



*Новый
филологический
вестник*



№ 4(35)
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

№ 4 (35) ‘ 2015

The New Philological Bulletin

№ 4 (35) ‘ 2015

Москва
2015

Moscow
2015

Новый филологический вестник
№ 4 (35) ' 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).

Манин 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.*

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

№ 4 (35) ' 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 Russian Classical Literature History, 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 Studies of Literature, Institute for History and Philology, Russian State University for the Humanities (RSUH).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

The journal is established in 2005

Is issued 4 times a year

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

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

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

Phone: 7 (495) 250-68-44

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

ISSN 2072-9316

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

© Editorial board of The New Philological Bulletin, 2015

© Russian State University for the Humanities, 2015



Содержание

Теория литературы. Текстология

<i>А.В. Марков (Москва)</i> Энергия заблуждения: к интеллектуальной истории термина.....	10
<i>Е.Ю. Козьмина (Екатеринбург)</i> «Расследование» С. Лема: принцип имитации и разрушение традиционных структур.....	17
<i>И.С. Судосева (Москва)</i> Мейсенская ваза как артефакт и ее функции в организации художественного мира («Искупление» Иэна Макьюэна).....	26

Русская литература

<i>А.В. Леонавичус (Москва)</i> Хронотоп бала в русской литературе (к истокам традиции).....	32
<i>М.А. Жиркова (Санкт-Петербург)</i> Покинутая родина и первые впечатления в эмиграции в поэтических циклах Саши Черного «На Литве» и «Чужое солнце».....	47
<i>К. Дубель (Краков, Польша)</i> Ритмические эксперименты с фольклором в поэтической практике В. Хлебникова и А. Крученых.....	57
<i>Е.Е. Земскова (Москва)</i> Стратегии лояльности: дискуссия о точности художественного перевода на Первом всесоюзном совещании переводчиков 1936 г.	70
<i>Р. Лапушин (Чапел-Хилл, Северная Каролина, США)</i> «Лирика... под сомнением»: превратности «самовыражения» в 1950-е гг..	84

Прочтения

<i>О.Л. Довгий (Москва)</i> Поэзия сквозь призму глаголов движения: опыт тезаурусного анализа.....	94
<i>Е.В. Кузнецова (Москва)</i> «Кто усмирен?»: к интерпретации двух стихотворений Андрея Белого....	107

Литература народов стран зарубежья

<i>И.В. Ершова (Москва)</i> Судьба одной эпической формулы и проблема типологии средневекового эпоса.....	127
<i>О.В. Попова (Москва)</i> К вопросу о генезисе «сюжета о подвиге Рыцаря с лебедем».....	136
<i>И.В. Пешков (Москва)</i> «Роберт Грин» и проблема зарождения категории литературно-художественного авторства.....	147
<i>Н.А. Пастушкова (Москва)</i> «Куртуазная любовь» у А. Капеллана и переосмысление понятия в испанских трактатах XV в.	156
<i>А.А. Козлова (Москва)</i> Образ Испании в исторической и документальной русской прозе XV–XVIII вв.	164



Contents

Theory of Literature. Textual Studies

<i>A. Markov (Moscow)</i> Energy of the Delusion: To the Intellectual History of the Term.....	10
<i>E. Kozmina (Yekaterinburg)</i> Investigation by S. Lem: Imitation Principle and Destruction of Traditional Structures.....	17
<i>I. Sudoseva (Moscow)</i> Meissen Vase as Literary Artefact and Its Functions in Ian McEwan's Novel Atonement	26

Russian Literature

<i>A. Leonavichus (Moscow)</i> Chronotope of a Ball in Russian Literature (Revisiting the Origins of the Tradition).....	32
<i>M. Zhirkova (St. Petersburg)</i> Abandoned Homeland and First Impressions of Emigration in Poetic Cycles On Lithuania and The Alien Sun by Sasha Cherny.....	47
<i>K.A. Dubel (Krakow, Poland)</i> Rhythmic Experiments with Folk Verse in Poetry of Velimir Khlebnikov and Alexey Kruchenykh.....	57
<i>E. Zemskova (Moscow)</i> Strategies of Loyalty: Discussions on Translation Fidelity at the First All-Union Conference of Translators, 1936.....	70
<i>R. Lapushin (Chapel Hill, NC, USA)</i> “Lyric Poetry... under Suspicion”: Vicissitudes of “Self-Expression” in the 1950s.....	84

Interpretations

<i>O. Dovgy (Moscow)</i> Poetry in Terms of Verbs of Motion: Experience of Thesaurus Analysis.....	94
<i>E. Kuznetsova (Moscow)</i> Who Is Pacified? Revisiting the Interpretation of Two Poems by Andrey Belyi.....	107

Foreign Literature

<i>I. Ershova (Moscow)</i> The Fate of an Epic Formula and the Tipology of Medieval Epic.....	127
<i>O. Popova (Moscow)</i> Revisiting the Genesis of the Deed of the Swan Knight Plot.....	136
<i>I. Peshkov (Moscow)</i> “Robert Greene” and the Problem of Authorship's Origin.....	147
<i>N. Pastushkova (Moscow)</i> “Courtly Love” in Andreas Capellanus Treatise and its Rethinking in Spanish Treatises of 15 th Century.....	156
<i>A. Kozlova (Moscow)</i> The Image of Spain in Documental and Historical Russian Prose of 15–18th Centuries.....	164

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ТЕКСТОЛОГИЯ Theory of Literature. Textual Studies

А.В. Марков (Москва)

ЭНЕРГИЯ ЗАБЛУЖДЕНИЯ: к интеллектуальной истории термина

Аннотация: В статье рассматривается неперебиваемость понятия «энергия заблуждения» (Л. Толстой, В. Шкловский) и доказывается его укорененность в философских спорах об энергиях. Конфликт двух пониманий энергии в неоплатонизме, абстрагирующего (Плотин) и эмпатического (Ямвлих), многократно воспроизводился в европейской философии и эстетике. Любая жизнестроительная программа требовала актуализировать этот конфликт и приписать энергии те предикаты, которых ранее у нее не было, что и привело к созданию данного термина.

Ключевые слова: энергия; философия литературы; выразительность; жизнестроительство; неперебиваемость; предикаторство; образы движения в литературе.

A. Markov (Moscow)

ENERGY OF THE DELUSION: To the Intellectual History of the Term

Abstract: The article considers the untranslatable topos “energy of the delusion” (Leo Tolstoy, Victor Shklovsky) and proves its roots in philosophic discussions on pure acts (energies). The Neo-platonist discussion, if act is act of abstraction or act of empathy (resp. Plotinus vs Iamblichos) tended to be reproduced in European aesthetics and philosophy (Nietzsche, Worringer). Any life-making program was actualization of the conflict, in attempts to solve it predicating act with unusual characteristics, as in this case.

Key words: energy (pure act); philosophy of literature; expression; life-making; untranslatable; predicating; images of move and development in literature.

«Энергия заблуждения» – известное выражение Л.Н. Толстого из письма Страхову 1878 г.: «Все как будто готово для того, чтобы писать – исполнять свою земную обязанность, а недостает толчка веры в себя, в важность дела, недостает энергии заблуждения, земной стихийной энергии, которую выдумать нельзя. И нельзя начинать»¹.

Эта цитата получила два противоположных толкования. Б.М. Эйхенбаум интерпретировал его как указание на зависимость движения событий

в мире (энергия понятия исключительно как движение) от деятельности писателя². Внутри этой деятельности заблуждение сродни инстинкту, тогда как истина – не цель, а скорее вызов, который надо одолеть, соперничая с этой истиной. Такое толкование, напоминающее о поисках «философии жизни» начала века, можно считать адаптацией собственной задачи большого романа показать, сколь сильнее стихия романа схем и культурных штампов повседневной жизни, победить вызов низких истин. В.Б. Шкловский в одноименной книге³ уже относил заблуждения не к инстинкту, но наоборот, к строению знания: заблуждения – это продуктивная ересь, оживляющая человечество, позволяющая человечеству и дальше искать смысл жизни. Здесь уже действует не писатель, а все человечество. Оба ярчайших представителя формализма сходятся в одном: реальность находится в постоянном развитии, но при этом относят заблуждение один к субъективному миру решений (абстракции), другой к объективной ситуации знания (всеобщей эмпатии). В данной статье мы доказываем, что это расхождение не сводится к индивидуальным позициям двух мыслителей, но коренится в исходных антиномиях европейской философской культуры.

Прежде всего, нужно отказаться от привычных ошибочных отождествлений энергии с движением, избыточной активностью или зарядом. Последнее – это как раз потенциал, противоположность энергии, хотя такое смещение внимания на источник и причину вместо действия происходило в эстетике не раз: достаточно указать, что слово «талант» мы соотносим в эстетике исключительно с потенциалом, который должен быть раскрыт в труде, а с повышенной энергичностью соотносим «талант» только в бытовой речи.

Слово «энергия» – термин Аристотеля, который, как и все прочие разработки этого философа, постарались воспринять в свои всеохватные интеллектуально изолированные системы неоплатоники. В неоплатонической философии возникло два разных понимания «энергии», историческая близость которых не может скрыть зияния непреодолимых различий. (Здесь и далее всех античных и средневековых авторов мы цитируем в нашем переводе по электронному изданию выверенных текстов⁴.) Плотин и его ученик Порфирий, равно как и корифей всего позднеантичного неоплатонизма Прокл, исходят из аристотелевского противопоставления динамики (потенциальности) и энергии (акта). Такая связка понятий идеально служила Ликею, описывая поведение вещей и ход явлений; но неоплатоники должны были описывать уже не вещи, но мир как реализацию открытых текстами Платона законов. Неоплатоникам пришлось создавать дополнительные конструкции, которые объясняли бы, как функционирование мира по накатанным рельсам совместимо с его вдохновенным созданием; иначе говоря, они столкнулись с той же проблемой четвероякого отношения живой жизни, законов природы, творческой воли и творческой цели, с которой сталкивались Шкловский и Эйхенбаум, решившие это уравнение с четырьмя неизвестными по-



разному.

Плотин дополнил понятие «динамис» понятием «гексис» (лат. *habitus*, имевшее большую историю в схоластике и возрожденное в XX в. П. Бурдые), которое означает *расположенность* вещи к какому-то действию: нужен не только потенциал, но и его инаугурация в расположенности, запуск этого потенциала. «От силы или расположенности мы заключаем об энергии» (*Эннеады*, I, 1, 11). Тогда и можно видеть не только накатанную магистраль, но и вмешательство смысла как расположенности, которая располагает вещи в соответствии с откровением Платона. Такое «вмешательство» вошло в плоть и кровь позднейшего неоплатонизма. Прокл вознаграждает энергию большим числом эпитетов, которые должны привязать ее к вещам, и тем самым освободить потенциальность, позволив ей самой действовать вне вещей, легко обходясь с ними без необходимости сосредотачиваться на вещах и их именах. Вот лишь некоторые из эпитетов, которыми Прокл награждает энергию, из *Комментария на «Кратил» Платона*: «уподобляющая сила и порождающая энергия» (1, 2), «частичная энергия душ» (1, 4), «единство умственной и именующей энергии» (71, 113), «выделенные отцами потомкам энергии» (71, 126), «даймоны, усвоившие силы и энергии душ» (88, 15), «энергия сверх смертной природы» (97, 6), «нераздельность энергии богов» (101, 1), «созидательными своими силами и энергиями видотворит и различает (101, 26), «нераздельная непрерывность сил и энергий» (104, 16), «возвратная энергия» (110, 111). Это естественный итог впитывания смысла как свободного переживания творения мира, по сравнению с которым весь мир бьется в силках эпитетов и проваливается в ямы готовых действий. Эмпатия никуда не годится, а только абстракция дает свободу.

Но совсем иначе энергию мыслил младший современник Плотина Ямвлих. «Энергия» у Ямвлиха ничем не характеризуется, не терпит рядом с собой никаких эпитетов или близких по значению слов и однородна сущности, а не потенциальности. Последняя отходит на второй план: она может быть предметом научного интереса, но никак не экстатического созерцания. В трактате «О мистериях» Ямвлих настаивает не на неразрывности связки «потенциальность – энергия», но на неразрывности связки «сущность – энергия». Для Ямвлиха эта связка самоочевидна: если сущность может получать любые характеристики из внешнего мира, то энергия совершенно бескачественна; и поэтому, в отличие от других неоплатоников, у Ямвлиха между сущностью и энергией не встает никаких осложняющих обстоятельств. В Византии XII в. Николай, епископ Мефонский, добросовестный критик эксцессов неоплатонизма, противопоставивший нечестию неоплатоников умеренную и рассудительную позицию Ямвлиха, в частности, аллегорическое, а не буквальное понимание им метемпсихозы, угадал существенное разногласие внутри неоплатонической традиции. Рассудительность заключается именно в том, чтобы в разговоре об энергии не забыть созерцать сущность: само эмпатическое созерцание сущности, а не выводы из уже

состоявшегося платонического созерцания, придало потенциальности и энергии настоящий смысл.

Отцы Церкви Золотого века легко заимствовали неоплатоническую модель толкования энергий, просто мысленно отсеки неоплатоническую модель потенциала и предрасположенности. От платонизма остались сладкие вершки, а не корешки: доброе и щедрое отношение ко всем вещам, а не необходимость постоянно совершать поклон перед великим Платоном. Отцы Церкви постоянно подчеркивают, что благодаря энергиям можно с равным правом говорить о существовании самых разных вещей. «Всякая энергия соразмерна тому, что из нее происходит» (Василий Великий. *Против Евномия* – PG 29, 565A). Множество энергий человека свидетельствуют о сложности и величии человека, по Иоанну Златоусту. Энергии абстрагируют, называют «достоинствами вещей» и Григорий Назианзин, и Григорий Нисский. Результаты и цели энергий оказывались важнее их свойств.

Но интеллектуализм полемистов постепенно брал верх над простой благожелательностью рассудительных проповедников. Последний оригинальный богослов ранней Византии Максим Исповедник уже отходит от абстрагирования вещей и состояний: он считает результатами энергии не вещи, а виды, среди прочего, виды познания: именно это абстракции, просто картографирующие единый мир эмпатии. Свет Преображения – символ «апофатического таинственного богословия, по которому блаженное святое Божество по сущности выше всякой речи и постижения». А символ самих энергий – светлые одежды Бога, ибо как при свете видны все вещи, так и Бог является создателем всех вещей (*Спорные вопросы*. – PG 91, 1168B). Иначе говоря, энергия позволяет различать виды и вещи, сама будучи чужда категории вида. Она оказывается исходной точкой, точкой обретения сущности, чувственной причастности сущности, как у Ямвлиха, а не реализацией вещей, как у Плотина: «конституирующая сила сущности, согласная природе» (*Малые сочинения*. 14 – PG 91, 153A). Само применение к энергии категории вида разрушает корреляцию энергии и силы, а понимание ее как постоянно осуществляющейся в вещах превращает ее в постоянное движение: «Она существует как видотворяющее движение, а лишено этого движения только не-сущее» (*Спорные вопросы*. – PG 91, 1048A). Энергия оказывалась уже полностью отпущена на волю: она становилась критерием различения, но при этом сама отличалась от вещей только по собственному желанию, и поэтому если вещи считать «истинами», такое прихотливо произвольное отличие от истины вполне можно назвать «энергией заблуждения».

Энергии вновь стали предметом познания в аскетической мысли, которой требовалось объяснить, каким образом подвижники идут одним путем, совершают одни и те же познавательно-аскетические практики, но одни оказываются правы, а другие – впадают в тяжкое заблуждение. Аскетика уже однозначно порывает с изжившей себя после неудачных ремонтов моделью Плотина и переходит к модели Ямвлиха. Никита



Стифат, ученик самого радикального византийского мистика Симеона Нового Богослова, противопоставляет в трактате *О рае* правильное познание, которому предшествуют подвиги, аскетические упражнения в добродетелях и очищение душ от всякого омрачения, познанию молодых монахов, не утвердившихся в делании добродетелей и не очистивших взор своей души из-за своей малой твердости. Первый тип непреложен и истинен, и в нем не ставится никаких дополнительных усилий между сущностью и ее спасительными энергиями. Второй тип познания только ведет душу к гибели, «как это и случилось с Оригеном, Дидимом, Евагрием и другими ересиархами». Зачисление в еретики (в носители заблуждений) самых авторитетных аскетических писателей древности, которым трудно отказать в добродетельном образе жизни, было знамением такого отхода от отождествления энергии с абстрактной добродетелью, которая сама должна вести к истине. Евагрианской традиции было противопоставлено учение об энергиях не как о средствах абстрагирующего познания, а как об источнике познания: это как раз и был решающий шаг к тому, чтобы считать энергии начальной точкой движения, а не конечной.

Эта начальная точка оказывается вполне нейтральной, и путь из нее – это путь, неизбежно ведущий сквозь заблуждения, тернистый путь аскетических упражнений. Никита Стифат, в полном согласии с достижениями богословия, говорит, что со страстями человек может вполне справиться, что человек не познает энергии, а совершает аскетические упражнения благодаря энергиям и далее очищается Богом, и, пребывая в истине, он может описывать только свои частные состояния. Через два века Феофан Никейский, богослов-паламит, уточняет позицию исихастских теоретиков аскетики, мобилизуя весь аппарат тогдашней науки. Согласно Феофану, со страстями человек справляется благодаря изучению творений и подвигам, аскетические упражнения совершает благодаря божественной славе, выразившейся в учении Церкви, преобразуемый благодатью, а получив очищение, направляется только силой Святого Духа во всемирной пятидесятнице непосредственного видения Бога. Таким образом, энергия не является ни в коем случае моментом утверждения истины или соперничества с ней, но, наоборот, моментом, когда к истине можно как-либо отнестись, поняв ее преимущество перед прежними заблуждениями, увидеть истину как общую цель человечества.

Противостояние позиции, для которой «энергия заблуждения» – это личный инстинкт борьбы за истину, и позиции, для которой она же – господство заблуждений в жизни, преодолеваемое наличием в жизни смысла, вполне было воспроизведено как итог развития такой адаптации богословием философии. Речь идет о расхождении определений византийского собора 1351 г. и собора 1368 г., на которое обращают внимание все историки богословия. Оба постановления согласны в том, что Фаворский свет (энергия как видимое) является нетварным и в этом смысле незримым, и потому факт видения незримого света парадоксален. Но если в постановлении собора 1351 г. сказано, что этот свет



воспринимается наличными органами чувств, то собор 1368 г. уже говорит о преобразовании чувств, утверждая незримость и самого восприятия. Получилось, что в первом случае истина познается из заблуждения, а во втором – заблуждения разлиты в жизни, и истина является целью и для восприятия, и для самих вещей.

Итак, «энергия заблуждения» вновь была понята сначала как «энергичное преодоление заблуждения», благодаря тому, что правильное отношение к вещам и правильное понимание вещей создается в аксиоматике потенциального (в традиции Плотина), а потом как всеобщее «активное блуждание», которое преодолевается, если энергия коррелирует с сущностью, а чувства – с предметами (в традиции Ямвлиха). Такой конфликт двух пониманий, абстрагирующего и эмпатического, многократно воспроизводился в философии и культуре, достаточно указать на «аполлинизм и дионисийство» Ницше⁷ или «абстракцию и вчувствование» Воррингера⁸. Но другое дело, что далеко не всегда это простое культурное противопоставление находит решение в логике самой культуры, а не как результат специально продуманных интеллектуальных компромиссов. Решения русской литературы и русской критики оказываются в одном ряду с поворотными для всей европейской культуры философскими и теологическими решениями, что позволяет говорить, конечно, не о том, что мы раскрыли какую-то подспудную философию или теологию, но о том, что логика культуры гораздо сильнее ценностных установок отдельной эпохи или отдельного культурного круга.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. Юбилейное издание (1828–1928). Т. 61. М.; Л., 1953. С. 410–411.

² Эйхенбаум Б.М. Творческие стимулы Льва Толстого // Литературная учеба. 1935. № 9. С. 43.

³ Шкловский В.Б. Энергия заблуждения: книга о сюжете. М., 1981.

⁴ Pantelia M. et al. Thesaurus linguae graecae: A Digital Library of Greek Literature. Online edition. Irvine: University of California, 1992–2015–.

⁵ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. М., 2001.

⁶ Worringer W. Abstraktion und Einfühlung. München, 1908.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Eykhenbaum B.M. Tvorcheskie stimuly Lva Tolstogo [Creative Stimuli of Leo Tolstoy]. *Literaturnaya ucheba*, 1935, no. 9, p. 43.



(Monographs)

2. Shklovskiy V.B. *Energiya zabluzhdeniya: kniga o syuzhete* [Energy of the Delusion: A Book About Plot]. Moscow, 1981.
3. Nietzsche Fr. *Rozhdenie tragedii iz dukha muzyki* [The Birth of Tragedy]. Moscow, 2001.
4. Worringer W. *Abstraktion und Einfühlung*. München, 1908.

Александр Викторович Марков – доктор филологических наук, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ.

Научные интересы: теория литературы, интеллектуальная история.

E-mail: markovius@gmail.com

Alexander V. Markov is Dr. Habil. in Philology, assistant professor, Department of the Cinema and Contemporary Art Studies at Russian State University for the Humanities (RSUH).

Research interests: theory of literature, intellectual history.

E-mail: markovius@gmail.com



Е.Ю. Козьмина (Екатеринбург)

**«РАССЛЕДОВАНИЕ» С. ЛЕМА: ПРИНЦИП ИМИТАЦИИ И
РАЗРУШЕНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ СТРУКТУР**

Аннотация: В статье анализируется роман С. Лема «Расследование» с выходом на проблемы разрушения читательских ожиданий и трансформации жанровой структуры. Выделяется основной конструктивный принцип романа – имитация. Наблюдения над текстом позволяют автору предположить, что в художественном мире имитируются образы и явления, а в «событийной полноте» произведения «событие самого рассказывания» есть имитация «события, о котором рассказывается». Оба события находятся во взаимоотношениях «семантического тождества при внешнем различии форм» (С.Н. Бройтман). Такое построение наиболее адекватно попытке показать непостижимость мира, отсутствие глубинных рационально постигаемых связей между явлениями, принципиальное отсутствие разгадок для многих тайн – как для героя, так и для читателя. В итоге автор статьи приходит к выводу, что в романе используются и трансформируются различные традиционные структуры – мотивные (мотивы готической и романтической литературы – куклы, «оживающие» мертвецы, зеркала, тайны и пр.), жанровые (жанры криминальной литературы, в частности – полицейского романа), нарративные, которые последовательно меняют свой смысл и значение.

Ключевые слова: С. Лем; «Расследование»; принцип имитации; принцип разрушения; нарративная структура; кумуляция; криминальная литература; фантастический криминальный роман.

E. Kozmina (Yekaterinburg)

**INVESTIGATION BY S. LEM: IMITATION PRINCIPLE AND
DESTRUCTION OF TRADITIONAL STRUCTURES**

Abstract: The article analyzes a novel *Investigation* by Stanislaw Lem and shows the destruction of readers' expectations and the transformation of genre structure. It reveals the basic principle of the novel's design – an imitation. The observations upon the text let the author assume that in the artistic world images and phenomena are simulated, while in “the completeness of event” of a piece of literature “the storytelling event» is an imitation of “the events related”. Both events are in a relationship of “the semantic equivalence under the external discrepancy of forms” (S.N. Broymtman). This construction is the most adequate attempt to show the incomprehensibility of the world, the lack of deep rationally comprehended relations between phenomena, the fundamental lack of clues to many mysteries – both for a hero and for a reader. Finally, the author comes to a conclusion that in the novel various traditional structures are used and transformed – motive (motives of Gothic and Romantic literature – dolls, “come alive” dead, mirrors, mysteries, etc.), genre (genres of crime literature, in particular – a police novel), narrative, which consistently change their meaning and significance.

Key words: Stanislaw Lem; *Investigation*; principle of imitation; principle of



destruction; narrative structure; cumulation; criminal literature; fantastic crime novel.

Роман С. Лема «Расследование» был впервые опубликован в 1958 г. в Польше. В России роман часто переиздавался, но, кажется, никогда не становился предметом не только изучения, но и сколько-нибудь внимательной критики.

А между тем это роман весьма своеобразный и настойчиво привлекающий к себе внимание. Сюжет его близок криминальному, хотя уже с самого начала кажется очень странным и интригующим читателя: в небольших городках Англии зафиксированы таинственные случаи «ухода» трупов из морга. Предполагается, что это преступление, поэтому за дело берется Скотленд-Ярд, а на роль следователя назначается молодой сотрудник Грегори. Следствие привлекает ученых, в частности – доктора Сисса, применяющего статистические методы. В результате все же главному инспектору Шеппарду приходится «назначить» преступника: погибшего водителя грузовой машины, рейс которого проходил невдалеке от мест «оживления» трупов. На этом история заканчивается, а читатель остается в недоумении еще большем, чем был в начале романа. (Характерно, что эта рецептивная реакция стала отправной точкой для написания другого романа С. Лема – «Насморк», о причинах создания которого Лем сообщал: «Роман “Расследование” отошел от классической условности детектива и читатель не получил четкой разгадки»¹. И вообще Лем был неудовлетворен своим романом – см. подборку документов, свидетельствующую об этом, в книге Г.М. Прашкевича и В.И. Борисова²).

Очевидно, что внешняя сюжетная канва произведения Лема напоминает криминальный сюжет расследования, и рецептивное ожидание формируется эпизодами, характерными для произведений криминальной литературы, в частности, полицейского романа.

Это, во-первых, заглавие романа – «Расследование» (по-польски «Śledztwo»), во-вторых, включение в повествование таких эпизодов, как осмотр места происшествия, совещаний у руководителя, размышления главного героя и других о преступлении, опросы свидетелей и участников происшествий. Очевидны и другие «криминальные» особенности: профессия и род деятельности главного героя, особые композиционно-речевые фрагменты: диалоги на совещании о преступлении; монолог пострадавшего, записанный на пленку; вставной текст-сводка преступлений и событий, с ним связанных и т.п.

Но в нарративной структуре романа «повествовательный рисунок очерчивания эпизодов и связывания их между собой»³, характерный для криминальной литературы, систематически разрушается: появляются совсем новые, нетипичные для этого рода литературы части, а «рисунок» системы эпизодов приобретает иные контуры.

Прежде всего, добавляются «энigmatические» фрагменты: в них изображены какие-либо странные и в дальнейшем не получившие объяснения и разгадки события.



Так, например, совершенно необъяснимо, что происходило по ночам в доме Феншоу, где снимал комнату главный герой Грегори. Он всю ночь слышал разнообразные странные звуки: постукивания, шипение, шлепанье, металлический звон и т.п. Ближе к финалу романа, когда вдова Феншоу объясняет смерть мужа, завеса над тайной вроде бы приоткрывается, но все же происхождение звуков остается непонятным.

Так же не ясно, что за фотографии были развешаны по стенам в домашнем кабинете главного инспектора Шеппарда. Сначала Грегори (в темноте) видит «пятна каких-то картин»⁴. (Далее страницы, на которых расположены цитируемые фрагменты романа, даются по указанному изданию в круглых скобках.) Только когда Шеппард на несколько секунд включает свет, Грегори видит «женское лицо, отброшенное назад по диагонали листа, глядящее одними белками глаз, и шею, на которой виднелся глубокий след от веревки» (289). Кто изображен на фотографии и почему Шеппард держит ее у себя в кабинете – до конца романа остается неясным.

Непонятно, например, и что означает фотонегатив, заложенный в одну из книг Сисса, с изображением обнаженной девушки на столе, ноги которой спутаны кандалами.

Не проясняется значение эпизода, в котором изображается, как Грегори увидел в метро человека, похожего на оживший труп, и неизвестно, кто на самом деле был этот человек.

Еще одна группа эпизодов романа «Расследование», нехарактерная для криминальной литературы, описывает узко-локальные переходы героя: от дома к остановке, от остановке к кафе, от дороги к калитке и т.п. Эти описания, как правило, очень детализированы – в них переданы и ощущения Грегори («удивлен», «озабочен»), и мельчайшие пространственные подробности («стена отсекала свет уличного фонаря»), и действия Грегори во время движения (тротуарные плиты он нащупывал ногой, 284) и т.д.

Странность заключается даже не в наличии этих фрагментов, а в их количестве; они составляют 44 % от общего числа эпизодов.

Будет справедливым сказать, что подобные фрагменты есть и в «обычном» полицейском романе. Так, в романе Ж. Сименона «Мегрэ и бродяга» мы читаем, например, следующее: «Мегрэ и Лапуэнт добрались по набережной Бурбонов до моста Мари и теперь неторопливо переходили мост, пристально рассматривая сероватую баржу, стоявшую на приколе ниже по течению»⁵.

Этот переход персонажей непосредственно связан с тем делом, которое они сейчас расследуют, а «сероватая баржа» – это и есть место преступления и обитания преступника. Переход, таким образом, необходимое звено в цепи расследования. Кроме того, общее количество подобного рода фрагментов перехода в романе Сименона не превышает 24 %, т.е. в два раза меньше, чем в романе С. Лема, в котором к тому же переходы далеко не всегда связаны именно с процессом расследования.

И, наконец, еще одна, третья группа эпизодов, разрушающих криминальную нарративную структуру, – сны главного героя (большая редкость



в криминальных жанрах). Первый раз во сне разыгрывается абсурдная дуэль между Грегори и Сиссом, а после этого «Грегори просыпается с убеждением, что во сне нашел ключ ко всему делу» (303). Во втором сне Грегори находит «разгадку» тайне ночных звуков в доме Феншоу. Таким образом, сны вводят в роман второй, дополнительный ирреальный мир и содержат разгадки тайн. Однако в мире реальном разгадки так и не слушается.

Существование иного, ирреального, мира поддерживается и мотивом зеркала. Впервые зеркало появляется во время блуждания Грегори по пассажиру после совещания у Шеппарда; Грегори подходит к зеркальному тупику, видит свое отражение «с угасающим ощущением, что наблюдает за кем-то посторонним» (281). Позже он снова окажется перед этим зеркалом, прогуливаясь с Маком Кэттом, причем здесь одновременно сольются две реальности – зеркальная и онирическая (Грегори увидит в витрине куклу, как и во сне, где он видит манекенов в комнате мистера Феншоу).

Много зеркал оказывается в доме Феншоу, и Грегори, чтобы пройти к себе в комнату, приходится совершать проход через «зеркальный салон». Зеркало использует Грегори для слежки за Сиссом и девушкой в кафе.

Но самое интересное, что с зеркалами сравниваются предметы, совсем не похожие на них: окна домов («только зеркальные отражения окон дома...») – «tylko zwierciadlane odbicia okien kamienicy...» (349) и асфальт («Он побежал к подъезду по мокрому асфальту, отражавшему, как зеркало, далекие огни» – «pobiegł do bramy po mokrym asfalcie, odbijającym jak lustro dalekie światła», 396).

Мотив зеркала, в свою очередь, связан с мотивом отражения (в чем-то или от чего-то). Если не считать случаев встречи Грегори с самим собой в зеркальном тупике пассажа, то отражается в романе чаще всего свет: «в лужах дрожало отражение газовых фонарей» – «W kałużach migotliwym szpalerem odbijały się gazowe latarnie» (283); «узкий луч, отражаясь от него (пресс-папье – Е.К.), убежал в темную глубину комнаты и падал на стену» – «Jeden wąski promień, załamując się w głębi kryształu, biegł w ciemną głęb pokoju i padał na ścianę» (288); «обитые латунию двери блекло отражали свет ламп» – «Blade refleksy świeciły w mosiężnych okuciach drzwi» (335) и т.д.

Отражение света от различных поверхностей – стен, окон, дверей и пр. – создает ощущение замкнутости пространства. Интересно, что даже открытые улицы и площади изображаются как замкнутые: «Улица сужалась, это был очень старый, пожалуй, со времен средневековья не перестраивавшийся закоулок центра, с темными, неуклюжими домами...» (280). В таких замкнутых пространствах важное значение начинают приобретать пограничные элементы: двери, пороги, окна.

Окна, имеющие традиционное значение *прозрачной* границы между двумя пространствами, приобретают в «Расследовании» совсем другое значение – непрозрачности и слепоты. В них обычно мало что видно из-за темноты или тумана, например: «Сисс не спеша подошел к окну, как бы



желая выглянуть во двор, но там уже ничего не было видно, кроме одинокого, тусклого уличного фонаря...» (272). Снаружи окна также, как правило, непрозрачны: «Застекленные двери комнаты мистера Феншоу были, однако, прикрыты изнутри плотными занавесками» (301).

В связи с этим можно вспомнить немецкое выражение *ein blindes Fenster* («слепые окна») или латинское *caeca nox* («слепая ночь»), которые приводит в «Исторических корнях волшебной сказки» В.Я. Пропп⁶, говоря о мотиве слепоты в фольклоре и обряде инициации. Слепота – и активная, и пассивная (в терминологии Проппа) – в фольклоре отличительный признак отношения персонажа к тому миру, где он находится. В мире мертвых не видят живых, а в мире живых не видят мертвых. В обряде инициации неофиту залепляют глаза, т.е. «ослепляют» его с тем, чтобы в момент «отверзания глаз» он приобрел «новое зрение», отличающееся от прежнего. Мы можем предположить, что в романе «Расследование» «слепой» герой должен прозреть к финалу, но и это ожидание разрушается. Грегори в финале романа не прозревает, а наоборот, соглашается с тем, что раскрыть и понять преступление нельзя, и утверждает в своей начальной мысли, что «вновь разверзается нечто непостижимое, тьма» – «*że znów rozwierza się coś niepojętego, ciemność*» (302). «Слепота» окон – не единственный вариант мотива слепоты в романе Лема. Почти все персонажи маркированы признаком «слепой»: «ослепленный, моргающий главный инспектор» (271); «вслепую он (Грегори – Е.К.) отыскал трубку» (305); о погибшем полицейском сказано, что «он гнал, как слепой» (321); миссис Феншоу «шла, точно слепая» (397) и т.д. Другой вариант слепоты – когда герой не то чтобы слепнет совсем, но смотрит – и не видит: «теперь он находился так близко от источника света, что почти ничего не видел» (284); «... повторил Грегори, глядя перед собой невидящим взглядом» (327). Слепота всех персонажей выступает, вероятно, символом невозможности постичь и объяснить то, что их окружает, делая собственный мир персонажей чужим и непонятным для них.

Одним из вариантов слепоты является также туман, и почти все происходящие события в романе осуществляются в тумане; отметим попутно готический обертон этого мотива.

Таким образом, можно констатировать, что система эпизодов сильно изменена по сравнению с произведениями криминальной литературы – она включает «дополнительные» эпизоды переходов персонажа, снов, различных таинственных случаев. Важным оказывается не только состав и объем, но также и конфигурация эпизодов, их контур.

В центре группируются фрагменты с общим значением «Осмотр места преступления в Пикеринге»; и нетрудно заметить, что эти эпизоды по своему составу и построению резко отличаются от всех остальных.

Во-первых, события, лежащие в основе этих эпизодов происходят в разомкнутом пространстве («Туман растаял. Вокруг простиралась белая равнина...», 308). Во-вторых, действие происходит при естественном, и довольно ярком, освещении без уже рассеявшегося к тому времени тумана



(«лучи восходящего, низкого пока солнца слепили глаза», 309). В-третьих, это единственное место, где Грегори смотрит в окно и видит не туман, не тусклый свет фонаря, а четкую картину («через окно просматривались крыши одноэтажных домов на противоположной стороне площади», 319). Необычными оказываются и действия Грегори; они носят отчетливо внешний характер: он обходит все места, спускается к реке, осматривает, разговаривает, отдает указания и пр. В других же эпизодах содержатся, как правило, его внутренние размышления и рассуждения.

Если представить получившийся «рисунок» эпизодов визуально, то он будет напоминать один из образов романа – карту, которую демонстрирует Сисс на первом совещании у Шеппарда: «Сисс включил лампу ... и направил круг света на большую карту Англии» (269); «Луч света мощно и выразительно ограничил часть Южной Англии, прилегающую к Ла-Маншу» (269). В ее центре оказывается светлое, освещенное пятно, а по краям темнота. Карта, в свою очередь, является визуальной схемой зафиксированных «преступлений» в форме центробежной модели. Но есть и еще одна карта, которую показывает Сисс Грегори у себя дома, – это схема распространения тяжелых заболеваний, оказавшихся в обратной пропорции к распространению «преступления». Все эти образы изоморфны.

Такое многократное отражение образа, его своеобразное повторение, имитация – один из принципов построения романа С. Лема. Так, имитацией всего изображенного, закрытого от внешних сил мира становятся отдельные замкнутые части пространства – лифт, дома, комнаты, улочки, а в особенности – игровой автомат: «застекленный сверху металлический ящик», в котором «под стеклом лежал миниатюрный зеленый пейзаж» (374), куда игрушки попадают «из темного отверстия» (ср. постоянные передвижения героев по темным замкнутым пространствам и уже процитированную выше мысль Грегори о том, «что вновь разверзается нечто непостижимое, тьма, в которой он будет передвигаться беспомощно, как червь», 302).

Оригиналы и копии в романе могут быть в разных отношениях. Чаще всего копии автосемантически. Определенная независимость имитаций от подлинных явлений вызывает представление о фрагментарности мира, замене естественной, закономерной связи между одноприродными элементами своего рода кумуляцией, основа которой – «принцип рядоположения»⁷, а не внутренней связи.

Своеобразно преломляется мотив отражения и имитации в одной из важных для романа композиционно-речевых форм – философском диалоге, главной функцией которого является обсуждение и испытание важных для романа идей. Это разговоры Грегори, во-первых, с Шеппардом, а во-вторых, с Сиссом. Каждая дискуссия повторяется четырехкратно и связана со всеми остальными.

В разговорах с Сиссом поднимается важный вопрос о непостижимости основных причин происходящего и о роли науки, которую Сисс формулирует вполне в духе Фрэнсиса Бэкона и Декарта: «обнаружить связь одних



явлений с другими» (342), т.е. «изучить можно только то, что в структуре случайностей выявляет свою закономерность» (342).

В последнем из четырех разговоров с Шеппардом Грегори представляет свой антитезис идее Сисса по поводу устройства мира, где «все сущее фрагментарно, недоношено, ущербно, и события имеют либо конец без начала, либо середину, либо начало», а люди – «случайный результат броуновского движения» (403). Их мысль «ради собственного спасения находит и объединяет эти разрозненные фрагменты», а в качестве «клея» используется религия и философия, придающая смысл.

Однако развитие сюжета ясно говорит о том, что героям противопоставлена безличная сила, Универсум, подобный тому, о котором С. Лем рассуждал в своем трактате «Принцип разрушения как творческий принцип. Мир как всеуничтожение»: «Там, где нет Никого, а значит, каких бы то ни было чувств, дружественных или враждебных, нет никаких намерений; не будучи Личностью или творением какой-либо Личности, Универсум не может быть обвинен в преднамеренном умысле. Он попросту таков, каков есть, и действует так, как действует: акты творения он совершает посредством деструкции»⁸.

Система эпизодов как основа нарративной структуры романа в данном случае оказывается копией, моделью сюжетной ситуации и – шире – образа мира, т.е. «события, о котором рассказывается», на повествовательном уровне. Принцип упорядочивания эпизодов соответствует «открытому» Грегори принципу жизни: «...мир – ... бульон, где в хаотическом беспорядке плавают кусочки, иногда, по воле случая слипающиеся в нечто единое» (403), а «на каждом шагу торчат куски жизни, противореча тем значениям, которые мы приняли как единственно верные» (403).

Таким образом, можно сказать, что два события произведения – событие, о котором рассказывается, и «событие самого рассказывания» (М.М. Бахтин) находятся в особых взаимоотношениях. В их основе принцип, подобный тому, который обнаружила О.М. Фрейденберг⁹ в раннем кумулятивном сюжете и который С.Н. Бройтман сформулировал как «семантическое тождество при внешнем различии форм»¹⁰. Нам лишь нужно уточнить, что нарративная структура и повествуемый мир находятся в отношениях, скорей, не тождества, а подобия.

В «Расследовании», кроме того, имитируются разные жанры и традиции, например, готической и романтической фантастики: оживающие трупы, мистический туманный колорит, замкнутые помещения, мотив тайны, двоимирие, зеркала, сны и др. Однако в процессе повествования и эта модель готическо-романтической фантастики тоже разрушается.

Разрушаются также другие структуры и образы, например, научный образ мира. Польский исследователь творчества С. Лема Дариуш Бжостек пишет, что «Расследование» – это «роман, в котором детектив становится только предлогом, чтобы поразмышлять о когнитивных ограничениях научного метода»¹¹. Но, кажется, Лем идет еще дальше: речь у него не только о науке; в романе систематически дискредитируются разные модели



мира – научная, религиозная, мистическая, условно-«криминальная».

Эта последняя противопоставляется в романе научной и религиозной. С одной стороны, как говорит Сисс, обращаясь к Грегори, «эта проблема не для вас...» (т.е. не для полицейских), потому что здесь «требуется не следствие, а научная работа», и «это дело не имеет ничего общего с криминалистикой. Никакого преступления не было – как в том случае, когда метеорит убивает человека» (341).

С другой стороны, полицейские в силу своей принципиальной недоверчивости сравниваются с Фомой неверующим (инспектор Шеппард говорит: «... мы все вынуждены поступать, как Фома неверующий, таково жалкое преимущество нашей профессии», 353), т.е. их образ мышления прямо противопоставлен религиозному.

Такое разрушение самых разных структур, приводящее к разрушению соответствующих моделей рецепции, конечно же, не самоцель автора. Это связано с появлением на «обломках» новой жанровой структуры – фантастического криминального романа, что является уже проблемой дальнейшего исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Lem's opinion. URL: <http://www.webcitation.org/669REYP6q> (accessed: 28.11.2015).

² Прашкевич Г.М., Борисов В.И. Станислав Лем. М., 2015. С. 86–87. (Жизнь замечательных людей).

³ Тона В.И. Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. 2002. Вып. 5. С. 30.

⁴ Лем С. Расследование // Лем С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 1. М., 1992. С. 284.

⁵ Сименон Ж. Мегрэ и бродяга // Сименон Ж. Первое дело Мегрэ: романы, повести и рассказы. М., 1968. С. 283. (Библиотека приключений. Т. 12).

⁶ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 2005. С. 54.

⁷ Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2007. С. 70.

⁸ Лем С. Принцип разрушения как творческий принцип. Мир как всеуничтожение. URL: <http://www.rulit.me/author/lem-stanislaw/princip-razrusheniya-kak-tvorcheskij-princip-mir-kak-vseunichtozhenie-download-free-292663.html> (дата обращения 28.11.2015).

⁹ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

¹⁰ Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2007. С. 71.

¹¹ Brzostek D. “Przecież nie zabił jej duch...” Schemat fabularny kryminału w narracjach niewerystycznych // Literatura kryminalna. Na tropie źródeł. Kraków, 2015. P. 136.



References

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Tyupa V.I. Ocherk sovremennoy narratologii [Outline of modern narratology]. *Kritika i semiotika* [Criticism and semiotics]. 2002, Issue 5, pp. 30.

2. Brzostek D. “Przecież nie zabił jej duch...” Schemat fabularny kryminału w narracjach niewerystycznych. *Literatura kryminalna. Na tropie źródeł*. Kraków, 2015, p. 136.

(Monographs)

3. Prashkevich G.M., Borisov V.I. *Stanislaw Lem. (Zhizn zamechatelnykh lyudey)* [Stanislaw Lem. (Series: Lifes of remarkable people)]. Moscow, 2015, pp. 86–87.

4. Propp V.Ya. *Istoricheskie korni volshebnoy skazki* [Historical Roots of Magic Fairy Tale]. Moscow, 2005, p. 54.

5. Broymtan S.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, 2007, p. 70.

6. Freydenberg O.M. *Poetika syuzheta i zhanra* [The Poetics of Plot and Genre]. Moscow, 1997.

7. Broymtan S.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, 2007, p. 71.

Елена Юрьевна Козьмина – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина

Научные интересы: жанрология; авантюрно-философская фантастика XX в.; роман-антиутопия.

E-mail: klen063@gmail.com

Elena Yu. Kozmina is Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Russian Language, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin; a doctoral post-graduate student at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History at Russian State University for the Humanities (RSUH).

Research interests: genre studies, philosophical adventure fantastic literature of the 20th century; the anti-utopian novel.

E-mail: klen063@gmail.com

И.С. Судосева (Москва)

МЕЙСЕНСКАЯ ВАЗА КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АРТЕФАКТ И ЕЕ ФУНКЦИИ В РОМАНЕ ИЭНА МАКЬЮЭНА «ИСКУПЛЕНИЕ»

Аннотация: Данная статья посвящена анализу роли вазы мейсенского фарфора в организации художественного целого романа «Искупление». Наблюдения над текстом позволяют прийти к выводу о том, что в данном романе происходит частичное совпадение этой роли с хромотопической функцией литературного интерьера. Ваза мейсенского фарфора рассматривается нами как основной артефакт, организующий художественную реальность романа.

Ключевые слова: литературный интерьер; композиционные формы речи; описание; артефакт в литературе; нарратив.

I. Sudoseva (Moscow)

MEISSEN VASE AS LITERARY ARTEFACT AND ITS FUNCTIONS IN IAN MCEWAN'S NOVEL *ATONEMENT*

Abstract: The article is dedicated to the analysis of the role of the Meissen porcelain Vase in the aesthetic organization of the novel *Atonement*. Observations on the text led us to the conclusion that there is a partial overlap with the chronotopic function of the literary interior in this novel. Meissen Vase is considered as the main artefact organizing artistic reality in the novel.

Key words: literary interior; compositional forms of speech; description; artefact in literature; narrative.

Вещный мир художественных произведений не раз становился предметом исследований литературоведов. Тем не менее, уже поднимался вопрос о недостаточной изученности этого вопроса. А «меж тем мир воплощенных в слове предметов, расселенных в пространстве, созданном творческой волею и силой художника, есть не меньшая индивидуальность, чем слово»¹.

Но в художественном произведении функционируют не вещи в житейском, бытовом смысле слова. Попадая в рамки литературного произведения, «вещи» преобразуются в артефакты.

В современной эстетике артефактом принято называть предметы, специально созданные для функционирования в системе искусства²; в более широком, философском понимании – любые искусственно созданные объекты³. Еще В.Н. Топоров отметил историчность вещей в том смысле, что они начали изготавливаться либо использоваться в вещной функции на определенной стадии цивилизации⁴. В процессе культурогенеза количество артефактов только разрасталось, захватывая уже не только утилитарную сферу, но и область искусства⁵. «Живое (поступок, мысль, сло-

во) исчезло бы, не превратившись в артефакты... в некие “памятники” жизни человеческого духа, его целей, замыслов, идей. Артефактичность связана с памятью о человеческой жизни»⁶. Таким образом, артефакты в художественном тексте предстают вторичными знаками по отношению к действительным вещам (которые тоже в свою очередь являются семиотическими единицами).

Артефакты в литературе, будучи представлены лишь номинативно, семантически усложняются и становятся важными инструментами в реализации художественного смысла всего произведения. Так, например, пространственно-временные показатели текста порой достигают такой плотности, что концентрируются в одном предмете, служащем деталью интерьера. Тогда эту деталь можно считать особым вариантом реализации хромотопической функции интерьера⁷.

В некоторых произведениях описание обстановки приобретает хромотопическую функцию: организация жилого пространства начинает символизировать глубинные взаимоотношения человека с миром, роль интерьера возрастает до значимости хромотопа:

«В литературно-художественном хромотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хромотоп»⁸.

Таким образом, под хромотопической функцией интерьера мы понимаем ту роль, которую эта композиционная форма играет в создании (организации и эстетическом завершении) художественного целого.

Прекрасным примером произведения, где пространственно-временным центром произведения становится некая «вещь», является роман современного английского писателя Иэна Макьюэна «Искупление» (2001). Этот роман, вместе с его экранизацией 2007 г. и многочисленными театральными постановками, не теряет своей популярности у мировой аудитории и по сей день. В то же время исследования этого произведения, как правило, акцентируют наше внимание на исторической стороне вопроса⁹, в частности, в связи со сложившейся литературной традицией¹⁰, либо авторы работ об «Искуплении» углубляются в анализ моральной стороны вопроса¹¹. Впрочем, преобладание подобных тенденций не является всеобъемлющим. Эва Маутер¹² в своей монографии обращает внимание на особенности таких категорий, как «перспектива» и «система точек зрения» в романе. Нас же в рамках данной статьи интересуют, прежде всего, особенности самого построения художественной реальности произведения.

Ключевая сцена романа, с которой начинается история любви главных героев Сесилии Толлис и Тобби, происходит у фонтана; импульс к их



сближению дает ваза, от которой откололось два треугольных фрагмента. Эта случайная деталь играет ключевую роль в организации романного целого. Ваза как композиционный центр «скульптурной» группы в сцене у фонтана объединяет в романе несколько смысловых полюсов.

Во-первых, ваза вводит тему Первой мировой войны. Она была подарена родственнику Толлисов, дядюшке Клему, за спасение жителей маленького города близ Вердена. Во время боевых действий ваза много путешествовала и передавалась из рук в руки, «хотя воевать с мейсенским фарфором под мышкой было чрезвычайно неудобно»¹³ (далее роман цитируется по указанному изданию). В оригинале – “it might have seemed inconvenient to fight a war with Meissen porcelain under one arm”¹⁴ (далее оригинальный текст приводится по тому же изданию). После смерти Клема она и попала в дом Толлисов. В финале романа становится известно, что ваза, пережившая одну мировую войну, разбилась с началом другой.

Кроме того, с вазой связана тема упорядочивания и гармонизации мира. Производство мейсенского фарфора относится к началу XVIII в. В Мейсене преобладало эстетическое отношение к фарфору в противовес утилитарному; мейсенские вазы того периода были декоративными. В романе действие происходит в XX в., вазой активно пользуются (так пожелал отец Сесилии). При этом она выбивается из ряда вещей этой эпохи. Эмилию (мать Сесилии) раздражает ее «алаповатость», а Сесилия интересуется ее стоимостью.

Даже в прикладной роли сосуда для цветов ваза выступает в качестве своеобразного импульса упорядочивания: Сесилия пытается расположить цветы так, чтобы добиться естественного хаоса, но цветы упорно образуют правильный круг [They had tumbled into their own symmetry]. Упорядочивание мира противопоставляется здесь хаотичности жизни, столь свойственной Сесилии, так же, как это происходит на уровне описаний комнат двух сестер – Сесилии и Брайони:

«Брайони была из тех детей, что одержимы желанием видеть мир упорядоченным. Если комната ее старшей сестры представляла собой сущий бедлам, где были беспорядочно навалены неразрезанные книги, не распакованные вещи, постель никогда не заправлялась, а окурки из пепельницы никогда не выбрасывались, то комната Брайони являлась храмом божества порядка: на широком подоконнике глубоко утопленного в стене окна, было множество обычных животных, но все животные смотрели в одну сторону – на свою хозяйку, словно готовились по ее знаку дружно грянуть песню, и даже куры находились в аккуратном загончике. Честно говоря, комната Брайони была единственной комнатой на верхнем этаже, в которой царил порядок» (13).

Подобное противопоставление прослеживается не только на сюжетном уровне. В несхожести сестер можно усмотреть и более общую оппозицию рационалистического начала и «живописного хаоса», которая становится культурно значимой как раз с XVIII в. В вышеупомянутой сцене у фонтана



все детали возвращают читателя к эпохе, когда была создана мейсенская ваза и построен храм на острове в поместье Толлисов; этому времени принадлежат Филдинг и Ричардсон, о которых беседуют персонажи.

К тому же ваза, выполненная в стиле рококо, вводит в роман тему чувственности и эротизма (характерным объектом поклонения для этого стиля стал Эрос). Сцена встречи Сесилии с Робби у фонтана подчеркнута сексуальна; имеются предпосылки для ее фрейдистского толкования. В частности, своей необычностью и откровенностью ваза наталкивает молодых людей на поведение, создающее своеобразное «пространство у фонтана», где становится возможным все произошедшее. Об этом же свидетельствует и значимость эпизода, которую он со временем приобретает в сознании Брайони. С данного момента ваза становится также символом отношений между Сесилией и Робби, делается дорогой им как память об этом моменте, а не о дядюшке.

Вторая часть романа посвящена Второй мировой войне. Это время воспринимается героями как период хаоса, утраты жизненной гармонии. Примечательно, что именно в это время разбивается ваза из мейсенского фарфора. В первой части романа отец семейства говорит о вазе так: «Если она пережила войну, <...> то переживет и Толлисов [then it could survive the Tallises]» (38). Приметы «власти всеразрушающего хаоса», грядущей войны проявлялись и до того, как ваза разбилась, – упоминается, что у соседей Толлисов увезли на переплавку ограду XVIII в., разорены птичьи гнезда. Крушение вазы становится финальным аккордом в утверждении хаоса, уничтожении старых устоев – «связь времен распалась».

И, наконец, с образом вазы связана третья героиня романа – Брайони. Композиционно произведение делится на три части, которые строятся вокруг Сесилии, Робби и Брайони соответственно. Став невольной свидетельницей сцены у фонтана, тринадцатилетняя писательница Брайони неверно ее истолковывает, что служит в дальнейшем поводом для тюремного заключения Робби, из которого он попадает на войну, и разрыву отношений с семьей Сесилии. Для подростка происходящее у фонтана абсурдно и непонятно. Но все меняется, когда Брайони замечает вазу, до тех пор остававшуюся вне поля зрения.

С этого момента повзрослевшая героиня начинает рассматривать происшествие у фонтана как ключ к отношениям Робби и Сесилии. Их любовь описана ею в ранней повести «Две фигуры у фонтана». Все дальнейшие события развиваются сразу в двух планах: реальном и вымышленном (в мире художественных произведений Брайони, где происходит счастливая встреча влюбленных, которой на самом деле не было). Таким образом, в сцене у фонтана с разбиванием вазы меняется не только жизнь и судьба главных героев, но и происходит «слияние» двух реальностей повествования (поскольку именно с этого эпизода происходит «раздвоение» событий). Это точка отсчета, с которой «отношения» Сесилии и Робби начинают вписываться в надстроенную романом Брайони реальность.

В ее произведениях и, в частности, в образе вазы, еще раз проявляется



ся склонность Брайони к упорядочиванию жизни. Имитация китайского фарфора Иоганна Херольдта (собственно, мейсенская ваза) заменяется в ее текстах подлинной китайской вазой династии Мин, что вызывает ряд вопросов и догадок не только на сюжетном уровне (в редакции, куда была отправлена рукопись), но и у читателей.

Образ вазы играет ключевую роль в многочисленных вариантах истории Сесилии и Робби, которые выходят из-под пера Брайони. Данный артефакт является точкой пересечения основных сюжетных и повествовательных планов, концентрируя на себе ряд ключевых для романа в целом смыслов. Этот «предмет» в разных своих «воплощениях» переходит из реальности в реальность (он присутствует и в действительной сцене у фонтана, и в мета-плане реальности, созданной Брайони). Но, в конце концов, не ваза становится драгоценной, а человеческое чувство, хронотопически символизированное в данном артефакте.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Чудаков А.П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. М., 1992. С. 5.
- ² Культурология. XX век. Т. 1. СПб., 1998. С. 22.
- ³ Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М., 2003. С. 38.
- ⁴ Топоров В.Н. Вещь в антропологической перспективе (апология Плюшкина) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 7–11.
- ⁵ Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 2004.
- ⁶ Игнатьева И.Ф. Проблема артефакта: онтология, эпистемология, аксиология. Великий Новгород, 2002. С. 63.
- ⁷ Судосева И.С. Функции литературного интерьера // Вестник РГГУ. 2013. № 20 (121). С. 89–100. (Филологические науки. Литературоведение. Фольклористика).
- ⁸ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 163.
- ⁹ Spapen M. Evocations of Mind in Ian McEwan's *Atonement* and Jane Austen's *Northanger Abbey*. Antwerpen, 2013.
- ¹⁰ Капитанова Л.А. Остиновский «синдром» в романе Иэна Макьюэна «Искушение». Статья первая // Вестник Челябинского государственного университета. Челябинск, 2012. № 28 (282). С. 80–90.
- ¹¹ Медведев А.А. Особенности психологизма в романах Иэна Макьюэна («Искушение», «На берегу») // Вестник Башкирского университета. 2014. Т. 19. № 4. С. 1443–1448.
- ¹² Mauter E.M. *Multiperspectival Narration in Ian McEwan's "Atonement"*. München, 2007. P. 41.
- ¹³ Макьюэн И. Искупление: Роман / пер. с англ. И. Дорониной. М., 2008. С. 36.
- ¹⁴ McEwan I. *Atonement*. London, 2001.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Sudoseva I.S. Funktsii literaturnogo interyera [Functions of Literary Interior].



Vestnik RGGU, 2013, no. 20 (121), Series: Philology. Literature and Folklore Studies, pp. 89–100.

2. Kapitanova L.A. *Ostinovskiy "sindrom" v romane Iena Makyuena "Iskuplenie"*. *Statya pervaya* [Jane Austin's "Syndrome" in Ian McEwan's novel "Atonement". Article One]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2012, no. 28 (282), pp. 80–90.

3. Medvedev A.A. *Osobennosti psikhologizma v romanakh Iena Makyuena ("Iskuplenie", "Na beregu")* [Peculiarities of Psychology in the Novels of Ian McEwan ("Atonement", "On the Beach")]. *Vestnik Bashkirskogo universiteta*, 2014, Vol. 19, no. 4, pp. 1443–1448.

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Toporov V.N. *Veshch' v antropologicheskoy perspektive (apologiya Plyushkina)* [The Thing in the Anthropological Perspective (Apology of Plyushkin)]. *Toporov V.N. Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo* [Myth. Ritual. Symbol. Form. Research in Mifopoetics]. Moscow, 1995, pp. 7–11.

5. *Kulturologiya. XX vek* [Study of the Culture. The 20 Century]. Vol. 1. St. Petersburg, 1998, p. 22.

6. *Leksikon nonklassiki. Khudozhestvenno-esteticheskaya kultura XX veka* [Lexicon of Non-classics. Artistic and Aesthetic Culture of the 20 Century]. Moscow, 2003, p. 38.

(Monographs)

7. Chudakov A.P. *Slovo – veshh – mir. Ot Pushkina do Tolstogo* [Word – Thing – World. From Pushkin to Tolstoy]. Moscow, 1992, p. 5.

8. Baudrillard J. *Sistema veshchey* [System of Things]. Moscow, 2004.

9. Ignatyeva I.F. *Problema artefakta: ontologiya, epistemologiya, aksiologiya* [The Problem of Artifact: ontology, epistemology, aksiology]. Velikiy Novgorod, 2002, p. 63.

10. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, 1979, p. 163.

11. Spapen A. *Evocations of Mind in Ian McEwan's Atonement and Jane Austen's Northanger Abbey*. Antwerp, 2013.

12. Mauter E.M. *Multiperspectival Narration in Ian McEwan's "Atonement"*. München, 2007, p. 41.

Ирина Сергеевна Судосева – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ.

Область научных интересов: поэтика композиционных форм речи, мифопоэтика, системы мотивов и лейтмотивов.

E-mail: i.sudoseva@gmail.com

Irina S. Sudoseva is a Post-graduate student at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History at Russian State University for the Humanities.

The sphere of research interests: the poetics of compositional speech forms, mythopoetics, the systems of motifs and leitmotifs.

E-mail: i.sudoseva@gmail.com

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА Russian Literature

А.В. Леонавичус (Москва)

ХРОНОТОП БАЛА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (к истокам традиции)

Аннотация: Цель статьи – выявить типологию частного хронотопа бала в русской литературе первой половины XIX в. и описать его основные сюжетные функции. Статья имеет обзорный характер, что исключает возможность подробного анализа отдельных произведений, содержащих бал, но предполагает фиксацию как можно большего количества возможных сюжетных и изобразительных значений данного хронотопа в литературе обозначенного периода.

Ключевые слова: бал; частный хронотоп; типология; сюжетная функция; история русской литературы первой половины XIX в.

A. Leonavichus (Moscow)

CHRONOTOPE OF A BALL IN RUSSIAN LITERATURE (Revisiting the Origins of the Tradition)

Abstract: The purpose of the article is to identify a typology of special chronotope of a ball in Russian literature of the first half of 19th century and describe its basic plot functions. The article is written as a review, hence, it excludes the close analysis of particular texts containing ball descriptions, but assumes to fix as many as possible plot and descriptive meanings of the ball chronotope in Russian literature during the designated period.

Key words: ball; special chronotope; typology; plot function; the history of Russian literature of the first half of 19th century.

Мне уже приходилось писать об отдельных типах бального хронотопа (о бале-скандале¹ и бале-пляске смерти²), в настоящей же статье хотелось бы, во-первых, прояснить свою основную теоретическую позицию по поводу того, что бал в литературе относится именно к категории частного хронотопа, а во-вторых, описать все возможные типы изображения бала в русской литературе первой половины XIX в.

Проблеме бала посвящен ряд аспектных исследований, например, небольшая статья в книге А.Б. Пеньковского, содержащая анализ символов «бально-маскарадного мира»³. Существуют также продуктивные работы о бале в рамках культурологии: книга Ю.М. Лотмана «Беседы о русской культуре»⁴, монографии А. Колесниковой «Бал в истории русской культуры»⁵ и О.Ю. Захаровой «Русский бал XVIII – начала XX века»⁶.

Обычно бал оказывается в фокусе внимания литературоведов как эпизод конкретных произведений, например, в статьях А.К. Жолковского «Морфология и исторические корни рассказа Толстого “После бала”»⁷, Т.П. Ившиной «Опыт филологического анализа рассказа А. Аверченко “Бал у графини Х...”»⁸, Г.А. Шпилевой «“Язык бала” и “музыка жизни” в романе Л.Н. Толстого “Анна Каренина”»⁹.

Как проблема, достойная самостоятельного размышления, литературный бал впервые заинтересовал Т.Н. Юрченко. В своей монографии «Мифологема бала в русской литературе 20–40-х годов XIX века»¹⁰ исследовательница рассмотрела бал в основном на материале светской романтической повести и женской поэзии, не анализируя такие значимые для этой проблемы тексты того же периода, как комедию А.С. Грибоедова «Горе от ума», роман в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин», поэму Н.В. Гоголя «Мертвые души» и повесть Ф.М. Достоевского «Двойник». Нельзя не отметить значение проведенного Т.Н. Юрченко исследования как первого рассмотрения феномена бала в литературе, а также плодотворность отдельных выводов автора, однако в целом подход исследовательницы к проблеме трудно назвать продуктивным. Т.Н. Юрченко рассматривает бал как «мифологему», т.е. как «парадигму смыслов какого-либо понятия, получаемых из текстов различной субстанциональной природы и осуществляемых в текстах художественной литературы»¹¹. Первая часть ее монографии посвящена культурологическому материалу: истории балов и описанию «“бального” дискурса», в который входят танец, ужин, костюм, запахи, поведение на балу, система игр, мифогенное время бала. Именно семантика выделенных бальных компонентов, каждый из которых имеет свой, описанный в монографии мифологический и исторический генезис, и составляет, по мнению Т.Н. Юрченко, смысл «мифологемы» бала в литературе. Во второй части монографии исследовательница обнаруживает в литературных произведениях заранее описанные ею «мифологические» смыслы каждого элемента бала. Бал конкретных художественных произведений, таким образом, нагружается Т.Н. Юрченко мифологическим содержанием, вчитанным в литературные тексты и самими текстами не всегда востребованным.

Очевидно, что бал – константа многих произведений русской и зарубежной литературы. Кому-то на память приходит бал в «Анне Карениной» или «Войне и мире» Л.Н. Толстого, великий бал у сатаны в «Мастере и Маргарите» М.А. Булгакова, бал в «Ромео и Джульетте» У. Шекспира или в «Ярмарке тщеславия» У. Теккерея.

Чем же является бал в литературе с теоретической точки зрения? Как будто бы бал не есть мотив, хотя благодаря своей повторяемости и структурной устойчивости он близок этому понятию, но сложнее его. Бал не является и темой, т.к. имеет отчетливую, законченную структурную выраженность в тексте. Бал не есть и топос, ибо последний предполагает единое стилистическое оформление всех частных случаев употребления топоса, а в произведениях мы наблюдаем стилистически неоднотипное



изображение бала. Бал, как кажется, является все-таки хронотопом, т.е. пространством и временем, в котором существуют герои.

Термин хронотоп введен в литературоведение М.М. Бахтиным в его работе «Формы времени и хронотопа в романе»: «**Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе**, мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе – “времяпространство”»¹². (Далее эта работа Бахтина цитируется по указанному изданию). Для исследователя важно, что пространство и время неразрывны в хронотопе, неотделимы друг от друга: «В литературно-художественном хронотопе имеет место **слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом**. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории» (с. 341).

Вслед за Бахтиным, хронотоп будет рассмотрен в статье как пространственно-временная система координат, в которой происходит сюжетное действие.

В своей работе Бахтин занимался анализом «больших типологически устойчивых хронотопов», которые определяли «важнейшие жанровые разновидности романа на ранних этапах его развития» (с. 489). Меня же интересует небольшая заключительная часть его исследования, в которой автор наметил пути изучения «мелких хронотопов» (с. 497), т.е. хронотопов менее крупного объема и содержания, чем целой жанровой разновидности. Небольшие по объему хронотопы, входящие в состав разных произведений и жанров, не вмещающие в себя всех событий произведения, но какую-то значимую их часть, предлагаю называть *частными* хронотопами. Среди таких хронотопов М.М. Бахтин отметил хронотоп дороги, встречи, порога, гостиной-салона.

Бахтин выделял два основных значения хронотопа в произведении: сюжетное и изобразительное. Изобразительное значение исследователь видел в том, что сюжетные события в хронотопе особым образом конкретизированы, время становится зримым, оно материализуется в пространстве: «Время приобретает в них (хронотопах) чувственно-наглядный характер; сюжетные события в хронотопе конкретизируются, обрастают плотью и наполняются кровью. <...> Хронотоп дает существенную пользу для показа-изображения событий» (с. 496). Изобразительное значение хронотопа удобно продемонстрировать, сопоставив художественные события, изображенные в рамках хронотопа, с событиями, которые находятся за его пределами, «даются в форме сухого осведомления и сообщения» (с. 496).

Сюжетное значение хронотопа М.М. Бахтин определял через способность моделировать сюжет. «В хронотопе завязываются и развязываются сюжетные узлы» (с. 495), он является «местом свершения событий» (с. 490), при этом мелкие хронотопы, являются «организующими центрами основных сюжетных событий» (с. 495). Сходное мнение, но только о



значении художественного пространства высказывал С.Ю. Неклюдов. Относительно пространственно-временного построения русской былины ученый выдвинул тезис о связи художественного пространства и развертываемых в нем событий: «...**места**, в которых происходит эпическое действие, **обладают** не столько локальной, сколько **сюжетной (ситуативной) конкретностью**. Иными словами, в былине **прослеживается твердая приуроченность к определенному месту определенных ситуаций и событий**. По отношению к герою эти места являются функциональными полями, попадание в которое равнозначно включению в конфликтную ситуацию, свойственную данному locus'у»¹³.

По мнению Бахтина, хронотоп предопределяет не только развитие сюжета, но и образ человека, а значит, он соотносится с определенными персонажами произведения. Подобную точку зрения на связь персонажей, но только с художественным пространством, развивал Ю.М. Лотман. «Художественное пространство, – писал исследователь, – становится формальной системой для построения различных, в том числе и этических моделей, возникает возможность моральной характеристики персонажей через соответствующий им тип художественного пространства, которое выступает уже как своеобразная локально-этическая метафора»¹⁴.

Среди частных («мелких») хронотопов, выделенных М.М. Бахтиным, наиболее близок балу хронотоп гостиной-салона. Этот хронотоп, по мнению исследователя, впервые «приобретает полноту своего значения как место пересечения пространственных и временных рядов романа» (с. 492) в произведениях Бальзака и Стендаля. В качестве основных сюжетных значений хронотопа гостиной Бахтин выделяет встречу, завязку и развязку интриги. Эти сюжетные значения, как легко убедиться, типичны и для хронотопа бала. По утверждению М.М. Бахтина, в гостиной «создаются и гибнут репутации», «начинаются и рушатся карьеры», «раскрывается вездесущая власть нового хозяина – денег» (с. 492–493). В гостиной-салоне, таким образом, происходит «сплетение исторического и общественно-публичного с частным и даже сугубо приватным, альковным» (с. 493): «Здесь сгущены, сконденсированы наглядно-зримые приметы как исторического времени, так и времени биографического и бытового, и в то же время они теснейшим образом переплетены друг с другом, слиты в единые приметы эпохи. Эпоха становится наглядно-зримой и сюжетно-зримой» (с. 493).

Таким образом, бал в литературе, на наш взгляд, является именно частным хронотопом, программирующим дальнейшее сюжетное развитие. В изображении бала пространство неотделимо от времени: зал, где происходит бал, в другой временной момент может служить местом маскарада, светского раута, вечера, концерта и т.д. Описание пространства и времени бала в художественной литературе является стереотипным: всегда изображается ночное время, богато обставленный интерьер, толпа гостей в великолепных нарядах, яркое освещение в начале, меркнувшее к концу праздника, и т.д. Подобное стереотипное изображение бала выделяет его из остального текста в замкнутое целое со своими событиями и характе-



ристиками.

Важно, что для писателей первой половины XIX в., равно как и для их читателей, бал был привычным элементом дворянского быта: собранием многочисленного общества для танцев. В словаре Даля бал определен как «съезд, вечернее собрание обоего пола для пляски»¹⁵. Литературный бал связан с реальным балом XIX в.: некоторые моменты его описания в художественной, мемуарной и культурологической литературе в значительной степени совпадают. Так, и действительно происходивший бал, и бал художественный обычно имели место вечером или ночью, на бале присутствовало множество людей, он сопровождался музыкой, а большинство гостей танцевало. В художественном тексте, описывающем бал, также присутствуют мотивы музыки, танцев, ночи/позднего вечера, толпы.

Пространство бала выделялось с помощью освещения. Многие участники балов специально останавливаются на этой детали в своих воспоминаниях о действительном бале. «Ослепительный свет – это именно то, что по контрасту с скромным освещением в повседневном быту – прежде всего и более всего поражало участников и посетителей балов и маскарадов», – замечает Пеньковский, рассуждая о символах бально-маскарадного мира¹⁶. И в художественной литературе изображение бала влечет за собой описание яркого освещения, тем самым отделяя по уровню освещенности пространство бала от остального мира.

Кроме того, бальной культуре была присуща особая знаковая система, что отмечает А.В. Колесникова: «...танцевальный вечер – это не только дамы и кавалеры, грациозно вращающиеся в вихре вальса, но и декольтированные платья, веера, лайковые перчатки, бутоньерки, шарфы, маски...». (Далее эта работа А.В. Колесниковой цитируется по указанному изданию)¹⁷. «Эти “тайные” знаки, – продолжает исследовательница, – были проявлениями любовной игры, вести которую становилось возможным во время бала» (с. 128). Повседневная жизнь практически не предоставляла возможности для близости между мужчиной и женщиной, и подобная недостача частично восполнялась на бале. Здесь танцы по существу превращались в любовную игру; другим проявлением этой игры являлась бальная одежда: «Все детали женского костюма были направлены на привлечение внимания мужчин. Женщина играла не только когда танцевала, но и когда надевала на бал декольтированное платье» (с. 128). И в художественных текстах изображение бала сопровождается мотивом любовной игры, а также непременно описанием соблазнительных дамских нарядов. («Кружатся дамы молодые, / Не чувствуют себя самих; / Драгими камнями у них / Горят уборы головные; / По их плечам полунгим / Златые локоны летают; / Одежды легкие, как дым, / Их легкий стан обозначают»¹⁸).

Хронотоп, как уже было сказано, прогнозирует возникновение в тексте определенных сюжетных событий. В русской литературе первой половины XIX в. в рамках бального хронотопа происходят два типа событий: связанные с развитием любовных отношений между героями и содержа-



щие возможность изменения положения героя в обществе (и шире – места героя в мире). В конкретных текстах одно из этих событий становится доминантным, другое уходит на периферию. Как публичное явление бал собирает в ограниченном пространстве большое число персонажей, создает условия для быстрой огласки случая нарушения норм одними персонажами/персонажем и его незамедлительного осуждения другими, что приводит к переоценке статуса нарушившего нормы героя. Танцы же, являющиеся одной из форм любовной игры, становятся условием для знакомства, влюбленности, ревности, любовной мести.

На основе произведений первой половины XIX в., которые содержат в себе частный хронотоп бала (всего 27 текстов, среди которых «Горе от ума», «Евгений Онегин», повести А.А. Бестужева-Марлинского, В.Ф. Одоевского, И.А. Гончарова, А. Погорельского, В. Владиславлева, В.Н. Олина, В.А. Соллогуба, Е.П. Ростопчиной, М.С. Жуковой, поэма Баратынского «Бал», «Невский проспект», «Мертвые души», «Герой нашего времени», «Двойник»), выявлен инвариант данного хронотопа, т.е. теоретическая модель его структуры. В эту модель вошли инвариантные (постоянные) и варьирующиеся мотивы. К первым из них относятся: *ночь как время проведения бала; роскошный интерьер; яркое освещение; великолепные туалеты участников бала; шум, толпа, теснота; танцы; музыка; любовные игры, флирт*. Мотивы *карточной игры* и *разъезда гостей* встречаются в произведениях, однако не являются для хронотопа обязательными и могут в конкретном тексте не присутствовать.

Именно инвариантные мотивы задают устойчивую рамку хронотопа. Изображение бала обыкновенно начинается с получения героем приглашения и его сборов на бал, далее описывается бальный подъезд, появление героя на бале и реакция на это появление присутствующих, а также бальная зала, гости и их наряды, поразившие героя. В описании подъезда упоминаются освещенные окна, столпотворение карет, богатый дом, парадно одетые слуги, встречающие прибывающих гостей, при этом авторы часто ссылаются на знаменитое описание бального подъезда первой главы «Евгений Онегина». В изображении бальных красавиц также почти всегда присутствует аллюзия на пушкинские отступления о красоте женских ножек. А уже Гоголь и Достоевский пародируют эту традицию восхищения женскими ножками в своих текстах 1840-х гг.

Организуют структуру изображения бала танцы. Полонез упоминается как первый танец, открывающий бал; вальс как танец любовников, которые в его сумасшедшем вихре, от необыкновенной близости друг к другу забывают себя, не чувствуют под ногами пола; мазурка появляется в произведениях в двух коннотациях: как шумный, многофигурный танец, позволяющий продемонстрировать мастерство персонажей, и как время любовных признаний или легкой светской болтовни; котильон изображается как длинный и скучный танец, который завершает танцевальную часть бала и конца которого с нетерпением ждут героини, чтобы скорее уехать домой. Изображение бального хронотопа обычно заканчивается описанием



разезда гостей и впечатлений главного героя о прошедшем бале сразу после него.

Варьирующиеся мотивы хронотопа бала делятся на несколько групп: любовные мотивы; мотивы, связанные с обличением нравов, сатирическим/ироническим изображением светского мира; и мотивы развития скандала на бале. В хронотопе бала появляется еще одна важная разновидность варьирующихся мотивов, которые нами не выделяются в отдельную группу – inferнальные мотивы. Эти мотивы не составляют отдельной группы, т.к. делятся между уже обозначенными любовными мотивами (демонизация одного из персонажей любовной интриги) и мотивами обличения света (демонизация пространства и времени бала, а также большинства его участников).

В каждом конкретном тексте все **представленные группы варьирующихся мотивов могут присутствовать одновременно**. Однако в изображении конкретного бала всегда можно выделить доминантную группу. На основе доминантных варьирующихся мотивов выстраивается типология бального хронотопа в русской литературе первой половины XIX в.

Всего обнаружено три возможных типа решения бального хронотопа в русской литературе этого периода: бал – скандал (доминирует мотив скандала), бал – обличение нравов (ведущими становятся мотивы сатирического изображения бального общества) и бал – любовная интрига (доминируют любовные мотивы). Последние два бальных типа могут быть решены как в реальном, так и в демонизированном хронотопе бала.

Прецедентом в создании частного хронотопа бала в русской литературе стал текст комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» (1825). Это произведение можно назвать наиболее репрезентативным, аккумулирующим основные бальные мотивы: любовные (на бале получает развитие любовная интрига Чацкий – София – Молчалин, а слух о сумасшествии героя пущен Софией в качестве мести за высмеянного Чацким возлюбленного Софии – Молчалина), сатирические (например, плохо скрываемые матримониальные надежды некоторых женских персонажей, а также перечисленные в бальном монологе Чацкого «дурные» приметы жизни света – прислуживание высшим лицам, фанатичное следование модам, пустые разговоры, безмыслие, соблюдение приличий без внутреннего чувства, подражание французам) и мотивы, связанные с развитием скандала на бале (распространение слуха, легковёрность толпы, осуждение толпой героя). Хронологически «Горе от ума» – самое раннее произведение, в котором присутствует бал. Оно содержит в себе все инвариантные и основные варьирующиеся мотивы бального хронотопа, которые будут развиты в последующих «бальных» текстах. Эта пьеса особенно важна для произведений, в которых хронотоп бала развивается через доминантный мотив скандала.

Скандал в качестве осевого для бального хронотопа мотива после «Горя от ума» представлен в «Мертвых душах» (1842) Н.В. Гоголя и «Двойнике» (1846) Ф.М. Достоевского. Бал-скандал выполняет функцию конклава – «исключительного собрания с важными задачами и непре-



виденными осложнениями, раскрывающими главный узел сюжета»¹⁹. Конклав обнаруживает основополагающие противоречия между героями, которые провоцируют финальную катастрофу произведения. Однако скандал в литературном тексте может произойти в любом другом частном хронотопе, и даже те скандалы, что разворачиваются в рамках бала, могут мотивироваться конфликтами, не имеющими к балу прямого отношения. Так, противостояние героев, образовавшееся еще до бала, может разрешиться и вне бального хронотопа. От подобного скандала вообще (хотя бы и на бале) следует отличать специфически бальный скандал, провоцируемый ситуацией, возникшей именно во время бала. Оскорбление одного из героев, обморок героини, большое количество танцев с одной партнершей, чужой возлюбленной, несбывшиеся ожидания – герой не приглашает героиню, выбирает другую, появления неприличного партнера для танцев и т.д. – специфически бальные скандалы, как видим, связаны с развитием любовной интриги и присутствуют в любовной парадигме бального хронотопа. В «скандальном» же типе мотивировка скандала имеет двойное основание: внешне скандал происходит из любовной мести, увлечения, попытки героя убедиться, что в нем могут увидеть любовного соперника и жениха, действительные же причины скандала скрываются в сложных отношениях героя с собравшимся обществом. В этом типе бала любовная сюжетная линия уходит на периферию, ее место заступает линия (само)определения героя в обществе, а сам бал расширяется до целого мира и оказывается проверкой занятого героем в этом мире места. Любопытно, что бальное и шире – человеческое – общество, с точки зрения обличающих его авторов, оказывается недостойно выпавшей ему роли судьбы героя во всех трех названных произведениях.

Бал – обличение нравов представлен нравоописательными очерками («Сборы на бал»²⁰, 1825; «Первый выезд на бал»²¹, 1825; «Гостья после бала»²², 1826; «Два слова из житейского словаря. Бал. Воспоминания»²³, 1839) и несколькими светскими повестями («Княжна Мими», 1834 В.Ф. Одоевского, «Большой свет», 1840 В.А. Соллогуба). Авторы этих текстов интересуют, прежде всего, нравственное состояние среды, а не отдельных героев.

Очерки развивают один-два традиционных обличительных мотива бального хронотопа (таких, как матримониальные надежды, искусственная женская красота, чересчур тщательные сборы на бал, стремление к успеху и одобрению другими и т.д.), которые будут использованы и в светских повестях. При этом именно в очерках могут разрабатываться сюжетные ходы и бальные мотивы позднейшей классической литературы. Приведу два примера.

Очерк «Первый выезд на бал» П.А. Муханова описывает дебют шестнадцатилетней девушки в свете. Текст сосредоточен на сборах Наташи и на ее первом бале. Имя героини и сюжетная ситуация – дебют юной красивой девушки в свете – совпадают с именем героини и ее первым балом в романе Толстого «Война и мир». В очерке, кроме того, жизнь в свете



как пустая и притворная противопоставляется детству, невинности, годам воспитания и обучения Наташи (как и в романе Толстого, где оппозиция детства, природной непосредственности и света с его социальными условностями будет предельно развита и связана, в том числе, с образом Наташи Ростовой): «Каков-то будет новый образ жизни Наташи? <...> Вместо географии – мадам N.N., вместо ландкарт – выкройки, вместо истории – городские вести, вместо Расина – Россини, вместо покойного сна – бессонница, вместо свежего румянца – бледность и расслабленные нервы...»²⁴.

Совпадение центральной темы очерка с одним из эпизодов позднейшего классического произведения наблюдается и в отношении очерка «Гостя после бала» неизвестного автора. Важно, что по сюжету главному герою – откупщику, устройтелю очередного празднества, является прекрасная незнакомка, которая оказывается его же совестью. Совесть укоряет героя, что он грехом, на чужих слезах и несчастье заработал деньги на этот праздник: «Знаете ли вы, М.Г., что все мною исчисленное принесло вам барыша – 50 000 рублей! Бал стал вам 50 000 – каков итог? **Сколько кровавых слез, трудовых денег, бесчестия и тяжести порока легло на вашу душу за эти 50 тысяч! И где ж они? Разлетелись в ракетах, <...>, выпиты повесами, прогудели на скрипках, разверчены в котильонах!**»²⁵.

Именно несправедная трата денег и веселье, основанное на чужих страданиях – первое, в чем укоряет губернских жителей Чичиков после бала в «Мертвых душах», когда он также испытывает что-то вроде укоров совести.

В светской повести бал является почти обязательным частным хронотопом. Герои в этом жанре воплощают светские типы: они не имеют яркой индивидуальности, но скорее иллюстрируют мысли автора о свете и его устройстве. На бале *главный герой не проходит испытания* соблазнами светской жизни: между ценностями, которые предлагает свет (стремление к богатству, высокому положению, социальному престижу и т.д.) и ценностями вневременного порядка герой выбирает первые и обрекает себя на катастрофу в финале произведения, оказываясь меньше принятой на себя роли. В повестях обнажается неравенство частного и публичного, внешнего и внутреннего смысла поведения и поступков. И если не повествователь, то один из персонажей обязательно разоблачает перед читателем скрытое основание света. Таким образом, в светских повестях все имеет однозначную интерпретацию, что соответствует установке их авторов описать природу социальной среды. Бал в такой повести воплощает весь светский мир, а его описание объединяет всевозможные литературные штампы и имеет две основные интонации: поэтизацию и сатирическое изображение света. Очевидно, что при всей разоблачающей свет установке авторы этих повестей наслаждаются эстетической стороной светского мира. Неприятие повествователем современных пороков обычно соседствует с восхищением красавицами, утонченными манерами, изящными разговорами высшего общества. Это согласуется с мыслью М.М. Бахтина



о том, что в сатире «образное отрицание современной действительности в различных ее моментах» необходимо включает в себя «и положительный момент утверждения лучшей действительности»²⁶.

Обличение нравов на бале может быть представлено и через его демонизацию путем гиперболизации, гротескного развития некоторых балльных мотивов: любовной, эротической игры, танцев, музыки. Инфернальные мотивы здесь намеренно перепутаны с привычными инвариантными мотивами бала, лишенными демонизации, и читатель отчетливо ощущает двойственность светского мира, в котором изначально присутствуют амбивалентные черты. Легко доказать, что балльное пространство и время, описанное без введения инфернальных мотивов, уже имеет характер пограничного. Прежде всего, это происходит за счет использования собственных описанию светского мира в художественной литературе оппозиций (внешнее – внутреннее, искусственное – естественное, подразумеваемое – действительное, приличное – нарушающее приличия и т.д.). Так, например, оппозиция *естественное – искусственное* легко усиливается и трансформируется в оппозицию *живое – мертвое*. Кроме того, ночное время бала, который часто длится до самого рассвета, также делает его пограничным явлением. Другой амбивалентный балльный образ – зеркало, оно присутствует почти всегда в описании интерьера. «Зеркало как образ-границу между мирами», балльным, «зазеркальным», и обыденным, повседневным рассматривает, в частности, Т.Н. Юрченко в статье «Бал в повести А. А. Бестужева-Марлинского “Испытание”»²⁷.

Существует еще несколько амбивалентных мотивов, используемых в создании хронотопа бала – *искушения, забвения себя и приличий*. Герой может поддаться искушению на бале и продать душу дьяволу, а может его отвергнуть и подняться не только над демоническим, но и земным миром, приблизиться к пониманию мира совершенного. Забвение приличий может также иметь неоднозначный смысл: с одной стороны, интерпретироваться как сила и высота подлинного чувства, не укладывающегося в светские нормы, с другой – как нарушение запретов, связанных, в том числе, с этическим или супружеским долгом. Даже французский язык как чужой, иностранный может приобретать характер подражательного, перевернутого и демонического, при этом французский есть язык воспитанных людей того времени, а ситуация бала предполагает общение именно на этикетном языке. Кроме того, события на бале часто становятся причиной следующей сразу за ним катастрофы – смерти или изгнания одного из героев, что также превращает бал в испытание и стояние на границе.

Не удивительно поэтому, что бал как пограничное пространство и время при усилении/переворачивании определенных мотивов становится демонизированным. Это происходит в фантастических произведениях В.Ф. Одоевского «Бал» (1833) и В.Н. Олина «Странный бал» (1838). В них демонизации подвергаются, прежде всего, пространственные характеристики бала (перевернутое, отраженное, фантастическое пространство), а также мотивы, связанные с коллективным, всеобщим балльным действием



(гости оборачиваются танцующими скелетами или ожившими портретами, статуями, танцы превращаются в вакхические пляски, а музыка провоцирует «страшные» ассоциации с различным злом и страданиями людей).

Структурообразующим компонентом демонизированного бала являются не танцы, как это свойственно балу – любовной интриге, но градация inferнальных образов (музыкальных или визуальных). Прием демонизации бала всегда связан либо с восстановлением этической нормы в сознании героя во время или после бала, либо с его гибелью, а возникновение inferнальных мотивов влечет появление религиозных или библейских мотивов в качестве противоположного ценностного центра. Именно религиозные мотивы связаны с обнаружением героем пути к выходу из inferнального бального пространства.

В то же время, бал, оставаясь вполне реальным, может вызвать появление inferнального персонажа, что происходит в текстах, где ситуация бала связана с любовной интригой. Здесь основные inferнальные мотивы связаны с одним из героев любовной интриги: героиня, в которую влюблен главный герой, оказывается ожившей куклой в фантастической повести «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828) А. Погорельского или девушкой, принадлежащей проклятой семье, часть членов которой превратилась в вампиров, в повести «Упырь» (1841) А.К. Толстого. В повести «Насмешка мертвеца» (1834) В.Ф. Одоевского, наоборот, мужской персонаж – мертвец – появляется на привидевшемся героине во сне бале и мстит своей неверной и «благоразумной Лизе» за измену. В рассказе А.А. Бестужева-Марлинского «Страшное гаданье» (1830) бал, увиденный героем в гадательном сне, становится местом его искушения, поэтому все inferнальные мотивы будут вызваны его этически-«неправильным» выбором.

Но чаще всего в русской литературе первой половины XIX в. любовная сюжетная парадигма помещается в реальный бальный хронотоп. На бале знакомятся, влюбляются, ревнуют, мстят, соперничают за чью-то любовь, разрывают любовные связи, изменяют возлюбленным и т.д. Любовная парадигма, как в реальном, так и в inferнальном бале, может иметь два модуса следующего за балом финала: трагический, катастрофический и благополучный, счастливый финал. Чаще любовные отношения заканчиваются катастрофой, благополучный финал любовной интриги наступит лишь в «Счастливой ошибке» (1839) И.А. Гончарова, в «Испытании» (1830) А.А. Бестужева-Марлинского и в повести А. Владиславлева «На бале и в деревне» (1839). В тип бала с преимущественным развитием любовной интриги с трагическим финалом, наряду со светскими повестями А.А. Бестужева-Марлинского («Вечер на бивуаке», 1823; «Фрегат “Надежда”», 1833), М.С. Жуковой («Вечера на Карповке», 1837; «Дача на Петергофской дороге», 1840), Е.П. Ростопчиной («Чины и деньги», 1838) и др., входят такие знаковые для русской литературы тексты, как поэма «Бал» (1828) Е. Баратынского, «Евгений Онегин» (1823–1831) А.С. Пушкина, «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова (повесть «Княжна Мери»,



1840). Чаще любовные отношения заканчиваются катастрофой: смертью одного из героев любовного треугольника («Бал» Баратынского, «Евгений Онегин» Пушкина, «Княжна Мери» Лермонтова); несчастной разлукой для одного и пошлым мезальянсом для другого возлюбленного («Вечера на Карповке», «Дача на Петергофской дороге» Жуковой и «Чины и деньги» Ростопчиной); разоблачением запретной связи с последующей смертью любовников («Фрегат “Надежда”» Марлинского). Сюжетное развитие балов Пушкина и Лермонтова частично совпадает с развитием любовной интриги ряда светских повестей, в которых за балом следует дуэль и смерть одного из героев, но характер и внутренний мир Онегина и Печорина, в отличие от героев повестей, не сводится к типичным романтическим амплу. Мотивировка их поступков на бале неоднозначна, не объяснена повествователем и не до конца понятна читателям.

Частный хронотоп бала может играть кульминационную роль в текстах русской литературы первой половины XIX в., он вбирает в себя основные сюжетобразующие противоречия произведений, которые полностью или частично решаются в финале. Поэтому сцена бала обычно предшествует финалу, но она также может открывать текст, с самого начала задавая основную конфликт художественного мира.

Бальная топика складывается к концу 30-х – началу 40-х гг. XIX в., когда авторы в изображении бала отталкиваются от уже имеющейся традиции: они либо отказываются описывать бал, отсылая читателей к каноническому с их точки зрения тексту, либо сворачивают описание бальной обстановки и гостей до одного предложения, либо противопоставляют свой неизобретательный слог и скромного героя – стилю и герою светской повести. А уже герои Соллогуба, Лермонтова, Достоевского воспринимают бал сквозь призму литературы в качестве места для выяснения любовных отношений, плетения любовных интриг, на себя они сознательно примеривают романтические «маски» во время бала («странной» и непонятой светом героини, спасителя возлюбленной от публичного позора или смерти, идеального джентльмена и т.д.).

Рассмотренная традиция изображения частного хронотопа бала, сложившаяся в русской литературе первой половины XIX в., во второй половине XIX – начале XX вв. претерпевает существенные изменения, характер и особенности которых позволят определить дальнейшая разработка этой темы.

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №14-18-02709) и в ИМЛИ РАН.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Леоновичус А.В.* Бал-скандал: «Горе от ума», «Мертвые души», «Двойник» // Новый филологический вестник. 2013. № 3 (26). С. 88–101.

² *Леоновичус А.В.* Бал как пляска смерти у Блока и русских романтиков //



Вестник РГГУ. 2015. № 8 (151). С. 85–99.

³ Пеньковский А.Б. Символы бально-маскарадного мира // Пеньковский А.Б. Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М., 1999. С. 34–36.

⁴ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. СПб., 2008.

⁵ Колесникова А.В. Бал в истории русской культуры: дис. ... канд. культурол. наук: 24.00.02. СПб., 1999.

⁶ Захарова О.Ю. Русский бал XVIII – начала XX века. М., 2011.

⁷ Жолковский А.К. Морфология и исторические корни рассказа Толстого «После бала» // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 87–102.

⁸ Ившина Т.П. Опыт филологического анализа рассказа А. Аверченко «Бал у графини Х...» // Вестник Удмуртского университета. 2006. № 5 (2). С. 195–198.

⁹ Шпилевая Г.А. «Язык бала» и «музыка жизни» в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2014. № 2 (28). С. 142–149.

¹⁰ Юрченко Т.Н. Мифологема бала в русской литературе 20–40-х годов XIX века: дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01. Горно-Алтайск, 2001.

¹¹ Юрченко Т.Н. Мифологема бала в русской литературе 20–40-х годов XIX века: дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01. Горно-Алтайск, 2001. С. 18.

¹² Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 3. М., 2012. С. 341.

¹³ Неклюдов С.Ю. К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былинке // Тезисы докладов II Летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1966.

¹⁴ Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 256.

¹⁵ Даль В.И. Бал // Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 1. М., 1994. С. 110.

¹⁶ Пеньковский А.Б. Символы бально-маскарадного мира // Пеньковский А.Б. Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М., 1999. С. 34.

¹⁷ Колесникова А.В. Бал в истории русской культуры: дис. ... канд. культурол. наук: 24.00.02. СПб., 1999. С. 128.

¹⁸ Баратынский Е.А. Бал // Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. М., 1982. С. 188.

¹⁹ Гроссман Л.П. Достоевский. М., 1963. С. 428.

²⁰ Сборы на бал // Московский телеграф. 1825. № 2. С. 17–24.

²¹ Первый выезд на бал // Московский телеграф. 1825. № 6. С. 93–97.

²² Гости после бала // Московский телеграф. 1826. № 2. С. 102–110.

²³ Дурова Н.А. Два слова из житейского словаря // Отечественные записки. 1839. № 12. С. 38–52.

²⁴ Первый выезд на бал // Московский телеграф. 1825. № 6. С. 97.

²⁵ Гости после бала // Московский телеграф. 1826. № 2. С. 109.

²⁶ Цит. по: Федяева Т.А. Сагира // Поэтика: словарь актуальных терминов и

понятий. М., 2008. С. 222.

²⁷ Юрченко Т.Н. Бал в повести А.А. Бестужева-Марлинского «Испытание» // Культура и текст – 99. Пушкинский сборник. СПб; Самара; Барнаул, 2000. С. 109.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Leonavichus A.V. Bal-skandal: “Gore ot uma”, “Mertvye dushi”, “Dvoynik” [A Ball-Scandal: Woe from Wit, Dead Souls, The Double]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2013, no. 3 (26), pp. 88–101.

2. Leonavichus A.V. Bal kak plyaska smerti u Bloka i russkikh romantikov [A Ball as a Dance of Death by A. Blok and Russian Romantics]. *Vestnik RGGU*, 2015, no. 8 (151), pp. 85–99.

3. Ivshina T.P. Opyt filologicheskogo analiza rasskaza A. Averchenko “Bal u grafini H...” [Attempt of Philological Analysis of A. Averchenko Short Story “Ball at Countess H...”]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta*, 2006, no. 5 (2), pp. 195–198.

4. Shpilevaya G.A. Yazyk bala” i “muzyka zhizni” v romane L.N. Tolstogo “Anna Karenina” [“Language of a Ball” and “Music of Life” in L.N. Tolstoy’s Novel “Anna Karenina”]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*, 2014, no. 2 (28), pp. 142–149.

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Penkovskiy A.B. Simvoly balno-maskaradnogo mira [Ball and Masquerade Symbols]. *Penkovskiy A.B. Nina. Kulturnyy mif zolotogo veka russkoy literatury v lingvisticheskoy osveshhenii* [Nina. The Cultural Myth of Russian Literature Golden Age in Linguistic Interpretation]. Moscow, 1999, pp. 34–36.

6. Zholkovskiy A.K. Morfologiya i istoricheskie korni rasskaza Tolstogo “Posle bala” [Morphology and Historical Roots of Tolstoy’s Short Story “After the Ball”]. *Zholkovskiy A.K. Bluzhdayushhie sny i drugie raboty* [Wandering Dreams and Other Works]. Moscow, 1994, pp. 87–102.

7. Bakhtin M.M. Formy vremeni i hronotopa v romane [Forms of Time and Chronotope in a Novel]. *Bakhtin M.M. Sbornik sochinenij: v 7 t. T. 3* [Collected Works: in 7 vols. Vol. 3]. Moscow, 2012, p. 341.

8. Neklyudov S.Yu. K voprosu o svyazi prostranstvenno-vremennykh otnosheniy s syuzhetnoy strukturoy v russkoy byline [To the Question of Connection Between Space-time Relation and Plot Structure]. *Tezisy dokladov II Letney shkoly po vtorichnym modeliruyushhim sistemam* [Abstracts of Reports of the Second Summer School on Secondary Modeling Systems]. Tartu, 1966.

9. Lotman Ju.M. Khudozhestvennoe prostranstvo v proze Gogolya [Fictional Space in Gogol’s Prose]. *Lotman Ju.M. V shkole pojeticheskogo slova: Pushkin. Lermontov. Gogol* [Studying Poetic Language: Pushkin, Lermontov, Gogol]. Moscow, 1988, p. 256.

10. Penkovskiy A.B. Simvoly balno-maskaradnogo mira [Ball and Masquerade Symbols]. *Penkovskiy A.B. Nina. Kulturnyy mif zolotogo veka russkoy literatury v*



lingvisticheskoy osveshhenii [Nina. The Cultural Myth of Russian Literature Golden Age in Linguistic Interpretation]. Moscow, 1999, pp. 34–36.

11. Fedyaeva T.A. Satira [Satire]. *Poetika: slovar aktualnykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, p. 222.

12. Yurchenko T.N. Bal v povesti A.A. Bestuzheva-Marlinskogo "Ispytanie" [Ball in A.A. Bestuzhev-Marlinsky's Story "Trial"]. *Kultura i tekst – 99. Pushkinskiy sbornik* [Culture and Text – 99. Pushkin Studies Collection]. St. Petersburg; Samara; Barnaul, 2000, p. 109.

(Monographs)

13. Lotman Yu.M. *Besedy o russkoy kulture* [Talks on Russian culture]. St. Petersburg, 2008.

14. Zakharova O.Yu. *Russkiy bal XVIII – nachala XX veka* [Russian Ball of the 18 – Beginning of 20 Centuries]. Moscow, 2011.

15. Grossman L.P. *Dostoevskiy* [Dostoyevsky]. Moscow, 1963, p. 428.

Анна Витальевна Леонавичус – аспирант кафедры истории русской классической литературы Института филологии и истории РГГУ.

Научные интересы: история русской литературы XIX – XX вв., частные хронотопы русской литературы, типы и функции хронотопа бала в русской и мировой литературе XIX – XX вв.

E-mail: ania.fmd@gmail.com

Anna V. Leonavichus is a Post-graduate student of the Department of Russian Classical Literature History, Institute for Philology and History at Russian State University for the Humanities (RSUH).

Research interests: the history of Russian literature of the 19–20th centuries, special chronotopes of Russian literature, types and functions of the chronotope of a ball in Russian and world literature of the 19–20th centuries.

E-mail: ania.fmd@gmail.com

М.А. Жиркова (Санкт-Петербург)

ПОКИНУТАЯ РОДИНА И ПЕРВЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ В ЭМИГРАЦИИ В ПОЭТИЧЕСКИХ ЦИКЛАХ САШИ ЧЕРНОГО «НА ЛИТВЕ» И «ЧУЖОЕ СОЛНЦЕ»

Аннотация: В статье анализируются поэтические циклы Саши Черного «На Литве» и «Чужое солнце», которые отражают первые впечатления поэта, покинувшего родину. Земля, приютившая русских эмигрантов, щедра, богата и добра; она восхищает красотой природы, поэтому многие стихотворения представляют собой яркие и красочные пейзажные зарисовки. Однако автор статьи показывает, что в радостный и гармоничный мир природы постоянно прорывается тоска и печаль лирического героя, внутренняя боль которого связана с прошлым – покинутой родиной, новой советской Россией.

Ключевые слова: Саша Черный; поэтический цикл; воспоминания; тема; образ; ирония; сатира.

M. Zhirkova (St. Petersburg)

ABANDONED HOMELAND AND FIRST IMPRESSIONS OF EMIGRATION IN POETIC CYCLES ON LITHUANIA AND THE ALIEN SUN BY SASHA CHERNY

Abstract: The article focuses on the analysis of Sasha Cherny's poetic cycles *On Lithuania* and *The Alien Sun*, which reflect the first impressions of the poet who left his homeland. The Land, sheltered Russian immigrants, is generous, rich and good; the beauty of its nature is being admired, hence, many poems include bright and colorful landscape descriptions. However, the author of the article shows that a joyful and harmonious world of nature is constantly broken by depression and sadness of the lyrical hero, his pain is associated with the past – the abandoned homeland, a new Soviet Russia.

Key words: Sasha Cherny; poetic cycle; memories; theme; image; irony; satire.

Третья (и последняя) книга стихов Саши Черного «Жажда» выходит в Берлине в 1923 г. Она представляет собой новый поэтический опыт автора и фиксирует его жизненные этапы последних лет: участие в Первой мировой войне, жизнь на литовской земле, отъезд в Германию. Книга состоит из нескольких поэтических разделов: «Война», «На Литве», «Чужое солнце» и «Русская Помпея». Обратимся к разделам «На Литве» и «Чужое солнце», которые отражают первые впечатления поэта, покинувшего родину.

Обозначенные разделы мы рассматриваем как поэтические циклы. Теория циклизации в поэзии достаточно разработана (см. работы М.Н. Дарвина, И.В. Фоменко, Л.Е. Ляпиной)¹. Выделим некоторые особенности по-



этики цикла, необходимые нам для рассмотрения поэзии Саши Черного. Исследователями отмечается авторская заданность композиции цикла; самостоятельная значимость отдельного стихотворения и поэтическое единство, образованное взаимодействующими между собой произведениями, которые составляют единый цикл². Мы будем обращаться к отдельным стихотворениям, входящим в состав циклов, но, в первую очередь, цикл рассматривается как единое целое, поэтому анализ стихотворения подчинен рассмотрению его как составной части целого, «работающего» на общую авторскую концепцию. Нам важно определить и проследить за развитием заданной темы, выявляемых «стихотворных переключек» (М.Н. Дарвин), мотивов.

Цикл «*На Литве*» небольшой: всего десять стихотворений, различных по эмоциональной составляющей. Многие из них о литовской земле, приютившей русских беженцев, щедрой, богатой и доброй. Некоторые стихотворения представляют собой поэтические пейзажные зарисовки: «Докторша», «Яблоки», «На миг забыть – и вновь ты дома», «Утром» и др. Но цветущий сад, заросли сирени и малины, спелые яблоки перебиваются картиной пустых полей, поросших лебедой в России, вереницей беженцев «из русского бушующего ада»³. (В дальнейшем художественный текст цитируется по данному изданию с указанием номера страницы внутри текста в круглых скобках.) В цикле доминируют тоска и печаль; постоянно присутствует внутренняя боль, которую поэт пытается заглушить. Для него она связана с прошлым: покинутой родиной, новой советской Россией.

В цикле выделяются два достаточно крупных стихотворения с явно выраженным эпическим началом: «Докторша» и «Американец». Каждого из героев стихотворения можно назвать таковым в прямом смысле слова, хотя героизм в первом случае – в стихотворении «Докторша» – это нелегкий труд повседневных забот о земле, доме, семье русской вдовы. Поэт знакомит со своей главной героиней, русской женщиной, начиная с описания окружающего мира, вписывая ее в него, как в фотографическую рамку: мельница, сад, дом, хлев; рядом – ребенок и старая нянька.

В центре стихотворения – тяжелые будни одинокой женщины, погруженной в быт, тоскующей по мужу-доктору, павшему «в борьбе с мужичком сypняком». Она мучается от неизвестности о родных, оставшихся в России, но остается приветливой и открытой нечаянным гостям – русским беженцам, вереницу которых она наблюдает каждый день. Именно это стихотворение открывает поэтический цикл, задавая темы, образы и настроение, которые разовьются в дальнейшем как в цикле «На Литве», так и в следующем за ним цикле «Чужое солнце», посвященном берлинским впечатлениям. Это болезненные воспоминания о прошлом, оставленной родине, жизнь в которой превратилась в ад и где поселилась «Русская Печаль». Это каждодневная борьба с собственной тоской, обстоятельствами за кусок хлеба, крышу над головой. Это чувство одиночества, неприкаянности русских беженцев на фоне красоты и богатства щедрой литовской, а позднее, в цикле «Чужое солнце», немецкой природы.



Второе крупное стихотворение – «Американец» – об отзывчивом сердце, откликнувшемся на чужую беду, посланце благотворительной организации, в задачу которой, как пишет в комментариях к этому стихотворению А.С. Иванов, входило оказание помощи населению продовольствием, одеждой и медикаментами на территориях, пострадавших от войны⁴.

Ночью американскому посланцу приходится столкнуться с грабителями и отразить нападение на темной улице. Несмотря на предупреждение врача после осмотра и помощи пострадавшему, несмотря на уговоры остаться в доме, американец вновь отправляется в ночь. Благодаря этому образу главного героя в жанровом отношении стихотворение сближается с балладой.

Проблема героизма и выбора своей позиции становится предметом обсуждения внутри этого стихотворения. Искренне восхищается поведением американца русская девушка: он пришел на помощь чужим для него людям в тяжелое для них время, а главное – ее покорила его смелый отпор на ночной дороге грабителям. Но ей приходится признать и правоту своих приятелей: русского агронома и местного адвоката, играющих каждый день в шашки. Они приводят свои доводы и примеры. В одном случае речь идет о героизме на войне, да и бегство из охваченной войной и революцией страны тоже можно рассматривать как проявление отваги; в другом – ночная стрельба в целях самообороны, как защитил себя американец, будь это где-нибудь в Москве, могла бы обернуться в реалиях советской действительности расстрелом:

Его б постигла та же участь:
Примчавшийся на выстрелы патруль
Героя вашего ухлопал бы на месте
За... незаконное ношение оружия... (61).

Горько признавать правоту тех, кто способен «только на диване всласть поговорить» (60). Заканчивается стихотворение все-таки утверждением активной позиции – букет чайных роз в знак восхищения и благодарности от русской девушки получает в подарок американец.

Если рассматривать поэтический цикл как единое целое, то мы увидим, как заявленные темы, образы, восприятие времени в первом стихотворении проявляются в дальнейшем. С иронией отзывается на «Докторшу» второе в цикле стихотворение «Оазис»: радушие и гостеприимность хозяев хутора оборачивается для гостя тяжело набитым животом, а ночной отдых героев прерывается на битву с блохами: «Едва к рассвету замер бой» (53). Третье, о котором уже шла речь, «Американец», фокусирует в себе последствия войны и революции: голод, нищета, страх, смерть.

В следующих стихотворениях будут чередоваться описание красоты, щедрости литовской земли («Яблоки», «Утром», «Табак»), улыбки и легкой иронии («Подарок»), тоски и печали, прорывающихся внутри этого прекрасного мира («На миг забыть – и вновь ты дома», «Аисты»). Как бы



ни была радушна и щебра литовская земля, сохраняется болезненное понимание своего и чужого, «здесь» и «там»: «Очнись. Нет дома – ты один / Чужая девочка сквозь тын / Смеется, хлопая в ладоши» (63). Кресты на немецких могилах в стихотворении «На миг забыть – и вновь ты дома» напоминают о недавней войне, последнее, «Могила в саду», возвращает к военному прошлому, замыкая, таким образом, цикл темой потерь и памяти. Вспоминают умершего врача в первом стихотворении «Докторша», не забыть матери не вернувшегося с войны и оставшегося лежать в чужой земле сына в последнем («Могила в саду»).

Литва – близкая и до недавнего времени родная земля, напомним, что с XVIII в. по 1917 г. она входила в состав Российской империи, теперь стала другим государством. Примечательно, что в этом цикле употребляется только слово «беженцы» и близкие к нему: набег, бегство. Беженцы – вынужденные переселенцы, покинувшие свою страну в силу чрезвычайных обстоятельств: войны, разрухи, голода, революции. В этом случае сохраняется надежда вернуться домой, когда закончатся тяжелые времена. Будущее пока неопределенно, остается открытой возможность возвращения. В следующем цикле «Чужое солнце» «беженцев» сменяет слово «эмигранты». С понятием «эмиграция» связан осознанный выбор и самостоятельное решение покинуть страну и жить за границей. Как отмечается в словаре С.И. Ожегова, эмиграция – это вынужденное или добровольное переселение из своего отечества в другую страну, тогда как беженцы – вынужденные переселенцы, оставившие место своего жительства вследствие какого-нибудь бедствия⁵. В 1920 г. Саша Черный покидает Литву и вместе с женой перебирается в Германию.

В поэтическом цикле «На Литве», как уже отмечалось, есть легкие, ироничные стихотворения, например: «Оазис» или «Подарок». В одном из них появятся строчки, которые можно назвать поэтическим кредо поэта:

Когда душа мрачна, как гроб,
И жизнь свелась к краюшке хлеб,
Невольно поднимаешь лоб
На светлый зов бродяги Феба, –
И смех, волшебный алкоголь,
Наперекор земному аду,
Звеня укачивает боль,
Как волны мертвую наяду...
(«Оазис»).

В них весь поэт – через иронию и юмор он пытается преодолеть собственную боль и помочь другим. Такой поддержкой и будут его поэзия и проза в эмиграции.

Следующий раздел «Чужое солнце» посвящен берлинской жизни. Он обозначает и новое пространственное перемещение – теперь речь идет о Германии, которая на два с лишним года приютит поэта. Саша Черный



бывал здесь и раньше: в 1906 и 1910 гг. Поэтическим итогом последней поездки стал цикл «У немцев» (книга «Сатиры и лирики», СПб., 1911). Но сейчас изменилась точка зрения: поэт смотрит не со стороны путешественника на чужой и незнакомый мир, а изнутри чужого и принявшего беженца мира. Отсюда естественная благодарность за приют, добро, радушие. Сатира раннего цикла «У немцев» сменяется в берлинском цикле «Чужое солнце» пейзажными зарисовками. Единственное сатирическое стихотворение здесь, близкое к стихам 1911 г. – «Курортное».

Открывает цикл стихотворение «С приятелем», которое состоит из пяти частей. Само стихотворение представляет собой лирический монолог, обращенный к ребенку. Первая часть рассказывает о предстоящей прогулке, которая, по-видимому, вызывает радость и у лирического героя, и у его маленького друга. Для каждого из них это возможность отвлечься, одному погрузиться в воспоминания, другому – в общение с миром природы. Вторая часть представляет саму прогулку, но внутри стихотворения происходит смена настроения. Друзья оказываются свидетелями чужой радости и развлечений:

Карусель кружится в ритме танца
И девчонки ввысь летят в ладьях...
Вдосталь хлеба, солнца и румянца,
Только мы – польнь в чужих полях (69).

Взрослому приходится подбадривать своего маленького друга, неуверенно чувствующего себя на чужом празднике.

Третья часть – погружение в сон уставшего мальчика, которому вместо колыбельной читается гоголевская «небылица»: «Как летал кузнец Вакула / На чертенке к нам в столицу» (70). Четвертая часть ломает покой и умиротворение третьей грубоватостью своей резкостью, антиэстетической лексикой, напоминающей раннего поэта-сатирика. В ней – размышления поэта о будущем спящего мальчика, которые тесно связаны с прошлым и надеждой, что у ребенка получится хоть немного изменить несовершенство мира, что «вспыхнет радость, беспечность и смех» или «глаз не будет бессонных, / Люди станут добрее цыплят» (71). Но это все в будущем, а пока: «В небе мертвые звезды горят» (72). Свет далеких звезд не радует, но кажется холодным, равнодушным, и человек одинок в своей тоске и боли.

В пятой части мы видим, что поселившаяся в душе тоска не позволяет раствориться в окружающем добре и радушии и замыкает лирического героя на собственной боли:

Никогда я не забуду,
Никогда я не прощу! (72).

На то, что осталось в прошлом, даются лишь глухие намеки, но они и те чувства, которые испытывает лирический герой, понятны каждому,



оказавшемуся сейчас вдали от родины на чужбине.

О чужой земле поэт говорит теперь с восхищением. Не случайно «солнце» вынесено в название, именно пейзаж становится доминантой цикла. Пейзажные зарисовки зримо-конкретны, а природа – живое существо, обращенное к человеку: вершина ласковая; пчелы играют, танцуют; холмы манят; поток поет; ветер играет и в путь зовет; трава бормочет и т.д. Поэтому и человек может отправиться на свидание к водопаду, улыбнуться старой елке, камню, бабочке и пню, пойти в гости к скалам. Природа прекрасна, это радостный, гармоничный мир, и люди здесь живут тоже в гармонии с ним:

Здесь мир в полях, в лесах, в садах...
В извечных медленных трудах.
Струится жизнь сквозь дым столетий,
И люди чисты – словно дети (89).

Подчеркивается радость и довольство, люди гостеприимны и приветливы; смех и улыбка часто встречаются на страницах цикла. Природа не принадлежит ни человеку, ни какой-либо стране, и в то же время она принадлежит каждому, солнце светит для всех: «Солнце – наше, горы – тоже наши...» (70). Солнце присутствует почти в половине стихотворений; оно несет тепло, свет, преображение, например, как это происходит в стихотворении «Солнце». Поэтическая цветопись представлена естественными красками природы: неба, лесов, полей, например:

Полосой сбегает желтая пшеница,
И леса под солнцем, как зеленый сон (69).

А вверху – бирюзы,
Голубой удивительный цвет (74).

Поэт не одинок в своих скитаниях по чужой земле, рядом с ним его маленькие друзья – дети. Детские образы часто мелькают внутри цикла, например, поэт с удовольствием наблюдает за играющими на улице детьми («На берлинском балконе», «Весна в Шарлоттенбурге», «Над всем»). Вместе с русским мальчиком бродит он по немецким лесам и холмам, попадает на праздник, а затем под гоголевскую повесть укладывает его спать («С приятелем»). С девочками Тосей и Инной строит песочный баркас на берегу и отправляется на нем в воображаемое путешествие: «– На Яву? – Но странные дети / Шепнули, склонясь: – В Петроград» («Мираж»). Можно предположить, что с немецкими детьми, фрейлен Нелли и мистером Гарри, он проводит рождество в небольшой деревушке – «В Саксонской Швейцарии». К ребенку обращается поэт в стихотворении «Корчевка». Появится еще один друг – белка («На берлинском балконе») – героиня последующих произведений: «Берлинское рождество» и «Письмо из Бер-



лина». А.С. Иванов в своих комментариях к поэтическим произведениям Саши Черного пишет: дети и животные – это те, «в ком поэт всегда находил утешение и отраду, особенно на чужой стороне»⁶.

Детская тема занимает особое место в творчестве поэта. В годы эмиграции творчество для детей становится практически основным, а в жизни Саши Черного постоянно присутствует забота о русских детях, волей судьбы лишенных своей Родины, родной культуры, языка. Для них в эмиграции он готовит хрестоматии, альманахи по русской литературе, в Париже в разделе «Страничка для детей» газеты «Иллюстрированная Россия» и в рубрике «Детский остров» газеты «Последние новости» постоянно появляются его детские стихи, рассказы и сказки, выходит ряд книг для детей. В поэзии и прозе для детей Саши Черного происходит взаимное обогащение: целый мир поэт готов открыть для ребенка, но и сам от общения с маленькими человечками через страницы книг и журналов обретает смысл и опору в жизни.

В поэтическом цикле «Чужое солнце» контрастно представлены два мироощущения. Мир вокруг приветливо распахнут, множество пейзажных зарисовок, ярких и красочных. Веселье, радость, смех или тишина и покой окружают человека в этом мире. Иногда возникает ощущение нереальности: это все сказка, сон. Маленькие домики и улочки старого Ганновера кажутся игрушечными, как будто их сделали карлики («Старый Ганновер»). Пейзажная лирика наполняет поэтический цикл не случайно, природа позволяет скрыться от мира, забыться, правда, на время. В какой-то момент даже возникает ощущение, «если тихо смотреть из травы, – ничего не случилось, / Ничего не случилось в далекой, несчастной земле» (88).

Но радости или покоя обрести здесь все равно не получается, потому что вокруг «чужая речь», «чужие люди», «ноги здесь, а сердце там далеко» (70). Лирический герой наблюдает чужую жизнь со стороны, не погружаясь в нее, не становясь ее частью, оставаясь, соответственно, тоже чужим окружающему его миру. Мир прекрасен, но мы здесь чужие. Слова «русский», «родной» или «эмигрант» есть почти в каждом стихотворении. Самое страшное – места на этой земле для нас не находится. Россия воспринимается как далекая планета, и пути назад нет. В конце цикла уже оставленная родина начинает казаться миражом, сном: «Может быть, наше черное горе только приснилось?» (88). Возникает ощущение абсолютного одиночества, покинутости Богом: «Бог, услышь! – В ответ смеется эхо. / Даль зияет вечной пустотой» (80).

В рамках одного стихотворения не раз внутри цикла соседствуют радость, удовольствие от увиденного и боль, тоска по прошлому. Прошлое присутствует лишь намеками, прорывается отдельными фразами о неутихающей тоске, не проходящей скорби, черном горе. Внутри одного стихотворения радостно приподнятого, в котором, как кажется, природа, окружающий мир и человек находятся в гармонии, прорывается печальная мелодия, другая реальность, настроение, не совпадающее с изначаль-



но обозначенным. Стихотворение «Солнце» о преображении мира, когда даже «отрепя старушек, / Как райские стружки <...> И даже навоз, / Как клумба из роз» – заканчивается образом слепого солдата, идущего вслед за собакой-поводырем вдоль стен – весточка из недавнего военного прошлого. В стихотворении «На берлинском балконе», казалось бы, все радуется: ласковое солнце, голубое небо, румяные мальчишки на улице, появление нового друга, белки, – но последняя строка приглушает радостное настроение:

Посидим на балконе
И уйдем: белка в ящик со стружками спать,
Я – по комнате молча шагать (74).

То же наблюдается и в ряде других стихотворений: «Поденщина», «Весна в Шарлоттенбурге», «В Гарце», «В старом Ганновере», «Глушь». Показательно в этом плане само название цикла – «*Чужое солнце*», которое звучит почти как оксюморон и передает те боль и тоску, которые испытывает каждый, оказавшийся в изгнании. Рассматривая соотношение заголовка и текста, И.В. Фоменко замечает, что, относясь ко всему циклу сразу, заглавие тем самым выступает в функции скрепы, объединяет все стихотворения в единое целое. При этом, как правило, заголовки ориентируют на общие для всего цикла пафос, тему и/или проблематику⁷. Можно отметить особую тональность поэтического цикла Саша Черного, отраженную в названии: звучание мажорной мелодии постоянно перебивается минорной, и хотя это лишь небольшие вставки, отдельные фразы, именно она становится ведущей.

Одними из последних стихотворений цикла являются стихи, связанные с искусством. Их немного – три. Если самое первое, «Искусство», звучит вполне серьезно, то два последующих – с иронией. Объединяет их мысль о спасительной силе искусства, поддерживающей человека, изгнанного из рая на «злую» землю и покинутого Богом: «Нет Бога? Что ж... Нас обогреют Музы...» (90). Искусство, вдохновение, творчество, по мысли поэта, сродни самой жизни. Два следующих стихотворения высокое начало предыдущего переводят из вселенского масштаба в более земной, и вот уже Муза в гостях у поэта: «Здравствуй, Муза! Хочешь финик?». Легкость, игривость тона переводят все стихотворение в шутку. Но таким образом, с одной стороны, Саша Черный продолжает поэтическую традицию – разговора или обращения к Музе, а с другой – обозначает близость самого поэта и Музы: «Лирой вмиг вспугнем тоску!» (91). А значит, как творец Поэт может нести спасение, помочь и поддержать. Намечено еще одно сближение: вечные Музы всегда молоды, как и сам поэт: «Голова твоя седая, / А глазам – шестнадцать лет!».

Упоминание лиры становится символическим мостиком к следующему стихотворению, в котором под итальянскую мандолу звучит русская песня. Этот музыкальный инструмент будет неоднократно упоминаться в

дальнейшем. Последнее стихотворение вновь возвращает к теме русских эмигрантов, теме памяти. В третьем стихотворении под итальянскую мандолу звучит русская песня, наполняя сердце нежным трепетом («Мандола»).

Завершающее поэтический цикл стихотворение «Тех, кто страдает гордо и угрюмо» снова содержит обращение к теме русских эмигрантов, обличая напускное, ложное и подлинное страдание. Оно ставится символическим мостиком к последнему в книге стихов циклу «Русская Помпея», полностью посвященному России, той, которой больше нет. Таким образом, двигаясь к своему завершению, книга устремляется не вперед, а назад, в прошлое. Если начало эмиграции многими воспринимались как явление временное, и казалось, что можно будет скоро вернуться домой, на родину, то с течением времени приходит понимание, что Россия становится все дальше и дальше. И остается только помнить. Не случайно темы памяти, истории, России будут доминирующими в литературе русского зарубежья.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дарвин М.Н. Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово, 1983; Фоменко И.В. Поэтика лирического цикла: автореф. дис. ... доктора филол. наук: 10.01.08. М., 1990; Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века. СПб., 1999.

² Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века. СПб., 1999. С. 9.

³ Черный С. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 2. Эмигрантский уезд. Стихотворения и поэмы. 1917–1932. М., 2007. С. 49.

⁴ Иванов А.С. Комментарий // Черный С. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 2. Эмигрантский уезд. Стихотворения и поэмы. 1917–1932. М., 2007. С. 449.

⁵ Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1997. С. 910.

⁶ Иванов А.С. Комментарий // Черный С. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 2. Эмигрантский уезд. Стихотворения и поэмы. 1917–1932. М., 2007. С. 476.

⁷ Фоменко И.В. Поэтика лирического цикла: автореф. дис. ... доктора филол. наук: 10.01.08. М., 1990. С. 24.

References

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Ivanov A.S. *Kommentariy* [The Comments]. *Cherny S. Sobraenie sochineniy: v 5 t. T. 2. Emigrantskiy uезд. Stikhotvoreniya i poemy. 1917–1932* [Collected Works: in 5 vols. Vol. 2. Emigrant County. Rhymes and Poems]. Moscow, 2007, p. 449.

2. Ivanov A.S. *Kommentariy* [The Comments]. *Cherny S. Sobraenie sochineniy: v 5 t. T. 2. Emigrantskiy uезд. Stikhotvoreniya i poemy. 1917–1932* [Collected Works: in 5 vols. Vol. 2. Emigrant County. Rhymes and Poems]. Moscow, 2007, p. 476.



(Monographs)

1. Darvin M.N. *Problema cikla v izuchenii liriki* [The Problem of Cycle in Studying of Lyrics]. Kemerovo, 1983.

3. Ljapina L.E. *Ciklizacija v russkoj literature XIX veka* [Cyclization in Russian Literature of 19 Century]. St. Petersburg, 1999.

4. Ljapina L.E. *Ciklizacija v russkoj literature XIX veka* [Cyclization in Russian Literature of 19 Century]. St. Petersburg, 1999, p. 9.

Марина Анатольевна Жиркова – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и русского языка Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина (Санкт-Петербург).

E-mail: manp@mail.ru

Marina A. Zhirkova is Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Literature and Russian Language, Leningrad State University named after A.S. Pushkin in St. Petersburg.

E-mail: manp@mail.ru



К.А. Дубель (Краков, Польша)

**РИТМИЧЕСКИЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ С НАРОДНЫМ
СТИХОМ В ПОЭТИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ В. ХЛЕБНИКОВА
И А. КРУЧЕНЫХ**

Аннотация: В статье ставится проблема поиска фольклорных мотивов в футуристическом стихотворном тексте. Поиски проводятся главным образом на метрическом уровне стиха. Во внимание принимается анализ строения рифмы, поскольку в поэзии футуристов рифмовка и метрические системы, характерные для народной поэзии, неоднократно становились предметом стилизации. Наблюдения над текстом позволяют прийти к выводу о том, что в проанализированных произведениях Велимира Хлебникова выделяются элементы эмбриональной рифмы, типичной для былины, а также некоторые черты рифмовки, встречающейся в частушке. В подлежащих анализу текстах Алексея Крученых можно, в свою очередь, вычленить метрические элементы, соответствующие строению таких фольклорных жанров, как плач или причитание.

Ключевые слова: футуризм; фольклорные мотивы; метрика; рифма; Велимир Хлебников; Алексей Крученых.

K.Dubel (Krakow, Poland)

**RHYTHMIC EXPERIMENTS WITH FOLK
VERSE IN POETRY OF
VELIMIR KHLEBNIKOV AND ALEXEY KRUCHENYKH**

Abstract: The present article defines an issue of searching for the folk motives in a futuristic poetical text. The search is mostly carried out at the metric level of a poem. The analysis of the structure of rhymes is taken into account, as in the poetry of the Futurists rhyme and metric system, which are typical for folk poetry, have at various times been the subject of pastiche. Observations upon the texts led us to a conclusion that in the analyzed works by Velimir Khlebnikov the elements of the embryonic rhymes typical of a Russian epic *bylina*, as well as some features of rhyming, which appear in a *chastushka*, can be identified. The texts by Alexei Kruchenykh which are subject to the analysis, it is possible, in turn, to identify the metric elements corresponding to the structure of such folklore genres, as a *plach* (weeping) or a song of lamentation.

Key words: futurism; folklore motives; metrics; rhyme; Velimir Khlebnikov, Alexei Kruchenykh.

Наличие народных мотивов в творчестве футуристов исследовалось уже неоднократно и чаще всего в плане активного использования поэтами-футуристами заумного языка. Подобный подход имеет широкое обоснование, тем более что сама концепция зауми строится на попытке возвращения к древним источникам речи и тем самым повторного слияния со своим языковым прообразом. Ведь именно русский народный язык дол-



жен был стать образцом заумной речи, о чем писал В. Хлебников в «Кургане Святогора»¹ (далее тексты Хлебникова приводятся по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках после цитат). Связь между футуристическими неологизмами и народным творчеством состоит не только в заимствовании готовых речевых конструкций из текстов, записанных уже фольклористами, а в самом характере этих языковых новообразований. Как замечает Г. Левинтон в статье, посвященной анализу заумного стихотворения Крученых «Дыр бул щыл», фольклорная заумь отличается готовностью принять любое неизвестное слово как осмысленное (хотя смысл его может оставаться неизвестным как говорящему, так и слушающему)². Похожее явление можно заметить, например, в поэзии А. Крученых, который, в отличие от аналитического словотворчества Хлебникова, применяет неологизм как материал сдвига, учитывая при его создании главным образом звуковую окраску: «[в поэзии] можно встретить образ странный и нелепый по смыслу, но по звуку совершенно необходимый...»³.

На своеобразное взаимное влияние зауми и народного говора указывает Г. Винокур в статье «Футуристы – строители языка». Исследователь проводит параллель между деятельностью Пушкина в области обновления пышного державинского стиля в пользу языка московского круга интеллигенции и задачей, представшей перед русским футуризмом в начале XX в. Точнее, русские футуристы обязаны были обновить современный им язык, очищая его от магической и туманной речи символистов. Однако, по словам Винокура, выполняя эту задачу, футуристы сильно повлияли и на образец, которым они пользовались для усовершенствования языка, а именно на «простонародное произношение»⁴. Таким образом, влияние футуристов на широко понимаемый современный язык сказывается, например, в собственных названиях, так называемой социальной номенклатуре, зачастую напоминающей заумную речь (пример, приведенный Винокуром, – папиросы «Капэ») ⁵. Однако самым главным достижением футуристов, не только в области словотворчества, но и ритмотворчества, можно считать то, что это литературное течение открыло путь к языковому строительству и изобретательству. Ценность футуристических неологизмов – в их строении, т.е. в том, что они состоят из отдельно обработанных грамматических элементов. Поэтому футуристическое словотворчество «завершается не появлением новых языковых элементов, а новых языковых отношений»⁶. То же самое можно сказать и о ритмической структуре футуристического стиха, которая, хотя и опирается на народные мотивы, но мастерски соединяет элементы разных жанров и метрических систем, создавая тем самым не новые ритмические конструкции, а именно новые отношения между уже существующими элементами метра.

Именно на эту черту хлебниковского стиха в метрическом смысле указывает Д. Самойлов, говоря о разятии и почти произвольном смешении старых элементов силлаботонического стиха, что приводит к их переосмыслению и даже наделению неким смыслом: «Для Хлебникова стершиеся обороты старой поэзии – уже не единицы поэзии, а единицы речи. Он



вставляет их в систему стиха, включает в новый интонационный контекст целиком. <...> Хлебников пользуется материалом другой системы для нового строительства»⁷. (Далее книга Самойлова цитируется с указанием страниц по этому изданию). Эффектом такого приема является, по словам В. Холшевникова, расшатанный, метрически неопределенный стих, переходная форма логзодического строя⁸, которую М. Гаспаров называет микрополиметрией⁹.

Однако о метрике как неотъемлемой части ритмической ткани стиха в фольклорном контексте речь пойдет ниже. Здесь, в свою очередь, хотелось бы сказать несколько слов о хлебниковской рифме, в которой можно заметить отдельные фольклорные мотивы.

Рассмотрение рифмы с точки зрения двух ее качеств, выделяемых Томашевским, а именно как созвучие и как элемент ритмической организации текста¹⁰, позволяет классифицировать ее в качестве части ритмической ткани и именно в этой области искать сходства ее проявлений в поэзии Хлебникова с народным творчеством.

Следует, однако, определить, какая именно рифма будет принята во внимание в дальнейшем сравнении. Поэтому, в связи со спецификой строя хлебниковского стиха, исходным материалом для сопоставления может послужить эмбриональная рифма, появляющаяся, например, в былинах. Многие исследователи, как, например, М. Сперанский, говоря о временах устного творчества, в котором преобладало музыкально-речевое построение высказывания, подчеркивают отсутствие в нем рифмы. Замечают это также более современные авторы: так, например, Л. Тимофеев в своей работе «Очерки теории и истории русского стиха» пишет, что «музыкальный речевой стих <...> не знает – в принципе – рифмы». Однако он оговаривает этот тезис замечанием, что в такого типа произведениях рифма может появиться, но не будет выполнять функцию «обязательного структурного признака ритма»¹¹. В таком же ключе функцию рифмы в былинном стихе определяет в упомянутой работе Жирмунский: «Былинная рифма не играет в метрической композиции постоянной организующей роли, как в строфической лирике, и связывает соседние стихи в свободные и изменчивые сочетания: это – рифма эмбриональная по своей композиционной функции»¹². Исследователь настаивает на чрезвычайно важной функции этого явления: «Эмбриональная рифма играет в строении былинного стиха чрезвычайно существенную роль. Достаточно сказать, что около одной трети стихов былины обычно связаны рифмой»¹³. Не подлежит сомнению то, что нельзя сравнить хлебниковский и былинный стих с точки зрения метра. Несмотря на господствующий в былинах тонизм, который также активно использует Хлебников, ударные слоги в такого типа произведениях, хотя переплетаются неравным количеством безударных, в окончании всегда выстраиваются, по наблюдению Жирмунского, в двухударные композиции дактилического типа, например:



Они со'шку за о'бжи кружко'м вертя'т
 Со'шки от зе'мли подня'ть нельзя'
 Не могут они со'шки с земе'льки повы'дернути'
 Из оме'шиков земе'льки повы'тряхнути'.

У Хлебникова подобного строя не замечается. Сходство, однако, как уже было сказано, появляется в области рифмы. Эмбриональная былинная рифма неточна, зачастую опирается на созвучие гласных, которое не всегда останавливается на окончании, а стремится вглубь строки, приобретая форму дактилическую, например, *матушка – Тимофеевна; десяточком – кленовенькой* (примеры, которые приводит Жирмунский). В приведенных примерах заметно своего рода пренебрежение к окончанию, которое в данном случае не совпадает. Похожее явление можно заметить также у Хлебникова, который пренебрегает рифмовкой окончаний в пользу более глубокого созвучия, например: *волосы – после, Перемышль – слышали*. Подобную тенденцию замечает также Д. Самойлов, говоря о «расшатывании рядов конечных гласных» (235) в хлебниковской рифме.

Одновременно в большинстве былинных стихов рифма появляется благодаря созвучию окончаний, что связано с тождеством суффиксов или грамматической формы рифмующихся слов. Есть, однако, группа рифм, которая включает в себя рифму корневых слогов (чаще всего это ударные гласные третьего слога), причем между ударным гласным и окончанием могут находиться не соответствующие друг другу группы согласных, например: *призадумались – призадумались, хороброй – кленовой* (примеры Жирмунского). Подобное явление считается важным, поскольку это, как пишет Жирмунский, «свидетельствует о самостоятельной ценности рифмового созвучия для певца». Таким образом, выделение звучания корневого гласного могло представлять особую ценность уже для певцов народной поэзии. Рифма корневых гласных является важным признаком также в хлебниковском стихе, и ее мотивировка, может быть, тоже имеет что-то общее с былиной. В силу философских взглядов поэта, звучание стиха должно иметь свое прямое отражение в значении, поэтому выделение корня слова при помощи рифмы чаще всего неслучайно. Его цель состоит в указании чистого смысла слова. Как замечает Д. Самойлов, в поэзии Хлебникова «'чистое слово' – это корень, корневое значение. <...> Во всей предшествующей поэзии корневое значение слова затемняется суффиксом, широчайший его смысл направлен на узкое русло суффиксальных значений. <...> У <...> Хлебникова [же] слова есть единицы мыслей в оболочке звуков» (231). Примеров такого рода рифмовки у Хлебникова довольно много, например, в поэме «Ладомир»: *обручальные – печальные, мятеежнее – прежнюю* [283, 290] и др. Таким образом, обе замеченные выше тенденции былинного стиха – относительное пренебрежение к рифме окончаний, а также стремление к корневой рифме, – соединяются также, хотя уже в модернистской оболочке, в поэзии Хлебникова.

Следующей важнейшей чертой хлебниковской рифмы является так



называемое замещение согласных (237). Этот прием состоит в рифмовке слов при изменении их конечных согласных в конце строки, например, *зверь – свирель, буревестник – неизвестных, волнистым – неистов* и др. [112–113]. Очень похожее явление наблюдается также в народном творчестве, а точнее в одном из его более современных жанров, т.е. в частушке. Замещения в частушке, как замечает Самойлов, чаще всего касаются замены твердого согласного мягким (например, *всем – семь*) (188). Кроме того, подобным замещениям подвергаются сонорные согласные между собой (р, л, м, н), а также сонорные и фрикативные *й*. Такого рода прием в частушке чаще всего применяется в мужской или женской рифме (188). Сравнительно много смещений этого типа наблюдается также у Хлебникова, у которого в этом смысле тоже преобладают чередующиеся сонорные и фрикативные согласные (например, *х – м, х – р* и т.д.).

Следующий довольно характерный способ рифмовки – это так называемое перемещение, которое Самойлов определяет как «наиболее сложный способ образования неточной рифмы» (195). В общих чертах этот прием состоит в повторении в обратном порядке рифмующихся согласных. Относительно частушек можно привести следующие примеры: *дубу – буду, малина – манила* или более сложные группы: *лешва – повешала* (195–196). В стихотворениях Хлебникова наблюдается практически тот же способ образования рифмы. Самым ярким этому примером является стихотворение «Пен Пан»:

У вод я подумал о бесе
 И о себе,
 Над озером сидя на пне.
 Со мной разговаривал пен пан
 И взора озерного жемчуг
 Бросает воздушный, могуч меж
 Ивы,
 Большой, как и вы [101].

В отличие от частушки, где перемещение можно считать способом обогащения звукового уровня рифмы, у Хлебникова этот прием наделен гораздо большим значением. В некоторых стихах, таких как, например, «Перевертень», перемещение смешивается с палиндромом. Можно в нем также заметить черты так называемого внутреннего склонения, о котором поэт пишет в своих теоретических работах. Однако, опуская семантические различия, нельзя отрицать факт формального сходства описанных выше приемов, касающихся конструкции рифмы.

Элементы фольклорных жанров заметны у Хлебникова не только в технике слагания рифмы. Они выразительны также в области метра. Несомненно, подобные сходства обнаруживаются, например, в хлебниковском неравнострочном белом долбике¹⁴, столь напоминающем народный тонический стих, т.е. жанр, в котором сложный полиметрический



метр поэта внезапно становится упорядоченным и при этом сходным с народным творчеством. Речь идет здесь об заумных экспериментах Хлебникова, которые на практике составляли не слишком большой процент его стихов. Одним из интереснейших и наиболее обширных примеров заумной речи, кроме повести «Зангези», представляет собой пьеса «Боги», созданная в ноябре 1921 г.¹⁵ Заумные слова представленных в ней богов слагаются в отчетливые, метрически упорядоченные конструкции, которые сильно отличаются от метрически расшатанных реплик, написанных нормативным языком. Как замечает М. Гаспаров в своей замечательной статье, посвященной этой проблеме, метр этих заумных высказываний обладает несколькими характерными чертами: фонической плавностью, накоплением звуковых повторов, множеством восклицаний, отрывистостью фразы, а также особым метрическим строем – преимущественно 4-стопным хореем, чаще всего с мужским окончанием и макросом, т.е. стопой, построенной из трех слогов, из которых каждый наделен ударением¹⁶:

Мури гури рикоко!
Синоана – цицириц!
Гели гугарам рам рам!¹⁷

Все эти признаки, включая заумную речь, полностью совпадают с фольклорным жанром детской считалки:

Тантых тантых тылаты,
Зекиль зекиль зимази!¹⁸

Их образец сильно связан с языковой функцией жанра. В контексте считалки авторы статьи «Poetyka wyliczanki gosyjskiej» подчеркивают факт, что функция текста в большой степени детерминирует и даже генерирует его структуру¹⁹. А в данном случае функцию эту можно определить термином гадательного обряда.

Однако, как замечают А. Скотницкая и П. Фаст, существует еще один ритмический образец детской считалки, а именно тонический стих, с выразительной, преимущественно женской рифмой²⁰, например:

Лиса по лесу ходила,
Громким голосом вопила,
Лиса лычки драла,
Лиса лапошки плела,
Мужу двое,
Себе трое
И детишкам
По лаптишкам!²¹

Нечто похожее можно заметить также у Хлебникова. Во-первых, в об-



ласти заумной поэзии, в которой у этого автора довольно редко встречается тонический стих, следует выделить фрагмент сверхповести «Зангези», а точнее ее XI плоскость, где Боги говорят трехиктным дольником:

Жури кика син сонета.
Хахотири эсс эсэ.
Юнчи, энчи, ук!
Юнчи, энчи, пипока.
Клям! Клям! Эпс! [485].

Правда, здесь нет слишком выразительной рифмы, как в считалке, приведенной выше. Своеобразной рифмовкой можно назвать созвучие согласных. Однако тонический метр, без сомнений, отчетливо заметен.

Следует, однако, отметить, что приведенная выше в качестве образца детская считалка написана вполне нормативным, а не заумным языком. Ее семантика уступает специфической форме, которую, собственно, можно найти также у Хлебникова, и то уже не в качестве оформления заумных звуков. Имеется в виду стихотворение 1915 г. «Годы, люди и народы...»:

Годы, люди и народы
Убегают навсегда,
Как текучая вода.
В гибком зеркале природы
Звезды – невод, рыбы – мы,
Боги – призраки у тьмы [94].

Стихотворение написано преимущественно трехиктным тактовиком, т.е. стихом, допускающим в междударных интервалах от одного до трех слогов. Кольцевая, смешанно мужская и женская рифма, придает стихотворению необычный ритм, который гармонично переходит в составную мужскую рифму в конце двух последних строк, собственно, тоже пронизанных внутренним созвучием. Ритмическая отчетливость этого стихотворения действительно совпадает с формой считалки, однако семантика здесь играет далеко не последнюю роль. Целостный образ человека в природе, сопоставленный с плавностью ритма считалки, – все это напоминает гадательный обряд, цель которого – определение судьбы мира.

Еще одним поэтом, творчество которого в контексте фольклорных мотивов представляет особый интерес, является Алексей Крученых. Этот широко известный кубофутурист в своих произведениях 1920-х гг. использует характерные приемы, которые, несмотря на категорическое стремление автора к обновлению литературы вообще, тяготеют к традиционному, а иногда даже народному стилю. Как замечает Р. Циглер, «в творчестве Крученых некоторые уровни текста <...> существуют вполне традиционно, в то время как другие выступают в сдвинутом или разрушенном виде...»²². Сдвинутым и деформированным, по мнению автора, у



Крученых можно считать уровень сюжета, жанра. Именно он терял свои коммуникационные и информационные функции, которые перенимали на себя более низкие уровни, все еще остающиеся в рамках традиции. Таким низким уровнем выразительного плана является, например, ритм.

Одним из интереснейших примеров применения фольклорных техник стилизации стиха у Крученых является использование чисто тонических размеров. Здесь имеется в виду акцентный стих, в котором «колебания междуударных интервалов достигают такого размаха, что противопоставление сильных и слабых мест перестает ощущаться...»²³. Кроме того, ритм в такого рода стихах воспринимается очень сложно, а самой меньшей метрической единицей становится строка, которая выделена либо при помощи рифмы, либо графического членения. Акцентный стих или ударник, как его называет А. Квятковский, является разновидностью верлибра и в зависимости от количества ударных слогов в стихотворной строке может определяться термином двухударника, трехударника, четырехударника и т.д.²⁴ Подобный размер нашел очень широкое применение в народной поэзии. Как отмечает Дж. Бейли, трехударный акцентный стих является обыкновенной формой, используемой в русских народных песнях, преимущественно в былинах²⁵. Однако двухиктный акцентный стих, согласно примерам, приведенным А. Квятковским, тоже существует в народных жанрах. Именно эту модель акцентного стиха можно заметить у Крученых, в стихотворении «Ревнюность», с подзаголовком «Крылышко романа»:

Милый
Дориан – дрянь!
С ужимкой
и часовой цепочкой
на шарабане
брянцает
в Рязань.
Сгрязает
у зашипенной красавицы
у Акулины Яковлевны
– акулы! –
(Я ревнюю!.. ревнюю!..)
У обляриганенной красавицы,
полный соблазнов
любви на колесах
сигар
улады-ды-ды-ды
гремят серенады-ды-ды!
Разлучница
милого к печке
прижала-ла-ла-ла...
...Я ей косыньки все

побледневшею ручкой
повыдергиваю-ю-ю-юю!²⁶.



Весь этот обширный фрагмент написан двухударником, в котором количество безударных слогов колеблется от одного до четырех. Своеобразную рифму вряд ли можно здесь заметить в конце строк. Она может быть ощутима либо как повторы конечных слогов, либо на уровне внутренней аллитерации групп согласных, часто появляющихся вместе с замещением, например: *Дориан – дрянь, старуха – язвуха, разгразанила, сигар – гремят – серенады*.

Конечные повторы безударных слогов придают тексту плавность, даже напевность. Поэтому можно попробовать определить их функцию как фактор, сближающий это произведение с музыкально-речевым стихом, в котором один напев определяет ритм, без помощи рифмы. Л. Тимофеев замечает также, что в таком музыкально-речевом стихе звуковые повторы существуют и даже широко распространены, однако они не влияют на образование ритма²⁷.

Подобная плавность и напевность, а также повторы согласных, часто в начале строки, напоминают еще один жанр народного творчества. Квятковский определяет его как «лирико-драматическую импровизацию в стихах, в которой оплакивается смерть или несчастье близкого человека»²⁸, а точное его название – плач или причитание. Еще лучше свидетельствует об этом конечный фрагмент «Ревнюности» Крученых:

Грудь промерзла,
к милому люному
доползти не смогу –
– му-гу-гу-у-у!.. –
В голос горький замаячу:
– Кровь польется с моей раны
на истоптанный песок,
издивлялся чорный гворон,
чуя лакомый кусок
Ох! ох!
Сонный
машется
платок!²⁹.

Квятковский обычную форму причитания определяет как фразовик с трехсложной клаузулой³⁰. Приведенный выше фрагмент им не является, но это не означает, что в нем нет сходства с жанром плача. Во-первых, следует выделить тоническое строение метра, который представляет собой трехударный дольник и, согласно Квятковскому, тоже зачастую появляется в причитаниях. Во-вторых, наиболее существенным признаком сходства с плачем является семантика этого фрагмента, а собственно и всего произведе-



дения. Характерны здесь также речевые обороты, полные сокращений, повторов и даже так называемых постоянных эпитетов (по-футуристически с употреблением неологизма), как, например, «чорный грворон». Все это свидетельствует о целенаправленной стилизации футуристическим текстом столь характерного жанра народной поэзии.

Неисчерпаемое богатство русского фольклора вдохновляло не только вышеописанных авторов. Его следы, особенно в области ритма, ярко выступают также в стихах В. Маяковского. Широкое влияние народной поэзии на русский авангард, несомненно, сказалось не только в творчестве футуристов, но и у ряда других поэтов, использовавших народные мотивы как в ритмическом, так и в стилистическом и семантическом строении произведения. Следует при этом заметить, что область ритма является особо восприимчивой по отношению к народным мотивам. В. Жирмунский, цитируя Б. Томашевского, подтверждает этот тезис. Согласно Томашевскому «каждый язык имеет свой особенный ритмический материал, и поэтому в каждом языке вырабатывается своя метрическая система»³¹. Из этого следует, что каждый языковой материал, поддающийся ритмизации, по природе своей уже национален. В результате можно говорить о том, что поэзия вообще народна по своему материалу и в этом отношении гораздо национальнее прозы. Именно поэтому поэтический текст, независимо от сформировавшей его литературной тенденции, всегда останется плодом народного творчества.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Хлебников В. Курган Святогора // Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 580.
- ² Левинтон Г.А. Заметки о зауми // Антропология культуры. 2005. № 3. С. 160–174.
- ³ Крученых А. Сдвигология русского стиха: Трактат обижальный (трактат обижальный и научальный): кн. 121. М., 1922. С. 17.
- ⁴ Винокур Г. Футуристы – строители языка // Филологические исследования. М., 1990. С. 16.
- ⁵ Винокур Г. Футуристы – строители языка // Филологические исследования. М., 1990. С. 21.
- ⁶ Винокур Г. Футуристы – строители языка // Филологические исследования. М., 1990. С. 18.
- ⁷ Самойлов Д. Книга о русской рифме. М., 1973. С. 230–231.
- ⁸ Cholszewnikow W. Zarys wersyfikacji rosyjskiej. Wrocław, 1976. P. 79.
- ⁹ Гаспаров М. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 128.
- ¹⁰ Томашевский Б. Стилистика и стихосложение. Л., 1959. С. 406.
- ¹¹ Тимофеев Л. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958. С. 185.
- ¹² Жирмунский В. Рифма, ее история и теория. Пг., 1923. С. 265.
- ¹³ Жирмунский В. Рифма, ее история и теория. Пг., 1923. С. 264.
- ¹⁴ Скулачева Т. Русский стих первой трети XX века в сравнении с современ-



ном // Wiersz wolny. Geneza i ewolucja do roku 1939. Warszawska, 1998. С. 104.

- ¹⁵ Гаспаров М. Считалка богов. О пьесе Велимира Хлебникова «Боги» // Мир Велимира Хлебникова. Статьи, исследования 1911–1998. М., 2000. С. 279.
- ¹⁶ Гаспаров М. Считалка богов. О пьесе Велимира Хлебникова «Боги» // Мир Велимира Хлебникова. Статьи, исследования 1911–1998. М., 2000. С. 285, 288.
- ¹⁷ Цит. по: Гаспаров М. Считалка богов. О пьесе Велимира Хлебникова «Боги» // Мир Велимира Хлебникова. Статьи, исследования 1911–1998. М., 2000. С. 285.
- ¹⁸ Цит. по: Гаспаров М. Считалка богов. О пьесе Велимира Хлебникова «Боги» // Мир Велимира Хлебникова. Статьи, исследования 1911–1998. М., 2000. С. 290.
- ¹⁹ Skotnicka A., Fast P. Poetyka wyliczanki rosyjskiej // O poezji rosyjskiej. Od pieśni ludowej i poezji staroruskiej do liryki nowożytnej i współczesnej. Warszawa, 1984. P. 55.
- ²⁰ Skotnicka A., Fast P. Poetyka wyliczanki rosyjskiej // O poezji rosyjskiej. Od pieśni ludowej i poezji staroruskiej do liryki nowożytnej i współczesnej. Warszawa, 1984. P. 56.
- ²¹ Цит. по: Skotnicka A., Fast P. Poetyka wyliczanki rosyjskiej // O poezji rosyjskiej. Od pieśni ludowej i poezji staroruskiej do liryki nowożytnej i współczesnej. Warszawa, 1984. P. 58.
- ²² Циглер Р. Поэтика А.Е. Крученых поры «41°». Уровень звука // «L'avanguardia a Tiflis» – Quaderni del Seminario di Iranistica, Uralo-Altaistica e Caucasologia dell'Universita degli Studia di Venezia. 1982. № 13. С. 231–258. URL: www.ka2.ru/nauka/ziegler_1.html (дата обращения 01.09.2015).
- ²³ Гаспаров М. Русский трехударный дольник XX в. // Теория стиха. Л., 1968. С. 60.
- ²⁴ Квятковский А. Ударник // Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966. С. 314–315.
- ²⁵ Бейли Д. Избранные статьи по русскому литературному стиху. М., 2004. С. 272.
- ²⁶ Крученых А. Ревнючность (крылышко романа) // Четыре фонетических романа, издание автора. М., 1927. С. 37.
- ²⁷ Тимофеев Л. Очерки теории и истории стиха. М., 1958. С. 187.
- ²⁸ Квятковский А. Плач // Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966. С. 213.
- ²⁹ Крученых А. Ревнючность (крылышко романа) // Четыре фонетических романа, издание автора. М., 1927. С. 38.
- ³⁰ Квятковский А. Плач // Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966. С. 213.
- ³¹ Цит. по: Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 364.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Levinton G.A. *Zametki o zaumi* [Notices about Nonsense]. *Antropologiya*



kultury, 2005, no. 3, pp. 160–174.

2. Tsigler R. *Poetika A.E. Kruchenykh pory "41°". Uroven zvuka* [Poetics A.E. Kruchenykh "41 °". The Level of Sound]. *"L'avanguardia a Tiflis" – Quaderni del Seminario di Iranistica, Uralo-Altaistica e Caucasologia dell'Universita degli Studia di Venezia*, 1982, no. 13, pp. 231–258. Available at: www.ka2.ru/nauka/ziegler_1.html (accessed 01.09.2015).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Vinokur G. *Futuristy – stroiteli yazyka* [Futurists are Language's Builders]. *Filologicheskije issledovaniya* [Philological Research]. Moscow, 1990, p. 16.

4. Vinokur G. *Futuristy – stroiteli yazyka* [Futurists are Language's Builders]. *Filologicheskije issledovaniya* [Philological Research]. Moscow, 1990, p. 21.

5. Vinokur G. *Futuristy – stroiteli yazyka* [Futurists are Language's Builders]. *Filologicheskije issledovaniya* [Philological Research]. Moscow, 1990, p. 18.

6. Skulacheva T. *Russkij stikh pervoy treti XX veka v sravnenii s sovremennym* [The Russian Poems of the First Third of 20 Century]. *Wiersz wolny. Geneza i ewolucja do roku 1939*. Warsaw, 1998, p. 104.

7. Gasparov M. *Schitalka bogov. O p'ese Velimira Khlebnikva "Bogi"* [Concerning the Play 'Gods' by Velemir Khlebnikov]. *Mir Velimira Khlebnikova. Stat'i, issledovaniya 1911–1998* [World of Velemir Khlebnikov. The Articles, Studies 1911–1998]. Moscow, 2000, p. 279.

8. Gasparov M. *Schitalka bogov. O p'ese Velimira Khlebnikva "Bogi"* [Concerning the Play 'Gods' by Velemir Khlebnikov]. *Mir Velimira Khlebnikova. Stat'i, issledovaniya 1911–1998* [The World of Velemir Khlebnikov. The Articles, Studies 1911–1998]. Moscow, 2000, pp. 185, 288.

9. Gasparov M. *Schitalka bogov. O p'ese Velimira Khlebnikva "Bogi"* [Concerning the Play 'Gods' by Velemir Khlebnikov]. *Mir Velimira Khlebnikova. Stat'i, issledovaniya 1911–1998* [World of Velemir Khlebnikov. The Articles, Studies 1911–1998]. Moscow, 2000, p. 285.

10. Gasparov M. *Schitalka bogov. O pyese Velimira Khlebnikva "Bogi"* [Concerning the Play 'Gods' by Velemir Khlebnikov]. *Mir Velimira Khlebnikova. Statyi, issledovaniya 1911–1998* [The World of Velemir Khlebnikov. The Articles, Studies 1911–1998]. Moscow, 2000, p. 290.

11. Gasparov M. *Russkij trekhudarnyy dolnik XX v.* [The Russian Tree-stressed Accentual Verse of the XX century]. *Teoriya stikha* [The Theory of Rhyme]. Leningrad, 1968, p. 60.

12. Kvyatkovskiy A. *Udarnik* [Accentual Verse]. *Kvyatkovskiy A. Poeticheskij slovar* [The Poetical Dictionary]. Moscow, 1966, pp. 314–315.

13. Bailey J. *Izbrannye statyi po russkomu literaturnomu stikhu* [Selected Articles about Russian Literary Rhyme]. Moscow, 2004, p. 272.

14. Kvyatkovskiy A. *Plach* [The Weeping]. *Kvyatkovskiy A. Poeticheskij slovar* [The Poetical Dictionary]. Moscow, 1966, p. 213.

15. Kvyatkovskiy A. *Plach* [The Weeping]. *Kvyatkovskiy A. Poeticheskij slovar* [The Poetical Dictionary]. Moscow, 1966, p. 213.



16. Zhirmunskiy V. *Teoriya literatury. Poetika. Stilistika* [The Theory of Literature. Poetics. Stylistics]. Leningrad, 1977, p. 364.

(Monographs)

17. Samoylov D. *Kniga o russkoy rifme* [The Book about Russian Rhyme]. Moscow, 1973, pp. 230–231.

18. Cholszewnikow W. *Zarys wersyfikacji rosyjskiej*. Wrocław, 1976, p. 79.

19. Gasparov M. *Russkie stikhi 1890-kh – 1925-go godov v kommentariyakh* [The Russian Rhymes of 1890–1925 in Comments]. Moscow, 1993, p. 128.

20. Tomashevskiy B. *Stilistika i stikhoslozhenie* [Stylistics and Versification]. Leningrad, 1959, p. 406.

21. Timofeev L. *Ocherki teorii i istorii russkogo stikha* [The Essays on the Theory and History of a Russian Rhyme]. Moscow, 1958, p. 185.

22. Zhirmunskiy V. *Rifma, ee istoriya i teoriya* [Rhyme, its History and Theory]. Petrograd, 1923, p. 265.

23. Zhirmunskiy V. *Rifma, ee istoriya i teoriya* [Rhyme, its History and Theory]. Petrograd, 1923, p. 264.

24. Skotnicka A., Fast P. *Poetyka wyliczanki rosyjskiej. O poezji rosyjskiej. Od pieśni ludowej i poezji staroruskiej do liryki nowożytniej i współczesnej*. Warsaw, 1984, p. 55.

25. Skotnicka A., Fast P. *Poetyka wyliczanki rosyjskiej. O poezji rosyjskiej. Od pieśni ludowej i poezji staroruskiej do liryki nowożytniej i współczesnej*. Warsaw, 1984, p. 56.

26. Skotnicka A., Fast P. *Poetyka wyliczanki rosyjskiej. O poezji rosyjskiej. Od pieśni ludowej i poezji staroruskiej do liryki nowożytniej i współczesnej*. Warsaw, 1984, p. 58.

27. Timofeev L. *Ocherki teorii i istorii russkogo stikha* [The Essays on the Theory and History of a Russian Rhyme]. Moscow, 1958, p. 187.

Ксения Андреевна Дубель – студентка третьего курса аспирантуры Ягеллонского университета в Кракове, Польша.

Научные интересы: литература и поэзия начала XX в., русский и украинский футуризм, метрические системы стихосложения.

E-mail: ksenia.panas@gmail.com

Ksenia A. Dubel is a third year Post-graduate student working at her PhD at the Jagiellonian University in Krakow, Poland.

Research interests: literature and poetry of the early 20th century, Russian and Ukrainian futurism, metric system of versification.

E-mail: ksenia.panas@gmail.com

Е.Е. Земскова (Москва)

СТРАТЕГИИ ЛОЯЛЬНОСТИ:

дискуссия о точности художественного перевода на Первом всесоюзном совещании переводчиков 1936 г.

Аннотация: Статья посвящена ключевому событию истории художественного перевода Сталинской эпохи – Первому всесоюзному совещанию переводчиков, проходившему в начале января 1936 г. в Москве. Это событие впервые рассматривается с учетом не известных ранее архивных материалов – достаточно полной стенограммы выступлений переводчиков в прениях по докладам. На основании выступлений делаются выводы об идеологическом контексте стратегий, к которым прибегали советские переводчики для защиты методов «точного» и «вольного» перевода.

Ключевые слова: история перевода; Союз советских писателей; идеология и литература; М. Лозинский; Б. Пастернак.

E. Zemskova (Moscow)

STRATEGIES OF LOYALTY:

Discussions on Translation Fidelity at the First All-Union Conference of Translators, 1936

Abstract: The paper focuses on the key event in the history of soviet literary translation under Stalin, the first all-union conference of translators hold in early January 1936 in Moscow. This important cultural event is discussed referring to previously unknown archival document, the almost complete transcript of the conference containing the debates on the plenaries reports. Basing on this transcript the paper aims to analyze the ideological context of soviet translator's strategies to defend their methods of "accurate" and "free" translation.

Key words: translation history; Union of Soviet Writers; ideology and literature; Mikhail Lozinsky; Boris Pasternak.

Стратегии русских переводчиков художественной литературы в XX в. не раз уже становились предметом научного изучения. Поэтике переводов Маршака, Пастернака, Лозинского и других «мастеров поэтического перевода» посвящены классические работы Е.Г. Эткинда¹, М.Л. Гаспарова², П.М. Топера³ и других исследователей, рассматривавших приемы передачи в русских переводах стилистических, метрических, фонетических и других особенностей оригинала в широком контексте развития русского поэтического языка XX в.

Не остаются без внимания исследователей и переводческие декларации принципов: предисловия, статьи выступления переводчиков о том, как и почему они переводят тот или иной текст. К таким декларативным текстам обращаются чаще всего как к вспомогательным материалам, под-

тверждающим выводы исследователей о стратегии работы того или иного переводчика. Часто переводческие декларации ставят в один ряд со взглядами на перевод других участников литературного процесса: критиков, писателей, читателей и исследователей. В этом случае высказывания переводчиков приводятся в качестве примеров общего представления эпохи о художественном переводе.

Очевидно, однако, что сообщения переводчиков о том, как они переводят, подобны высказываниям писателей о том, как они пишут. И те, и другие часто весьма далеки от описания поэтики автора, которое мог бы предпринять исследователь. Настоящая статья не претендует, разумеется, на описание *переводческой декларации* как жанра, ее задача – на нескольких конкретных примерах показать, насколько переводческие декларации как тип высказывания зависят от времени и места, широкого исторического контекста и конкретных обстоятельств его создания.

В последние годы, благодаря стремительному повороту переводоведения (translation studies) от теоретического к историко-культурному взгляду на процесс перевода, были составлены несколько интересных хрестоматий⁴, с помощью которых эта обновленная дисциплина репрезентирует свою историю. Переводческие декларации занимают в них ведущее место. Подборки этих текстов, ставших классикой переводоведения, дают повод задуматься о сходстве причин, по которым многие из авторов взялись за перо. Иероним написал свое знаменитое «Письмо к Паммахию» как самооправдание, защиту от несправедливого навета, и именно этот текст оказался наиболее полным источником для изучения переводческой доктрины святого покровителя переводчиков⁵. Взавшись за перевод Библии на немецкий язык, Лютер ничего не сообщал миру о том, каким принципам перевода он собирается следовать, пока, по его же собственным словам, злые языки и несправедливые слухи не вынудили его написать «Sendbrief vom Dolmetschen», где он дает отпор всем обвинявшим его в неверном переводе католикам и заявляет, что переводил Священное писание так, чтобы оно было понятно «простому немцу»⁶. Считающийся началом серьезного академического изучения перевода доклад Шлейермахера «О различных методах перевода» был прочитан летом 1813 г. в Берлине, оккупированном французскими войсками, став одновременно выступлением в защиту угнетенной немецкой культуры и обвинением французской⁷.

Мне представляется, что этих примеров достаточно для того, чтобы в качестве рабочей гипотезы представить переводческую декларацию как высказывание, риторически оформленное в виде защитной речи, автор которой стремится оправдать себя и показать неправоту выдвигающего обвинения противника.

У исследователей не вызывает сомнений, что любые высказывания о художественном методе в литературе и о природе литературного творчества, сделанные в сталинскую эпоху, необходимо изучать в идеологическом и политическом контексте становления тоталитарного общества. Со всей очевидностью этот тезис относится и к написанному в этот период о



художественном переводе. Специфические черты эпохи приобрела и традиционная для переводческих дискуссий дихотомия «точного» и «вольного»⁸. Морис Фридбер, один из пионеров историко-культурного изучения перевода в России, полагал взгляды советских теоретиков на перевод идеологически мотивированными. Критика буквализма и выдвижение на первый план идеи перевода как творчества, по его мнению, была идеологически более приемлема в условиях советской цензуры и доминирования партийной идеологии во всех сферах культурной жизни⁹.

Продуктивным подходом к советскому дискурсу о переводе мне представляется подход Сусанны Витт в статье, посвященной тому же событию, что и настоящая работа¹⁰. Витт полагает, что отказ от идеи «точного» перевода в официальном дискурсе тоталитарной эпохи был связан с идеологизацией переводческих норм, что означало принципиальную невозможность говорить о переводе «как таковом», без оглядки на контекст эпохи. Выводы исследовательницы были, однако, сделаны на основании имевшихся на тот момент у исследователей источников. Недавно круг их был расширен, поскольку большая часть стенограммы совещания, отсутствовавшая в фонде Союза советских писателей в РГАЛИ, была найдена в фонде Государственного издательства художественной литературы среди материалов, планировавшихся к печати, но так и не опубликованных. Этот источник, к сожалению, не вполне полно отражает происходившее на совещании, однако вместе с документами, проанализированными Витт, он дает существенно более широкую картину событий.

Архивный фонд Союза писателей содержит огромное количество машинописных листов со стенограммами заседаний. Бюрократическая машина союза «творческих работников» требовала постоянного проговаривания условий собственного существования. Первый съезд советских писателей заседал в Москве в августе 1934 г. две недели, в ходе которых речи делегатов, выражавших уверенность в необходимости создания Союза советских писателей, перемежались приветствиями рабочих, крестьянок, пионеров и других представителей советского общества¹¹. И после создания Союза традиция долгих заседаний только укреплялась. Как пишет автор книги о повседневной жизни писателей, некоторые из функционеров ССП даже подавали заявления на отпуск, чтобы, освободившись от заседаний, наконец, что-нибудь написать¹².

Протоколы заседаний секций Союза советских писателей, а особенно стенограммы заседаний раннего периода существования Союза, т.е. 1934–1938 гг., оказываются весьма интересным историческим источником, поскольку документируют сам процесс становления этого специфического жанра публичной советской культуры. Сравнивая стенограммы заседаний Секции переводчиков середины 1930-х гг. с заседаниями секции переводчиков европейских языков 1949–1953 гг., мы видим, что заседания позднесталинского времени более предсказуемы, как будто заранее написан сценарий и роли участников в нем. В документах же 1930-х гг. довольно много реплик и целых развернутых выступлений спонтанного характера,



выбывающих из общего предсказуемого хода событий. Записи заседаний, проходивших в Союзе писателей в 1930-е гг., оказываются привлекательным для исследователя материалом не только потому, что проясняют расклад сил в бюрократической игре. Важно, что эти документы фиксируют высказывания, иногда продуманные, иногда спонтанные, людей, приспособляющихся к публичному дискурсу своей эпохи.

Настоящая статья посвящена одному из существенных событий, повлиявших на представление советской эпохи о художественном переводе и переводчиках. Первое всесоюзное совещание переводчиков, подробно освещавшееся «Литературной газетой»¹³, было организовано Союзом советских писателей и Государственным издательством художественной литературы (ГИХЛ). Созыв этого совещания, которое проходило в течение трех дней, можно было счесть важным бюрократическим успехом секции переводчиков, повышающим аппаратный вес организаторов внутри системы. Однако в полной мере оценить этот возможный эффект не было суждено одному из основных организаторов совещания, председателю Бюро секции переводчиков Павлу Болеславовичу Зенкевичу, арестованному осенью 1936 г.

Программа совещания включала четыре основных доклада, два содоклада и прения. К сожалению, в обнаруженной в архиве стенограмме¹⁴ не отражены три из четырех основных докладов, редко фиксируются реплики из зала, однако речи большинства выступавших в прениях приведены полностью. И тем не менее, такой источник, в отличие от опубликованных в печати статей и реплик, дает нам возможность проследить драматургию дискуссии. Стенограмма оказывается своего рода пьесой, в которой важна последовательность реплик и динамика действия. У каждого участника в этой «пьесе» была своя роль и свое амплуа.

Четыре основных докладчика должны были, по мысли организаторов, представить собравшимся разные аспекты работы переводчика. С самым продолжительным докладом, занявшим весь вечер первого дня конференции, выступил литературный критик Иоганн Альтман. По материалам доклада вскоре после совещания была опубликована статья в «Литературном критике»¹⁵. По верному замечанию Сусанны Витт, его речь «можно рассматривать как приспособление темы перевода к нескольким актуальным именно в тот момент дискурсам: недавно созданному дискурсу о «дружбе народов», заключенной в сталинской национальной политике; дискурсе о Стаханове <...> и, что наиболее важно, дискурсе о «вредителях»»¹⁶. Таким образом, Альтман, указавший на все возможные актуальные импликации перевода, уже задал основные темы дискуссии: стахановский труд «настоящих» переводчиков противопоставлялся опасности, исходящей от «переводчиков-вредителей».

Роль Павла Зенкевича, выступавшего от имени Секции переводчиков и говорившего о «производственных вопросах», взаимоотношениях переводчиков и издательствах, можно определить как заинтересованного бюрократа, представляющего профессиональное сообщество переводчиков.



Доклад Зенкевича отсутствует в стенограмме, однако его тезисы имеются в материалах секции переводчиков Союза писателей¹⁷. Михаил Смирнов, филолог, специалист по Шекспиру, приехавший из Ленинграда, представлял ученых и «научный подход» к проблеме перевода, тезисы его доклада также сохранились в архиве¹⁸. Михаил Лозинский выступил как ведущий переводчик Ленинградской секции переводчиков. Его доклад, также отсутствующий в стенограмме, был опубликован Е.Г. Эткиндром в 1955 г. по копии из личного архива Лозинского (далее цитируется с указанием страницы в квадратных скобках)¹⁹. Два содоклада были посвящены переводам с языков народов СССР: представителя Грузинского отделения Союза писателей Г. Кикодзе о переводной литературы в Грузии и профессора-ираниста Е. Бартельса «Иранские и тюркские переводы».

Однако «сценарий» советского публичного мероприятия 1930-х гг. требовал, чтобы аудитория не пассивно внимала говорящим докладчикам, а принимала активное участие в процессе, каждый раз лично, индивидуально одобряя и поддерживая государственную политику по конкретному вопросу²⁰. В прениях по докладам на Первом всесоюзном совещании переводчиков за два дня выступили сорок пять человек. Большинство из них представляли национальные республики СССР, республики и автономии РСФСР. Представители республик выступали чаще всего с рассказом об успехах и трудностях перевода русской классики и классиков марксизма-ленинизма на их язык, в оценках же ситуации укладывались в схему, предложенную Альтманом. Большую группу участников прений, двадцать один человек, на совещании составляли переводчики из Москвы и Ленинграда, именно их выступления были наиболее эмоционально и лично окрашены. Кроме переводчиков, Москву и Ленинград представляли работники издательств, имевшие свой специфический список претензий к работающим на них переводчикам.

В настоящей статье я остановлюсь лишь на одном из возможных «сюжетов» истории художественного перевода в СССР, который позволяют рассмотреть стенограммы выступлений на Первом всесоюзном совещании. Ограничусь анализом выступлений только некоторых участников Всесоюзного совещания, а именно тех из них, кто выступал в качестве переводчика, а не критика, функционера, издателя или ученого, и говорил о личном опыте перевода и своем индивидуальном выборе переводческой стратегии. При этом меня будет интересовать не только содержание, «суть» стратегии, но прежде всего риторическое оформление высказывания. Высказывания переводчиков исследуются в данной статье в качестве переводческих деклараций, речь о которых шла в ее начале. Я хотела бы рассматривать их в контексте общей дискуссии, обращая внимания на включенность высказывания в диалог с другими участниками этой «пьесы».

Итак, как уже было сказано, первым в амплуа «переводчика» выступил Михаил Лозинский. Поскольку стенограмма его выступления пока не обнаружена, все цитаты приводятся по опубликованному Е.Г. Эткиндром



машинописному тексту доклада из личного архива поэта. Мы не знаем, делал ли Лозинский отступления от текста, и, к сожалению, рассматриваем в данном случае не факт выступления, а лишь заранее написанный его текст, осознавая неполноту и приблизительность такого анализа.

Во введении Лозинский вписывает свой доклад в общую идеологическую рамку, заданную Альтманом, лексически и синтаксически воспроизводя дискурс передовиц «Литературной газеты»: «В общем деле взаимного ознакомления с творчеством наших народов и в деле воссоздания у себя сокровищ мировой литературы, нам, советским поэтам, предстоит большой и радостный труд, но труд ответственный, требующий величайшей строгости к себе, величайшей взыскательности к своей работе» [С. 160].

Характерно, что, несмотря на возвышенную советскую риторику первой части выступления Лозинского, она никоим образом им не интериоризирована, он не выступает от первого лица и даже обобщенное «мы», которое он использует, не обращено к слушающей его аудитории. Перейдя же непосредственно к теме своего выступления, а именно методам поэтического перевода, Лозинский принимает амплуа, скорее, лектора, выступающего перед непросвещенной аудиторией, с которой он должен делиться знаниями, чем коллеги, делящегося своими соображениями о предмете. Приведем пример: «...Чтобы быть не мертвым, а живым, перевод должен воспроизвести форму оригинала, ибо в этой форме живет, разлито в ней и неотделимо от нее содержание. Что же образует форму в поэзии? Два элемента – ритм (и его надстройки, строфика) и мелодия (или звукопись)... Каждый язык выработал свою просодию (приемы стихосложения) в зависимости от своего склада, от своих свойств» [С. 161].

Демонстрируя эрудицию, ссылаясь на европейскую поэтическую традицию, оперируя стиховедческой терминологией, Лозинский защищает принцип точной передачи важнейших элементов формы стиха, настаивая на эквилинеарности и эквиметрии поэтического перевода. При этом он всего лишь несколько раз переходит на высказывание от первого лица и только один раз ссылается на собственный переводческий опыт, приводя в пример свой перевод из Гете.

Первым полемическим ответом на доклад Лозинского стало выступление в прениях Бориса Пастернака, в обнаруженной нами стенограмме оно также отсутствует. Впервые оно было опубликовано в 1968 г., по-видимому, по сохранившейся у представителей грузинской делегации копии. Здесь цитируется по публикации в собрании сочинений Пастернака (с указанием страницы в квадратных скобках)²¹. Важно отметить, что в тот момент Пастернак превозносился советской критикой как образцовый переводчик, а его переводы из грузинских поэтов, наряду с работами Николая Тихонова, считались лучшими переводами с языков народов СССР, хотя ни тот, ни другой не знали грузинского и переводили по подстрочникам²². В связи с этим на совещании Пастернак оказался в числе сидящих в президиуме.

Выступление Пастернака отличается от доклада Лозинского не только по содержанию, но и по форме и интонации высказывания. Его речь носит



спонтанный характер, Пастернак говорит от первого лица о собственном переводческом опыте. Его путаная речь, постоянные возвращения к одному и тому же создают впечатление эмоциональной вовлеченности говорящего, его живое участие в предмете обсуждения. Пастернак говорит о своем личном опыте, указывая на внелитературный характер этого опыта, связанного с тем, что происходит в стране: «Когда мы сейчас говорим о переводе с точки зрения литературной, то это, конечно, вполне уместно, и в идеале так и нужно говорить. Но когда мы обращаемся к своей практике, то не нужно забывать, – и это было бы лицемерием, – что это не чисто литературное увлечение, а участие в какой-то сложной работе, изобилующей сдвигами, смещениями <...> в нашей сложной жизни народов республик» [С. 439].

Откровенно сообщив собравшимся, что так и не выучил грузинский язык, Пастернак довольно резко критикует идею точного перевода, предложенную Лозинским: «Переходя в плоскость уже литературных потребностей, литературных намеков, я могу сказать, что в такой же степени как обязательное знание языка, с которого переводят, в такой же степени для меня спорна обязательность передачи формы подлинника, метрономической формы, чтобы строка русская стукнула в минуту столько же раз, как и строка в оригинале. Я в этом глубоко сомневаюсь. (Аплодисменты)» [С. 441].

Описывая собственный опыт перевода, Пастернак говорит, что сознательно нарушил некоторые правила, хотя степень знакомства с оригиналом вполне позволяла ему точно указать на те свойства текста, которые Лозинскому не дали бы отойти от подлинника:

«...Даже в тех пределах, незавидных <...> – без знания языка, при опоре на подстрочник, я все же располагал каким-то выбором. Например, я знал, что Важа Пшавела рифмует через строчку <...> Почему же я полез на рожон, почему я, уклоняясь от подлинника, который рифмует через строчку, стал рифмовать каждую строчку? Ведь это просто дерзость – уклонение от подлинника. Почему же я пошел на это? Потому, что я понял, что в диапазоне русских возможностей рифма через строчку будет выглядеть иначе, чем по-грузински, что в русском диапазоне это попадает в дурную традицию» [С. 443].

Интересна здесь фраза «полез на рожон», т.е. нарушил правила, общепринятую норму. Нарушение академического правила точной передачи формы, которому Пастернак должен был бы оставаться привержен, как Лозинский, указывает здесь на некоторую жертву, принесенную переводчиком. Он «полез на рожон», потому что (возвращаясь к другой цитате из его выступления) речь не идет больше о чисто литературных вещах, а об «общем деле», которое шире литературы. Для того чтобы продолжать участвовать в этом деле, необходимо в определенном смысле перестать быть собой: «Вы должны эту культуру передать на собственном языке. Как вы это будете делать – это ваше дело. Можете становиться вниз головой – это

не дело читателя, не наше дело, а ваше личное дело. И это надо сделать. (Аплодисменты)» [С. 445].

Способ отношения к теме совещания, который продемонстрировал Пастернак, оказывается востребованным и другими участниками. Практически все переводчики, выступившие на совещании именно как переводчики, а не представители национальных делегаций, говорили о собственном опыте перевода и так или иначе пытались занять сторону Пастернака, апеллируя не только к смыслу, но и к риторике его высказываний. Приведем некоторые из них. Исключительно эмоционально высказывается, например, Инна Зусманович, одна из активных создателей Секции переводчиков:

«Товарищи, из всех выступлений здесь одно выступление произвело на меня, и я уверена, на всех товарищей большое впечатление. И хочется об этом поговорить. Это вчерашнее выступление Пастернака. <...> Я только прошу, товарищи, дослушать мою мысль до конца. Я боюсь, что могу быть ложно понята. Выступление тов. Пастернака как-то больше отвечало нашей сегодняшней эпохе, чем очень многие выступления, в частности, выступление тов. Альтмана. Я беру на себя смелость это сказать (выделено мной – Е.З.), потому что в выступлении Пастернака почувствовался настоящий голос человека, у которого есть большие победы и который хочет этими победами поделиться. <...> Выступление Пастернака, то, как он делился опытом своей работы, то, как он говорил о своем огромном подъеме и о том счастье, которая дает ему эта работа, является самым актуальным по духу из всех выступлений, которые были здесь»²³.

(Далее цитаты из этого документа приводятся с указанием в квадратных скобках номера листа.)

Поддержку Пастернака, описавшего свой способ участия в «общей работе», Зусманович риторически оформляет в том же ключе эмоциональной путаной речи, в которой есть указание на то, что она поддерживает идею выступления от первого лица как «смелость». Другой пример – высказывание переводчика Льва Пенковского, работавшего над переводом по подстрочникам казахского эпоса.

«Тов. Пастернак с большой радостью говорил о своей работе над грузинами. Я тоже хочу говорить о радости, но в отношении казахов <...> Когда мне предложили переводить эпос казахского народа, я без особого увлечения пошел на это. <...> Но когда я влез в эту работу, когда я впервые бегло еще посмотрел подстрочник (я, к сожалению, казахского языка не знаю, хоть и надеюсь, что буду знать) я увидел, что это богатства, которые лежат зарытыми где-то на окраине, о которых никто не знал <...>. Передо мной встал вопрос в отношении ритмики, рифмы, лексики, и в отношении степени близости <...>, нужно было брать на себя большую поэтическую ответственность (выделено мной – Е.З.). Просто передать ритмику подлинника нельзя было. Также как Пастернак подошел к Пшавеле, точно также приходилось подходить и здесь» [Л. 326–327].



Это высказывание построено как повторение на своем материале, возможно, в более последовательном ключе, всех основных мотивов речи Пастернака. Особого внимания заслуживает указание на «поэтическую ответственность», которую пришлось «взять на себя переводчику», своего рода пастернаковский «рожон», нарушение правила.

В просторном и эмоциональном сообщении Александра Ромма прозвучала уже прямая критика подхода Лозинского:

«А вам говорят – расставляйте точки, как в оригинале, расставляйте рифмы как в оригинале, и передавайте смысл, эмоциональную нагрузку. Что же получается? Получается, что переводчик надевает фрак, белые перчатки, ставит мелом точки на те места, куда ступил, танцуя, Гете, – и думает, что он по ним танцует. Но Гете танцевал, а ты карабкаешься. <...> И получаются такие стихи, которых читать нельзя. Хотя, конечно, их пишут люди, которые в смысле филологическом являются самыми квалифицированными людьми. Эти стихи читать нельзя, потому что в них выброшено самое существенное. Стихи, которые не танцуют, не поют, не звучат, это уже не стихи» [Л. 276].

В высказываниях Ромма риторика эмоционального участия в окружающей жизни, выраженная в ориентации на читателя и нарушении правил, приобретает иной характер, окрашиваясь в тона конструктивизма:

«Разница между искусством в понимании формалистическом и искусством в том понимании, о котором я говорю, заключается в том, что в формалистическом понимании произведение искусства есть вещь. И эту вещь можно взять и перенести отсюда сюда, из одной языковой системы в другую и она от этого не изменится. <...> В нашем понимании произведение искусства есть действующая вещь. Это динамо-машина, которую нужно переключить для того, чтобы он действовала не только для тех, кто понимает этот язык, но и для тех, кто не понимает...» [Л. 280].

Единственным переводчиком, выступившим в самом финале заседания с тезисами, близкими выступлению Лозинского, стал Евгений Львович Ланн, говоривший о необходимости соблюдать в переводе принцип «точности». В отличие от пленарного доклада Лозинского, в реплике Ланна практически отсутствуют риторически высокие отсылки к текущему моменту. Критически откликнувшись на выступление И. Ионов, Ланн переходит к изложению в наукообразном отстраненном стиле своего кредо: «Принцип точности исключает измышление второго эпитета, если даже, по мнению переводчика, экспрессивность фразы проигрывает. Понятие точности исключает устранение плеоназма в подлиннике, ибо плеоназм есть элемент стиля, и устранять его нельзя...» [Л. 445].

Не останавливаясь подробно на взглядах Ланна, укажем, что в выступлении он близко к тексту повторил одну из своих статей, посвященных переводу «Посмертных записок Пиквикского клуба» Ч. Диккенса²⁴.



Все приведенные выше высказывания на Советствии переводчиков можно рассматривать как переводческие декларации в том смысле, который обсуждался в начале этой статьи. Очевидно, что на Советствии были представлены разные подходы к переводу, традиционная пара сторонников «точности» и «вольности», «буквы» и «духа», и т.п. Во многом различие позиций обусловлено тем, что защитниками «точности» оказываются переводчики западной классики, и степень канонизации оригинала в этом случае намного выше, чем при переводе по подстрочнику с языков народов СССР. Однако Ромм переносит критику метода «точности» и на западные тексты. Что более важно, никто из участников совещания не выступил публично с утверждением о том, что при переводе с языков народов СССР статус оригинала оказывается ниже, и это позволяет переводить «вольно»; риторика сторонников «вольности» строится на других основаниях.

Как это часто бывает в случае переводческой декларации, в обоих случаях переводчики указывают на внелитературность своих задач. Необходимость перевода и определенного метода перевода диктуется обстоятельствами внелитературного характера. Однако выбор этого метода в случае сторонников «точности» мотивирован свойствами оригинального текста, а во втором случае – ориентацией на аудиторию и внелитературные обстоятельства. Отличается и сам способ обращения с этими задачами, риторика апелляции к внелитературным рядам.

В первом случае, представленном Лозинским и Ланном, мы имеем дело с позицией, которую можно назвать «честным профессионализмом». Риторически эта позиция характеризуется нейтральным тоном, избеганием первого лица, наличием профессиональной лексики и даже жаргона. Сторонник переводческой точности предстает как квалифицированный интеллигент-специалист, способный выполнить определенную задачу, которая сформулирована как задача для профессионала, для чего он обладает определенными знаниями и квалификацией. Качество его работы может быть проверено, потому что известны критерии, по которым она выполнена: именно эти критерии называются «точностью», «адекватностью», «эквилинеарностью», «точной передачей стиля» и т.д.

Во втором случае, риторическое устройство которого наиболее характерным образом воплотилось в выступлении Пастернака, мы имеем дело с эмоциональной речью, выступлением от первого лица и риторикой вовлеченности в общее дело. Оправданием метода такого перевода, когда принцип вольности формулируется как осознанный отход от «правил», нарушение конвенции, становится участие в коллективном проекте советской культуры, оценкой качества такого перевода может быть только признание или непризнание советским коллективом.

Очевидно, что оба эти подхода производятся как защитные механизмы, объяснение принципов собственной работы оказывается, как это свойственно переводческой декларации, речью самозащиты, в данном случае речью о собственной лояльности политическому режиму. В первом случае это лояльность «спеца», буржуазного интеллигента-профессионала, кото-



рая в начале 1936 г. на общем политическом фоне уже выглядит ненадежной и подозрительной. Второй случай – попытка с помощью указания на работу переводчика выразить именно советскую лояльность, лояльность участника социалистического строительства, искренне его поддерживающего и берущего на себя часть коллективной ответственности.

Остается только добавить, что ровно через три недели после этого заседания произошло событие, ставшее маркером того, что обе стратегии лояльности могут быть недостаточны для «творческого работника» и не дают никакой гарантии защиты от произвола политических властей. Я имею в виду статью «Сумбур вместо музыки», опубликованную в «Правде» 28 января 1936 г., и развернувшуюся затем кампанию по «борьбе с формализмом». В этой ситуации выражения лояльности как участия в общем деле уже становилось недостаточно, и на заседаниях в Союзе писателей необходимо было личное участие каждого в компании против «формалистов», указании на конкретных людей, виновных в неучастии в общем деле. Как известно, Борис Пастернак публично отказался от использования такой стратегии лояльности и обрек себя на долгие годы занятий переводами²⁵

Данное научное исследование выполнено при поддержке Программы «Научный фонд НИУ ВШЭ» в 2013–2014 гг., № гранта 12-01-0096.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эткинд Е.Г. Поэзия и перевод. М.; Л., 1963; Эткинд Е.Г. Русская переводная поэзия XX века // Мастера русского поэтического перевода, XX век. СПб., 2008.

² Гаспаров М.Л. Брюсов и буквализм (по неизданным материалам к переводу «Энеиды») // Мастерство перевода. Вып. 8. М., 1971. С. 88–128; Гаспаров М.Л., Автономова Н.С. Сонеты Шекспира – переводы Маршака // Гаспаров М.Л. О русской поэзии. СПб., 2001. С. 389–409.

³ Тонер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. М., 2001.

⁴ The Translation Studies Reader / ed. by L. Venuti. London; New York, 2000. Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche / ed. D. Robinson. New York, 2002. Weissbort D., Eysteinsson A. Translation: Theory and Practice: A Historical Reader. Oxford, 2006.

⁵ Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche / ed. D. Robinson. New York, 2002. P. 29.

⁶ Das Problem des Übersetzens / Hrg. von H.J. Störig. Stuttgart, 1963. P. 14–33; Lefevere A. Translating Literature: The German Tradition from Luther to Rosenzweig. Rodopi, 1977. P. 7–9.

⁷ Пым А. Schleiermacher and the Problem of “Blendlinge” // Translation and Literature. 1995. № 1. P. 5–30.

⁸ Азов А. Поверженные буквалисты. Из истории художественного перевода в СССР в 1920–1960-е годы. М., 2013.

⁹ Friedberg M. Literary Translation in Russia: A Cultural History. University Park,

Penn., 1997.

¹⁰ Witt S. The First All-Union Conference of Translators, Moscow, 1936 and the Ideologization of Norms // The Art of Accommodation: Literary Translation in Russia / Burnett L., Lygo E. (eds.). Oxford, 2013. P. 141–184.

¹¹ Первый всесоюзный съезд советских писателей 1934. Стенографический отчет. М., 1990. (Репринт. воспроизведение изд. 1934 г.)

¹² Антипина В. Повседневная жизнь советских писателей. 1930–1950-е годы. М., 2005.

¹³ Литературная газета. 1936. № 1, 2, 3.

¹⁴ РГАЛИ. Ф. 613 (Государственное издательство «Художественная литература»). Оп. 1. Д. 8480.

¹⁵ Альтман И. О художественном переводе // Литературный критик. 1936. № 5.

¹⁶ Witt S. The First All-Union Conference of Translators, Moscow, 1936 and the Ideologization of Norms // The Art of Accommodation: Literary Translation in Russia / Burnett L., Lygo E. (eds.). Oxford, 2013. P. 163–164.

¹⁷ РГАЛИ. Ф. 631(Союз советских писателей). Оп. 21. Д. 9. Л. 13–16.

¹⁸ РГАЛИ. Ф. 631(Союз советских писателей). Оп. 21. Д. 9. Л. 17–20.

¹⁹ Лозинский М. Искусство стихотворного перевода // Дружба народов. 1955. № 7. С. 158–166.

²⁰ Brooks J. Thank you, comrade Stalin!: Soviet public culture from revolution to Cold War. Princeton, 2001.

²¹ Пастернак Б. На первом всесоюзном совещании переводчиков (стенограмма выступления) // Пастернак Б. Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. V. М., 2004. С. 438–445.

²² Zemskova E. Georgian Poets' Translations by Boris Pasternak in the Soviet Culture of 1930s // The Art of Accommodation: Literary Translation in Russian Culture / ed. by L. Burnett and E. Lygo. Oxford, 2013. P. 185–212.

²³ РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Д. 8480. Л. 223–224.

²⁴ Азов А. Поверженные буквалисты. Из истории художественного перевода в СССР в 1920–1960-е годы. М., 2013. С. 62–74.

²⁵ Флейшман Л. Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. СПб., 2005. С. 413–501.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Пым А. Schleiermacher and the Problem of “Blendlinge”. *Translation and Literature*. 1995, vol. 1, pp. 5–30.

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Etkind E.G. Russkaya perevodnaya poeziya XX veka. [Russian Translated Poetry of 20th Century]. *Mastera russkogo poeticheskogo perevoda, XX vek*. [Masters of Russian Poetry Translation, 20th Century]. St. Petersburg, 2008.



3. Gasparov M.L. Bryusov i bukvalizm [Brusov and Literalism]. *Masterstvo perevoda* [Mastership of Translation]. Issue 8. Moscow, 1971, p. 88–128.
4. Gasparov M.L., Avtonomova N.S. Sonety Shekspira – perevody Marshaka [Shakespeare's Sonnets – Marshak's Translations]. *Gasparov M.L. O russkoy poezii* [On Russian Poetry]. St. Petersburg, 2001, pp. 389–409.
5. Witt S. The First All-Union Conference of Translators, Moscow, 1936 and the Ideologization of Norms. *Burnett L., Lygo E. (eds.). The Art of Accommodation: Literary Translation in Russia*. Oxford, 2013. pp. 141–184.
6. Witt S. The First All-Union Conference of Translators, Moscow, 1936 and the Ideologization of Norms. *Burnett L., Lygo E. (eds.). The Art of Accommodation: Literary Translation in Russia*. Oxford, 2013, pp. 163–164.
7. Zemskova E. Georgian Poets' Translations by Boris Pasternak in the Soviet Culture of 1930s. *Burnett L., Lygo E. (eds.). The Art of Accommodation: Literary Translation in Russia*. Oxford, 2013, pp. 185–212.

(Monographs)

8. Etkind E.G. *Poeziya i perevod* [Poetry and Translation]. Moscow; Leningrad, 1963.
9. Toper P.M. *Perevod v sisteme sravnitel'nogo literaturovedeniya* [Translation in the System of Comparative Literature]. Moscow, 2001.
10. Weissbort D., Astradur E. *Translation: Theory and Practice: A Historical Reader*. Oxford, 2006.
11. Venuti L. (ed.). *The Translation Studies Reader*. London; New York, 2012.
12. Robinson D. (ed.). *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*. New York, 2014.
13. Robinson D. (ed.). *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*. New York, 2014, p. 29.
14. Störig H.J. (ed.). *Das Problem des Übersetzens*. Stuttgart, 1963, pp. 14–33.
15. Lefevere A. *Translating Literature: The German Tradition from Luther to Rosenzweig*. Rodopi, 1977, pp. 7–9.
16. Azov A. *Poverzhennyye bukvalisty. Iz istorii khudozhestvennogo perevoda v SSSR v 1920-1960-e gody* [Defeated Literalists. From the History of Literary Translation in the USSR in 1920s – 1960s.] Moscow, 2013.
17. Friedberg M. *Literary Translation in Russia: A Cultural History*. University Park, Penn., 1997.
18. Antipina V. *Povsednevnyaya zhizn sovetskikh pisateley. 1930-1950-e gody*. [Everyday Life of Soviet Writers. 1930–1950s]. Moscow, 2005.
19. Brooks J. *Thank you, comrade Stalin! Soviet public culture from revolution to Cold War*. Princeton, 2001.
20. Azov A. *Poverzhennyye bukvalisty. Iz istorii khudozhestvennogo perevoda v SSSR v 1920-1960-e gody* [Defeated Literalists. From the History of Literary Translation in the USSR in 1920s – 1960s.] Moscow, 2013, pp. 62–74.
21. Fleishman L. *Boris Pasternak i literaturnoe dvizhenie 1930-kh godov* [Boris Pasternak and the Literary Life of 1930s]. St. Petersburg, 2005, pp. 413–501.



Елена Евгеньевна Земскова – кандидат филологических наук, доцент школы филологии факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ – ВШЭ).

Область научных интересов: компаративистика, история перевода. Автор ряда статей по истории художественного перевода в СССР 1930-х гг., руководитель коллективного проекта по истории журнала «Интернациональная литература».

E-mail: ezemskova@hse.ru

Elena E. Zemskova is Candidate of Philology, an Associate Professor at the School of Philology, Faculty for Humanities, National Research University – Higher School of Economics (HSE).

Her research interests include comparative literature and translation history. She published a number of articles on the history of translation in the USSR in 1930s. She is also a head of the collective research project devoted to the 'International literature' magazine.

E-mail: ezemskova@hse.ru



R. Lapushin
(Chapel Hill, NC, USA)

**“LYRIC POETRY... UNDER SUSPICION”:
*Vicissitudes of “Self-Expression” in the 1950s***

Abstract: The essay traces the origins of the “poetic renaissance” of the Thaw, namely, the 1953–1954 discussion on lyric poetry and poetry’s reappearance in literary periodicals during that time. Initiated by Ol’ga Berggol’ts’s article “Conversation on Lyric Poetry,” the discussion revolved around such concepts as “self-expression,” lyrical persona, and poetry’s right to express the whole spectrum of human emotions. The essay sheds light on the role that the discussion played during this period and its contributions to the development of “Soviet interiority” at large.

Key words: “self-expression”; lyric poetry; lyrical persona; interiority; the Thaw; Socialist realism.

Р. Лапушин
(Чапел-Хилл, Северная Каролина, США)

**«ЛИРИКА... ПОД СОМНЕНИЕМ»:
*превратности «самовыражения» в 1950-е гг.***

Аннотация: Статья обращается к истокам «поэтического ренессанса» эпохи оттепели, прежде всего, к дискуссии по поводу лирической поэзии 1953–1954 гг. и одновременному возвращению этой поэзии на страницы периодических изданий. Начатая статьей Ольги Берггольц «Разговор о лирике», дискуссия разворачивалась вокруг таких понятий, как «самовыражение», лирический герой и право поэзии на выражение всего спектра человеческих эмоций. Статья проливает свет на важность этой дискуссии в контексте времени и на то, как она способствовала развитию «советской интернальности».

Ключевые слова: «самовыражение»; лирика; лирический герой; интернальность; оттепель; социалистический реализм.

On April 16, 1953, less than two months after Stalin’s death, the article “Conversation on Lyric Poetry” was published in the newspaper *Literaturnaya gazeta*, the official organ of the Union of Soviet Writers. Its author was Ol’ga Berggol’ts, the poet whose tireless work as a poetic chronicler and radio broadcaster during the siege of Leningrad had made her the acknowledged voice of this city’s suffering and courage. A major concept her article introduced was that of “self-expression” (*samovyrazhenie*). “Lyrical poets’ special responsibility,” Berggol’ts declared, “is, first of all, to their ‘lyrical persona,’ more precisely, to their personality, its, so to speak, self-expression, which must become the self-expression of the reader”¹. (First published in *Literaturnaya gazeta*, 16 April 1953. Further Berggol’ts’s articles cited by specified source with page numbers in parentheses.) The freshness of this concept (note the author’s



own uncertainty and hesitation in her introduction of this term, “so to speak, self-expression”) can be appreciated only in the overall context of the post-war literature and culture.

In Marc Slonim’s famous description, “[t]he landscape of Russian literature between 1945 and 1953 looked like a monotonous plain, with just a few low hills emerging from gray overcast skies”². The situation with lyric poetry was especially bleak³. After its recuperation during the times of the Great Patriotic War, Socialist Realism’s “least developed genre”⁴ was almost eradicated from open print. Berggol’ts’s term, self-expression, can explain why. Self-expression is at the core of lyric poetry, which is “constituted by the necessary presence of the lyrical ‘I’-image”⁵. In Socialist Realist poetry, on the other hand, as Valeriy Tyupa points out in his theoretical discussion of this cultural phenomenon, true individuality is “superfluous”⁶; thus, one deals here with the “reduction”⁷ or even “de-actualization of the lyrical ‘I’”⁸ and, consequently, the de-actualization of lyric poetry as such. Any manifestation of the lyrical “I” (self-expression), no matter how apolitical and innocent it might seem, could be viewed as ideologically foreign and, subsequently, labeled as “decadent,” “degrading,” “bourgeois,” and so on. One should not forget that by the time of Berggol’ts’s article’s publication, the prevailing ideological context was still shaped by the language of the resolution of the TsK VKP (b) Orgburo on the journals *Zvezda* and *Leningrad* (August 1946) and Zhdanov’s speech, a language absorbed by the literary criticism of the era and reproduced in various periodicals over and over again.

In 1953, Berggol’ts could not challenge this ideological mindset openly. Nevertheless, not only her statements but the very emotional (self-expressional!) tone and rather unpolished, “raw” language of her article were in striking contrast to Zhdanov’s pronouncements: “[M]any of our lyrical works do not have that which is most important: humanity, human beings. That is, they have human beings, and even human beings of different professions: bulldozer drivers, shovel operators, and gardeners are depicted, and even masterfully depicted, but they are depicted from the outside, and our poems do not have that which is most important: there is no lyrical persona, the poet’s personal attitude toward an event, landscape...” (369–370).

Berggol’ts’s criticism of “production” poetry’s excesses was the least subversive part of her argument. Moreover, this criticism was already quite common. However, what Berggol’ts offers as an alternative to the ubiquitous descriptions of the production processes in poetry is not a shift to “living people with a biography, appearance, and the defined features of a character,” as one of the critics suggested at the time⁹ but the poet’s inner “I” and “personal attitude” embodied in his or her lyrical persona. According to Berggol’ts, though, these concepts are not yet in evidence; they have yet to be discovered by lyric poetry. “I looked through the four major thick journals for the whole of 1952,” Berggol’ts writes, “and with the exception of one poem by <...> Shchipachev, I could not find a single lyric work about love, in which the poet spoke about love in the first person (*ot sebya*)” (376).



The part of the article devoted to the situation with love poetry (what could be a better outlet for self-expression!) is especially eloquent. The statement that “nearly the only poet writing about love is Shchipachev” (375) sounds almost comic and is in itself compelling evidence of the state of lyric poetry. Berggol'ts criticizes “nearly the only poet” for his “excessive rationality and dispassionateness”, mentioning, in particular, his famous poem of 1939, “Learn how to value love” (376). Meanwhile, Berggol'ts's disagreement with Shchipachev goes deeper than his “excessive rationality”:

“Shchipachev has his theme, this is the theme of a happy, stable, and mutual love, and no one has the right to force a different theme on him; but still, this is only one theme, though a very large one; it cannot exhaust all the diversity of human feelings, all the complexity, and, at times, even the dramatic character of human relations, when a person struggles both with himself and for love of another person, experiences not only joy but also grief, meets disappointments, finds the spiritual strength to overcome them <...>.

Where are these other intonations? Where is diverse love lyric poetry?” (376).

By pointing at the dramatic character of human relations, Berggol'ts questions an important tenet of Socialist Realism: that of literature's obligatory optimism. In her article, she steps forward to challenge “hypocritical critics” who “cry out against ‘pessimism and decadence’ if they discover the poet's meditation or, God forbid, sadness in a poem” (370). Following in Berggol'ts's footsteps, another Leningrad writer, Vissarion Sayanov, engages in a dispute with “some ‘devotees’ of cliché-ridden lyric poetry [who] seriously assume that lyric poetry must be rousing, that to be sad in a lyric poem is forbidden, and to ‘shed a tear’ is completely unacceptable”¹⁰.

Moreover, Shchipachev's own article published in *Pravda* in advance of the Second Congress of Soviet Writers in September of 1954, indicates that some of Berggol'ts's points had become by then a part of the official outlook on the state of poetry. In the midst of the overall rosy picture, there is a statement of the “noticeable decline in poetry” during the post-war period and criticism of this poetry's thematic “narrowness”. Shchipachev goes so far as to confront the critics who demand “that in every poem about love or nature there must be present a political or production moment”. Furthermore, the article seems to include Shchipachev's personal response to Berggol'ts's criticism. As if echoing her passionate questions (“Where are these other intonations? Where is diverse love lyric poetry?”), he comes up with his own: “Isn't there too much austerity in our poetry? Don't our readers consider some of us cold fish?”¹¹.

The readers' unsatisfied needs and unfulfilled expectations with respect to poetry were also addressed by Konstantin Simonov in his article “Man in Poetry”: “[W]e [the poets] do not develop dozens of necessary topics, do not answer the questions of new people in a new society – including the youth – about what they are to do about friendship, love, jealousy, unfaithfulness, anguish, unhappy and unrequited feeling”¹².



Taken at face value, this passage is an eloquent statement of the society's infantilism and helplessness in such personal matters as “love,” “jealousy,” “unrequited feeling”, and so on. The irony is that the poets who are expected to enlighten their audience about these matters are themselves frequently in need of reeducation.

The long-time “scorched earth policy” towards lyric poetry (and self-expression) explains the necessity of discovering and proving afresh even the most obvious, axiomatic truths: that the “production” or “political” moment is not required in every single poem; that it is only natural for a lyric poet to speak about his/her love in the first person; that the poet has the right to “meditate” and experience the whole spectrum of human emotions, including his/her right to be sad and “shed a tear”; that – to go beyond the realm of literature – personal relationships cannot but include dramatic moments and conflicts as long as grief and disappointment are inherent to human existence; and that, finally, one has to learn how to deal with these “degrading” emotions rather than deny their existence. The public pronouncement of these self-evident truths had a broad resonance. Consider, for example, the short exchange of correspondence between the wall-newspaper's editor from the Department of Philology of Kharkov University, the student Yuriy Zhamoydo, and our Stepan Shchipachev, which was published under the telling title “Lyric Poetry...under Suspicion” in *Literaturnaya gazeta* in November 1954. Zhamoydo's letter tells the story of how “by request of one of the school's high-ranking comrades,” the lyrical poem “In the Summer,” by the first-year student Yasha Belikov, was banned from the newspaper. The high-ranking comrade had stigmatized the apparently innocent poem as being written “beyond time and space” and not showing what it talked about: “about our socialistic summer or some other”. As a result, complains the editor, other young authors are now afraid of offering their poems to the student newspaper. The letter can serve as an anecdotal “Short Course” on the history of lyric poetry under Stalin. But it is also a manifestation of the ongoing changes and confusion they bring: the previously clear borderline between what is allowed and what is not becomes blurred. Inspired by Shchipachev's article in *Pravda* (first of all, by his aforementioned point on the “production” moment), the Kharkov student Yuriy Zhamoydo dares to question the local authority. Shchipachev's short answer is encouraging: it is sympathetic toward lyric poetry and critical of the “high-ranking comrade”¹³.

Berggol'ts's article was one of the first landmarks on the still uncertain path to the revival of lyric poetry. At the same time, as I have demonstrated, this article was an expression of the wide-spread dissatisfaction with the state and status of Socialist Realism's “least developed genre”, a dissatisfaction shared by many critics, readers, and poets themselves, including such establishment figures as Shchipachev. “Lyric poetry has been almost entirely driven out from poetry”, complained another conventional poet, Lev Oshanin, at the extended session of the Presidium of the Union of Soviet Writers dedicated to the situation in contemporary poetry, which took place on January 5–6, 1954. The fact that this concern was articulated in public and then reproduced in the report on the pages of *Literaturnaya gazeta* was yet another sign of the times¹⁴. So was the diversity of voices that were heard at this session, from the devoted Stalinist (and



a zealous ex-fighter against “rootless cosmopolitans”) poet Nikolai Gribachev to the future author of “Babiy Yar” (1961) and “The Heirs of Stalin” (1962), the “young poet,” as he is described in this report, Evgeniy Evtushenko. Importantly, among speakers, there were those whose articles would enter the discussion on poetry in *Literaturnaya gazeta* later that year (apart from *Literaturnaya gazeta*, its primary carrier, the discussion would spread to other periodicals, primarily thick literary journals): such poets as Nikolay Aseev, Il’ya Sel’vinskiy, Pavel Antokol’skiy and, on the other hand, such combative opponents of self-expression as Gribachev and the critic Boris Solovyev.

In one of these articles, published soon after the session, its author, Anatoliy Tarasenkov, further emphasizes the changes that were occurring: “After a long stagnation, after a longstanding lyrical drought, the young poets begin to try their hand at lyric poetry.”¹⁵ Peppered with such strong characterizations (“a long stagnation,” “a longstanding lyrical drought”), the language of the ever-conformist Soviet critic sounds even more uncompromising than that of the émigré Marc Slonim who, as we remember, compared the post-war literary landscape to a “monotonous plain”.

Shortly after the publication of Berggol’ts’s article, on May Day of 1953, *Literaturnaya gazeta* carried a selection of lyrical poems under the title “The Spring Mood” (*Vesennee*). Placed on the newspaper’s front page, the selection brought together six different poets, including the aforementioned antagonists, Gribachev and Evtushenko. Though not formally a part of the discussion on poetry and self-expression, the publication participated in this discussion indirectly: firstly, by the very fact of its appearance in the newspaper, and secondly, by offering some arguments in a rhymed form. Consider, for example, the opening of Veronika Tushnova’s poem:

К ночи грязь на дорогах звонка и
тверда.
Небо – сине-зеленое, точно вода.
В небе плавает месяц, подобно
блесне...
Я давно не писала стихи о весне!
Не писала стихов о себе, о тебе,
О разлуках, о встречах, о нашей
судьбе .¹⁶

By the night, the mud on the roads is
ringing and firm.
The sky is blue-green like water.
The crescent moon is sailing in the sky
like a fishing lure...
It’s been so long since I’ve written poetry
about spring!
Since I’ve written poetry about myself,
about you,
About separations, encounters, about our
fate.

This metapoetic opening is revealing of the poet’s long-suppressed desire for self-expression and exploration of personal topics (separations, encounters, “I”, “you”, “our fate”), a desire that could finally be released. The poem’s exultant tone is a palpable manifestation of the joy this release brings. The winter of the poet’s alienation from her own lyrical persona is over; the spring revitalizes



personal topics and breathes life into the poet’s lyrical “I”.

Deviations from the Socialist Realist canon, no matter how timid and barely traceable they might seem, are significant in representing the very first steps the era’s mainstream poets (along with their readers) were taking in the direction of self-expression. The readers’ approval of this “human” poetry is demonstrated by the letter published under the title “Lyrical Poems on the Pages of the Newspaper” in *Zvezda*: “[I]t is nice to note”, writes its author, T. Dad’yanova “that selections of lyric poetry have begun to appear in *Literaturnaya gazeta*”. In particular, Dad’yanova praises Oshanin’s “The Daughter” for its “sincerity” and “simplicity”: “The poem is saturated with a light sadness, yet its lines breathe with such purity and freshness!”¹⁴ Of course, one could appreciate this “freshness” only in the context of the “longstanding lyrical drought” (Tarasenkov). The value of the poems published under the title “The Spring Mood” lies, first and foremost, in the fact of where and when they appeared. According to Sergey Chuprinin, a critic of the next generation, this “publication of poems about love on the front (!) page of the May Day issue of *Literaturnaya gazeta* was perceived by our older contemporaries as one of the initial signals for change; it turned out – and this discovery was equal to the shock – that ‘International Workers’ Day’ could also be celebrated this way: by lyric poetry rather than pompous odes and thunderous marches”¹⁵. For the purposes of this essay, what is at stake is that this “signal for change” was sent in the form of lyric poetry.

While the lyrical poems published in *Literaturnaya gazeta* contained a homeopathic dosage of self-expression, the “instructional literary criticism” (Berggol’ts), was careful to trace more explicit deviations from the Socialist Realist orthodoxy. The April issue of *Znamya* (1954) included Boris Pasternak’s cycle, “Poems from the Novel in Prose *Doctor Zhivago*”. This publication, Pasternak’s first appearance in print as an original poet since 1945, was itself a palpable sign of the changes. To appreciate the stylistic and thematic novelty of Pasternak’s poetry, it is instructive to compare it with other poetic works published in the same issue of the journal. Consider, for example, the first and last stanzas of Viktor Urin’s poem “We remember well...”:

There was a quantum leap for the reader to make while simply turning pages from this work to any of Pasternak’s ten poems. Meanwhile, Urin’s, not Pasternak’s, was a typical journal poem of the time. It is suggestive that in the article published in *Pravda* soon after Pasternak’s poems appeared in *Znamya*, Vladimir Ermilov, one of the most fervent proponents of party-mindedness (*partynost’*) in literature, responded with a harsh criticism of this cycle, in particular the last two stanzas of the poem “The Wedding”:



Жизнь ведь тоже только миг, Только растворяенье Нас самих во всех других Как бы им в даренье. Только свадьба, вглубь окон Рвущаяся снизу, Только песня, только сон, Только голубь сизый. ²⁰	Life itself is also only an instant, Only dissolving Of ourselves in all others, As if bestowing a gift on them. Only a wedding tearing into the windows From below, Only a song, only a dream, Only a grey-blue dove.
---	---

“The subjective art always tried to prove that life is ‘only an instant’ ‘only a dream’,” Ermilov comments on these stanzas, “and that therefore it is absurd to strive for its improvement and waste energy on the fight for the better future of the Motherland and mankind”²¹. Subjectivism, of which Ermilov accuses Pasternak, is synonymous with Berggol’ts’s “self-expression”. As part of the discussion on poetry in *Literaturnaya gazeta*, Ermilov’s criticism of Pasternak was picked up by the critic V. Nazarenko who denounced even those of Pasternak’s poems in which “there seemed to be nothing but pictures of nature and love sensations”, for he finds in them their author’s “conviction in the aimlessness and meaninglessness of life”. The article concludes thus: “There is no separate ‘purely artistic’ criterion for the evaluation of poetic mastery. The criterion of ideological commitment and party-mindedness is also an artistic criterion”²². As this “Zhdanovist” conclusion indicates, the process of lyric poetry’s revival was anything but consistent and predictable.

It is telling that the attacks on lyric poetry were focused on the concept of “self-expression.” Joining the discussion on lyric poetry, in their article, Nikolay Gribachev and Sergey Smirnov called the “petty problem” (*problemka*) of self-expression a “sister” of the “petty problem” of “sincerity” in a reference to Vladimir Pomerantsev’s article “On Sincerity in Literature” (*Novyy mir*, 1953, no. 12), already a subject of a wide-spread campaign of harassment²³. In tying self-expression and sincerity together, the critic Iosif Grinberg was even more eloquent: “The remnants of the long-shattered and only slightly renovated decadent theories are taken out again from the darkest and stuffiest corners. Here there are demagogic outcries about ‘sincerity,’ and a totally idealistic concept of self-expression”²⁴. For Berggol’ts’s opponents, it was a tactically unbeatable move to bring these two concepts together: simply by association with sincerity, self-expression was apparently doomed to share the fate of its “sister”.

“It was precisely the word ‘self-expression’ with which Berggol’ts brought a torrent of vituperation on herself”, Vladimir Ognev, then a poetry editor and coordinator of the discussion in *Literaturnaya gazeta*, recalls in his memoirs²⁵. Berggol’ts responded to this “torrent” with a new article published on October 28, 1954, in *Literaturnaya gazeta*, which was a further struggle for the necessity of self-expression: “Against the Liquidation of Lyric Poetry”.

One can only speculate why the fate of self-expression was not as dramatic as that of its “sister.” Perhaps the reason lay in lyric poetry’s marginal status in the overall system of genres (Pomerantsev, on the other hand, mostly focused



on prose) and its still “embryonic” state. It is likely that a personal factor also played a role, meaning Berggol’ts’s indisputable moral authority and credentials: the “theoreticians did not dare to excommunicate the ‘Sufferer of the Siege’ from Soviet literature”, as Lev Anninskiy recently put it²⁶. In any case, it was fortunate for the concept of self-expression that its primary public advocate, the ever-loyal admirer of Akhmatova and Pasternak and a genuine poet herself, was also an unquestionably *Soviet* writer despite her having suffered greatly as a prisoner in 1938–1939.

In this context, one should clearly see the inherent limitations that Berggol’ts and her followers impose on self-expression. When in the recent collection of Berggol’ts’s selected works, her “Conversation on Lyric Poetry” is described as written “in defense of the traditions of Russian lyric poetry based on the personal and individual worldview”²⁷, it is only part of the truth. Yes, Berggol’ts mocks those “comrade poets” who are spooked by the word “personality”, but she is also careful to distinguish between “individuality” and bourgeois “individualism” (372), which, it would be safe to assume, was not only a ritualistic gesture of compliance. “There is no need to prove”, Berggol’ts writes in her “Conversation on Lyric Poetry”, “that our readers will pronounce the poet’s ‘I’ as their own ‘I’ and make the poet’s spiritual condition their own only in the case that the poet expresses and formulates <...> the primary, best, leading emotions of the epoch, and lives by the same things that the people live by, that is, expresses feelings which are close and dear to the people, typical feelings” (368). Answering her critics in the second piece, Berggol’ts reminds them with passion that what she meant by self-expression was “not any self-expression but the responsibility of the Soviet poet-activist for such a self-expression which must become the reader’s, that is, the people’s own self-expression” (381).

This is not to undermine the groundbreaking character of this concept. In their own way, its critics were justified and even prescient in turning a deaf ear to their opponents’ self-imposed limitations and “pledges of allegiance” to Party and the Soviet people. On some intuitive level, these critics could not but sense the concept’s subversive potential lying in the inherent contradiction between self-expression and ideological dogma, self-expression and subordination, self-expression and expression of only “typical” feelings.

Most importantly, the revitalization of the lyrical persona, that is, the re-actualization of the lyrical “I” (self-expression), transcended the realm of literature. Defense of the “rights of the Soviet poet’s personality”, as Berggol’ts, would have it, was also the defense of the rights of the inner world as such. In shifting the focus from supra-personal values (Party, the state, the people) to the individual “I”, lyric poetry recognized the latter as a reliable referential framework and perceptive instrument for the comprehension of the world. Correspondingly, by rediscovering poetry based on self-expression, its readers rediscovered the value and complexity of their own inner selves; in learning this poetry by heart, they learned afresh the language of interiority – specifically, new Soviet interiority, which would soon find its full expression in the poetry of the Thaw.



NOTES

- ¹ Берггольц О.Ф. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 2. Л., 1989. С. 367.
- ² Slonim M. Soviet Russian Literature. Writers and Problems: 1917–1977. 2d ed. New York, 1977. P. 319.
- ³ Clark K. The Soviet Novel: History as Ritual. 3d ed. Bloomington, IN, 2000. P. 191–209.
- ⁴ Чудакова М.О. Возвращение лирики: Булат Окуджава // Чудакова М.О. Новые работы: 2003–2006. М., 2007. С. 62–108.
- ⁵ Смирнов И.П. Психодиахронология: психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 250.
- ⁶ Тюпа В.И. Литература и ментальность. М., 2009. С. 160.
- ⁷ Тюпа В.И. Литература и ментальность. М., 2009. С. 155.
- ⁸ Тюпа В.И. Литература и ментальность. М., 2009. С. 172.
- ⁹ Амстердам А. Бесцветные стихи // Звезда. 1953. № 10. С. 186.
- ¹⁰ Саянов В. Сила слова // Знамя. 1954. № 1. С. 164.
- ¹¹ Щипачев С. Поэзии – могучие крылья! // Правда. 1954. 19 сентября.
- ¹² Симонов К. Человек в поэзии // Литературная газета. 1954. 4 ноября.
- ¹³ Лирика... под сомнением // Литературная газета. 1954. 2 ноября.
- ¹⁴ Итоги поэтического года // Литературная газета. 1954. 12 января.
- ¹⁵ Тарасенков Ан. О поэтическом образе // Литературная газета. 1954. 26 января.
- ¹⁶ Тушинова В. Счастье // Литературная газета. 1953. 1 мая.
- ¹⁷ Дадьянова Т. Лирические стихи на страницах газеты // Звезда. 1953. № 10. С. 189.
- ¹⁸ Чупринин С. Оттепель: Время больших ожиданий // Оттепель. 1953–1956: страницы русской советской литературы. М., 1989. С. 12.
- ¹⁹ Урин В. Твердо помним... // Знамя. 1954. № 4. С. 7.
- ²⁰ Пастернак Б. Стихи из романа в прозе «Доктор Живаго» // Знамя. 1954. № 4. С. 95.
- ²¹ Ермилов В. За социалистический реализм // Правда. 1954. 3 июня.
- ²² Назаренко В. Идейность поэтического образа // Литературная газета. 1954. 27 июля.
- ²³ Грибачев Н., Смирнов С. Виолончелист получил канифоль // Литературная газета. 1954. 21 октября.
- ²⁴ Гринберг И. Оружие лирики // Знамя. 1954. № 8. С. 171.
- ²⁵ Огнев В.Ф. Фигуры уходящей эпохи. М., 2008. С. 343.
- ²⁶ Аннинский Л.А. Красный век: эпоха и ее поэты: в 2 т. Т. 2. М., 2009. С. 157.
- ²⁷ Ольга. Запретный дневник: дневники, письма, проза, избранные стихотворения и поэмы Ольги Берггольц. СПб., 2010. С. 22.



References

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Chudakova M.O. Vozvrashchenie liriki: Bulat Okudzhava [The Return of Lyric Poetry: Bulat Okudzhava]. *Chudakova M.O. Novye raboty: 2003–2006* [New Works: 2003–2006]. Moscow, 2007, pp. 62–108.
2. Chuprinin S. Ottepel: vremia bolshikh ozhidaniy [The Thaw: The Time of Great Expectations]. *Ottepel. 1953–1956: Stranitsy russkoi sovetskoy literatury* [The Thaw, 1953–1956: The Pages of Russian Soviet Literature]. Moscow, 1989, p. 12.

(Monographs)

3. Slonim M. *Soviet Russian Literature. Writers and Problems: 1917-1977*. 2d ed. New York, 1977, p. 319.
4. Clark K. *The Soviet Novel: History as Ritual*. 3d ed. Bloomington, IN, 2000, pp. 191–209.
5. Smirnov I.P. *Psikhodiakhronologika: psikhoistoriya russkoy literatury ot romantizma do nashikh dney* [Psychodiachronology: Psychohistory of Russian Literature from Romanticism to Our Days]. Moscow, 1994, p. 250.
6. Tjupa V.I. *Literatura i mentalnost* [Literature and Mentality]. Moscow, 2009, p. 160.
7. Tjupa V.I. *Literatura i mentalnost* [Literature and Mentality]. Moscow, 2009, p. 155.
8. Tjupa V.I. *Literatura i mentalnost* [Literature and Mentality]. Moscow, 2009, p. 172.
9. Ognev V.F. *Figury ukhodyashchey epokhi* [The Figures of the Passing Epoch]. Moscow, 2008, p. 343.
10. Anninskiy L.A. *Krasnyy vek: epokha i ee poety: v 2 t. T. 2* [The Red Age: The Epoch and Its Poets: in 2 vols. Vol. 2]. Moscow, 2009, p. 157.

Радислав Лапушин – кандидат филологических наук, PhD., профессор кафедры германских и славянских языков и литератур в университете Северной Каролины в Чапел-Хилл (США).

Круг научных интересов: Чехов, поэтика прозы, русская литература в кино и на сцене, русская поэзия советского периода.

E-mail: lapushin@email.unc.edu

Radislav Lapushin – Candidate of Philology and Ph.D., associate professor at the Department of Germanic and Slavic Languages, University of North Carolina at Chapel Hill (USA).

Research interests: Chekhov, the poetics of prose, Russian literature on stage and screen, Russian Soviet poetry

E-mail: lapushin@email.unc.edu

Прочтения
Interpretations

О.Л. Довгий (Москва)

**ПОЭЗИЯ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ГЛАГОЛОВ ДВИЖЕНИЯ:
опыт тезаурусного анализа**

Аннотация: Статья представляет собой опыт диахронического анализа русской поэзии XVIII в. сквозь приму одного из ее ключевых глаголов – глагола быстрого движения «скакать». Основной семантической осью исследования выбрана оппозиция «скачки на коне/без коня». Историко-семантический анализ текстов В. Третьяковского, А. Кантемира, А. Сумарокова, Г. Державина, И. Дмитриева, Д. Хвостова, А. Пушкина даже на основе одного глагола дал много ценных поэтологических наблюдений и в очередной раз доказал актуальность тезаурусного подхода. Подробный диахронический анализ русской поэзии XVIII–XXI вв. сквозь призму глаголов движения представляется очень перспективным.

Ключевые слова: русская поэзия XVIII в.; Петр I; тезаурусный анализ; скакать.

O. Dovgy (Moscow)

**POETRY IN TERMS OF VERBS OF MOTION:
Experience of Thesaurus Analysis**

Abstract: The article is an experiment of diachronic analysis of the 18th century Russian poetry in terms of one of its key verbs – the verb of rapid movement “to ride”. Opposition “riding on horseback / without a horse” is chosen as the main semantic axis of the study. Historical and semantic analysis of the texts by V. Trediakovsky, A. Cantemir, A. Sumarokov, G. Derzhavin, I. Dmitriev, D. Khvostov, A. Pushkin even on the basis of this single verb provided many valuable poetological observations and once again proved the applicability of the thesaurus approach. A close diachronic analysis of 18 – 21st centuries Russian poetry seems to be very promising in terms of verbs of motion.

Key words: 18th Century Russian Poetry; Peter the Great; thesaurus approach; to ride.

В основу предлагаемого вниманию читателей исследования положен историко-семантический метод анализа художественных текстов. Он позволяет, в том числе, взглянуть на литературный процесс сквозь призму глаголов движения – «глаголов времен». XVIII в., оксюморонный («столетье безумно и мудро»), быстрый, авантюрный, склонный к внезапным переменам, требовал и «быстрых» глаголов. Даже «словесность наша явилась **вдруг** <выделено нами – О.Д.> в 18-м столетии...», как заметил

Пушкин¹. Односложное слово «вдруг» в поэзии XVIII в. перекликается с другим – столь же быстрым и столь же частым – словом «скок». В настоящей статье мы попытаемся представить, как выглядит русская поэзия этого периода в зеркале одного из ключевых своих глаголов – «скакать» – и образованного от него существительного «скок».

Этот глагол в первую очередь вызывает ассоциации со скачками на коне. Но всегда ли так было? Заглянем в словари русского языка². Общий свод значений таков: делать скачок, прыгать, скакать; тж. образно; прыгать куда-либо, откуда-либо; перескакивать, перепрыгивать через что-то; передвигаться прыжками, скачками, нестись, тж. образно; передвигаться, отталкиваясь задними ногами; плясать, танцевать; ехать, ездить вскачь, быстро; нападать, набрасываться; спариваться, стучаться о самце.

Как видим, скачка на коне идет далеко не первым номером среди значений. Особо отметим семантику пляски, часто с демонологическим оттенком («скакать – беса тешить»). Явно вырисовывается оппозиция: **скачки на коне/скачки без коня**. Нормой являются, видимо, все же скачки на коне – поэтому сосредоточимся на отклонениях: рассмотрим примеры скачек без коня.

Закономерный вопрос: какой персонаж был первым в этом ряду? Ответ предсказуемый: конечно же, это Петр, «монарх от природы быстроумный» (Феофан Прокопович): «Кто же не удивится, коль скоро и коль высоко от отроческих забав выскочил»³. Нашей главной осью будет пушкинская формула: «Россия молодая мужала с гением Петра» – процесс движения от молодости к зрелости под руководством Петра. Пока Россия молода (и молода ее поэзия), она может экспериментировать, играть, скакать. В поэзии первой половины XVIII в. сильно выражено настроение всеобщего ликования, в котором участвуют и люди, и музы, и природа. В ходе становления поэзия делается серьезнее, и характер скачек также меняется.

В ходе диахронического тезаурусного анализа нас будут интересовать два основных вопроса: **1) кто скачет? 2) почему скачет?**

Начнем со следующего вопроса – с семантики. Здесь можно выделить два признака: основной (причина, повод для скакания) и сопутствующий (быстрый темп, спешка).

Причина скакания варьируется – от всевозможных оттенков радости до горя и печали. Признак скорости присутствует практически всегда. Обратимся к примерам.

Скачущие люди. Скакание от радости – главный семантический вектор. Если идти дальше вглубь, можно классифицировать причины радости:

- 1) гражданское, верноподданническое ликование:
- 2)

...Восплещем громко и руками,
Заскачем весело ногами
Мы, верные граждане...
(Третьяковский⁴. С. 56);

Раззнаю в лице людей, что сердца вещают,
Вижу, что **россияне скачут, не вздыхают...**
(Кантемир⁵. С. 266).

[Далее после первичных ссылок художественные произведения цитируются с указанием страниц по приведенным источникам.]

3) в ликовании участвуют не только люди, но и музы:

Эрата смычком, ногами
Скачет, также и стихами...
(Тредиаковский. С. 147).

Тредиаковский делает актуальным неожиданный вопрос: «чем скачет?». Прием разделения, перечисление большого количества атрибутов музыки, активно участвующих в скачке, – знак эмфазы, усиления бурной гражданской радости. «Скакание стихами» – пожалуй, это очень подходящее определение для общего настроения молодой российской поэзии.

Тредиаковский включает в общую скачку вестника богов Меркурия и с помощью серии глаголов быстрого действия стремится заставить и без того быстрого бога торопиться еще сильнее, чтобы разнести известие о свадьбе вельможи:

Молчи, **Меркурий**, пожалуйста молчи,
Сказывать то другим лети, иль **поскачи...**(С. 64).

Г.Р. Державин⁶ продолжает эту линию, используя тонкую лингвистическую игру:

А тут, оставя хороводы,
Верхом **скакали на коньках...** (С. 263).

Речь идет об «одной из забав, входивших в состав каркусея» – детских лошадак; тем не менее, мерцание разных смыслов слова «коньки» сохраняется и создает ощущение бурного (до бестолковости) ликования при виде богини Киприды, под которой понимается, естественно, Екатерина.

В скачки может включаться и вся природа – например, в знак радости от действий восхваляемого мецената, как в оде М.В. Ломоносова⁷:

Я вижу **скачущи различны красоты**,
Которых, Меценат, подвигл к веселью ты... (С. 228)

или по поводу рождения сына в царском доме, как в сказке И.И. Дмитри-

ева⁸:

Мохнатые певцы все взапуски кричат:
«**Скачи, земля!** взыграйте, воды!
У Льва родился сын!» (С. 159).

Нужно также упомянуть ликование, вызванное личными причинами, часто подогреваемое действием вина и выражаемое в буйной пляске:

Гремите, гудите, брянчите, **скачите**,
Шалите, кричите, пляшите!
(Тредиаковский. С. 354).

Бакх прибыл, прибыл сам! Он сильно все мутит:
Тут ссора; инде мир; всяк тихо не сидит;
Здесь песню все гласят; а там **все пляшут, скачут**,
Те спорят о делах; те по-пустому **плячут...**
(Тредиаковский. С. 153).

Нередко эти скачки-пляски оканчиваются плачевно – рифма «скачут-плачут» окажется в русской поэзии очень востребованной.

Женская пляска может быть выделена в особый подраздел. Задающей ритм, пожалуй, следует считать скачку-пляску дмитриевской Парашки:

Пой, **скачи**, кружись, **Параша!**
Руки в боки подпирай!
Мчись в веселии, жизнь наша!
Ай, ай, ай, жги! Припевай (С. 130).

Причиной скакания может быть и глупость, безрассудность, беспричинная агрессия – как у сумароковского⁹ буяна. Глагол «скакать» здесь явно негативно окрашен и означает, скорее всего, «нападать, набрасываться»: «**Буян** закается бороться и **скакать...**».

Часто эта безрассудность выражается в скакании в огонь:

Лишь разгладит он усы,
Смертной не боясь грозы,
Скачут в пламень суеверы...
(Ломоносов. С. 264).

Преславный **Эмпедокл** над Этною сидел...
...В огонь **скочил**, не сделавши духовной...
...Когда в огонь **скакать**,
На что и туфли покидать
(Хвостов¹⁰. С. 61).



Глагол может выражать внутренний разлад, попытку убежать от себя:

Так для чего ж в толь краткой жизни
Метаться нам туды, сюды,
В другие земли из отчизны
Скакать от скук или беды
И чуждым солнцем согреваться?
(Державин. С. 248),

а также просто резкую смену настроения, стремление немедленно осуществить внезапное желание (тут очень важно стоящее рядом с глаголом «скакать» словечко «вдруг»):

То вдруг прельщаяся нарядом,
Скачу к портному по кафтан...
(Державин. С. 99).

Бывают случаи, когда контекст не позволяет точно сказать, на коне или без коня скачет человек.

... **Я сам**, окутав ноги, шею,
Для поклонения Борею,
Скачу гулять в Катерингоф...
(Хвостов. С. 100).

Этот пример, как и державинская скачка «по кафтан», выглядит амфиболичным. Скорее всего, герой скачет в карете, запряженной лошадьми, – т.е. фактически на коне. Но возможен и другой вариант. Зная особенности хвостовской поэтики, можно предположить, что глагол означает высшую степень радости и стремления показать высокую скорость передвижения. В этом случае скачки происходят, безусловно, на уровне Verba и в них явно слышны переклички с радостными скачками у Третьяковского. В любом случае эта амбивалентность достойна внимания.

Я плыл, **скакал**, летел стрелою...
(Дмитриев. С. 87).

Скорее всего, герой скакал все же на коне; но некий налет амбивалентности сохраняется.

Радость, ликование выражается и существительным «скок» (часто во множественном числе):

Все суть изгнаны оттуду пороки,
И всяк угрюмой **чинит весел скоки...**
(Третьяковский. С. 104).



Часто «скоки» используются как знаки ускорения. «Быстрое» односложное существительное дополняет и без того «быстрые» глаголы («прыгнуть», «побежать»). У Кантемира действие в равной степени свойственно **человеку** (щеголю Евгению):

Из постели к зеркалу одним **спрыгнешь скоком...** (С. 71);
глупому басенному **верблюду:**
Верблюд **скоком побежал** в лес... (С. 223)
и смерти:
И для того, хотя **смерть** рысцей или **скоком**
Доедет меня скоро... (С. 392).

Скачущая природа. Скакать от радости способны не только люди, но и вся природа. Часто **скачут животные** просто в знак радости бытия:

Скачут на лугах **ягнята...**
(Ломоносов. С. 415).

У ломоносовского **кузнечика** скачка, сочетаемая с пением, настраивает на семантику свободы, в том числе творческой: «Ты **скачешь и поешь**, свободен, беззаботен...» (С. 276).

У А.П. Сумарокова мы встретим множество скачущих зверей:

И почала **блоха** от радости **скакать**,
Скача с слона упала,
Пропала...

...Потом наш **волк** пастушье чадо,
Под лаврами пустился в лес,
И там победоносно скачет

Голубка плачет,
А он <**голубь** – *О.Д.*>, по воздуху, под облаками **скачет**;
Ни что ему в пути **скакати** не претит...

...Частенько **Кошка** к сыру **скачет**
И ловит сыр...;

Лисица силится и **скачет**,
Лисица мучится и плачет...

У Сумарокова глагол служит для выражения радости (как правило, соединенной с глупостью, которая ведет к гибели, – случай с блохой, голубем), злобного торжества (волк) или бессильной злости (лиса). Скачут и



животные, в применении к которым глагол выглядит не очень привычно (кошка). И отметим особо, что скачут они в жанре низком – в притче и басне. В сумароковских одах такого употребления глагола мы не встретим.

Державин расширяет список скачущих зверей:

И по веткам птички райски,
Скакивал заморский кот... (С. 354).
Из тьмы ужасной превеликий
Выходит **лев**...
...Он рыщет, **скачет**, пищи хочет... (С. 293).

Без хвостовских зверей в нашей подборке не обойтись:

Однако ж **заяц** обманулся,
Скакав в лесок
Споткнулся... (С. 52).
Лягушки все затрепетали
И лепетали,
В пещеры темные пустился **скакать**... (С. 79).
Змея рассечена **скакала**
И части соединить искала... (С. 34).

Скок, наряду с другими односложными словами, принадлежит к числу хвостовских стилистических сигнатур¹¹. На это движение способны как многие звери:

Лисица лакома — в колодезь **скок** сестрица... (С. 45).
И наконец **осел**, в пещеру **скок**... (С. 35),

так и человек:
Один из них в середине ночи
С постели **скок**, что было мочи,
И к другу прибежал... (С. 73).

Хвостовские «скоки» встречаются преимущественно в притчах и баснях.

Скачущие воды. Это очень большой раздел. Начал его Ломоносов, разрешивший волнам скакать и в знак радости, и в знак печали:

Всегдашним льдом покрыты **волны**,
Скачите нын, **веселья** полны,
В берегах чините весел шум... (С. 301).

...Волнами свержены встречают гору **волны**
И **скачут** круг нее, **печальных знаков** полны... (С. 69).



Русской поэзии скачущие воды пришлись очень по душе. Например, у Державина, кроме уже привычных волн, скачет Каспий и заодно корабли:

На **скачущи** вокруг седые, шумны **волны**
Змеями молнии летя из мрачных туч... (С. 317).

Ты видел, **Каспий**, протягаясь,
Как в камышах, в песках лежит...
И вдруг как, бурей рассердясь,
Встает в упор ее крылам,
То **скачет** в твердь... (С. 257).
Он видит: с белыми горами
Вверх **скачут** с шумом **корабли**... (С. 191).

Хвостов берет идущую от Ломоносова метафору скачущих волн как устойчивую, привычную, практически языковую, – и на ее основе строит новую: люди скачут, как волны:

Веселья люди полны,
Как в море быстры **скачут волны**,
Шумят, текут... (С. 98).

Скачет весь мир. В приводимых ниже примерах из Державина заметен знакомый нам по творчеству Тредиаковского и Кантемира мотив бурной гражданской радости и пьяного веселья:

В те дни, как **всё везде** в разгулье...
Как **полюсы, меридианы**,
Науки, музы, боги — пьяны,
Все скачут, пляшут и поют... (С. 126).
...Какой восторг! Как всё играет!
Всё скачет, пляшет и поет,
Всё в улице твоей гуляет,
Кричит, смеется, ест и пьет... (С. 236).

Скачут абстрактные понятия.

Счастье:

Бог сильный, резвый, добрый, злой!
На шаровидной колеснице...
...Вседневно ты по свету **скачешь**... (С. 125).

Последний пример выглядит амбивалентно: колесница, с одной стороны, предполагает наличие коней; но с другой стороны, шаровидность этой колесницы и привычное изображение фортуны на шаре без коней, позволяет отнести этот пример в графу «скачки без коня».

**Совість:**

Безумец! ты бежишь **от совести** напрасно:
Она с тобою повсечасно
Летит на корабле и **скачет на коне**
Дмитриев. (С. 94).

Скачущая, хоть и на коне, совесть также достойна включения в нашу подборку.

Поэты XVIII в. употребляли глаголы «скакать» и существительное «скок» и в научных трактатах.

Третьяковский активно использует их в поэтологическом дискурсе: «К тому ж, как восхождение, или вознесение, в иамбе не непрерывное, но токмо **вскок смещенный с скоком**, так в хорее нисхождение, или ниспадение, не всё продолжающееся, но также **скок смещенный с вскоком...**»; «...ежели б трисложные стопы введены были в наши стихи, то, сверх того, что не прилично ими **скакать по стихам...**» (С. 423). В переводе «Поэтического искусства» Н. Буало он при помощи отглагольного наречия «вскачь», дополнительно «ускоряющего» глагол быстрого движения, иронически описывает судьбу плохих стихов: «А **Серсийвы** в лавку на обёртки **вскачь бегут...**».

Ломоносов применяет глагол в переводе «Волфианской экспериментальной физики», заставляя скакать **капли, ртуть, воду**: «...из сосуда **капли** кверху **скачут** и далече разбрызгиваются...»; «...Трубка должна быть тем уже, чем жидкая материя тяжеле, что показывает **ртуть**, ибо она из узких трубок **скачет...**»; «Весьма известно, что фонтаны делают, из которых **вода скачет...**» и в «Письме о правилах российского стихотворства»: «Хотя до сего времени только одне женские рифмы в российских стихах употребляемы были, а мужские и от третьего слога начинающиеся заказаны, однако сей заказ толь праведен и нашей версификации так свойствен и природен, как ежели бы кто обеими ногами здоровому человеку всегда на одной **скакать** велел...».

Завершим подборку примеров скачек без коня откровенно сатирическим, пародийным использованием глагола в «Подщипе»:

Трумф
Мой путет бал тафал,
И станет пил тафо, кто не буль тансофал,
Мой люпит фесел шить: **скакать, плясать, ресфиться**¹²...

Скачки на коне – это для поэзии скорее норма. Трудно найти автора, у которого хоть раз не встретился бы скачущий конь. Для нашей концепции важны таких примера.

Первый – ломоносовский:

От востока **скачет** по сту верст,
Пуская искры **конь** ноздрями.
Лицем сияет Феб на том...(С. 66).

Конь, на котором скачет Феб, – один из главных в русской поэзии, по важности сравнимый с конем Медного всадника. Он появился в магистральном жанре – в оде, причем образцовой, задавшей весь русский одический ритм. От этого коня пошла особая – державная – «конская» тема русской поэзии. У Ломоносова мотив «конь и державный/божественный всадник» (или всадница – часто это императрица) достоин отдельного изучения.

От ломоносовского коня, скачущего «по сту верст», протягивается нить до «гордого коня» из «Медного всадника». «Тяжелозвонкое скаканье» петровского коня прекращает шумное беспорядочное скакание первой половины XVIII в. Получается, что Петр своим быстрым скоком задал эти хаотические скачки; он же их и прекратил, придав им «бег державный». Да и для самой России одной из главных bestiарных метафор оказывается конь.

Подведем итог. Что нам дал это беглый взгляд на использование глагола «скакать» и существительного «скок»?

Этот экскурс позволил явственно увидеть, как стремительно «взросле-ла» русская поэзия, как менялась словесная мода. В стихах русских поэтов первой половины XVIII в. скачет все (холмы, волны, музы, девы) и всем (руками, ногами, стихами). У Третьяковского, Кантемира для скачки как выражения бурной радости, в том числе и гражданской, конь не нужен. Но постепенно – по мере мужания и остепенения – беспорядочные скачки-пляски сходят на нет. Скачки без коня пропадают из высоких жанров. Уже со второй половины XVIII в. в русской поэзии все жестче соблюдается закон: скакать в высоких жанрах можно только на коне. Все прочие способы перемещаются в низкие жанры (басню, притчу, комедию, детскую поэзию, поэзию абсурда).

Мы видим, как меняется декорум и словесная мода. Возьмем в качестве примера судьбу мотива скачущей воды, введенного Ломоносовым. Действие останется в поэзии, но глагол «скакать» уйдет, будет заменяться более нейтральным синонимом «прыгать» – как, например, у Лермонтова: «И Терек, прыгая, как львица...». В первой половине XVIII в. Терек, скорее всего, скакал бы. У Вл. Ходасевича в стихотворении, посвященном ломоносовскому ямбу, «по четырем его порогам // Стихи российские кипят...». Фактически стихи «скачут». В XVIII в. так и сказали бы (вспомним скачущую стихами музу Третьяковского); но в веке XX-м иные правила декорума. Лермонтовская «пляска с гиканьем и свистом» вполне вероятно была бы «скачкой».

Кроме того, этот экскурс позволил очень ярко высветить то, что мы называем традицией, – как и в чем поэты следуют друг другу. Например, ясно видно, как Державин перенимает мотивы гражданского скакания-ли-



кования у Третьяковского и Кантемира; Хвостов – ломоносовские мотивы водного скакания и скакания в огонь; Пушкин – хвостовскую скачущую змею и т.д. Заметим в скобках, что, как убедительно показал А.Е. Махов в докладе на конференции «Пир у графа Д.И. Хвостова», скачущий змей – древний иконографический мотив¹³.

Такой подход – будучи последовательно примененным – позволит по-новому взглянуть на поэтический мир (в том значении слова, в каком его употребляет А. Жолковский¹⁴) русских поэтов. Мы бросили очень быстрый взгляд, но и он позволил увидеть, что чем больше склонен поэт к экспериментам, тем выше у него частотность «отклонений» – в нашем случае скачек без коня – и тем выше риск стать объектом пародии и насмешки (Третьяковский и Хвостов).

Пушкин, как всегда, разносторонен: он усваивает и магистральное направление (скачущих коней и всадников в его поэзии очень много), но не отвергает и ставшее к его времени маргинальным: мы встретим у него скачущих и поющих дев («Гроб Анакреона»), скачущие сани («Жених»), скачущую коляску («Граф Нулин»), скачущего деспота и (как отсылка к графу Хвостову) скачущих на сцене змеев («Онегин»). Эти наблюдения могут представлять особый интерес при исследовании темы «Пушкин и XVIII в.».

Причудливым образом Пушкин и сам будет включен в поэтические скачки. Именно глагол «скакать» употребит А.И. Тургенев в дневнике при описании похорон поэта: «За нами прискакал и гроб в 7-м час вечера... Повстречали тело на дороге, которое скакало в монастырь...»¹⁵. В XX в. Б. Корнилов повторит этот глагол в стихотворении, посвященном похоронам Пушкина, «Последняя дорога»:

И скачет поезд погребальный
Через ухабы и сугроб;
В гробу лежит мертвец опальный.

И в XX в. скакание без коня тоже будет выглядеть как эксперимент, как отклонение от магистральной линии: «скачущий, как бес» автобус М. Цветаевой, «топающая скоком» тьма, «скок бесконечных минут» Андрея Белого и т.д. Было бы очень интересно сделать подробный тезаурусный анализ русской поэзии XVIII–XXI вв. сквозь призму глаголов движения. В целом же, наш экскурс является еще одним подтверждением актуальности и перспективности тезаурусного подхода к анализу поэтического текста.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Л., 1978. Т. 7. С. 156.

² Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 24 (Се-скорый). М., 2000. С. 173; Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1–4. М., 1989–1991; Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фра-

зоологических выражений. М., 1999.

³ Прокопович Ф. Сочинения. М.; Л., 1961. С. 131.

⁴ Третьяковский В.К. Избранные произведения. М.; Л., 1963. (Библиотека поэта).

⁵ Кантемир А.Д. Собрание стихотворений. Л., 1956. (Библиотека поэта).

⁶ Державин Г.Р. Стихотворения. Л., 1957. (Библиотека поэта).

⁷ Ломоносов М.В. Избранные произведения. Л., 1986. (Библиотека поэта).

⁸ Дмитриев И.И. Полное собрание стихотворений. Л., 1967. (Библиотека поэта).

⁹ Сумароков А.П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе... Ч. VII. М., 1787.

¹⁰ Хвостов Д.И. Сочинения. М., 1999.

¹¹ Махов А.Е. Это веселое имя: Хвостов // Хвостов Д.И. Сочинения. М., 1999. С. 22.

¹² Крылов И.А. Полное собрание сочинений: в 3 т. Т. II. Драматургия. М., 1946. С. 347.

¹³ Довгий О.Л. Круглый стол «Пир у графа Хвостова» // Культурологический журнал. Сетевое издание. 2015. № 3 (21). URL: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/349.html&j_id=24 (дата обращения 9.12.2015).

¹⁴ Жолковский А.К. Инварианты Пушкина // Труды по знаковым системам. № 11. Семиотика текста. Тарту, 1979. С. 3–25. (Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 467).

¹⁵ Тургенев А.И. Из дневника // Пушкин в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 2. СПб., 1998. С. 202.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Dovgy O.L. Kruglyy stol “Pir u grafa Hvostova” [Round-Table Conference “The Feast at Count Khvostov’s”]. *Kulturologicheskij zhurnal*, on-line edition, 2015, no. 3 (21). Available at: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/349.html&j_id=24 (accessed 9.12.2015).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Makhov A.E. Eto veseloe imya: Khvostov [That Cheerful Name: Khvostov], in: Khvostov D.I. *Sochineniya* [Works]. Moscow, 1999, p. 22.
3. Zholkovskiy A.K. Invarianty Pushkina [Pushkin’s Invariants]. *Trudy po znakovym sistemam, no. 11. Semiotika teksta. (Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta. Vyp. 467)* [Works on Semiotic Systems, no. 11. Semiotics of Text. (Scientific notes of Tartu State University. Issue 467)]. Tartu, 1979, pp. 3–25.

Ольга Львовна Довгий (Кулагина) – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник факультета журналистики Московского государственного



го университета им. М.В. Ломоносова.

Область научных интересов – русская поэзия XVIII – первой трети XIX в.; техника диалога, комбинаторная игра А.С. Пушкина с русскими поэтами XVIII в. на микроуровне текста, бестиарный текст русской поэзии.

E-mail: intrada_2002@mail.ru

Olga L. Dovgy (Kulagina) is Candidate of Philology, senior research fellow at the Journalism Faculty at Lomonosov Moscow State University.

Research area: Russian poetry (18th – the beginning of 19th centuries); technique of dialogue, Alexander Pushkin's combinatory game with Russian poets of the 18th century at a micro-level of a text, bestiarian text of Russian poetry.

E-mail: intrada_2002@mail.ru



Е.В. Кузнецова (Москва)

«КТО УСМИРЕН?»: К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДВУХ СТИХОТВОРЕНИЙ АНДРЕЯ БЕЛОГО

Аннотация: В статье рассматриваются два стихотворения А. Белого 1903 г. – «Усмиренный» и «Последнее свидание» – и предлагается ответ на вопрос, какие скрытые смыслы можно выявить в данных текстах. Ключом к их пониманию представляется поэма М. Лермонтова «Демон» и живопись М. Врубеля, вдохнувшая новую жизнь в образы романтической поэмы. Ответ на поставленный вопрос позволяет глубже понять особенности ранней поэтики А. Белого, его мировоззрение, понимание основных идеалов романтизма и острых философских вопросов своего времени, а также взаимосвязанность разных видов искусства в русской культуре Серебряного века.

Ключевые слова: интерпретация; переосмысление романтизма; М. Лермонтов; М. Врубель; апокалиптические мотивы; мотив безумия; новая концепция личности; синтез искусств.

E. Kuznetsova (Moscow)

WHO IS PACIFIED? REVISITING THE INTERPRETATION OF TWO POEMS BY ANDREY BELYI

Abstract: The article discusses two interrelated poems by A. Belyi written in 1903 “Pacified” and “Last tryst” and the answer to the question: “What hidden meanings can be identified in these texts?” The key to understanding of the selected texts is a poem by M. Lermontov “Demon” and paintings by M. Vrubel, brought new life into the romantic imagery of the poem. The answer to these questions provide a deeper understanding of the features of A. Belyi's early poetics, his view of the world, an understanding of basic ideals of romanticism and crucial philosophical issues of his time, as well as the interrelatedness of different branches of art in Russian culture of the Silver age.

Key words: interpretation; reinterpretation of romanticism; M. Lermontov; M. Vrubel; apocalyptic motives; motive of madness; new concept of personality; synthesis of the arts.

Казался ты и сумрачным и властным,
Безумной вспышкой непреклонных сил;
Но ты мечтал об ангельски-прекрасном,
Ты демонски-мятежное любил!

В.Я. Брюсов, «К портрету М.Ю. Лермонтова».

Как известно, лирика Андрея Белого, особенно раннего периода, ставила перед собой задачу передать мистические откровения, соединить искусство и религию. Подобное мировоззрение, получившее в философии



В. Соловьева название «теургизм», реализовалось на уровне художественных средств в группе взаимосвязанных образов *короля, царя, мудреца, жреца, мага, демиурга*, от лица которых поэт вещает открывшуюся ему правду о сущности мира и бытия или метафорически создает образ высшей духовной власти.

Иногда эти образы контаминируются, соединяя черты нескольких фигур, и не имеют одного лексического обозначения. Туманный и загадочный образ могущественного, но сломленного героя возникает в стихотворении «Усмиренный» 1903 г.:

Молчит усмиренный, стоящий над кручей отвесной,
любовно охваченный старым пьянящим эфиром,
в венке серебристом и в мантии бледнонебесной,
простерший свои **онемевшие руки над миром**.

Когда-то у ног его вечные бури хлестали.
Но тихое **время смирило вселенские бури**.
Промчались столетья. Яснеют безбурные дали.
Крылатое время блаженно утонет в лазури.

Задумчивый мир напоило немеркнувшим светом
великое солнце в печали янтарно-закатной.
Мечтой лебединой, прощальным вечерним приветом
сидит, умирая, с улыбкой своей невозвратной.

Вселенная гаснет... Лицо приложив восковое
к холодным ногам, **обнимая руками колени**...
Во взоре потухшем волненье **безумно-немое**,
какая-то грусть мировых, окрыленных молений¹.

(Далее тексты произведений А. Белого приводятся по тому же изданию, с указанием страниц после цитат.)

Поэт пользуется своим излюбленным приемом, когда подлежащее, обозначающее субъекта действия, отсутствует. Это дает простор для интерпретации, не сужает, а расширяет возможные смыслы, провоцирует вопрос: «Кто он – лирический герой стихотворения?». Тем не менее, ряд характерных деталей: «венки серебристый», «бледнонебесная мантия», «руки, простертые «над миром», говорят о том, что речь, возможно, идет о некоем властителе или творце всего сущего, демиурге, который почил, завершив в незапамятные времена дело сотворения мира. Перед нами картина мира, который давным-давно оставлен своим творцом; лишенный его живительной силы, мир медленно гибнет, погружается вслед за своим божественным создателем в смертный сон, «Вселенная гаснет», само время завершает свой бег.



К.В. Мочульский интерпретирует этот текст в русле реакции поэта на разочарование в периоде мистических надежд и теургических исканий самого начала XX в.: «В стихотворении “Усмиренный”, тематически связанном с мистерией “Пришедший”, перед нами образ печального пророка, с восковым лицом и потухшим взором. <...> Люциферический огонь потух; дерзновенные надежды обманули. Теперь он знает: он Лже-Мессия; голос, звавший его на спасение мира, был голосом искушителя»².

Но можно и несколько по-иному истолковать этот текст, если предположить, что за образами стихотворения стоит романтическая поэтическая традиция, а именно творчество М.Ю. Лермонтова. Его поэзия и, в частности, ключевой для нее образ демона, были значимы для многих символистов рубежа веков. Например, Валерий Брюсов создает стихотворения «Наш Демон», «Демон самоубийства», «К портрету М.Ю. Лермонтова», Александр Блок в разное время пишет два одноименных стихотворения «Демон». Сам Белый напрямую обращается к образу романтического бунтаря и небесного отступника в стихотворениях «Демон» 1908 и 1929 г.

Можно предположить, что стихотворение «Усмиренный», а также написанное почти одновременно и идущее вслед за ним в сборнике «Золото в лазури» стихотворение «Последнее свидание», завуалированно представляют собой еще одну интерпретацию образа лермонтовского героя. К.В. Мочульский в продолжение своего анализа стихотворения «Усмиренный» и ряда других произведений Белого конца 1903 г. проводит сравнение их лирического героя с демоническим романтическим персонажем («Сорвался с горных круч величественный прекрасный демон, – упал жалкий, обезображенный, окровавленный человек»³), но не указывает на лермонтовский подтекст, пишет «демон» с маленькой буквы и не развивает эту идею далее.

Тем не менее, интерес Белого к творчеству Лермонтова именно в начале 1900-х гг. мог быть обусловлен рядом культурных событий. Проживая в 1901–1903 гг. в Москве, поэт увлекался, по воспоминаниям современников, всем новым в культуре, искусстве, философской и социальной мысли. По словам Федора Степуна: «В эти годы московской жизни Андрей Белый с одинаковой почти страстностью бурлил и пенился на гребнях всех ее волн. Он бывал и выступал на всех заседаниях “Религиозно-философского общества”; в “Литературно-художественном кружке” и в “Свободной эстетике”... <...> Его сознание подслушивало и отмечало все, что творилось в те годы, как в русской, так и в мировой культуре»⁴. И в эти же годы в Москве с большим успехом прошел ряд выставок современной живописи, организованных объединением «Мир искусства», которые поэт не мог пропустить. На этих вернисажах были показаны полотна Михаила Врубеля, до этого, в 1900 г., представленные на Всемирной выставке в Париже и завоевавшие там высшую награду. С. Дурылин сообщает, что полотно «Демон сидящий» было показано на выставке в Москве: «Картина эта (114×211 см.), показанная на выставке “Мира Искусства” в 1903 г. и принадлежавшая некогда В.О. Гиршману, находится теперь в Третьяковской



галерее. Это опять – как в Одессе, как в Киеве – “Сидящий Демон”»⁵.

И действительно, сам Белый сообщает в своих мемуарах о посещении этого вернисажа: «Так было дело: открывалась выставка “Мира искусства” в Москве; посетитель всех выставок, был, разумеется, я и на выставке этой, пустой почти; тонные, с шиком одетые люди скользили бесшумно в коврах, меж полотнами Врубеля, Сомова, Бакста...» (далее «Воспоминания» А. Белого приводятся по тому же изданию, с указанием страниц в квадратных скобках)⁶. А в 1903 г. в десятом томе журнала «Мир искусства», который читался многими участниками литературно-художественной жизни начала века, Врубелю был посвящен обширный раздел и опубликованы репродукции самых его известных работ, среди них и такие шедевры художника, как «Демон сидящий», «Демон летящий» и «Демон поверженный». Название последней картины могло оказать косвенное влияние на выбор названия для стихотворения Белого – «Усмиренный».

Ранее, в 1891 г. вышло юбилейное художественное издание поэм Лермонтова к пятидесятилетию со дня смерти поэта с иллюстрациями М. Врубеля, ставшее настоящим культурным событием, потому что так Демона до тех пор никто еще не изображал. С этим изданием поэт был, безусловно, знаком.

Если предположить, что стихотворение «Усмиренный» посвящено именно Демону, то кое-что проясняется. Потухший взор с мировой грустью – устойчивый комплекс в описании разочарованного романтического героя. Лермонтовский персонаж получает в одноименной поэме характеристику: «Печальный Демон, дух изгнания». Интересно, что Белый использует слово «венок», а не «венец». Как пишет Ю.В. Манн, оппозиция лексем «венец» – «венок» возникла в русской романтической лирике совсем не случайно. Если «венец» – «знак общественной могущества, официальной власти, вплоть до власти царской», то «венок» – указание на отказ от них «ради жизни неприметной», «венок олицетворяет жизнь отъединенную, частную»⁷. Может быть, и неосознанно, но выбирая вместо «венец» лексему «венок», Белый подчеркивает факт утраты его героем былой власти и величия. Словосочетание «окрыленные моления» в последнем четверостишии стихотворения Белого, возможно, указывает на небесное происхождение падшего ангела и крылья Демона. Заметим, что на иллюстрациях Врубеля к юбилейному изданию Лермонтова есть изображения этого героя с крыльями. «Волненье безумно-немое» – вероятная аллюзия на следующие строки поэмы:

И проклял Демон побежденный
Мечты **безумные** свои⁸.

(Далее поэма Лермонтова «Демон» с указанием страниц цитируется по тому же изданию.)

Мотив «безумия», а также затихания порывов, усмирения душевных



бурь звучит и в стихотворении Белого «Демон» 1908 г.:

Сходил во сне и наяву,
Колеблемый ночными мглами;
Он грустно осенял главу
Мне *тихоструйными* крылами. <...>

Мрачнующие тени вежд,
Безвластные души порывы,
Атласные клоки одежд,
Их веющие в ночь извивы...

С годами в сумрак отошло,
Как вдохновенье, *как безумье*, –
Безрогое его чело
И строгое его раздумье (728–729).

Упоминание безумия может служить также намеком на душевную болезнь самого Врубеля, для которого Демон стал главной художественной темой всей жизни. Еще в марте 1902 г. Бехтерев определил у него неизлечимое психическое заболевание, постепенно приведшее его к слепоте и смерти в 1910 г. В связи с этим многие современники, лично знавшие Врубеля, констатировали колоссальные перемены, произошедшие в его психике, что может коррелировать с определением «усмиренный». Так, А. Бенуа пишет в своих воспоминаниях: «В эти же последние месяцы 1904 года у нас неоднократно бывал М.А. Врубель. После двух лет длившегося кризиса умопомешательства он теперь стал снова нормальным... <...> Но от прежнего Врубеля этот выздоровевший Врубель тоже сильно отличался. Куда девалась его огненность, горячность, блеск его красноречия, его независимые протестующие мысли? Теперь Врубель стал *тихим и каким-то покорным*...»⁹ (здесь и далее курсив мой. – Е.К.). Примечательно, что в начале своего заболевания, совпавшего по времени с демонстрацией на выставке в Петербурге его последнего законченного полотна «Демон поверженный», Врубель был помещен в психиатрическую клинику Московского университета, студентом которого был в то время Белый. Этот факт мог усилить интерес поэта к творчеству художника, особенно к последним его работам, посвященным Демону.

Тема психических заболеваний (и, следовательно, заболевания Врубеля тоже) чрезвычайно волновала Белого в это время в целом, и она актуальна для поэтики его первого поэтического сборника «Золото в лазури», в том числе как сниженный вариант темы высокого безумия. Раздвоение: «высокое» безумие / «низкое» сумасшествие составляет конфликт стихотворения «Здесь безумец живет» 1904 г. из цикла «Безумец»:

Здесь **безумец** живет.
 Среди белых сиреней.
 На террасу ведет
 ряд ступеней.
 За ограду на весь
 прогуляться **безумец** не волен...
 Да, ты здесь!
 Да, ты болен!..
 Втихомолку, смешной
 кто-то вышел в больничном халате,
 сам не свой,
 говорить **на закате**.

Грусть везде...

Усмиренный, хороший,
 пробираясь к воде,
 бьет в ладоши. <...>

Что, в зеркальность глядясь,
 бьешь в **усталую грудь** ты **тюльпаном**?
 Всплеск, круги... И, смеясь,
 утопает, закрытый туманом...
 (591)

Не содержится ли намек на диагноз и болезнь в заглавии стихотворения «Усмиренный», т.к. в процитированном выше тексте содержится та же лексема, что вынесена в заглавие к предыдущему? При чем эпитет «усмиренный» выступает теперь в качестве контекстуального синонима к понятиям «блаженный», «расслабленный», т.е. «психически ненормальный», а также содержит аллюзию на смирительную рубашку – неперменный атрибут психиатрических клиник. В первом же стихотворении наречие «блаженно» характеризует образ-символ «крылатого времени», которое «блаженно утонет в лазури». Между данными текстами есть и множество других мотивных и образных переключек: мотивы усталости, грусти, печали, болезненного угасания, образ-символ заката дня и заката жизни. Образ «алого тюльпана» может содержать намек на рассказ В.М. Гаршина «Красный цветок», также посвященный теме безумия, острый приступ которого перенес и сам его автор в 1880 г. Возможно, Белый также намекает сюжетом своего стихотворения на превращение «высокого» романтического безумца-гения в заурядного пациента психиатрической лечебницы. Отметим, что и герой Гаршина, который хочет спасти весь мир в рассказе «Красный цветок», – просто сумасшедший.

Если принять, что лермонтовский Демон явился основным прототипом для героя стихотворения «Усмиренный», то становится понятен и выбор названия. Небесный бунтарь и отступник, воплотивший в себе весь

протест романтической личности, на рубеже новой эпохи в творчестве Врубеля и в поэзии Белого предстает усмиренным, опустошенным, покорившимся, блаженным сумасшедшим, его очи не сверкают грозным огнем, «тихое время смирило вселенские бури». Именно отсутствие бунта и угасание мощи (физической и духовной), печаль и скорбь искусствоведы считают отличительными признаками врубелевского Демона по сравнению с лермонтовским, не усмиренным, так и не поверженным до конца: «“Поверженный”, в сущности, не Демон и не Ангел, а чисто художественный образ – символ гордого человеческого духа, поверженного в глубокое ущелье, разбитого и покалеченного обществом... <...> Врубель создал свой ряд романтических образов, родственных “демониане” лермонтовской поэзии, но совершенно иных <...> порожденных общественными настроениями его времени...», – пишет П.К. Суздальев¹⁰. С. Дурьлин также отмечает, что у Лермонтова нет образа поверженного Демона, он не покорен и не усмирен до конца¹¹. Искусствовед В.М. Жабцев считает, что Демон получился у живописца даже вопреки его намерениям «*сломленным, слабым, безумным*» – и это означало объективное поражение индивидуалистических идей самого Врубеля, в которых он опирался на Ницше¹². Так же понимала картину и супруга художника Н.И. Забела-Врубель: «Демон у него совсем необыкновенный, не лермонтовский, а какой-то современный нищанец...»¹³.

В анализируемом стихотворении Белого, если проследить динамику образов, перед читателем разворачивается весь процесс этого усмирения-угасания: в двух первых четверостишиях Демон стоит, простерши руки над миром, в третьем четверостишии – сидит, а в четвертом уже скорчился, обхватив руками колени и прижав к ним лицо. Обратим внимание на то обстоятельство, что и Врубель изобразил своего Демона в различных стадиях: «Демон сидящий» – «Демон летящий» – «Демон поверженный». От картины к картине фигура его все истончается, мускулы исчезают, а болезненность всего облика нарастает. Как отметил известный специалист по творчеству Врубеля П.К. Суздальев, известие о безумии художника существенным образом повлияло на восприятие современниками его картин: «...Когда его поместили в психиатрическую лечебницу и слухи о болезни распространились через газеты, в картине (имеется в виду «Демон поверженный» – *Е.К.*) увидели трагедию самого художника <...> и что, следовательно “Демон” и вся живопись Врубеля были плодом безумия». Исследователь пишет также, что не только обыватели, но и представители культуры, верящие в гениальность художника, искали в его творениях признаки «трагической разбитости духа его создателя»¹⁴.

Такая тенденция может означать коренное изменение в сознании деятелей искусства рубежа веков и в восприятии человеческой личности, тоску по прежнему романтическому идеалу сильного и непокорного индивида и его невоплотимость в новых исторических условиях. Это принципиальное отличие, как свойство всей лирики рубежа веков, отметила еще Л.Я. Гинзбург в монографии «О лирике»:



«Для романтизма личность либо была обладательницей всех духовных богатств вселенной, либо скорбела о недоступности, запретности абсолютных ценностей и общезначимых идеалов, вовсе не отрицая возможности их существования (байронизм). “Гениальный произвол” ранних романтиков вовсе не похож на эгоистический произвол личности конца века, разъеденной солипсизмом, уже не верящей в собственную ценность. <...> Индивидуализм конца века – в другой и еще более резкой форме – преодолевает путь романтиков»¹⁵.

Можно предположить, что наиболее актуальным переосмысление романтизма, особенно в его русском изводе, было именно для творчества Белого и Блока.

На то, что поэма «Демон», преломленная в творчестве Врубеля, явилась подтекстом для ряда стихотворений Белого с неназванным лирическим героем, указывает ряд признаков. Лермонтов нигде не описывает подробно внешний облик и одежду своего Демона. Можно предположить, что визуальные детали, которыми наполнен текст Белого, навеяны именно творчеством Врубеля. Некоторых своих Демонов в иллюстрациях к поэме художник изображал в мантиях, например, рисунок «Тамара и Демон», где представлена рыдающая Тамара¹⁶. В ярко выписанном серебристом венце изображен Демон на картине «Демон поверженный», а мантия стилизована под павлиньи перья, которые сливаются и с собственными крыльями изгнанника Рая¹⁷. На полотне «Демон летящий» детально выписана темная мантия и сине-голубое крыло, а венец на лбу схематичен, но все же различим¹⁸. Врубель не лишает, таким образом, своего героя знаков высшей власти, тем самым подчеркивая контраст между его былым величием и современным падением. Если художнику важен сам момент трагедии, миг низвержения, то у Белого иная задача. Все уже в прошлом, все успокоилось и герой «Умирненного» предстает перед читателями «в венке серебристом», а не в венце.

На картине «Демон летящий» герой Лермонтова несется над горными пиками. Горные кручи, которые тоже упоминаются в тексте Белого («над кручей отвесной»), могут служить указанием на то, стихотворение посвящено именно Демону, т.к. в горах Грузии разворачивается действие одноименной поэмы, а на врубелевских иллюстрациях к поэме горная круча изображена на рисунке «Демон у стен монастыря»¹⁹.

Вероятно, существовали и другие изображения Демона, повлиявшие на визуальные образы стихотворения Белого. По свидетельству исследователей творчества Врубеля, до нас вполне могли не дойти многие его полотна с изображением романтического героя: «Сколь ни великолепны врубелевские “Демоны”, нельзя забывать, что зрители смогли увидеть лишь случайные, возможные и не лучшие эпизоды из создавшейся художником эпопеи. Современники свидетельствуют, что существовало множество вариантов, до нас не дошедших, уничтоженные самим автором, просто пропавшие...»²⁰. Заметим, что Белый, конечно, не стремился к точному



описанию картин Врубеля в стихах, речь идет о навеянных мотивах и образах. Сам художник, как сообщает С. Дурылин, рассказал о своем первом «Демоне» в письме к сестре от 22 мая 1890 г.: «Вот уже с месяц я пишу Демона. Т.е. не то, чтобы моего монументального демона, которого я напишу еще со временем, а “демоническое”: полуобнаженная, крылатая, молодая, уныло-задумчивая фигура сидит, обняв колена, на фоне заката и смотрит на цветущую поляну, с которой ей протягиваются ветки, гнущиеся под цветами»²¹. Указания на руки, обнимающие колени, на закат, на угасание дня присутствуют и в стихотворении Белого.

Можно предположить, что именно творчество Лермонтова и Врубеля послужили стимулом к созданию еще одного стихотворения Белого «Последнее свидание». Скорее всего, оно было написано почти одновременно с «Умирненным» в 1903 г., связано с ним тематически и потому в сборнике «Золото в лазури» непосредственно предшествует ему. Образы этого текста также весьма туманны:

Она улыбнулась, а **иглы мучительных терний**
ей голову сжали горячим, колючим венцом –
сквозь боль улыбнулась, в эфир отлетая вечерний...
Сидит – улыбнулась **бескровно-туманным лицом.**

Вдали – бирюзовость... А ветер тоскующий гонит
листья потускневшие в медленно гаснущий час.
Жених побледнел. В **фиолетовом грауре** тонет,
с невесты не сводит **осенних, задумчивых глаз.**

Над ними струятся пространства, **лазурны** и чисты.
Тихонько ей шепчет: «**Моя дорогая, усни...**»
Закатится время. Промчатся, как лист **золотистый,**
последние в мире, безвременьем смытые, дни».

Склонился – и в воздухе ясном **звучат поцелуи.**
Она улыбнулась, закрыла глаза, чуть дыша.
Над ними **лазурней** сверкнули **последние струи,**
над ними помчались **последние листья,** шурша (535).

В иллюстрациях Врубеля к поэме есть акварель, которая так и называется «Свидание Демона с Тамарой», смерти Тамары посвящен и ряд других рисунков художника. Лермонтов, повествуя об этом последнем свидании, упоминает, что поцелуй Демона был губительным для молодой грузинки: она вскрикивает от боли и умирает. После этого ее душа уносится в эфир светлым ангелом, который сумел перехватить ее у мятежного отступника и соблазнителя.

**Смертельный яд его лобзанья**

Мгновенно в грудь ее проник.
 Мучительный ужасный крик
 Ночное возмутил молчанье.
 В нем было все: любовь, **страданье**,
 Упрек с последнюю мольбой
 И безнадежное прощанье –
Прощанье с жизнью молодой.<...>
 В пространстве **синего эфира**
 Один из ангелов святых
 Летел на крыльях **золотых**,
 И душу грешную от мира
 Он нес в объятиях своих (578–581).

Мы видим, что у Белого и Лермонтова совпадают образы мучения, боли, связанные именно с поцелуем, и души, отлетающей после смерти в эфир. Сuggestивность и «обязательное ожидание второго плана»²², свойственные всей новой лирике рубежа веков, могут стать ключом и к этому стихотворению Белого. При ориентации на текст поэмы имеет под собой основание предположение, что возлюбленные, которым посвящено стихотворение, – это Демон и Тамара. Белый заимствует не только сюжетную основу, но также слуховые и цветовые образы из данного эпизода лермонтовской поэмы. Почему поцелуи в стихотворении «звучат в ясном воздухе»? В поэме «Демон» есть яркий звуковой образ: полуночный сторож обходит монастырь, и «сквозь окрестное молчанье, // ему казалось, слышал он // двух уст согласное лобзанье» (579). Совпадают и цветовые образы «Демона» и стихотворения «Последнее свидание»: лазурь, бирюза и золото. Конечно, данная цветовая гамма свойственна не только Лермонтову, характерна она также для Вл. Соловьева. Но и на последнего именно Лермонтов оказал сильнейшее влияние, философ даже посвятил ему статью «Лермонтов» с анализом психологических истоков его творчества. Поэтому, скорее всего, колорит Лермонтова был воспринят Белым через Вл. Соловьева, чью поэзию он характеризовал как «золотистую лазурь» [37], но не исключено и прямое влияние.

Настойчивое звучание темы смерти в «Последнем свидании» и название стихотворения могут быть также навеяны поэмой. Смерть у Лермонтова приносит именно поцелуй Демона, который будто выпивает всю жизнь из «бескровно-туманного» лица Тамары. Ю.В. Манн отмечает, что образ «смертельного поцелуя» в «Демоне» поддерживается тем, что «вся поэма пронизана образами “отравы”, “яда” и т.д.»²³. Белый описывает смерть героини как мучительную, болезненную, что обычно и следует при смерти от яда. В лермонтовской поэме присутствует такое описание Тамары в гробу: «Белей и чище покрывала / Был томный цвет ее лица» (579). А далее мы читаем: «Улыбка странная застыла, / Мелькнувши по ее устам» (580). Сравним у Белого: «Она улыбнулась... Сидит – улыгнулась бескровно-



туманным лицом». Мотив улыбки и указание на бледность лица героини присутствуют в обоих текстах. У Белого, как и у Лермонтова, повествуется также о боли, отлетании в эфир и поцелуях, что совпадает с определенными эпизодами поэмы, однако в финале стихотворения светлый ангел не появляется и не уносит возлюбленную павшего ангела в рай. Хотя и за пределами земного бытия, а, возможно, всей жизни на земле вообще («последние листья», «последние струи»), но поэт соединяет влюбленных.

Мотив сна, перекликающегося со смертным сном, присутствует в стихотворении Белого и может быть навеян строками усыпления Тамары Демоном в поэме Лермонтова. Голос павшего ангела успокаивает ее, когда она рыдает, получив известие о гибели жениха:

«... Не плачь, дитя! Не плачь напрасно! <...>
 Лишь только месяц **золотой**
 Из-за горы тихонько встанет
 И на тебя украдкой взглянет, –
 К тебе я стану прилетать;
 Гостить я буду до денницы
 И на шелковые ресницы
Сны золотые навевать...» (564).

В поэме Лермонтова герои формально не являются женихом и невестой. Но в стихотворении «Усмиренный» эти лексемы могут быть употреблены автором в общем «высоком» значении, «возлюбленный – возлюбленная», а не в узко-конкретном – «тот/та, с кем произошло обручение». В таком смысле «невестами Христовыми» именовали себя, например, средневековые монахини, а сам Христос, соответственно, назывался «Женихом». Символистам, и в том числе Белому, было свойственно употребление лексем «жених» и «невеста» в переносном, религиозно-философском смысле. В качестве примера можно привести цитаты из критической статьи поэта этого периода «Священные цвета»: «Отношение Христа к церкви – жениха к невесте – бездонно-мировой символ. Всякую окончательную любовь этот символ высвечивает. Всякая любовь есть символ этого символа. Всякий символ в последней своей широте явит образ Жениха и Невесты»²⁴. И именно в этой статье Белый многократно ссылается на творчество Лермонтова, находя в нем параллели к своему собственному мировоззрению. На наш взгляд, не следуя во всех деталях сюжетной ситуации «Демона», Белый создает собственное произведение по мотивам своего предшественника. Этот факт подтверждают отмеченные словесные и образные переклички между текстами.

Отметим необычное описание «жениха»: «в *фиолетовом трауре* тонет», нетипичное для поэтического словаря. Темно-фиолетовый, сиреневый, лиловый, серебристо-голубой – излюбленные цвета Врубеля, характерные для его палитры («Утро», «Сирень», «Шестикрылый серафим» «Валькирия», «Царевна-лебедь»), в том числе, и для картин с изображени-



ем Демона, что было многократно отмечено современниками. С. Дурылин приводит отрывок из одного газетного отзыва по поводу картины Врубеля «Демон поверженный»: «Я не понимаю, что хорошего можно найти в произведении Врубеля: ведь в фигуре “Демона” нет никакой анатомии! Что это за краски, все *лиловый тон*, тут нет рисунка!»²⁵. А. Бенуа еще в 1902 г. в книге, посвященной истории русской живописи, описал колорит картины Врубеля следующим образом: «Красочная, декоративная красота этой картины далась ему, чего и следовало ожидать, сразу. С гениальной легкостью Врубель создал свою симфонию *траурных лиловых, звучно-синих и мрачно-красных тонов*»²⁶. А. Блок в статье памяти Врубеля отмечает сочетание синего и золотого как основной цветовой контраст его палитры:

«Снизу ползет синий сумрак ночи и медлит затоплять золото и перламутр. В этой борьбе золота и синевы уже брежжит иное; в художнике открывается сердце пророка; одинокий во вселенной, непонимаемый никем, он вызывает самого Демона, чтобы заклинать ночь ясностью его печальных огней, дивным светом лика, павлиньим блеском крыльев, – божественною скукой, наконец. <...> Врубель пришел с лицом безумным, но блаженным. Он – вестник; весть его в том, что в *сине-лиловую мировую ночь* вкраплено *золото* древнего вечера. Демон его и Демон Лермонтова – символы наших времен»²⁷.

Современные искусствоведы описывают последнее живописное полотно художника следующим образом: «*Золото, сумрачно-синий, млечно-голубой, дымно-лиловый* и розовый – все излюбленные цвета Врубеля – образуют здесь феерическое зрелище»²⁸. Напомним о «бледно-небесной» мантии Усмирленного. Сам поэт приводит в мемуарах свой разговор с Блоком о восприятии фиолетового цвета в связи с поэмой последнего «Ночная фиалка» и сообщает, что «синеватый, тяжелый оттенок связывался мне с Врубелем»²⁹. Таким образом, необычный эпитет Белого «фиолетовый» в сочетании со словом «траур» можно считать косвенным указанием на врубелевского Демона, которое, скорее всего, «считывалось» читателями его круга.

Печальные образы стихотворений «Усмирненный» и «Последнее свидание» можно считать иллюстрациями апокалипсических ожиданий, пронизывающих культурную жизнь России начала XX в. Московские мистики, с которыми активно общался Белый в это время, особенно много рассуждали на тему последних дней мира, ожидали явления Софии, ибо оно преобразит все и ознаменует собой новое царствие. Именно в 1903 г., когда созданы анализируемые тексты, Белый пишет статью «Священные цвета», где сообщает, что именно в творчестве Лермонтова он видит истоки собственной поэтики и общего мироощущения начала XX в.:

«В судьбах отдельных выдающихся личностей, как в камер-обскуре, отражаются судьбы целых эпох, наконец, судьбы всемирно-исторические. <...> Таким лицом был Лермонтов. В его судьбе узнаешь всем нам грозящие судьбы. Секира,

занесенная над ним, грозит всем нам.

Что судьбы нам дряхлеющего мир?
Над вашей головой колеблется секира.
Ну что ж? Из вас один ее увижу я.

Ужас перед *дряхлеющим миром*, над которым занесена секира, напоминает о днях, в которых будет «*такая скорбь, какой не было от начала творения*», – о последних днях»³⁰.

В другой статье, «Апокалипсис в русской поэзии», созданной в это же время, Белый снова обращается к творчеству Лермонтова: «У Лермонтова мы видим столкновение двух способов отношения к действительности. Индивидуализм борется с универсализмом. <...> Отсюда трагический элемент поэзии Лермонтова, рождающей, с одной стороны, образ Демона, Маргариты-Тамары, нежной заревой улыбки и глаз, полных лазурного огня, с другой стороны, являющей скучающий облик Печорина, Незнакомки, всю жизнь глядящей на Лермонтова “из-под таинственной холодной полумаски”»³¹. Подобные высказывания свидетельствуют о том, что в это время Белый активно изучал творчество поэта-предшественника, которое связывалось в его сознании с другими литературными архетипами, например, с героями Гете Фаустом и Маргаритой, с Софией Вл. Соловьева (глаза, «полные лазурного огня», – скрытая цитата из поэмы Вл. Соловьева «Три свидания»).

Образ Софии, Премудрости Божьей, видит в Тамаре Лермонтова и Вяч. Иванов в статье «Лермонтов», полагая, что в «единении с нею, владея ею, Демон достиг бы полноты, ему недостающей»³². Такая трактовка объясняет, в частности, употребление лексем «жених» и «невеста» в стихотворении Белого в религиозно-философском смысле и «страстное стремление Демона вырвать палладиум всемогущества – Премудрость Божию – из рук Творца»³³. Мы видим, что апокалипсические настроения, царящие тогда в обществе, Белый-критик в статьях подкрепляет цитатами из Лермонтова, а Белый-поэт облекает в художественную форму, обращаясь к вечным сюжетам и героям литературной традиции, наложение которых друг на друга и создает глубину символа.

Свидетельствуют в пользу высказанного предположения о подтекстах анализируемых стихотворений и слова самого Белого о своих увлечениях и круге чтения в 1902–1903 гг., приведенные им в мемуарах «Начало века»: «Мережковский, Ницше, Розанов, Врубель, Лермонтов роились в чехлах; *Лермонтова углублял Петровский, переплетая с Врубелем*; Лермонтов открылся впервые; разумеется, что его я прежде читал; но “открытие”, о котором говорю, не имеет отношения к знанию; “открытие” в том, что смысл образов, кажущихся исчерпанными, – вдруг открытая дверь...» [36]. Показательно, что Белый не только отмечает восприятие Лермонтова через призму Врубеля, но и то, что образы поэта-предшественника



манят его новыми смыслами, подталкивают к собственной трактовке. Поэтому далее в своих воспоминаниях Белый раскрывает истоки вдохновения первого периода своего творчества: «Весна 1902 года посвящена Лермонтову... <...> И тексты, открыв интонации, выплеснулись: *прояснить Врубеля*, “золотистую лазурь” поэзии Соловьева; Розанов подсказал: звук поэзии – звук песен Истар» [36–37]. И далее поэт подтверждает актуальность творчества Лермонтова для очень многих деятелей культуры рубежа веков: Вл. Соловьева, В. Розанова, Д. Мережковского и приводит высказывание своего друга Э. Метнера о своих стихах 1903 г.: «Метнер, читая мои стихи того времени, предупреждал об опасности, о ядовитости темы моей: “Этот яд врубелизма вас губит!” <...>. В 908 сознав до конца боль моей “светозарности”, я выразил ее в лирических строках: поэт склонен к Канту; настенная тень его, образом *демона* выпав с обой, просиявши, как пыль в луче солнца, указывает желтым ногтем на ... Канта» [284–285].

Речь идет о стихотворении «Искуситель» 1908 г., как сообщает А.А. Лавров в комментариях к мемуарам Белого³⁴. Он же пишет, что в приверженности «врубелизму» поэт неоднократно сам признавался в письмах к Э. Метнеру³⁵. И далее в тексте своих воспоминаний Белый цитирует заключительные строки стихотворения «Демон» 1908 г., которые мы уже приводили, и свидетельствует, что лирический герой стихотворения «“Он” – демон критический, писанный красками Врубеля...» [285]. Приведенные цитаты доказывают важность образа Демона, причем именно в трактовке Врубеля, для Белого в отмеченные два временных периода: 1903 и 1908 гг., в которые и создаются стихотворения «Усмиренный», «Последнее свидание» и «Искуситель», «Демон».

Показательно, что Валерий Брюсов, придававший огромное значение выстраиванию своих поэтических сборников, в книге «Все напевы» в разделе послания помещает всего два стихотворения: «М.А. Врубелю» и «Андрею Белому», объединяя и стихотворения и личности, которым они посвящены, именно демонической темой, проходящей через оба послания. В первом стихотворении русский живописец представлен тем гением, кто внутренним провидческим взором смог увидеть духа изгнания, недоступного простым смертным:

И в час на **огненном закате**
Меж гор предвечных видел ты,
Как дух **величий и проклятий**
Упал в провалы с высоты.

И там, в торжественной пустыне,
Лишь ты постигнул до конца
Простертых крыльев блеск павлиний
И **скорбь** эдемского лица!³⁶

А во втором послании заключено то же сравнение, что и в романе «Ог-



ненный ангел»: Белый сопоставляется со светлым ангелом, а сам Брюсов с мятежным Демоном или даже с самим Сатаной, на что указывает его атрибут – «змеиный жезл»:

Ты был **безумием** и верой
На высь Фавора возведен;
Как Данте, яростной пантерой
Был загнан я **на горный склон**.

Но на высотах, у стремнины,
Смутясь, мы встретились с тобой.
Со мною был – мой **жезл змеиный**,
С тобой – твой посох костяной³⁷...

В этих произведениях Брюсова, варьирующих демоническую тему, присутствуют те же мотивы и образы, что и в стихотворениях Белого, к анализу которых мы обратились в данной работе: закат, горы и пропасти, безумие в его «высокой» ипостаси, вселенская скорбь.

Ранее исследователями, в частности Н.Н. Примочкиной в статье «Личность и творчество М. Врубеля в восприятии А. Блока», отмечалось глубокое влияние творчества художника на поэтические образы этого современника Белого, по времени укладывающееся именно в период с 1903 по 1907 гг. Н.Н. Примочкина также усматривает в стихотворениях Блока, посвященных образу Демона, преломление лермонтовской традиции сквозь творчество художника рубежа XIX–XX вв.: «Действительно, создавая своего “Демона”, Блок опирался на традицию этого образа у Лермонтова и Врубеля»³⁸. Вряд ли Белый мог избежать такого совместного влияния. В частности, загадочный эпитет «лебединый», встречающийся в стихотворении «Усмиренный» в строках: «Мечтою лебединой, прощальным вечерним приветом / Сидит, умирая, с улыбкой своей невозвратной» (534), гипотетически связан с другим известным полотном художника, картиной «Царевна-лебедь» 1900 г., которая могла быть известна поэту по выставкам в Москве и репродукции в журнале «Мир искусства» за 1903 г. На этом полотне Царевна-лебедь изображена Врубелем на фоне пылающего заката и с грустной полуулыбкой на лице.

Нельзя не упомянуть тот факт, что лексема «усмиренный» используется поэтом в качестве названия еще один раз. В мемуарной трилогии, во втором томе «Начало века» именно так названа одна глава, посвященная в основном воспоминаниям о Блоке и его семье в период самого начала первой русской революции. Белый отмечает какую-то отрешенность Блока, его затворничество, нежелание выступать в спорах и диспутах, которые кипели в среде интеллигенции. Он будто бы заранее предвидел все трагическое, что произойдет в России далее (и это Белый подтверждает провидческими выдержками из его статей), и смирился с этим. Но отсутствие каких-либо других мотивных или лексических переключек, помимо



названия, между стихотворением «Усмиренный» и одноименной главой в поздних мемуарах не дает оснований считать, что и более ранний стихотворный текст также посвящен Блоку. Скорее присутствовал обратный перенос: название стихотворения, посвященного Демону, было использовано позднее для названия главы о друге, в котором Белый увидел последние отблески демонического огня, уже перегоревшего, просветленного и усмиренного. На такую трактовку Блока Белого могла натолкнуть автобиографическая его поэма «Возмездие», в которой явно звучит демоническая тема. Отметим, что, описывая свое первое знакомство с Блоком, Белый сообщает: «Под “дворянскую” маску в Блоке, конечно, же, жили: и Пестель, и Лермонтов...» (319).

Известно, что многие идеи и образы Белый пронес через всю свою жизнь, возвращаясь в зрелом творчестве к ранним произведениям. Возможно, его собственноручный рисунок, предположительно 1919 г., является отражением философских исканий его молодости, запечатленных в стихотворении «Усмиренный» (без обращения к этому произведению рисунок приведен и проанализирован в статье М.Л. Спивак³⁹). На этом рисунке изображено крылатое солнце, к которому воздевают руки люди, стоящие на дне пропасти. А в анализируемом тексте, напомним, присутствуют такие строки:

Крылатое время блаженно утонет в лазури.
Задумчивый мир напоило немеркнувшим светом
великое солнце в печали янтарно-закатной.

«Крылатое время», тонущее в лазури, сравнивается с солнцем, которое также утопает в синеве неба, когда наступает закат. Этот образ мог получить визуальную реализацию в виде «крылатого солнца» на рисунке 1919 г. Люди на дне пропасти – это все человечество, над которым возвышался когда-то Демон, стоявший над пропастью в первом четверостишии стихотворения и поверженный на ее дно в его финале.

Итак, если учесть, что на стихотворения «Усмиренный» и «Последнее свидание» оказала влияние поэма Лермонтова, актуализированная живописью и иллюстрациями Врубеля, то можно считать эти тексты своеобразным полемическим отражением всей романтической традиции XIX в. *Бурный порыв мятежной личности в эпоху упадка и декаданса, разочарования в индивидуализме заменяется печальным тлением, «безумно-немым» догоранием усмиренной души.* То, что художник выразил в красках, поэт передал в слове.

Демон, в новой, врубелевской, а не лермонтовской трактовке, стал настоящим образом-символом человека рубежа веков для целого ряда писателей. Именно «Поверженный» наиболее точно передает собственное самоощущение Врубеля, близкое и Белому, Блоку, Брюсову, своим надломом. Белый вслед за художником вносит в традиционный демонологический сюжет, берущий свое начало в текстах Ветхого и Нового Завета и уже



неоднократно интерпретированный в культуре предшествующих веков, новый смысл. Он связывает усмирение Демона и затухание романтического мятежа с *медленной гибелью всей Вселенной, закатом старого мира.* Такая трактовка была обусловлена, в том числе, огромным влиянием на молодого русского интеллектуала философии Ницше, много размышлявшего именно на тему упадка, догорания старой европейской цивилизации. По свидетельству Ф. Степуна, это были именно те идеи, над которыми размышлял поэт в это время: «Все его публичные выступления твердили об одном и том же: о кризисе культуры, о грядущей революции, о горящих лесах и о расплзающихся в России оврагах»⁴⁰. Имя Ницше многократно упоминается на страницах воспоминаний Белого, посвященных этому времени. А одним из первых назвал Ницше приемником идей Лермонтова Вл. Соловьев в статье «Лермонтов»: «Относительно Лермонтова мы имеем то преимущество, что глубочайший смысл и характер его деятельности освещается с двух сторон – писаниями его ближайшего приемника Ницше и фигурой его отдаленного предка»⁴¹. Сам Белый проводит параллели между творчеством Лермонтова, идеями Ницше и Вл. Соловьева в статье «О теургии»⁴².

Несмотря на свою увлеченность западной философией, для художественной реализации идеи заката старой цивилизации Белый-поэт обращается именно к русской поэтической и живописной традиции, на практике воплощая принцип синтеза – один из главных в новом символическом искусстве.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Белый А.* Полное собрание сочинений: в 2 т. Т. 2. М., 2011. С. 534.

² *Мочульский К.В.* Андрей Белый. Томск, 1997. С. 57.

³ *Мочульский К.В.* Андрей Белый. Томск, 1997. С. 57.

⁴ *Степун Ф.* Памяти Андрея Белого // Степун Ф. Встречи. М., 1998. С. 160.

⁵ *Дурылин С.* Врубель и Лермонтов // Литературное наследство. Вып. 45–46. М.Ю. Лермонтов. М., 1948. С. 551.

⁶ *Белый А.* Начало века. Воспоминания: в 3 кн. Кн. 2. М., 1990. С. 217.

⁷ *Манн Ю.В.* Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М., 2007. С. 29.

⁸ *Лермонтов М.* Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. М., 1988. С. 582.

⁹ *Бенуа А.* Мои воспоминания: в 2 кн. Кн. 2. М., 2005. С. 1431.

¹⁰ *Суздаев П.К.* Врубель и Лермонтов. М., 1980. С. 218, 221.

¹¹ *Дурылин С.* Врубель и Лермонтов // Литературное наследство. Вып. 45–46. М.Ю. Лермонтов. М., 1948. С. 602.

¹² *Жабцев В.М.* Михаил Врубель. Минск, 2010. С. 107.

¹³ Цит. по: *Жабцев В.М.* Михаил Врубель. Минск, 2010. С. 107.

¹⁴ *Дурылин С.* Врубель и Лермонтов // Литературное наследство. Вып. 45–46. М.Ю. Лермонтов. М., 1948. С. 192–194.

¹⁵ *Гинзбург Л.Я.* О лирике. М., 1997. С. 230.



- ¹⁶ Суздаев П.К. Врубель и Лермонтов. М., 1980. С. 143.
- ¹⁷ Жабцев В.М. Михаил Врубель. Минск, 2010. С. 108.
- ¹⁸ Жабцев В.М. Михаил Врубель. Минск, 2010. С. 107.
- ¹⁹ Суздаев П.К. Врубель и Лермонтов. М., 1980. С. 132–133.
- ²⁰ Герман М.Ю. Вступительная статья к альбому «Михаил Врубель» // Михаил Врубель. Альбом. Л., 1989. С. 25.
- ²¹ Дурьлин С. Врубель и Лермонтов // Литературное наследство. Вып. 45–46. М.Ю. Лермонтов. М., 1948. С. 552.
- ²² Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1997. С. 237.
- ²³ Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М., 2007. С. 262.
- ²⁴ Белый А. Собрание сочинений. Арабески: книга статей; Луг зеленый: книга статей. М., 2012. С. 98.
- ²⁵ Дурьлин С. Врубель и Лермонтов // Литературное наследство. Вып. 45–46. М.Ю. Лермонтов. М., 1948. С. 592.
- ²⁶ Бенуа А. История русской живописи. СПб., 1902. С. 268.
- ²⁷ Блок А. Памяти Врубеля // Блок А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 4. Л., 1982. С. 154–155.
- ²⁸ Жабцев В.М. Михаил Врубель. Минск, 2010. С. 108.
- ²⁹ Белый А. Начало века. Воспоминания: в 3 кн. Кн. 3. М., 1990. С. 56.
- ³⁰ Белый А. Священные цвета // Критика русского символизма: в 2 т. Т. 2. М., 2002. С. 124.
- ³¹ Белый А. Апокалипсис в русской поэзии // Критика русского символизма: в 2 т. Т. 2. М., 2002. М., 2002. С. 143.
- ³² Иванов Вяч. И. Лермонтов // М.Ю. Лермонтов: pro et contra. СПб., 2002. С. 860.
- ³³ Иванов Вяч. И. Лермонтов // М.Ю. Лермонтов: pro et contra. СПб., 2002. С. 861.
- ³⁴ Лавров А.В. Комментарии // Белый А. Начало века. Воспоминания: в 3 кн. Кн. 2. М., 1990. С. 629.
- ³⁵ Лавров А.В. Комментарии // Белый А. Начало века. Воспоминания: в 3 кн. Кн. 2. М., 1990. С. 628–629.
- ³⁶ Брюсов В.Я. Сочинения: в 2 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы. М., 1987. С. 254.
- ³⁷ Брюсов В.Я. Сочинения: в 2 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы. М., 1987. С. 255.
- ³⁸ Примочкина Н.Н. Личность и творчество М. Врубеля в восприятии А. Блока // Шахматовский вестник. Вып. 12. М., 2011. С. 281.
- ³⁹ Спивак М.Л. Андрей Белый – С.М. Алянский – В.Э. Мейерхольд – А.Я. Головин: кто придумал обложку «Записок мечтателей» // Миры Андрея Белого. Белград; М., 2011. С. 207.
- ⁴⁰ Степун Ф. Памяти Андрея Белого // Степун Ф. Встречи. М., 1998. С. 160.
- ⁴¹ Соловьев Вл. С. Лермонтов // М.Ю. Лермонтов: pro et contra. СПб., 2002. С. 334.
- ⁴² Белый А. О теургии // М.Ю. Лермонтов: pro et contra. СПб., 2002. С. 392–399.



References

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Durylin S. Vrubel i Lermontov [Vrubel and Lermontov]. *Literaturnoe nasledstvo. Vyp. 45–46. M.Yu. Lermontov* [Literary Heritage. Issue 45–46. M.Yu. Lermontov]. Moscow, 1948, p. 551.
2. Durylin S. Vrubel i Lermontov [Vrubel and Lermontov]. *Literaturnoe nasledstvo. Vyp. 45–46. M.Yu. Lermontov* [Literary Heritage. Issue 45–46. M.Yu. Lermontov]. Moscow, 1948, p. 602.
3. Durylin S. Vrubel i Lermontov [Vrubel and Lermontov]. *Literaturnoe nasledstvo. Vyp. 45–46. M.Yu. Lermontov* [Literary Heritage. Issue 45–46. M.Yu. Lermontov]. Moscow, 1948, pp. 192–194.
4. German M.Yu. Vstupitelnaya statya k albomu “Mikhail Vrubel” [Introductory Article for the Album ‘Mikhail Vrubel’]. *Mikhail Vrubel. Albom* [Mikhail Vrubel. Album]. Leningrad, 1989, p. 25.
5. Durylin S. Vrubel i Lermontov [Vrubel and Lermontov]. *Literaturnoe nasledstvo. Vyp. 45–46. M.Yu. Lermontov* [Literary Heritage. Issue 45–46. M.Yu. Lermontov]. Moscow, 1948, p. 552.
6. Durylin S. Vrubel i Lermontov [Vrubel and Lermontov]. *Literaturnoe nasledstvo. Vyp. 45–46. M.Yu. Lermontov* [Literary Heritage. Issue 45–46. M.Yu. Lermontov]. Moscow, 1948, p. 592.
7. Lavrov A.V. Kommentarii [The Comments]. *Belyy A. Nachalo veka. Vospominaniya: v 3 kn. Kn. 2* [The Begging of the Century. Memories: in 3 books. Book 3]. Moscow, 1990, p. 629.
8. Lavrov A.V. Kommentarii [The Comments]. *Belyy A. Nachalo veka. Vospominaniya: v 3 kn. Kn. 2* [The Begging of the Century. Memories: in 3 books. Book 3]. Moscow, 1990, pp. 628–629.
9. Primochkina N.N. *Lichnost i tvorchestvo M. Vrubelya v vospriyatii A. Bloka* [Personality and Creative Work of M. Vruble in Blok’s Perception]. *Shakhmatovskiy vestnik. Vyp. 12* [Shakhmatovo Bulletin. Issue 12]. Moscow, 2011, p. 281.
10. Spivak M.L. *Andrey Belyy – S.M. Alyanskiy – V.E. Meyerkhhold – A.Ya. Golovin: kto pridumal oblozhku “Zapisok mechtateley”* [Andrei Bely – S.M. Alyanskiy – V.E. Meyerkhhold – A.Ya. Golovin: who has created the cover of ‘The Dreamers’ Notices’]. *Miry Andrey Belogo* [Andrei Bely’s Worlds]. Belgrade; Moscow, 2011, p. 207.

(Monographs)

11. Mochul’skiy K.V. *Andrey Belyi* [Andrei Bely]. Tomsk, 1997, p. 57.
12. Mochul’skiy K.V. *Andrey Belyi* [Andrei Bely]. Tomsk, 1997, p. 57.
13. Mann Yu.V. *Russkaya literatura XIX veka. Epokha romantizma* [Russian Literature of 19 Century. Age of Romanticism]. Moscow, 2007, p. 29.
14. Suzdalev P.K. *Vrubel i Lermontov* [Vrubel and Lermontov]. Moscow, 1980, pp. 218, 221.



15. Zhabtsev V.M. *Mikhail Vrubel* [Mikhail Vrubel]. Minsk, 2010, p. 107
16. Zhabtsev V.M. *Mikhail Vrubel* [Mikhail Vrubel]. Minsk, 2010, p. 107.
17. Ginzburg L.Ya. *O lirike* [About Lyric Poetry]. Moscow, 1997, p. 230.
18. Suzdalev P.K. *Vrubel i Lermontov* [Vrubel and Lermontov]. Moscow, 1980, p. 143.
19. Zhabtsev V.M. *Mikhail Vrubel* [Mikhail Vrubel]. Minsk, 2010, p. 108.
20. Zhabtsev V.M. *Mikhail Vrubel* [Mikhail Vrubel]. Minsk, 2010, p. 107.
21. Suzdalev P.K. *Vrubel i Lermontov* [Vrubel and Lermontov]. Moscow, 1980, pp. 132–133.
22. Ginzburg L.Ya. *O lirike* [About Lyric Poetry]. Moscow, 1997, p. 237.
23. Mann Yu.V. *Russkaya literatura XIX veka. Epokha romantizma* [Russian Literature of 19 Century. Age of Romanticism]. Moscow, 2007, p. 262.
24. Zhabtsev V.M. *Mikhail Vrubel* [Mikhail Vrubel]. Minsk, 2010, p. 108.

Екатерина Валентиновна Кузнецова – аспирант Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Научные интересы: русская литература рубежа XIX–XX вв., поэтика лирики, история символов, память культуры.

E-mail: katkuz1@mail.ru

Ekaterina V. Kuznetsova is a Post-graduate student at the Institute for World Literature named after Maxim Gorky, Russian Academy of Sciences.

Research interests: Russian literature of the turn of 19–20th centuries, poetics of lyrics, history of symbols, memory of culture.

E-mail: katkuz1@mail.ru



ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ Foreign Literature

И.В. Ершова (Москва)

СУДЬБА ОДНОЙ ЭПИЧЕСКОЙ ФОРМУЛЫ И ПРОБЛЕМА ТИПОЛОГИИ СРЕДНЕВЕКОВОГО ЭПОСА

Аннотация: В статье речь идет о примере сравнительно-типологического анализа памятников средневековой эпической традиции. В качестве материала для сравнения взята формула с устойчивым эпитетом, а именно формула «белая/седая борода», закрепленная за значениями «старости», «старшинства», старшего в роде, в статусе и чести, реже – мудрости; применяется обычно к определенному типу персонажа – властителю. Анализ памятников романского эпоса показывает, что употребление этой различительной формулы-эпитета позволяет рассуждать о самых общих проблемах древнего текста. В случае с «Песней о Роланде», о неизменности амплуа и роли Карла Великого в жесте и даже о генетическом характере эпизода с битвой Карла с эмиром Баллиганом; а в случае с «Песней о Сиде» – о специфике самого заглавного героя, об обвинениях его в «нестандартности» и даже «неэпичности».

Ключевые слова: средневековый эпос; сравнительно-типологический анализ; формула «имя + эпитет»; различительные эпитеты; «Песнь о Сиде»; «Песнь о Роланде».

I. Ershova (Moscow)

THE FATE OF AN EPIC FORMULA AND THE TIPOLOGY OF MEDIEVAL EPIC

Abstract: The article deals with the medieval epic tradition analyzed in a comparative and typological prospective. As a specific case study, it focuses upon stable formula containing a constant epithet “white/grey beard” bearing the connotations of “age”, “eldership” and marking somebody senior by kin, status, honor, or (more rarely) wisdom. Usually it is applied to the character of a certain type, that is, to epic ruler. Closer investigation of the literary monuments of the Romanic epic tradition shows that specific application of this distinctive formula/epithet refers to a number of general problems relevant to the interpretation of ancient texts. In case of the *Song of Roland*, it reveals the internal consistency of the role played within the *geste* by Charles the Great, and even the genetic character of the entire episode of his combat with Emir Baligant. In case of the *Song of Cid*, it proves to be quite significant for the debates about the specific nature of the poem’s main hero who is often claimed to be “out of standard”, or even “un-epic” character.

Key words: Mediaeval epic; comparative analysis; literary typology; epic formula;



“noun + epithet” formulaic type; distinctive epithets; *Song of Roland*; *Song of My Cid*.

Типологические исследования эпоса в отечественной науке – одно из серьезнейших ее завоеваний (работы П.А. Гринцера, Е.М. Мелетинского, Б.Н. Путилова, С.Ю. Неклюдова и пр.) и одно из традиционных ее направлений. Сравнительно-типологические исследования в этой области помогают решить целый ряд краевых для понимания специфики эпического языка и законов эпического повествования вопросов: проблему «устного» или «письменного» генезиса, проблему реконструкции общеэпического сюжетного фонда, соотношения сюжетного инварианта и вариантов сюжета в конкретных памятниках; вычленить сюжетообразующие эпические мотивы; исследовать «локальные» изменения конкретных мотивов, «тем» и формул в их функциональном использовании. Такого рода наблюдения могут объяснить не только общие закономерности, но прояснить темные и проблемные места памятников книжного эпоса. Вместе с тем именно работы по типологии эпоса – очевидный дефицит в истории изучения романского эпоса.

Уточню, что речь идет о памятниках средневекового, а более узко, романского *книжного* эпоса. Надо заметить, что принятое в отечественной науке понятие *книжный эпос* не вполне соответствует всему многообразию определений (ср. *literary epic, written epic, transitive text, oral-derived text*¹), которые используются для обозначения эпических текстов вроде «Илиады», «Одиссеи», «Беовульфа», «Старшей Эдды», «Песни о Роланде» и других *chansons de geste*, «Песни о моем Сиде» и т.п. В отличие от прочих терминов, именование «книжный эпос» подразумевает, прежде всего, книжную (в смысле, письменную) форму сохранности памятника, т.е. фиксирует способ сохранения и ввода текста в литературную традицию. Вместе с тем, термин этот в уже сложившейся традиции употребления² предполагает – в качестве неперемennого условия – связь памятника с фольклорной традицией и с устной техникой сложения. Потому и сравнительно-типологический анализ эпических текстов необходимо проводить на уровне основного строительного «материала» устной традиции – на уровне формул, мотивов, эпических «тем».

В статье речь пойдет, прежде всего, о «Песни о Сиде» (*Cantar de mio Cid*, сокр. СМС) и о «Песни о Роланде» (*Chanson de Roland*, сокр. ChR), а также о функционировании в них общеэпических формул.

Определяя формулу как «группу слов, постоянно используемую в одной и той же метрической позиции для выражения определенной содержательной идеи», М. Пэрри и А. Лорд акцентировали несколько основных ее критериев – повторяемость, метрическую позицию и содержательную наполненность³. Все три критерия в романских «песнях о деяниях» не выдерживаются строго и безукоризненно. Обычно формула закреплена за определенным полустушием, но может, например, расширяясь, растягиваться на всю строку или менять полустушие. Романская формульная система (а речь, по-видимому, может идти о единой генетике) выдержана,



как принято считать, не так строго: формулы «эпического языка», т.е. те, где семантическое ядро формулы дает сюжетное развитие песни и отражает традиционные эпические мотивы, в отличие от грамматико-синтаксических формул, немногочисленны, и их употребление под пером книжников, фиксирующих текст, постепенно расширяется метрически и приобретает все более орнаментальный, т.е. оторванный от сюжета характер.

Посмотрим на судьбу одной из таких традиционных формул. Собственно, речь пойдет о формульном оформлении в эпосе устойчивых эпитетов, применяемых к тому или иному типу персонажа. Устойчивые эпитеты в эпосе разделяют на «общие», «родовые», относящиеся ко многим субъектам и объектам (например, все формулы с эпитетом «добрый» – молодец, воин, воитель, король, конь, или «злой, плохой» – «злые недруги», «злая судьба» и пр.), и «дистинктивные», т.е. различительные – к одному герою⁴. Таковую различительную функцию в средневековом эпосе зачастую приобретают эпитеты, определяющие «бороду» персонажа.

Борода в эпосе – признак мужественности или статуса. В первом случае, как атрибут мужского начала, зачастую происходит простое упоминание бороды персонажа, и связано оно с особенностями той или иной традиции: где-то бороды почти отсутствуют, а, например, в исландских сагах бороды встречаются на каждом шагу, на любой цвет и размер – «рыжий» (связанный с цветом крови) у героя, «седой/белый» у властителя. Соответственно, там значимым может оказаться не наличие бороды, а ее отсутствие – как в случае с Ньялем, которые и стар, и мудр, но подчеркнуто не воинственны («Njáll var vel auðigur að fé og vænn maður yfirlits en sá hlutur var á ráði hans að honum óx eigi skegg – «Ньяль был богат и хорош собой, но у него не было бороды»). В случае если борода содержит дополнительные указания на возраст и статус, соответствующие эпитеты закрепляются, как правило, за одним персонажем, отражая тем самым значимый эпический мотив. Формулы, описывающие бороду, обычно имеют ряд устойчивых коннотаций, отразившихся в прилагаемых к ней эпитетах. Оговорю сразу, что речь идет именно об устойчивых эпитетах при бороде конкретного персонажа, а не просто об упоминаниях факта бородатости того или иного персонажа.

Итак, например, может быть «белая/седая борода» – эта формула чаще всего закреплена за значениями «старости», «старшинства», старшего в роде, в статусе и чести, реже – мудрости (борода – частый атрибут «мужа совета», но не всегда отражена при этом в закрепленном эпитете-формуле). Преимущественно носителем этих характеристик оказывается эпический правитель, монарх. Так, в гомеровском эпосе формула «седая борода» появляется всего дважды, в одинаковой позиции, оба раза по отношению к Приаму (πολιὸν τε κάρη πολιὸν τε γένοιον «седую голову и седую бороду» 22,74; 24, 576 – винительный падеж). В нартском эпосе глава нартов, персонаж Насрэн-Жаче («Насрен-борода»), седобородый старик, – патриарх, организатор мирной и военной жизни нартов, пользуется среди них и богов большим авторитетом. Борода у него становится частью имени и



обретает постоянный эпитет. В древнеисландском эпосе бог Один среди своих многочисленных прозвищ и имен носил и имя Харбард (Hárbarðr, *седая борода*). Иногда значение старшинства и особого почета, оформленное в формуле «борода + эпитет», в традиции может быть закреплено не за властителем, а за героем – старшим из богатырей, как, например, в случае с нашим Ильей Муромцем: он всегда стар, изображается седым, с развевающейся по ветру белой бородой («Не белые-то снежки забелелися / Забелелася у старого седая борода»). А вот правитель в русских былинах такой же устойчивой формулы-эпитета не имеет. Двум персонажам одного эпоса одинаковый дистинктивный эпитет, как правило, не принадлежит.

«Седобородость» как признак самого старшего или самого почитаемого в традиции почти непременно влечет в качестве дополнения указание на длину (весьма значительную) бороды. Зачастую эти эпитеты выступают в семантическом плане синонимами и применяются к одному и тому же персонажу, подтверждая его статус старшего, мудрейшего, лучшего. Тот же Один имеет еще два имени, закрепленных только за ним, Сидграни (Sídgrani, «длинная борода»); Сидскегг (Síðskeggr, «длиннобородый»).

Обратимся к романскому эпосу. В нем формулы, связанные с бородой, как правило, сообщают о том, что персонаж, к которому они применены, выступает в амплу властителя/монарха. Во французских «шансон-де-жест» сама по себе борода может обнаружиться у любого персонажа (хотя и не часто), но устойчивый эпитет, а соответственно и его формульное выражение (имя + эпитет) применяются только к конкретному герою. Одна из самых распространенных – формула *blanche barbe*, а также ее разновидности (*la barbe flurie*, *la barbe canue* – *белая борода*, *борода седая*), описывает короля, подчеркивая внешним знаком его возраст, верховный статус, мудрость. Это один из немногих устойчивых эпитетов-формул Карла Великого в «Песни о Роланде» (наряду с «великий император» («*empe[r]e[m]agne*») «праведный король» («*dreiz emperre*», vv. 308, 706, при том, что последний эпитет принадлежит к типу «общих»). Среди прочих его носителей во французской традиции выделяется Эмери Нарбоннский, герой жести Гарена де Монглан, эпическая биография которого в жестах, как и биография Карла, начинается с рассказа о его зрелости и смерти («Смерть Эмери Нарбоннского»). Однако взглянем на функционирование этого эпитета и содержащих его формул в «Песни о Роланде». Три указанные формулы применяются к Карлу неоднократно:

A. *Blanche ad la barbe* e tut flurit le chef
Desur <...> sa brunie li gist ***sa blanche barbe***. 1843
Que Carles tient, ***ki ad la barbe blanche*** 2334
Sa barbe blanche cumencet a detraire 2931

Blanc[he] ad la barbe cume flur en avrill 3503
Blanche ad la barbe ensement cume flur 3173



Ploret des oilz, ***sa blanche bar***[b]e turet 2943
Pluret des oilz, turet ***sa barbe blanche*** 3712
Pluret des oilz, ***sa barbe blanche turet*** 4001

B. Carles li velz a la barbe flurie, 970
Que Carles les tent, ***ki la barbe ad flurie***. 2353
Li emperere ***od la barbe flurie*** 2605

C. Que Carles tient, ki la barbe ad canue! 2308
Fiers est li reis ***a la barbe canue*** 3654

И лишь однажды формула применяется к воинам Карла: «*Les chefs fluriz e les barbes unt blanches*» (v. 3087) и к Балигану: «*[E] tut le vis tresqu'en la barbe blanche*» (v. 3618).

Использование формулы «седая/белая борода» чаще всего призвано либо подчеркнуть статус и возраст Карла (но не физическую мощь), что является традиционным, почти орнаментальным употреблением; либо усилить выражение эмоций императора, если они передаются на физиономическом уровне, например, когда Карл плачет, что в значительной мере определяет его основную функцию в поэме – оплакивание героя (в жесте есть еще целый ряд формул с плачем Карла, он лишь один раз смеется – 3654). Это целые формульные выражения с устойчивым первым и вторым полустиишем (Ploret des oilz, ***sa blanche bar***[b]e turet – Плачет слезами и рвет седую бороду, v. 2943). Можно заметить, что, как ни парадоксально, частотность появления эпитета и формул с «седой бородой» возрастает именно во второй части, где, оплакав Роланда, Карл вступает в битву с эмиром Балиганом, мстя маврам за смерть Роланда. Ранее, с точки зрения его амплу в песни, он монарх, принимает решения и дает поручения воинам, видит предзнаменования, оплакивает погибших, во второй же части – Карл как бы занимается не своим делом, беря на себя функции героя воина. Его функция – возглавлять войско, а не идти самому в битву.

Кроме того, формула с эпитетом переходит и на все его войско (молодые герои все погибли), и на эмира Балигана. В битву с Балиганом он ведет войско «бородачей»: «*Les chefs fluriz e les barbes unt blanches*» (*С седыми головами и седыми бородами*, 3087). В момент нанесения Балигану смертельной раны говорится, что Карл разрубил шлем, голову и все лицо до седой бороды: «*[E] tut le vis tresqu'en la barbe blanche*», 3618.

Как видно, эта формула (и ее разновидности) в финальной части «Песни о Роланде» фиксирует старость в самом общем виде; свободно, с ослабленной различительной задачей (т.е. только применительно к Карлу), переходит на других персонажей и, что важно, теряет метрическую закрепленность, как следует из приведенных примеров. Эта метрическая незакрепленность (формула легко меняет полустиише), очевидно, является не только следствием необходимости подстраиваться под ассонанс лессы.



Пожалуй, самые спорные вопросы в современных исследованиях «Роланда» – кто заглавный герой поэмы и сразу ли появился в песни эпизод с битвой с Балиганом? Достаточно вспомнить примечательную фразу А. Лорда: «Хотя внимание слушателей в основном обращено на Роланда, подлинный герой песни – Карл Великий»⁵; или вопрос Ж. Дюфурне: «Не была ли “Песнь о Роланде” в той же мере “Песнью о Карле Великом”?»⁶. За этими двумя ремарками стоит целый комплекс недоумений и претензий исследователей. В частности, обоснование главной роли Карла в «Песни о Роланде» и вопрос о способе введения эпизода с Балиганом, возникшего, по общему ощущению, на последнем этапе формирования текста Оксфордской версии. Вопросы эти имеют важнейшее и очень общее значение для интерпретации «Песни о Роланде», однако даже функционирование в поэме одной значимой формулы может пролить на него свет.

Как показывает употребление во второй части поэмы формулы с постоянным эпитетом *la barbe blanche*, Карл по ходу поэмы амплуа не меняет, новых эпических характеристик не приобретает и мыслится традицией в том же самом статусе, в каком и обрисован в самом начале песни. А потому, при наличии героя-воина в той же самой поэме, властитель сам по себе не может быть центральным героем эпоса. Даже выполняя воинскую функцию, он не приобретает специальных характеристик героя-воина. Более того, неразборчивое применение Карлова эпитета к другим персонажам, как и метрическая незакрепленность основной формулы с ним (*sa blanche barbe*), скорее говорит о позднем добавлении эпизода с битвой и о подстраивании книжника к традиции, а не о ее естественном развитии в процессе устного сложения. Конечно, для окончательного вывода нужна совокупность примет отступления от общеэпической модели, тем не менее, применение даже одного эпитета позволяет делать выводы самого общего свойства.

Иначе обстоит дело с бородой и ее эпитетами в «Песни о моем Сиде». Отметим, «бородатая» формула, а соответственно и дистинктивный, различительный, эпитет, есть только у Сиды. Такую формулу Сид наследует вполне традиционно, ибо ее главное значение соотносимо с общеэпической традицией в целом и с параллельным французским эпосом, в частности. Это показатель, прежде всего, статуса внутри иерархии, немолодого возраста героя и его мудрости. Знаменитая борода Сиды Кампеадора, правда, имеет другие эпитеты («*barba vellida*» – «прекрасная борода»; варианты: «*barba complida*» – «отменная борода»; «*barba luenga*» – «длинная борода»). Наличие прекрасной, длинной бороды – знак чести, мужественности и мудрости Сиды. Не в последнюю очередь эта формула подчеркивает своеобразную «старость» героя; благодаря бороде Сид традиционно воспринимается как человек зрелого возраста. И сама борода в романском эпосе, и немолодой возраст персонажа – неотъемлемые черты властителей, королей, монархов, глав феодальных родов. При этом формулы, указывающие на возраст и наличие бороды, не всегда означают, как мы видели, беспомощность и слабость персонажа; скорее то, что битва уже не

является его главной функцией, как у героя-воина, что он почти не сражается, больше наблюдает, дает советы, наставляет.

В «Песни о моем Сиде» это формула при имени, характеризующая именно Сиды, казалось бы, выступающего совершенно в другом амплуа: героя-воина. Так и есть в начале песни, начинающейся с традиционной ссоры героя и властителя (который, кстати, лишен специальных указаний на бороду), изгнания героя, его славных набегов и битв с врагами. Вместе с тем, «нестандартность» Сиды, на мой взгляд, как раз и заключается в его двусоставности, он наделен характеристиками и героя-воина, и героя-властителя, которые по мере развития сюжета последовательно сменяют друг друга. Соответственно и формула бороды не просто выполняет орнаментальную функцию, но оказывается семантически наполненной. Так, в первой части, где Сид выступает в первую очередь как *воитель*, это в основном просто формула при имени (хотя и не постоянная, а варьирующаяся), во второй же (по возрастанию доли характеристик властителя) – борода героя все больше приобретает знаковый характер и к тому же начинает расти («*Ya le creçe la barba y vale allongando*» – «Растет борода, становится длиннее», v. 1238), чтобы, в конце концов, превратиться в классическую бороду властителя, подчеркивающую особую исключительность и статус ее носителя (например, в сцене любования бородой героя на кортесах). Меняется и эпитет, ее описывающий, основной по мере возрастания славы и чести Сиды, а также его вхождения в роль властителя, становится длина бороды (Сид делается «длиннобородым» – «*barba luenga*»).

A. *¡Merced, ya Çid, barba tan cumplida!* v. 268 (Милости, Сид, борода так отменна)

B. *Enclino las manos en la su barba bellida*, v. 274 (сложил руки на своей прекрасной бороде)

¡Dios, como es alegre la barba bellida, v. 930 (Боже, как радуется прекраснобородый)

Grado al Criador y a vos Çid, barba bellida, v. 2192 (спасибо Создателю и вам Сид, прекраснобородый)

C. *Arrancolos mio Çid, el de la luenga barba*, v. 1226 (Разбил их Сид, тот, длиннобородый)

Vistiose el sobregonel, luenga trae la barba, v. 1587 (Одел камзол, длинную носит бороду)

La barba habie luenga y prisola con el cordon, v. 3097 (Длинна его борода, подвязал ее тесьмой)

A la barba que habia luenga y presa con el cordon, v. 3124

Dexola creçer y luenga trae la barba, v. 3273 (Отрастил ее, длинную носит бороду).

Борода растет вместе с победами Сиды, и ее длина подчеркнута в эпизоде с судом над инфантами, где Сид уже не сражается сам, а посылает на бой с обидчиками своих дружинников. Стоит заметить, что особая



роль бороды в истории с бесчестьем, нанесенным инфантами, определена, безусловно, тем, что в Средние века непочтительное отношение к бороде («драть бороду» – «mesar la barba») законодательно расценивалось как тягчайшая обида и оскорбление⁷, тем самым и в поэме длина бороды Сиды становится показателем его чести: он клянется бородой, подвывает ее, чтобы его не могли оскорбить, гордиться ею в финале.

Как видно из приведенных примеров, метрически формулы с бородой в «Песни о Сиде» закреплены гораздо строже, не меняя позиции в полустихиях. Итак, в «Сиде» эпитеты бороды героя, обладая четко выраженной дистриктивной функцией, ведут себя гораздо логичнее с точки зрения функционирования формулы в устной традиции. Во-первых, эти формулы имеют фиксированный облик и твердо закреплены метрически, во-вторых, изменение эпитета с «прекрасного» на «длинный» имеет смысловое обоснование, поскольку связано с переходом героя из одного амплуа в другое.

Таким образом, типологическое сравнение функционирования одного общеэпического приема – дистриктивного эпитета – (а в нашем случае, его «мелкость» намеренно усилена выбранным мной примером формул с бородой) позволяет рассуждать о самых общих проблемах древнего текста. В случае с «Роландом» – о неизменности амплуа и роли Карла Великого в жесте и даже о генетическом характере эпизода с битвой Карла с эмиром Балиганом; а в случае с «Сидом» – о специфике самого заглавного героя, об обвинениях его в «нестандартности» и даже «неэпичности».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Foley J.M. Traditional Signs and Homeric Art // *Written Voices, Spoken Signs: Tradition, Performance, and the Epic Text*. Cambridge, Mass., 1997. P. 56–82, 238–243; Lord A.B. *The Singer Resumes the Tale*. Ithaca; London, 1995; Лорд А.Б. Сказитель / пер. с англ. Ю.А. Клейнера и Г.А. Левинтона. М., 1994; Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности / ред. Е.М. Мелетинский. М., 1978. С. 271.

² Проблемы изучения книжного эпоса // Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности / ред. Е.М. Мелетинский. М., 1978. С. 7–15.

³ Лорд А.Б. Сказитель / пер. с англ. Ю.А. Клейнера и Г.А. Левинтона. М., 1994. С. 14.

⁴ Надь Г. Греческая мифология и традиция. М., 2002. С. 472; Edwards M.W. *Homer and the Oral Tradition: The Formula. Part 1 // Oral Tradition*. 1986. № 1/2. P. 171–230; Parry M. *L'épithète traditionnelle chez Homère*. Paris, 1928. P. 153–165.

⁵ Лорд А.Б. Сказитель / пер. с англ. Ю.А. Клейнера и Г.А. Левинтона. М., 1994. С. 233.

⁶ Dufournet J. *La Chanson de Roland*. Paris, 1993. P. 49.

⁷ *Cantar de mio Cid*. Barcelona, 1993. P. 423.



References

(Articles from Scientific Journals)

1. Edwards M.W. *Homer and the Oral Tradition: The Formula. Part 1. Oral Tradition*, 1986, no. 1/2, pp. 171–230.

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Foley J.M. Traditional Signs and Homeric Art. *Written Voices, Spoken Signs: Tradition, Performance, and the Epic Text*. Cambridge, Mass., 1997, pp. 56–82, 238–243.

(Monographs)

3. Lord A.B. *The Singer Resumes the Tale*. Ithaca; London, 1995.
4. Lord A.B. *Skazitel* [The Singer of Tales]. Transl. by Iu.A. Kleiner and G.A. Levinton. Moscow, 1994.
5. Meletinskiy E.M. (ed). *Pamjatniki knizhnogo jeposa. Stil i tipologicheskie osobennosti* [Monuments of Written Epic. The Style and Typological Characteristics]. Moscow, 1978, p. 271.
6. Problemy izuchenija knizhnogo jeposa [Problems of the Investigation of Written Epic]. *Meletinskiy E.M. (ed). Pamjatniki knizhnogo jeposa. Stil i tipologicheskie osobennosti* [Monuments of Written Epic. The Style and Typological Characteristics]. Moscow, pp. 7–15.
7. Lord A.B. *Skazitel* [The Singer of Tales]. Transl. by Iu.A. Kleiner and G.A. Levinton. Moscow, 1994, p. 14.
8. Nad G. *Grecheskaja mifologija i tradicija* [Greek Mythology and Tradition]. Moscow, 2002, p. 472.
9. Parry M. *L'épithète traditionnelle chez Homère*. Paris, 1928, pp. 153–165.
10. Lord A.B. *Skazitel* [The Singer of Tales]. Transl. by Iu.A. Kleiner and G.A. Levinton. Moscow, 1994, p. 233.
11. Dufournet J. *La Chanson de Roland*. Paris, 1993, p. 49.

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

Область научных интересов: испанская эпическая традиция, теория и типология эпоса, средневековая и ренессансная культура, компаративистика.

E-mail: i.v.ershova@list.ru

Irina V. Ershova is Candidate of Philology, Associate Professor; Professor at the Department of Comparative Studies of Literature, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities.

Research interests are the medieval Spanish epic tradition, epic theory and typology, medieval and Renaissance culture, comparative studies.

E-mail: i.v.ershova@list.ru

О.В. Попова (Москва)

К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ «СЮЖЕТА О ПОДВИГЕ РЫЦАРЯ С ЛЕБЕДЕМ»

Аннотация: Статья посвящена проблеме генезиса «сюжета о подвиге Рыцаря с лебедем». В ней рассмотрены тексты средневековых поэм, рыцарского романа и хроник. В сюжете выделяется сюжетообразующий мотив, известный в фольклоре – запрет на вопрос о происхождении героя. Стремление авторов литературных произведений мотивировать запрет приводит к нарушениям логики внутри сюжета. Из этого мы делаем вывод, что «сюжет о подвиге Рыцаря с лебедем» не имеет фольклорных корней.

Ключевые слова: средневековая литература; фольклор; генезис сюжета; мотив; история Рыцаря с лебедем.

O. Popova (Moscow)

REVISITING THE GENESIS OF THE DEED OF THE SWAN KNIGHT PLOT

Abstract. The present article focuses on the origin of the deed of the Swan Knight plot. It reviews a corpus of medieval poems, chivalric romance and chronicles. In the plot a central motive could be distinguished, known in folklore studies as prohibition to ask about the hero's origin. The authors' wish to reason this prohibition leads to the illogical sequence in the plot. This fact allows us to conclude that the deed of the Swan Knight plot has no folklore roots.

Key words: medieval literature; folklore studies; origin of the plot; motive; the story of the Swan Knight.

Первыми известными нам источниками, в которых появляется персонаж, называемый «Рыцарь с лебедем» (*Le Chevalier au Cygne*), являются французские «шансон-де-жест», вошедшие в состав обширного эпоса о Первом крестовом походе. Они заняли место перед «Песнью об Антиохии», самым ранним произведением цикла, автором которого был Ришар Пилигрим, очевидец описываемых им событий. Центральной фигурой поэм, составляющих ядро цикла, является Готфрид Бульонский, предводитель крестового похода, а позднее – правитель Иерусалима; именно легендарным предком Готфрида Бульонского и становится Рыцарь с лебедем, фигурирующий в поэмах также под именем Элиаса.

Существовали три жеста, непосредственно связанные с биографией Рыцаря с лебедем. В исследовательской традиции за ними закрепились названия «Рождение Рыцаря с лебедем» (*La naissance du Chevalier au Cygne*), «Рыцарь с лебедем» (*Le Chevalier au Cygne*) и «Конец Элиаса» (*La fin d'Elias*). Среди версий «Рождения Рыцаря с лебедем» условно выделяются две ветви – «Элиокса» и «Беатриса» – в соответствии с именем

матери Элиаса. Как текстологический, так и языковой анализ самых ранних версий поэм позволяет определить, что они были сложены в XII в. на территории Льежа или Фландрии¹.

Материал поэм о Первом крестовом походе лег в основу более поздней поэмы «Песнь о Рыцаре с лебедем и Готфриде Бульонском» (*La Chanson du Chevalier au Cygne et du Godefroi de Bouillon*), сложенной с явным использованием пикардского диалекта.

В XIII в. произведения, в которых фигурирует Рыцарь с лебедем, появляются на территории Германии, при этом немецкие авторы заимствуют только ту часть сюжета, в которой рассказывается о главном подвиге Рыцаря с лебедем. «Рыцарь лебеда» (*Der Schwanritter*) Конрада Вюрцбургского, созданный около 1258 г., представляет собой переработку французского «Рыцаря с лебедем» (*Le Chevalier au Cygne*). По всей вероятности, Конрад познакомился с французскими жестами во время своего пребывания в Клеве. Также в поэме Конрада можно найти указания еще на один источник – рыцарский роман Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль».

Герой, прибывающий на лебедь и спасающий герцогиню, в романе Вольфрама становится сыном Парцифала и получает имя Лоэнгрин. Вольфрам вписывает этого персонажа в родословную рыцарей Грааля и связывает его с Артуровским миром. Эту традицию продолжают анонимные авторы позднейших поэм о Лоэнгрине и Лоренгеле. Самая ранняя версия поэмы о Лоэнгрине (*Lohengrin*) датируется периодом между 1283 и 1290 гг., она вошла в состав цикла о «Состязании певцов в Вартбурге» (*Wartburgkrieg, ulu Sängerkrieg auf der Wartburg*). Ее автор, предположительно баварский поэт, вкладывает рассказ о Лоэнгрине в уста одного из участников состязания, Вольфрама фон Эшенбаха, вступившего в спор с другим поэтом Клингзором. Позднее была сложена поэма «Лоренгель» (*Lorengel*), частично основанная на тексте «Лоэнгрин» и дошедшая до нас всего в двух манускриптах XV в. Полным текстом «Лоренгеля» мы не обладаем.

Параллельно с произведениями, сложившимися в русле эпико-романной традиции, упоминания о Рыцаре с лебедем как предке Готфрида Бульонского встречаются в латинских и французских хрониках. Первое известное нам упоминание можно найти в «Истории деяний в заморских землях» (*Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*) Гильома Тирского (*Guillaume de Tyr*), созданной около 1180 г. Следующим, кто рассказывает эту историю, становится Гелинанд из Фруамона (*Hélinand de Froidmont*), хроника которого (*Chronicon*) датируется примерно 1220 г. Хронику Гелинанда цитирует другой пикардский хронист Винсент из Бовэ (*Vincent de Beauvais*) в своем «Зерцале истории» (*Speculum Historiale*), датируемом серединой XIII в. Наконец, о Рыцаре с лебедем повествует Филипп Муске (*Philippe Mouskés*) во французской «Рифмованной хронике» (*Chronique rimée*) середины XIII в.

В «сюжете о Рыцаре с лебедем» отчетливо выделяются три блока. В первом из них говорится о рождении Рыцаря с лебедем. Эта часть сюжета



вошла также в литературную сказку, включенную Иоанном Альтасильванским в сборник сказок и историй «Долопатос» (рубеж XII и XIII вв.), представляющий собой латинскую переработку «Книги о семи мудрецах». Этот сказочный сюжет приводится в указателе Аарне-Томпсона («сестра разыскивает своих братьев», индекс 451) и, вероятно, до вхождения в поэмы имел фольклорное бытование. В соответствии с двучленной формулой Веселовского в нем можно выделить два сюжетобразующих мотива: *свекровь не любит невестку – она крадет у нее детей* и *свекровь хочет скрыть кражу детей – она превращает их в лебедей*. В поэмах мотив превращения детей в лебедей претерпел существенную трансформацию: причиной превращения является не колдовство свекрови, а сверхъестественная природа самих детей, родившихся с волшебными цепочками на шее. Один из этих детей сохраняет человеческий облик и в последующих поэмах будет сопровождать в странствиях своего брата, который получит имя Рыцаря с лебедем.

Второй сюжетный блок содержит рассказ о прибытии Рыцаря с лебедем ко двору германского императора, спасении герцогини от захватчика ее земель и женитьбе на ней. Немецкие авторы заимствуют только эту часть сюжета. Все тексты, относящиеся к данному блоку, имеют общий мотив, который, по всей видимости, и является сюжетобразующим – это *мотив запрета на вопрос об имени и происхождении героя*, в соответствии с логикой развития сюжета влекущий за собой парный мотив нарушения запрета. Этот сюжет мы будем условно называть «сюжетом о подвиге Рыцаря с лебедем» и сосредоточим на нем свое внимание.

Сюжет последнего из блоков содержит рассказ о смерти Рыцаря с лебедем и представлен в самостоятельном виде только французской поэмой «Смерть Элиаса». Она повествует о новой встрече Элиаса со своей женой, рождении дочери Иды, будущей матери Готфрида Бульонского, возвращении его брату человеческого облика и смерти Элиаса.

В XIX в. «сюжет о Рыцаре с лебедем» оказывается в поле зрения исследователей. В 1813 г. Йозеф Гёррес публикует текст «Лоэнгрин», в 1816 г. Вильгельм Гримм издает «Рыцаря Лебедея» Конрада Вюрцбургского. Издание поэмы о Первом крестовом походе было осуществлено только в 40-е гг. бароном фон Рейфенбергом. Таким образом, «сюжет о подвиге Рыцаря с лебедем» стал известен раньше, чем два других сюжетных блока, и его первые исследователи положили начало традиции, в рамках которой он считается первичным по отношению к «сюжету о рождении Рыцаря с лебедем». Свою главную задачу они видели в выяснении проблемы генезиса данного сюжета; эта тенденция сохранилась вплоть до последних десятилетий.

Й. Гёррес отождествляет Лоэнгрин, носящего во французских версиях имя Элиас, с Улиссом (Одиссеем), который, согласно Тациту, основал город *Asciburg* на берегу Рейна. Р. Вагнер, написавший оперу на этот сюжет, считал его генетически связанным с мифом о Зевсе и Семеле, смертной женщине, не выдержавшей встречи с богом². По мнению Я. Гримма,



сюжет восходит к германскому мифу о Скифе³. Скиф, маленьким ребенком приплывающий спящим в лодке к берегам острова Скани, а потом становящийся его королем, появляется не раз у англосаксонских и англо-нормандских поэтов. Похожая история о Скильде Скевинге («сыне Скифа») рассказывается и в «Беовульфе». Другие исследователи (Гервинус, Крюгер⁴) оспаривают эту версию на том основании, что в обеих легендах использован лишь общий, характерный для эпоса мотив – прибытие героя по морю. В то же время, в 1899 г. Новер возвращается к теории Гримма, отмечая, что у фризов, в приморских областях, была распространена легенда о боге неба Тивасе, который спустился к людям в облике лебедя, а потом исчез⁵. Также Новер указывает на сравнение корабля Беовульфа с лебедем.

Голландский исследователь Й. Блоэт впервые высказывает предположение о кельтском происхождении легенды⁶. Он находит у кельтов следы мифов, где птицы сопровождают богов ночи, света и жизни. Блоэт предполагает, что под божественными птицами в подобных мифах подразумеваются именно лебеди. В ирландской мифологии есть и примеры трансформации человека в лебедя. У ирландских кельтов и в областях Нижнего Рейна, также некогда населенных кельтами, лебедь ассоциируется с вестником весны. В германских мифах также можно найти множество аналогий, но они не дают объяснения, какую роль в ней играет лебедь: ни в одном германском мифе лебедь не сопровождает божество. Теорию о кельтском происхождении легенды поддерживает и Ж. Пуассон⁷. В своей статье он отдельно рассматривает происхождение легенд о детях-лебедях и Рыцаре с лебедем. Вслед за Ф. Лотом, он связывает первую с ирландской сказкой о детях Лира⁸.

Французский исследователь К. Лекуте придерживается другой позиции. Он приходит к выводу о скандинавском происхождении легенды о подвиге Рыцаря с лебедем, учитывая миф о Скильде Скевинге, но возводит ее к эддическим песням о богах и считая Рыцаря с лебедем ипостасью Фрейра или Ньёрда, а лебедя – мужской формой богини Нертус. Что касается мотива запретного вопроса, то его Лекуте считает заимствованием из ирландских саг, в которых часто встречается мотив гейса, и в сюжете он появляется как результат психологизации, чтобы объяснить отъезд рыцаря⁹.

Итак, в западном литературоведении исследование происхождения сюжета сводится к поиску похожих мотивов в германской, кельтской, скандинавской или древнегреческой мифологиях. В России к этому вопросу обращался А.Н. Веселовский, который предполагал, что легенда о Рыцаре с лебедем является тотемистической в своей основе и, как и сказания о Психее и Мелюзине, отражает «перелом от экзогамического к эндогамическому браку», имеет бытовую основу и так или иначе связан с тотемистическими поверьями¹⁰. Все исследователи исходят из того, что сюжет о прибытии и женитьбе Рыцаря с лебедем бытовал в виде устной легенды или предания до того, как был воспринят эпико-романной традицией.

В то же время указатель сюжетов Аарне-Томпсона не дает сказочного



сюжета такого типа. В нем приводятся примеры других сказок, в которых мотив какого-либо запрета является сюжетообразующим, причем ни в одном случае он не выделен как доминантный. В XIX в. сюжет о Лоэнгрине появляется в сборнике немецких сказаний Людвига Бехштейна¹¹, но это не значит, что он именно в таком виде бытовал в фольклоре. Издателю сказок этот сюжет был знаком по уже опубликованным к тому времени немецким поэмам. Сказке о Лоэнгрине, представленной Бехштейном, не хватает одного из самых важных жанрообразующих компонентов – счастливого финала, знаменующего восстановление справедливости. В сказке, согласно логике жанра, нарушение запрета должно вести к состоянию недостачи и требует дальнейших испытаний нарушившего запрет героя с целью вернуть потерянное. Так происходит в сказке об Амуре и Психее в том виде, в каком она представлена Апулеем (в русской сказке о Финисте-Ясном Соколе), и в сказке о лебединой девице (и в родственной ей русской сказке о Царевне-лягушке). Итак, мы не располагаем ни одним доказательством того, что «сюжет о подвиге Рыцаря с лебедем» имеет фольклорные корни; такой персонаж, как Рыцарь с лебедем, фольклору неизвестен.

Косвенным свидетельством бытования сюжета в виде устной легенды или предания можно было бы считать упоминание о «фабуле о Лебеде» (*Cygni fabula*) в хронике Гильома Тирского. Он рассказывает о матери Готфрида Бульонского и говорит, что намеренно опустит сказку (*fabula*) о Лебеде, которая повествует о происхождении Готфрида, поскольку она полностью лишена правды: «*Praeterimus denique studiose, licet id verum fuisse plurimorum astruat narratio, Cygni fabulam, unde vulgo dicitur sementivam eis fuisse originem, eo quod a vero videatur deficere talis assertio*» («Мы намеренно опустим фабулу о Лебеде, от которого, как многие говорят, происходит его (Готфрида Бульонского) род, потому что она полностью лишена правды»).

Словом *fabula* в то время обозначалась вымышленная история, однозначно воспринимаемая как неправдоподобная¹². В более узком смысле обозначение *fabula* могло применяться к басням о животных. В данном случае не удастся точно определить, в каком значении употребляет это слово Гильом. С одной стороны, он мог таким образом подчеркнуть вымышленность событий, с другой – обозначить присутствие в сюжете животного. Характерно, что Гильом называет эту историю не «фабула о Рыцаре с лебедем», а именно «фабула о Лебеде». Такое обозначение могло быть связано с тем, что лебедь в этом сюжете фигурирует как персонаж, и скорее всего, как главный персонаж. Очевидно, автору хроники был известен не только «сюжет о подвиге Рыцаря с лебедем», где лебедь выполняет лишь функцию перевозчика, но и сюжет о его рождении, в том числе та версия, где героем является один из братьев-лебедей. Т.е. под «фабулой о Лебеде» Гильом вполне мог подразумевать фольклорный сюжет о детях-лебедях, который в то время уже вошел в сюжет и связывался с происхождением Готфрида Бульонского.

Авторы более поздних хроник – Гелинанд, Винсент из Бовэ и Филипп



де Муске – рассказывают о Рыцаре с лебедем более подробно, но ни одна из хроник не содержит историю о его рождении. Кроме того, в них отсутствует мотив запрета на вопрос о происхождении, а в качестве причины отъезда рыцаря указывается только появление лебедя. Гелинанд и Винсент создавали свои хроники в первой половине XIII в. в Пикардии и должны были знать жесты о Рыцаре с лебедем. Текст Филиппа де Муске также имеет вполне определенные указания на знакомство автора с французскими поэмами.

Вероятно, авторам хроник этот сюжет был нужен исключительно для того, чтобы объяснить происхождение рода Готфрида Бульонского или другого знатного рода (у Гелинанда и Винсента это род герцогов Клевских), при этом ни у кого из них нет прямых указаний на божественное происхождение Рыцаря с лебедем. Причина отъезда рыцаря их также не интересует, важен сам факт отъезда, таинственность которого все же предполагает некую сакральность, инаковость его природы.

Хронисты, претендующие на правдивость повествования, опускают именно фольклорные мотивы – не только мотив превращения детей в лебедей, но и мотив нарушения запрета, также являющийся фольклорным. Это обстоятельство ставит под сомнение функцию мотива нарушения запрета как сюжетообразующую, поскольку эти авторы опускают его без ущерба для сюжета. Мотивы, остающиеся неизменными, – это прибытие рыцаря с помощью лебедя и его женитьба на женщине из этого мира. С другой стороны, при отсутствии мотива нарушения запрета в сюжете все-таки присутствует нелогичность: исчезновение Рыцаря с лебедем ничем не мотивировано.

С учетом этого посмотрим, как и насколько логично мотивирован запрет на вопрос о происхождении героя в текстах эпико-романной традиции, первичных по отношению к хроникам. В связи с этим необходимо рассмотреть два вопроса: когда и почему Рыцарь с лебедем запрещает герцогине задавать вопрос о его происхождении – и почему герцогиня все-таки задает его.

Во французской поэме «Рыцарь с лебедем» (*Le Chevalier au Cygne*) рыцарь, победив обидчика герцогини, соглашается на брак с ее дочерью, но ставит условие: он покинет жену, как только за ним приплывет лебедь. Запрет на вопрос об имени и происхождении он накладывает на свою жену уже после свадьбы, когда она пытается выяснить причину возможного расставания.

В более поздней «Песни о Рыцаре с лебедем и Готфриде Бульонском» (*La Chanson du Chevalier au Cygne et du Godefroi de Bouillon*) Элиас ставит условие сразу после приезда в Неймеген, причем не герцогине и ее дочери, а императору. На вопрос Оттона, откуда он прибыл, рыцарь просит не спрашивать его больше об этом, потому что страну, откуда он прибыл, все равно никто не знает:

Et dist ly emperères : «Bien vegniés, par me foit,
Don't iestes-vous arrives chy-endroit?
Sires, dist l'emperères, bien soyés arivés,
Dont iestes-vous venus, ne de quel hiretés?»
Et dist li chevaliers: «Plus ne m'en demandés.
Car je sui d'un pays que jà n'en sarés;
Pour aventure querre suy uchy arives;
Et se vous sierviray, si vous le commandés».

*И говорит император: «Приветствую вас, откуда вы прибыли в эти места?»
«Господин, – говорит император, – добро пожаловать, откуда вы родом?» И го-
ворит рыцарь: «Не спрашивайте меня больше об этом, потому что я родом из
страны, о которой вы никогда не узнаете; в поисках приключений я сюда прибыл
и буду служить вам, если вы прикажете».*

Своей жене Элиас такого условия не ставит ни до свадьбы, ни после. Но в какой-то момент сочинитель как будто вспоминает о том, что рыцарь запретил своей жене задавать вопрос о своем происхождении, и герцогиня семь лет не задавала его, но потом забыла о запрете и, по женскому обыкновению, сделала именно то, чего ее просили не делать.

Обратимся теперь к немецким источникам. Рыцарь лебеда в поэме Конрада вначале отказывается брать в жены дочь герцогини, подчеркивая бескорыстность своего подвига: он прибыл в Брабант не для того, чтобы сосватать жену и получить во владение герцогство. После долгих уговоров рыцарь соглашается, но ставит условие:

«ob si mich frâge wer ich sî,
daz ich dan ledec unde frî
mit rehte müeze werden,
und daz ich ûf der erden
mich scheidē von ir sazêhant».

«Если она спросит меня, кто я, я по праву должен буду стать холостым и свободным и расстаться с ней на земле».

Во французских поэмах Рыцарь с лебедем накладывает на свою жену запрет как некое установленное свыше условие, в случае невыполнения которого ему приходится покинуть ее. И покидает он ее не по своей воле, а по необходимости. У Конрада же Рыцарь лебеда сам определяет условие, и после его невыполнения сам решает уехать из Брабанта. Смысловый акцент смещается: божественный посланник, исполнивший свою миссию и против воли втянутый в человеческие отношения, покидает землю из-за неверия женщины, спасителем которой он стал. Что касается мотивировки нарушения запрета, то его причиной у Конрада стали подрастающие дети Рыцаря лебеда, о знатности происхождения которых беспокоится их мать.

У Вольфрама фон Эшенбаха запретный вопрос имеет четкую мотивировку, вложенную в уста самого Лоэрангина, – он объясняет герцогине, что в этом случае Бог, пославший его, позовет его обратно. Еще более четкая мотивировка дается раньше, до начала повествования о Лоэрангине: Грааль поставил условие, что если кто-нибудь из его рыцарей станет править в одной из земель, его никто не должен спрашивать о том, кто он, потому что Анфортасу пришлось слишком долго ждать спасительного вопроса. Причины нарушения запрета четко не указаны, они присутствуют как логическое завершение этого сюжетного хода.

В «Лоэнгрине» император предлагает рыцарю взять в жены герцогиню, но тот просит разрешения вначале переговорить с ней и ставит ей условие:

Er sprach: daz gevellet mir wol,
Wan sie nu nach uwerem willen leben schol,
So vindet ir an mir keinen gebrechen.
Damit er sie mit im dan nu weist uz dem gedrange,
Er sprach: iuncfrowe mac uwer munt,
Vermeiden des ich uch wise hie zu stunt,
So muget ir mich mit freuden haben lange.
Tut ihr des niht, ir vlietset mich.

Он сказал: «Мне нравится, что это не противоречит вашей воле, и с моей стороны вы не встретите никаких препятствий». Потом он сказал ей: «Госпожа, если вы будете избегать вопроса, кто я и как меня зовут, то будете долго жить со мной в радости. Если же нет – вы потеряете меня».

Исходя из этого отрывка, условие Лоэнгрина заключается только в запрете спрашивать его имя, но для аудитории должно быть понятно, что за именем стоит происхождение. Именно в происхождении неизвестного рыцаря сомневается герцог Клевский, и через его жену это сомнение передается Эльзе. Причиной сомнений становится ранение Лоэнгрина в руку: он и герцог Клевский равны по смелости и благородству, но раз Лоэнгрин оказался слабее, значит, он в чем-то ущемлен. Но при этом именно то, что Эльза не сомневается в знатности происхождения своего супруга, в итоге становится причиной нарушения запрета.

Если считать запрет на узнавание имени одним из мотивов, связанных с сакральным происхождением героя, то возникает вопрос, кто именно является инициатором этого запрета. Отсюда следует и другой вопрос: на кого налагается запрет – на жену героя или же на самого героя, которому ни при каких обстоятельствах не разрешено открывать свое сакральное происхождение? Опять же, четкое объяснение дает нам только Вольфрам фон Эшенбах: запрет наложил Грааль на всех своих рыцарей, и им нужно избегать вопроса о своем происхождении вне зависимости, кто его задает. До более широкой аудитории, чем одна женщина, пытается расширить за-



прет автор «Песни о Рыцаре с лебедем и Готфриде Бульонском», но при этом повествование теряет логичность: трудности вызывает мотивировка нарушения запрета. И косвенный ответ на этот вопрос можно найти во французском «Рыцаре с лебедем»: сам ангел закликает герцогиню не нарушать запрет, значит, скорее всего, он был наложен непосредственно Богом.

Однако логика сюжета требует, чтобы запрет накладывался именно на того, кто впоследствии его нарушит. Поэтому большинство авторов стремится к тому, чтобы запрет касался именно жены Рыцаря с лебедем, и накладывал его сам Рыцарь с лебедем, а не высшие силы. Первоначально, во французских поэмах, появление лебеда означало проявление Божьей воли, приказывающей рыцарю отправиться в путь. Вероятно, именно поэтому в «Рыцаре с лебедем» условие исчезновения рыцаря отделено от условия появления лебеда, и именно первое стало наиболее важным для авторов хроник. В «Песни о Рыцаре с лебедем и Готфриде Бульонском» появление лебеда было воспринято как Божья воля не только при расставании с женой, но и ранее, при расставании с родителями. Немецкие же источники, сохраняя функцию лебеда как Божьего посланника, стремятся к тому, чтобы сделать его появление скорее не волей высших сил, а волей самого Рыцаря с лебедем, покидающего жену, не выполнившую его условие.

Итак, отметим, что мотивировка нарушения запрета во всех произведениях разная. Различается и мотивировка самого запрета, а также отъезда рыцаря (нарушение запрета или появление лебеда). Стремление авторов сделать сюжет более логичным, обусловив наличие в нем основных мотивов, неизменно приводит к появлению новых, а то и к наращиванию сюжета – привлечению сюжета о Граале с целью объяснить сакральное происхождение героя. В то же время, поиск более убедительных мотивировок нередко приводит к нарушению логики, что видно на примере «Песни о Рыцаре с лебедем и Готфриде Бульонском». Нарушение логики можно считать издержками, которое всегда терпит фольклорный сюжет, входя в литературное произведение. Но, как мы уже выяснили, нет убедительных доказательств бытования именно этого сюжета в фольклоре, где обнаруживаются только отдельные мотивы из нашего сюжета. Можно лишь констатировать нарушения логики, причиной которых является мотив, выделяемый нами как сюжетообразующий.

Отсюда следует вывод, что «сюжет о подвиге Рыцаря с лебедем» не имел фольклорного бытования. Самые первые французские сочинители в поисках таинственного предка Готфрида Бульонского вначале обратились к сказке о детях-лебедях, потом продолжили ее мотивом женитьбы Рыцаря с лебедем на герцогине Бульонской с целью сделать Готфрида его потомком. Фольклорный мотив запретного вопроса был привлечен искусственно и имел целью лишь мотивировать таинственный отъезд Рыцаря с лебедем. Наличие лебеда мог подсказать сюжет о детях-лебедях, а использование его в качестве средства передвижения – например, ирландская сага о рождении Кухулина, где птицы при помощи серебряных цепочек

тянут колесницу. Немецкие же авторы отделили этот сюжет, узнав в нем знакомый им германский миф о Скильде Скевинге, прибывающем в ладье по морю.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Poisson G. L'origine celtique de la legende de Lohengrin // Revue celtique. 1913. Vol. XXXIV. P. 184.*

² *Wagner R. Gesammelte Schriften und Dichtungen. Vol. 4. Leipzig, 1971. P. 355.*

³ *Grimm J. Deutsche Mythologie. B. I., Göttingen, 1854. P. 43.*

⁴ *Krüger A.G. Die Quellen der Schwanritterdichtungen. Hannover, 1936. P. 12.*

⁵ *Nover J. Die Lohengrinsage und ihre poetische Gestalt // Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge. Vol. 312. Hamburg, 1898.*

⁶ *Bloete J.F.D. Der zweite Teil der Schwanrittersage // Zeitschrift für deutsches Altertum 1923. Vol. XXXVIII. P. 272.*

⁷ *Poisson G. L'origine celtique de la legende de Lohengrin // Revue celtique. 1913. Vol. XXXIV. P. 182–214.*

⁸ *Lot F. Le Mythe des enfants-cygnés // Romania. 1892. Vol. XXI. P. 314–327.*

⁹ *Lecouteux C. Melusine et le Chevalier au Cygne. Paris, 1982. P. 193.*

¹⁰ *Веселовский А.Н. Избранное: историческая поэтика. СПб., 2011. С. 555.*

¹¹ *Bechstein L. Deutsche Sagen. Meersburg; Leipzig, 1930.*

¹² *Wheatley E. Mastering Aesop: Medieval Education, Chaucer, and His Followers. Gainesville, 2000. P. 5.*

References

(Articles from Scientific Journals)

1. *Poisson G. L'origine celtique de la legende de Lohengrin. Revue celtique, 1913, Vol. XXXIV, p. 184.*

2. *Bloete J.F.D. Der zweite Teil der Schwanrittersage. Zeitschrift für deutsches Altertum, 1923, vol. XXXVIII, p. 272.*

3. *Poisson G. L'origine celtique de la legende de Lohengrin. Revue celtique, 1913, vol. XXXIV, pp. 182–214.*

4. *Lot F. Le Mythe des enfants-cygnés. Romania, 1892, vol. XXI, pp. 314–327.*

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. *Nover J. Die Lohengrinsage und ihre poetische Gestalt. Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge. Vol. 312. Hamburg, 1898.*

(Monographs)

6. *Wagner R. Gesammelte Schriften und Dichtungen. Vol. 4. Leipzig, 1971, p. 355.*

7. *Grimm J. Deutsche Mythologie. B. I., Göttingen, 1854, p. 43.*



8. Krüger A.G. *Die Quellen der Schwanritterdichtungen*. Hannover, 1936, p. 12.
9. Lecouteux C. *Melusine et le Chevalier au Cygne*. Paris, 1982, p. 193.
10. Veselovskiy A.N. *Izbrannoe: istoricheskaya poetika* [Selected Works Historical Poetics]. St. Petersburg, 2011, p. 555.
11. Bechstein L. *Deutsche Sagen*. Meersburg; Leipzig, 1930.
12. Wheatley E. *Mastering Aesop: Medieval Education, Chaucer, and His Followers*. Gainesville, 2000, p. 5.

Ольга Вадимовна Попова – аспирант кафедры сравнительной истории литературы Института филологии и истории РГГУ.

Сфера научных интересов: немецкая средневековая литература.

E-mail: popova.olga13w@mail.ru

Olga V. Popova is a Post-graduate student at the Department of the Comparative Studies of Literature, Institute for Philology and History at Russian State University for Humanities (RSUH).

Research interests: Medieval German literature.

E-mail: popova.olga13w@mail.ru



И.В. Пешков (Москва)

«РОБЕРТ ГРИН» И ПРОБЛЕМА ЗАРОЖДЕНИЯ КАТЕГОРИИ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО АВТОРСТВА

Аннотация: Статья ставит проблему зарождения литературно-художественного авторства в золотом веке британской культуры. Автор рассматривает творчество Роберта Грина в связи с попытками последнего создать образ автора в своих произведениях. Особое внимание уделяется отрывку из книги «Грина на грош ума» (1592), где предположительно впервые упоминается имя «Шекспир».

Ключевые слова: авторство; Роберт Грин; Шекспир.

I. Peshkov (Moscow)

“ROBERT GREENE” AND THE PROBLEM OF AUTHORSHIP’S ORIGIN

Abstract: The article deals with the problem of authorship’s origin in the gold age of British culture. The author regards creative activity of Robert Greene in connection with his attempt to construct a author-person in his works. The special attention in the article is paid to the passage of the book “Greenes groats-worth of wit” (1592), where for the first time the name “Shakespeare” is supposed to be mentioned.

Key words: authorship; Robert Greene; Shakespeare.

Концепция смерти автора, как в огласовке Барта¹, так и в огласовке Фуко², в действительности демонстрирует, по нашему мнению, большие герменевтические затруднения с процессом и временем зарождения понятия авторства. Исследователи показывают, по существу, не когда и как Автор умер, а то обстоятельство, что он даже не родился. Барт, например, анализирует текст одного из произведений художественной литературы, пытаясь определить, где же в этом тексте располагается автор, и, не обнаружив его нигде, констатирует, что Автор умер. Но ведь, если что-то не удастся обнаружить, это еще не значит, что это что-то непременно умерло, хоть в прямом, хоть в переносном смысле слова. Возможно, во-первых, что искомого предмета просто не существовало, т.е., если продолжать образно-терминологический ряд Барта-Фуко, Автор еще не родился. А во-вторых, возможно, он не улавливается предложенной аналитической сетью. Мы сосредоточим свое внимание на первом предположении.

Хотя для автора, а тем более понятия авторства полная аналогия с человеком не совсем корректна, но допустим, что «Автор» может умереть в какой-то фиксированный момент времени. Однако процесс рождения – это в любом случае процесс, причем едва ли вообще в принципе завершимый. Если даже в конце XX в., в представлении многих серьезных гуманистов, Автор до такой степени не родился, что оказалось возможным предпо-



ложить, будто он мертв, то что уж говорить, например, о XV или XVI в.? Правда, применительно к английской литературе, XV и XVI в. это – по отношению к категории авторства – совершенно разные социальные континуумы. XV в. находился еще на самых дальних подступах к понятию литературно-художественного авторства, а XVI в. (в особенности «долгий XVI век») – уже на самых ближних, в целом же для литературы и театра это в своей второй половине вообще золотой век: golden age в параллель с испанским *siglo de oro*. И если не самый ранний этап, когда начинает зарождаться авторство в золотом веке Англии, то кульминация этого начала – творчество Роберта Грина. В последнем высказывании присутствует некая парадоксальность: как понимать «зарождение авторства в творчестве такого-то»? Раз уже есть *такой-то*, то значит, казалось бы, есть и автор. Но в том-то и специфика этой категории, что она относится не к конкретному пишущему физическому лицу, в противном случае в средневековой литературе мы имели бы длинный-длинный ряд имен, носители которых приложили руку к сохранившимся рукописям. А мы имеем только случайные имена и закономерную анонимность: специфическую средневековую доавторскую позицию.

Последняя четверть XVI в. – начало конца Средневековья, Роберт Грин уже публиковал книги, а не писал (дописывал, переписывал) рукописи, и его имя уже не было случайно выхваченным в море анонимности. Но это абсолютно не значит, что Роберт Грин как конкретное физическое лицо с метрическими данными был автором примерно четырех десятков литературных произведений, написанных в самых разных жанрах. Более того, заведомо ясно, что не был: многие его произведения, причем отчасти новостного характера, выходили в течение многих лет после его смерти, объявленной в 1592 г. в самой его известной среди шекспироведов книге «На грош ума», как обычно переводят ее название.

Вообще не только данные о смерти, а почти все, что нам известно о Грине-человеке, мы узнаем из его произведений, которые, между прочим, далеко не полностью изучены. Из современных исследований заслуживает внимания монография Кэтрин Уилсон «Фикции авторства в поздних елизаветинских нарративах»³. Нет ничего удивительного, что главной фигурой в этой книге оказывается Роберт Грин. Загадочность Гриновского образа автора подчеркивается исследователем уже во введении. Уилсон находит, что отношение Нэша в его предисловии к «Менафону» (1589) к автору последнего Роберту Грину двойственное (*double edged*): с одной стороны, он возвышенно хвалит ясность стиля гриновской прозы, а с другой стороны, оставляет место для сомнений о ее культурном статусе. Эти сомнения отражаются во фразе «ироническое развлечение читателя» (*the ironical recreation of the Reader*). То, что Уилсон называет сомнением в культурном статусе, стоило бы назвать сомнением в авторском статусе, т.к. автор озабочен не столько развлечением читателя, сколько своим отношением к этому развлечению. В любом случае, предложенный вариант подачи образа автора (в предисловии другого автора) будет в ближайшие



десятилетия в английской литературе продуктивно развиваться, достигнув своей вершины в Первом фолио Шекспира.

Во второй главе Уилсон рассматривает Роберта Грина в комбинации с Джоном Лили, анализируются вышедшие в течение пяти лет произведения Лили («Эвфуэс. Анатомия остроумия»⁴, «Эвфуэс и его Англия»⁵) и Грина («Мамиллия»)». Понятно, почему Уилсон именно последнее произведение называет подражанием. Оно и вышло последним. Однако в известном смысле второй роман Лили тоже является подражанием его же первому роману. Принципиально важно другое: анализ обнаруживает, что Лили стремится создать новый способ авторства, отраженный в его особом стиле (эвфуизм) и базирующийся на определении его произведения как анатомии. Однако более глубокую анатомию романов Лили осуществляет Роберт Грин – в своей «Мамиллии», выворачивая наизнанку их сюжет, делая доминантной литературную сцену и экспериментируя с женским образом рассказчика. Само название Грина *Mamillia* по сути содержит в себе явный намек на фамилию Лили. Так или иначе, работа с образом автора в гриновском романе нешуточная, и интерес к романам Лили – это еще и заслуга Грина.

В позднейшей интерпретации литературные явления, связанные с эвфуизмом, обычно называют барочностью или маньеризмом. Но это явление в той же степени, в какой оно, по сути, является стилевым, связано с рождением категории авторства, потому что автор литературного произведения это не в последнюю очередь – индивидуальный стиль.

Но вернемся к книге Уилсон. В следующей главе⁷ показано, как Грин создает собственное брендовое имя: он хочет дать понять читателям, что развивает в своих трудах особый жанр – трагикомедию, связанную с греческим романом. Эта жанровая особенность называется им «глукупилика» (слово, состоящее из комбинации греческих корней со значением *горькое* и *сладкое*). Гриновские работы и есть горько-сладкая смесь, в частности, смесь суррогатных авторов и рассказчиков (причем многие из них женщины). Это как раз случай рефлексии «Декамерона» Боккаччо и др. сборники новелл итальянского и французского возрождения. На этом материале, дополненном английскими легендами и хрониками, Грин и проводит эксперименты с образом автора.

В Заключении Уилсон особо останавливается на создании «авторской персоны» *Роберт Грин*, столь необходимой, чтобы его книги выходили, когда автора уже не будет в живых. Получается, что Грин делал себе имя-бренд, чтобы спокойно умереть и обеспечить издания своих и чужих книг, и получается это потому, что не вполне учитывается особая ситуация с авторством в то время, а ведь все описанное Уилсон – хороший пример того, как зарождается само понятие авторства. Один из важнейших механизмов процесса – создание образа автора, в свете чего становится ясно, что *Роберт Грин* – изначально бренд или псевдоним, с помощью которого складывается понятие литературного авторства одновременно с формированием аудитории для чтения прозы. Причем игра с образом автора есть



одновременно игра с читателями или игра (для) читателей, в которой они должны будут думать не только о содержании читаемого, но и об авторе написанного. В этом случае не столь важно, умер *Грин* в 1592 г., накануне появления псевдонима *Шекспир*, или не умер, а лишь мистифицировал читателей якобы предсмертным письмом. Важно, что бренд-псевдоним «Роберт Грин» еще продолжал работать больше десятилетия.

В целом все стилистические феномены, описанные К. Уилсон, были, с нашей точки зрения, не столько «фикциями авторства», сколько такими нарративными стратегиями, которые вели к формированию категории художественного авторства. Параллельно с эвфуистическим воспитанием аудитории, приучаемой к двусмысленностям слов и многослойности текстов художественной литературы, шло создание образа автора книги. Т.е. образ автора, как ни странно, появляется в литературе раньше самого автора. И Лили (по внутренней форме слова, бледный, бесцветный, белый), и Грин (зеленый) – это не столько имена авторов, сколько обозначение этапа становления художественного произведения как такового. В этом произведении образ автора поначалу появлялся как пародия, стилизация, как явление индивидуального стиля и не сразу вел прямо к категории авторства. Сперва чистый эвфуизм и его анатомия, затем ранние эксперименты с образом автора и сшивание романсов (т.е. протороманов, если брать понятие *роман* в современном терминологическом значении) из поэм, новелл, писем и тому подобной «глукупилики», и лишь затем – новая драматургия, отталкивающаяся от комедийной традиции, пытающаяся возродить античную трагедию, а по существу произрастающая из прозы, той самой разношерстной прозы, которую инициировал Джордж Гаскойн, но создал в основном Роберт Грин при участии Джона Лили. И вот эта-то, отпочковавшаяся от прозы новая драматургия и получает, в конечном счете, автора, т.е. полноценное авторское имя – *Шекспир*.

В этой связи представляется не случайным, что первый намек на имя «Шекспир» сделан в предсмертном произведении Роберта Грина. Обычно этот намек трактуют как банальную зависть старшего драматурга к младшему, университетски образованного к самоучке-актеру, но если посмотреть на этот намек в контексте всего произведения Грина, он получает совершенно другое смысловое наполнение. В данной статье, однако, ограничимся только ближайшим контекстом знаменитой фразы, которая расположена во второй части книги, формально никак не связанной с остальными частями; эта вторая часть – письмо трем прямо не названным авторам (на сегодняшний день они довольно уверенно идентифицируются шекспироведами как Марло, Пил и Лодж или Нэш). Письмо содержит предупреждение о некой «вороне в павлиньих перьях, мнящей себя единственным потрясателем сцены». Предупреждает Грин, собственно, не об одной этой вороне-обезьяне, а об опасности актерской гегемонии вообще. В сущности, это манифест в защиту драматургов-авторов, которые в словесном обществе ставились на одну доску с ремесленниками-актерами. Против системы феодализма Грин, очевидно, выступать не собирался, а



обращался к собратям по театральному ремеслу: бойтесь актеров, не понимающих и не ценящих того, что они произносят. Да и сами авторы-драматурги должны больше ценить и уважать то, что делают.

Но перейдем к знаменитому замечанию о некоем «актере с сердцем тигра». Поскольку тут прямая аллюзия на «женщину с сердцем тигра» из «Генриха VI» (часть 3), постольку предполагается первое упоминание пьес Шекспира, что в сочетании с выражением «Потрясатель сцены» (Shake-scene), по общему мнению исследователей, свидетельствует о том, что речь идет именно о Шекспире. Вот только о каком Шекспире? Несомненно, об актере; это сказано открытым текстом. Собственно на драматурга тут вроде бы намекает именование «Потрясатель сцены» (Shake-scene), однако более детальный анализ составляющих внутренней формы этого имени показывает, что перевод его как «Потрясатель сцены», скорее всего, неправильный: обобщенного значения у термина *scene* как *подмостки*, *театр* в то время еще не существовало. Потрясатель сцены – это, возможно, даже ироническое именование того, кого сейчас назвали бы «монтировщик декораций». Нужно заметить, что в Первом фолио Бэн Джонсон по отношению к Шекспиру употребил другое выражение: «shake a stage», которое действительно означает «потрясать сцену».

Когда попробуешь в этом контексте разобраться с Шекспиром-драматургом, все становится чрезвычайно двусмысленным. С одной стороны, все-таки Шекспир (корень Shake- определенно имеет место) как автор вроде бы вводится в исторический контекст, предваряя появление этого имени на поэмах всего год и два спустя. С другой стороны, с такими характеристиками, какие выдаются ему здесь Грином, он не может быть тем самым знаменитым драматургом и поэтом. Обычно эти характеристики объясняются завистью Грина к молодому конкуренту. Но даже если поверить Грину на слово, что он здесь умирающий и кающийся, то тем более странной выглядит такая отчаянная зависть, граничащая с клеветой. Какая конкуренция может быть страшна умирающему? Зачем ему заведомо лгать? Нет, Грин искренне не считает актера драматургом, пусть он даже и лучший сотрясатель воздуха со сцены. Потрясать зрителей он сможет только в том случае, если автор напишет ему трагедию. Актер – не единственный создатель спектакля: без драматурга он ничто.

А если вспомнить первую часть книги, то там ведь актер и автор – это изначально разные люди: первый – актер-ремесленник (пайщик труппы), второй – ученый-гуманист. Там, в первой части, пайщик театра (актер) нанимает ученого-гуманиста писать драмы. Здесь, во второй части, некий актер то ли прикидывается, то ли является драматургом. Двусмысленность задается с самого начала.

Но пора привести в оригинале это первое в истории упоминание Шекспира:

«Base-minded men all three of you, if by my miserie you be not warnd: for unto none of you (like mee) sought those burres to cleave: those Puppets (I meane) that spake from



our mouths, those Anticks garnisht in our colours. Is it not strange, that I, to whom they all have beene beholding: is it not like that you, to whom they all have been beholding, shall (were yee in that case as I am now) bee both at once of them forsaken? **Yes trust them not: for there is an upstart Crow, beautified with our feathers, that with his Tyger's hart wrapped in a Player's hyde, supposes he is as well able to bombast out a blanke verse as the best of you: and beeing an absolute Johannes fac totum, is in his owne conceit the onely Shake-scene in a countrey.** O that I might entreate your rare wits to be employed in more profitable courses: & let these Apes imitate your past excellence, and never more acquaint them with your admired inventions»⁸.

На русском языке есть несколько переводов этого знаменитого места. Правда, все они неполные, т.е. по-русски приводится не весь период, что несколько искажает общий смысл. Сначала выделенное в предыдущем абзаце полужирным обнаруживается в известной книге Георга Брандеса о Шекспире 1899 г.: «Предостерегая своих друзей и товарищей по профессии против неблагодарности актеров, Роберт Грин говорит: “Да, не верьте им, ибо среди них проявилась ворона, нарядившаяся в наши перья, с сердцем тигра под костюмом актера; этот выскочка считает себя способным смастерить белый стих не хуже любого из вас, и в качестве настоящего Johannes-Factotum (мастер на все руки) мнит себя единственным потрясателем сцены (Shakescene) в стране”». Сразу после цитаты Брандес подчеркивает, что «лишь противное здравому смыслу толкование способно видеть в этом месте выходку против Шекспира как актера; оно, без малейшего сомнения, заключает в себе **обвинение в литературном плагиате** (выделено мной – И.П.). Все указывает на то, что Грин и Марло сообща переделывали старую пьесу, и что первый с чувством озлобления был очевидцем успеха, выпавшего на долю шекспировской переработки их текста»⁹.

То, что Брандес утверждает без малейшего сомнения, в сущности, только на его уверенности и основывается. Лишь отчасти понимание текста строится на сомнительной трактовке латинского термина Johannes-Factotum, который можно перевести как *мастер на все руки*, скорее всего, только в ироническом смысле. (Речь, вероятно, идет о том человеке, который за все готов хвататься, но ничего толком не умеет.) Переводчик же полностью снимает иронию с выражения Johannes-Factotum. Так что и этой косвенной опоры (толкование латинского выражения) утверждение Брандеса лишено. Остается чисто дейктический оборот («Все указывает на то...») вместо посылок для логического вывода.

Однако в целом осмысление Брандеса весь XX в. оставалось типичным толкованием знаменитого места книги Грина. Например, классик советского шекспироведения А.А. Аникст, заранее предваряя свой перевод трактовкой, писал об этом так:

«Грин был в большой обиде на актеров, считал себя и других драматургов жертвой их эксплуатации и мечтал о том, чтобы проучить их, а для этого, как ему



казалось, надо было перестать писать для них пьесы. Лишь таким образом можно будет заставить актеров оценить значение драматургов. Впрочем, – мало того, что актеры наживаются за счет драматургов, – появился один актер, который сам начал писать пьесы. Это, в глазах Грина, вообще является большой опасностью, ибо комедианты настолько обнаглели, что рассчитывают обойтись **без драматургов с университетскими познаниями** (выделено мной. – И.П.). Имея в виду все это, Грин обратился ко всем трем сотоварищам по литературной профессии, увещевая их перестать писать для театра.

“Разве не странно, что я, – продолжает Грин, – я, которому они все столь обязаны, покинут ими, и не менее странно будет, если вы, которым они все тоже столь многим обязаны, окажись вы в моем положении, будете сразу же покинуты ими?”

И далее следует выпад Грина против того из актеров, который начал вытеснять **“университетские умы”** (выделено мной. – И.П.), взявшись за писание пьес для театров. Грина охватывает припадок злобы, когда он пишет: “Да, не доверяйте им, ибо среди них завелась одна ворона-выскочка, разукрашенная нашими перьями. Это человек с сердцем тигра в обличье актера, и он думает, что так же способен греметь белыми стихами, как лучший из вас, тогда как он всего-навсего мастер на все руки, возомнивший себя единственным потрясателем сцены в стране”¹⁰.

Аникст вводит в трактовку «драматургов с университетскими познаниями» или «университетские умы» и убирает из текста латинское выражение «Johannes fac totum». В противном случае драматургам противопоставлен просто актер. То, что он еще и драматург по совместительству, придется особо доказывать. Аникст же предполагает, что Шекспир-актер = драматург («появился один актер, который сам начал писать пьесы») без всяких доказательств, просто путем противопоставления его драматургам с университетскими познаниями. Однако в тексте Грина нет ни *университетских умов*, ни *драматургов с университетскими познаниями*. Возможно, потому что Грин не мог себе представить драматурга без университетских познаний, возможно, по какой-то другой причине, но таких определений у Роберта Грина не существует. На всякий случай замечу, что «появился один актер, который сам начал писать пьесы» – это не речь Грина, переданная в косвенной форме, а самостоятельное утверждение Аникста. В книге «На грош ума» подобных утверждений нет, как нет и скольнибудь твердых оснований для их прямого или косвенного вывода.

В целом периоде скрыт переход от общего к частному. Общее: актеры должны знать свое место, они лишь рупоры драматургов (рассуждения до этого). Частное: есть тут один актер, который нарядился в костюм автора и мнит себя настоящим Шекспиром (*потрясателем сцены* – одна из возможных внутренних форм имени *Шекспир*, только тогда уже в Гринском Shake-scene сцена – вовсе не подмостки театра, а *сцена* действия во всем мире; потрясать хоть копьём, хоть театральным занавесом значит влиять на события в мире). Актер мнит себя влияющим на историю, скорее всего такой смысл здесь заложен.

Идея плагиата связана, вероятно, с тем, что *ворона* ворует. Но англий-



ская (елизаветинская) ворона (в отличие от русской) знаменита не столько тем, что ворует, сколько тем, что имитирует, подражает, она более похожа на обезьяну. И действительно, если не ограничиваться переводом избранной части Гриновского периода, а не забыть его начало и конец, то немедленно всплывает обезьяна.

Вы все трое были бы мелкими душонками, если бы мое несчастье вас не предостерегло: никто из вас (как и я) не пожелал эти заусеницы спилить, и те Куклы (которых я подразумеваю) говорят вашими голосами, те Шуты украшаются в ваши цвета. (Начало.)

О если бы я мог направлять ваши редкие умы на более выгодную (прибыльную, плодотворную) работу: пусть эти обезьяны подражают вашим прошлым достижениям, никогда больше не знакомьте их со своими восхитительными изобретениями. (Конец.)

Здесь нет речи о соперничестве университетских и неуниверситетских драматургов. Речь идет о том, что с авторами в принципе не считаются, их труды грубо используют. Творцам не просто не оказывают должного уважения, их вообще не замечают. Это общее суждение, а в центре периода содержится вышеприведенное частное, которое всегда и цитируют.

Итак, в ядре периода заключено два образа: (1) выскочка-ворона-обезьяна в чужих перьях и (2) актер с сердцем тигра. Если объединить эти образы, то получится: ворона(1)-актер(2) снаружи в перьях драматурга(1), а внутри с сердцем тигра(2). Это же система масок! С одной стороны, актер Шекспир надел маску драматурга, а с другой стороны, этот же актер Шекспир есть маска-псевдоним этого же драматурга. За маской Шекспира, который прячется под внешней маской драматурга, скрывается сам внутренний драматург-автор. (Это кажется тавтологией, но функционально такие вещи важно различать в связи с необходимым различием псевдонима и живой маски.) Драматург-автор – актер-маска – драматург-маска (псевдоним)!

Таким образом, Грин всего-навсего призывает не путать актера с драматургом. И вообще, и в частности. Но в данном конкретном тексте его задача – выпятить общее утверждение и сделать несколько размытым, не слишком однозначно бросающимся в глаза утверждение частное, текстуально прикрытое двумя общими. Вводя псевдоним «Шек[спир]», Грин заботится о том, чтобы этот псевдоним не был раскрыт как таковой, по крайней мере, в обозримом будущем. Поскольку маска двойная, то раскрытие псевдонима (чего в любом обществе избежать в принципе трудно) ведет лишь к раскрытию «псевдонима» актера, а это закономерно кончается утверждением его как Шекспира (основной инструмент этого утверждения – Первое фолио). Таков один из спусковых механизмов зарождения категории авторства в шекспировском каноне.



ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Barthes R. The Death of the Author // *Modern Criticism and Theory: A Reader* / Ed. D. Lodge. London, 1988. P. 166–172.
- ² Foucault M. What Is an Author? // *Modern Criticism and Theory: A Reader* / Ed. D. Lodge. London, 1988. P. 196–210.
- ³ Wilson K. *Fictions of Authorship in Late Elizabethan Narratives*. Oxford, 2006.
- ⁴ Lyly J. *Euphues*. London, 1578.
- ⁵ Lyly J. *Euphues and his England*. London, 1580.
- ⁶ Greene R. *Mamillia: A Mirror or Looking-glass for the Ladies of England*. London, 1583.
- ⁷ Greene's Glucupilica // Wilson K. *Fictions of Authorship in Late Elizabethan Narratives*. Oxford, 2006. P. 85–111.
- ⁸ Greene R. *Greene's Groatsworth of Witte* / Transcribed by R.S. Bear; University of Oregon. Renaissance Editions, 2000. P. 18. URL: <https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/handle/1794/742> (accessed 16.12.2015).
- ⁹ Брандес Г. Шекспир. Жизнь и произведения. М., 1997. С. 11.
- ¹⁰ Аникст А.А. Шекспир. М., 1964. С. 80–81.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Barthes R. The Death of the Author. *Lodge D. (ed). Modern Criticism and Theory: A Reader*. London, 1988, pp. 166–172.
2. Foucault M. What Is an Author? *Lodge D. (ed). Modern Criticism and Theory: A Reader*. London, 1988, pp. 196–210.

(Monographs)

3. Wilson K. *Fictions of Authorship in Late Elizabethan Narratives*. Oxford, 2006.
4. Wilson K. *Fictions of Authorship in Late Elizabethan Narratives*. Oxford, 2006, pp. 85–111.
5. Brandes G. *Shakespeare. Zhizn i proizvedeniya* [Shakespeare. The Life and Works.] Moscow, 1997, p. 11.
6. Anikst A.A. *Shakespeare* [Shakespeare] Moscow, 1964, pp. 80–81.

Игорь Валентинович Пешков – кандидат филологических наук, ведущий редактор издательства «Вентана-граф».

Шекспировед, переводчик «Гамлета», издатель наиболее полных комментариев к этой трагедии на русском языке, автор нескольких монографий и многочисленных статей о произведениях Шекспира. Член Шекспировской комиссии при АН РФ.

E-mail: ivpeshkov@gmail.com

Igor V. Peshkov is Candidate of Philology, an acquiring editor (publishing house “Ventana-graf”).

He is Shakespearean scholar, translator of Hamlet into Russian, and editor of the largest and most complete commentaries (to Hamlet) in Russian, the author of the books and articles about Shakespeare's plays, a member of Shakespearean Commission of the Russian Academy of Sciences.

E-mail: ivpeshkov@gmail.com

Н.А. Пастушкова (Москва)

«КУРТУАЗНАЯ ЛЮБОВЬ» У А. КАПЕЛЛАНА И ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ В ИСПАНСКИХ ТРАКТАТАХ XV В.

Аннотация: В статье анализируется представление о «куртуазной любви», получившее теоретическое выражение и обоснование в латинском трактате Андрея Капеллана: происхождение, виды, эпитеты и т.п., и его преломление и усвоение позднесредневековой испанской куртуазной литературой. При сопоставлении становится очевидна, с одной стороны, преемственность, по отношению к существовавшей куртуазной доктрине, а с другой, эволюция и трансформация представления и изображения «изящной любви» у испанских авторов любовных трактатов.

Ключевые слова: Средние века; куртуазная доктрина; А. Капеллан; утонченная любовь.

N. Pastushkova (Moscow)

“COURTLY LOVE” IN ANDREAS CAPELLANUS TREATISE AND ITS RETHINKING IN SPANISH TREATISES OF 15TH CENTURY

Abstract: The purpose of this article is a comparative study of “courtly love”, theoretically expressed and reasoned in A. Capellanus Latin treatise “De amore” and its rethinking in Spanish late medieval texts. After investigating the origin of love, its types and epithets that characterize it, we analyze the same things in Spanish tradition. We consider that, on the one hand, the Spanish treatises continue the existing line of “courtly love” doctrine, but on the other hand, they bring specific conception of this appearance because of evolution and different consideration of love, due to Spanish norms and its artistic expression.

Key words: Middle Ages; doctrine of courtly love; A. Capellanus; fin' amor.

Латинский трактат Андрея Капеллана «О любви» (*De amore*)¹ написан около 1184–1186 гг. [в нем упоминается о предполагаемом браке венгерского короля Беллы III, который женился на дочери Людовика VII в 1186 г.] и является одним из первых и наиболее полных систематических изложений доктрины куртуазной любви. Капеллан, безусловно, берет в качестве модели для подражания два сочинения Овидия «Наука любви» (*Ars amatoria*) и «Лекарство от любви» (*Remedia amoris*), что отражено, прежде всего, на композиционном уровне. Трактат Капеллана состоит из трех книг: первая – «Accessus ad amoris tractatum» (Введение к трактату о любви), вторая – «Qualiter amor retineatur» (О том, как удержать любовь) и третья – «De reprobatione amoris» (Осуждение любви). Первые две гораздо более объемные и развивающие одну и ту же тему – завоевание и удержание любви, в то время как последняя резко отличается от них по тону и

призывает вовсе отказаться и воздержаться от любви. На это противоречие не раз обращали внимание исследователи, пытаясь дать ему объяснение. Одни полагают², что никакого противоречия нет, поскольку уже в первых двух книгах содержится ироническое описание «высокой любви». В такой структуре якобы нашло отражение двойственное положение автора текста: клирик, воспевающий куртуазную любовь, т.е. противостояние христианской идеи любви к Богу и любви к Прекрасной Даме. Вероятно также, что первые две книги были написаны по заказу Марии Шампанской и шли вразрез с его собственными убеждениями, которые нашли выход в последней части трактата. Другие же считают (и в их число входит, например, П. Зюмтор), что Капеллан прекрасно осознавал в каком-то смысле еретическую (в 1277 г. трактат подвергся осуждению епископа Парижа) природу своих рассуждений и восхвалений любви к женщине, потому-то и придумал такую структуру. Так или иначе, споры, возникшие еще в эпоху Средних веков, отражают, по сути, проблему феномена «куртуазной любви» как таковой и ее соотносительности с христианской моралью. Будучи отражением, пусть и литературно опосредованным, социальных практик и норм, (феодалное служение и его отражение в отношениях между Дамой и рыцарем / влюбленным) явление «куртуазной любви» во многом противоречило и встречало отпор со стороны церкви. Отсюда и двойственное устройство текста. Как отмечает М.Л. Гаспаров, «от прославления любви в двух первых книгах он спокойно переходит к столь же систематическому каталогу женских пороков в третьей книге: с точки зрения земной и рыцарской женщина заслуживает всяческого почтения, а с точки зрения высшей и надсословной она заслуживает всяческого презрения, и эти два идеологические пласта лежат в сознании Андрея рядом, не смешиваясь»³.

Следующим аспектом у Капеллана, над которым размышляют исследователи, стало понятие «куртуазной любви как таковой». [Термин «куртуазная любовь» был введен в 1880 г. Гастоном Парисом для определения любовного чувства, воспеваемого французскими и немецкими придворными поэтами в эпоху Раннего Средневековья. Он весьма условен и пространен для толкования, однако удачно и широко используется для анализа многих средневековых текстов]. Я буду оперировать этим термином, который прочно вошел в научный обиход, не вдаваясь в теоретические рассуждения о его связи с понятием *fin amor* (можно сослаться на работы Дюби, Париса, Льюиса, которые подробно разбирают данный вопрос, выводят характеристики любви и т.п.). Капеллан, не используя слово «куртуазный», тем не менее, рисует и закрепляет правила и представления куртуазной любви. Его трактат в теоретической форме систематизирует то, что разбросано и по крупницам восстанавливается непосредственно из поэзии трубадуров (так сказать, куртуазной практики). Написание этого сочинения происходит непосредственно в то время, когда поэзия трубадуров достигает наивысшего расцвета. Капеллан рассматривает и анализирует явление «куртуазной любви» изнутри, глазами современника. Поэтому порой создается ощущение, что ему не хватает дистанционности, что-



бы объективно и предельно отвлеченно описать анализируемое им. Для того, чтобы произошла кодификация определенных понятий, необходимо время. Так и произойдет. Спустя буквально столетие начнут писаться в огромном количестве трактаты, продолжающие традицию Капеллана, но гораздо более жестко и систематично регламентирующие нормы и правила куртуазного «вежества».

Меня интересует, как традиция куртуазной любви, восходящая к Капеллану, будет адаптирована в испанских позднесредневековых трактатах XV в.

Но прежде посмотрим, как описывается любовь у Капеллана, какими эпитетами он сопровождает это слово. Начинает он с определения любви: «Любовь есть некоторая врожденная страсть, проистекающая из созерцания и неумеренного помышления о красоте чужого пола, под действием каковой страсти человек превыше всего ищет достичь объятий другого человека и в тех объятиях по обоюдному желанию совершить все, установленное любовью»⁴.

В латинском варианте стоит слово «*passio*», страсть. Ее же Капеллан имеет в виду, когда приводит ставшее классическим разделение на два вида любви: «*amor purus*» (чистая) и «*amor mixtus*» (смешанная). Получается, что первая соответствует «куртуазной», не знающей счастливого конца и физического соединения влюбленных. Она-то и побуждает мужчину совершать подвиги ради расположения Дамы, радоваться «наградам» в виде драгоценностей, шнурков и поясов, но при этом всегда находиться вдали от желанной цели. Такая любовь-страсть возможна только вне брака, но при этом она является источником совершенства и приобретения высших качеств влюбленным, что в свою очередь угодно Богу.

«Смешанная» же любовь [от лат. глагола *miscere* в значении «иметь сексуальные отношения»] выступает ее противоположностью, «длится лишь краткое время» и обретает свершение «в заключительном Венеринном действе». Используя иную терминологию – можно охарактеризовать ее как лживую, ложную, безумную любовь.

Примечательно, что предпочтение не отдается ни той, ни другой любви – «*yo apuebo tanto el amor mixto como el puro, pero prefiero practicar éste último*» («я признаю как любовь смешанную, так и чистую, но предпочитаю практиковать именно последнюю»). Если вернуться к исходному тезису о противоречивой структуре трактата, то можно сказать, что в подобном разделении как раз нашла отражение двойственная оценка любви, заложенная в структуре трактата. Как правило, профанная, земная любовь между мужчиной и женщиной, знающая плотские радости, противостоит любви духовной, возвышающей и приближающей к Богу. Капеллан, как мне кажется, несколько трансформирует это представление, заменяя во втором случае Бога на недостижимую прекрасную Даму. «Чистая любовь» есть отражение тех идеалов, что воспевались трубадурами в поэзии, однако в изображении ее у Капеллана присутствует очевидная ирония, т.к. ее идеальность и недостижимость расходятся с жизненной практикой.



Куртуазная доктрина, представленная у французского клирика, становится отправной точкой для последующих рассуждений на эту же тему. Популярность «О любви» в Европе была очень велика, он переводился на народные языки, хотя в условиях европейской образованности в этом не всегда была необходимость, т.к. текст был написан на латыни. Конечно, и испанская литература не осталась без влияния этого сочинения. И хотя перевод в XIV в. был выполнен на каталанский [по просьбе Дона Хуана I Арагонского и его фаворитки Доньи Карросы де Виларагут во второй половине XIV в.: 1387–1389 гг. Относительно авторства есть сомнения, предполагается, что его автором был некий Доминго Маско, чье имя фигурирует в рукописи, но исследователи считают это имя лишь прикрытием], есть все основания полагать, что трактат имел хождение по всей Испании.

Доктрина куртуазной любви в Испании XV в. продолжила уже сложившуюся и почти прекратившую свое существование в соседних странах традицию. Безусловно, традиция «куртуазной любви» в том виде, в каком она представлена, в частности, в придворных кансьонерос XV в. в Испании, прошла долгий путь становления и, прежде всего, свои основные черты приобрела в галисийско-португальской лирике. Эта поэзия выработала свои, специфические жанровые формы, изобразительные средства и приемы, которые, с одной стороны, восходят к провансальской лирике, а с другой, привносят местные фольклорные формы. В целом тематика провансальской поэзии сокращается до определенного набора ситуаций, которые станут основными для галисийско-португальской поэзии, также изменяется список персонажей, представленных в ней. Например, уже тогда исчезает фигура «мужа», а, следовательно, и вся адюльтерная линия.

И если у галисийских поэтов, равно как и у сочинителей XV в., не встречается в чистом виде характеристика любви как «изящной» (*fino*), то это не значит, что она для них таковой не являлась. В этом смысле как раз гораздо удобнее использовать термин «куртуазная любовь» (*amor cortés*), т.к. он вполне адекватно отражает сущность того явления, о котором идет речь.

Наивысшего расцвета куртуазная литература в Испании достигает в XV в. Будучи явлением позднесредневековым и по времени далеко отстоящим от провансальской поэзии, она тем не менее сумела создать как в теории, так и на практике полноценный комплекс куртуазной доктрины.

Объектом моего анализа в данном случае выступают несколько трактатов, авторы которых рассуждают о любви, ее природе, воздействии и т.п. Это «*Краткое рассуждение о дружбе и любви*» (1436 или 1437) Альфонсо де Мадригалья, «*Трактат о любви*», приписываемый Хуану де Мене (1444) и «*Как человеку должно любить*» (1470?) Тостадо (возможно, псевдоним А. де Мадригалья)⁵.

«*Краткое рассуждение о любви и дружбе*» (*Breviloquio de amor e amiçia*, 1436 или 1437 гг.) представляет собой довольно пространное прозаическое сочинение, состоящее из трех частей. Авторитетами для кастильского эрудита выступают классики античности и средневеко-



вья – Аристотель, Сенека, Бозций и, конечно, Овидий. Мадригаль следует аристотелевской идее о том, что возможность испытывать любовь – есть естественное свойство человеческой природы (отсюда разные типы любви: детей к родителям, любовь к Богу, любовь между мужчиной и женщиной). «*Este principio es el amor, por el qual todas animalias perfectas con grande impetuosidad se mueven a la conmixti6n carnal*» («Это начало есть любовь, из-за нее все совершенные существа неудержимо склоняются к телесному единению»). Именно этот факт и служит объяснением и оправданием тем чувствам, которые вспыхивают между представителями разных полов. Мадригаль обращается к рассмотрению случаев именно любви плотской, безумной, сладострастной, т.к. она «*más crudo e impetuoso que todas las pasiones*» («более жестока и несдержанна, нежели остальные влечения»). Параллельно автор устанавливает различия в отношении к любви между человеком и животным: последние движимы исключительно инстинктом и необходимостью продолжить род, в то время как у человека более сложная система мотиваций (наслаждение, красота возлюбленной, сила воображения и т.п.). Мадригаль описывает «безумную», «незаконную» (*ilicito*) любовь, т.к. именно она служит причиной сильных страстей и ярких любовных историй, примеры из которых он тут же приводит (кровосмесительные связи: Библида и ее брат Канв; Смирна и ее отец Кинир, Федра и Ипполит, и др.). Невозможно контролировать ее и управлять ею, поэтому не следует и осуждать. Таким образом, не обращаясь напрямую к изображению утонченной любви, Мадригаль тем не менее выводит модель влюбленного, которая будет реализована в лирике кансьонеро и испанских сентиментальных повестях.

Перу Альфонсо Фернандеса де Мадригалья приписывается еще одно сочинение с рассуждением о любви – «Как человеку должно любить», однако авторство Тостадо (его имя указывается, например, в издании Паси-и-Мелиа) не признается и оспаривается многими исследователями (среди них можно назвать, например, Гомеса Редондо и Педро Катедру). С точки зрения жанра, перед нами послание, письмо к другу, что, конечно, сближает это сочинение скорее с текстами художественной традиции. Рассказчик, испытавший несчастную любовь, решил поделиться своим опытом и ответить на упреки со стороны друга.

Основной тезис, заявленный в названии, трактуется следующим образом: потребность, которая побуждает человека любить (во всех смыслах этого слова), преимущественно связана с созерцанием, но при этом заставляет удовлетворять и желания человеческой плоти. Главным термином, используемым для определения любви, становится «*pasión*» и «*codicia*», отсылающие нас к «безумной» и «неправильной» любви, поскольку в это время человек движим исключительно плотскими желаниями. Все это – суть проявления человеческой природы (как это было и в трактате Тостадо), а потому ничего недостойного в этом нет. Для своего «оправдания» и в этом сочинении автор прибегает к большому числу примеров любовных историй античных и средневековых героев.



В этих двух сочинениях прослеживается влияние Капеллана, с его желанием примирить/разграничить два типа любви. Та двойственность, которая присутствует у французского автора, сохраняется и в испанских сочинениях. Правда, в испанской традиции произошел отказ от установки на возможность осуществления «высокой» любви только в рамках адюльтера. Это по-прежнему внебрачная любовь, но двух свободных людей. И поскольку она вне брака, то, по сути, незаконна и безумна. Эти противоречия и пытаются отразить авторы, в том числе и в трактатах.

Упомяну еще одно сочинение, рассматривающее любовное чувство. Это «Трактат о любви» псевдо-Мены. В нем говорится о трех типах отношений – дружбе (*amistad*), любовных отношениях (*dilección/ amorio*) и дружеской любви (*amor de amistad*). Автор сразу оговаривает, что описание «божественной любви» – это удел святых отцов, и они посвятили этому уже достаточно книг, а посему сам обращается к «*aquello que es del estilo nuestro*» (т.е. к тому, что ближе ему – к описанию любви «земной»). Любовь, как он пишет, делится на два типа: законную или правильную (*licito e sano*) и незаконную или сумасшедшую (*no licito e insano*). Первая – реализуется в браке и находит поддержку и благословение со стороны церкви. Но в данном случае автор предпочитает уделить больше внимания незаконным страстям: называются одиннадцать черт, которые характеризуют возникновение подобных чувств: добродетель (*virtud*), красота (*fermosura*), соразмерная жизнь (*vida conforme*), подарки (*dádivas*), благородное происхождение (*grande linaje*), приятные речи (*fabla dulce*), предвосхищение (*anticipación*), свободное время (*ocio*), непринужденность (*familiaridad*), посредничество третьих лиц (*mediación de otra persona*), преследование (*persegüimiento*).

Также даются советы, как избежать чувства и забыть о нем. В этом смысле совершенно очевидно следование овидианской схеме «Науки любви» (которую псевдо-Мена беспрестанно цитирует вкупе с прочими античными авторами). Итогом рассуждений становится обличение такой любви, она именуется «*malo*» (злой, плохой), а потому: «*tantos peligros e vergüenzas e desonores se causan e siguen del mal amor, mucho se deve la noble gente apartar dél*» («столько бед, бесчестий и позора возникает и происходит от плохой любви, что благородные люди всячески должны избегать ее»).

Кстати, все три испанских автора заканчивают свои сочинения некими советами по поводу того, как избежать любви и «вылечиться» от нее, что, естественно, отсылает нас к традиции Овидия и Капеллана.

Таким образом, видно, что куртуазное представление о любви, восходящее к европейской средневековой традиции, а еще точнее, к сочинению «О любви» Андрея Капеллана, задает общее направление рассуждений о природе и характеристике куртуазной любви. Двухчастная оппозиция любви «чистой» и «плотской» почти неизменно присутствует и у испанских авторов. Но акценты расставляются иначе. Во-первых, очевидно, что испанская традиция целиком снимает рассмотрение любви в перспективе



физического соединения влюбленных. Это не является главным критерием для проведения границы. Страстная любовь хоть и осуждается, но видит логическое завершение в браке, чтобы изменить свой статус. Отсюда введение и употребление таких ее определений, как «законная / незаконная». Во-вторых, совершенно не говорится о том, что объектом «недостойной» любви является женщина низкого происхождения. Т.е. сфера куртуазной любви (во всех ее проявлениях) высокая. И, наконец, в испанском варианте не заостряется противоречие любви к Богу и Даме. Это два разных варианта любви, за которыми закреплены различные сферы. В Испании в большей степени проявляется влияние аристотелевских представлений о любви («любить значит желать кому-нибудь того, что считаешь благом, ради него [т.е. этого другого человека], а не ради самого себя, и стараться по мере сил доставлять ему эти блага»), что в свою очередь углубляет и придает ей своеобразие.

Если же говорить о соотношении куртуазной теории с практикой, то в обоих случаях очевидна большая стройность и непротиворечивость в художественной части по сравнению с трактатной. Поэзия трубадуров, равно как и поэзия испанских кансьонеров, выглядит более законченной и непротиворечивой. Как только эти же темы попадают в трактаты и пытаются быть осмыслены в теории (как правило, клириками), то неизбежно возникает двойственность их толкования, унаследованная от Капеллана.

В конце следует вспомнить знаковый для испанской средневековой литературы текст – «Книгу благой любви» (1343) Хуана Руиса, который также затрагивает изображение любви в различных вариантах. Хуан Руис, конечно же, был знаком с сочинением Овидия, о чем свидетельствует схожесть позиции в описании любви: с одной стороны, восхваление, с другой – порицание. Испанский автор представил различные варианты любви: утонченную / высокую (*fin / buen amors*) – безумную / ложную (*fals / loco, mal amors*) – любовь к Богу⁶. Причем первая и последняя, по сути, определяются одними и теми же словами, но не исключают друг друга. Скорее, можно выстроить их иерархию, которая отражает всю полноту возможных проявлений человеческих чувств в мире. Таким образом, двойственность и противоречивость характеристики любви Капеллана усваивается испанской традицией, а через неоднозначность определения «благой любви» Хуана Руиса попадает в трактаты XV в. и развивается в них.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: *Andrés el capellán. De amore (Tractado sobre el amor)* / ed. de I. Creixell Vidal-Quadras. Barcelona, 1990.

² *Robertson Jr.D.W.* The subject of “De amore” of Andreas Capellanus // *Chicago Journals*. 1953. Vol. 50. № 3. Feb. P. 145–161.

³ Жизнеописания трубадуров. Жизнеописания древних и наиславнейших провансальских пиитов, во времена графов прованских процветших. М., 1993. С. 572.



⁴ Жизнеописания трубадуров. Жизнеописания древних и наиславнейших провансальских пиитов, во времена графов прованских процветших. М. 1993. С. 384.

⁵ *Tratados de amor en el entorno de la Celestina (siglos XV–XVI)*. Madrid, 2001. P. 11–72.

References

(Articles from Scientific Journals)

1. Robertson Jr.D.W. The subject of “De amore” of Andreas Capellanus. *Chicago Journals*, 1953, vol. 50, no. 3, Feb., pp. 145–161.

Наталья Александровна Пастушкова – кандидат филологических наук, доцент кафедры сравнительной истории литератур Института филологии и истории РГГУ.

Научные интересы: средневековая и ренессансная литература Испании, компаративистика, перевод.

E-mail: past_nat@yahoo.com

Natalya A. Pastushkova is Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Comparative Studies of Literature, Institute for Philology and History at Russian State University for the Humanities (RSUH).

Research interests: Medieval and Renaissance Hispanic Studies, comparative literature, translation studies.

E-mail: past_nat@yahoo.com

А.А. Козлова (Москва)

ОБРАЗ ИСПАНИИ В ИСТОРИЧЕСКОЙ И ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ XV-XVIII ВВ.

Аннотация: Образ Испании и испанская тема в русской словесности XV–XVIII вв. актуальны как в литературоведческом, так и в культурологическом отношении. Механизмы проникновения данных и сюжетов об Испании можно проследить не только на примере художественной литературы, но также основываясь на исторических и документальных памятниках, в частности, на «Хронографии» Феофана, «Русском Хронографе», «Хронографе западнорусской редакции» и «Записках» Потемкина.

Ключевые слова: русско-испанские взаимосвязи; Испания; Россия; рецепция; имагология; документальная и историческая проза; путевые заметки; диалог культур.

A. Kozlova (Moscow)

THE IMAGE OF SPAIN IN DOCUMENTAL AND HISTORICAL RUSSIAN PROSE OF 15–18th CENTURIES

Abstract: The image of Spain and Spanish theme in the Russian literature of the 15–18 centuries are relevant for both literary studies and cultural studies. The mechanisms of penetration of data and plots about Spain can be retraced not only in belles-lettres but also with the reference to documental and historical sources, in particular, to Feofan's *Chronography*, *Russian Chronograph*, *Chronograph of Western-Russian Edition*, *Memoirs* by Potemkin.

Key words: Russian-Spanish interrelations; Spain; Russia; reception; culture; imagology; documental and historical prose; travel writings; dialogue of cultures.

Образ Испании и испанская тема в русской литературе XV–XVIII вв. актуальны как в литературоведческом, так и в культурологическом отношении. В последнее время все более востребованной становится проблема рецепции иного и проблема стереотипа в становлении образа другого, а также исследование механизмов проникновения и распространения иностранных сюжетов, мотивов и типов героев. Формирование образа одного народа или страны в культуре и сознании другого народа и причины распространения тех или иных типов сюжетов – два взаимосвязанных аспекта одной проблемы, которая и является центральной для данной статьи.

Образ Испании, как и любой другой иностранной державы, формировался постепенно и согласно общим законам развития образа народа в иноязычной культуре. Рассмотрим подробнее, как шло это развитие и каковы были его ступени.

Известно, что наиболее достоверные сведения о других странах приходят в литературу с путевыми заметками и очерками. Первые заметки

русских путешественников, побывавших в Испании, датируются лишь началом XIX в. Однако первые представления в русской культуре об испанцах и «испанском» сложились задолго до этого времени.

Немало писателей и философов писали об объективных предпосылках для сближения России и Испании. «Две крайние точки великой европейской диагонали», – так определял Х. Ортега-и-Гассет¹ сходство между двумя этими странами, имея в виду, очевидно, историко-культурные, географические и политические составляющие этого соотношения. Безусловно, в истории этих двух государств есть немало точек пересечения: века под чужеземным владычеством, роль церкви как первого по значимости института власти на определенных этапах истории, сложность отношений с соседями и всенародная война с Наполеоном, роль партизан в войнах. О сходстве в менталитетах двух народов говорил и Л. Толстой (о письме для редакции журнала «La Revista Blanca», где Толстой сравнивает русских и испанцев, упоминает В.Е. Багно).

Тем не менее, несмотря, так сказать, на родственные ощущения двух народов и их желание наладить контакт и узнать друг о друге как можно больше (что, впрочем, и появилось совсем не сразу), контакты в действительности между ними установились только с течением времени.

Историк А.И. Клибанов указывает на то, что первые контакты в рамках русско-испанских отношений могут быть отнесены к 80-м гг. XV в². Однако специалист по испано-русским связям, известный литературовед М.П. Алексеев показал, что первый непосредственный контакт Испании и России состоялся во время посещения испанского двора в 1523 г. русским послом Я.И. Полушкиным, который прибыл в Вальядолид «с дружеским письмом» Василия III Карлу I (V)³. В ответ на приветственное письмо испанского императора Испания первая сделала шаг к установлению дружеских отношений. Ответное посольство испанцев было отправлено в мае того же года под предводительством графа Антонио де Конти, задачей которого, главным образом, было примирение Московского и Литовского княжеств. В Москве посольство оказалось лишь через год после отправления, и осенью 1524 г. испанцы вместе с представителями русского правительства – И.И. Засекиным и С.Т. Борисовым – отправились обратно. В апреле 1525 г. они достигли Мадрида, и следующие после Полушкина русские послы были приняты в Толедо Карлом V. В августе русское посольство выехало обратно.

В июне 1527 г. состоялось еще одно посольство – те же князь Засекин и дьяк Борисов снова были посланы в Испанию. Спустя десять лет следующую миссию, целью которой было восстановление союза, существовавшего между императором Максимилианом и великим князем Василием Ивановичем, отправил Иван Грозный. Это путешествие оказалось не очень удачным для русских, т.к. в Средиземном море на их корабль напали пираты, и добраться до Испании удалось лишь четверым. В 1548 г. из Аугсбурга испанский император направил Ивану Грозному послание, которое передал с представителем русского царя Г. Слитте. В послании император



выражал свое восхищение идеями царя, имея в виду их просветительскую направленность⁴.

Итак, примерно с этого момента, т.е. с 20-х гг. XVI в., по мнению историков, начинаются официальные испано-русские отношения, которые до 1667 г. носят эпизодический характер (хотя, как утверждает в уже упоминавшейся работе А.И. Клибанова, торговля в это время могла осуществляться не только через посредников). В 1667 г. царь Алексей Михайлович направляет в Испанию посольство во главе с П.И. Потемкиным, и это можно рассматривать как настоящую точку отсчета официальных контактов. Процесс сближения двух стран набирает оборот и дает толчок для установления твердых дипломатических отношений. В литературном плане это дало начало истории русских «путевых заметок об Испании» и, следовательно, наиболее точным описаниям другой для русских страны.

Е.О. Калугина предполагает, что первыми данными об Испании в Московии были сведения об испанской инквизиции, сформировавшие так называемые «черную легенду»⁵: «Сказывал посол цесарев... про шпанского короля, а имени ему не помнит, тот король очистил свою землю от ересей жидовских...», – писал новгородский архиепископ Геннадий Гонзов московскому митрополиту Зосиме, пересказывая ему «Речи» посла императора Максимилиана I – Георгия Делятора (della Torre)⁶. (Далее ссылки на этот источник даются с указанием страниц в квадратных скобках по тому же изданию). Как указывает та же исследовательница, посол, проезжавший через Новгород летом-осенью 1480 г., сообщил архиепископу о борьбе Фердинанда Католика с ересями [49], и в своем послании того же года Геннадий с восхищением говорил о подобной деятельности испанского короля, «что на лихих крепко стоит» [50]. Во многом это связано, скорее всего, с борьбой самого Геннадия против ереси жидовствующих – почему, очевидно, он и возлагал определенные надежды на испанский пример. Известно, что архиепископ устраивал «позорные вожделения по улицам» осужденных еретиков, посаженных на лошадей лицом к хвосту, в надетых наизнанку платьях, в остроконечных берестяных шлемах, которые зажигали прямо на головах под конец шествия. Более того, на еретиках были венцы из сена и соломы, с надписью «Се есть сатанино воинство!» [57]. К счастью, такие «вожделения» не стали постоянными, и до учреждения инквизиции дела не дошло. Тем не менее, имеется распространенное мнение о том, что на действия Геннадия сильно повлиял пример доминиканского ордена, прославившегося жестокими преследованиями еретиков⁷. Кстати, в 1721–1727 гг. Петром I был учрежден институт инквизиторов⁸, которые должны были следить и доносить о поведении раскольников, а также о появлении людей, «сказующих видения или слышания чувственные или сонные»: таких следовало под караулом отсылать в Синод. Право суда им дано не было, им приказывалось «допросов у себя никому ни в чем не чинить, и никого к тому не привлекать и не принуждать, и ничем не озлоблять, а именно не ковать, не арестовывать, не бить...»⁹. Так что этот институт носил лишь название инквизиции по западному образцу, но был

призван упорядочивать церковные дела.

Тем не менее, образ Испании как родоначальника строгого и жестокого религиозного отношения остался в русском сознании. В переводе немецкого учебника по географии И. Гюбнера (Гибнера), изданного в Москве в 1719 г., находим такие сведения об инквизиции: «Незадолго перед реформациею и духовный суд, по гишпански инквизицион называется, от Фердинанда Католика в Ишпании зачался, от которого щастливо или болше несчастливо препона учинилась, что свет евангельския истины никогда в Гишпании просиять не мог»¹⁰. Того же антииспанского отношения придерживается и Самуил Пуфендорф, который в своем «Введении в историю знатнейших европейских государств с примечаниями и политическими рассуждениями» пишет следующее об инквизиции:

«Сия инквизиция действительно почестья может за страшное дело; по силе оной каждого жизнь, имение и честь подвержены власти немилосердаго духовенства, которое в бесчеловечной строгости ищет особливой славы и из малого подозрения или ложного доносу со всем нечаянным образом лишает жизни, не показав при том ни преступление, ни донощиков, а и в таком случае предает смерти, когда кто окажется невиновен»¹¹.

И даже «Детский атлас, или Новый удобный и доказательный способ к учению Географии...» на вопрос «какая есть вера в Гишпании?» отвечает следующим образом: «Католико-Римская есть одна там терпима. Инквизиция там также очень строгая. Она была учреждена в 1478 г. Королем Фердинандом Католиком для суда 4 вин, т.е. о многоженстве, о ереси, о колдунстве и о грехе Содомском!»¹².

Сведения об иноземных странах в XVII–XVIII вв. приходили в основном из «азбуковников», переводных космографий и атласов, которые к XVIII в. стали довольно распространенными. Однако первое знакомство русских с Испанией следует отнести еще к IX в., к «Хронографии» Феофана. Монах Феофан, живший предположительно между 760 г. и 818 г., составил свой труд в продолжение оставшейся незаконченной всемирной хроники его друга Георгия Синкела по настоятельной просьбе последнего. Произведение Синкела – значительнейший памятник византийской историографии. Рассказ Феофана в ней начинается с того места, где остановился Синкела, т.е. с 284 г., правления Диоклетиана, и доходит до 813 г., т.е. времени вступления на престол Льва V. Сведения об Испании того времени в «Хронографии», тем не менее, крайне не обширны и относятся к ранней, соответствующей времени написания, эпохе. Так, в главе о первом годе правления Римского императора Феодосия, т.е. о 369 г., говорится: «В сем году император Грациан сделал участником престола Феодосия, родом испанца, мужа благородного и прославившегося на многих войнах. Он немедленно разбил варваров во Фракии...»¹³. Далее, описывая события первого года епископства Ювеналия в Иерусалиме, т.е. 430 г., Феофан пишет: «В сем году Валентиниан, не только не мог удержать за собою



Британии, Галлии и Испании, но потерял и западную Ливию, область африканскую, следующим образом...». И там же, рассказывая о расселении готов сначала в Паннонии, затем во Фракии, Феофан упоминает о проникновении вандалов в Испанию, захвате ими Ливии и передвижении готов из Галлии в Испанию. Таким образом, историко-географические сведения, дошедшие до нас уже в IX в., оказываются верны и дают хоть и слабое – но представление о существовании Испанской земли. Это лишь данные о том, что Испания существует, дающие понять из контекста, где географически она примерно располагается.

Конечно, следует оговорить, что эта хронография не стала массовым чтением и о ней знали, вероятно, лишь хронисты, летописцы и высокие государственные чины. Тем не менее, говоря о знакомстве России с Испанией в широком смысле, разница в восемь веков, достаточно велика, удивляет. Более того, первый зафиксированный политический контакт – посольство Я. Полушкина 1523 г. – произошел на семь веков позже этого первого упоминания.

В других схожих источниках, «Хронике Георгия Амартола» и «Хорографии» Помпония Мелы, появляются вначале географические данные с упоминаниями тех или иных испанских правителей. Однако уже в памятнике XVI в., в «Русском Хронографе» 1516–1522 гг. мы сталкиваемся с проявлением именно образа Испании – Испании в качестве ссылки-наказания за веру в Христа Иоанна Крестителя¹⁴. А в чуть более позднем источнике, «Хронографе западнорусской редакции» второй половины XVI в., встречаемся со вполне сформированным образом Гишпании, черты которого, что любопытно, будут повторяться в описаниях сочинений последующих столетий. Гишпанцы предстают мужественным и воинственным народом с одной стороны, терпеливыми и гостеприимными с другой, с хозяйственными женами с третьей, а с четвертой – варварами и совершенно чужим и далеким народом: «Обычай же людей Гишпанских: домового жития у них называют жены, всякого имения, мужие живут зброєю, в мужество упражняются, в ризах и в доспесех прудки и резвы, на глад и на зимность и на иные нужда трепеливы, гостей принимают честнее, с радостию...»¹⁵.

Первая часть известнейшего «Атласа или космографии» Г. Меркатора вышла в 1585 г. под названием «Галлия, Бельгия и Германия»; в 1589 г. появилась вторая: «Италия, Славония и Греция». Третью часть автор планировал посвятить картам Англии и Северной Европе, однако этот замысел не был реализован при жизни Меркатора, но осуществился позже, когда издание и переиздание «Атласа» было продолжено издателем Юдокусом Хондиусом и его сыновьями.

В 1606 г. в Амстердаме вышло полное и дополненное Хондиусом издание, названное «Атлас Г. Меркатора или космографические размышления об устройстве мира и расположении его частей» с любопытным предисловием, гласившем:

«Вот, наконец, снисходительный читатель, обещанный атлас издан в полном



виде. Труд, который не был доведен до благополучного конца ученым мужем Герардом Меркатором, нами теперь, с Божьей помощью, завершен с приложением всех наших стараний. Достоинство этого труда требовало, чтобы мы поместили здесь не только Европу (где отсутствовала Испания), но и остальные части света – безусловно Африку, а также Азию и Америку. Нам было крайне трудно при недостатке карт Испании представить ее хорошо и верно. Кто, хотя бы скромно, описал и изобразил Испанию? Что мы можем сказать об обширных пространствах Африки, Азии и Америки? До нас дошли некоторые записи и наброски, сделанные в прежние времена, но что из них можно взять для правильного изображения и описания? Что можно добавить к точной картине Европы, опубликованной Меркатором? Испания к нам близка, невелика по сравнению с другими странами, повсюду нам открыта, изучена и исследована. Другие же страны от нас удалены, обширны, и их внутренние части для нас закрыты. <...> Наш автор оставил отдельные описания государственного устройства, которые мы целиком воспроизвели в его честь и славу. Но мы добавили и другие описания, которые сочли достойными...»¹⁶. («Космография 1670», за исключением специально оговоренного случая, цитируется далее с указанием страниц по тому же источнику).

Так, из этого уведомления следует, что первоначально Испания не вошла в «Атлас» Меркатора, возможно, из-за недостатка ее карт или потому что она была одной из близких стран и, по мнению Меркатора, не требовала отдельного внимания и историко-географического комментария. Нам остается, к сожалению, лишь догадываться в данной ситуации об истинной причине.

Так или иначе, однако, в итоговое издание Испания вошла, и, помимо карт, часть о ней содержала описания королевств Кастилии, старой и новой, с характеристикой отдельных городов: Каталонии, Андалусии, «Арагонии», Валенсии, Леона, Гипускоа (Страна Басков), Бискайи, Португалии и Альгарвии, Испании Новой. Переведенный между 1630–1637 гг. при царе Михаиле Федоровиче «Атлас» Меркатора вошел в так называемую «76-главную Космографию», которая, в свою очередь легла в основу «Космографии 1670».

В «Космографии 1670» даются уже гораздо более пространственные данные об Испании – и географические, и культурологические. Описание традиционно начинается с географии («шпанского государства долгота, десять миль шпанских, а широта, сто сорок миль. Около Испании шестьсот миль. В государстве том тридцать один остров. Азорицкие именуются на тех островах... летом жарких зноев, в зиме жестоких морозов не бывает, всегда вмеру», 153), затем переходит к рассказу о Петре Симоне – человеке, принесшем из немецкой земли сорт винограда, из которого стали делать вино, впоследствии обретшее название «Симон Петр» или «Петр Симон» – по имени человека. Можно предположить, что в России конца XVII в. был известен некий винный напиток, считавшийся испанским (или же импортировавшийся) под таким названием. Более того, рассказывается о политическом устройстве: «король шпанской породы... бывает <над>



всеми людьми шпанского государства... ему все повинуются и покоряются. А большой королевич именуется князь шпанский... Большему королевичу весь мир крест целует на том, при отце почитать и повиноваться во всем» (154). Далее идет довольно подробное описание испанских высоких чинов и процесса сбора «казны», которой облагаются все испанские земли и жалование из которой поступает к князьям.

Автор касается также и веры испанцев: говоря о том, что в Испании много костелов, он делает вывод, что «в том королевстве люди к вере христианской приклонны и богомольны» (156). Наконец, дается изображение и испанских провинций – Каталонии, Валенсии, Галисии и т.д.¹⁷, что свидетельствует о более тесном знакомстве с этим государством.

В других значимых источниках также особое внимание уделяется вере испанцев – в «Статейном списке посольства стольника и наместника Боровского Петра Ивановича Потемкина в Испанию в 7175 (1667) году» и «Записке об Испании» А. Воронцова. Отчасти это связано с силой церкви и влиянием религии в России, а отчасти с могуществом испанской инквизиции, о которой было известно не только всей Европе, но и России. Более того, это отразится на выборе перевода тех или иных художественных произведений.

«Записки» П. Потемкина и С. Румянцова, памятник того же времени, что и «Список», известные более узкому кругу читателей, включают в себе некоторые наблюдения, которые более привлекательны для нас. Это такие сведения, как заметки о строгом отношении к своей вере и иноверию (заметка «О вере Ишпанского государства»), замечания о несклонности испанцев к пьянству и, наконец, остаточный элемент мифологизированного образа Испании (в качестве примера можно привести рассказ о продаже снега с гор летом, присутствующий в «Записках»).

Единственные источники, представляющие литературу о путешествиях в нашей работе, – «Записки» Неплюева и «Записка» Воронцова – показывают Испанию с двух абсолютно разных сторон и делают это довольно описательно и публицистически – хотя в каждом, безусловно, есть доля авторской субъективности. В первом из них Испания предстает как страна со строгой дисциплиной во время морской службы, где служба стоит превыше гражданской и личной жизни; а второй, помимо интереснейших наблюдений о королевской семье, дворе и взаимоотношениях с другими странами, впервые дает образ именно той Испании – гостеприимной, обходительной, учливой, с чувством собственного достоинства, богатой, – с которой мы встретимся в последующих записках новых русских путешественников на испанскую землю.

Особый случай связан с популярностью Р. Люлля, испанского проповедника и миссионера, задавшегося задачей обращения нехристиан (в том числе православных, чью веру он считает неверной) в христианскую религию. Его произведения, в частности, «Великое искусство», обосновывают христианскую идею троичности с помощью так называемых «кругов», выстроенных по троичной логике. С этим связана его мысль об особом



методе – искусстве, через которое можно вывести из общих понятий логические истины, в том числе истины христианского вероучения и его сочинений среди староверов. Квириин Кульман, автор сочинения «Великая и предивная наука кабалистичная великого Богом преосвященного Раймунда Люллия...» (конец XVII в.), а затем Я. Белобоцкий, автор «Великой науки» (1698–1699 гг.), способствовали известности испанского философа, в действительности не имевшего практически никакого отношения к еретическим сочинениям русских «писателей». Связь между трудами Белобоцкого и Кульмана объясняется миссионерским, максималистским и утопическим характером сочинений Люлля.

Итак, подводя итоги, следует сказать, что, во-первых, судя по «Хронографии» Феофана, сведения об Испании доходили до русских в каком-либо виде задолго до официальных зарегистрированных историей контактов.

Во-вторых, в памятниках начала и середины XVI в., составленных сразу после письма Геннадия и посольства Полушкина, уже имеется готовый культурологический образ, а в еще более поздних источниках этот образ развит и дополнен. Примечательно, что он складывается примерно в одно время с первым русским посольством, но больше чем за столетие до постоянных отношений на политическом уровне. Более того, нельзя не отметить особое внимание русских к испанской вере, начавшееся (насколько нам известно) с письмом архиепископа Геннадия и продолжавшееся на протяжении всего изученного нами временного отрезка.

Стирание мифологических черт образа Испании мы наблюдаем на примере «Записок» Потемкина, которые вместе с «Записками» Неплюева и «Запиской» Воронцова рисуют Испанию с географической точностью, максимально приближая ее изображение к публицистическому. Здесь же мы сталкиваемся с проявлением взаимозависимости образа от политических отношений: при отсутствии союзнических отношений образ другого, скорее всего, будет искажаться в неблагоприятную сторону, и даже положительные черты будут отрицаться (как в случае с учтивостью и гостеприимностью испанцев).

Кроме того, уже начиная с «Записки» Воронцова, т.е. приблизительно с середины XVIII в., возникают те характерные черты испанской нации, которые стали своеобразным «общим местом» образа Испании в путевых записках.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: *Багно В.Е.* Философская мысль в пограничных культурах (Россия и Испания) // Русское подвижничество. М., 1996. С. 560–568.

² *Клибанов А.И.* У истоков русско-испанских взаимосвязей (XV–XVI вв.) // Россия и Испания: историческая ретроспектива. М., 1987. С. 5–27.

³ *Алексеев М.П.* Очерки истории испано-русских литературных отношений. Л., 1964. С. 171–206.

⁴ Россия и Испания: документы и материалы, 1667–1917: в 2 т. Т. 1. 1669–1799. М., 1991. С. 32–48.



⁵ Калугина Е.О. «Черная легенда» об Испании в русской культуре // Пограничные культуры между Востоком и Западом: Россия и Испания. СПб., 2001. С. 253.

⁶ Седельников А.Д. Рассказ 1490 г. об инквизиции // Труды Комиссии по древнерусской литературе Академии наук. Т. 1. М.; Л., 1932. С. 7.

⁷ Попов П.Н. Афанасьевский извод повести о Варлааме и Иоасафе // Сборник отделения русского языка и словесности Академии наук. Т. 31. Л., 1926. С. 221.

⁸ Православная богословская энциклопедия или богословский энциклопедический словарь, содержащий в себе необходимые для каждого сведения по всем важнейшим предметам богословского знания в алфавитном порядке: в 10 т. 1900–1911. Т. 5. Донская епархия – Ифика. СПб., 1904. С. 915.

⁹ Барро М.В. Торквемада («Великий инквизитор») // Будда. Конфуций. Савонарола. Лойола. СПб., 1993. С. 288.

¹⁰ Калугина Е.О. «Черная легенда» об Испании в русской культуре // Пограничные культуры между Востоком и Западом: Россия и Испания. СПб., 2001. С. 312.

¹¹ Пуфендорф С. Введение в историю знатнейших европейских государств с примечаниями и политическими рассуждениями: в 2 ч. Ч. 2 / пер. с нем. Б. Волковым. СПб., 1767. С. 7.

¹² Дилтей Ф.Г. Детский атлас, или Новый удобный и доказательный способ к учению Географии, исправленный и умноженный Филиппом Генрихом Дилтеем: в 4 т. Т. 3 / перев. с франц. сержанта М.А. Новосильцева и капрала И.Д. Карпова. М., 1768. С. 85.

¹³ Чичуров И.С. Византийские исторические сочинения: «Хронография» Феодана, «Бревиарий» Никифора: Тексты. Перевод. Комментарии. М., 1980. С. 40.

¹⁴ Полное собрание русских летописей, изданное по высочайшему повелению Археографической комиссией: в 24 т. Т. 22. Русский хронограф. Ч. 1. Хронограф редакции 1512 года. СПб., 1911. С. 240.

¹⁵ Полное собрание русских летописей, изданное по высочайшему повелению Археографической комиссией: в 24 т. 1846–1921. Т. 22. Русский хронограф. Ч. 2. Хронограф западно-русской редакции. Пг., 1914. С. 230.

¹⁶ Цит. по: Борисовская Н.А. Старинные гравированные карты и планы XV – XVIII веков: космографии, карты земные и небесные, планы, ведуты, баталии. М., 1992. С. 58–59.

¹⁷ Космография 1670: книга глаголемая Космография сиречь Описание всего света земель и государств великих. СПб., 1878–1881. С. 80–178.

References

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Bagno V.E. *Filosofskaya mysl v pogranichnykh kul'turakh (Rossiya i Ispaniya)* [Philosophical Thought in the Border Cultures (Russia and Spain)]. *Russkoe podvizhnichestvo* [Russian Asceticism]. Moscow, 1996, pp. 560–568.

2. Klibanov A.I. *U istokov russko-ispanskikh vzaimosvyazey (XV–XVI vv.)* [At the Origins of Russian-Spanish Interconnections (15–17 Centuries)]. *Rossiya i Ispaniya: istoricheskaya retrospektiva* [Russia and Spain: Historical Retrospective]. Moscow, 1987, pp. 5–27.

3. Kalugina E.O. “*Chernaya legenda*” *ob Ispanii v russkoy kulture* [‘The Black Legend’ about Spain in Russian Culture]. *Pogranichnye kul'tury mezhdu Vostokom i Zapadom: Rossiya i Ispaniya* [The Border Cultures between East and West: Russia and



Spain]. St. Petersburg, 2001, p. 253.

4. Sedelnikov A.D. *Rasskaz 1490 g. ob inkvizitsii* [The Story of the Inquisition of 1490]. *Trudy Komissii po drevnerusskoy literature Akademii nauk. T. 1* [Proceedings of the Commission of the Academy of Sciences on Ancient Literature. Vol. 1]. Moscow; Leningrad, 1932, p. 7.

5. Popov P.N. *Afanasevskiy izvod povesti o Varlaame i Ioasafe* [Afanasievskiy recension story of Barlaam and Joasaph]. *Sbornik otdeleniya russkogo yazyka i slovesnosti Akademii nauk. T. 31* [Collection of Department of Russian Language and Literature of the Academy of Sciences. Vol. 31]. Leningrad, 1926, p. 221.

6. Barro M.V. *Torkvemada (“Velikiy inkvizitor”)* [Torquemada (“The Great Inquisitor”)]. *Budda. Konfutsiy. Savonarola. Loyola* [Buddha. Confucius. Savonarola. Loyola]. St. Petersburg, 1993, p. 288.

7. Kalugina E.O. “*Chernaya legenda*” *ob Ispanii v russkoy kul'ture* [‘The Black Legend’ about Spain in Russian Culture]. *Pogranichnye kul'tury mezhdu Vostokom i Zapadom: Rossiya i Ispaniya* [The Border Cultures between East and West: Russia and Spain]. St. Petersburg, 2001, p. 312.

(Monographs)

8. Alekseev M.P. *Ocherki istorii ispano-russkikh literaturnykh otnosheniy* [The Studies of the History of the Spanish-Russian Literary Relations]. Leningrad, 1964, pp. 171–206.

9. Chichurov I.S. *Vizantiyskie istoricheskie sochineniya: “Khronografiya” Feofana, “Breviariy” Nikifora: Teksty. Perevod. Kommentarii* [Byzantine historical works: “Chronographia” Theophanes, “Breviary” Nikifor: Texts. Transfer. Comments]. Moscow, 1980, p. 40

10. Borisovskaya N.A. *Starinnye gravirovannye karty i plany XV–XVIII vekov: kosmografii, karty zemnye i nebesnye, plany, veduty, batalii* [Old Engraved Maps and Plans of 15–18 Centuries: Cosmography, Map of Earth and Heaven, Plans, Veduts, Battles]. Moscow, 1992, pp. 58–59.

Александра Алексеевна Козлова – аспирант кафедры сравнительной истории литератур Института филологии и истории РГГУ.

Научные интересы – компаративное исследование испанской и русской литературы периода XV–XVIII вв., определение «гишпанского» типа сюжета на примере «гишпанских» повестей или гисторий, а также изучение понятий «образ», «стереотип».

E-mail: shuxandra@mail.ru

Alexandra A. Kozlova is a Post-graduate student at the Department for Comparative Studies of Literature, Institute for Philology and History at Russian State University for the Humanities (RSUH).

Research interests: comparative study of Spanish and Russian literature of 15 – 17th centuries, definition of “gishpanskiy” type of plot in terms of “gishpanskiye” novels or gistoriyi, “image” and “stereotype” concepts study.

E-mail: shuxandra@mail.ru



НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Компьютерная верстка А.В. Надточенко
Обработка для www.elibrary.ru М.В. Руднева
Подписано в печать 21.12.2015.
Формат 60x90/16
Гарнитура Times New Roman
Печать офсетная
Усл. печ. л. 9,5
Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»
117042, Москва, ул. Скобелевская, 23
Телефон (495) 970-72-63
E-mail nivestnik@yandex.ru