированное выше описание творческого процесса из бартелевского стихотворения «Кто я? Вольный бродяга я...» Мандельштам переводит, используя образы своего раннего текста «Звук осторожный и глухой // Плода, сорвавшегося с дерева, // Среди немолчного напева // Глубокой тишины лесной...» (1908), так: «Величавой мелодией // Созревали напевы...». Между стихотворением 1908 г. и переводом проступает ряд соответствий: звук-мелодия, созреть-плод, напев-напев<sup>31</sup>.

Киршбаум заметил обусловивший отступление от оригинального текста перенос метафоры «власти бремя» из «Сумерек свободы» в переводном стихотворении «Петербург»: «Lenin spricht, der kühle Stürmer: “Auf, es ist die Zeit gekommen!” // Wie ein Held aus alten Zeiten // Hast du, Volk, die Macht genommen...» («Говорит Ленин, расчетливый бунтарь, // “Вставайте, время пришло!” // Как герой прежних времен, // Ты, народ, захватил власть») – «Говорит Владимир Ленин: // Начинать поспело время – // И народ, как вождь старинный, // Поднимает власти бремя...». В «Сумерках свободы» с процитированным текстом перекликается не только метафора «власти бремя», но и рифма время-бремя, и образ вождя (по мнению некоторых мандельштамоведов, прототипом народного вождя в «Сумерках свободы» является Ленин): «Прославим роковое бремя, // Которое в слезах народный вождь берет. // Прославим власти сумрачное бремя, // Ее невыносимый гнет. // В ком сердце есть – тот должен слышать время...». Как мы помним, «Сумерки свободы» – переломный текст, отразивший изменение в отношении Мандельштама к советской власти: «от гневного неприятия... к болезненно-тревожному, но необходимому признанию...»<sup>32</sup>.

Переводя немецкие стихотворения, Мандельштам инкрустирует туда образы, устойчиво связанные для него с немецкой темой в рамках собственного творчества. Для Мандельштама, проучившегося семестр в германском городе Гейдельберге и крестившегося по лютеранскому обряду, одним из маркеров принадлежности к немецкой культуре стал образ органа. Он присутствует в текстах с немецкой тематикой, уже написанных к 1924 г.: «Бах» (1913): «Органа многосложный лик...», «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...» (1918), в предисловии к переводу пье-



сы «Человек массы» (1922): «Недаром слово действие звучит у него, как орган, и покрывает весь шум голосов...». Образ органа абсолютно вне всякой связи с оригиналом появляется в бартелевских переводах: «Люблю внимать среди грохота и теми...» («Utopia»): «Dann Ton an Ton zu Lied verschlugen // Zur Millionenharmonie...» («Потом звук переплетается со звуком в песню // В гармонию миллионов») – «И звуки песни, прежде мимолетной // В органый голос масс воплощены...», «Передышка» («Die Befreiung»): «Verdonnert der Schrei der stöhnenden Wälder!» («Испуганный крик стонущих лесов») – «Грянут рощ органные хоры...», «Призыв» («Die Aufruhr»): «Die stärksten Bäume aber brechen // Die eh sie gänzlich ausgerauscht...» («Сильнейшие деревья ломаются, // Прежде чем вышелесть до конца») – «Крепчайший ствол гудит органом, // Но прежде всех он рухнет сам...». Как можно заметить, для Мандельштама орган – всегда метафора общего начала, мощи множества голосов, сливающихся в едином порыве. Неудивительно, что в переводах революционной лирики у Мандельштама несколько раз возникает этот образ.

Итак, мы выделили пять основных тенденций, намечающихся в обращении Мандельштама с текстами Бартеля при их переводе. Это обогащение и усложнение бартелевской образности, частичное устранение религиозной метафоры, усиление революционной символики, «русификация» переводного текста (на лексическом, образном и аллюзивном уровнях) и насыщение переводных текстов собственной образностью.

Немецкие тексты подвергаются творческому переосмыслению главным образом в силу двух причин. С одной стороны, Мандельштам проецирует на них собственную творческую манеру (отсюда появление в русском тексте сложных неординарных метафор, не находящихся соответствия в немецком оригинале, и образов из ранних мандельштамовских стихотворений). Фактор личности переводчика исключить невозможно, хотя его максимальная минимизация, согласно Мандельштаму, и является главным залогом хорошего перевода (см. статью «Потоки халтуры»). С другой стороны, Мандельштам «адаптирует» тексты для русского читателя, вживляет их в ткань русской литературы и русского дискурса, наполняет образами и символами, понятными носителю русской культуры. Такая манера обращения с текстом соответствует мандельштамовским теоретическим размышлениям о природе перевода. Как было сказано выше, главную задачу переводчика Мандельштам видит в сохранении палитры смыслов, заложенной автором в оригинальный текст. Прямолинейное калькирование не приведет к нужному результату, поскольку при переводе должны быть задействованы не только язык, но и культурные коды, а они для каждого языка свои. Находя для бартелевских стихотворений соответствующие русские культурные коды, Мандельштам вводит отсылки к Лермонтову, Пастернаку, Пушкину и др., лексику, маркирующую для русского уха принадлежность к русской культуре, фольклорные образы. Идеологическую составляющую переводов Мандельштам формирует, с одной стороны, преследуя собственные культурософские цели, а с другой – отталкиваясь



от идеологии новой советской действительности. Отсюда и неброская революционная символика, и неприятие католичества, и частичное исключение религиозной образности, и метафоры, связанные с пробуждением коллективного сознания.

Таким образом, переведенные Мандельштамом бартелевские стихотворения получают новую жизнь в рамках русской культуры, советской эпохи и творчества Мандельштама.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Мандельштам О.Э. *Завоюем мир!* М., 1925.
- <sup>2</sup> Осип Мандельштам в «Мемуарах» Рюрика Ивнева // «Сохрани мою речь...». Мандельштамовский сборник. М., 1991. С. 43.
- <sup>3</sup> Мандельштам О.Э. *Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1.* М., 2009. С. 565.
- <sup>4</sup> Мандельштам Н.Я. *Вторая книга.* М., 1990. С. 528.
- <sup>5</sup> Мандельштам Н.Я. *Вторая книга.* М., 1990. С. 528.
- <sup>6</sup> Нерлер П. Осип Мандельштам в наркомпрозе в 1918–1919 годах // *Вопросы литературы.* 1989. № 9. С. 275.
- <sup>7</sup> Лекманов О.А. Осип Мандельштам. М., 2009. С. 118–119.
- <sup>8</sup> Мандельштам Н.Я. *Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1.* Екатеринбург, 2014. С. 103.
- <sup>9</sup> Мандельштам О.Э. *Собрание сочинений в 3 т. Т. 3.* М., 2011. С. 385.
- <sup>10</sup> Мандельштам Н.Я. *Вторая книга.* М., 1990. С. 123.
- <sup>11</sup> Мандельштам О.Э. *Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2.* М., 1993. С. 511.
- <sup>12</sup> Мандельштам О.Э. *Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2.* М., 1993. С. 516.
- <sup>13</sup> Мандельштам Н.Я. *Вторая книга.* М., 1990. С. 124.
- <sup>14</sup> Мандельштам О.Э. *Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1.* Париж, 1967. С. 516.
- <sup>15</sup> Barthel M. *Freiheit! Neue Gedichte aus dem Kriege.* Jena, 1917.
- <sup>16</sup> Barthel M. *Revolutionäre Gedichte.* Stuttgart, 1919.
- <sup>17</sup> Barthel M. *Utopia.* Jena, 1920.
- <sup>18</sup> Barthel M. *Arbeiterseele.* Jena, 1920.
- <sup>19</sup> Barthel M. *Die Faust.* Potsdam, 1920.
- <sup>20</sup> Barthel M. *Lasset uns die Welt gewinnen!* Hamburg; Berlin, 1920.
- <sup>21</sup> Курибаум Г. «Валгаллы белое вино...» Немецкая тема в поэзии О. Мандельштама. М., 2010. С. 131.
- <sup>22</sup> Angres D. *Die Beziehungen Lunacarskijs zur deutschen Literatur.* Berlin, 1976. P. 131.
- <sup>23</sup> Григорьев А., Петрова Н.О. Мандельштам. Материалы к биографии // *Russian Literature.* 1984. Vol. XV. P. 1–28.
- <sup>24</sup> Григорьев А., Петрова Н.О. Мандельштам. Материалы к биографии // *Russian Literature.* 1984. Vol. XV. P. 1.
- <sup>25</sup> Meyer H. Eine Episode aus Mandel'stams 'Stummen Jahren': Die Max-Barthel-Übersetzungen // *Welt der Slaven.* 1991. Vol. XXXVI, № 1–2. P. 72–98.
- <sup>26</sup> Курибаум Г. «Валгаллы белое вино...» Немецкая тема в поэзии О. Мандельштама. М., 2010. С. 191.



<sup>27</sup> Meyer H. Eine Episode aus Mandel'stams 'Stummen Jahren': Die Max-Barthel-Übersetzungen // *Welt der Slaven.* 1991. Vol. XXXVI, № 1–2. P. 86.

<sup>28</sup> Курибаум Г. «Валгаллы белое вино...» Немецкая тема в поэзии О. Мандельштама. М., 2010. С. 203.

<sup>29</sup> Курибаум Г. «Валгаллы белое вино...» Немецкая тема в поэзии О. Мандельштама. М., 2010. С. 46–49.

<sup>30</sup> Meyer H. Eine Episode aus Mandel'stams 'Stummen Jahren': Die Max-Barthel-Übersetzungen // *Welt der Slaven.* 1991. Vol. XXXVI, № 1–2. P. 92–93.

<sup>31</sup> Meyer H. Eine Episode aus Mandel'stams 'Stummen Jahren': Die Max-Barthel-Übersetzungen // *Welt der Slaven.* 1991. Vol. XXXVI, № 1–2. P. 87.

<sup>32</sup> Курибаум Г. «Валгаллы белое вино...» Немецкая тема в поэзии О. Мандельштама. М., 2010. С. 201.

#### References

1. Mandel'shtam O.E. *Zavoyuem mir!* [Let Os Conquer The World]. Moscow, 1925.
2. Osip Mandel'shtam v "Memuarakh" Ryurika Ivneva [Osip Mandel'shtam in "Memoirs" by Ryurik Ivnev]. "Sokhrani moyu rech'..." *Mandel'shtamovskiy sbornik* ["Keep my Words"... Mandel'shtam Collection]. Moscow, 1991, p. 43.
3. Mandel'shtam O.E. *Sobranie sochineniy: v 3 t. T. 1* [Collected Works: in 3 vols. Vol. 1]. Moscow, 2009, p. 565.
4. Mandel'shtam N.Ya. *Vtoraya kniga* [Second Book]. Moscow, 1990, p. 528.
5. Mandel'shtam N.Ya. *Vtoraya kniga* [Second Book]. Moscow, 1990, p. 528.
6. Nerler P. Osip Mandel'shtam v Narkomproze v 1918–1919 godakh [Osip Mandel'shtam in Narkompros in 1918–1919]. *Voprosy literatury*, 1989, no. 9, p. 275.
7. Lekmanov O.A. *Osip Mandel'shtam* [Osip Mandel'shtam]. Moscow, 2009, pp. 118–119.
8. Mandel'shtam N.Ya. *Sobranie sochineniy: v 2 t. T. 1* [Collected Works: in 2 vols. Vol. 1]. Yekaterinburg, 2014, p. 103.
9. Mandel'shtam O.E. *Sobranie sochineniy v 3 t. T. 3* [Collected Works: in 3 vols. Vol. 3]. Moscow, 2011, p. 385.
10. Mandel'shtam N.Ya. *Vtoraya kniga* [Second Book]. Moscow, 1990, p. 123.
11. Mandel'shtam O.E. *Sobranie sochineniy: v 4 t. T. 2* [Collected Works: in 4 vols. Vol. 2]. Moscow, 1993, p. 511.
12. Mandel'shtam O.E. *Sobranie sochineniy: v 4 t. T. 2* [Collected Works: in 4 vols. Vol. 2]. Moscow, 1993, p. 516.
13. Mandel'shtam N.Ya. *Vtoraya kniga* [Second Book]. Moscow, 1990, p. 124.
14. Mandel'shtam O.E. *Sobranie sochineniy: v 3 t. T. 1* [Collected Works: in 3 vols. Vol. 1]. Paris, 1967, p. 516.
15. Barthel M. *Freiheit! Neue Gedichte aus dem Kriege.* Jena, 1917.
16. Barthel M. *Revolutionäre Gedichte.* Stuttgart, 1919.
17. Barthel M. *Utopia.* Jena, 1920.
18. Barthel M. *Arbeiterseele.* Jena, 1920.
19. Barthel M. *Die Faust.* Potsdam, 1920.
20. Barthel M. *Lasset uns die Welt gewinnen!* Hamburg; Berlin, 1920.





21. Kirshbaum G. "Valgally beloe vino..." *Nemetskayatema v poezii O. Mandel'shtama* ["Valhalla, white wine ..."] The German Theme in the Poetry of Osip Mandelstam]. Moscow, 2010, p. 131.

22. Angres D. *Die Beziehungen Lunacarskij zur deutschen Literatur*. Berlin, 1976, p. 131.

23. Grigor'ev A., Petrova N.O. Mandel'shtam. Materialy k biografii [O. Mandelstam. Materials for a Biography]. *Russian Literature*, 1984, vol. XV, pp. 1–28.

24. Grigor'ev A., Petrova N.O. Mandel'shtam. Materialy k biografii [O. Mandelstam. Materials for a Biography]. *Russian Literature*, 1984, vol. XV, p. 1.

25. Meyer H. Eine Episode aus Mandel'shtams 'Stummen Jahren': Die Max-Barthel-Übersetzungen. *Welt der Slaven*, 1991, vol. XXXVI, no. 1–2, pp. 72–98.

26. Kirshbaum G. "Valgally beloe vino..." *Nemetskayatema v poezii O. Mandel'shtama* ["Valhalla, white wine ..."] The German Theme in the Poetry of Osip Mandelstam]. Moscow, 2010, p. 191.

27. Meyer H. Eine Episode aus Mandel'shtams 'Stummen Jahren': Die Max-Barthel-Übersetzungen. *Welt der Slaven*, 1991, vol. XXXVI, no. 1–2, p. 86.

28. Kirshbaum G. "Valgally beloe vino..." *Nemetskaya tema v poezii O. Mandel'shtama* ["Valhalla, white wine ..."] The German Theme in the Poetry of Osip Mandelstam]. Moscow, 2010, p. 203.

29. Kirshbaum G. "Valgally beloe vino..." *Nemetskaya tema v poezii O. Mandel'shtama* ["Valhalla, white wine ..."] The German Theme in the Poetry of Osip Mandelstam]. Moscow, 2010, pp. 46–49.

30. Meyer H. Eine Episode aus Mandel'shtams 'Stummen Jahren': Die Max-Barthel-Übersetzungen. *Welt der Slaven*, 1991, vol. XXXVI, no. 1–2, pp. 92–93.

31. Meyer H. Eine Episode aus Mandel'shtams 'Stummen Jahren': Die Max-Barthel-Übersetzungen. *Welt der Slaven*, 1991, vol. XXXVI, no. 1–2, p. 87.

32. Kirshbaum G. "Valgally beloe vino..." *Nemetskayatema v poezii O. Mandel'shtama* ["Valhalla, white wine ..."] The German Theme in the Poetry of Osip Mandelstam]. Moscow, 2010, p. 201.

**Бассель Александра Викторовна** – аспирант школы филологии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ).

Научные интересы: литература первой трети XX в., творчество О.Э. Мандельштама, стратегии перевода.

E-mail: sb@1543.ru

**Bassel Alexandra V.** – postgraduate student of School of Philology, National Research University Higher School of Economics (HSE).

Research area: literature of the first third of XX century, works of O. Mandelstam, translation strategies.

E-mail: sb@1543.ru



И.И. Воронцова,  
Н.Л.Ткаченко (Москва)

## ТЕНДЕНЦИИ ПЕРЕВОДА ФИЛЬМОНИМОВ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО РОССИЙСКОГО КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО РЫНКА

**Аннотация.** В статье рассматриваются современные тенденции перевода названий фильмов на примере англоязычных художественных кинолент, вышедших в российский прокат в 2014–2015 гг. Прослеживаются стратегии, используемые при переводе фильмонимов, и анализируется целесообразность их выбора в конкретных случаях. Анализ позволяет выявить факт ориентированности перевода исключительно на рекламные цели, что порождает вопрос о допустимости преобразования переводных названий, не соответствующих тексту оригинала и замыслу авторов.

**Ключевые слова:** перевод названий художественных фильмов; фильмонимы; переводческие стратегии; эквивалентность; адаптация; трансформация.

I.I. Vorontsova,  
N.L. Tkachenko (Moscow)

## Trends in Translating Movie Titles in the Context of Modern Russian Cinema Market

**Abstract.** The article displays the current trends in translation of movie titles by the example of English language feature films, released in Russia in 2014–2015. It traces the strategies used in the translation, and analyzes the advisability of their choice in specific cases. The analysis reveals the fact of translational orientation on solely publicity purposes, which raises the question of admissibility of presenting fully transformed movie titles that do not meet the original text, and the author's message.

**Key words:** translating feature movies titles; filmonyms; translation strategies; equivalence; adaptation; transformation.

Сегодня художественный фильм как социальное и художественное явление занимает огромное место в жизни людей. Для кого-то кинематограф существует исключительно как вид искусства, кого-то привлекает чужая культура через призму фильмов, кто-то просто коротает время перед экраном. Во всех случаях – это информация, которую передают создатели фильма его зрителям. Между тем, сложности восприятия возникают даже в однородном языковом пространстве. Что уж говорить о том, когда создатель и зритель находятся в разных культурах, говорят на разных языках, немного (а иногда – совершенно) иначе думают и воспринимают действительность? Посредником в таком информационном общении становится ни кто иной, как переводчик.

Необходимо признать, что в настоящее время в большинстве своем



кино является коммерческим продуктом, выпускаемым исключительно с целью получения прибыли, и рассматривать его как предмет искусства не всегда возможно. Однако современные тенденции в переводе фильмов и их названий представляют интерес с точки зрения реальных практик, тем более что исследований на эту тему огорчительно мало.

Знакомство с любым фильмом, будь то популярная продукция для широкого круга зрителей или же неформатное независимое авторское кино, начинается с его названия. Именно названия фильмов размещаются на афишах, упоминаются в художественных, документальных кинолентах, телепередачах и книгах, т.е. именно они служат некой визитной карточкой киноленты.

Наравне с оригинальным заголовком на успех фильма в международном прокате влияет и то, сколь удачным и корректным оказывается его перевод на языки стран, в которых будет реализован прокат картины в дальнейшем.

Для этого необходимы не только превосходное владение иностранными и родными языками, но и определенные фоновые, экстралингвистические знания, творческие способности и своего рода чутье. Долг переводчика – уделять внимание самым мелким деталям, быть щепетильным в отборе информации, изучении чужой культуры, чтобы достойно нести профессиональную миссию переводчика – передавать не только слова и идею переводного текста, но и присущий ему колорит культурной жизни народа, обеспечивая при этом легкость восприятия этой культуры реципиентом и, таким образом, добиваясь того же воздействия на получателя переводным текстом, которое оказывает текст оригинала.

К сожалению, необходимо признать, что и профессиональные переводчики очень часто по разным, иногда совершенно необъяснимым причинам, пренебрегают основными принципами перевода. И, несмотря на огромное количество ежегодно выпускаемых фильмов и их популярность среди зрителя, названиям и особенностям их перевода посвящено гораздо меньше трудов, чем заглавиям художественных произведений. Если литературные заглавия традиционно изучаются в стилистике художественной литературы и лингвистической поэтике, то названия кинофильмов остаются вне поля зрения лингвистов.

Названия кинофильмов относятся к особому разряду имен собственных, или онимов согласно своей знаковой природе, и для их обозначения имеется специальный термин – *фильмоним*<sup>1</sup>.

Исходя из особенностей функций, фильмонимы имеют свою особую структуру, отличную от другого рода номинаций. Помимо названий-словоформ, представленных, как правило, существительными в именительном падеже, и названий-словосочетаний, фильмонимы зачастую структурно представляют собой названия-предложения. В последние годы наблюдается тренд использования названий, состоящих из группы предложений, либо сложных бессоюзных предложений с двоеточием, где вторая часть начинается с заглавной буквы (что встречается гораздо чаще).



Только за 2014–2015 гг., по данным Афиша@мэйл.ру<sup>2</sup>, на экраны вышло или выходит около 40 художественных фильмов/мультфильмов с подобными названиями: «Трансформеры: Эпоха истребления» («Transformers: Age Of Extinction»); «Первый мститель: Другая война» («Captain America: The Winter Soldier»); «300 спартанцев: Расцвет империи» («300: Rise of an Empire»); «Геракл: Начало легенды» («The Legend of Hercules»); интересный вариант сиквела в сиквеле – «Голодные игры: Сойка-пересмешница. Часть I» («The Hunger Games: Mockingjay – Part 1»); и т.д.

Очевидно, что такая тенденция связана с популярностью, если не сказать с эпохой сиквелов. При этом иногда такая форма названий используется не только в продолжениях к известным кинофильмам, но и по такому же принципу создается первичное название. Например, «Hot Wheels: Начало приключений» («Hot Wheels: The Origins of Awesome»). Hot Wheels – известный американский бренд игрушечных машин. Вероятно, цель такого приема – притянуть внимание определенной категории зрителей или же заранее настроить их на продолжение истории. Также использование такого приема часто наблюдается, когда в названии фигурирует имя главного героя: «Оз: Великий и ужасный» («Oz: The Great and Powerful»); «Джек Райан: Теория хаоса» («Jack Ryan: Shadow Recruit»); «Интернет-мальчик: История Аарона Шварца» («The Internet's Own Boy: The Story of Aaron Swartz»); «Джобс. Империя соблазна» («jOBS») и многие другие.

Что интересно, в угоду коммерческому успеху фильма в прокате переводчики стали использовать подобные конструкции как своеобразную новую стратегию: «Соседи. На тропе войны», ср. с оригинальным названием – «Neighbors»; «Need for Speed: Жажда скорости» – «Need for Speed»; «Ужас Амитивилля: Утраченные записи» – «Amityville»; «Zapped. Волшебное приложение» – «Zapped» и т.д.

Подробнее хотелось бы остановиться на спорных переводных названиях популярной молодежной трилогии, снимаемой по одноименным романам американской писательницы Вероники Рот: «Divergent»; «Insurgent» и «Allegiant». Экранизация первой части в российском прокате получила название «Дивергент», т.е. использовалась русская транскрипция английского слова, которое фигурирует в российских словарях иностранных слов и ограничено узко применяемой научной терминологией, (например, существует отдельное понятие «дивергенции» в фонетике). Вторая часть вышла с переводным названием: «Дивергент, глава 2: Инсургент», тогда как оригинальный заголовок американского фильма звучит ровно так же, как вторая книга – «Insurgent». Окончание трилогии – «Allegiant» – еще не вышло на мировые экраны.

Разберемся для начала, почему переводчики выбрали вариант транскрибирования в данном случае. Книга Вероники Рот написана в жанре постапокалиптической антиутопии, где все человечество в зависимости от способностей разделено на некие «фракции»: Искренность, Дружелюбие, Отречение, Бесстрашие и Эрудиция. Люди, которые сочетают в себе несколько качеств, представляют опасность для правительства в связи с их



незаурядными способностями:

“So you have no idea what my aptitude is?” “Yes and no. My conclusion,” she explains, “is that you display equal aptitude for Abnegation, Dauntless, and Erudite. People who get this kind of result are...” She looks over her shoulder like she expects someone to appear behind her. “...are called ...Divergent”<sup>3</sup>.

Перевод: «Погодите, – перебиваю я. – Выходит, вы не знаете, к чему я склонна?»

– И да, и нет. Мое заключение таково, – поясняет она, – что ты выказала равную склонность к Дружелюбию, Бесстрашию и Эрудиции. Тех, которые получают подобный результат... – она оглядывается, как будто ожидает кого-то увидеть, – называют...».

И здесь мы впервые сталкиваемся с тем самым понятием *Divergent*. Несмотря на невысокую частоту использования этого слова и в английском языке, оно, тем не менее, в оригинале не требует отдельного пояснения. Это английское слово с латинскими корнями, означающее: расходящийся (о лучах и т.п.); отклоняющийся, отступающий, отходящий, уклоняющийся; отклоняющийся, отличный; *спец.* дивергентный; *спец.* вызываемый отклонением; характеризуемый дивергенцией; отличающийся; другой; *мат.* расходящийся (о рядах)<sup>4</sup>. Если же при переводе оставить понятие «Divergent» в русской транскрипции – «Дивергент», и российскому читателю романа, и зрителю экранизации просто необходимо будет обратиться к словарю для того, чтобы уяснить его значение. Можно ли найти альтернативный вариант, одновременно передающий смысл понятия и достаточно звучный для определения целой категории людей фантастического романа? Исходя из перевода слова, приведенного выше, мы можем предложить варианты *Другие* или *Иные*. Учитывая, что понятие «Иные» уже встречается в романе популярного российского писателя-фантаста Сергея Лукьяненко («Ночной Дозор»), который также имел успешную экранизацию, можно остановиться на варианте *Другие*, что к тому же фонетически близко к *Divergent*. Таким образом, перевод вышеприведенной части книги, можно закончить так: «Тех, кто получает подобный результат... – она оглядывается, как будто ожидает кого-то увидеть, – называют... Другими». В этом случае название первой книги звучало бы как «Другая». В официальном же переводе название молодежного бестселлера и вовсе получило вариант «Избранная», что, по нашему мнению, далеко от значения слова *Divergent* и смысла, который вкладывается в это понятие сюжетом фантастической антиутопии. Что ж, с некоторой натяжкой, но допустить транскрибирование, учитывая жанр романа, представляется возможным.

Перейдем ко второй части трилогии – «Insurgent» (*англ. прил.*: восставший, мятежный, разбушевавшийся, всколыхнувшийся, повстанческий; *суц.*: повстанец, мятежник, бунтовщик)<sup>5</sup>. Книга в первоначальном переводе получила название «Мятежная», затем роман стал выходить под на-



званием «Инсургент». Напомним, в российском прокате лента получила заголовок «Дивергент, глава 2: Инсургент». Помимо все еще спорного, по нашему мнению, использования приема транскрибирования для данной книги и ее экранизации, мы снова видим этот рекламный трюк, игру в «тренды», когда совершенно неуместно рождается сложная «сиквельная» конструкция, которая отсутствует в оригинале и делает переводное название грузным, нелепым, трудночитаемым и далеким от русского языка. Остается только догадываться, в каком же виде в российском прокате перед нами предстанет последняя часть трилогии «Allegiant» (от *англ.* allegiance – верность, лояльность, преданность)<sup>6</sup>. Неужели в скором времени мы увидим афиши с заголовком вроде «Дивергент, глава 3: От Инсургента к Аллигенту»? Скрестим же пальцы...

Переводы названий фильмов представляют собой не только обширный материал для исследования типов эквивалентности, интерференции, речевых ошибок, но и интереснейший источник для выявления и сопоставления тенденций перевода с точки зрения переводческих стратегий адаптации.

Именно при переводе названий фильмов можно применить обширное количество адаптационных стратегий, опираясь на положения теории перевода авторитетных ученых, в частности, В.Н. Комиссарова<sup>7</sup>.

Самая простая стратегия перевода – это прямой или дословный перевод названий фильмов на русский язык, применяемый при отсутствии непередаваемых социокультурных реалий и конфликта между формой и содержанием. К данной стратегии также относятся такие приемы перевода, как транслитерация и транскрипция имен собственных, не обладающих внутренней формой: «The Aviator» – «Авиатор»; «Address unknown» – «Адрес неизвестен»; «I, Frankenstein» – «Я, Франкенштейн».

Вторая стратегия – это трансформация названия, что обусловлено различными факторами: лексическими, стилистическими, функциональными, прагматическими. Возьмем, к примеру, легендарный фильм Чарли Чаплина «City Lights» (1931), название которого было переведено для российского зрителя как «Огни большого города». Трансформация переводного названия в виде добавления в данном случае использовалась, чтобы подчеркнуть, что действие происходит не в небольшом городке, а в огромном городе. Английское слово *city* уже содержит в себе это значение, поэтому российским переводчикам пришлось внести ясность, чтобы сохранить всю драматичность и колорит оригинального названия. Или, например, поскольку сделать прямой перевод названия военного фильма «The Monuments Men» (2014) невозможно, используется тот же прием трансформации с добавлением, исходя из сюжета ленты: «Их призвание – искусство, их деятельность – смесь шпионажа с детективным расследованием, их цель – как можно скорее обнаружить тайники с бесценными произведениями, похищенными фашистами. Они – солдаты и офицеры спецподразделения по охране памятников, произведений искусства и архивов, бывшие до войны кураторами музеев, художниками, искусствове-





дами»<sup>8</sup>. Так в российском прокате появился фильм с названием «Охотники за сокровищами».

Однако зачастую использование приема добавления не имеет под собой оснований. Рассмотрим несколько таких примеров на недавно вышедших в прокат фильмах.

«Barefoot» перевели как «Босиком по городу». Используется добавление с целью конкретизации, но зачем? Переводное название неплохо звучит, и добавление не вызывает отторжения, но для него опять же нет оснований. Прямой перевод – «Босиком» – звучал бы весьма интригующе и мог бы быть вполне жизнеспособен как фильмом.

Фантастический фильм с красивым мистическим названием «Elysium» в российском прокате вышел под заголовком «Элизиум: Рай не на Земле». Произведено дополнение и смысловая адаптация по сюжету фильма. Большая советская энциклопедия дает нам следующее определение: «Элизиум, Элисий, в древнегреческой мифологии страна сказочного блаженства; то же, что Елисейские поля»<sup>9</sup>, другими словами – рай. И хотя дополнение соответствует сюжету фильма, в оригинале какие-либо пояснения отсутствуют, так для чего же они нужны нам? Довольно редкое в использовании слово, но скорее всего таков был замысел автора. Не всякое незнакомое широкому кругу лиц слово является причиной для его конкретизации в заголовке, а подчас оно становится той таинственной составляющей, которую так ценят любители фантастических фильмов, на кого и рассчитана, собственно, эта кинолента.

Наряду с добавлениями переводчики практикуют прием опущения. Он прямо противоположен добавлению и предполагает отказ от передачи в переводе семантически избыточных слов, значения которых оказываются нерелевантными или легко восстанавливаются в контексте. Примером семантической избыточности может служить использование в английском языке так называемых «парных синонимов» – параллельно употребляемых слов с близким значением. Русскому языку это явление несвойственно, и при переводе один из синонимов, как правило, опускается. Однако избыточные элементы в тексте не сводятся к парным синонимам. Опускаться при переводе могут и другие части высказывания. Прием опущения может не связываться со стремлением устранить избыточные элементы оригинала. Одной из причин его применения бывает излишняя конкретность английского текста, выражающаяся в употреблении числительных, названий мер и весов и т.п. там, где это недостаточно мотивировано содержанием. Рассмотрим несколько примеров, где переводчики использовали данный прием и попытаемся понять, чем был обоснован такой выбор.

В «Gone Girl» («Исчезнувшая») уточнить в переводе, что пропавшей является девушка, нет надобности из-за возможности в русском языке определения родовой принадлежности частей речи. Во избежание перегруженности, которое к тому же сделало бы название слишком длинным по сравнению с лаконичным оригиналом, переводчиком, на наш взгляд, совершенно оправданно, был выбран вариант опущения. Однако же, равно



как и с добавлением, не всегда использование приема опущения оправдано и логично. Так, например, возникает вопрос, почему фильм «Victor Frankenstein» (2015) выходит в прокат с русским названием «Франкенштейн», в то время как очевидно, что авторы фильма намеренно включили в название имя, которое, в отличие от известной фамилии, мы слышим едва ли не впервые. Оно уже намекает нам на то, что очень старая история будет рассказана по-новому.

Или возьмем трансформацию названия мультфильма «Dive Olly Dive and the Pirate Treasure», который получил в российском прокате усеченное название «Олли и сокровища пиратов». Российские переводчики и здесь воспользовались приемом опущения, посчитав, вероятно, что прямой перевод «Ныряй, Олли, ныряй! И сокровища пиратов» будет выглядеть перенасыщенным. Но в оригинальном названии идет явная отсылка к популярнейшему фильму Роберта Земекиса «Форрест Гамп» (англ. *Forrest Gump*), когда главная героиня Дженни Каррен дважды произносит фразу «Беги, Форрест, беги!» («Run, Forrest! Run!»). Эта цитата используется в фильмах «Бойцовский клуб» (1999), «Всё или ничего» (2005), «Не шутите с Зоханом» (2008), в сериале «Побег» (*Prison Break*, 2005). В 1998 г. на мировые экраны вышел триллер немецкого кинорежиссера Тома Тыквера «Lola rennt» (с немецкого: «Лола, беги»), который в российском варианте получил название «Беги, Лола, беги», что, без сомнения, навеяно ранним творением Земекиса. Так, используя прием опущения при переводе мультфильма о морских приключениях, переводчики перечеркнули претензию авторов оригинала на взаимосвязь его главного героя со всемирно известным персонажем Форрестом Гампом.

Следующая стратегия, которой очень активно пользуются переводчики, – это частичная или полная замена названий из-за невозможности передать прагматический смысл исходного текста. Прагматическая адаптация обусловлена определенными пластами лексики, к которым относятся реалии, фразеологизмы, авторское словотворчество, что несет определенную смысловую нагрузку, непонятную при дословном переводе. Например, название «The Cinderella Man» (2005) переведено как «Нокдаун». Жанр этого фильма – биографическая драма. Это история человека, который в годы Великой Депрессии начинает боксировать, чтобы заработать деньги на пропитание себе и своей семье. Выясняется, что у Брэдока настоящий спортивный талант, который возносит его к вершинам славы. А его тяжелое прошлое послужило поводом для появления его оригинального прозвища – Золушка. Однако российским переводчикам не удалось образовать мужской род от слова Золушка (Золушкин, Золушкамен звучат слишком нелепо), потому им пришлось отказаться от перевода как такового и найти контекстуальную замену – Нокдаун. Здесь причиной замены можно считать невозможность передачи внутренней формы англоязычного названия. Или: «A Most Wanted Man» – «Самый опасный человек». В данном случае синонимическая замена демонстрирует удачное решение переводчика, т.к. прямой перевод «Самый разыскиваемый человек», во-



первых, не сразу дает понять, что имеется в виду преступник, во-вторых, совершенно неудобочитаемо и с трудом произносимо. Выбран наиболее удачный синоним слову «разыскиваемый», лучшим образом раскрывающий значение слова *wanted*.

Но и такой прием далеко не всегда вызван необходимостью смысловой адаптации. Рассмотрим примеры: очень спорный случай использования частичной замены при переводе названия фильма «The Secret Life of Walter Mitty» – «Невероятная жизнь Уолтера Митти», вышедшего на экраны в 2014 г. Приключенческая комедия о мечтателе, чья жизнь проходит за скучными занятиями, но в фантазиях его мир наполнен героизмом и романтикой – экранизация одноименного классического рассказа писателя Джеймса Турбера «Тайная жизнь Уолтера Митти» («The Secret Life of Walter Mitty»). Замена первого слова на «невероятная» искажает смысл как самого слова *secret*, так и смысл сюжета.

Или, например, почему бы не сделать прямой перевод мелодрамы «The Lovers» (2015, в российском прокате – «Вне времени») и дать фильму русское название «Возлюбленные», а не производить пусть красивую по звучанию и соответствующую сюжету, но все же почему-то полную замену? Оригинальное и вполне переводимое название – «Knock Knock» (2015) – претерпело полную, близкую по смыслу, но совершенно бесполезную замену – «Кто там?». А почему, собственно, не «Тук-тук»? К чему ненужные творческие муки там, где они не требуются?

Помимо вышеперечисленных отдельно выделяют еще такие стратегии перевода, как, например, жанровая адаптация и возвращение к первоисточнику<sup>9</sup>, которые, по сути, представляют собой разновидности воплощенных стратегий трансформации и замены заголовка.

При выборе пути жанровой адаптации в процессе перевода названия происходит его соотнесение с определенным жанром, что позволяет потенциальному зрителю идентифицировать жанр фильма. Такая стратегия особенно часто используется при переводе названий фильмов-ужасов. Сравните: «Ouija» – «Уиджи. Доска Дьявола»; «Annabelle» – «Проклятие Аннабель»; «Charlie» – «Робот по имени Чаппи»; «Neighbors» – «Соседи. На тропе войны».

Возвращение к первоисточнику применяется в тех случаях, когда название фильма не соответствует названию литературного произведения, ставшего основой сюжета, при этом зачастую сюжеты произведения и экранизации могут во многом не совпадать. Например, триллер режиссера Нила Бёргера – «Limitless» – снят по роману Алана Глинна «The Dark Fields». Роман в России вышел с переводным названием «Области тьмы» (что и стало у нас заголовком для его экранизации), хотя мог стать известным российскому читателю как, например, «Безграничность», если бы мы учли мысль создателей фильма и не обращались к первоисточнику, тем более что название книги не на слуху в нашей стране, да и перевод ее названия не вполне корректен. Впрочем, это уже совсем другая история, которая может стать предметом отдельного исследования.



По нашему убеждению, жанровую адаптацию, возвращение к первоисточнику, как, впрочем, и любую другую трансформационную стратегию, переводчик должен выбирать только тогда, когда в этом действительно есть необходимость, когда без обращения к этим стратегиям прагматическая функция названия не может быть передана, когда в оригинале скрыт смысл, понятный зрителю оригинала, но который при использовании других стратегий перевода не будет доступен российскому зрителю.

Несмотря на то, что в большей степени переводы названий фильмов, вышедших в российский прокат за последние два года, соответствуют понятию качественного перевода и его главным параметрам: адекватности, точности, эквивалентности, адаптированности, оставшаяся часть переводных названий, не входящих в это число, определенно вызывает тревогу.

При этом можно констатировать, что выбор стратегии перевода зачастую продиктован ориентированностью исключительно на рекламные цели заголовка. Мы ни в коей мере не отрицаем, что помимо требования адекватности перевода переводчик наименований кинофильмов вынужден учитывать требования рекламной и коммерческой целесообразности. Однако необходимо понимать, что неотъемлемая рекламная функция фильмонима<sup>10</sup>, исходя из самой его природы, по умолчанию заложена в оригинале. Тем более, кто как не западный производитель какого бы то ни было товара, в том числе и кинопродукции, лучше всего позаботится о его продвижении? Задача переводчика создать адаптированную версию оригинального названия, уже содержащего в себе рекламную составляющую. Трансформации и замены при переводе фильмонимов, производимые в интересах коммерческой целесообразности, оправданы только в случаях, когда заказчик выдвигает свои требования (чему, к сожалению, пока нет противодействия) и/или когда в результате перевода название утрачивает свою рекламную составляющую для российского зрителя из-за разницы восприятий, культур, истории и прочих различий производителя фильма и реципиента переводного названия.

Итак, можно долго рассуждать на темы «кто виноват?» и «что делать?», но нашей презумпцией, в любом случае, остается профессиональная, качественная и органичная, не бросающаяся в глаза работа переводчика, в частности, в такой интересной сфере как индустрия кино, где зачастую условия диктует рынок, но эти условия, тем не менее, не должны довлеть над разумом, чувствами меры и вкуса.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Кныш Е. В. Лингвистический анализ наименований кинофильмов в русском языке: автореф. дис. ... к.ф.н. Одесса, 1992. С. 5–6.

<sup>2</sup> Афиша@mail.ru. Каталог фильмов 2014–2015 гг. URL: <http://afisha.mail.ru/> (дата обращения 08.05.2015).

<sup>3</sup> Roth V. Divergent. URL: [http://www.divergent.xyz/read\\_divergent\\_3.html](http://www.divergent.xyz/read_divergent_3.html) (accessed 15.05.2015).



<sup>4</sup> Англо-русский словарь общей лексики ABBYY Lingvo-Online. URL: <http://www.lingvo-online.ru/ru/Translate/en-ru/divergent> (дата обращения 10.05.2015).

<sup>5</sup> Англо-русский словарь общей лексики ABBYY Lingvo-Online. URL: <http://www.lingvo-online.ru/ru/Translate/en-ru/insurgent> (дата обращения 10.05.2015).

<sup>6</sup> Англо-русский словарь общей лексики ABBYY Lingvo-Online. URL: <http://www.lingvo-online.ru/ru/Translate/en-ru/allegiance> (дата обращения 10.05.2015).

<sup>7</sup> Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). М., 1990. С. 187–208.

<sup>8</sup> Афиша@mail.ru. URL: [https://afisha.mail.ru/cinema/movies/770886\\_ohotniki\\_za\\_sokrovishami/](https://afisha.mail.ru/cinema/movies/770886_ohotniki_za_sokrovishami/) (дата обращения 08.05.2015).

<sup>9</sup> Большая советская энциклопедия: электронное издание. URL: <http://www.big-soviet.ru/990/93114/%D0%AD%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%B8%D1%83%D0%BC/> (дата обращения 25.04.2015).

<sup>10</sup> Милевич И.Г. Стратегии перевода названий фильмов // Русский язык за рубежом. 2007. № 5. С. 68–69.

<sup>11</sup> Подымова Ю.Н. Названия фильмов в структурно-семантическом и функционально-прагматическом аспектах: автореф. дис. ... к. ф. н. Майкоп, 2006. С. 9–11.

## References

1. Knysh E.V. *Lingvisticheskiy analiz naimenovaniy kinofil'mov v russkom yazyke: avtoref. dis. ... k. f. n.* [Linguistic Analysis of Feature Films Titles in Russian Language: Author's thesis]. Odessa, 1992, pp. 5–6.

2. Afisha@mail.ru. *Katalog fil'mov 2014–2015 gg.* [Poster@mail.ru. Movie catalog 2014–2015]. Available at: <http://afisha.mail.ru/> (accessed 8.05.2015).

3. Roth V. *Divergent*. Available at: [http://www.divergent.xyz/read\\_divergent\\_3.html](http://www.divergent.xyz/read_divergent_3.html) (accessed 15.05.2015).

4. *Anglo-russkiy slovar' obshchey leksiki ABBYY Lingvo-Online* [English-Russian Dictionary ABBYY Lingvo-Online]. Available at: <http://www.lingvo-online.ru/ru/Translate/en-ru/divergent> (accessed 10.05.2015).

5. *Anglo-russkiy slovar' obshchey leksiki ABBYY Lingvo-Online*. [English-Russian Dictionary ABBYY Lingvo-Online]. Available at: <http://www.lingvo-online.ru/ru/Translate/en-ru/insurgent> (accessed 10.05.2015).

6. *Anglo-russkiy slovar' obshchey leksiki ABBYY Lingvo-Online* [English-Russian Dictionary ABBYY Lingvo-Online]. Available at: <http://www.lingvo-online.ru/ru/Translate/en-ru/allegiance> (accessed 10.05.2015).

7. Komissarov V.N. *Teoriya perevoda (lingvisticheskie aspekty)* [The Theory of Translation (Linguistic Aspects)]. Moscow, 1990, pp. 187–208.

8. Afisha@mail.ru [Poster@mail.ru]. Available at: [https://afisha.mail.ru/cinema/movies/770886\\_ohotniki\\_za\\_sokrovishami/](https://afisha.mail.ru/cinema/movies/770886_ohotniki_za_sokrovishami/) (accessed 08.05.2015).

9. *Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya: elektronnoe izdanie* [Great Soviet Encyclopedia: electronic edition]. Available at: <http://www.big-soviet.ru/990/93114/%D0%AD%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%B8%D1%83%D0%BC/> (accessed 25.04.2015).

10. Milevich I.G. *Strategii perevoda nazvaniy fil'mov* [The Translation's Strategies

of Movie Titles]. *Russkiy yazyk za rubezhom*. 2007, no. 5, pp. 68–69.

11. Podymova Yu.N. *Nazvaniya fil'mov v strukturno-semanticheskoy i funktsional'no-pragmaticheskoy aspektakh: avtoref. dis. ... k. f. n.* [The Titles of Movies in a Structurally-Semantic and Functionally-Pragmatic Aspects: Author's thesis]. Maykop, 2006, pp. 9–11.

**Воронцова Ирина Игоревна** – кандидат филологических наук, доцент; доцент кафедры английского языка РГГУ.

Круг научных интересов: ономастика сквозь призму лингвокультурологии, компаративистика в обучении лексике английского и русского языков как иностранных, вопросы перевода имен собственных.

E-mail: iravorontsova1@gmail.com

**Vorontsova Irina I.** – Candidate of Philology, associate professor at the Department of the English Language, Russian State University for the Humanities (RSUH).

Scientific interests: onomastics through the prism of cultural linguistics, comparative studies in teaching vocabulary in English and Russian as foreign languages, translation issues of proper names.

E-mail: iravorontsova1@gmail.com

**Ткаченко Наталья Леонидовна** – выпускник РГГУ (2015, второе высшее образование, бакалавр по профилю «Перевод и переводоведение»). Юрист, переводчик.

E-mail: tkachenko.nl@mail.ru

**Tkachenko Natalya L.** – RSUH graduate (2015, second degree, BA in “Translation and Translation Studies”).

Lawyer, translator, interpreter.

E-mail: tkachenko.nl@mail.ru



## ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ Surveys and Reviews

А.М. Павлов (Кемерово)

### *В мире монодрамы, или заметки о сборнике «Как в зеркале: Материалы монодраматического фестиваля» (М., 2015)*

**Аннотация.** Предлагаемая статья представляет собой рецензию на сборник монодраматических произведений, написанных участниками спецсеминара «Визуальное в литературе», который действует на историко-филологическом факультете РГГУ, к мини-фестивалю «Как в зеркале». Внимание уделяется, с одной стороны, разговору о качестве опубликованных пьес; с другой стороны, прояснению роли таких творческих лабораторий в литературном образовании.

**Ключевые слова:** монодрама; читатель / зритель; современная драма; перформативность; литературное образование.

A.M. Pavlov (Kemerovo)

### **On Monodrama, Or Notes on Collection “As in a Mirror”: Materials of Monodramatic Festival (Moscow, 2015)**

**Abstract.** The article is a review of the collection of monodramas written by the participants of a seminar “*Visual in literature*”, run at the Faculty of History and Philology at Russian State University for the Humanities, for “*As in a Mirror*” mini-festival. The article examines the quality of the published plays, as well as the role of such creative labs in literary education.

**Key words:** monodrama; the reader / viewer; modern drama; performativity; literary education.

Я, я, я! Что за дикое слово!  
Неужели вон тот – это я?  
В. Ходасевич

21 февраля 2015 г. в Москве состоялся монодраматический фестиваль «Как в зеркале». На нем состоялась презентация пьес, сочиненных участниками спецсеминара «Визуальное в литературе», который действует на историко-филологическом факультете РГГУ под руководством С.П. Лавлинского и В.Я. Малкиной. По итогам этого открытого мероприятия был издан сборник с таким же названием, в котором были опубликованы драматические произведения «тех, кто принял вызов». В предлагаемой статье хотелось бы поделиться некоторыми впечатлениями от этой книги.

Так как автор данных строк не был непосредственным свидетелем фестивального события, то все последующие далее суждения будут опираться исключительно на прочитанные пьесы. А поскольку статья такого рода неизбежно предполагает момент оценки вышедшего сборника, то аналитические штудии в ней будут сочетаться с интонациями литературно-критическими, связанными с разговором о художественном качестве представленных произведений.

Начнем с того, что написанные участниками фестиваля пьесы демонстрируют широкие художественные возможности монодрамы как «формы сценико-драматического творчества» (Н. Евреинов). Так, в сборнике представлены монодрамы разных типов эстетического завершения: сатирического («Скрепкин» Юлии Моревой – пьеса, в которой главным героем является замечательно художественно выписанный «большой начальник маленькой конторы» Скрепкин – духовно-агрессивный поклонник поп-певца Михаила Стасова), идиллического («Ретроспекция» Виктории Косенко и Ольги Рывкиной, где героиня-писательница увидела, наконец, в жизни то, что примирило ее со своим подсознанием и дало возможность вновь творить, выпасть из «пучины» затянувшего ее быта, по сути открыть смысл жизни), драматического (когда герои оказываются в болезненном «лабиринте» так до конца и неразрешимых ими вопросов о себе и собственном месте в миропорядке: «Совершенный вид» Екатерины Задирко, «Перекипающий чайник» Алины Улановой). Присутствуют драмы как в прозе, так и в стихах. Здесь нельзя не отметить «изысканный центонный текст» (А.В. Синицкая) Виктории Малкиной «Опять. Окно»; в поэтической форме написан также провокативно-«педагогический» текст Сергея Лавлинского «Учитель и Ученик». Есть в сборнике монодрамы, восходящие к жанру драматического этюда, «сцены-монолог» (с комическим содержанием), разработанного в творчестве А.П. Чехова («Переехали» Иосифа Рыбакова), другие представляют собой «современную мистерию» («Смертельный номер» Евгении Киреевой – здесь в качестве «единого действующего» выступает не человек, а Смерть). Пьеса «Похмелье» Дмитрия Арчакова тяготеет к драматургии вербатим, построенной «путем монтажа дословно записанной речи»<sup>1</sup>. И т.д.

Стоит заметить, что каждое из рецензируемых произведений, действительно, состоялось как художественное и эстетическое целое. Пьесы, написанные авторами сборника, характеризуются продуманностью композиции, глубоким освоением драматического конфликта, осознанной прорисовкой сценических подробностей изображенного мира и – особо хочется остановиться на этом – высоким уровнем работы со словом. Представляется весьма удачным то, что книга открывается пьесой Иосифа Рыбакова «Переехали». Этот драматургический текст построен как раз на очень изысканной игре со словом (а соответственно игре и с воспринимающим сознанием), вынесенным в заглавие. Не только у не искушенного в карточных делах читателя / зрителя, но и реципиента, знакомого с правилами покера и его терминологией, вначале может сложиться ощущение, что героя



действительно «переехали» на машине. Не случайно в начальной ремарке сказано, что «нижнюю часть тела закрывает простыня», а герой «постанывает, будучи не в силах скрыть свои страдания». Однако далее текст монодрамы выстраивается таким образом, что у адресата начинается трансформироваться изначальный тип восприятия, а соответственно меняется точка зрения на героя и все происходящее в целом. Возможное трагическое (в житейском плане) событие на деле оказывается проигрышем «бабла» в покер. Стоит обратить особое внимание на то, как филигранно в пьесе «Переехали» слова «переливаются» многочисленными оттенками значения, создавая эффект обманутого читательского / зрительского ожидания, как, например, во фразе «Летят в меня две дамочки на полном ходу... И я ведь знал, что там именно две дамы сидят». Думается, что монодрама Иосифа Рыбакова задает необходимый провокативно-перформативный «задор», который в дальнейшем успешно подхватывают остальные пьесы, всему сборнику.

Заметим, что все монодрамы, написанные участниками семинара, имеют малый объем словесного текста, что не случайно. И вызвано это не только техническим требованием – возможностью аудиторной презентации не более 10–12 минут в рамках фестиваля (иначе это событие растянулось бы на несколько дней). Небольшой размер монодрамы, думается, является вполне органичным, поскольку обусловлен ее архитектурными свойствами.

По справедливому замечанию Мориса Бобура, монодрама – «пьеса, в которой весь человеческий интерес, все действие, все волнение рождаются в кризисе сознания»<sup>2</sup>. Последний по сути дела и можно назвать предметом монодрамы, что делает ее присутствие естественным именно внутри драматического литературного рода. Действительно, по словам В.Е. Хализева, одно из существенных различий между эпической и драматической формой состоит в том, что «в повествовательном произведении могут быть пространственными, многочисленными и даже доминирующими эпизоды, которые выявляют состояния умиротворенности и покоя (добавим, как во внешней, так и во внутренней жизни человека. – А.П.). В драмах же и спектаклях подобные эпизоды обычно сводятся к минимуму. Они уступают место изображению драматически напряженных ситуаций»<sup>3</sup>. Драма, по словам Б.О. Костелянца, «обращается к ситуациям, которые *чреваты сдвигами, кризисами, переворотами* в отношениях и соответственно изменениями и *переломами в судьбах*, в людях, эти отношения созидающих» (курсив мой. – А.П.)<sup>4</sup>. Монодрама, как и любое драматическое произведение, думается, также не показывает жизнь и человека в их эпической «успокоенности», *изображая последнего не просто «в минуты высочайшего напряжения»* (К. Чапек), но прежде всего во время *катастрофических «сдвигов» его сознания, лишенного гармонической цельности и представляющего собой «арену» борьбы противоположных чувств, интенций и устремлений.*

Именно поэтому в монодраме неизбежно репрезентируется одно из



ключевых свойств драмы, связанное с организацией художественного времени. Поскольку *предметом монодрамы* становятся визуально эксплицированные в пространстве-времени сцены катастрофические «сдвиги» – можно сказать, *пороговые ситуации – человеческого сознания*, то монодрама (так же, как и любое драматическое произведение) отказывается от *репрезентации биографического (обычного, медленно текущего времени)*<sup>5</sup>. Она обращается к изображению *времени кризисного, протекающего бурно и стремительно*, художественно акцентируя тем самым остроту присутствующих в сознании героя и требующих своего разрешения противоречий. Можно, видимо, говорить о том, что монодрама также тяготеет к *стянутости и сжатости художественного времени*. Причем концентрация действия во времени в монодраме, видимо, оказывается даже большей по сравнению с произведениями обычной драмы, чем и обусловлен частый малый размер монодраматических произведений. (Можно вспомнить такие, очень небольшие по размеру, монодраматические произведения, как «Госпожа Ленін» В. Хлебникова, «Глупец и Смерть» Г. фон Гофманшталя, «Путник» В. Брюсова, «Последняя лента Крэппа», «Зола» С. Беккета; среди произведений современной драмы – «Дневник шахида» А. Молчанова, «Смерть Фирса» В. Леванова и пр.) Большая же сжатость, стянутость художественного времени по сравнению с обычной драмой обусловлена, видимо, еще одним свойством поэтики монодрамы – особым характером драматической активности «единого действующего». Так, по словам Г.В.Ф. Гегеля, в драме, в отличие от лирики, «размышляющая и чувствующая душа» «не задерживается у себя в качестве внутренней жизни», а «переходит к действиям»<sup>6</sup>. Вот почему драма всегда требует *«широко развернутого»* (Г.В.Ф. Гегель) *действия* «с его борьбой и исходом», в котором «духовные силы выражают себя и оспаривают друг друга»<sup>7</sup>. Движущей силой перехода «субъективного чувства» «во внешнее выражение действия» становится проявленная воля драматического индивида (по Г.В.Ф. Гегелю, действие в драме есть «исполненная воля»). Отсутствие же «широко развернутого в пространстве и времени действия» в монодраме объясняется как раз, видимо, *ослаблением (а иногда и полным отсутствием) поступающе-волевой активности «единого действующего»* и заменой ее *активностью духовной, познавательной*, направленной исключительно на самого индивида.

Вот почему малый размер пьес и в сборнике «Как в зеркале» оказался для них также вполне ограничен.

Отметим, что все кризисные моменты бытия персонажей в значительной части пьес сборника «Как в зеркале» связаны с проблемой собственной самоидентификации. Герои в поле повышенного ценностного напряжения решают следующие вопросы: «что я?», «кто я?», «как я прожил жизнь?». Это касается пьес: «Перекипающий чайник» Алины Улановой, «Совершенный вид» Екатерины Задирко, «Гегельянство хуже пьянства» Виктории Гендлиной, «Письма к автору» Александры Бабушкиной, «Вечером на хлебном поле» Анны-Марии Апостоловой. Именно с этим свя-



зано присутствие в пьесах сборника мотивов человека перед зеркалом («Перекипающий чайник»), внутреннего раздвоения, часто свидетельствующего об отсутствии внутренней цельности в человеке. К примеру, в пьесе Дмитрия Арчакова «Похмелье» в качестве одного из персонажей (и это специально оговорено в афише) появляется «внутренний монолог», который как бы гротескно обособляется от его «носителя» (Михаила) и, можно сказать, персонифицируется. То же самое происходит в монодраме Виктории Косенко, Ольги Рывкиной «Ретроспекция», где также один из героев – «внутренний голос Французши или ее подсознание», трактующий увиденное на улицах Парижа иначе, чем сама Французша. В монодраме Сергея Лавлинского «Учитель и ученик» главный герой, видимо, решающий проблему собственной, прежде всего социальной, идентичности, названный «он», видит в воображении своего двойника «почему-то в невероятно дурацкой шапочке-колпачке». Следовательно, можно говорить о том, что представленные в сборнике пьесы вписываются в общий контекст эстетики современной драмы («новой монодрамы»).

Малый размер произведений обусловил еще одно их важнейшее художественное качество, точно подмеченное, кстати, в одном из зрительских отзывов о фестивале. Текст монодрамы Екатерины Задирко «Совершенный вид», как сказано в «Мнении зрителя-дилетанта» Анны Беловой, «такой наполненный и густой, что я, кажется, даже дышать порой забывала, чтобы не упустить ни полслова»<sup>8</sup>. Приведенное рецептивное замечание вполне правомерно, поскольку такие, небольшие по объему речевые материалы, монодраматические произведения требуют, видимо, и *особого статуса слова*. Оно, действительно, должно быть настолько *плотным и насыщенным* по смыслу, чтобы зритель буквально забывал «дышать». При ослаблении внешнесобытийной стороны происходящего (фабулы), вплоть до ее полной редукции (как в драме Екатерины Задирко «Совершенный вид» или Евгении Киреевой «Смертельный номер»), при отсутствии обмена «словесными действиями» (В. Хализев) с другими персонажами (что характерно для немондраматической пьесы) именно звучащее слово персонажа становится в монодраме главной движущей силой драматического действия. Это достигается за счет того, что высказывание персонажа монодрамы всегда пронизано острым ощущением кризисности (не внешней, а внутренней: ранее уже отмечалось, что предметом монодрамы можно считать кризис сознания субъекта), являясь, если воспользоваться выражением В. Мейерхольда, ее «динамическим сгустком». Без указанного свойства речи «единого действующего» его внутренняя драма останется существующей отдельно от читателя, поскольку не вызовет у него «тотального «сотворческого соучастия»» (В. Малкина, С. Лавлинский), столь значимого для монодраматической художественной целостности. Думается, что авторам пьес, напечатанных в сборнике, как раз и удастся создать такое слово, которое можно было бы назвать *словом на пределе*. Т.е. перед читателем / зрителем создается особая художественно-речевая ситуация: я говорю, высказываюсь, поскольку *не могу не говорить, не могу не выска-*



*зываться*. Отмеченное свойство поэтики монодрамы интенсивно проявляется не только в пьесе Екатерины Задирко «Совершенный вид», но и отчетливо присутствует в монодрамах Виктории Гендлин «Гегельянство хуже пьянства», а также Анны-Марии Апостоловой «Вечером на хлебном поле».

Поэтому приведенные выше слова Анны Беловой являются подходящей характеристикой для всех пьес книги «Как в зеркале».

Благодаря такому свойству слова, личная драма субъекта, духовные результаты его нравственного и экзистенциального опыта предстают перед воспринимающим сознанием не как нечто *готовое, решенное и окончательное*, а как *проблема*. Это касается и пьесы, выполненной в рамках так называемой «неоидидактической» стратегии, – монодрамы «Смертельный номер» Евгении Киреевой, где в качестве «единого действующего» выступает Смерть. С одной стороны, она говорит о необходимости перестать жить «в пустоту» (т.е. ради Смерти). С другой стороны, не предлагает уже заранее написанных рецептов того, как жить («А как жить – это вам даже сама Жизнь не скажет»), отдавая это исключительно на откуп воспринимающему субъекту. Не случайно ряд пьес завершается знаком вопроса (как, например, произведения Александры Бабушкиной, Екатерины Задирко). Не утвердительные, а вопрошающие интенции (хотя формально в конце текста и не появляется соответствующего знака) присутствуют в финале монодрамы Виктории Гендлин «Гегельянство хуже пьянства», что делает ценностно-смысловые горизонты жизни драматического персонажа открытыми для адресата. А вот в монодраме Иоанна Демидова «Бардо» о необходимости самоопределения читателя / зрителя по отношению к происходящим в изображенном мире «странностям» сказано в самом тексте пьесы. Завершающее предложение монодрамы этого автора звучит так: «Какое из этих двух состояний выбрать, я оставляю тебе, дорогой читатель (а может быть, даже зритель)». Таким образом, можно сказать, что большинство пьес, представленных в сборнике, погружает в состояние «кризиса идентичности» и самого читателя / зрителя.

Именно поэтому видится важным, что книга называется «Как в зеркале». Попытаемся объяснить это название. Его выбор обусловлен, видимо, двойкой художественной установкой самих произведений.

С одной стороны, каждая из монодрам ориентирована на сценическую репрезентацию кризисного опыта *другого* – героя, т.е. определенного человека, живущего во вполне конкретных условиях времени и пространства (например, в современном Париже, как в «Ретроспекции» Виктории Косенко и Ольги Рывкиной), часто имеющего определенный социальный статус (студентка химического факультета в «Перекипающем чайнике» Алины Улановой). С другой стороны – на художественное выявление в нем *человека вообще*, т.е. начала не только *индивидуального*, но и *родового*, регулярно поддерживая *необходимую «внутреннюю меру»* (Н.Д. Тармарченко) *в соотношении этих аспектов*. Можно говорить о том, что переживаемые героями монодрам кризисы всегда связаны с выявлением





некоторой общей человеческой «участи». Все происходящее с героями, таким образом, может быть спроецировано на жизненный опыт *каждого человека* (независимо от его возрастных, половых и социальных характеристик).

Не случайно, к примеру, исполнителем слов ЕГО (формально лица мужского пола) в драме Екатерины Задирко «Совершенный вид», как сказано в начальной ремарке, «может быть мужчина и женщина». В драме же Александры Бабушкиной в финале пьесы слушателям предоставляется самим различать, кто говорит (Тэффи или та, что пишет о ней через сто с лишним лет диссертацию), поскольку «на тот момент это уже не важно». Произносимые слова может сказать как один, так и другой персонаж (независимо от того, в какое время он живет), поскольку его опыт «перерастает» хронологические и пространственные границы, становясь универсальным. Таким образом, написанные участниками фестиваля произведения наглядно демонстрируют тезис В. Малкиной и С. Лавлинского о том, что текст монодрамы всегда «выступает в качестве «проявителя» спрятанных, не актуализированных до поры до времени переживаний» самого читателя / зрителя. Поэтому в сценически эксплицированном кризисном опыте центрального персонажа монодрамы воспринимающий субъект, *как в зеркале*, должен увидеть, прежде всего, самого себя. Монодрама, действительно, становится «способом идентификации личности реципиента, которая возможна только через испытание встречей с Другим-как-самим-собой» (В Малкина, С. Лавлинский)<sup>9</sup>.

Однако думается, что от адресата требуется не только нравственно-этическая самоидентификация, но и эстетическая. К примеру, от того, какой вариант интерпретации слова «Бардо» выберет воспринимающий субъект, будет зависеть не только прояснение статуса происходящих событий, но и истолкование заглавия пьесы, а следовательно, ее художественного смысла (что входит в кругозор не героя, а исключительно автора-творца и читателя / зрителя).

В связи с этим нельзя не отметить скрупулезную творческую работу авторов с ремарками, которые практически в каждой из пьес обладают также *высокой степенью провокативности* по отношению к реципиенту. Таким образом, в драмах, опубликованных в сборнике «Как в зеркале», находит свое отражение такая черта поэтики неклассической драмы (в том числе рубежа XX–XXI вв.), как усиление перформативности зон «авторского» текста. В качестве примеров ремарок, стимулирующих активно-творческое соучастие адресата, приведем несколько. Из пьесы Екатерины Задирко: «Герой – он, но исполнителем может быть и мужчина, и женщина». Из монодрамы Анны-Марии Апостоловой: «Сцена оформлена как угодно, где угодно, кем угодно. Главное без акцентов. Оформление ровное и одновременно беспокойное». Из грациозно «сотканной» из цитат стихотворной драмы Виктории Малкиной: «Читает он или пишет? Спит или бодрствует? Говорит или слышит?».

Именно поэтому выбор для презентации текстов, написанных участ-



никами семинара, жанра читки (а не полноценного сценического разыгрывания) также представляется продуктивным, поскольку последний непосредственно связан с «отключением» плана внешнего (предметного) и соответственно концентрацией внимания воспринимающего субъекта на личной драме индивида, воплощенной в его слове.

Причем органичность читки проистекает в данном случае опять же из свойств поэтики опубликованных в сборнике произведений. Многие из них либо лишены декораций вовсе (как, например, пьеса Екатерины Задирко «Совершенный вид», в которой на сцене находится лишь стул, где сидит персонаж, адресующий свое слово зрителю и еще «кому-то», или драма Веры Гендлиной «Гегельянство хуже пьянства»), либо последние характеризуются чрезмерным минимализмом, что не случайно. Можно, видимо, говорить о том, что подробности обстановки в монодраме требуют от ее автора особой продуманности. В произведении, в котором визуальнорецептивный акцент делается исключительно на развертывании сознания центрального персонажа, его «жизненной правды», на каждую деталь предметного мира накладывается особая функция. Любой элемент сценического пространства здесь неизбежно расширяет свой семантический объем, имея непосредственное отношение к внутренней драме «единого действующего», а потому повышенно символичен. Следовательно, художественная «разработка» хронотопа, в котором локализован центральный герой монодрамы, требует от автора особых эстетических усилий.

С нашей точки зрения, очень тонко такая работа с конкретной подробностью обстановки ведется в пьесе Алины Улановой «Перекипающий чайник». Вполне ожидаемый атрибут кухонного пространства здесь становится по сути дела символом всего того, что происходит в пьесе, проекцией на ее основную сюжетную ситуацию. При этом возникают смыслы, которые не входят в жизненный кругозор героини, но открываются воспринимающему сознанию. «Перекипающий чайник» в драме Алины Улановой можно рассматривать как символ так и не состоявшегося духовного единения / взаимодействия отца и дочери, постепенного *взаимного «выкипания»* их отношений. Подобно тому, как слова девушки, обращенные к папе, всегда улетают в пустоту, звонки по мобильному, в которых общается о необходимости помощи отцу, оказываются не услышанными главной героиней. Вот почему в данной пьесе чайник как традиционный образ домашнего очага и уюта меняется на его мнимое подобие (по словам героини, это «нечто», так что знакомые «даже не сразу понимают, что это просто чайник»).

Еще один пример семантически точной работы с деталью предметного мира – пьеса Дмитрия Арчакова «Похмелье». Здесь необходимость развертывания всего происходящего в конкретных условиях художественного пространства (поэтому подробно описывается стройка, а также то, что герой как бригадир-строитель делает) связана с созданием ценностно-смысловой дистанции между автором-творцом и героем. Приведем один из фрагментов пьесы целиком:



«Михаил. Так что не пизди мне здесь. Россия встает с колен!

Улыбаясь, Михаил начинает подниматься. Он начинает подниматься. Он не может устоять и по инерции наступает одной ногой назад... Михаил летит головой вниз, ударяясь об стену, переворачивается и падает на бетон боком».

В данном случае налицо «чеховское» несовпадение между словом и действием (совершенным хоть и не по воле героя). Если первое предложение ремарки соотносится с репликой персонажа (он «поднимается» после фразы о «вставании» России с колен), то последующая часть вступает в очевидное противоречие с высказыванием Михаила. Вместо «подъема» – падение, причем в «пропасть» («останавливаясь перед пропастью в последний момент»), что символично. В итоге слова бригадира о «воскрешении» страны начинают восприниматься не более чем комически и вступать в конфликт с оценкой происходящего автором-творцом (и соответственно читателем / зрителем).

Не случайно значительную часть статьи о книге «Как в зеркале» мы посвятили описанию особенностей поэтики рассматриваемых пьес. Это позволяет нам прийти к заключению, что такого рода *творческие фестивали-лаборатории*, действительно, могут считаться *одной из продуктивных форм освоения художественного языка литературного произведения и его различных типов, в данном случае – монодрамы*. Следовательно, предложенные В. Малкиной и С. Лавлинским формы деятельности просто необходимы литературному образованию и могут быть актуализированы не только в работе со студентами, но и со школьниками. Чувствующийся неподдельный интерес авторов к написанию своих, оригинальных, текстов, неформальная работа над ними, как и лишенная «псевдоакадемической серьезности» перформативная презентация, могут служить опровержением распространенных в педагогических кругах патриотически-пессимистических настроений, что молодежь не читает, не хочет заниматься литературой и пр. Поэтому весьма символично, что сборник «В зеркале» завершается пьесой Сергея Лавлинского, в которой среди других персонажей в гротескно-сатирической тональности изображаются именно так мыслящие учитель литературы, критик и чиновник отдела образования.

Вот почему хочется пожелать инициаторам этого научно-креативного образовательного проекта Виктории Малкиной и Сергею Лавлинскому дальнейших успехов на этом, воистину рок-н-рольном, поприще.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Болотян И.М. Вербатим как теоретическое понятие (опыт разработки словарной статьи) // Новейшая русская драма и культурный контекст. Кемерово, 2010. С. 103.

<sup>2</sup> Цит. по: Синицкая А.В. Театр для всех: между словом и изображением // Как в зеркале. М., 2015. С. 8.

<sup>3</sup> Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986. С. 108.

<sup>4</sup> Костелянец Б.О. Драма и действие. М., 2007. С. 31.



<sup>5</sup> Тмарченко Н.Д. Пространство-время драматического действия и конфликт // Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 1. М., 2004. С. 316.

<sup>6</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 3. М., 1971. С. 541.

<sup>7</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 3. М., 1971. С. 420–421.

<sup>8</sup> Белова А. Мнение зрителя-дилетанта // Как в зеркале. М., 2015. С. 5.

<sup>9</sup> Малкина В., Лавлинский С. Монодраматическое путешествие, или Рок-педагогика в действии // Как в зеркале. М., 2015. С. 11.

#### References

1. Bolotyayn I.M. Verbatim kak teoreticheskoe ponyatie (opyt razrabotki slovarnoy stat'i) [Verbatim as a Theoretical Concept (experience in the development of a dictionary article)]. *Noveyshaya russkaya drama i kul'turnyi kontekst* [The Latest Russian Drama and Cultural Context]. Kemerovo, 2010, p. 103.

2. As cited in: Sinitskaya A.V. Teatrdlyavsekh: mezhduslovom i izobrazheniem [Theatre for Everyone: Between Word and Picture]. *Kak v zerkale* [As in a Mirror]. Moscow, 2015, p. 8.

3. Khalizev V.E. *Drama kak rod literatury* [Drama as a Sort of Literature]. Moscow, 1986, p. 108.

4. Kostelyanets B.O. *Drama i deystvie* [Drama and Action]. Moscow, 2007, p. 31.

5. Tamarchenko N.D. Prostranstvo-vremya dramaticheskogo deystviya i konflikt [Space-time Drama and Conflict], in: Tamarchenko N.D. (ed.). *Teoriya literatury: v 2 t. T. 1* [Theory of Literature: in 2 vols. Vol. 1.]. Moscow, 2004, p. 316.

6. Hegel G.W.F. *Eстетика: v 4 t. T. 3* [Aesthetics: in 4 vols. Vol. 3.]. Moscow, 1971, p. 541.

7. Hegel G.W.F. *Eстетика: v 4 t. T. 3* [Aesthetics: in 4 vols. Vol. 3.]. Moscow, 1971, pp. 420–421.

8. Belova A. Mnenie zritelya-diletanta [The Opinion of Amateur Viewer]. *Kak v zerkale* [As in a Mirror]. Moscow, 2015, p. 5.

9. Malkina V., Lavlinskiy S. Monodramaticheskoe puteshestvie, ili Rok-pedagogika v deystvii [Monodramatic Trip, Or Rock Pedagogy in Action]. *Kak v zerkale* [As in a Mirror]. Moscow, 2015, p. 11.

**Павлов Андрей Михайлович** – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории и теории литературы и фольклора Кемеровского государственного университета.

Автор работ о рецептивных стратегиях художественной литературы, проблеме читателя в творчестве В. Набокова, а также по теории неклассической драматургии.

E-mail: 12312@rambler.ru

**Pavlov Andrey M.** – Candidate of Philology, associate professor at the Department of History and Theory of Literature and Folklore, Kemerovo State University.

The author of works on fiction reception strategies, the problem of a reader in Nabokov's creative works and the theory of non-classical drama.

E-mail: 12312@rambler.ru



## НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Компьютерная верстка А.В. Надточенко  
Обработка для [www.elibrary.ru](http://www.elibrary.ru) М.В. Руднева  
Подписано в печать 2.12.2015.  
Формат 60х90/16  
Гарнитура Times New Roman  
Печать офсетная  
Усл. печ. л. 9,5  
Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»  
117042, Москва, ул. Скобелевская, 23  
Телефон (495) 970-72-63  
E-mail [nivestnik@yandex.ru](mailto:nivestnik@yandex.ru)